

ANTÓNIO OLAIO
I THINK DIFFERENTLY
NOW THAT I CAN PAINT

Este livro foi apresentado na exposição antológica realizada em Guimarães,
no Centro Cultural Vila Flôr, em Janeiro de 2007.

Centro Cultural Vila Flor
Av. D. Afonso Henriques, 701
Urgezes | 4810-431 Guimarães
Tel. 253 424 700
Fax. 253 424 710
geral@aoficina.pt
www.aoficina.pt

ANTÓNIO OLAIO
I THINK DIFFERENTLY
NOW THAT I CAN PAINT

Tradução: Scott M. Culp
Design: FBA
Impressão e acabamento: Norprint

ISBN 978-972-99979-2-1
Depósito legal 000000000000000000
© António Olaio e Centro Cultural Vila-Flôr

Cortesia Galeria Filomena Soares

5 Em conversa com/In conversation
with Victor Diniz

139 Songs & Videos





Em conversa com/In conversation
with Victor Diniz,

Director do/of CAPC – Círculo de Artes Plásticas de Coimbra



VICTOR DINIZ *You do painting, videos, you sing, do performances... concerts... In this clearly wide range that encompasses so much, what brings unity to your work?*

ANTÓNIO OLAIO It think it is the performing which is something that, fortunately, I began doing quite early, at the beginning of the 1980s. Even though it is rather hidden at the moment, it underlies everything I do. The songs, my concerts with João Taborda, are the most visible consequence of my experience in performing. But the real place performing has for me is not in the performance itself but in what it signifies in terms of the attitude it fosters in relation to things. It is not any more present in my concerts than in my painting. And not truly in the performance of painting as a pictorial action, as with Jackson Pollock, but in the performance which images can unleash, especially within the mind of the viewer. In painting, I am interested in its performance, and that it performs well, just as in automobiles. This association of painting with automobiles reminds me of the attitude of American gallerist/artist Kenny Schachter, who got involved with a car magazine instead of an art magazine. But here the irony reaches the very mechanisms of the art market. The car that he ordered from Zaha Hadid was indeed designed by her, but the performance aspect is Kenny Schachter's. Well... but in my



VICTOR DINIZ *Tu fazes pintura, vídeos, canções, fazes performance... concertos... Nesta aparente dispersão o que é que dá unidade ao teu trabalho?*

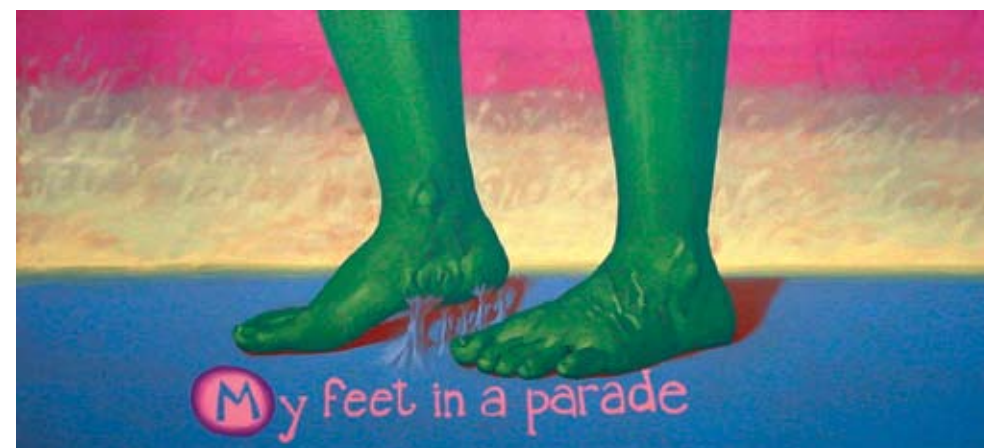
ANTÓNIO OLAIO Eu acho que é mesmo a performance, que é uma coisa que, felizmente, comecei a fazer muito cedo, nos princípio dos anos 80, embora agora esteja sobretudo escondida, mas escondida por detrás de tudo o que faço. As canções, os meus concertos com o João Taborda são a consequência mais evidente da performance. Mas o lugar que tem a performance no meu trabalho está, mais do que nas performances, no que a performance significa enquanto atitude perante as coisas. E não está de todo mais presente nos concertos do que na minha pintura. E não propriamente na performance da pintura enquanto acção pictórica, à Jackson Pollock, mas na performance que as imagens podem desencadear, sobretudo na cabeça das pessoas. Na pintura, interessa-me a sua performance, que tenha uma boa performance, mais ou menos como num automóvel. Esta associação da pintura ao automóvel faz-me lembrar a atitude do galerista/artista americano Kenny Schachter que, provocatoriamente, propõe uma revista de automóveis em vez de uma revista de arte. Mas aqui a ironia abrange os mecanismos do próprio mercado de arte. E o carro que ele encomendou à Zaha Hadid foi desenhado por



case, for someone who never got a driving license, this analogy between performance art and the performance of an automobile remains purely conceptual and speculative. I don't know the first thing about cars.

As a painter/performer, do you consider that performance can also be one among many forms of depicting images?

I believe that what distinguishes performance in the field of the visual arts, setting it apart from other kinds of performance, is its quality as an image. That each performance is its own image, even. The duration of the performance, the fact that it runs for a certain amount of time, does not necessarily give it a cinematographic feel, in that events follow each other. Even when in a performance, various things take place, it is as if just one thing happened, and the result of performance is synthesis, the image that performance creates. It is as if it were possible to synthesize a film in a movie poster. It is almost as if we took a static image and stretched it over time. I can say that my painting is performance-oriented, and that performance for me is pictorial in nature, in the sense that it creates image. It is in this pictorial expectation of the creation of an image that performance finds foundation in the visual arts. Even in an artist such as Vito Acconci, whose first training was in creative writing, do we see him finding his place in the context of the plastic arts. Performance



ela mas a performance é do Kenny Schachter. Bem... mas, no meu caso, que nem consegui tirar a carta, esta analogia entre performance art e a performance de um automóvel, é ainda mais puramente conceptual, especulativa. Até porque não percebo nada de carros.

Como pintor/performer consideras que a performance também pode ser uma entre diversas formas de representar imagens?

Eu acho que o que distingue a performance no campo das artes plásticas de outras performances é a sua qualidade de imagem. De cada performance ser como que uma imagem, até. A duração da performance, o facto de decorrer durante um espaço de tempo, não lhe confere propriamente um sentido cinematográfico, no sentido de acontecimentos que se sucedem. Mesmo quando numa performance acontecem várias coisas é como se acontecesse só uma, e o resultado da performance é a síntese, a imagem que ela cria. Como se fosse possível sintetizar um filme só por um cartaz. De alguma forma é como se pegássemos numa imagem estática e a dilátássemos no tempo. Eu posso dizer que a minha pintura é performática e que a performance para mim também é pictórica. Pictórica no sentido de criar imagem. E é nessa expectativa pictórica, de criar imagem que a performance se funda no contexto das artes plásticas. Mesmo um artista como o Vito Acconci cuja formação vem da escrita criativa, é no contexto



challenges painting, showing that the capacity to create an image is not reserved to it alone. When you view a performance and it appears theater to you, then the performance has failed in the terms of creating an image, since it may not have had that intention in the first place.

You say that performance is based in the image, and even in the pictorial, or in a certain aspect of the pictorial. But in your case, at times in your painting, it is the image that shows itself to be performing, in movement. For example, in one of your canvases from the "Springland" series (p. 63) when I see a tree, a magnolia whose flowers are lamps, it struck me as if you were alluding to the idea of a landscape as a theatrical set and ...

And that tree is a character and theatrical set at the same time. For the little house placed on the branch, the tree acts as the landscape. Even the sky is unnecessary since that tree has its own source of light. It's a type of Space station, the most self-sufficient possible, like those kitchen appliances that do everything that you see on television shopping channels.

Returning to the idea of performance, what do you see as the relationship between the idea of performance in your work and your songs? The relationship with performance, beyond any reflection I might make here and now, is to be found in the origin of the songs. In my

das artes plásticas que ele encontra lugar. E a performance desafia a pintura, mostra que a capacidade de criar imagem não lhe é exclusiva. Quando vires uma performance e te parecer teatro, a performance falhou. Falhou na capacidade de criar imagem, até porque poderia nem haver a intenção de o fazer.

Tu dizes que a performance se funda na imagem, e, mesmo, no pictórico, ou numa certa ideia de pictórico. Mas, no teu caso, por vezes na pintura, é a imagem que se mostra em performance, se mostra em acção. Por exemplo, quando, numa tela tua da série "Springland" (pág. 63) eu vejo uma árvore, uma magnólia cujas flores são projectores de luz é como se aludisses à ideia de paisagem como espaço cénico e...

E aquela árvore é personagem e cenário ao mesmo tempo. E para a casinha poisada no ramo, aquela árvore basta como paisagem. Até nem é preciso céu, aquela árvore já tem luz e tudo. É uma espécie de estação espacial, o mais possível auto-suficiente. Como aqueles aparelhos de cozinha do TVshop que fazem tudo.

Voltando à performance, que relação vês entre a ideia de performance no teu trabalho e as tuas canções?

A relação com a performance, para além de qualquer reflexão que possa fazer agora, está logo na origem das canções. Nas minhas primeiras



initial performances, I pretended that what I wanted most was to dance, which was a bit arrogant for a 19-year old kid starting out as an artist. So that's how it was - doing the performances and making fun of performance art. It was as if I wanted, as an artist, to be a virtuoso in the performing arts, not in the plastic arts, but the stage and in show business, focusing the performance as one happening on stage, in the limelight.

And in these initial performances, unavoidably pathetic, I danced in my underwear and socks, but without being able to go beyond that space, truly displaying my complete inability to leave that space, and sort-circuiting the performance with show business. In a certain way, I was demonstrating my envy of how efficient the world of show business is in terms of communicating with the audience. Contemporary art possesses the ability to reflect upon itself and question itself, but



performances eu fazia de conta que queria mas é dançar. O que era um bocado arrogante para um miúdo de 19 anos que estava a começar a querer ser artista. Começar, assim, a fazer performance como se gozasse com a própria performance. Como se, como artista, quisesse é ser virtuoso nas artes performativas, não propriamente das artes plásticas mas do palco, do mundo do espectáculo. Colocando a performance no palco, nas luzes da ribalta. E, nessas primeiras performances, assim, inevitavelmente patéticas, de cuecas e meias, dançava, mas sem conseguir sair do mesmo sítio, encenando mesmo a completa impossibilidade de sair dali, estava a curto-cuitar a performance com o showbusiness. De certa forma demonstrava invejar a eficácia comunicativa do mundo do espectáculo, na relação com os públicos. A arte contemporânea tem a qualidade de reflectir sobre ela mesma, de se auto-questionar, mas essa qualidade também prejudica a sua eficácia. Dá-se uma espécie de auto-



this process also harms its efficiency. It brings about a certain tendency for autophagy. Reflecting on itself as art, it may appear that it forgets to be art. Many times, an apparent lucidity may only be another kind of blindness. Coming back to the relationship between the dance in these performances and the songs: between dancing and singing, it's clear that it wasn't a difficult step for me to make, not because I considered myself an exceptional singing talent. I wanted to be a singer without knowing if I really had a talent for it. Starting off as a singer came to mind namely as a conceptual game. It was the right thing to do because now I really like doing it. It goes beyond a simple attitude. I feel like a singer, which is an extraordinary thing!



fagia. Ao reflectir sobre si, enquanto arte, pode parecer que se esquece de o ser. E, muitas vezes, uma aparente lucidez pode não passar de outra forma de cegueira.

Voltando à relação entre a dança nestas performances e as canções: Entre dançar e cantar, é evidente que não foi um passo muito difícil de tomar. De alguma forma foi uma consequência lógica. Não propriamente por então me achar com capacidades excepcionais para ser cantor. Quis ser cantor sem saber se teria algum jeito especial para isso. Começar a cantar surgiu sobretudo do jogo conceptual. E fiz bem porque agora gosto mesmo de o fazer para além de mera atitude. Até me sinto cantor, o que é uma coisa extraordinária!



And sometimes there are those who like to compare your voice to that of others.

Which usually gets embarrassing because many times I don't know who they're comparing me to. Fortunately, João Taborda knows a lot more about music than I do. With him, I make songs that sound like songs just as I do paintings that look like paintings. I'm looking for the opposite of the deconstructive relationship.

Do you see performance as a thing? As a work of art?

Yes, an event that is at the same time a thing. That's why I don't distinguish performance from painting very much. There was that figure I used to present on stage, pathetic almost to the point of being ridiculous, prancing about in my socks and underwear. I had little clothing on, but still too much for it to be called 'body art.' For what was traditional and recurring in performance, underwear, well that was too much clothing.



E por vezes gostam de comparar a tua voz com a de outros cantores.

O que costuma ser muito embaraçoso, porque eu, muitas vezes, não sei de quem estão a falar. Felizmente o João Taborda, como músico, conhece muito mais coisas do que eu. Com ele faço canções que parecem canções como faço quadros que parecem quadros. Procuo o contrário de qualquer relação desconstrutiva.

Tinhas o entendimento da performance como coisa? Como obra?

Sim, um acontecimento que, ao mesmo tempo era uma coisa. Por isso é que não distingo muito a performance da pintura. E aquela figura que eu fazia, patética a roçar o ridículo, de cuecas e meias. Pouco vestido, mas demasiado vestido para ser "body-art". Para o que era tradicional e recorrente na performance, cuecas, já era roupa demais.

No sentido de uma ironia...



In terms of irony ...

Of not being naked. It was a type of unmistakable shyness of my being there and not going farther than simple nudity. Of course, the irony more precisely falls back on myself. I didn't realize how much the artist is an exceptional being. My glory, the one that I hope to continue enjoying, is my banality. That's how those performances seemed pathetic; it was in the dispossession of the proper stature, not in the lack of clothing that it was pathetic.

Do you think that performance always has a pathetic nature?

Pathetic with regard to the term 'pathos,' the emotions, but especially in regard to clownishness.

And that 'Vaudevillian' side of irony and criticism. To be within a performance but to make fun of it at the same time.

Yes, but those performances were my presentation as an artist. That's how I wanted to be known. That was my stepping off point. Those

De não estar nu. Um a espécie de pudor incontornável, de me ficar por ali, de não conseguir ir mais longe na nudez. Ironia, mas, sobretudo, auto-ironia. Eu não entendia a postura do artista como ser excepcional. A minha glória, a glória que espero continuar a celebrar é a da minha banalidade. E é nesse sentido que essas performances apareciam assim, patéticas. Patéticas no seu despojamento, não propriamente de roupa, mas de pose.

Achas que a performance tem sempre essa dimensão patética?

Patética pelo lado do "pathos", das emoções, mas sobretudo pelo lado "clownesco".

E aquele lado "vaudevillesco" de ironia e crítica. De estar dentro da performance mas gozar com ela.

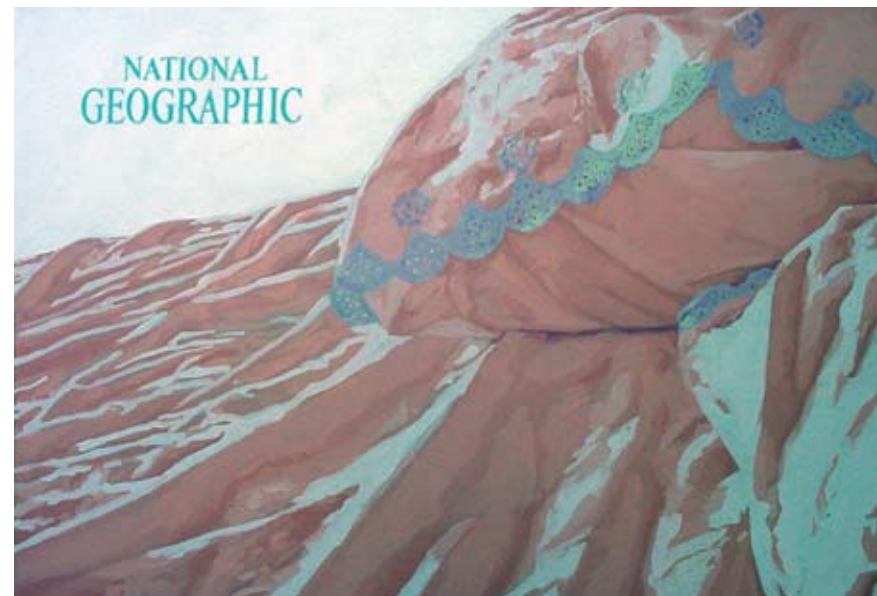
Sim, mas aquelas performances eram sobretudo a minha apresentação. Era assim que eu queria ser conhecido. Era aquele o meu ponto de par-



performances were a type of calling card into the world of art, one that I would still use even today. To a certain extent, I have found the way that I like to be presented.

The idea of performance is frequently associated with the idea of intervention, with performance being a manifestation of art's will to break out of its restricted field and interact with reality. In this context, what do you think is the role of artists today?

Before answering you, I should mention that the question, in and of itself, is interesting. Why does no one ask, for example, what a doctor's role is? Perhaps because people consider that saving lives is already a sufficiently important role, and so they don't demand more of a doctor. The idea itself of a being doctor already carries with it the justification of usefulness and functionality. This is certainly not behind what you're saying, but charging the artist with the obligation to have a certain role may conceal the expectation in which the artist belongs to another structure where he must fulfill a role. In the case of a physician, everyone is quite happy that a doctor's role is to be a doctor, so why not the same



tida. Aquelas performances eram uma espécie de cartão de visita no mundo da arte. E é um cartão de visita que ainda hoje eu usaria. De certa forma encontrei a maneira como quis ser apresentado.

A ideia de performance está frequentemente associada à ideia de intervenção. A performance enquanto manifestação de vontade da arte de sair do seu campo restrito e intervir na realidade. Neste sentido, qual pensas ser, hoje, o papel do artista?

Antes de procurar uma resposta para isso, a própria pergunta é interessante só por si. Porque é que ninguém pergunta qual será o papel de um médico, por exemplo? Talvez porque se considere que salvar vidas já seja um papel suficiente importante para não lhe exigir mais. A ideia de médico, por si só, já contém a justificação da utilidade de uma função. Não será certamente o teu caso, mas pôr nas costas do artista a obrigação de ter um papel pode esconder a expectativa de que o artista pertença a uma outra estrutura na qual deverá cumprir um papel. Se no caso do médico, toda a gente se satisfaz que o papel do médico seja ser médico, e porque não em relação ao artista? Poderíamos dizer, em



for an artist? Although redundant, we can say that the role of the artist is to be an artist just as it is the doctor's role to be a doctor.

At any rate, with this question being asked of an artist and not of a doctor, shows the underlying current that artists are something different, are in another reality with respect to the one where they might have a role, as if they existed in another reality and as if, in fact, being an artist did not already encompass any functionality in the world. This question, subtly and even involuntarily, brings up the old questions: Does art serve some purpose? What function does art have? ...

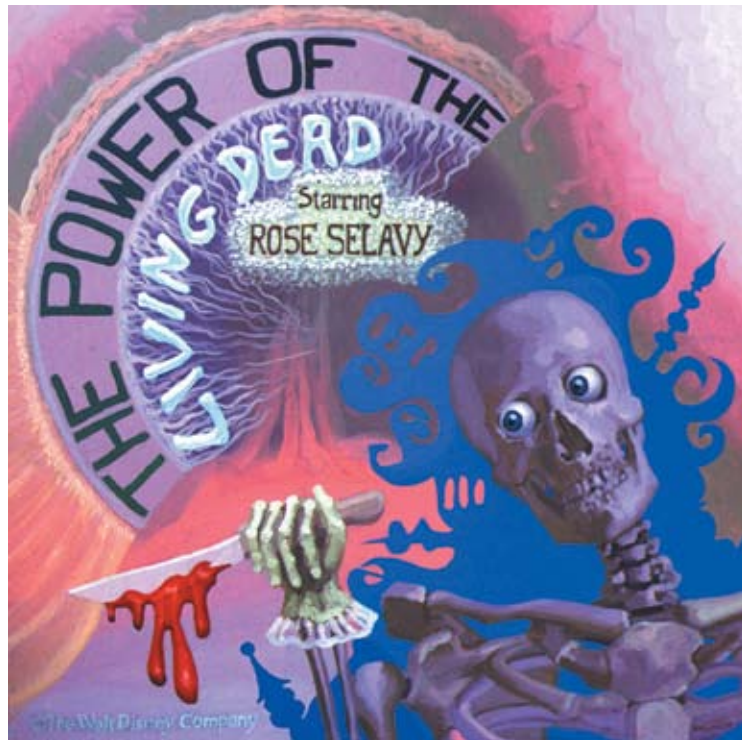
In relation to the role of art, asking what it means to be an artist nowadays has something to do with the position that the idea of an artist in our times is excessively widespread. The confluence of techniques and theories in the registers where artists move about makes it such that artists many times get lost or end up in mere games of transversality, beginning and ending



redundância, que o papel do artista é ser artista, como o papel e um médico é ser médico.

De qualquer forma esta pergunta que é posta em relação ao artista e não em relação ao médico, subentende que uma coisa serão os artistas, outra a realidade em relação à qual eles poderão ter um papel, como se eles tivessem existência numa outra realidade, como se o facto de ser artista já não englobasse uma função neste mundo. Esta pergunta, subtilmente, mesmo que involuntariamente, levanta as velhas questões: se a arte serve para alguma coisa, que utilidade é que ela deve ter...

Em relação ao papel do artista, perguntar o que é ser um artista, hoje, tem a ver com o sentimento de que a ideia de artista é hoje em dia talvez excessivamente difusa. As confluências de técnicas e de teorias, nos registos em que os artistas se movimentam, fazem com que os artistas acabem ou se percam muitas vezes nos jogos da mera transversalidade,



here, and then not releasing themselves from it. It is a transversality that often seems to have no other goal than the transversality itself. And this often becomes fuzzy for the observer or the public, which fails to discern what it means to be an artist or what the role of an artist is.

You say “the role of the artist” but you should say “the place of the artist,” right? Perhaps we are now getting at slightly different things. When we speak of the role of the artist, we are reinforcing the circumstantiality of being the art-maker, a rather circumstantial relationship with art. Or too temporal? I’m not sure an artist reacts to the reality that he lives in or the time period that he lives in, or at least, completely. I believe that the reality that the artist lives in serves as his raw material, his stepping-of point to submitting to many things. Considering the possibility that the artist has a role complicates the possibility of having that role because what the artist shows, the human capacities that the artist explores, are exactly the possibility to utilize intelligence within complexity that is hindered by that very complexity. Because, in order to be operative in reality, to have an obvious role to play, we have to deal with relation-

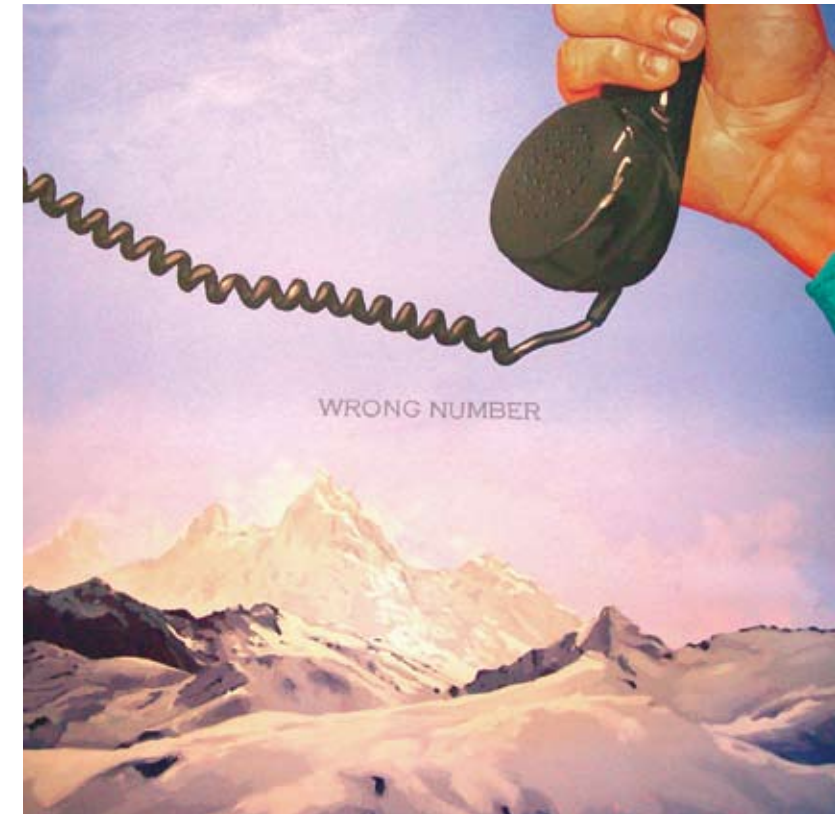


começando nela e acabando nela, e depois, não se desligar dela. Uma transversalidade que, muitas vezes, parece não ter outro fim que a própria transversalidade. E, muitas vezes, isso pode tornar-se numa nebulosa em que muitas vezes o observador, o público, acaba por não discernir o que é ser artista, o papel do artista.

Dizes “O papel do artista” como dirias “o lugar do artista”, não é? Talvez agora estejamos a apontar para coisas um bocado diferentes. Mas quando se fala do papel do artista está-se a reforçar a circunstancialidade de ser fazer arte, uma relação demasiado circunstancial com a arte. Ou demasiado temporal? Eu não tenho a certeza de que um artista aja para a realidade em que vive, para o tempo em que vive. Pelo menos completamente. Eu acho que a realidade em que o artista vive é matéria-prima, ponto de partida, para remeter para muitas coisas. Considerar a possibilidade de o artista ter um papel, até complica a possibilidade de se ter um papel porque o que o artista mostra, as capacidades humanas que o artista explora, são exactamente a possibilidade de utilizar a inteligência numa complexidade muito pouco operativa exactamente por essa mes-



ships that are more schematic in terms of intelligence. Politicians, for example, must be very schematic-oriented. All our politicians have to have the same schematics to work in politics. But to confuse schematics with rigorousness is a bit dangerous, is it not? With rigorousness, the best way to approach reality is certainly not with schematics because reality is too complex. Here, the role of artists clearly lies in the aspect of possibility, in this capacity, or rather, in the privilege which enables them to do things that don't serve any use. They can use their intellect without feeling any obligation that their product should serve some purpose. The inherent value is in the scope of that very freedom to create, which is of no small significance. The showing of a more complex dimension of the human intellect is already, of itself, an important function. But the complexity of the role of the artist is confusing, and many times, intentionally so, since artists are beings that don't serve any visible



ma complexidade. Porque, para se ser operativo na realidade, e para se ter um papel óbvio, temos de nos servir de relações mais esquemáticas com a inteligência. Os políticos, por exemplo, têm de ser muito esquemáticos. Todos os nossos políticos que têm mesmo de ser esquemáticos para serem políticos. Mas confundir esquematismo com rigor é que já é um bocadinho perigoso, não é? Até porque, em rigor, a melhor aproximação à realidade não será certamente esquemática, até porque a realidade é muito complexa. Aqui, o papel dos artistas estará certamente na possibilidade, nesta capacidade e, como hei-de dizer, esse privilégio, de poder fazer coisas que não servem para nada. Eles podem usar a sua inteligência sem ter a obrigação de que aquilo sirva para alguma coisa. Serve para isso. E não serve para pouco. O facto de nos mostrar uma dimensão mais complexa da inteligência humana já é uma função importante. Mas essa complexidade do papel do artista é confundida e,



good, as if they were a race of pleasant savages that tolerate each other, and which society tolerates. Opportunistically, the complexity of being an artist gets confused with nothingness, out of lack of knowledge or claimed lack of knowledge.

But when the role of the artist is questioned today, it's primarily about the fuzziness of transversality. Role in terms of place or identity. Are we in a time now when the artist is purely experimental, where he no longer wishes to invent worlds?

It seems to me that for a while now, it's been quite a while that one's expectation of something called novelty or clearly new has become watered down and that this notion could only be maintained artificially. This is because strategically – voluntarily or not – novelty has been very important in art, with novelty being the most obvious vehicle for other things much more important than novelty. Duchamp himself said that Dada was as old as Adam and Eve.

But returning to the question of transversality. The question of the artist and the role of the artist, of what the artist is today, it has more to do with the idea in recent years that there's been a certain need for transversality which has been short-circuited by the actions of the artists themselves.

The apparent transversality of the means that artists use is one item of



muitas vezes, propositadamente, como sendo os artistas seres que não servem propriamente para nada, como se fossem uma espécie de bons selvagens que se toleram, que a sociedade tolera. Opportunistamente, essa complexidade de se ser um artista, pela incompreensão ou por uma pretensa incompreensão, se faz confundir com o nada.

Mas quando questionava o papel do artista hoje, questionava sobretudo a nebulosa da transversalidade. Papel no sentido de lugar, de identidade. E será hoje o tempo do artista puramente experimentador? O que já não quer ser inventor de mundos?

Parece-me que há algum tempo para cá, e parece-me que não há tão pouco tempo, se tem diluído bastante a expectativa, e que só artificialmente se manteria, do que se chamaria novidade, do que seria obviamente novo. Até porque, apesar de estrategicamente, voluntariamente ou não, a novidade ter sido muito importante na história de arte, a novidade era sobretudo uma espécie de veículo mais óbvio para outras coisas bem mais importantes que a novidade. O próprio Duchamp já dizia que o Dada era tão antigo quanto Adão e Eva.

Mas voltando àquela questão da transversalidade. Esta questão do artista, do papel do artista, do que é o artista hoje, tem mais a ver com a ideia de que, nos últimos anos, se teve muito presente uma certa necessidade de transversali-



proof, but it is of great centrality because, without it, material transversality, transversality of technical means or of other things, of extract s, of references or of appropriations, would not be possible.

In the complexity of the means of production that are so often involved, does it still make sense to have the traditional idea of an artist in his studio? I believe the idea of a studio continues to make complete sense. Not necessarily as a physical space but as an idea. The idea of an artist as similar to the painter with his easel continues to be important, even with his type of internal easel, even if he doesn't do the least bit of painting. Or even if it's more of a nomadic thing. It's like Duchamp and his pocket chess set. But going back to performance: What I find and found interesting in performance when I started doing it, and what was important, was the aspect of "do it yourself." Imagine an artist not being talented, or let's say exceptionally talented, in some type of circus act, but he still does it. In this way, the artist displays his condition of personhood, a person like any other up there doing that circus act, not as an exceptional person but someone who is simply ritualizing a very banal action, thus

dade que acabou por ser curto-circuitada com a própria acção dos artistas. A aparente transversalidade de meios que os artistas usam é prova mas é de uma grande centralidade, porque senão não seria possível essa transversalidade material, de meios técnicos, ou de outras coisas, de citações, de referências, de apropriações.

Na complexidade de meios de produção que muitas vezes estão envolvidos ainda fará sentido a ideia tradicional do artista no atelier?

Eu acho que a ideia de atelier continua a fazer todo o sentido. Não obrigatoriamente como espaço físico, mas como ideia. Mas a ideia de um artista à semelhança do pintor com o seu cavalete continua importante, assim com uma espécie de cavalete interior, mesmo que nem sequer faça pintura. Ou mesmo que seja uma coisa completamente nómada. Como o Duchamp com o seu xadrez de bolso. Mas, voltando à performance: O que eu acho e achava interessante na performance quando comecei a fazê-la, e o que era importante, era esse lado de "faça você mesmo". O artista, não sendo uma pessoa particularmente dotada, ou excepcionalmente dotada para fazer este ou aquele número de circo, por exemplo,



giving it another symbolic dimension. And it's this "do it yourself," this action that doesn't need to be technically perfect that can be potentially significant. The other day I was talking to a friend of ours who thought it was odd that videos from visual artists were being sold at extremely high prices and technically they were so poorly done. It is not, nor has it ever been, the technical quality of a video done by a visual artist that is important. The video camera, in fact, has appeared among the languages of the visual arts as an accessible household appliance.

The discourse that various artists use frequently, and perhaps too much, is the space-time and time-space relationship. But what I see in the images that you make – in what I call décor, stage scenery, inhabited geography – is a space without time in the present, that uses images from another time and space, which is sometimes in the future. What I mean is that often what you represent is above all prospective, using various vantage points, registers and codes from the past that don't have much to do with the past reference. In all this, what I want to ask you now is what time frame do your characters have those that you interpret? By



mas fazê-lo. Assim o artista estará a manifestar a sua condição de pessoa, uma pessoa qualquer que está ali, a fazer aquilo. Não como um ser de excepção mas alguém que poderá estar simplesmente a ritualizar uma acção banalíssima, dando-lhe assim uma outra dimensão simbólica. E é esse "faça você mesmo", essa acção que não tem de ser tecnicamente perfeita que pode ser potencialmente significativa. Ainda no outro dia estava com um amigo nosso numa conversa em que ele achava bizarro vídeos de artistas plásticos serem vendidos a preços altíssimos e que, tecnicamente, não serão assim tão bem feitos. Não é nem nunca foi, parece-me a mim, a qualidade técnica de um vídeo de um artista plástico que foi importante. De facto o câmara vídeo apareceu nas linguagens das artes plásticas como um electrodoméstico acessível.

O discurso de muitos artistas usa frequentemente, e talvez com frequência excessiva, a relação espaço/tempo, tempo/espaço. Mas o que vejo nas imagens que fazes, no que posso chamar décors, encenações, nas geografias habitadas, é um espaço sem tempo no presente. Que utiliza as imagens de outro tempo e de um outro espaço. Que por vezes, eventualmente há-de vir.



time I mean context, the framework that you put them in, the register in which they are placed.

I don't know if I'll answer this completely, but I think I can. I believe that, in the things that I do, the causes are what happens afterwards, and not before. ... The causes are the effects. As an artist – and this is not particularly something which I've originated – I do things anticipation; the causes occur with the anticipation of the effects. The motor driving all of this, what gives pleasure, is the aesthetic experience felt before the real experience itself occurs, what years back was called inspiration. It is in the possibilities for creation of ideas that the image is formed. They are plastic in the same sense that people in science apply to the word. A plastic substance or a plastic cell is the one that is best adaptable. It's like the possibility of stem cells that have an enormous versatility, turning into kidneys, lungs or stomach cells.

Quero dizer com isto que muitas vezes aquilo que representas é sobretudo prospectivo, utilizando, de vários pontos de vista, registos e códigos de um passado mas que não tem que ver com um referencial de passado. O que, com tudo isto, te quero perguntar é qual é o tempo dos teus personagens, dos personagens que representas? O tempo no sentido do contexto, do quadro em que os colocas, o registo em que os colocas.

Eu não sei se isto responderá completamente, mas acho que sim, que vai responder ao que estás a perguntar. Eu acho que, nas coisas que faço, as causas é como se estivessem depois e não antes,... as causas são os efeitos. Eu, como artista, e isto não será propriamente uma originalidade minha, faço as coisas por antecipação, as causas estão na antecipação dos efeitos. E o motor disto tudo, o que dá gozo, é a experiência estética antes da própria experiência, o que em tempos se chamava inspiração. E é nas possibilidades plásticas das ideias que a imagem se forma. Plásticas mes-



You talk about anticipation. Do you also believe in the visionary potential of art?

I don't see art as being visionary, nor do I consider it a projection for the future. For me, art is not any type of premonition of other realities. It doesn't seek out utopias, nor does it emerge as a manifestation of desire. And those things about time are quite bizarre. The idea of temporal sequence... We live with this and yet at the same time we live without it. The personality is very complex. We are temporal beings, living the sequence of events, but there is also perception even if it is merely chemical activity in our minds, a perception of some constancy, in the succession of events.

That idea that many people call "interior landscape" is something that I don't grasp in your images. In this respect, they are blank; they don't evoke in the viewer an internal or introspective regard.

mo no sentido como as gentes das ciências o aplicam. Uma substância plástica, ou uma célula plástica é aquela que se adapta melhor. É como a possibilidade das células estaminais que têm uma enorme versatilidade podendo vir a tornar-se rins, pulmão ou estômago.

Falas de antecipação. Acreditas também nas potencialidades visionárias da arte?

Não encaro de forma alguma a arte como podendo ser visionária, nem sequer como projecção para um futuro. Para mim a arte não é qualquer espécie de premonição de outras realidades, não procura criar utopias, nem sequer surge como manifestação do desejo. E estas coisas do tempo são muito bizarras. A ideia de sequência temporal ... Nós vivemos com ela e simultaneamente, também vivemos sem ela. A nossa personalidade é muito complexa. Somos seres temporais, em sequência de eventos, mas também há uma percepção, mesmo que dada meramente pela química



I think that what you've said is rather astute. You've even used a term that in a different context could be taken as pejorative. But in the way you've put it, I'm taking it as a compliment to hear that things are blank. It is this emptiness ... (and at the risk of resorting to groovy phrasing) and this relationship to things that gives potential to the filling up of things. These are images that need to be filled up.

They don't have to be full up...

If they were full up, there would be no more space for anything. In the same way that just a short while ago I mentioned that the cause of the work of art is the effects and in the artist the idea of anticipation, what you have said is perfectly coherent, the proof of which is in the fact that you perceive a lack of interior landscape in the things I do. There is an exterior landscape, however, in terms of image. But what does image mean? Image? Imagining? The answer lies in unleashing the exterior landscape, which is my technique as an artist. Just as other artists do, I'm a technician dealing with stimulus. It's like a scientist who mixes substances. For the reaction to happen, the reagents have to be in the proportions that will produce a result, and this method is not to be found in the convergence of messages. It is, above all, found in the various complementary deviations that the messages may have.

do nosso cérebro, uma percepção de alguma constância, nessa sucessão de eventos.

Aquela ideia do que muitas vezes chamam "paisagem interior" é algo que nunca vislumbro nas tuas imagens. Neste sentido serão vazias, não parecem provocar no espectador um olhar interior, introspectivo.

Eu acho que o que disseste é bastante perspicaz. Até por usares termos que, noutros contextos as pessoas poderiam considerar pejorativos. No sentido em que falas é para mim um elogio dizeres que as coisas são vazias. É esse vazio,... (e arriscando cair em frases giras) essa relação de coisas que potencia o preenchimento das coisas. São imagens a preencher. *Não têm que estar cheias,...*

Se estivessem cheias já não haveria espaço para nada. No mesmo sentido em que eu há pouco disse que a causa de uma obra de arte são os seus efeitos e, no artista, a ideia ser a antecipação, isso é perfeitamente coerente com o que disseste, comprova-se com o facto de achares que não há paisagem interior nas coisas que faço. Há paisagem exterior, isso há. E no sentido de imagem. O que é que quer dizer imagem? Imagem, imaginar? É no desencadear essa paisagem exterior que está a minha técnica de artista. Como qualquer artista sou um técnico de estímulos. É como um cientista a misturar substâncias. Para a reacção acontecer



“Look at the Universe, it is immense,” is what Philippe Parreno could say, never you. How will we be able to set off for new visualities in the constitution of contemporary artistic values?

This enchantment with the universe, as a type of world to be tamed, is that what you're talking about? I agree that it's not that type of enchantment that moves me, which does not mean that I don't feel enchantment. I don't feel it in terms of the unknown. It is the known that interests me. To touch again on the role of the artist, the role is to show what the known is, which is, at the same time, more complex and more simple than we are often given to believe. It seems to me that the raw material of art always resides within what is known, and it is nonetheless interesting for being so. Even when this fact apparently simulates this relationship, eventually romantic, eventually sublime, given the idea of the unknown, it is always the known we are dealing with. And when we deal with the unknown, it is above all the relationship that is the theme, or the impossibility of such. More than the relationship, there is the image of that relationship. It is the very enjoyment of the self-consciousness of the artifice. If we imagine a relationship with Outer Space, it is Outer Space as a ceiling or something that can be framed by a telescope or by television. As an artist, I'm not interested in this or some other substance on Mars, but I am interested in exploring the relationships

os reagentes têm de estar em proporções que resultem. E essa medida não está na convergência das mensagens. Estará sobretudo nas várias divergências complementares que as mensagens tenham.

Olha o Universo, ele é imenso, poderia dizer o Philippe Parreno, jamais tu. Como poderemos partir para novas visualidades na constituição dos valores artísticos contemporâneos?

Esse encantamento com o Universo, como uma espécie de mundo a desbravar... É nesse sentido que falas? Concordo que não é propriamente esse tipo de encantamento que me move. O que não quer dizer que não tenha encantamentos. Só que não está propriamente no encantamento pelo desconhecido. É o que é conhecido que me interessa. E, voltando ao papel do artista, o papel do artista é mostrar que o conhecido é ao mesmo tempo mais complexo e mais simples do que muitas vezes nos é dado a crer. Parece-me que a matéria-prima da arte é sempre o que é conhecido, e não é de todo menos interessante por isso. Mesmo quando, aparentemente, simula essa relação, eventualmente romântica, eventualmente sublime, com essa ideia de desconhecido, é sempre do conhecido que se trata. E quando se relaciona com o desconhecido é sobretudo a relação que é o tema, ou a impossibilidade dela. Mais do que uma relação, é a imagem dessa relação. É o próprio gozo da autoconsciência do artificio. Se imaginarmos uma



that can be established when someone is thinking about Mars. They are concepts which are released and the ideas that are generated from the relationship between a character, a telescope and a space that can be observed. *How do you understand intuition in relation to art? Can intuition in an artist be the capacity that he has to predict the degree of the public's understanding of his work?*

The word intuition, from the outset, includes this aspect. Intuition is also prediction and premonition. Perhaps it is too much to say that the idea in art is a premonition, but it is certainly an anticipation.

But there is also a place for derivation, for that person viewing who follows a completely different path.

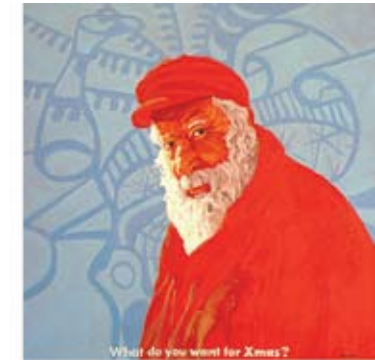
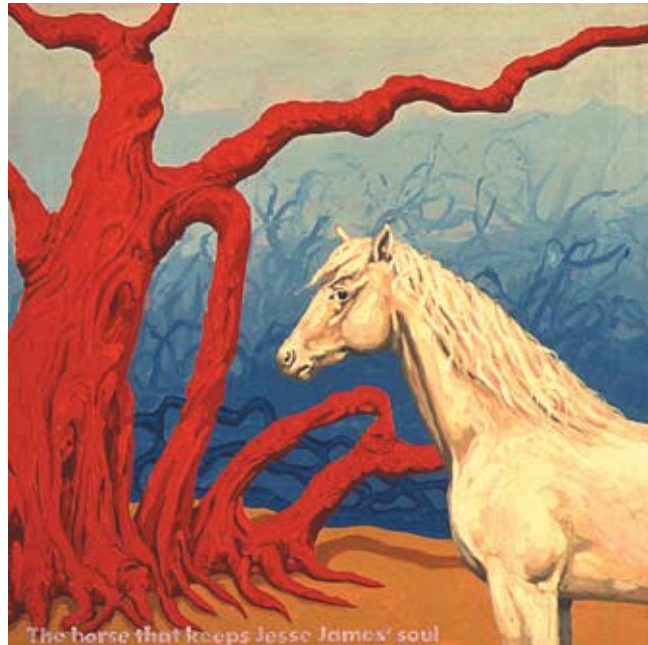
Yes, but when an artist does something, he always bets on a drift.

Assuming intuition as an artist's capacity to predict the perceptions of the observer, in your work, let's take one of the canvases that you've shown in

relação com o Espaço Sideral, é o Espaço Sideral como tecto ou como coisa enquadrável por um telescópio, ou pela televisão. Como artista não estou interessado se há aquela ou aquela substância em Marte, mas já me interessa explorar as relações que se podem estabelecer quando alguém está a pensar em Marte. Os conceitos que se libertam, as ideias que se geram numa relação entre um personagem, o telescópio e um espaço a observar. *Como é que entendes a intuição em arte? A intuição num artista não será a capacidade que ele tem de prever o grau de entendimento do público sobre o seu trabalho?*

A palavra intuição, desde logo, inclui esse sentido. Intuição também é previsão, premonição. Talvez seja excessivo dizer que a ideia em arte é uma premonição, mas será certamente uma antecipação.

Mas também há lugar para a derivação, para aquele espectador que vai para um caminho completamente diferente.



the exhibit, "Post-Nuclear Country," the one with the cowboys in the saloon with candles. (p. 42)

With the candles on their shoulders, their heads, or rather, on their hats, throughout the room ...

When I see, or when I think about that canvas, I associate it with metaphysics. I don't know what ideas you were intending to convey. I only see what you drew there, what you have shown. I can't read your intentions. It's not clear whether your relationship to metaphysics is intentional or if it was foreseen by you. Nevertheless it seems that your intention is not transmissible, and we know that transmissibility of the artist to the public is frequently demanded, the reciprocity, the transmissibility of the public to the artist is not customarily so.

What you are saying, in other words, is that, in this canvas (and, I consider, in all my work) the viewer will believe that what he sees can happen

Sim, mas quando um artista faz uma coisa, é mesmo na deriva que aposta.

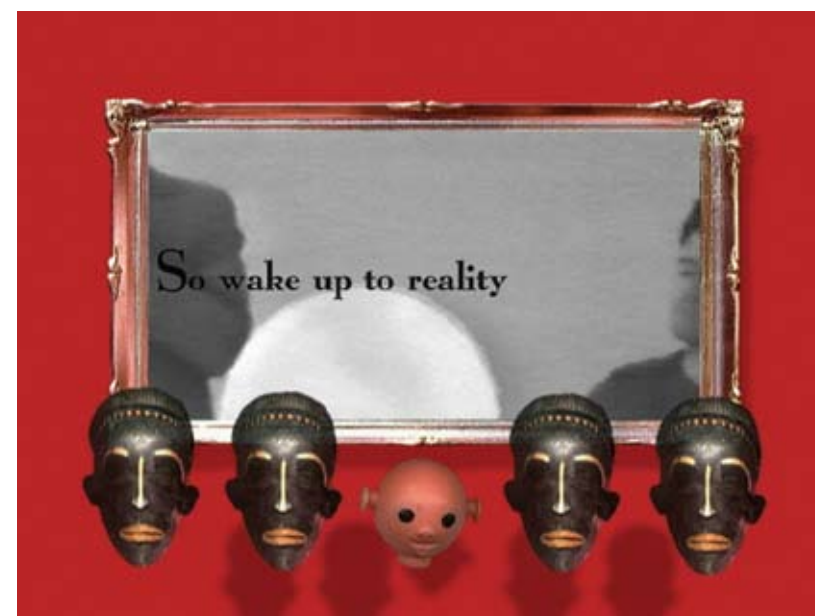
Encarando a intuição enquanto capacidade do artista prever a percepção do observador, no teu trabalho, e pegando numa tela que mostraste na exposição " Post- Nuclear Country", aquela dos cowboys no sallon com as velas (pág. 42).

As velas nos ombros, nas cabeças, ou melhor, nos chapéus, pela sala toda,... Quando vejo, ou quando penso nessa tela, associo-a à metafísica. Eu não sei que ideias pretendias transmitir. Eu apenas vejo o que tu lá desenhaste, o que tu mostras. Não leio as tuas intenções. Não é evidente que a relação com a ideia de metafísica seja intencional, seja prevista por ti. De facto parece-me intransmissível a tua intencionalidade. E sabemos que a transmissibilidade do artista para o público é frequentemente reivindicada, a reciprocidade, a transmissibilidade do público para o artista é que não o costuma ser.



independently of the intention of the author. In fact, the author can be in an even more discreet position. Additionally, we can state that the public may question how clever the artist is being or if the resulting work is purely accidental. For me, this is the symptom that something is working, and if it seems to be working beyond me or even despite me, then so much the better. But the fact of the matter is that most of my work for which I have a concept of things in my head are ones where it seems that the conceptual relationships established appear accidental, or rather, they don't appear predicted. They are as if they had their own life to them. If the price for this means not clearly displaying my intelligence, so be it. *It is as if your canvases were what they seem to be, but more than transmission of an idea or ideas that can be guessed at below the surface.*

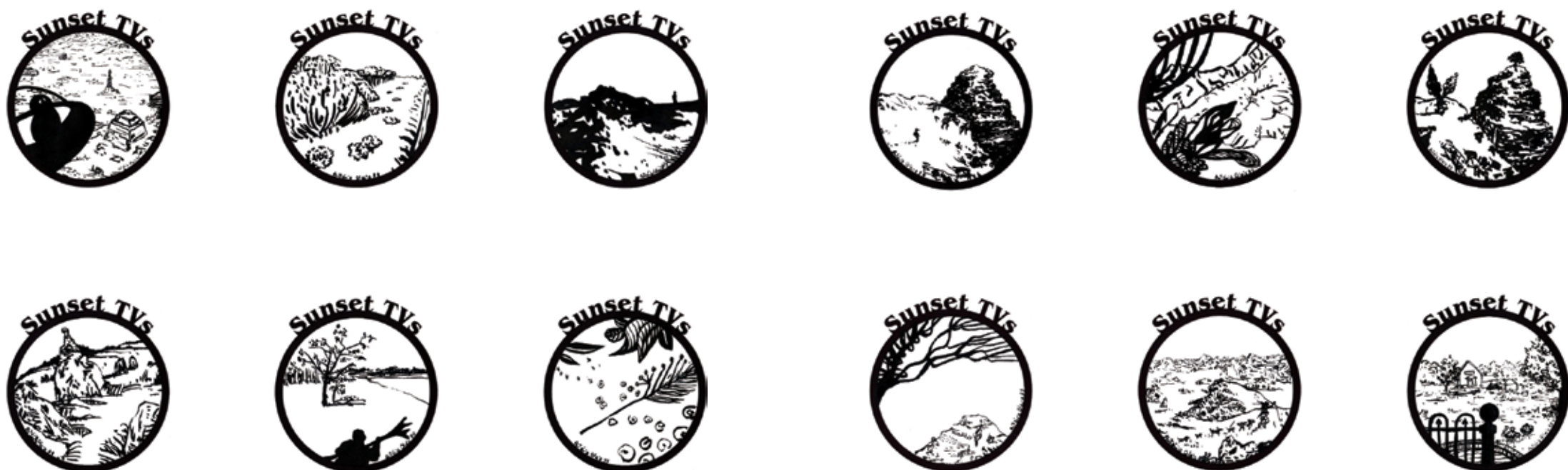
In relation to the canvas "Post-Nuclear Country," I knew perfectly well that people would see a saloon with cowboys, undoubtedly American due to the stereotype, but the funny thing is that they are Australian. The source of that image, just as with many others that I continue to use, is *National Geographic* magazine. My starting point is an artifice and at the



O que estás a dizer, por outras palavras, é que, nessa tela (e acredito que em todo o meu trabalho) o espectador acreditará que o que vê pode acontecer independentemente da intenção do autor. De facto, o autor assim fica numa posição bem mais discreta. Inclusive podemos admitir que o público até poderá questionar se o artista será assim tão inteligente ou se o resultado da obra será puramente accidental. Isso, para mim, é sintoma de que a coisa funciona. E se parecer que funciona para além de mim e, mesmo, apesar de mim, melhor. Mas o que é um facto é que a maior parte do trabalho que tenho na concepção das coisas vai no sentido de parecer que as relações conceptuais que se estabeleçam pareçam puramente accidentais, no sentido de não parecerem previstas. Como se as telas tivessem vida própria. Se para isto o preço a pagar é não manifestar claramente a minha inteligência, paciência.

É como se tuas telas fossem o que parecem ser, mais do que transmissão de uma ideia ou ideias que se adivinhem por baixo da superfície.

E em relação a essa tela "Post-nuclear Country", eu sabia perfeitamente que as pessoas iriam ver nela um saloon com cowboys, sem dúvida



same time it's clear that I'm not going after documentary rigor. I know that these cowboys are Australian, but I realize that people can't help but see them as Americans (except of course Australians and Americans). It is not the particular identity of those cowboys that's important, not even their nationality, but rather the variation of a stereotype in the collective imagination.

Nicolas Borriaud has shown his displeasure at artists today being greatly distanced from the sciences of thought. Do you think that this is normal? And when I say normal, it's not in terms of classifying or making a judgment. This question is a bit odd because it seems to imply that art is not a science of thought. I don't mean to say that any distancing in relation to the prominent thinkers of our time is a positive thing in itself. Certainly, it is not, but I don't consider it relevant to pose this question specifically to artists.

Even if you're not talking about that, curators nowadays don't often envision the artist as having a certain unified condition, not really in the framework that you're referring to, but implying that the artist would not exist without certain pre-existing conditions. The fact is that we have curators who are more theoretical, leaning toward the more theoretical approach to curating, or to curating the theoretical. But let's say, in the

americano, pelo próprio estereótipo, mas o que tem graça, é que eles são australianos. A fonte dessa imagem, como de muitas outras que continuo a utilizar é a revista National Geographic. Eu já parto dum artifício. E, ao mesmo tempo, é evidente que não procuro qualquer rigor documental. Eu sei que estes cowboys são australianos, mas sei que as pessoas não os deixarão de ver como americanos (excepto talvez os australianos ou até os americanos). Não é a identidade particular daqueles cowboys que me interessa, nem sequer a nacionalidade, mas sim como variação de um estereótipo, num imaginário colectivo.

O Nicolas Borriaud manifestou desagrado quanto ao artista hoje poder ter um tão grande afastamento das ciências do pensamento. Tu achas normal, que assim o seja? E quando digo normal não é no sentido de classificar ou fazer qualquer juízo.

Essa questão até é um pouco estranha, até parece que tem implícita a ideia de que a arte não será uma ciência do pensamento. Não quero dizer que qualquer alheamento em relação aos pensadores do nosso tempo seja em si uma coisa positiva. Certamente não o é. Mas não considero relevante que essa questão se ponha especificamente aos artistas.

Mesmo que não nesse sentido que falas, os próprios curadores actuais frequentemente não encaram o artista como tendo uma condição una,



past the theoretical-practical element was the artist himself. Or the artist as such is very much viewed as being purely practical, never theoretical, needing to draw theory from others. This has something to do with the naturalness of some theoreticians – and Borriaud is one of these – the naturalness with which they vehemently point out what is commonplace in the negative sense in various texts and books, with the artist today needing only to read Wire or Architecture d’Aujourd’hui and not any book written by a philosopher or any philosophical essay that illustrates his work or what it is based on.

I believe that these questions are not to be asked any more of an artist than of any ordinary citizen, and never as a condition or criterion for determining the intellectual quality of the artist. I consider it of the greatest presumption to hope that an artist’s work would fit into the reading of another thinker’s work. This is not knowing what art is about. Creating art means to reflect upon things, be they philosophical or something else. Currently, the ability to establish parallels with other forms of perceiving reality may be interesting, but it doesn’t provide an excellent setting for art to happen. An artist who laboriously strives to frame his work within the studies of

não propriamente na intenção do que disseste, mas no sentido em que o artista não existirá se não existirem determinadas condições. O facto de existirem teóricos, curadores, no sentido teórico da curadoria, ou curatorial da teoria. Mas o teórico/prático, digamos assim, em tempos passados, o teórico/prático era o artista. Ou então o artista enquanto tal é muitas vezes encarado como sendo puramente prático, nunca teórico, precisando de ir buscar a teoria a outros. Isto tem a ver com a naturalidade com que alguns teóricos, e o Borriaud é um deles, com a naturalidade com que eles sublinham com veemência, em vários textos, em vários livros, de que será comum, no sentido depreciativo, hoje o artista ler a “Wire” ou a “Architecture d’aujourd’hui” e não ter um livro de algum filósofo, ou não ler qualquer ensaio filosófico, que ilustre o seu trabalho, ou onde assente o seu trabalho.

Eu acho que essas questões não se põem mais a um artista que a qualquer cidadão, e nunca como condição ou critério de aferição da qualidade intelectual do artista. E considero da maior presunção esperar que a obra do artista possa assentar na leitura das obras de outros pensadores.



philosophers, be they his contemporaries or not, can be a very dull or boring thing, don't you think? Above all, if he doesn't surpass this, there's not much good in it, because they are not of the same nature. Art, even within its philosophical potential, is something else.

You remember that this argument held some force, quite a bit in the 90s, that many artists didn't have a certain structure of reasoning or structure of reflection precisely because they suffered from this failing, or so said some theoreticians.

Creating art stems from a certain need to have one's own codes blown apart. And this is, in a certain way, complementary to the work of scientific minds, even those dealing with the science of thought. In certain ways, things are not exclusively one way or the other, enabling us to speak about the artistic-ness of science and the scientific-ness of art. But it's best not to complicate this subject further. Often there is the need to seek out and grant credibility in art in terms of clear conceptual depth, but it seems to me that one of art's greatest qualities is in its capacity to be deliciously superficial and intellectually very stimulating at the same time. *And how do these qualities manifest themselves in the creation of your work?* I can give you an example, one from my most recent exhibition at the Filomena Soares Gallery called "Pictures Are Not Movies" (p. 119-121).



Isso é não saber o que é arte. O fazer arte é que é a reflexão sobre as coisas, chamemos-lhe filosófica ou outra coisa. Agora, a capacidade de estabelecer paralelos com outras formas de pensar a realidade, poderá ser bastante interessante, mas não é condição de excelência para a arte acontecer. Mas um artista que, laboriosamente, procure assentar o seu trabalho no estudo dos pensadores, do seu tempo ou não, pode ser uma coisa muito desinteressante e chata, não é? E, sobretudo, se não ultrapassar essa condição, não terá interesse algum. Até porque não são da mesma natureza. A arte, mesmo nas suas potencialidades filosóficas, é uma outra coisa.

Recordaste que já foi recorrente esse argumento, e muito nos anos 90, o argumento de que muitos artistas não teriam uma determinada estrutura argumentativa, uma estrutura de reflexão, precisamente porque tinham essa lacuna, segundo alguns teóricos.

Fazer arte parte de uma certa necessidade de fazer explodir os próprios códigos. E que é complementar, de alguma forma, ao trabalho das mentes científicas, mesmo se das ciências do pensamento. De qualquer forma, em rigor, as coisas nunca são exclusivamente uma coisa ou outra, podendo falar da artisticidade da ciência ou da cientificidade da arte. Mas é melhor não começarmos a complicar ainda mais as coisas. Muitas vezes há uma



“Pictures” and “movies” are two words that mean films, and pictures are also paintings, and “movies” is the most common word to refer to cinema: “moving pictures” are images that move, almost like a fairground show. The title “Pictures Are Not Movies” is saying that paintings are no joke. Yet in saying so, I’m also reminding people of the possibility, or of the expectation that it is, in fact a joke. And, in various canvases in the exhibit, like the one we mentioned earlier, “Post-Nuclear Country,” character, animals and plants appear covered with candles, confirming the static-ness of the figures and strengthening their character as object. I am also confronting the idea of image with the idea of object, with the image seen as if an object and the image as if it were concrete. It is as if the images could produce new existences, concrete realities, tactile. At the same time, I would like to put distance between the idea of painting and the registering of the instantaneous, just as I would like to stress its



necessidade de procurar conferir credibilidade à arte no sentido de uma profundidade conceptual evidente. Mas parece-me que uma das maiores qualidades da arte é a sua capacidade de ser deliciosamente superficial e, ao mesmo tempo, intelectualmente muito estimulante.

E como é que essas qualidades se manifestam na concepção do teu trabalho? Posso te dar um exemplo, o da última exposição que fiz na galeria Filomena Soares e que se chamava “Pictures are not movies” (págs. 119-121). “Pictures” e “movies” por serem duas formas de dizer filmes, e “pictures” também são quadros, pintura, e “movies” como o termo mais popular para referir o cinema: “moving pictures”, imagens que se mexem, quase como um espectáculo de feira. O título “Pictures are not movies” como quem diz: A pintura não é brincadeira. Mas, ao dizer que não é, estou também a lembrar essa possibilidade, a expectativa de que seja, de facto, uma brincadeira. E, em várias telas dessa exposição, como naquela tela



symbolic potential, or to put in better, its symbolism in the abstraction and attainment of symbolism. To be an artist is not to say things but to remind people of things, and this association of image to durability is contrary to the idea of volubility of the images in the manifestation of consistency. In this exhibition I am also showing a polyptych of 5 canvases with distinctive, completely unreal landscapes (p. 122-127), sometimes at the point of silliness, and the first canvas has a head from which there are jets of some thick liquid coming out of the mouth and head that reaches across the other canvases. The polyptych is entitled, "Is Speech Faster than Thought?" which is a propos to this conversation of ours. *And have you found an answer to that question? Which one is faster?* I'll answer you in the way that you certainly will be expecting. I have no idea, nor am I the least bit interested in finding out. I asked that question in the title just for effect, and of course, to unleash a series of

de "Post-nuclear country" de que há pouco falávamos, aparecem personagens, animais, plantas, cobertas com várias velas, afirmando a estaticidade das figuras e reforçando o seu carácter de objecto. Confronto assim a ideia de imagem com a ideia de objecto, a imagem como se fosse objecto, a imagem como se fosse concreta. Como se as imagens produzissem novas existências, realidades concretas, tácteis. Ao mesmo tempo quero aqui sublinhar o afastamento da ideia de pintura de qualquer registo do instantâneo, como que a sublinhar a sua potencialidade simbólica, ou, melhor, simbolista, na abstracção e abrangência do simbolismo. Ser artista não é dizer coisas, mas fazer lembrar várias coisas, e esta associação da imagem à solidez contraria a ideia de volubilidade das imagens na manifestação de uma consistência. Também nessa exposição mostrei um políptico com 5 telas com diferentes paisagens completamente irreais (págs. 122-127), por vezes ao ponto do disparate, e, na primeira



associations with it. Certainly, as a reaction to such a nonsensical question, they'll be able to verify that they really don't know what kind of relationships might exist between thought and discourse. At any rate, the possibility of seeing them as two autonomous things is disturbing. My intention is to convert any presumption of knowledge into a type of nebulous plasticity. In a type of biblical metaphor, beings have returned to the clay from which they were formed, in this case, not the beings but the concepts.

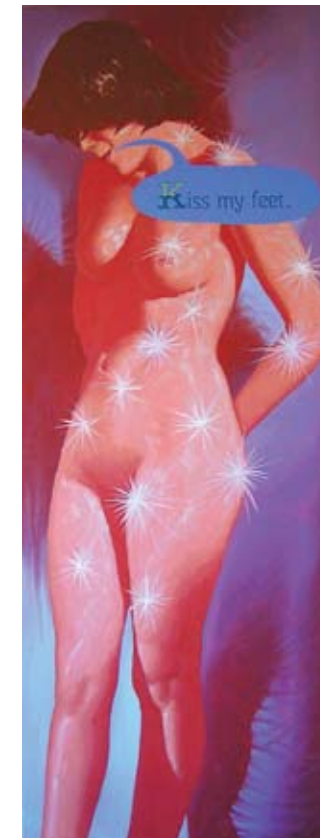
Generically speaking, in your work I see on the one hand a manifestation of normalcy although in a certain spectacularization of normality, but occasionally, I notice at the same time the way you treat images, which leads me to associate the things that you do with the idea of the grotesque. What interest does the idea of the grotesque hold for you in the creation of your work?

tela, uma cabeça de onde saíam, da boca e da testa, dois jactos de uma matéria viscosa que percorriam as várias telas. O título do políptico: "Is speech faster than thought?" vem também bem a propósito desta nossa conversa.

E já conseguiste responder a essa questão? Qual é que é mais rápido?
Eu respondo-te da forma que certamente já esperavas. Não faço a mínima ideia, nem sequer me interessava nada encontrar uma resposta para isto. Eu fiz esta pergunta neste título só para fazê-la, e, claro, com ela, despoletar uma série de associações. E, certamente, como reacção a uma pergunta tão disparatada, poderão verificar que não sabem lá muito bem que relações existirão entre pensamento e discurso. De qualquer forma, já será perturbadora a possibilidade de os encarar como coisas autónomas. A minha intenção é a de converter qualquer presunção de conhecimento a uma espécie de plasticidade nebulosa. Numa espécie de



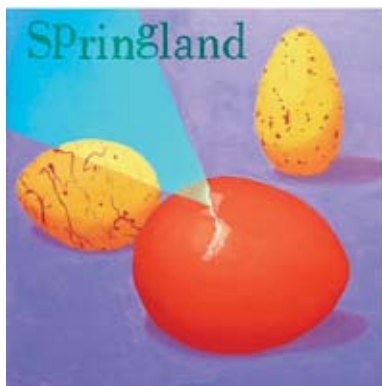
The idea of the grotesque, of grotesque figures associated with my work, although I've never given this much thought before, still makes a great deal of sense. Grotesque figures meaning freaks – there are things that I've done that deal with that, in part by taking on as ready-made the preconceived notion by some of the artist as an exceptional being. In one of the songs that I perform with João Taborda, from the very title, "If I wasn't an artist what could I be?" I ironically play with the idea of the artist as a singular misunderstood being. But here, I'm not truly glorifying the difference but suggesting the possibility that the pitiful artist is what he is because he can't be anything else. Then I suggest a series of alternatives to being an artist, all rather silly, but still strategically chosen. However, at the same time in these silly things that I've been mentioning, I am defining what it is to be an artist, as if the set of all the possible alternatives for being an artist could define what an



metáfora bíblica, os seres voltarem ao barro de que foram feitos, neste caso, não os seres, mas os conceitos.

Vejo genericamente a tua pintura, por um lado, como uma manifestação de normalidade, embora numa certa espectacularização da normalidade mas por vezes, ao mesmo tempo, a forma como tratas as imagens, leva-me a associar as coisas que fazes à ideia de grotesco. Que interesse tem para ti a ideia de grotesco na concepção dos teus trabalhos?

A ideia de grotesco, de figuras grotescas associadas ao meu trabalho, apesar de ainda não ter pensado nisso antes, não deixa de fazer bastante sentido. Figuras grotescas no sentido de "freaks". Há coisas que fiz que têm mesmo a ver com isso. Em parte por assumir como readymade a ideia preconcebida para alguns do artista como ser de excepção. Numa das canções que fiz com o João Taborda, desde logo no título: "If I wasn't an artist what could I be?" ironizo a ideia do artista como ser único e



artist is. For me, being an artist lies very much in the ability to have a diluted identity.

In that song, for which you made a video as well, (p. 38) you appear in character as yourself.

There is a canvas (p. 39) that was used as the image on the invitation to the exhibition at the Kenny Schachter Gallery at conTEMPorary in New York in 2004, that was one of the canvases that I've done to date with the title written on it, "If I wasn't an artist what could I be?" The title of the exhibition simulated a biographical stepping off point. The title "40 Years in a Plane" is also a title of a canvas on display (p. 106) that aimed at a narrative experience. (Initially, the title was supposed to be "20 Years in a Plane" as with one of our songs but I changed it to 40 to coincide with my 40th birthday.) The canvas that I'm referring to is not necessarily a self-portrait because it doesn't include my head, but

incompreendido. Mas aqui não propriamente glorificando a diferença, mas sugerindo a possibilidade do desgraçado do artista ser assim porque não consegue ser outra coisa. E depois sugiro uma série de possibilidades alternativas a ser-se artista, bastante disparatadas, mas estrategicamente escolhidas. Mas, ao mesmo tempo, nessas coisas disparatadas que vou dizendo vou definindo o que será ser artista, como se o conjunto de todas as alternativas possíveis a ser-se artista, definissem o que é ser artista. Para mim ser artista está muito na capacidade de se ter uma identidade diluída. *Nessa canção, para a qual também fizeste um vídeo (pág. 38) onde apareces, assumes-te a ti próprio como personagem.*

Há uma tela (pág. 39) que foi usada como imagem do convite na exposição que fiz para a galeria do Kenny Schachter, na conTEMPorary em Nova Iorque, em 2004, que foi uma das telas que fiz até agora com esse título, escrito na tela: "If I wasn't an artist what could I be?". O título da



it doesn't negate the fact that I was the model for the piece. I'm there seated with one hand over the other, but one of the hands is that of a werewolf. Here, in a certain way, I'm playing with the expectation of the bizarre that is still present conceptually each time that people think about the idea of the artist, which is not really something uninteresting but instead something amusing. On the one hand, I believe we should not make a myth out of the artist, who is a person like any other; it is within his state of being an ordinary person that he can be an artist. On the other hand, this expectation of the bizarre, of novelty, of exception is also important for receiving the work of art as a condiment of things to spark interest, curiosity and eventually fantasy. The public as a voyeur is a benefit, not a liability, when we expect effectiveness in perception of a work of art. The aesthetic pleasure of the voyeur lies to a great extent in the illusion that the viewer is standing before something different. In this case, the grotesque figure is the artist, which leads one to believe that some intimacy is being unveiled.

But here your attitude may be seen as a kind one.



própria exposição simulava um ponto de partida biográfico. O título "40 years in a plane" que também é título de uma das telas expostas (pág. 106) apontava para a narrativa de uma experiência (ao princípio era para ser "20 years in a plane" como um título de uma das nossas canções, mas acabou por ser 40 para coincidir com os meus 40 anos). A tela de que estou a falar não é propriamente um auto-retrato porque o enquadramento não apanha a cabeça, mas também não deixa de o ser porque sou eu o modelo da tela. Eu apareço sentado e vêm-se as minhas mãos, uma sobre a outra, e uma delas é uma mão de lobisomem. De alguma forma, aí estou a jogar com a expectativa de bizzarria que ainda está presente, conceptualmente, cada vez que as pessoas pensam na ideia de artista. O que até não é nada desinteressante, até é bem engraçado. Por um lado eu acho que não se deve mitificar o artista, que é uma pessoa como todas as outras e é na sua condição de exemplar de pessoa que consegue ser artista, por outro, essa expectativa de bizzarria, de novidade, de excepção, também é importante na recepção da obra de arte, como condimento das coisas. Para estimular o interesse, a curiosidade, eventualmente a



Yes. Since people are used to associating genius with art, I make a caricature of the idea of genius as if it were a freak, and I complete the idea with the opposite of genius, as if the 'poor artist' were only such because he is unable to be anything else, nothing extraordinary or of quality, but as having some kind of shortcoming. And here, I'm not really affirming much. I'm not saying that the artist is a freak. What I'm doing is showing what happens when I confront the idea of difference with quality, a common place for those who love art and who consequently will love artists, but with the idea that difference is defect and even a handicap. And if this gives pleasure, it is from the combination of these things that aesthetic pleasure can take place. In fact, making art is not philosophy, but it can undoubtedly stimulate philosophy.

Going back to the idea of the grotesque, when I refer to the grotesque and what makes sense to me, and what awakens my curiosity in your work is the set of figures that occupy the work at times, that end up always being implicit in the perspective of a critic – critic in the sense of questioning



fantasia. O público como voyeur é uma qualidade, não é um defeito, quando esperamos eficácia na percepção de uma obra de arte. O prazer estético do voyeur está muito numa ilusão de que estão perante o que é diferente. Neste caso, a figura grotesca, é o artista, o que faz crer que se está a desvendar uma intimidade.

Mas a tua atitude aí até pode ser vista como uma atitude amável.

Sim, como as pessoas estão habituadas a associar o génio à arte, eu caricaturei a ideia de génio como se fosse um "freak" e completei a coisa com o oposto de génio, como se o coitado do artista só o fosse por não ter capacidade para mais nada. Não como coisa extraordinária, ou como qualidade mas como uma espécie de defeito. E aqui não estou propriamente a fazer afirmações. Não estou a dizer que o artista é um "freak", estou a ver o que é que acontece quando confronto a ideia de diferença como qualidade, lugar comum para quem gostará de arte, e, consequentemente, gostará dos artistas, com a ideia de diferença como defeito, e até como deficiência. E é isto que dá gozo, é da combinação destas coisas que o prazer estético pode acontecer. De facto, fazer arte não é filosofia, mas pode sem dúvida ser estímulo à filosofia.



or bringing up questions. At least, that's the way I see the, somewhat grotesque, somewhat fantastical.

The figure or the situations grotesque ... it's also in the sense of a clown, not particularly horrible or extraordinary or fantastical. It's the grotesque as a more human condition, more plausible and familiar.

That filter of normalcy that makes those images, those figures ...

The grotesque is born of normalcy. When I had the exhibition of "Post-Nuclear Country" (p. 42-45) at the Monumental Gallery (1994), the title related to many references simultaneously: country music, the idea of territory, the idea of one's country, of place of the post-nuclear place ... But the possibility is of a mental territory and the images on the canvases as if they were beings that resulted from nuclear reactions, as if the mind became a relative object amongst other things. In this relationship, if the mind produces something, it is inevitably grotesque. Even in the

Voltando à ideia de grotesco, quando refiro o grotesco, e o que para mim faz sentido, e o que me desperta curiosidade no teu trabalho é que o conjunto de figuras que o habitam por vezes, acabam por ter sempre implícita uma perspectiva de crítica. Crítica no sentido de questionamento, de levantar questões. Pelo menos é assim que eu as vejo, mais ou menos grotescas, mais ou menos fantásticas.

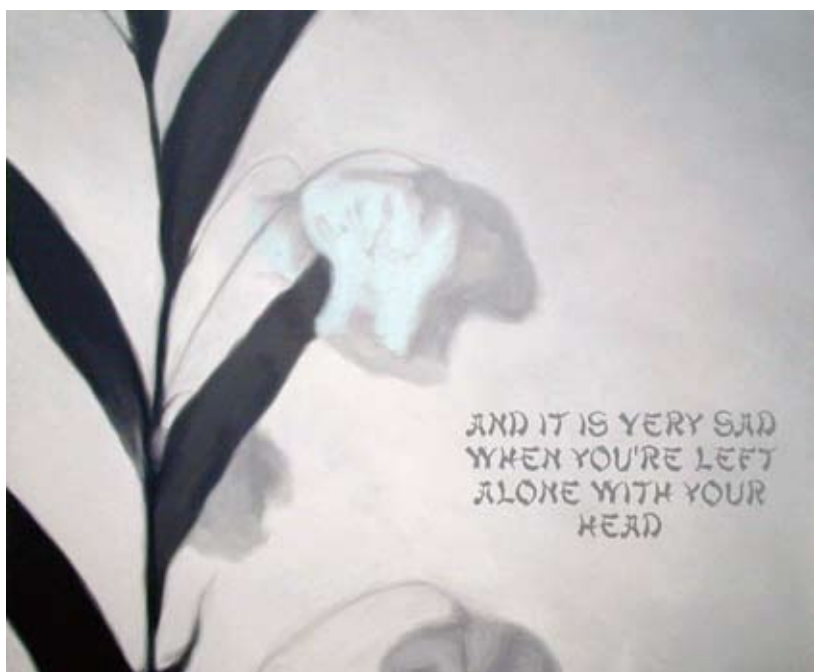
Grotescas as figuras ou as situações, ... E também no sentido de "clown", não propriamente do horrível, do extraordinário, fantástico. O grotesco como condição mais humana, mais plausível e familiar.

E é esse tal filtro de normalidade que torna estas imagens, estas figuras,... E o grotesco nasce da normalidade, ... quando fiz aquela exposição "Post-nuclear Country" (págs. 42-45) na galeria Monumental (1994), o título remetia para várias referências simultâneas: a música country, a ideia de território, a ideia de país, de lugar, de lugar pós-nuclear... Mais a possi-



history of painting, for example, the “Demoiselles d’Avignon” by Picasso are not grotesque as a picture, but they would be in real life. As an artist, I turn the relative object amongst things, thus sometimes hybrid beings appear as if they had been born of the crossing of different species that mated and we’re seeing what happened, a species from some bizarre genetics lab. I’m transforming ideas into images and transforming ideas into things. I like to explore the ambiguity between what might be imaginary and real. The objective is finding what is dreamlike, and when an image starts getting too much so, then I spice it up with the greatest objective rawness. It’s like what I did in a song with João Taborda entitled “What Happened to Henri Matisse?” The lyrics mostly are a guy who is torturing someone else and sadistically describing what he’s doing. It can’t be cruder, and it can’t be more objective. From time to time, he interrupts the torture and asks, “What happened to Henri Matisse?”

bilidade de um território mental e as imagens das telas como se fossem seres resultado de reacções nucleares, e como se o cérebro tornasse coisa a relação entre as coisas. E, nessa relação, se o cérebro produzir coisas elas, inevitavelmente, serão grotescas. Mesmo na história da pintura, por exemplo, as “Demoiselles d’Avignon” do Picasso não são grotescas como pintura, mas sê-lo-iam completamente como facto. Eu, como artista, torno coisa a relação entre coisas e, por isso, aparecem por vezes uns seres híbridos, como se acasalássemos seres de espécies diferentes e víssemos o que acontecia. Uma espécie de laboratório genético bizarro. Transformando as ideias em imagens, e, mesmo, transformando as ideias em coisas. Eu gosto de explorar a ambiguidade entre o que será imaginário e o que será real. O que é objectivo e o que será onírico. E quando uma imagem começa a ter um pendor demasiado onírico, condimento-a com uma maior crueza objectiva. Como numa canção que fiz com o João Taborda:



Matisse is an image of happiness, here not particularly dreamlike but within a plenitude of decorative pleasure. The decorative in Matisse was not something residual, nor a mere effect. It was the very conceptual structure of his painting, the decorative as a dominating concept and what drove his entire pictorial strategy. And in this song, I confronted it with the rawest objectivity.

And you have a canvas of the same name. (p. 28)

In it, I have the face of Duchamp, with a cartoon-style speech bubble, directly asking “What happened to Henri Matisse?” I showed this canvas in an exhibit at the Pedro Oliveira Gallery under the title “Bambi is in Jail,” as if the most terrible thing had happened. It was as if, before the cruelty of the world, it was not possible to reach such a fortress of fantasy, especially if we imagine that Bambi might one day be arrested for just cause. And if not even Bambi is innocent, what would become of us? For me, Duchamp is asking about Matisse not particularly as any kind of hint on the end of painting but more honestly because he misses Matisse. I confess that the fragrant plasticity with which Duchamp works with concepts beings



“What happened to Henri Matisse?”. Grande parte da letra é o que dirá um tipo que está a torturar outro e que, sadicamente, descreve o que lhe está a fazer - mais objectivo que isto é difícil. E, de vez em quando, interrompe a tortura e pergunta: o que é que aconteceu ao Henri Matisse? O Matisse como imagem de felicidade, aqui não propriamente do onírico mas da plenitude do prazer do decorativo. E o decorativo no Matisse não era algo de residual, nem um mero efeito, era a própria estrutura conceptual da sua pintura, o decorativo como conceito dominante, e que conduzia toda a estratégia pictórica. E, nesta canção, eu confrontei-o com a objectividade mais crua.

E tens uma tela com o mesmo título (pág. 28).

Nessa aparece a cara do Duchamp, o Duchamp com um balão de BD, em discurso directo a perguntar: “What happened to Henri Matisse?”. Mostrei essa tela numa exposição na galeria Pedro Oliveira que tinha como título: “Bambi is in jail”. Como se tivesse acontecido a coisa mais terrível, como nem fosse já possível sequer, perante a crueza do mundo, a possibilidade de um reduto na fantasia. Sobretudo se imaginássemos



him closer to Matisse than any other artist. But to return to the idea of the grotesque, I feel that my paintings are much better in that they are often grotesque. It is their consciousness that they are grotesque that makes them better. I even dare say that they are more intelligent for not manifesting in any arrogant way their own excellence. It still makes sense to speak of beauty in relation to painting; at least it can be stimulating to return to beauty, as in James Lee Byars and his simulations of perfection. With greater and greater closeness, or with what we're allowed to obtain, perfection will only be possible with things like the grotesque. If the fantastic is not at all possible, beauty is less so. But the idea of beauty continues to be interesting, as the presence of a splendid impossibility. *What about you painting as a caricature exhibit of the idea of painting?* Yes, in several aspects, it is so, just as my performances are often a display of caricature of performance itself. And more than grotesque, they



que o Bambi até poderia estar preso por justa causa. Se nem o Bambi se safava, o que seria de nós? E, para mim o Duchamp perguntaria pelo Matisse não propriamente por alguma alusão a qualquer fim da pintura, mas sinceramente, por sentir a falta do Matisse. Confesso que a plasticidade aromática com que Duchamp trabalha os conceitos, o aproxima do Matisse mais do que de qualquer outro artista. Mas, voltando à ideia de grotesco, eu acho que os meus quadros são muito melhores sendo muitas vezes grotescos. É a sua consciência da sua condição de grotesco que os torna melhores. Atrevo-me até a dizer que eles são mais inteligentes por não se manifestarem de forma alguma, arrogantemente, como manifestação de excelência. Ainda faz sentido falar do Belo na relação com a pintura, pelo menos pode ser estimulante voltar a ele, como o James Lee Byars, com os seus simulacros de perfeição. Mas a melhor aproximação, ou aquela que nos é permitido ter, só com coisas



were often pathetic. I like the word “pathetic” because it associates, in its common meaning, *pathos* toward the ridiculous.

Nowadays, art theory frequently refers to artists like you as manipulators of technology. You do paintings but you also write lyrics for songs, you sing, you do videos, performances. ... Do you also see yourself as a manipulator of technology?

No. Of course, I use various technologies, but it is above all the evocation of other realities that interests me.

Your videos illustrate the songs you've done with João Taborda, but they are presented in the context of the visual arts. How do you see yourself as a video artist?

It seems to me that my way of being a video artist is in pretending that I'm not one. On the other hand, I see videos as an extension of performance, as a type of video performance due to the fact that they are videos of songs. Above all, it's the attitude and the action that interest me. Of course, they are art videos, but they are art videos that are born of performance and executed as such, or, at the very least, are contaminated

como o grotesco será possível. Se o fantástico não é de todo possível, o Belo muito menos. Mas a ideia de Belo continua a ser muito interessante como presença de uma esplendorosa impossibilidade.

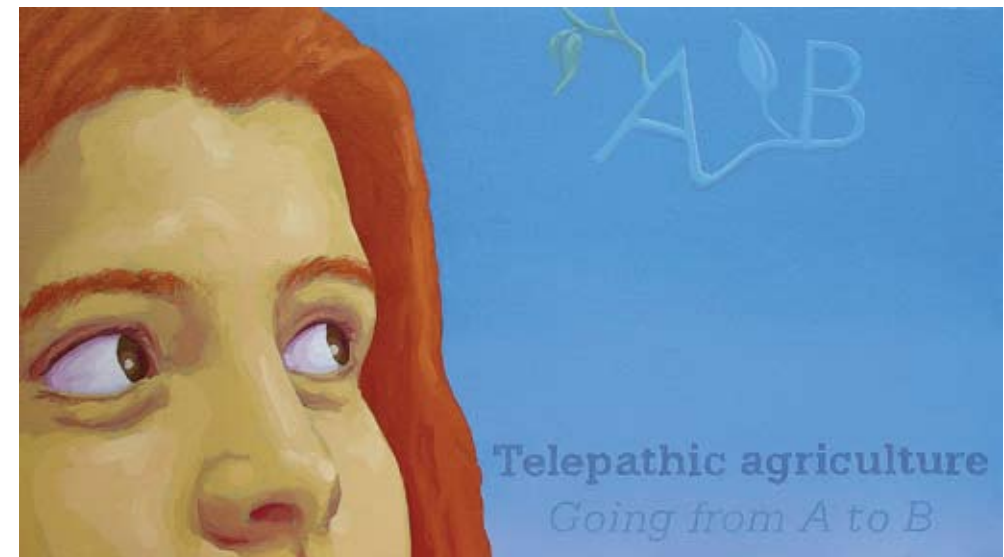
A tua pintura como exposição caricatural da ideia de pintura?

Sim, em muitos aspectos é mesmo assim, como as minhas performances foram, muitas vezes, uma exposição caricatural da própria performance. E mais que grotescas foram, frequentemente, patéticas. E gosto da palavra patético, porque associa, no seu sentido comum, o *pathos* ao ridículo.

Hoje em dia a teoria de arte refere frequentemente os artistas na sua condição de manipuladores de tecnologias. Tu que fazes pintura mas também escreves letras para canções e cantas, fazes vídeo, performance, ..., encaraste também como manipulador de tecnologias?

Não. Claro que uso diferentes tecnologias, mas é sobretudo a evocação de outras realidades que me interessam.

Os teus vídeos ilustram as canções que fazes com o João Taborda, mas são apresentados no contexto das artes plásticas. Como te revês na condição de vídeo-artista?



by it. The videos, beyond illustrating the songs, are songs. They would not exist without the songs.

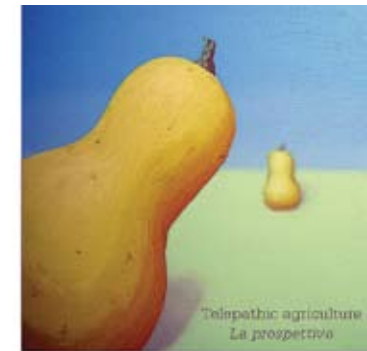
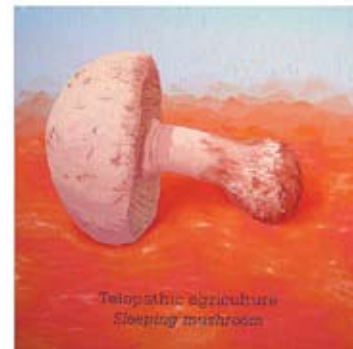
And the songs would not exist without the videos?

Of course they would exist! They obviously exist in the context of music, but of themselves, they establish relationships with the visual arts. And the concerts we do, João Taborda and I, can be seen in the context of performance art. As for the videos, it's not at all because there exists something called video art that I do videos. They happen independently of any video art context but are conceived for the context of the visual arts and are motivated by the context of the visual arts. A little while ago, I said that it wasn't the technologies that I was interested in but, rather, the realities that they can evoke. With regard to the videos, I am above all interested in quoting the video, in dragging the show business universe of pop music along. I consciously even play with this apparent error since my videos look more like videos for television than video art. The fact that they don't appear to be video art is much more interesting for me; it appeals to me to continue with this promiscuity because it's the pro-

Parece-me que a minha forma de ser vídeo-artista passa por simular não o ser. Por outro lado, encaro sobretudo os vídeos como uma extensão da performance, como uma espécie de vídeo-performance, até pelo facto de serem vídeos de canções. É sobretudo como atitude, como acção que me interessam. Claro que são video art, mas são video art que nasce da performance, que é feita enquanto performance, ou, no mínimo, é contaminada por ela. Os vídeos, mais do que ilustrarem as canções são também as canções. Não existiriam sem as canções.

E as canções não existem sem os vídeos?

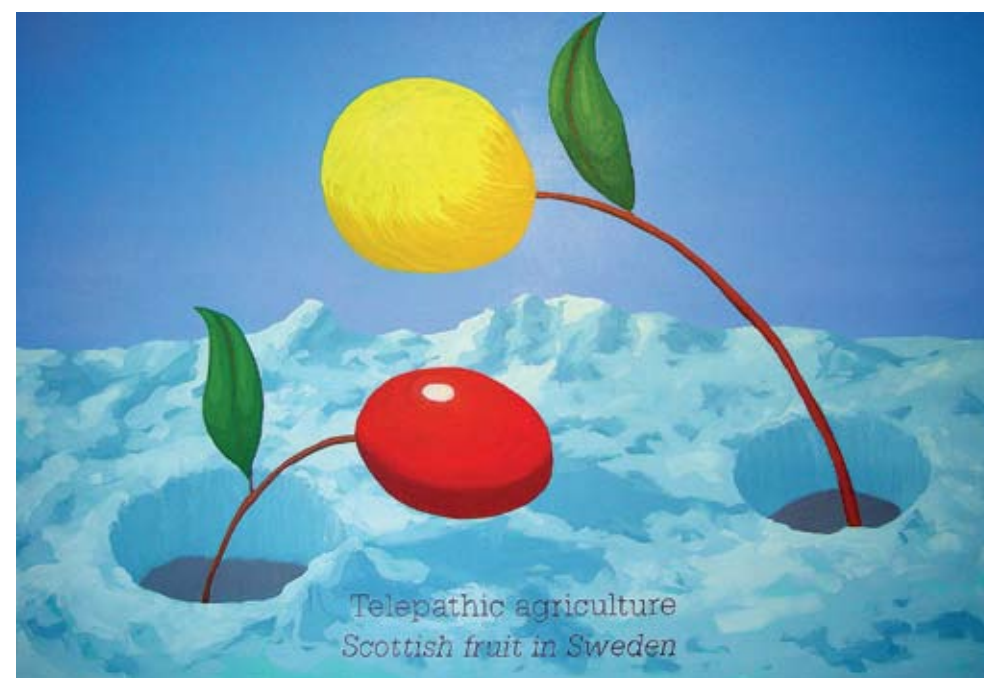
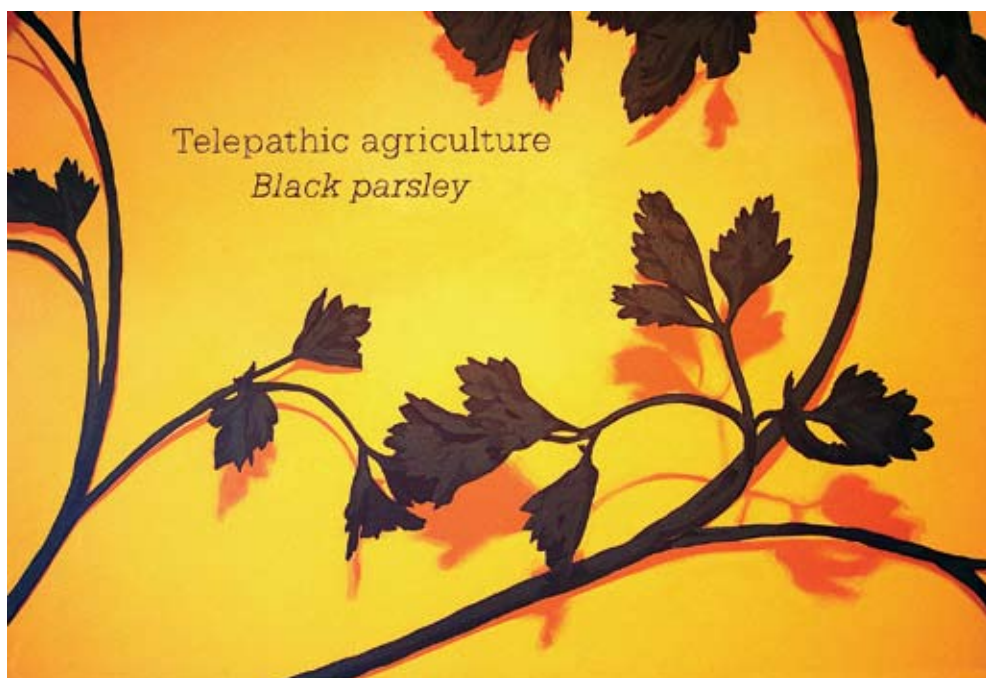
Claro que existem! Existem, obviamente, no contexto da música, mas só por si também estabelecem relações com as artes plásticas. E os concertos que fazemos, eu e o João Taborda, podem ser vistos no contexto da performance art. Quanto aos vídeos, não é de todo pelo facto de existir uma coisa a que chamam video art que faço vídeos, eles acontecem independentemente de qualquer contexto de video art, mas são feitos para um contexto das artes plásticas e são motivados pelo contexto das artes plásticas. Quando há pouco eu dizia que não eram as tecnologias que me interessavam, mas



miscuity that seems interesting. This relationship with the field of music helps to make my role have more sense (here we are again talking about roles) as someone in the visual arts through my clearly being contaminated by other realities. The centrality of the visual arts in my work does not occur due to technologies but rather through conceptual specificity. *There is a permanent attitude in your work which overcomes the theoretical side, and even the aesthetic side, right?*

I think that nothing overcomes the aesthetic side because the aesthetic side is this and many things at the same time. For example, when we speak about the relationship between idea and action, what are we referring to? When I did my exhibition at the School of Architecture in Oporto (2002, p. 84-93) I thought about the context of a university setting, but I didn't want the exhibit to appear to be the result of a very intelligent

sim as realidades que elas poderiam evocar, no que diz respeito aos vídeos, interessa-me sobretudo a citação do video-clip, arrastando o universo do showbusiness da música pop. Eu, conscientemente, até jogo num aparente equívoco, por os meus vídeos parecerem mais video-clips do que video art. E o não parecer tanto assim video art, para mim, é muito mais interessante. E apetece-me continuar nesta promiscuidade. Porque esta promiscuidade é que me parece interessante. Esta relação com o campo da música ajuda a dar mais sentido ao meu próprio papel (aqui está outra vez o papel) como artista plástico, por, de uma forma evidente, se deixar contaminar por outras realidades. E a centralidade das artes plásticas no meu trabalho não acontece pelas tecnologias, mas pela especificidade conceptual. *Há uma atitude permanente no teu trabalho. Ela prevalece ao lado teórico e, mesmo, ao estético?*



reflection on architecture, much to the contrary. What interested me was action in terms of the resulting confrontation between the exhibition and the physical space, especially as the School of Architecture. What interests me is what happens and in this case what happens in the context of a confrontation of the academic context of architecture is above all the architecture in the university, and thus architecture is workmanship but also conceptual research because we are in the university medium. So I put up an exhibit called "What makes a home a house?" and right away the title shows itself to be very reducing in the suggestion that a house can indeed be reduced to mere objectification. The canvases presented details of my own house that would have never been seen in any interior decoration magazine, let alone an architecture magazine. One of the images is of the plumbing in the bathroom (I confess it was the presence of the plumbers that gave me the idea to do the exhibit) and in addition to a series of designs, in the exhibit I showed a video of one of the apparently simpler songs I have done with João. The lyrics had a worrisome simplicity to them, with a posture that we could

Eu acho que nada prevalece ao lado estético. Porque o lado estético é tudo isso e mais coisas, ao mesmo tempo. Por exemplo, quando falamos da relação entre ideia e acção, a que é que nos referimos? Quando eu fiz uma exposição na Faculdade de Arquitectura do Porto (2002, págs. 84-93), pensei no contexto de uma Faculdade de Arquitectura. Mas não quis que a exposição parecesse resultar de uma reflexão muito inteligente sobre a arquitectura, antes pelo contrário. O que me interessava era a acção no sentido do resultado do confronto entre a exposição e aquele espaço, sobretudo enquanto Faculdade de Arquitectura. O que me interessa é o que acontece. E, neste caso, o que acontece no confronto de um contexto académico, da arquitectura e, sobretudo, da arquitectura na universidade. E assim, a arquitectura, ali, é ofício mas também é investigação conceptual sobretudo porque está no meio universitário. E eu faço uma exposição que se chamou: "What makes a home a house?". E desde logo o título apresenta-se extremamente redutor, na sugestão de uma casa reduzida à mera objectualidade. E as telas representam pormenores da minha casa que nunca seriam publicados numa revista de decoração, muito menos



have called punk, which helped establish the confrontation within that context of a formal school of architecture in an even more interesting way and even more so because we were in an exposition hall designed by revered architect Álvaro Siza. That supreme context, through its raw contrast, highlighted how I conceptually dealt with the theme. It was as if the exhibit could put forth the idea of houses without architecture, beyond architecture but also in addition to it in a simulation of absence and of the unknown of architecture.

Everything that appears to be, then, exists?

We, as artists, are working with appearances, but the final result at the opening of the exhibition is the images themselves, not taken in isolation but also in the relationships that establish the context in which they are presented. At that School of Architecture, in a place where architecture is considered to be a conceptual discipline as well as workmanship, that exhibition, while ignoring architecture but speaking of houses, might help in reminding us that architecture exists beyond a field of study, and it is not a field of study that justifies architecture but rather everything that architecture is good for.

When you were there, you mounted the exhibition in the space designed by Siza and later in New York at Kenny Schachter's contemporary, a space



numa revista de arquitectura. Uma das imagens é a da canalização na casa de banho (confesso que foi a presença de canalizadores em minha casa que me deram a ideia para fazer a exposição). E, para além de uma série de desenhos, mostrei nessa exposição um vídeo com uma das canções aparentemente mais básicas que fiz com o João. A própria letra tinha uma simplicidade desconcertante, numa postura que poderíamos dizer próxima do punk. O que ajudava a estabelecer um confronto ainda mais interessante com o contexto daquela escola de arquitectura, ainda por cima numa sala de exposições que foi desenhada pelo Álvaro Siza. E aquele contexto de excelência, sublinhava, pelo contraste a forma crua, como, conceptualmente, tratei o tema. Como se a exposição propusesse a possibilidade de casas sem arquitectura, aquém da arquitectura, mas também para além dela. Num simulacro da ausência, do desconhecimento da arquitectura.

Tudo o que parece é?

Nós, como artistas, estamos a trabalhar com as aparências, mas o resultado final, na recepção daquela exposição, são aquelas imagens, não encaradas isoladamente, mas também nas relações que estabelecem com o contexto em que são apresentadas. Naquela Faculdade de Arquitectura, num espaço onde a arquitectura é pensada como disciplina conceptual



designed by Vito Acconci. The first was in a space designed by an architect and the second in a space designed by someone in the visual arts, Vito Acconci, who now does architecture.

And Vito Acconci says that he does architecture, not that he is an architect. Strategically speaking, he does art in another field of study. Here we can also talk about performance because for Vito Acconci, doing architecture is an attitude of performing. In fact, he says he does architecture but not that he is an architect. As for the relationship between the two exhibitions and the spaces where they were held, in the Álvaro Siza room, I dealt with a clean space with a clear design but not a neutral space in that we all knew it was his, so the space came with the strong character of his lines that are unmistakably his. At conTEMPorary in the space done by Vito Acconci, it was clearly excessive in the manifest refusal to affirm architectural excellence. One of the funniest bits of that space was its prosaic functionality. The metallic structure of those walls allowed us to hang the canvases with hooks; the walls were made of modules that could be raised for people to sit, to put in televisions, or

e como ofício, aquela exposição, ignorando a arquitectura, mas falando em casas, pode fazer lembrar que a arquitectura existe para além de um campo disciplinar, e não é o seu campo disciplinar que a justifica mas sim tudo aquilo para que a arquitectura serve.

Tu ali, fizeste uma exposição num espaço desenhado pelo Siza, e, mais tarde, em Nova Iorque, na Kenny Schachter conTEMPorary, expuseste num espaço desenhado pelo Vito Acconci. Num espaço desenhado por um arquitecto, e, mais tarde, num espaço desenhado por um artista plástico como o Vito Acconci, que, agora, faz arquitectura.

E o Vito Acconci diz que faz arquitectura, não diz que é arquitecto. Ele, estrategicamente, faz arte deslocando-se para outro campo disciplinar. Aqui também poderemos falar de performance porque, para o Vito Acconci, fazer arquitectura é sobretudo uma atitude performática. Ele diz, de facto, que faz arquitectura, não diz que é arquitecto. Quanto à relação entre as duas exposições e os espaços onde foram apresentadas: no espaço do Álvaro Siza, relacionei-me com um espaço limpo, com um desenho claro, mas não um espaço neutro, para além de todos sabermos



to serve as a support for some other thing. More than just an exhibition space that belittles itself under rules of good etiquette in the relationship of the gallery and the art it displays, that gallery functioned as an area for the artists to mold. This is what makes Vito Acconci's performance interesting since as an artist, paradoxically, he has created a gallery that overrides the clear aesthetic concern in order to play with the most obvious and trivial functions of a gallery.

That which we can call the operation of dissolution of images visibly blends together in your presentations. In the picture hanging on the wall, what is coherent with the frugal way with which you work with narratives. Well, the things are shown to us in a way that is eventually raw but at the same time the trajectory that we need to follow is a bit twisting and turning.

It twists and turns intentionally because what interests me is to drag some things along the path. And when you talk about the picture hanging on the wall ... it's really in terms of something scornful, to not openly affirm it as a great work, in the most familiar, most domestic aspect of

qual era a sua autoria, o espaço era um espaço com um forte carácter de desenho, uma marca autoral incontornável. Na conTEMPorary o espaço projectado pelo Vito Acconci surgia claramente, como excessivo, numa manifesta recusa da afirmação de uma excelência arquitectónica. E uma das maiores graças daquele espaço era a sua funcionalidade tão prosaica. A estrutura metálica daquelas paredes permitia pendurar as telas com ganchos, as paredes eram feitas de módulos que se podiam levantar para nos sentarmos, para colocar televisores, ou para servir de suporte para qualquer outra coisa. Mais do que um espaço expositivo que se anula cumprindo a boa etiqueta na relação entre uma galeria e a arte que expõe, aquela galeria funcionava como um dispositivo a utilizar pelos artistas. E é muito isto que torna interessante esta performance do Vito Acconci que, como artista, paradoxalmente, faz uma galeria que, mais do que qualquer preocupação estética evidente, é concebida no jogo das mais óbvias e triviais funcionalidades.

Aquilo que podemos chamar operação de dissolução de imagens combina-se de modo visível nas tuas representações. No quadro pendurado na parede,



the thing. Seeing a painting through the picture is important for me. My pictures appear as pictures, even the ones that are paintings to hang on the wall, just as the songs that I do with João Taborda appear as songs. Going back to the exhibition “Pictures Are Not Movies,” let us not forget that often the best directors were those who wanted to make movies, not always those who wanted to make films. Hitchcock made movies.

And some great ones ...

And the pictures on the wall can explore the expressive potentialities of banality. The banal is extremely important. The greater the degree of banality, the greater are the potentialities in relation to things. Things that are banal always remind us of other things. Many times, it is the symbolic potentiality of triviality that I explore in the exhibitions that I put together. Like the one I did at the Andratx Cultural Centre in Mallorca (2003). The title was “You Are What You Eat” (p. 94-104 and 108-114) and what came most from banality was the silliest cliché from common knowledge, but at the same time offering fantastic conceptual potentialities when presented in the context of creating art.



o que é coerente com a forma frugal com que trabalhas as narrativas. Bem, as coisas são-nos apresentadas de uma forma eventualmente crua até, mas, ao mesmo tempo, a trajetória que precisamos de fazer é um pouco sinuosa. E é intencionalmente sinuosa, porque o que me interessa é arrastar algumas coisas no caminho. E quando falas do quadro pendurado na parede... isso para mim é mesmo no sentido do irrisório, de não se afirmar manifestamente como sendo a grande obra, no sentido mais familiar, mais doméstico da coisa. O encarar a pintura pelo quadro é importante para mim. Os meus quadros, parecem quadros, mesmo no sentido de quadro para pendurar na parede, assim como as canções que faço com o João Taborda parecem canções. Voltando à exposição “Pictures are not movies”, não nos esqueçamos de que, muitas vezes, os melhores realizadores foram os que quiseram fazer movies, nem sempre os que quiseram fazer films. O Hitchcock fazia movies.

E de que maneira...

E os quadros na parede podem explorar as potencialidades expressivas da banalidade. E o banal é extremamente importante. Quanto maior



What stimulates your creative attitudes? What makes you push forward, begin a new project?

Anything.

For example, on the social side, in terms of interactivity? In terms of the work you've dedicated to social interactivity?

I don't think that this interests me much, at least in the way that it is generally understood. It doesn't bother me to go out to find whatever outside legitimacy for a work of art, in the sense of seeking out veristic legitimacy as a sociological fact, for example. But of course, the relationship with the viewer interests me, but if we could deal with one at a time, as if one viewer could represent all of them.

The desire to invent something new every day – does that hit you somehow? In "contemporary culture," an expression that more and more frequently has replaced the term "contemporary art," there is a constant concern

o grau de banalidade, maiores as potencialidades de relação entre as coisas. As coisas que são banais fazem lembrar as outras. E é muitas vezes a potencialidade simbólica da trivialidade que exploro nas exposições que faço. Como aquela que fiz no Centro Cultural Andratx em Maiorca (2003). O título da exposição era "You are what you eat" (págs. 94-104 e 108-114). O que era mais do que banalidade, era um cliché da sabedoria popular mais palerma. Mas, ao mesmo tempo com potencialidades conceptuais fantásticas quando apresentado no contexto de fazer arte.

O que é que te estimula a atitude criativa? O que é que te faz avançar, começar um novo projecto ...

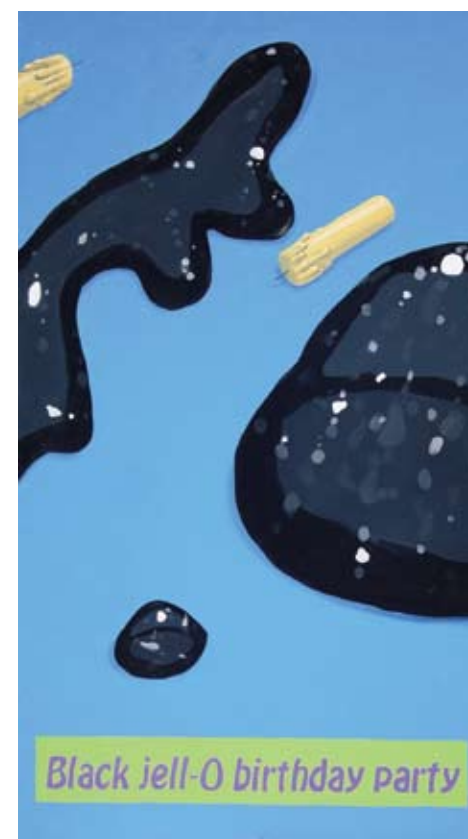
Eu acho que qualquer coisa.

Por exemplo, o lado social, no sentido da interactividade? No sentido da obra que aposta numa interactividade social?



with what is going to happen tomorrow, with what new thing we will have tomorrow, and how it will be distinct from what we had yesterday. "What's the news?" is the eternal question of the day. This has something to do with the many questions that spring forth, one of them being social interactivity. Well, what I would like to know is whether the hottest and most present questions among your fellow artists have influenced your creative attitude. Do you consider this when you think to yourself, "What am I going to do tomorrow?" I mean this in the sense of "What am I going to add tomorrow?"

AO – You mentioned that “contemporary culture” is used today instead of “contemporary art” as if it were a given. I’ve never really thought much of this, but when in doubt, I prefer to talk about contemporary art because the expression “contemporary culture” may imply the idea that there might be a contemporary mentality, and affirming this is more danger-



Não me parece que isso me interesse muito, pelo menos da forma como muitas vezes isso é entendido. Não me preocupo em encontrar qualquer legitimação exterior para a obra de arte, no sentido da procura de uma legitimação verista, enquanto facto sociológico, por exemplo. Mas claro que a relação com o espectador me interessa, mas como se lidasse com um de cada vez, como se cada um representasse todos os outros.

E o desejo de inventar qualquer coisa nova todos os dias, diz-te alguma coisa? Na “cultura contemporânea”, expressão que cada vez mais frequentemente substituiu a expressão “arte contemporânea” há uma constante preocupação com o que é que vai acontecer amanhã, com o que teremos de novo amanhã. Em que é que isso será distinto do que tínhamos ontem. “Qual é a novidade?": a questão do dia é sempre essa. Isso tem a ver com muitas questões que surgem, uma delas essa da interactividade social. Bem, o que queria saber é se as questões mais quentes, mais presentes, nos artistas teus contemporâneos,



ous and potentially in error than using the expression “contemporary art.” The expression “contemporary art” can simply mean things or art objects being made nowadays, allowing for the possibility of these objects not even being contemporary in the conceptual sense; their principal characteristics can even negate the idea of contemporaneity. You need only consider the pre-Raphaelites.

VD – And art is not part of contemporary culture?

My feeling is that the great percentage of what a work of art puts forth is an aspect that has nothing to do with a specific time. Of course, the ingredients of a work of art are those things that are known in our time; you obviously can't create something with unknown things. But I'm not sure that contemporary art is conceptually contemporary. I don't believe that the most interesting thing in art is its status as witness to its time. Naturally, art history likes to contextualize things, and it's obliged to



te influenciam a atitude criativa. Pensas nisso quando pensas: O que é que vou fazer amanhã? No sentido de: O que é que vou acrescentar amanhã? Tu referiste que hoje se falava de “cultura contemporânea” em vez de falar de “arte contemporânea”, quase como se isso fosse um dado adquirido. Eu nunca tinha pensado muito sobre isso, mas, na dúvida, prefiro falar de arte contemporânea. Porque a expressão “cultura contemporânea” pode implicar a ideia de que haverá uma mentalidade contemporânea. E afirmar isso é bem mais perigoso e potencialmente equívoco do que a expressão arte contemporânea. Porque “arte contemporânea” pode simplesmente querer dizer: coisas, objectos de arte, que se estão a fazer nos nossos dias, permitindo até a possibilidade de até nem serem contemporâneos no sentido conceptual. As suas características principais até podem passar pela negação da ideia de contemporaneidade. Basta pensar em artistas como os pré-rafaelitas.



do so, if not, it wouldn't be history, but it doesn't seem to me that art is historic in its essence. My relationship with reality and with places is very abstract.

As in the first exhibition you did at the Filomena Soares Gallery in 2001? (p. 64-73) The representation of Manhattan, if we can call it a representation, was strange at the very least.

The only explicit reference to Manhattan was in the title, "Foggy Days in Old Manhattan." In a certain way, this exhibition was one where my relationship to places could be understood most clearly. From the start, when I did "Foggy Days in Old Manhattan" I hadn't yet gone to Manhattan. In the US, I had only been to Philadelphia, and the fact was that I only had a vague notion of Manhattan, as everyone knows Manhattan without ever having gone there. This was more than sufficient because there, Manhattan functioned as a generic site, abstract. For example, in



E a arte não faz parte da cultura contemporânea?

Tenho o sentimento de que a maior percentagem de uma obra de arte remete é algo que não terá a ver com um tempo específico. Claro que os ingredientes de uma obra de arte são as coisas que se conhecem, do nosso tempo, claro que não é com o desconhecido que se podem fazer as coisas. Mas não tenho a certeza de que a arte contemporânea seja conceptualmente contemporânea. Não creio que o mais interessante em arte seja a sua condição de testemunho do seu tempo. Claro que a história de arte gosta sempre de contextualizar as coisas, tem mesmo de o fazer, senão não seria história, mas não me parece que a arte seja histórica na sua essência. A minha relação com a realidade e com os lugares é muito abstracta. *Como na primeira exposição que fizeste na galeria Filomena Soares, em 2001? (págs. 64-73) A representação de Manhattan, se é que podemos falar de representação, era, no mínimo, estranha.*



the video and song that we showed in the exhibit, in the background there appeared the Church of Santa Cruz in Coimbra, which is not actually Manhattan, clearly much older. It is this uprooting from one's specific territory that interests me.

At the same time, the exhibition has a strong relationship with photography. But contrary to the documentary expectations of photography. In the canvases, there are always two figures, one in the foreground and one behind, one in focus and one out of focus. That's how I connect the idea of fog and the idea of blurriness, with the lack of focus in photography. I also do this with the eye and the intent of the eye that focuses on some things but not on others. Here, photography is the mechanical translation of the eye.

Let's return to the idea of the artist as observer. Do you see yourself in the notion of wandering observer or not, or rather as someone inside reality, an individual in and amongst others?

Perhaps it's like that detective Nero Wolf who would solve mysteries without even leaving his house, without even getting out of his chair,



A única referência explícita a Manhattan estava no título: "Foggy days in old Manhattan". De certa, forma essa exposição será onde, de uma forma mais evidente, se poderá entender a minha relação com os lugares. Desde logo, quando fiz a exposição "Foggy days in old Manhattan" ainda não tinha ido a Manhattan. Dos Estados Unidos, só conhecia Filadélfia. E o facto de, na altura, só ter uma vaga ideia de Manhattan, como toda a gente que conhece Manhattan sem lá ter ido, era mais do que suficiente. Até porque ali, Manhattan funcionava como um lugar genérico, abstracto. Por exemplo, no vídeo/canção que mostro na exposição, aparece como fundo a igreja de Santa Cruz de Coimbra, que não é propriamente Manhattan, até é bastante mais antiga. É essa desterritorialização, descolar os pés de um território específico é o que me interessa.

Ao mesmo tempo essa exposição tem uma relação forte com a fotografia. Mas contrariando a expectativa documental da fotografia. Na telas há sempre duas figuras, uma mais à frente, outra mais a trás, uma focada, outra desfocada. Faço assim corresponder à ideia de nevoeiro a ideia de desfocagem, desfocagem como na fotografia. Mas também como no olhar,



even. In the exhibit “Foggy Days in Old Manhattan” the irony resides in the interplay of the title and the clearly domestic universe of representations. The title of the exhibition appears in almost all of the canvases, and only in two does the title come from the last verse of a song I did with João Taborda: “And it is very sad when you’re left alone with your head.” These canvases represent flowers in their neutral, merely decorative dimension as flowers. In fact, everything gets condensed inside the head. *The last exhibition you did at CAPC (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra) in 2004 was called “I’m Growing Heads in My Head.” Does this have anything to do with the fact that you had just presented that exhibition in New York, after having been in another situation that strengthened your position as observer?*

I don’t think that this is the reason for the title, but it’s not contradictory to the spirit of the possible association of this title with the fact that I had already showed my work in other places, such as Mallorca, Berlin and New York. In any one of those exhibitions, as opposed to “Foggy Days in Old Manhattan,” each canvas focused on a different situation with a different title. In the exhibitions “You Are What You Eat” and “40 Years in a Plane” as well as the one at CAPC, there were many common canvases. The title of each one of the exhibits is not particularly

na intencionalidade do olhar que foca umas coisas e desfoca outras. Aqui a fotografia como a tradução mecânica do olhar.

Voltando à ideia de artista como observador. Tu revês-te nessa ideia de observador, errante ou não, ou como alguém dentro da realidade, um indivíduo no meio dos outros?

Talvez seja mais como aquele detective, o Nero Wolf, que resolvia os mistérios sem sair de casa, e, se possível até sem sair da sua cadeira. Na exposição “Foggy days in old Manhattan”, a ironia está aí no jogo entre o título e o universo evidentemente doméstico das representações. O título da exposição aparece em quase todas as telas, e só duas têm outro título tirado do último verso da letra da canção que fiz com o João Taborda: “And it is very sad when you’re left alone with your head”. E essas telas só representam flores, na dimensão neutra, meramente decorativa das flores. De facto, tudo acaba por se condensar dentro de uma cabeça.

A última exposição que fizeste no CAPC (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra), em 2004, chamava-se “I’m growing heads in my head”. Este título tem alguma coisa a ver com o facto de teres feito esta exposição depois da exposição de Nova Iorque, depois de teres estado noutra lugar que te reforçou a posição de observador?



directed at a series of paintings, it's like you can choose the name of a certain song for the whole album or make one up beyond the list of the song titles on the album. The idea of "I'm Growing Heads in My Head" went well with the plurality of the situations on the canvases, even to the extent that each canvas could be a head, not images in the head, but each image would have to grow out as a new head.

I recall the general panorama of that exhibition giving of a very cinematographical feeling. I can't really explain why, but that was the predominant sensation. Even that canvas, "Room with a View," (p. 97) which was rather static, even symmetrical like a post card, was at the same time subliminally cinematic.

There are two versions of that same idea, two canvases with the same title, one with an exaggerated perspective representation, of a window with a sash that stretched out into a small opening where you could see a small house, and in the other painting (p. 128) the opening of the window is nothing but a very narrow horizontal strip that lets you see a series of ordinary household objects, eventually part of a still life

Não me parece que seja essa a razão do título, mas não é nada contraditório ao espírito da coisa a possibilidade de associar esse título ao facto de eu ter exposto em vários sítios, como Maiorca, Berlim, Nova Iorque. Em quaisquer destas exposições, ao contrário da "Foggy days in old Manhattan", cada tela remetia para uma situação diferente, e com um título diferente. E nas exposições "You are what you eat" como na "40 years in a plane" como na do CAPC, haviam muitas telas comuns. O título de cada uma das exposições não remetia propriamente para uma série de pinturas, mas acontecia como quem escolhe um nome para um disco, que pode ser o nome de uma das canções, ou mais um nome para além dos títulos das canções. E a ideia de "I'm growing heads in my head" jogava bem com a pluralidade de situações das telas, até como se cada tela fosse uma cabeça, não imagens na cabeça, mas em cada imagem seria como se me crescesse mais uma nova cabeça.

Recordo-me de o panorama geral dessa exposição me sugerir um sentimento muito cinematográfico. Não sei bem explicar porquê, mas essa era a sensação dominante. Mesmo naquela tela: "Room with a view" (pág. 97),



composition. In any of these canvases the idea of “Room with a View” doesn’t quite focus on vast landscapes – very much to the contrary. They are cinematic in the expectation that they create, but they contradict themselves right away.

Your picture, “Today I Discovered Stereo Sound” (p. 113) suggests to me a very Hitchcock-style atmosphere, even with the birds.

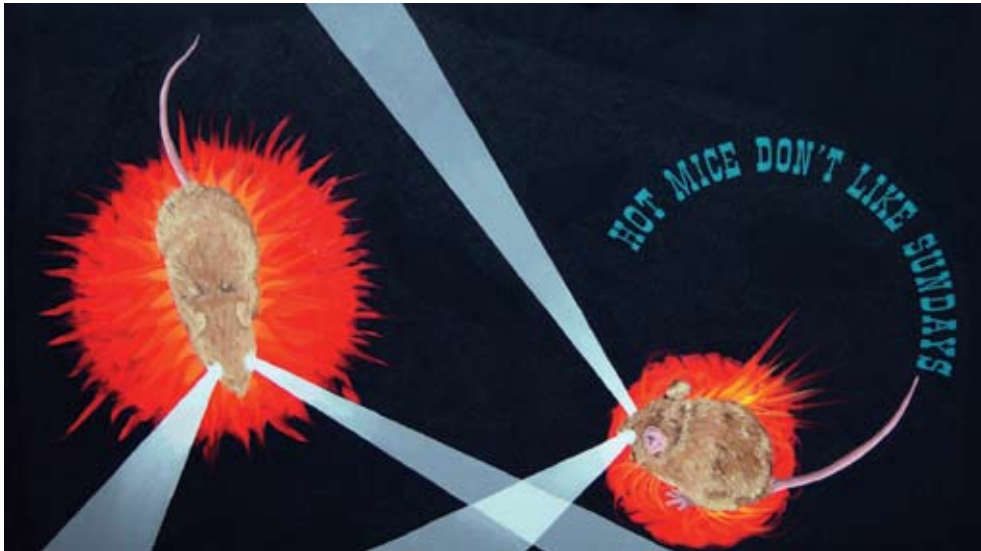
You’re totally right because even those two birds that appear symmetrically in the canvas do have something menacing about them. Even though their beaks have been cut by the framing of the work, they are not the least bit menacing because of this – they are even more so because who knows where those beaks have gone off to? In the best of situations, we can image that those beaks are off singing somewhere and not violently pecking someone. And the symmetrical birds can represent two loudspeakers where only stereo sound can break the symmetry, where the symmetry is broken by something unseen. In the lyrics of the song of the same name, the individual who discovers stereo sound convinces his girlfriend to fasten a canary on each of his

que tinha um enquadramento estático, até simétrico, um postal mas ao mesmo tempo, subliminarmente, cinematográfico.

Até há duas versões da mesma ideia, duas telas com o mesmo título, há uma com uma representação perspéctica exagerada, de uma janela com um caixilho que se estica em profundidade, afundando até uma pequena abertura que só deixa ver uma casinha e na outra tela (pág. 128) a abertura da janela não é mais do que uma tira horizontal muito estreita que deixa ver uma série de objectos domésticos, eventualmente parte de uma composição de natureza morta. E em qualquer destas telas a ideia de “Room with a view” não remetia propriamente para vastas paisagens, antes pelo contrário. Serão cinematográficas na expectativa que se cria, mas que logo se contraria.

O teu quadro “Today I discovered stereo sound” (pág. 113) sugere-me uma atmosfera muito Hitchcockiana, até pelos pássaros.

Tens completamente razão, até porque os dois pássaros que aparecem simetricamente na tela têm um ar um pouco ameaçador. Apesar dos seus bicos estarem cortados pelo enquadramento da composição não



shoulders, which is quite unpleasant for the canaries. But in canvas the birds are blackbirds, as black as crows, not yellow like the canaries. In any event, the cinematographic side that you see in the canvases of this exhibition is perhaps due to the possibility of their being, potentially, movie posters that don't exist, for example, or ones that may someday exist. It's as Roger Corman did: he began with posters and with titles and then he decided how to make the films. It's a bit in this way, with the static image that the film takes shape, just as the performance aspect in painting interests me. In the exhibition, "I'm Growing Heads in my Head," the action is agricultural, just as in the exhibition that I had done before in Frankfurt and later in Berlin (in the Schuster Gallery and in the Schuster & Scheurman Gallery, 2002) that was called "Telepathic Agriculture" (p. 75-83).

Telepathic agriculture as an impossibility?

No, it could happen. It's as possible as those people who bend spoons with the power of their minds. In one of the canvases, instead of a spoon, it was a rose that someone bent with the mind. (p. 76) I liked the idea

são menos ameaçadores por isso, até são mais porque, assim, sabe-se lá por onde andarão os bicos? Na melhor das hipóteses, podemos imaginar que os bicos só estão a cantar por aí e não a bicar alguém. E os pássaros simétricos podem ser como duas colunas de som onde só o som estéreo quebrará a simetria, onde a simetria só é quebrada pelo que não se vê. Na letra da canção com o mesmo título, um indivíduo que descobre o som estéreo convence a namorada colando-lhe um canário em cada ombro, o que não é lá muito simpático, sobretudo para os canários. Mas na tela os pássaros são melros, pretos como os corvos, não são amarelinhos como os canários. De qualquer forma, o lado cinematográfico que vê nas telas dessa exposição dever-se-á talvez à possibilidade de elas poderem ser, potencialmente, por exemplo, cartazes de filmes que não existem ou que poderão vir a existir. É como o Roger Corman fazia: começava pelos cartazes e pelos títulos e depois é que decidia como fazer os filmes. E é um bocado neste sentido, de imagem estática que se poderá tornar um filme, que me interessa este sentido performativo da pintura. E na exposição "I'm growing heads in my head" a acção é agrícola. Como na



of bending the rose just as a person might bend a spoon if only so that the rose is less a rose and not more than an object.

In that canvas, a rose is the object, in another, in "Christmas Berries" (p. 77), the fruits are like bulbs on a Christmas tree.

The association is between Christmas tree bulbs and the tree that can turn them into fruit, yet they still can't be eaten. They're there in all their decorative splendor in a sophisticated sense, prancing about as in a circus of Christmas decorations.

And the face of a black man in this canvas is a multi-cultural reference?

If only it were a Black Christmas instead of a White Christmas. Or a Black Christmas in contrast with the white of the snow, with snow being a cliché for Christmas. I imagine that in Brazil they also put artificial snow on their Christmas decorations. I don't find any humor at all in the exploitation of ethnicity in art. I get rather irritated when artists get all puffed up like urban anthropologists as if we were not all culturally deeply mulatto.

When we say that images are the territory of performance, we are also saying that they belong to the territory of speculation.

exposição que tinha feito antes em Frankfurt e, depois, em Berlin (nas galeria Schuster e na galeria Schuster & Scheurman, 2002) que se chamava "Telepathic agriculture" (págs. 75-83).

Agricultura telepática como uma impossibilidade?

Não, podia acontecer, era tão possível como aquelas pessoas que dobram colheres com a mente. Como numa das telas, só que em vez de uma colher era uma rosa que alguém dobrava com a mente (pág. 76). Gostei da ideia de dobrar a rosa como quem dobra uma colher, até para a rosa ficar menos rosa e não ser mais do que um objecto.

Nessa tela, uma rosa como objecto, noutra, na "Christmas berries" (pág. 77), os frutos como bolas de uma árvore de Natal.

A associação entre as bolas de natal e a árvore pode torná-las frutos, só que são frutos que não são para comer, são para se ver no seu esplendor decorativo, no sentido sofisticado, espampanante como no circo, das decorações natalícias.

E a cara do indivíduo de raça negra nessa tela é uma referência multicultural? Só se for um Black Christmas em vez de um White Christmas. Ou um



When you talk about the performance potentialities of the image, and returning to the exhibition “Telepathic Agriculture,” already the title of the exhibition is a type of performance. And all of the canvases have this title written on them, although on each one a different subtitle. As with “Symmetrical Weed” (p. 81), “Bending a Rose with her Mind” (p. 76), “La Prospettiva” (p. 81), etc., the idea of telepathic agriculture is immediately performance. Agriculture is something that is done, it is an action that even more so, sows, plants things and makes things appear. At this time, in a more or less conscious way, just as the Frankfurt exhibit was my first individual show outside Portugal, I felt it funny to be an individual from one territory planting things in another. It would be more or less like one of the canvases in the exhibition called “Scottish Fruit in Sweden” (p. 83). I have recently painted a canvas called “Swedish Fruit in Scotland” (p. 12). Planting things from one place to another, this performance idea, was that which brought about the exhibition. It wasn’t because I thought I’d really be planting things from one territory to another, and I even think that I never truly left my own territory, nor do I know if I



Black Christmas para contrastar com o branco da neve, neve como cliché de Natal. Imagino que, no Brasil, também põem neve artificial nas decorações de Natal. Eu não acho graça alguma à exploração do étnico em arte. Irrita-me imenso quando os artistas se armam numa espécie de antropólogos urbanos, como se nós todos, culturalmente, não fossemos profundamente mestiços.

Quando nós dizemos que as imagens são um território performativo, também estamos a dizer que elas são um território de especulação.

Quando falas das potencialidades performativas da imagem e, voltando à exposição “Telepathic agriculture”, já o título da exposição é uma espécie de performance. E todas as telas tinham este título escrito, mas também, cada uma, um subtítulo diferente. Como: “Symmetrical weed” (pág. 81), “Bending a rose with her mind” (pág. 76), “La prospettiva” (pág. 81), etc.,.. Essa ideia de agricultura telepática é, desde logo, performativa. A agricultura é uma coisa que se faz, é uma acção, que, ainda por cima, semeia, planta coisas, faz nascer coisas. E, nessa altura, de uma forma mais ou menos consciente, como a exposição em Frankfurt foi a primeira



even went to another, in fact. It would be like going to another territory fictitiously, not in reality. Of course, I've gone to several countries, had exhibits and participated in exhibition in various countries, but in artistic terms, as an artist, I don't think I've ever been to another territory. The exhibition "Telepathic Agriculture" explored this fiction, above all. *The relationship of that telepathic agriculture, to return to the same theme of a short while ago, was also a multicultural one that understands the reality of the other, even as fiction.*

But in this telepathic relationship, I couldn't even get out of Coimbra, out of the street Bernardo de Albuquerque, or even my own house or my own room. This agriculture depended only on the reach of my telepathic abilities. Doing the exhibition there, in Frankfurt or in Berlin and assuming the thing as being telepathic, it was as if I had never left here at all. Of course, I went to the opening, but as an artist, I never left. When you speak of image as performance, for me this is particularly important in what I do and in the relationship that I have with painting as something that unleashes actions.



exposição individual que fiz fora de Portugal, achei engraçado ser como que um indivíduo de um território a plantar coisas noutra território. Seria mais ou menos como uma das telas dessa exposição que se chamava "Scottish fruit in Sweden" (pág. 83) E pintei agora uma tela que se chama "Swedish fruit in Scotland" (pág. 12). Plantar coisas de uns sítios para os outros, essa ideia performativa, foi o que deu origem a essa exposição. Não é por eu acreditar que estaria de facto a plantar coisas de um território para o outro, até porque até acho que nunca saí verdadeiramente do meu território, nem sei se teria ido, de facto, a outro. Seria ir para outro território como uma ficção, não propriamente como uma realidade. Claro que já fui a vários países, fiz exposições e participei em exposição em vários países, mas, em termos artísticos, como artista, não creio que, de facto, estivesse noutra território. E a exposição "Telepathic agriculture" explorava sobretudo essa ficção.

As relações dessa agricultura telepática, voltando ao mesmo tema de há pouco, eram também uma relações multiculturais, entendendo a realidade do outro, mesmo que como ficção.



The image as performance, or the painting as performance.

The image is the result of painting, the action of painting, and I can include generically speaking in the same sense, the videos that I do, the songs I do with João Taborda.

Returning to the question of identity and to the relationship between identity and places, I recall the Coimbra C exhibition that we organized at CAPC during "Coimbra 2003" where you presented that canvas with King Dom Afonso Henriques (p. 26).

The work of the artists in that exhibition was a type of a tourism route through conceptual delirium in the city of Coimbra. I kept for myself King Dom Afonso Henriques due to the potentially performance side of the image of the tomb of the first king of Portugal. As the first king of Portugal, he strengthens and shakes up the idea of identity, being the founder of a country, of a territory as country. In this canvas I show the



Mas nessa relação telepática, eu poderia nem sequer sair de Coimbra, da rua Bernardo de Albuquerque, ou mesmo da minha casa ou do meu quarto. E essa agricultura só dependia do alcance das minhas capacidades telepáticas. Fazendo a exposição lá, em Frankfurt, ou em Berlim, e assumindo a coisa como sendo telepática, era como se eu nunca tivesse saído daqui. Claro que eu fui à inauguração, mas, como artista, não saí daqui. Quando falas da imagem como performance, para mim isso é particularmente importante, pelo que faço e pela relação que tenho com a pintura como algo que desencadeia acções.

A imagem como performance, ou a pintura como performance.

A imagem é resultado da pintura, da acção da pintura, e posso incluir genericamente neste mesmo sentido, os vídeos que faço, as canções que faço com o João Taborda.



tomb of Afonso Henriques with the statue of Afonso Henriques lying flat, above which are the words: “When did the founder of Portugal begin to feel Portuguese?” This is extremely disturbing in terms of consistency of the idea of identity. A while ago, when you spoke of the exhibition “Telepathic Agriculture,” it seemed that you were affirming an identity when you were talking about the permanence in one place. But here, in this canvas the idea of identity is shaken to its roots. When I put the question of when the founder of a country began to feel a citizen of that country that he is creating – when the founder of Portugal began feeling Portuguese – people must confront the idea that any founder, whatever the nationality, cannot engender the nationality that can only exist after he has founded it. Moreover, during the foundation of the nation, he is a type of person without a country. He is also a type of Adam and Eve for the country, the two things at the same time. As the founder of the



Voltando à questão da identidade, e à relação entre a identidade e os lugares, lembro a exposição Coimbra C que organizámos no CAPC durante Coimbra 2003, onde apresentaste aquela tela com o D. Afonso Henriques (pág. 26).

Os trabalhos dos artistas nessa exposição era uma espécie de roteiro turístico em delírio conceptual pela cidade de Coimbra. Eu reservei para mim o D. Afonso Henriques pelo lado potencialmente performativo da imagem do túmulo do primeiro rei de Portugal. E ele, como primeiro rei de Portugal, reforça e, ao mesmo tempo, abala, a ideia de identidade. Ele foi o fundador de um país, de um território como país. E, nessa tela, eu mostro o túmulo do D. Afonso Henriques, a estátua jacente do D. Afonso Henriques, e, sobre ela, a legenda: “When did the founder of Portugal begin to feel portuguese?”. O que é extremamente perturbador para a consistência da ideia de identidade. Há pouco, quando falava da



nation, he sparks a kind of self-insemination. He is the first person of the country and the first foreigner of the country whose territory can be drawn on his own body. So when did he actually begin to feel Portuguese? Only when the Pope recognized Portugal as a country or when he first had decided to found the country? Or even before? Or might he have started to feel more and more Portuguese and then he decided to found the nation of Portugal? Perhaps he never ever felt Portuguese, but we'll never really know. It might be all these things at the same time. Never, before, afterwards, more past than that before time. We'll never really know. This has a lot to do with what it is to be an artist, with the dissolution of the structure of an identity. Creating art is always the same thing, dissolving an identity.

In the end, this dissolution, this successive transformation is a definition of artistic creation associated with the creativity of an artist.

exposição "Telepathic agriculture" parecia estar a afirmar uma identidade quando falava na permanência num lugar. Mas, aqui, nesta tela a ideia de identidade, na sua raiz, é abalada. Quando eu ponho a questão de quando um fundador de um país se terá começado a sentir daquela nacionalidade que ele próprio estava a criar, de quando é que o fundador de Portugal se terá começado a sentir português, as pessoas colocam-se perante a evidência de que qualquer fundador de um país, enquanto fundador, não poderá ter aquela nacionalidade, porque a nacionalidade só existe depois de ele a fundar. Até, durante a fundação, ele é uma espécie de indivíduo apátrida. E também é uma espécie de Adão e Eva desse país, as duas coisas ao mesmo tempo. Como fundador de um país, faz uma espécie de auto-inseminação. Ele é a primeira pessoa desse país e o primeiro estrangeiro nesse país cujo território começa a desenhar-se no seu corpo. E quando é que ele se terá começado a sentir português? Só quan-



Of transformation, masks, metamorphoses, inventing personalities. Returning to the quite opportune case of King D. Afonso Henriques, we could even close the conversation on this point, but we won't do that. It's opportune because this conversation was motivated by the anthological exhibition, or partially anthological, in Guimarães. Afonso Henriques was born in Guimarães, is buried in Coimbra and this canvas was shown in Coimbra. It returned to Guimarães after it went to Lisbon. The journeys that this canvas has made show its funny side due to certain amusing coincidences, things that happen and that we assimilate into fiction. Thus, this painting, this statue of the king lying flat, has ended up taking on a sort of 'wandering' dimension – lying down yet wandering about. That, in and of itself, would be an excellent performance.

In this canvas you play a game between the idea of the identity of the individual and the idea of the identity of a territory, and the territory as part of

do o Papa reconheceu Portugal como um país, ou logo que se lembrou disso? Ou antes de se lembrar de o fazer? Ou como que, já que se estava a sentir cada vez mais português, se lembrasse de fundar Portugal. E até talvez nunca, talvez nunca se tenha sentido português. Mas nunca iremos saber. Ou todas estas coisas ao mesmo tempo. Nunca, antes, depois, antes do antes, ..., nunca iremos saber. E isto tudo tem imenso a ver com o que é que é ser artista. Esta dissolução da estrutura de uma identidade. E fazer arte é sempre a mesma coisa, dissolver uma identidade. *No fundo essa dissolução, essa transformação sucessiva é uma definição de criação artística, associada à criatividade de um artista.*

De transformação, máscaras, metamorfose, invenção de personagens. E, voltando ao caso do D. Afonso Henriques, que é muito oportuno, e até podíamos encerrar a conversa com isto, mas não o vamos fazer. É oportuno até porque esta conversa foi motivada pela exposição antológica, ou



the identity of the individual. This leads me to think of territory as a thing. A portion of territory, if it is a country, can become a thing. This is something in art we can also transpose over to the relation to landscape, even in the tradition of landscape painting. In your paintings, even when they have landscapes, they never seem to represent landscapes. They are never spaces that go beyond the borders of the canvas, as if the landscapes had turned into things.

Because each one of the ingredients of the images does not exist in and of itself beyond the borders of the canvas. Of each thing, there only exists what I show of it. It's like in photography: the framing takes the place of the thing.

In a wider idea of a landscape, going from landscape to Space, with a capital S, your exhibition "Under the Stars" (p. 129-137) which you did in Lisbon at the ZDB (2006), takes things even farther. You reduce the



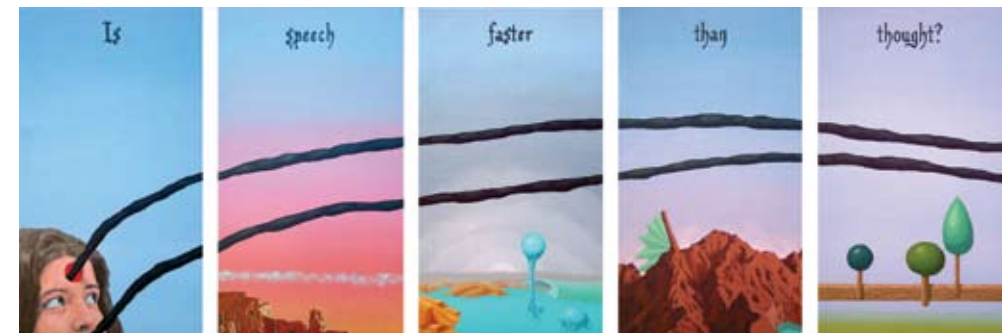
parcialmente antológica em Guimarães. O D. Afonso Henriques nasce em Guimarães, é sepultado em Coimbra, e essa tela foi mostrada em Coimbra, volta a Guimarães, já depois de ter estado em Lisboa. As viagens que esta tela fez também têm uma certa graça, e são coincidências engraçadas, coisas que acontecem e que assimilamos nas nossas ficções. Assim, nesta pintura, esta estátua jacente acaba por adquirir uma dimensão errante, jacente e errante ao mesmo tempo. O que só por si já será uma excelente performance. *Nesta tela tu fazes um jogo entre a ideia de identidade do indivíduo e a ideia de identidade de um território. E o território enquanto identidade do indivíduo, mas também me leva a pensar num território como coisa.*

Uma porção de território, se for um país, passa a ser uma coisa. *O que podemos também transpor, em arte, para a relação com a paisagem, mesmo na tradição da pintura de paisagem. Nas tuas telas, mesmo quando têm paisagens, nunca me parecem representar paisagens. Nunca*



allusion to the heavens to those stars that in addition to being geometric representations of stars are presented as objects.

In fact, the idea of Space, of Outer Space, is an amplification of the idea of landscape taken to the absolute. These stars are a sort of graphic representation of the heavens in a detail that translates the entirety. In the canvases on display, the object-ness of these stars is strengthened by the fact that they are whacking and bruising, cutting like weapons. But they are not exactly weapons because from the place where these stars are strung squirts material to generate other realities. The video of the song that accompanies this exhibition is in color and when the stars pierce that arm, blood comes out, but this is a type of caricature of blood from Baroque religious art, not true blood. The canvases are in black and white and the material that comes out when the star pierces a hand, the table or a glass, it could be of any color; it's a type of plasma that takes



são espaços que extravasem os limites da tela, como se as paisagens se transformassem em coisas.

Porque cada um dos ingredientes das imagens, não existem, por si só, para além dos limites da tela. De cada coisa só existe o que mostro. É como na fotografia: o enquadramento toma o lugar da coisa.

Numa ideia mais vasta de paisagem, passando da paisagem para o Espaço com letra maiúscula, a tua exposição "Under de stars" (págs. 129-137) que fizeste em Lisboa na ZDB (2006), leva estas coisas ainda mais longe. Tu reduces a alusão ao céu àquelas estrelas que, para além de serem representações geométricas de estrelas, são apresentadas como objectos.

De facto a ideia de Espaço, de Espaço Sideral é uma ampliação ao absoluto da ideia de paisagem. E estas estrelas são uma espécie de representação gráfica do céu, de um pormenor que traduz o todo. E nas telas dessa exposição a objectualidade destas estrelas é reforçada pelo facto de serem con-



on different forms. It's like in science fiction movies, but what comes out of those places where the stars have pierced is not necessarily creatures harmful to the human race. In a certain way, they are representations of the idea, of the expectation that art should be creative, assuming this notion as ready-made and even as a cliché but also (and why not) as being the truth. It's as if another reality were born of still others, not as an idea only but as an affirmation of material existence. Those forms are born just as images are created, but in that materiality the images are facts. *The three-dimensional side of the stars, in and of itself, is significant.* It's a type of complementary conceptual composition to the metaphysical expectations we have when we think of the stars. In the lyrics of the song, when it says, "Under the stars I found a star that asked me where to go," things get a little bit subverted. We are used to looking at the stars as something that helps to guide us, but it's very amusing to imagine a little star that has lost its way, poor thing. It's lost in Space, above all: "Under the stars I found a star lost in Space." In this dissolution of coordinates, if even the stars don't know where they're going, the song takes



tundentes, cortantes como armas. Mas não exactamente armas, porque, nos lugares onde estas estrelas se espetam sai matéria para gerar outras realidades. O vídeo da canção que acompanha esta exposição é a cores e, quando as estrelas se espetam naquele braço sai sangue, mas uma espécie de caricatura de sangue da arte sacra barroca, não será mesmo sangue. E as telas são a preto e branco e assim a matéria que sai quando a estrela se espetam numa mão, na mesa ou num copo, pode ser de qualquer cor, uma espécie de plasma que ganhará diferentes formas. É como nalguns filmes de ficção científica. Mas, nestas telas, o que nasce dos sítios onde as estrelas se espetam não serão propriamente seres perigosos para a espécie humana. De certa forma são representações da ideia, da expectativa de que a arte seja criativa, encarando essa ideia como readymade e, mesmo, como cliché, mas também, e porque não, como sendo verdade. É como se de uma realidade nascessem outras, não como só ideia, mas na afirmação de uma existência material. Nascem aquelas formas como se criam imagens, mas, naquela materialidade, as imagens são como factos. *O lado tridimensional das estrelas nas telas por si só é significante,...*



up the thought: “Under the road I found a road that led to another road, under that road I found a road that led nowhere.” These roads that are under roads, more than archaeology, are a type of superposed network of plumbing, or even sewers. This is at the same time an extremely sad song, but using sadness as style, a sad-style song. It’s the aestheticization of sadness. But it is sadness as a thing that you can pick off of a menu of materials to be used in a work of art.

In this exhibition have you taken up the role of artist as craftsman, in terms of handiwork? You’ve even done objects in wood. You haven’t limited yourself to designing them and having them done, you worked on them yourself with your own hands.

It was very simple to do; the more complicated thing was only cutting out the stars to make those magic wands to puncture the faces that I drew in some pictures (p. 133-135). It’s part of my work to make things with my hands. At the moment, I feel like conceptually exploring the very act of making things. I feel like doing more and more drawings, exploring conceptually the torrential side that common sense likes to associate



É uma espécie de complemento na composição conceptual à expectativa de metafísica quando pensamos em estrelas. Na própria letra da canção quando diz: “Under the stars I found a star that asked me where to go” subverte um bocado a coisa. Nós estamos habituados a encarar as estrelas como algo que nos pode ajudar a orientar, por isso é muito engraçado imaginar uma estrela perdida, coitadinha. Sobretudo perdida no Espaço: “Under the stars I found a star lost in Space”. E nesta dissolução de coordenadas, se nem as estrelas sabem onde estão, a canção continua assim: “Under the road I found a road that led to another road, under that road I found a road that led nowhere”. Nestes caminhos por baixo de caminhos, mais do que arqueologias, são assim como uma espécie sobreposições de redes de canalizações ou, mesmo, de esgotos. Esta é, ao mesmo tempo, uma canção tristíssima, mas usando a tristeza como estilo, canção estilo triste. Uma esteticização da tristeza. Mas a tristeza como uma coisa que se pode ir buscar ao cardápio de materiais a usar numa obra de arte. *Nesta exposição assumiste-te como artista enquanto obreiro, no lado mais artesanal? Até porque fizeste objectos em madeira. Não te limitaste a*



with artistic creation. Lately, drawings have given me that pleasure. It's a type of possibility showing evidence of intelligent manual-ness. With drawings, I like to work with the limits of surrounding expressiveness. Doing a drawing requires an enormous amount of attention, a great deal of adrenaline since a drawing can easily get lost and become dull. With drawings, the conceiving and the doing are practically simultaneous. The idea of virtuosity has fallen into disuse in art to such an extent that for this very reason I'm beginning to find it very interesting.

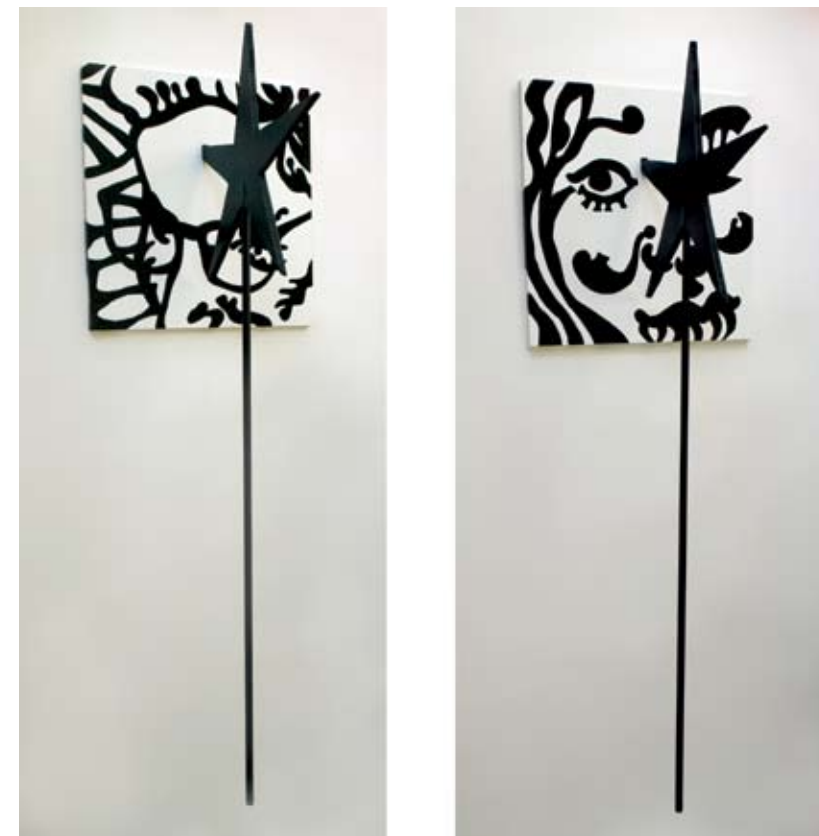
What does it mean to you to create art? What might it mean to you to create art in a landscape of a world of art? In what way have transformations of reality and transformations of reality in the art world interfered in your work?

If I were to view art as an instrument for presenting, without a doubt I would value the form as it was being affected by the outside world.



desenhá-los e mandá-los fazer, trabalhaste-os mesmo, com as tuas próprias mãos.

Mas muito simples de fazer, a coisa mais complicada só foi recortar umas estrelas para fazer aquelas varinhas mágicas, para espetar nas caras que desenhei nuns quadrados (págs. 133-135). Faz parte do meu trabalho eu fazer as coisas com as mãos. Agora até me apetece explorar conceptualmente o próprio acto de fazer. E apetece-me fazer cada vez mais desenhos, explorar conceptualmente aquele lado torrencial que o senso comum gosta tanto de associar à criação artística. E ultimamente os desenhos têm-me dado este gozo. Uma espécie de possibilidade da evidência de uma manualidade inteligente. Gosto de, com os desenhos, trabalhar nos limites da expressividade à solta. E fazer os desenhos requer uma atenção enorme, em grande adrenalina, porque facilmente um desenho se pode perder e ficar desinteressante. Nos desenhos o fazer e o conceber é praticamente



But I see art above all as a device that connects us to the world. This is relationship and not presentation, where the theme is the very mechanism. In this sense, I don't believe in the idea of evolution associated with art. Possibly then, I would always be doing different formulations of the same thing. This is the apparatus that I have for relating to the world. A CD is about to come out of songs that I do with João Taborda called "Blaupunkt Blues", but I have already suggested to João that the next CD be entitled "Brain" – or even better – "Brrrrrain" with lots of Rs to create the relationship between the idea of the mind and an apparently silly way of saying the word 'brain' with a slightly ridiculous sound. It's a brain that at the same time is a silly brain. But in fact, what I have always done is 'brain.' It's the mind, independent of being very intelligent or hardly so. The brain is a device that observes things, and that's what interests me. This is not meta-art or art about art. What I

simultâneo. E a ideia de virtuosismo caiu de tal forma em desuso na arte que, até por isso mesmo, a começo a achar muitíssimo interessante.

O que é para ti fazer arte? E o que será para ti fazer arte na paisagem do mundo da arte. Em que medida as transformações da realidade e da realidade do mundo da arte interferem no teu trabalho?

Se eu encarasse a arte como instrumento de representação, sem dúvida que valorizaria a forma como ela seria afectada pelo mundo. Mas eu encaro a arte sobretudo como dispositivo de relação com o mundo. De relação e não de representação, onde o tema é o próprio dispositivo. E, neste sentido, não acredito na ideia de evolução associada à arte. Possivelmente estarei sempre a fazer formulações diferentes da mesma coisa. Deste dispositivo que eu tenho para a relação com o mundo. Está para sair um cd das canções que faço com o João Taborda que se vai chamar "Blaupunkt blues", mas já propus ao João que o próximo cd se chame "Brain", ou, me-



am observing is the mind. I felt great happiness when I passed over from performance to songs; it was as if I had made the discovery of the most absolute lucidity. As for the idea that conceptual art reflects upon art itself, this cannot help but have some slightly perverse effects. How can something be an object and subject at the same time? How can art reflect upon art and still be art? With my songs, at least metaphorically, I have resolved this.

lhor, se chame "Brrrrrain", assim, com muitos erres, até para criar a relação entre a ideia de cérebro e uma forma aparentemente um bocado idiota de dizer a palavra "brain", numa sonoridade um bocado ridícula, um brain que parece ao mesmo tempo um "silly brain". Mas, de facto, o que tenho feito sempre, é "brain". É cérebro, independentemente de poder ser muito ou pouco inteligente. Mas é o cérebro, enquanto dispositivo que observa que me interessa. E isto não é propriamente meta-arte ou arte sobre a arte. O que estou a observar é o cérebro. Para mim foi uma sensação de extrema felicidade esta passagem da performance para as canções. Como se tivesse feito a descoberta da mais absoluta clarividência. Na ideia de que a arte conceptual reflecte sobre a própria arte, isto pode não deixar de ter efeitos um bocado perversos. Como é que pode ser objecto e sujeito ao mesmo tempo? Como é que a arte reflecte sobre a arte, continuando a ser arte? Com as canções, pelo menos metaforicamente, resolvi isto.



Songs & Videos

Music – João Taborda & António Olaio
Videos & Lyrics- António Olaio

20 YEARS IN A PLANE



Old girls
Wearing diamonds and pearls
Young guys
Tuxedos and ties

Wild party in a plane
Flying from London to Paris
From Paris to Lisbon

From Lisbon to Berlin
From Berlin to Istanbul

Istanbul - Rome
Rome - Cairo

Cairo - Boston
Boston - Jerusalén
Jerusalén - Kabul

Kabul - Beijing
Beijing - Bombay

20 years in a plane
20 years in a plane
20 years in a plane

Aunt Jane is looking swell
Her perfume is hiding the smell

Old John is looking good
This jet looks like Hollywood

IF I WASN'T AN ARTIST



If I wasn't an artist I would like to be
a fish in the ocean, a shoe in the sea

If I wasn't an artist I would like to be
a bush, a strawberry or a pine tree

If I wasn't an artist I would like to be
a house or a home, or a whole family

If I wasn't an artist what could I be?

Wing of a bird, wing of a bee
The ugliest flower, prettiest flee
Hat of a stranger, strangest me

PICTURES ARE NOT MOVIES



When I look at your picture
It makes me sad
just looking at your picture wont make glad

When I look at your picture
It looks like you
The hair is brown
The eyes are blue

When I look at your picture
Your eyes don't see
When I look at your picture
It looks through me

Everyone knows pictures are not movies
Where clouds are still
And trees won't grow
Where nothing's fast
Not even slow
What looks like now is long ago

RED RAINBOWS



I'm growing hearts in my garden
I'm growing heads in my head
Too many dreams in my dreams
So many pillows in my bed
My hearts grow like potatoes
My hearts grow underground
With your feet you can hear the heart beat
And that's a beautiful sound

My grass is turning beautifully red
That's not the colour of blood
It's the colour of red rainbows
And it's the colour of love

MY FEET ARE KILLING ME

My feet are killing me
They're really killing me
My feet took a life of their own
and they're killing me
My feet are killing me

My feet are kicking my head
kicking my head
My feet are kicking my head
kicking my head

My head used to be
wisely apart from my feet
but now they rose to my head
and they're kicking my head
kicking my head
they're kicking my head

My feet are killing me
They are killing me
And I believe my last thought will be
to think that my feet
are much more alive than they should

THE PHONE IN MY EAR



I've a phone in my ear
that never stops ringing
When I finally get to sleep I dream
I've a phone in my ear
that never stops ringing
'cause I really have a phone in my ear
that never stops ringing

I can't change my phone number
I don't know what it is
I can't answer the call
the phone's in my ear
it's not in my mouth it is in my ear

Who's trying to call me I have never met
For when I was born
the phone was already there, in my ear
ringing, ringing, ringing

Tomorrow I will have a surgery, and remove it
I'll never know who is calling but I sure need
a good night sleep

UNDER THE STARS



Under the stars
I found a star
that asked me where to go

Under the stars
I found a star
Lost in space

Under the road
I found a road
That led to another road

Under that road
I found a road
that led nowhere

WHAT MAKES A HOME A HOUSE?



What makes a house a home?
Two pictures by the phone
hanging together, now and forever
That makes a house a home

What makes a home a house?
Calling your wife, your spouse
Vacuum cleaners
Dust, mice and brooms
That makes your home a house

SLEEPWALKER

Every night I go to sleep
Always hear the strangest beat
Something's living in my brain
Every night it is the same

And I can't help it
Going to the street
Hit everyone I meet
Hit them with my hands and feet

If my will belonged to me
This way I'd never be
In my dreams I'm not alone
They produced the strangest clone

I don't wanna be
someone else but me
Someone else but me
Someone else but me

TWINS



Mary lives in London
Carrie lives in Rome
Mary has no children
and Carrie lives alone

Mary's a bartender
and Carrie is a maid
They both hate their jobs
but rents have to be paid

When Mary met Carrie
she wasn't surprised
and though she felt so happy
she closed her eyes and cried

The Harlow twins meeting for the first time

Peoplewise, when it comes to twins
What they really are is just what it seems

The Andrew twins meeting for the last time

Jane loves John
Janet loves him, too
as they have their morals
that will never do
Janet loves her sister
Jane loves hers, too
but their little house
is too small for two

Never more they'll be together
Never again they will meet
Janet died in the morning
Jane thought she was asleep

POETRY

Fly, away from the sky
Away from above
You know that you can do it

Buy yourself a new hat
Buy yourself a new cat
You know that you can do it

Why, why you and me
Why can't we be
away from poetry?

Please come with me
And taste some reality

BAMBI IS IN JAIL



For many years
truth was concealed
in every news, now is revealed
From the smallest worm
to the biggest whale
now everyone knows Bambi is in jail

Oh, how I miss that autumn breeze
to wipe my face
and clean my lungs
before they freeze

Oh, how I miss its gentle sighs
its gracious walk
its softest fur
its tender eyes

Lord, Bambi is in jail

Now I just hear a symphony
not the whispering sound of a growing tree
that forgotten melody
then we dreamed and now we see

TELEPATHIC AGRICULTURE



If you hold a cabbage for more than a year
the cabbage will gain an animal life

If you hold a cabbage for more than three years
your hand will gain a vegetable life

If you hold my hand when you say farewell
we'll be together for all of our lives

Telepathic agriculture
leaves are hair and grass is fur
telepathic agriculture
roots are veins and stones mon coeur

If I want cabbage, I plant onions
If I want onions, I plant potatoes
If I want potatoes, I plant tomatoes

If I want tomatoes, I plant garlic
If I want garlic, I plant daisies
If I want daisies, I plant cabbage

If you plant a cabbage in one of your ears
you soon will hear a magical sound
If you plant cabbages in both of your ears
your brain will melt and turn into ground

WHERE ARE MY GLASSES?



Where are my glasses?
I can't find my glasses
Without my glasses I can't find the key
Without the key I can't open that drawer
If I can't open that drawer
I can't get my gun
Without my gun I can have no fun

You think I'm good but I am wicked
You think I'm good 'cause I haven't got my gun

If I had my gun I would be my true me
do, re, mi, I would be my true me

FOGGY DAYS IN OLD MANHATTAN



Foggy days in old Manhattan,
for those who seek perfection,
it's good for their complexion.

A man is not a bat
you'd better watch your step
This weather makes you blind
your friends you'll never find

You will never find me
if not even your body you can see
And it is very sad
when you're left alone with your head

I HAVE SEEN THE LIGHT



Walking on the street
I like everyone I meet

Walking in my home
with my telephone

Walking on the beach
I feed the little fish

For my heart
is just like a lullaby
I hate the sight of blood
and a children's cry

All your worries
are illusions
All your troubles
are confusions
Send your heart to Lord
Send your heart to love
Send your heart to mine

I have seen the Light
Let me show you the way
I've seen the Light
Let me show you your way
I've seen the Light

MY LEFT HAND IS CHANGING



My right hand is busy,
my left hand is changing
My right hand is lazy,
my left hand is changing
My right hand is sleeping,
my left hand is changing
My right hand is awake,
my left hand is changing

When my right hand is right,
when my right hand is wrong,
my left hand is changing

My right hand is writing,
my left hand is changing
My right hand is aching,
my left hand is changing
My right hand is shaking,
my left hand is changing
My right hand is dizzy,
my left hand is changing

Even when I clap my hands
My left hand keeps on changing

SAILING TO BERMUDA TRIANGLE

I'm sailing to Bermuda Triangle
I'm sailing to Bermuda Triangle
It lies in the deep blue sea
The oddest geometry

I'm tired of old sensations
I wanna experience some new dimensions
So
I'm sailing to Bermuda Triangle
I'm sailing to Bermuda Triangle
It lies in the deep blue sea
The oddest geometry

My loved ones, won't you come with me
And build a new family tree

POTATO FARM



I'm sailing to Bermuda Triangle
I'm sailing to Bermuda Triangle
It lies in the deep blue sea
The oddest geometry

And there, how my face will be
There, will you still love me?

I have a farm
I own one thousand acres
and I only grow potatoes
I always eat rice
I never eat potatoes
but I love my farm

My farm exists
for ten generations
and nobody ate potatoes
My grandpa ate rice
my pa ate chicken
and I look just like my grandpa

For ten generations
we never sold potatoes
we kept them in our barn
Our barn has ten floors
one for each generation
and one day it will reach the sky

RITZ

Ann, Mary Higgins, and Fritz
They're all staying at the Ritz

John, Jack and Miriam
They're all staying in Meridian

You look like a bumblebee
What part do you want of me?

Ohhh
Marie-Jane and me
Where shall we be?
When

Ann, Mary Higgins, and Fritz
They're all staying at the Ritz

Rose, Samantha and Jim
They're staying in Holiday inn

Ohhh
Marie-Jane and me
Where shall we be?
When

Ann, Mary Higgins, and Fritz
They're all staying at the Ritz

SIT ON MY SOUL



This secret desire wasn't meant to be told
please, sit on my soul

I don't wanna be vulgar, just wanna
[be warmer]
please, sit on my soul

I'm sure you won't mind, my heart
[feels so cold]
please, sit on my soul

You're making me blue, I wanna be red
please, sit on my soul

Your hands on your waist please look
[at my face]
and sit on my soul

I know it sounds weird, but be a dear
and sit on my soul

HUSH HOUR IN THE STUDIO

It's hush hour in the studio
and I need a helping hand

John arrived
at nine past twelve
and Jerry came at nine
Mary came at seven
Jack came just in time

Mary came with Annie
Annie came with Jane
Jane came with Alice
Alice looks the same

Jerry came by car
Gus came by bus
Franz came by plane
Rita looks so vain

SUNSET TVs



My sunset TVs can show you
how sky is blue
My sunset TVs, for me and you

On my sunset TVs you can rely
for my sunset TVs will never die

When Autumn becomes Winter
and Winter becomes Spring
electric light in Summer
is `nt brighter than it used to be

WHAT HAPPENED TO HENRI MATISSE?



I cut your tongue in slices
in slices tastes like ham
Your finger nails are dirty
I tear them one by one

As I feel high, I cut you low
I want your heart before you go
You can always meet your soul
don't you cry, say: ho, ho, ho

And now, you must be wondering
what happened to Henri Matisse

He lives in a house, down by the sea
His cupboards keep candies for you
[and for me
The pretty mermaids are combing his hair
When you knock his door, nobody is there

Your eyes need wider orbits
I throw them to the sun
All your globules, red and white,
[felt too tight
and now see how they run

Blood red is my favourite colour

TODAY I DISCOVERED STEREO SOUND



Today I discovered stereo sound
My girl wouldn't believe it
but I told her to glue a canary to each
[shoulder

SHAVE YOUR HEART BEFORE YOU LOVE



Shave your heart before you love
it's not difficult to do
If before you love you shave your heart
you will know your love is true

Shave your heart before you love
wash your hands before you eat
and if you wanna have good dreams
say goodnight before you sleep

hairy hearts can also love
hairy hearts are sexy, too
but to find yourself a decent girl
you will have to shave your heart

MY HOME IS A LOGO



Paul was the first architect
to build his own home
and he thought himself
as the whole mankind
for he always lived alone

Stones were too heavy
for him to hold
his limbs were weak
and his hands were cold

Wood was too heavy
and he had no saw
so he made a house of straw

And, who's afraid of the big bad wolf?

NASTY BUTTERFLIES



There are bugs on my head
There are bugs on my watch
There are bugs on my food
There are bugs on my sock
There are bugs on my clock

If you wanna know the time
never ask a bug
it will tell you the century
not the year or the day

I once met a little worm
that was once a butterfly
it was nice and cool
but it looked slightly shy

There are bugs on my head
there are bugs on my cheek
there are bugs on my nose
there are bugs on my meat
there are bugs on my feet
there are bugs on my hair
When I'm asleep there are bugs
[everywhere]

ROSEBUD



My hand is readymade
it's a sculpture
don't be afraid

My heart is fading red
it's a rosebud
it's small and sad

When I dream, I dream of you
When you dream, I am with you
Five o'clock it's time for tea
so wake up to reality

SWEAT IS FALLING FROM THE SKY



We're a zillion million dwarves
working on the sky
the stars so low
and the moon so high

There's a zillion million clouds
for all of us to sit
we keep them white
and we keep them neat

Sweat is falling from the sky
in little drops, in little drops

We're a zillion million dwarves
working on the sky
our hearts won't grow
as time goes by

We made some funny hats
and we wear them on our feet
to keep them warm
and soft, and sweat

HOUSE OF MUSIC

My house is made of music
My house is swell
If you wanna get in
You just ring my bell

If your head hits the floor
It will sing to you
It's a hard wooden floor
But it does love you

If your head hits the walls
You will hear a C
If you paint them yellow
it will sound like me

You can't reach the ceiling
The ceiling's too high
From down bellow
It sounds like the sky

**THE HORSE THAT KEEPS
JESSE JAMES`SOUL**



I`m Jesse James horse
and I keep his soul
I`m Jesse James horse
I`m the guardian of his soul

Down on the valley
flowers won`t grow
Down on the prairie
I will never go

Up on the mountain
I will stand still
I will keep quiet
for that was his will

TRANSLATING JOHNNY



She spends a lifetime
down on her knees
translating Johnny to portuguese

She wishes she was
like a wind blow
but though I love her for her soul
I love her for her fesh
though I love herfor her glow
I love her for her sex

A humming bird
a humming shoe
three pounds of wine
and she loves you

SWIMMING TO BRAZIL

Sweet mermaids
and flying fish
I`m swimming to Brazil

The Carnival I just can`t miss
I`m swimming to Brazil

The aeroplane it is too fast
and it`s stupid to go by bus
I`d walk on the water
but I`m not Jesus
my name is Gus
so I`m swimming to Brazil

**WHAT DO YOU WANT
FOR CHRISTMAS?**



– What do you want for Christmas?
– I want a living doll,
not so tall `cause I`m so small.

– What do you want for Christmas?
– I want a star so bright,
a little light yo kiss good-night.

– I want little pony,
for its so funny to give my honey.

– I want a little phone,
a call from home, for I`m alone.

– And I want two pairs of shoes,
one to wear and one to lose.

– What do you want for Christmas?
– I just want a Merry Christmas.

– What do you want for Christmas?
– I just want a Happy New Year.

WICKED TEACHERS



Save our children
from the wicked teachers
save our souls my Lord

Save our home
from the ghostly termites
save yourself with love

For if a wicked teacher
is a wicked teacher
there`s a way to know
for if a wicked teacher
is a wiked teacher
there`s a round
little black dot
on the tip of each to

THE SINGING CHEESE

Hey, Mickey, turn on the radio
turn on the radio, please.

Hot mice don't like Sundays
cold eyes remind me of you

Red shoes run faster than blue feet
Your lies are truer than you
Your hat is thinking your thoughts
Your gloves are drawing your drawings
You're breaking my heart
that's bleeding for you

Hot mice just can't wait and see
they always spend a lot of energy
a little bite here and a little bite there
and your little toes will not be there

BLAUPUNKT BLUES

Sky blues aren't good enough
Indigo blues aren't good enough
Ultramarine blues aren't good enough

I want a blue that looks like red
I want a blue that sounds like yellow
I want a blue that makes me mad
I want a blue that makes me mellow

Blues are not enough

Cobalt blues can make you sigh
Azure blues will make you weak
Navy blues can make you shy
Cerulean blues will make you sick

Blaupunkt blues can make you high
With blaupunkt blues you can have
fun

Blaupunkt blues can make you fly
Blaupunkt blues can make you cum

Blues are not enough

Cobalt blues can make you sigh
Azure blues will make you weak
Navy blues can make you shy
Cerulean blues will make you sick

INVISIBLE



I'm invisible but I can see
I can see everything but me

Two girls in a bus,
a guy in a train.
A yellow umbrella
under heavy rain.

A shooting star,
A growing tree.
A wooden guitar.
A fish in the see.

THE GUY WHO WROTE THE ANONYMOUS LETTERS



When he feels cool,
he writes them on his head
When he feels hot,
he writes them on his sex
When he feels mystical,
he writes them knees
When he feels witty,
he writes them on his cheek
When he feels nosy,
he writes them on his nose
When he feels romantic,
he writes them on his heart
For he's the guy
who wrote the anonymous letters

A house is too big
he doesn't need a house
A room is too large
he doesn't need a room
His grey suit
is all the space he needs
When it rains
he stands on the street
letting his clothes shrink
getting tighter
getting cosy
getting slim

DEADLY RESURRECTION



You only resurrected
To show us how dead you are

Deadly resurrection

Your heart is made of bone
Your bones are made of stone

SUNSET DAISY



Elle s'appelait Sunset Daisy
Elle était ma copine
Je l'aimais, je l'aimais
Je aimais cette gamine

Sunset Daisy, Sunset Daisy, Sunset
Daisy
Je l'aimerais, je l'aimerais,
je l'aimerais toute ma vie

On croit qu'elle est née
il y a mille ans, au ancien Egypte
Elle était maîtresse de Ramsès
qui faisait l'amour un peut trop
vite

Elle habite où le soleil se couche,
elle aime bien ses couleurs
Personne ne connaît sa mère ni sont
père,
on ne connaît que Sunset Daisy

HOUSE OF MUSIC

My house is made of music
My house is swell
If you wanna get in
You just ring my bell

If your head hits the floor
It will sing to you
It's a hard wooden floor
But it does love you

If your head hits the walls
You will hear a C
If you paint them yellow
it will sound like me

You can't reach the ceiling
The ceiling's too high
From down bellow
It sounds like the sky

LISTA DAS FIGURAS

- Págs. 5. *I think differently now that I can paint #1*, óleo s/tela, 90x160 cm, 2003
6. *I think differently now that I can paint #2*, óleo s/tela, 90x160 cm, 2003
7. *I think differently now that I can paint #3*, óleo s/tela, 90x160 cm, 2003
8. *My hand, a readymade*, óleo s/tela, 100x200 cm, 1991
9. *My feet in a parade*, óleo s/tela, 100x200 cm, 1991
10. *My heart is fading red*, óleo s/tela, 100x200 cm, 1991
11. *My dreams are small and sad*, óleo s/tela, 100x200 cm, 1991
12. *Swedish fruit in Scotland*, óleo s/tela, 150x150cm, 2007
13. *And this is the drawer where he kept his gun*, óleo s/tela, 80x150cm, 1997
14. *5 p.m.*, óleo s/tela, 200x90cm, 1993
15. *6 p.m.*, óleo s/tela, 200x90cm, 1993
16. *Enjoying her plainest dreams*, óleo s/tela, 250x150cm
17. *In Coimbra Law is red*, óleo s/tela, 130x100cm, 1989
18. *Little Lucy plays genetics #1*, óleo s/tela, 160x90cm, 2000
19. *Little Lucy plays genetics #2*, óleo s/tela, 160x90cm, 2000
20. *When 3 people share a room the best place is the windows*, óleo s/tela, 180x300cm
21. *National Geographic*, óleo s/tela, 130x195cm, 2002
22. *Red rainbows #2*, óleo s/tela, 250x90cm, 2004
23. *Swimming to Brazil*, óleo s/tela, 100x100cm, 1985
24. *Today Rrose lost an R*, óleo s/tela, 90x90cm, 1990
25. *S/título*, óleo s/tela, 90x90cm, 1990
26. *When did the founder of Portugal begin to feel Portuguese?*, óleo s/tela, 90x250cm, 2003
27. *Wrong number*, óleo s/tela, 150x150cm, 2003
28. *What happened to Henri Matisse?*, 90x250cm, 1997
29. *Bambi is in jail*, vídeo, duração: 5', 1999
30. *Bambi is in jail #1-#6*, óleo s/tela, 250x33cm, 1997
31. *Bambi is in jail #7-#11*, óleo s/tela, 250x33cm, 1997
32. *My left hand is changing*, vídeo, duração: 5' 36", 1999
33. *My left hand is changing #1*, óleo s/tela, 90x160cm, 2000
34. *My left hand is changing #2-#5*, 2000
35. *My left hand is changing #6-#9*, 2000
36. *My left hand is changing #20-#28*, tinta da china s/papel, 2000
37. *My left hand is changing #29-#37*, tinta da china s/papel, 2000
38. *If I wasn't an artist*, vídeo, duração: 2' 10', 2001
39. *If I wasn't an artist #3*, óleo s/tela, 90x160cm, 2004
40. *If I wasn't an artist #1*, óleo s/tela, 90x160cm, 2003
41. *If I wasn't an artist #2*, óleo s/tela, 90x160cm, 2003
42. *Post-nuclear country*, óleo s/tela, 90x90cm, 1993
43. *Birthdays*, óleo s/tela, 90x90cm, 1991
- *Wicked teachers*, óleo s/tela, 90x90cm, 1993
- *Robin wood*, óleo s/tela, 90x90cm, 1991
- *Potato farm*, óleo s/tela, 90x90cm, 1993
44. *The horse that keeps Jesse James' soul*, óleo s/tela, 90x90cm, 1993
45. *Sunset TVs*, óleo s/tela, 90x90cm, 1993
- *What do you want for Xmas?*, óleo s/tela, 90x90cm, 1993
- *The guy who wrote the anonymous letters*, óleo s/tela, 90x90cm, 1993
- *Nasty butterflies*, óleo s/tela, 90x90cm, 1993
46. *Rosebud*, óleo s/tela, 90x90cm, 1993
47. *Rosebud*, vídeo, duração 3' 10", 1999
48. *Sunset TVs #2-#7*, tinta da china s/papel, 1999
49. *Sunset TVs #8-#13*, tinta da china s/papel, 1999
50. *I have seen the Light*, vídeo, duração: 5' 25", 1999
51. *I have seen the Light #1*, óleo s/tela, 90x160cm, 2000
52. *I have seen the Light #2*, óleo s/tela, 90x160cm, 2000
53. *I have seen the Light #3*, óleo s/tela, 90x160cm, 2000
54. *My home is a logo #1*, óleo s/tela, 90x90cm, 1993
55. *My home is a logo #2-#4*, óleo s/tela, 200x65cm, 2003
56. *My home is a logo #5-#8*, óleo s/tela, 50x65cm, 2003
57. *My home is a logo #9-#12*, óleo s/tela, 50x65cm, 2003
58. *My home is a logo #15-#20*, tinta da china s/papel, 2003
59. *My home is a logo #21-#26*, tinta da china s/papel, 2003
60. *Sit on my soul*, óleo s/tela, 90x90cm, 1993
61. *Kiss my feet*, óleo s/tela, 60x160cm, 1993
62. *Springland #2-#5*, óleo s/tela, 73x73cm, 2001
63. *Springland #1*, óleo s/tela, 90x160cm, 2001
64. *Foggy days in old Manhattan #1*, óleo s/tela, 90x160cm, 2001
65. *Foggy days in old Manhattan #2*, óleo s/tela, 90x160cm, 2001
66. *Foggy days in old Manhattan #3*, óleo s/tela, 90x160cm, 2001
67. *Foggy days in old Manhattan #4*, óleo s/tela, 90x160cm, 2001
68. *Foggy days in old Manhattan #5*, óleo s/tela, 90x160cm, 2001
69. *Foggy days in old Manhattan #6-#9*, óleo s/tela, 73x73cm, 2001
70. *Foggy days in old Manhattan #10-#13*, óleo s/tela, 73x73cm, 2001
71. *Foggy days in old Manhattan #14-#16*, óleo s/tela, 73x73cm, 2001
- *Foggy days in old Manhattan*, vídeo, duração: 2', 1999
72. *And it is very sad when you're left alone with your head #1*, óleo s/tela, 200x250cm, 2001
73. *And it is very sad when you're left alone with your head #2*, óleo s/tela, 200x250cm, 2001
74. *You are what you eat*, óleo s/tela, 90x160cm, 2003
75. *Telepathic agriculture*, vídeo, duração: 4' 55", 2005
76. *Bending a rose with her mind*, 90x160cm, 2002
77. *Christmas berries*, óleo s/tela, 90x160cm, 2002
78. *Materializing Jane*, óleo s/tela, 90x160cm, 2002
79. *Going from A to B*, óleo s/tela, 90x160cm, 2002
80. *Sweaty potatoes #2*, óleo s/tela, 75x170cm, 2005
- *Sweaty potatoes #1*, óleo s/tela, 73x73cm, 2002
- *Sleeping mushroom*, óleo s/tela, 73x73cm, 2002
81. *Growing orange*, óleo s/tela, 73x73cm, 2002

- *La prospettiva*, óleo s/tela, 73x73cm, 2002
- *Symmetrical weed*, óleo s/tela, 73x73cm, 2002
- *Glowing Cherry*, óleo s/tela, 73x73cm, 2002
82. *Black Parsley*, óleo s/tela, 180x250cm, 2002
83. *Scottish fruit in Sweden*, óleo s/tela, 180x250cm, 2002
84. *What Makes a Home a House? #1*, óleo s/tela, 90x160cm, 2002
85. *What Makes a Home a House? #2*, óleo s/tela, 90x160cm, 2002
86. *What Makes a Home a House? #3*, óleo s/tela, 90x160cm, 2002
87. *What Makes a Home a House? #4*, óleo s/tela, 90x160cm, 2002
88. *What Makes a Home a House? #5*, óleo s/tela, 90x160cm, 2002
89. *What Makes a Home a House? #6*, óleo s/tela, 90x160cm, 2002
90. *What Makes a Home a House? #7*, óleo s/tela, 90x160cm, 2002
91. *What Makes a Home a House? #8*, óleo s/tela, 90x160cm, 2002
92. *Homely windows #1–#4*, tinta da china s/ papel, 43x39cm, 2002
93. *Homely windows #5–#8*, tinta da china s/ papel, 43x39cm, 2002
94. *Emily's garden*, óleo s/tela, 160x90cm, 2003
95. *Black Jell-O birthday party*, óleo s/tela, 160x90cm, 2003
96. *Chez Louise, chez Marcelle*, óleo s/tela, 160x90cm, 2003
97. *Room with a view #1*, óleo s/tela, 160 x90cm, 2003
98. *Les miroirs ne reflètent pas l'image de Dracula*, óleo s/tela, 160 x90 cm, 2003
99. *La prospettiva*, óleo s/tela, 160cm x90, 2003
100. *Haunted china*, óleo s/tela, 90x160cm, 2003
101. *Never dial 71408417*, óleo s/tela, 90x160cm, 2003
102. *What do you want for Christmas #2*, óleo s/tela, 90x160cm, 2003
103. *My left hand keeps on changing*, óleo s/tela, 90x160cm, 2002
104. *Red Rainbows #1*, óleo s/tela, 90x160cm, 2002
105. *Red Rainbows*, vídeo, duração: 4' 35", 2004
106. *40 years in a plane*, 90x160cm, 2004
107. *20 years in a plane*, vídeo, duração: 3', 2006
108. *Hot mice don't like Sundays*, óleo s/tela, 90x160cm, 2003
109. *What do you think you're saying*, óleo s/tela, 90x160cm, 2003
110. *The yellow one knows*, óleo s/tela, 60x180cm, 2003
111. *The Johnson twins meeting for the last time*, óleo s/tela, 60x180cm, 2003
112. *In Johnny's tree house no one else is allowed*, óleo s/tela, 60x180cm, 2003
113. *Today I discovered stereo sound*, óleo s/tela, 60x180cm, 2003
114. *If my heart had a brain*, óleo s/tela, 60x180cm, 2003
115. *Going from red to blue*, óleo s/tela, 60x180cm, 2006
116. *5 a.m., 6 p.m.*, óleo s/tela, 60x180cm, 2003
117. *Shall I vote for Elvis?*, 150x150cm, 2005
118. *Pictures are not movies*, vídeo, duração: 4' 29", 2005
119. *Pictures are not movies #9*, 150x150cm, 2005
120. *Pictures are not movies #1–#4*, 63x103cm
121. *Pictures are not movies #5–#8*, 63x103cm
- 122-127. *Is speech faster than thought?*, políptico, 5 telas 160x90cm, 2005
128. *Room with a view #2*, óleo s/tela, 90x160cm, 2004
129. *Under the stars #1*, óleo s/tela, 75x170cm, 2006
130. *Under the stars #2*, óleo s/tela, 75x170cm, 2006
131. *Under the stars #3*, óleo s/tela, 75x170cm, 2006
132. *Under the stars*, vídeo, duração: 4' 40", 2006
133. *Magic wand #4*, esmalte acrílico s/mdf, 61x175cm
134. *Magic wand #1, #2*, esmalte acrílico s/mdf, 61x175cm
135. *Magic wand #3, #5*, esmalte acrílico s/mdf, 61x175cm
136. *Under the stars #4–#9*, 28,5x57,5cm, tinta da china s/papel, 2006
137. *Under the stars #10–#15*, 28,5x57,5cm, tinta da china s/papel, 2006
138. *Broadcasting my songs*, óleo s/tela, 150x150cm, 2006
141. *20 years in a plane*, vídeo, duração: 3', 2006
142. *If I wasn't an artist*, vídeo, duração: 2' 10", 2001
- *Pictures are not movies*, vídeo, duração: 4' 29", 2005
143. *Red rainbows*, vídeo, duração: 4' 35", 2004
144. *The phone in my ear*, vídeo, duração: 3' 5", 2006
- *Under the stars*, vídeo, duração: 4' 40", 2006
145. *What makes a home a house?*, vídeo, 3' 21", 2002
146. *Twins*, vídeo, duração: 5' 50", 2003
147. *Bambi is in jail*, vídeo, duração: 5', 1999
148. *Telepathic agriculture*, vídeo, duração: 4' 55", 2005
- *Where are my glasses?*, vídeo, duração: 2' 10", 1999
149. *Foggy days in old Manhattan*, vídeo, duração: 2', 1999
- *I have seen the Light*, vídeo, duração: 5' 25", 1999
150. *My left hand is changing*, vídeo, duração: 5' 36", 1999
151. *Potato farm*, vídeo, duração: 3' 20", 1999
152. *Sit on my soul*, vídeo, duração: 3' 40", 1999
153. *Sunset TVs*, vídeo, duração: 6' 15", 1999
154. *What happened to Henri Matisse?*, vídeo, duração: 3' 30", 1999
- *Today I discovered stereo sound*, vídeo, duração: 3', 1999
155. *Shave your heart before you love*, vídeo, duração: 2' 42", 1999
- *My home is a logo*, vídeo, duração: 3' 37", 1999
156. *Nasty butterflies*, vídeo, 1994
- *Rosebud*, vídeo, duração: 3' 10", 1999
157. *Sweat is falling from the sky*, vídeo, 1994
158. *The horse that keeps Jesse James' soul*, vídeo, 1994
- *Translating Johnny*, vídeo, duração: 3' 24", 2006
159. *What do you want for Xmas?* duração: 3' 10", 1999
160. *Wicked teachers*, vídeo, 1994
161. *I'm invisible*, vídeo, duração: 4' 34", 2005
162. *The guy who wrote the anonymous letters*, vídeo, 1994
- *Deadly Resurrection*, vídeo, duração: 4' 20", 2005
163. *Sunset daisy*, vídeo, duração: 4' 34", 2005

