

O ARTISTA PELO ARTISTA NA VOZ DO PRÓPRIO

FRANCISCO CARDOSO LIMA

ANEXOS



Universidade de Aveiro
Departamento de Comunicação e Arte
2013

Anexo A

“O Atelier de Helena: de Leopoldo a Joana”

Artigo apresentado por Francisco Cardoso Lima e João A. Mota no I Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras - Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2010, publicado nas respectivas actas do congresso e na revista :Estúdio #1.

<http://www.cso.fba.ul.pt/site/files/3-16.pdf> pág. 120

O Atelier de Helena: de Leopoldo a Joana

Resumo

A partir da importância transversal que o atelier assume no percurso artístico de Helena Almeida, este trabalho procura reflectir sobre o atelier enquanto meta-território amoral. O atelier como o lugar do artista.

Palavras chave

'Eu Estou Aqui', Helena Almeida, atelier, meta-território, amoral.

Title

Helena's studio: from Leopoldo to Joana

Abstract

Having as a starting point the transverse significance the artist's studio assumes in Helena Almeida's artistic practice, this paper intends to (re)think the artist's studio as an amoral meta-territory, or the artist's studio as the artist's place.

Keywords

'I Am Here', Helena Almeida, artist's studio, meta-territory, amoral.

Introdução

Esta comunicação sedia-se num momento específico do percurso artístico de Helena Almeida. Parte do trabalho 'Eu Estou Aqui' (Figura 1) para apresentar uma reflexão sobre aquilo que parece ser um nó criativo/processual na sua obra: a relação artista/atelier.



Figura 1. Helena Almeida (2005), *Eu Estou Aqui*. Fotografia p/b, 125x145cm.

Esta reflexão desenvolve-se quer através da análise dos três grandes momentos do percurso criativo da artista (descritos no capítulo 1. Do Objecto ao Atelier), quer através de um conjunto de obras que, elas próprias, tornam clara essa relação (apresentadas no capítulo 2. De ‘Dentro de Mim’ a ‘Eu Estou Aqui’).

A artista plástica H. Almeida é filha do escultor Leopoldo de Almeida, é mãe da artista plástica Joana Rosa e é casada com o arquitecto Artur Rosa (também seu fotógrafo). Nasceu em 1934, em Lisboa, onde actualmente vive e trabalha. Participou na exposição colectiva ‘Alternativa Zero’ (1977) e expôs na Fundação Calouste Gulbenkian (1983 e 1987), Fundação de Serralves (1995), Centro Galego de Arte Contemporânea (2000), MEIAC-Museu Ibero-Americano (2000), Centro Cultural de Belém (2004). Ainda, representou Portugal nas Bienais de Veneza de 1982 e 2005, comissariadas por Ernesto de Sousa e Isabel Carlos, respectivamente.

1. Lugares Estruturais –Do Objecto ao Atelier

Apresentam-se os 3 momentos do percurso criativo da artista com base na análise do capítulo 1 do estudo ‘O Atelier enquanto lugar e processo de criação artística’ (Cardoso Lima, 2007) que funcionou como alavanca para esta reflexão.

Esse texto constitui-se como um material de análise ultra-volumoso, e como noutros materiais volumosos, também aqui a plasticidade e a variedade de manifestações no uso da língua com sentidos equivalentes reivindica para metodologia a utilização da ‘condensação descritiva.’ Pretende-se assim reconduzir o conjunto de formas complexas a unidades de sentido comuns simples.

Através de um vocabulário descritivo-condensador, dirigiu-se o sentido veiculado a níveis de abstracção elevados aos respectivos lugares estruturais comuns do discurso, gerando, num movimento indutivo, o seguinte esquema de inteligibilidade composto por um conjunto de *topos* essenciais para a compreensão da obra de H. Almeida (Albarelo, 2005):

1.1 –A Desconstrução do Objecto Herdado. A importância da família enquanto metáfora de um legado cultural, enquanto vivência individual/*herança pessoal*, enquanto entidade abstracta. O grande quadro familiar herdado (e o seu empenho em desmontar um conjunto de linguagem e processos sediados na academia) marca de forma inequívoca aquilo que o estudo aponta como 1º Momento do corpo de trabalho de H. Almeida (~1967 ~1979).

1.2 –O outro e a Dualidade. A importância da dualidade dentro/fora, frente/trás, cá/lá, assenta no confronto verdadeiro/falso, numa posição dividida entre o bem e o mal.

É justamente pelo desinteresse pelo *objecto herdado* e pela inutilidade da busca moral do *outro* que se esgota o 1º Momento do corpo de trabalho de H. Almeida (~1967 ~1979).

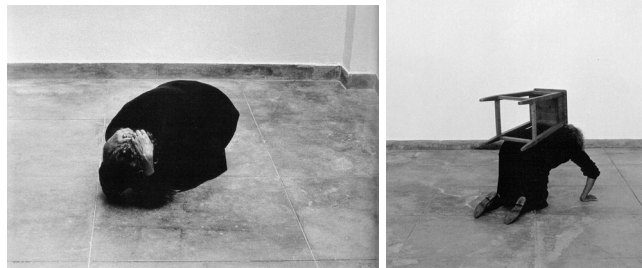
1.3 —O Negro, uno. O abandono ou a morte do pai (entendendo este pai como metáfora do precedente) explica a entrada no negro e a transferência dos interesses de H. Almeida do *outro* para si, do objecto para o artista, num processo de dentrioridade, de intimidade, de unidade, que marca o 2º Momento no percurso de H. Almeida (~1980 ~1993).

1.4 —O zero, o neutro e a amoralidade. A importância do eu (ou do esse) sem simbologia moralizante e perto do neutro. Depois do abandono dos valores, abandonada a moral, neste momento privilegia-se o amoral como estratégia para chegar ao absoluto. O território do atelier adquire o grau zero neste 3º Momento da obra de H. Almeida (~1994 ~2006).

Ao longo destes 3 momentos, de formas diversas e a diferentes níveis, o atelier em H. Almeida é não apenas um elemento estruturante como também se afigura parte primordial na construção do seu grande quadro pictural de uma forma transversal. É essencial perceber esse meta-território para compreender a obra da artista.

2. Corpo de Obras —De ‘Dentro de Mim’ a ‘Eu Estou Aqui’

Apresenta-se um conjunto de obras (Figuras 2 a 11) que recorrem à presença física de H. Almeida no seu espaço de trabalho e que enquadram e equacionam objectivamente a relação artista/atelier.



Figuras 2 e 3. Helena Almeida (1998), Da série *Dentro de Mim*. Fotografias p/b, 95x74cm.



Figuras 4 e 5. Helena Almeida (2000), Da série *Dentro de Mim*.
Fotografia p/b, 103x82,6cm e Fotografia p/b, 103x72cm.



Figuras 6 e 7. Helena Almeida (2003), Da série *Sem Título*. Fotografias p/b, 129,5x134,5cm.

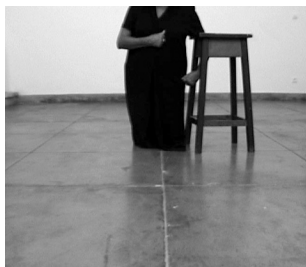
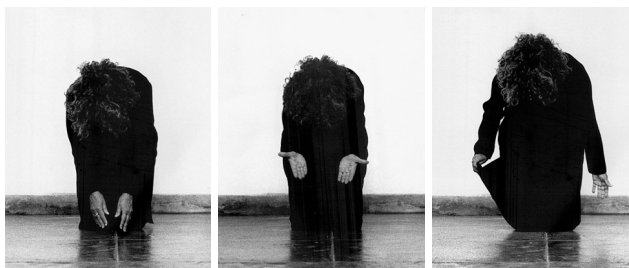


Figura 8. Helena Almeida (2004), Do vídeo *A Experiência do Lugar II*. Fotograma.



Figuras 9, 10 e 11. Helena Almeida (2005), Da série *INtus*.
Fotografia p/b, 125x90cm, fotografia p/b, 125x90cm e fotografia p/b, 195x90cm.

Desde 1994 (e de forma particularmente grave nas últimas obras: 2003, 2004, 2005) a relação artista/atelier ganha uma dimensão fusional extraordinária. O atelier parece conquistar um

papel estruturante no processo de criação e na própria obra de arte. O atelier parece ser simultaneamente o objecto artístico e o acontecimento fundamental da obra.

Particularmente na série de obras realizadas para a exposição 'INtus,' (Figura 8 e Figuras 9, 10 e 11) torna-se pungente a união entre artista e atelier. Um no outro. Deixam de ser duas entidades distintas. Passam a ser uma só entidade, não divisível: esse processo de abandono de si enquanto entidade individual para conquista de outra coisa, não comprometida com o outro nem comprometida consigo. Na esfera do absoluto, do amoral.

A sua obra parece ser o seu atelier. E expor-se totalmente expondo o atelier parece ser o objecto artístico mais transparente de H. Almeida e, simultaneamente, mais intenso e mais desconcertante, justamente pela simplicidade da sua transparência.

Conclusão

A partir da importância transversal que o atelier assume ao longo dos 3 momentos do percurso artístico de H. Almeida e a partir da introdução do atelier na própria obra da artista, este trabalho procura reflectir sobre esse objecto outro que não o atelier enquanto o lugar físico. Procura o atelier entendido como um espaço que remete para outros territórios que ultrapassam as quatro paredes da sua construção. Longe de querer encontrar uma definição para atelier, trata-se da desconstrução desse lugar comum.

'Eu Estou Aqui,' título da obra que alavancou esta reflexão, foi traduzido para inglês como 'I Am Here.' Esta tradução é particularmente feliz pela clara abertura causada na ampliação do *estar* em *ser*. 'Eu Estou Aqui' ou 'I Am Here' pode ser lido como 'Eu Sou Aqui:' este é o meu lugar. O atelier é o lugar do artista.

E em H. Almeida aquilo que nos é apresentado é já mais que a artista, é a mancha da sua presença como parte compositiva, abandonada, despida, despojada, absoluta, essencial. A artista está no seu atelier não precisando já de estar. O que se vê é a intensidade desse corpo todo (e nenhum), artista/atelier, amoral.

E o que os une? Parece ser tão relevante o *eu* do autor como o *aqui* do lugar. Autor/lugar, artista/atelier, parecem combinar-se numa só coisa. Parece ser este o trabalho da artista: transformar o *eu aqui* numa terceira coisa, numa outra coisa. Aquilo que os une é a presença de um no outro. O atelier transforma-se num território de todas as possibilidades. O atelier é o meta-território do artista, livre para o exercício da liberdade.

Depois da dualidade moral registada no 1º momento; depois da artista enquanto unidade, unidade essencial, registada no 2º momento; será este vazio, este zero absoluto, amoral, a grande questão levantada pela artista no 3º (e até agora último) momento do seu percurso artístico? Nas palavras da própria artista: 'Quis experimentar [...] essa zona vazia. Numa espécie de penúltima expressão.' (Almeida, 1994, p. 84). Esta zona vazia parece ser, precisamente, a amoralidade resgatada para o lugar da criação, para o atelier como um meta-território, livre.

Cheguei a uma conclusão: Tenho-me a mim, só, só a mim, e quanto menos fizer melhor.
(Almeida, 2005).

-Não tenho mais nada...

-Eu tenho-me.

-Não tenho mais nada e não vou fazer muito mais do que isto.

-Eu não quero fazer muito mais do que isto.

-Eu estou aqui

-Aceitem a minha intensidade

-Aceitem-me assim

-Aceitem-me. (Almeida, 2005).

H. Almeida desconstruiu o edifício moderno herdado para o reconstruir em torno da amoralidade, entregando-o agora como legado artístico, vago, aberto e amoral, a Joana Rosa, sua filha. E a todos nós.

Referências

- Albarelo, L. et al. (2005) *Práticas e métodos de investigação em ciências sociais* Lisboa: Gradiva. ISBN: 9789726625544.
- Almeida, Helena (1982) Helena Almeida Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Catálogo de exposição.
- Almeida, Helena (1998) Da série *Dentro de Mim*. Reprodução de fotografia. Disponível em *Helena Almeida - Pés no chão, cabeça no céu* (2004).
- Almeida, Helena (2000) Da série *Dentro de Mim*. Reprodução de fotografia. Disponível em *Helena Almeida - Pés no chão, cabeça no céu* (2004).
- Almeida, Helena (2001) *Retrato da Artista em Pleno Voo* Lisboa: Galeria Filomena Soares. Catálogo de exposição.
- Almeida, Helena (2003) Da série *Sem Título*. Reprodução de fotografia. Disponível em *Helena Almeida - Pés no chão, cabeça no céu* (2004).
- Almeida, Helena (2004) Do vídeo *A Experiência do Lugar II*. Reprodução de Fotograma. Disponível em *inTUS Helena Almeida* (2005).
- Almeida, Helena (2005) Da série *INtus*. Reprodução de fotografia. Disponível em *inTUS Helena Almeida* (2005).
- Almeida, Helena (2005) *Eu Estou Aqui*. Reprodução de fotografia. Disponível em *inTUS Helena Almeida* (2005).

- Ascensão, Joana (2006) *Pintura Habitada* Documentário.
- Carlos, Isabel (2005) *Helena Almeida Dias quasi tranquilos* Lisboa: Editorial Caminho. ISBN:9896121176.
- Carlos, Isabel, Phelan, Peggy (2005) *inTUS Helena Almeida* Lisboa: Livraria Civilização Editora. ISBN: 9789722622950.
- Carlos, Isabel, Vanderlinden, Bárbara (1998) *Helena Almeida* Milão: Electa. ISBN: 8843564153.
- Corral, María de, Carlos, Isabel, Vidal, Carlos (2000) *Helena Almeida* Santiago de Compostela: Centro Galego Arte Contemporânea. Catálogo de exposição. ISBN: 9788445326688.
- Carvalho, Eduardo J. (2002) *Metodologia do Trabalho Científico*. Lisboa, Escolar Editora. ISBN: 9789725922446.
- Faria, Óscar (2005) *A Segunda Casa* Documentário.
- Laurel, Brenda (2003) *Design Research - Methods and perspectives* Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology. ISBN: 9780262122634.
- Pernes, Fernando, Almeida, Bernardo Pinto de, Molder, Filomena (1995) *Helena Almeida - Dramatis Persona: Variações e fuga sobre um corpo* Porto: Fundação de Serralves. Catálogo de exposição. ISBN: 9789723603842.
- Sardo, Delfim (2004) *Helena Almeida - Pés no chão, cabeça no céu* Lisboa: Centro Cultural de Belém. ISBN: 9789729071652.

Anexo B

“'O Cachecol do Artista' - A 'Esfera Artística' a partir do caso de Luiz Pacheco”

Artigo apresentado por Francisco Cardoso Lima e João A. Mota no III Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras - Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2012, publicado nas respectivas actas do congresso.

http://www.cso.fba.ul.pt/site/files/Atas_2012.pdf pág. 240

‘O Cachecol do Artista’

A ‘Esfera Artística’ a partir do caso de Luiz Pacheco.

Resumo

Este trabalho centra-se numa abordagem sobre aquilo que aqui se designa como a ‘Esfera Artística,’ a partir da exploração de 27 conversas com artistas plásticos portugueses, tendo como motor a leitura do folheto ‘O Cachecol do Artista’ de Luiz Pacheco. Propõem, enquanto ferramenta reflexiva, o manifesto ‘A Esfera Artística.’

Palavras chave

Luiz Pacheco, esfera artística, entrevista, a voz do artista, manifesto.

Title

‘O Cachecol do Artista’ (The Artist’s Scarf) – The ‘Art World’ from Luiz Pacheco’s case

Abstract

This paper focuses on what here is called ‘Art World.’ From the analysis of conversations/interviews with 27 portuguese artists and informed by the reading of the Luiz Pacheco’s pamphlet ‘O Cachecol do Artista’ (The Artist’s Scarf), this paper propose a manifesto called ‘The Art World’ acting as a reflexive tool.

Keywords

Luiz Pacheco, art world, interview, the artist’s voice, manifesto.

Introdução

A partir da análise do caso de Luiz Pacheco, particularmente a partir do folheto ‘O Cachecol do Artista’ (Pacheco, 1964), esta comunicação centra-se na exploração de 27 entrevistas efectuadas a artistas plásticos portugueses, inseridas nos trabalhos realizados para o doutoramento em Estudo Artísticos ‘O Artista pelo Artista’ (UA, FCT).

Num primeiro momento pretende-se apresentar uma leitura alargada sobre as relações do artista com a ‘Esfera Artística,’ assunto caro e um dos tópicos de conversa transversal aos vários encontros tidos com os diversos criadores. Num segundo momento pretende-se avançar com uma conclusão apresentada sob a forma de manifesto, manifesto enquanto ferramenta reflexiva.

1. O caso Luiz Pacheco

Luiz Pacheco (Lisboa, 1925 – Montijo, 2008) foi escritor e editor. Filho de uma família burguesa, libertino, alcoólico, bissexual, doente, preso por razões amorosas, censurado por razões

literárias, foi rotulado de pitoresco, marginal, pícaro. Enfim, um homem inteiramente livre e teso. Na interrogação de João Pedro George: “Pode um biógrafo (...) ficar a gostar mais do autor do que da sua obra?” (George, 2011: 16), ou nas palavras de Rui Zink “mil novecentos e vinte e cinco – dois mil e oito, é obra” (Zink, 2008), percebe-se que a criação de Luiz Pacheco confunde-se consigo próprio.

Num registo epistolar e fragmentado escreveu inúmeros postais, cartas, folhas avulso e panfletos, entre os quais ‘O Cachecol do Artista.’ Pacheco considera ‘O Cachecol do Artista’ um eufemismo simbólico. E também aqui interessa esse simbolismo pungente: o cachecol como possível estratégia para o artista se relacionar com o ‘General Inverno’ (Pacheco, 1964:2), ‘General Inverno’ enquanto o outro. Aqui, ‘General Inverno’ enquanto a esfera artística.

A própria relação entre o texto ‘O Cachecol do Artista’ e a esfera artística surgiu na resposta de André Gonçalves à pergunta “Parece-te que o artista sabe como se posicionar dentro da esfera artística, hoje?”

“O artista percebe aquilo que se passa à sua volta. O artista não é um parvo... Como dizia o Luiz Pacheco, o artista precisa do seu cachecol, precisa d’ ‘O Cachecol do Artista’ (1964).” (A. Gonçalves, 2010).

A percepção da esfera artística enquanto inverno rigoroso, e a necessidade de uma releitura do papel/lugar do artista no mundo da arte, evidente no caso de Luiz Pacheco, funciona como motor para a abordagem efectuada neste artigo às 27 entrevistas realizadas a artistas plásticos portugueses constituídos em amostra.

2. A amostra e a ‘Esfera Artística’

Com a colaboração do crítico de arte Miguel von Hafe Pérez, seleccionou-se uma amostra para estudo com o propósito apresentar um quadro de referência que se pretendeu representativo das artes plásticas contemporâneas em Portugal. Foram incluídos na amostra os artistas: Alberto Carneiro, André Cepeda, André Gonçalves, Ângela Ferreira, António Olaió, Carla Cruz, Carla Filipe, Cristina Mateus, Daniel Blaufuks, Eduardo Batarda, Fernando José Pereira, Francisco Queirós, Gerardo Burmester, Joana Vanconcelos, João Pedro Vale, João Tabarra, José de Guimarães, Mafalda Santos, Manuel Santos Maia, Marta de Menezes, Miguel Leal, Miguel Palma, Paulo Mendes, Pedro Calapez, Pedro Proença, Rui Chafes e Zulmiro de Carvalho.

Do conjunto dos encontros com os diversos artistas resultou um documento volumoso que reúne em mais de 300 páginas o discurso dos criadores, por vezes negligenciado, aqui apresentado ‘tout court,’ de artista para artista, na primeira pessoa. Este registo directo possibilita, julgamos, uma percepção tão abrangente quanto possível sobre o panorama das artes plásticas em Portugal, hoje.

Pretendeu-se evitar o enfoque teórico-filosófico que emergiu nas últimas 5 décadas, à imagem daquele que, por exemplo, Arthur Danto aborda em "The Artworld" (Journal of Philosophy, 1964). Antes, este estudo procura centrar as atenções no artista, trazendo para a discussão a sua voz, procurando a sua perspectiva idiossincrática sobre as várias dinâmicas criadas pelas diversas relações entre os diferentes operadores artísticos: museus, feiras de arte, fundações, colecções, galerias, espaços expositivos alternativos, publicações, escolas de arte, etc... ou historiadores, críticos de arte, jornalistas, comissários, galeristas, coleccionadores, público, etc... E dentro da esfera artística estão também, e naturalmente, o atelier e o artista.

Para esta comunicação, focamos atenções apenas no conjunto de tópicos que referenciam a relação do artista com a esfera artística. Procurou-se perceber se existe um espaço próprio para o artista no meio artístico. Se existe uma tensão entre o artista e a esfera artística. Se existe a necessidade dos artistas, eles próprios, fazerem uma re-leitura do seu lugar e do seu papel no meio artístico. E qual a relação ideal entre o artista e a esfera artística... Procurou-se perceber como o artista se posiciona perante o meio artístico e como se relaciona perante as complexas relações existentes entre os vários operadores do mundo da arte.

Procurou-se uma reflexão sobre a relação artista/esfera artística, pela voz do próprio.

3. A 'Esfera Artística' na voz dos próprios artistas

A título demonstrativo, apresentam-se 3 perguntas exemplo utilizadas para lançar o tema à conversa:

"(...) Como te parece que o artista se relaciona na esfera artística? O lugar e/ou o papel que o artista ocupa dentro da esfera artística parece-te ser afim do próprio artista? Ou consideras que deveria ser feita uma re-leitura e, eventualmente, um re-posicionamento, do artista no meio das artes? Parece-te importante repensar a forma como as tensões entre os vários lugares e as várias pessoas estão distribuídas na própria esfera artística?" (pergunta efectuada a M. Leal);

"Como é que tu entendes uma relação perfeita entre o artista e os lugares e as pessoas da esfera artística?" (pergunta efectuada a J. Vasconcelos);

"Parece-te que a dinâmica da esfera artística violenta o artista?" (pergunta efectuada a P. Calapez).

Encontra-se em anexo o conjunto das varias respostas apresentadas pelos diferentes artistas. Esse corpo, essa pluralidade de discursos, a voz dos artistas, enforma o conteúdo sobre o qual se pretende reflectir e a partir do qual se construiu uma aproximação à grande narrativa estruturada em forma de manifesto.

4. Das entrevistas ao manifesto

Primeiro, num movimento indutivo, identificaram-se e sistematizaram-se um conjunto de 'lugares estruturais comuns' (Hiernaux, 2005), um conjunto de grandes campos de interesse transversais às várias entrevistas. Por exemplo: a relação entre pares, o discurso do artista, a grande narrativa, o atelier, a esfera artística... Os lugares estruturais comuns funcionaram enquanto códigos para sistematizar, ordenar, classificar, categorizar a informação (Saldaña, 2009).

Posteriormente, através da 'condensação descritiva' (Hiernaux, 2005), e num esforço de síntese interpretativa, dirigiu-se o sentido veiculado pelas palavras dos artistas (por vezes com níveis de abstracção elevados) aos respectivos lugares estruturais comuns do discurso, reconduzindo o conjunto de formas complexas de sentido a unidades de sentido comuns simples. Por exemplo: agentes/operadores da esfera artística, mercado da arte, lugar e papel do artista na esfera artística...

Por fim, consequência do processo interpretativo, acrescentou-se por cima dos resultados obtidos uma leitura de dimensão pessoal, no domínio do subjectivo, que, embora sediada nas palavras dos artistas, não se sentiu necessariamente vinculada a elas, acrescentando um entendimento autoral próprio, como um discurso sobre os discursos, materializado, num momento de convicção, na forma de manifesto artístico.

O manifesto (e o discurso nele contido, por vezes passível de ser considerado, ele próprio, objecto artístico), contém em si uma elasticidade cara às idiossincrasias contidas nos discursos dos criadores, no discurso artístico. Justamente por isso, pela sua natureza afim das estratégias criativas, pela sua clara abertura, pela própria possibilidade plástica e enquanto ferramenta discutida e reconhecida pela História da Arte, o manifesto é aqui utilizado, num esforço de síntese, enquanto instrumento reflexivo e espaço operativo para construir.

Manifesto 'A Esfera Artística'

1. A obra de arte, o artista e o atelier são o centro da Esfera Artística.
2. Não há Esfera Artística sem o objecto artístico. Não há objecto artístico sem o artista. Não há artista sem o atelier do artista.
3. O artista é privilegiado. Ponto.
4. O mercado da arte é um jogo com regras feias. É um jogo feio e mau.
5. O artista sabe jogar mal.
6. O artista não quer ser feio.
7. O artista é feio e mau.
8. Tudo é feio e mau.
9. Não há maus artistas. Há artistas feios.

10. A Esfera Artística serve o museu, a galeria, o galerista, o comissário, o crítico de arte, o público, o artista.

11. O artista gosta e não gosta da Esfera Artística.

12. O Artista está bem e não está bem. O Artista nunca está bem.

13. A Esfera Artística não pensa no artista.

14. Quem pensa no artista é o artista, é o outro o artista.

15. O outro pensa no objecto.

16. O outro não cumpre o seu papel.

17. O historiador de arte não é um crítico de arte.

18. O crítico de arte não é um galerista de arte.

19. O galerista de arte não é um artista.

20. O artista é o artista.

21. O artista é o professor, o investigador, o teórico, o historiador, o comissário, o galerista, o produtor, o técnico, o secretário, o moço de recados e o mau artista.

22. Não há maus artistas. Há artistas.

23. O artista quer cumprir o seu papel.

24. O artista cumpre o seu papel.

25. O outro não cumpre o seu papel.

26. O artista cumpre o papel do outro.

27. A alternativa à Esfera Artística é outra Esfera Artística.

28. Outra Esfera Artística, já!

29. O artista, já!

30. Fora o mercado da arte!

31. Abaixo os museus e as galerias de arte!

32. Não ao galerista, ao comissário e ao crítico de arte!

33. Viva o artista! Viva! Viva! Viva!

Referências

Carvalho, Eduardo J. (2002) Metodologia do Trabalho Científico. Lisboa: Escolar Editora. ISBN: 9789725922446.

George, João Pedro (2011) Puta que os Pariu! Lisboa: Tinta da China. ISBN: 9789896711016.

Hiernaux, J-P. et al. (2005) Práticas e métodos de investigação em ciências sociais Lisboa: Gradi-va. ISBN: 9789726625544.

- Laurel, Brenda (2003) Design Research - Methods and perspectives Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology. ISBN: 9780262122634.
- Pacheco, Luiz (1964) O Cachecol do Artista Santarém: Contraponto.
- Saldaña, J. (2009) The Coding Manual for Qualitative Researchers. Los Angeles: Sage Publications. ISBN: 9781847875495.
- Zink, Rui (2008) Anda, Pacheco! [Consult. 20111205] Disponível em <URL: <http://ruizink.com/2008/01/07/anda-pacheco/>>

Anexo - A 'Esfera Artística' na voz dos próprios artistas

Elenca-se aqui o conjunto das varias respostas apresentadas pelos diferentes artistas que enforma o conteúdo sobre o qual se pretende reflectir e a partir do qual se construiu uma aproximação à grande narrativa estruturada em forma de manifesto:

“Muitos artistas não se sentem confortáveis [na esfera artística]. Eu sinto-me confortável, talvez por ter uma postura mais relaxada, ou então as coisas vão correndo bem.” (A. Cepeda, 2010);

“Como artista [dentro da esfera artística], sinto-me bastante confortável no lugar onde estou. (...) Sinto-me privilegiada.” (M. de Menezes, 2010);

“(...) Considero-me ‘sui generis’. Não estou desesperadamente à procura de sucesso. Se estivesse desesperadamente à procura de sucesso sentir-me-ia desconfortável.” (A. Ferreira, 2011);

“Se há artista que não tem razão de queixa sou eu mesmo. Sempre me trataram muito bem. Também, provavelmente, porque eu nunca deixei que me tratassem mal (...). Há questões pelas quais temos que lutar sem ceder um único milímetro, por vezes lutar com a faca nos dentes. São as questões que envolvem a essência do próprio trabalho.

Conheço muitas pessoas que prometiam muito, eram “grandes talentos” e perderam-se exactamente nesse processo.” (A. Carneiro, 2011);

“Existe algum egocentrismo por parte dos artistas... Por vezes penso que sou, de alguma forma, um privilegiado por ter quem se interesse pelas minhas exposições e por existirem pessoas interessadas em comprar o meu trabalho artístico.” (D. Blaufuks, 2011);

“A posição do artista não é a mais definida nem a mais fácil (...) [e] isso não é bom.” (M. Palma, 2010);

“[O lugar que o artista ocupa] não é confortável. É ingénuo dizer que o artista está no seu lugar (...).” (A. Gonçalves, 2010);

“A minha ligação à esfera artística sempre me permitiu desligar-me dela com facilidade.” (C. Mateus, 2011);

“(...) cabe ao artista encontrar o seu lugar e o seu papel.” (P. Calapez, 2011);

“Apesar de estar perfeitamente imerso no meio das artes plásticas e ainda que a grande maioria dos meus amigos esteja directa ou indirectamente ligado a essa esfera, não quer dizer que me sinta confortável.” (M. Leal, 2011);

“Aceito as opiniões de quem está próximo como mais um estímulo quer pela visibilidade e exposição que proporcionam ao nosso trabalho, quer por me fazer pensar noutros cenários. Incorporo essas opiniões no meu processo de trabalho.” (A. Olaio, 2010);

“Os críticos (e a crítica de arte) são interessantes enquanto catalisadores de discussão e enquanto produtores de conhecimento. E eu próprio aprendo com isso.” (J. P. Vale, 2011);

“Espero que os artistas nunca se sintam confortáveis.” (M. Santos, 2010);

“É o próprio artista que tem que criar o seu espaço, o seu lugar.” (C. Filipe, 2010);

“(…) Se por um lado estou dentro [da esfera artística], por outro as coisas não são bem assim. (...) Neste momento não trabalho directamente com nenhuma galeria [e] não é porque não queira. É talvez porque as galerias também parecem não querer. Mas as coisas são como são e aqui e ali vai havendo alternativas [ao mercado da arte]. Dá é mais trabalho...” (M. Leal, 2011);

“Grande parte do meu percurso artístico foi feito dentro de espaços alternativos.” (C. Filipe, 2010);

“É muito difícil, hoje em dia, um artista ser artista e também ser produtor e secretário, etc...” (A. Cepeda, 2010);

“O artista tem que fazer uma série de trabalhos da competência de muita gente.” (M. Palma, 2010);

“Hoje, existe uma necessidade de legitimação muito forte que convoca o artista a cumprir também o papel de empresário.” (P. Proença, 2011);

“O galerista deve poupar o artista para ele possa canalizar a sua energia para o seu trabalho. Deve libertá-lo de tarefas que não estão relacionadas com a criação do seu trabalho. O galerista deve deixar o artista fazer e interferir não com questões relacionadas com o processo de criação mas com questões relacionadas com a eficácia da visibilidade do trabalho. O galerista deve

interferir cumprindo o seu papel (...) [e] uma das principais funções das galerias é vender arte. E servem os artistas vendendo as coisas que eles fazem.” (A. Olaio, 2010);

“Dar aulas foi também optar por não estar demasiado dependente daquilo que se transacciona. De alguma forma liberta-me desse constrangimento, do constrangimento das transacções, quer dos objectos, quer dos relacionamentos que se processam neste meio, que são complicadíssimos e nem sempre totalmente às claras. Em alguns momentos fiz parte desses compromissos e apercebi que estive envolvida eu própria... como mercadoria... (...)

Não depender financeiramente do mercado da arte pode ser encarado como uma salvaguarda para o próprio artista e para a sua obra, permitindo-lhe escapar a alguns perigos. Eu prefiro assim, prefiro não estar quotidianamente a ponderar compromissos.” (C. Mateus, 2011);

“Se por um lado reservo para mim a liberdade de fazer apenas aquilo que me interessa fazer, por outro lado sei também que devo apresentar objectos comercializáveis. E ao fazer isto não sinto que esteja a abdicar daquilo que considero fundamental.” (J. P. Vale, 2011);

“Não há relação ideal [entre o artista e a esfera artística], nunca houve e nunca haverá. (...) Fatalmente [é sempre conflituosa]. E tem que ser conflituosa. Se houver essa harmonia entre o artista e a esfera artística algo está mal.” (J. de Guimarães, 2011);

“O ideal era nós não termos que nos ocupar com todo esse trabalho que devia ser feito pelos comissários, pelos galeristas, pelos jornalistas, pelas instituições. Deveriam fazer o “tour” pelos ateliers dos artistas. (...) Eles é que nos deviam procurar e não nós a eles. A dinâmica está invertida. Eles pensam que nós precisamos deles, mas eles sem nós não são nada. (...) Sem o trabalho do artista o galerista ganha zero. Dependem do trabalho do artista e deviam, também por isso, tratar melhor o artista”. (A. Cepeda, 2010);

“(...) Cada vez mais os ‘players’ marcam os artistas.” (E. Batarda, 2011);

“Todos os ‘players’ da esfera artística ganham muito com o artista. E o artista é o último a ganhar.” (F. Queirós, 2010);

“É o artista quem suporta esta esfera.” (A. Gonçalves, 2010);

“A esfera artística é muito complexa. Nos nossos dias (...) ser artista não está unicamente relacionado com o trabalho produzido. (...) Existe uma quantidade de factores externos ao artista que têm um peso determinante na esfera artística. O peso da economia ou da cultura de um

pais... E Portugal não tem pensadores nem exporta pensamento relacionado com a arte contemporânea.” (C. Filipe, 2010);

“Hoje, mais do que fornecer uma explicação teórica, os artistas que fazem questão de mostrar que se movem sobre essas mesmas supostas bases culturais e críticas estão, na melhor das hipóteses, a apresentar sinais aos outros agentes. Sinais de que estão a par. Sinais de que estão entre pares. “Cito isto porque sei que tu sabes, e porque tu sabes o que eu citei vais situar-me como alguém que também sabe”. (...) Trata-se da vontade de pertencer, de ser reconhecido e de ter cúmplices.” (E. Batarda, 2011);

“Eu respeito muito o mercado da arte e não confundo o mercado da arte com a obra de arte e as suas qualidades. As qualidades da obra de arte têm algum interesse para o mercado da arte mas não são o único valor. Existem outros mecanismos com os quais as galerias e os galeristas têm que lidar e lidar bem.” (A. Olaio, 2010);

“Nas visitas ao meu atelier, particularmente por parte dos colecionadores, é muito raro encontrar aqueles que olham para o outro lado, para o reverso do desenho, aqueles que entram efectivamente no universo da obra de arte. Por diversas razões, há quem veja o objecto de uma forma muito planificada.” (M. Palma, 2010);

“Hoje em dia e cada vez mais esses agentes assumem um maior protagonismo. O artista é colocado num lugar secundário. Muitas vezes o artista é utilizado como uma peça num jogo bem maior, jogo esse que apenas alimenta o discurso e o poder dos outros.” (M. Santos, 2010);

“A relação do artista com o meio é, na grande maioria das vezes, uma relação conflituosa, uma relação crítica perante aquilo que o rodeia.” (P. Mendes, 2010);

“Tenho dificuldade em perceber a importância que é atribuída às galerias de arte. (...) E parece-me que são os artistas quem alimentam essa importância atribuída às galerias de arte.” (J. P. Vale, 2011);

“(...) quem decide não é o artista. Quem decide, efectivamente, é a galeria, o museu, o curador. São eles quem permitem ou não a construção de uma carreira artística. (...) Parece-me difícil alterar as regras de um sistema comercial como aquele no qual vivemos.” (D. Blaufuks, 2011);

“O artista está mal posicionado. Mas não sei se neste momento é possível [fazer uma re-leitura do lugar e do papel do artista na esfera artística]. Sinto esse desconforto, um desconforto com

o qual me tenho habituado a viver. Sinto que o artista é cada vez mais uma peça inserida numa gigantesca máquina de marketing de uma indústria de arte que ultrapassa em muito o puro prazer pelo conhecimento.

Se por um lado estas questões não devem ser dramatizadas, por outro lado também não devem ser esquecidas.” (J. Tabarra, 2010);

“(…) Esses ajustamentos [entre artista e esfera artística] vão sendo feitos ao longo da história.” (A. Carneiro, 2011);

“Muitas vezes dá-se demasiada importância ao comissário e ao galerista.” (A. Cepeda, 2010);

“Parece-me que no mercado da arte a validação dos objectos artísticos é feita pelos agentes errados. Não me parece que caiba ao galerista ou ao ‘curator’ dizer o que é ou não é bom. A obra de arte é boa porque existe.” (J. P. Vale, 2011);

“Os artistas têm que começar a ser mais exigentes com os comissários.” (M. Santos, 2010);

“Eu sou muito crítico em relação a esta teia. É uma rede perversa. No centro dessa perversão está o objecto artístico comercializável, está o negócio das obras de arte. Em Portugal é logo aí que começa a discriminação, com os galeristas a defender os seus artistas, dizendo mal dos artistas representados por outros galeristas, com pessoas que deviam ser isentas e estar fora do mercado num conluio descarado de interesses.” (J. de Guimarães, 2011);

“Os artistas são o núcleo de um território que é também do interesse de vários outros agentes, agentes que produzem um discurso depois do artista produzir a obra. São exteriores à obra. (...)

Os problemas que [o meu trabalho] me levanta (...) são problemas que interessam a quem produz os objectos artísticos. (...)

Interessa-me muito introduzir uma epistemologia própria de quem está dentro do território a fazer, diferente daquela que os críticos de arte praticam.

Em Portugal falta construir esse território de reflexão.” (F. J. Pereira, 2011);

“Já tive muito boas experiências em exposições comissariadas (...) Contudo parece-me que em alguns casos não há essa articulação ou um real diálogo com o artista. (...) O que também é da minha responsabilidade. (...) É frequente, principalmente em exposições colectivas, o trabalho vir apenas ilustrar o discurso e conceitos apresentados pelo comissário. (...) [Na crítica de arte]

parece-me que essa desadequação acontece menos, porque, geralmente, há um contacto directo, uma conversa, um trabalho mais aprofundado de reflexão e contextualização da obra. [Ainda assim] há mais jornalismo cultural do que crítica de arte.” (M. Santos, 2010);

“[O artista posicionou-se sempre da mesma forma, ao longo dos tempos, perante essa esfera artística]. Tenho a certeza que hoje não se passa nada de extraordinário. (...)

Eu sou uma expressão do meu tempo, mas segundo um padrão que existe há séculos.” (J. Vasconcelos, 2011);

“Há o perigo dos outros esperarem que o artista fale como o crítico escreveu. Há o perigo maior dos próprios artistas acharem que devem falar como o crítico escreveu. Há o perigo ainda maior dos artistas acharem que devem fazer a arte que os críticos esperam que ele faça. Tudo isto são gradações do inferno.

É grave quando o artista se encontra numa posição em que a sua falta de segurança ou a sua falta de iniciativa própria o leva a fazer aquilo que os críticos esperam que ele faça.” (R. Chafes, 2011);

“Não aceito realizar um filme em que seja o produtor a decidir o corte final. O ‘final cut’ é meu.” (P. Mendes, 2010);

“Nego-me a comprometer o meu trabalho para ganhar dinheiro. (...) O mercado não me interessa, nem nunca me interessou. Não faço depender o meu trabalho das questões comerciais. E não aceito encomendas no sentido estrito: faço o que quero no tempo que quero.” (A. Carneiro, 2011);

“[sobre a história da arte, a crítica de arte e o jornalismo:] As estratégias individuais desses jornalistas culturais que se apelidam de críticos de arte são demasiado previsíveis e óbvias. Com tantas revistas e livros estimulantes a serem editados no mundo a nossa atenção não se deve dispersar por meninices.

Depois existem os historiadores de arte que são outra classe. Temos alguns bons historiadores, aliás alguns escrevem crítica de arte e o resultado é habitualmente mais interessante...” (P. Mendes, 2010);

“Sempre me coloquei numa lógica de coexistência distanciada e independente relativamente a todos os sistemas do mundo da arte. (...) É uma opção lúcida que me permitiu encontrar o meu lugar. E não se trata de encaixar na esfera artística. Dito de forma rápida, eu só faço aquilo

que me apetece. Pessoalmente, se assim não fosse, só me restava uma atitude: abandonar a arte.” (F. J. Pereira, 2011);

“Embora sem qualquer garantia, existem esquemas que perduram já há algum tempo para se ser um artista reconhecido. Ser amigo de ‘X’, agradar a ‘Y’, abdicar da família, muitas vezes abdicar daquilo em que acredita. Entrar no jogo das festas particulares, dos copos à noite, dos conhecimentos...

E pagar às pessoas que, à partida, têm os direitos no mercado da legitimação artística para dizerem que tu és um bom artista. 5 mil euros...” (J. Tabarra, 2010);

“Como diria o Detlev Scheider, há muita miséria na arte portuguesa.” (E. Batarda, 2011);

“[sobre a relação ideal entre artistas e operadores artísticos:] Um lugar onde existem muitos museus, onde existe uma massa crítica interessante, muitos artistas, muita gente a pensar. Tudo isso facilita muito as coisas. Invejas não...” (M. Palma, 2010);

“Se o artista fosse honesto, se calhar podia [reivindicar diferentes posturas por parte dos operadores] mas... (...) isto é muito feio!” (A. Cepeda, 2010);

“No meio artístico há torpedos e cargas de profundidade que me afectam muito, lançados quer pelos artistas quer pelos outros operadores da esfera artística.” (E. Batarda, 2011);

“Parece-me que as pessoas ficam pouco à vontade quando estão perante um artista plástico que (para além de fazer as suas obras) tem ideias não só sobre os próprios trabalhos, mas sobre o universo onde está incluído.” (F. J. Pereira, 2011);

“[Numa relação ideal entre artista e esfera artística] não fazia sentido a existência de todo o tipo de estruturas relacionadas com o mercado da arte. E o próprio discurso entre artistas constituía-se como o pensamento crítico.” (P. Calapez, 2011);

“Na perspectiva de criador, considero que o artista devia estar concentrado no seu trabalho. Os outros agentes deveriam bater-lhe à porta. (...) Isso era o ideal.” (D. Blaufuks, 2011);

“(...) numa perspectiva ideal coloco o artista no centro do mundo. Neste caso, eu no centro do mundo. E se não fosse artista continuar-te-ia a responder da mesma maneira.” (G. Burmester, 2011);

“A relação ideal [entre artistas plásticos e os ‘players’] é uma relação de independência (...) no sentido de cada operador estar consciente da sua posição e do seu quadro de referências.” (P. Mendes, 2010);

“O artista no seu atelier visitado pelos operadores artísticos era o ideal, mas não é possível.” (A. Cepeda, 2010);

“Agora, é o artista quem vai bater à porta para, por favor, apresentar o seu trabalho. Devia ser exactamente o contrário.” (F. Queirós, 2010);

“Não há situações ideais [na relação artista/esfera artística]. As relações estabelecem-se pelo reconhecimento da autoridade (hoje esta palavra é perigosa mas eu assumo-a).” (A. Carneiro, 2011);

“Para existir um ‘mundo perfeito’ os principais operadores da esfera artística, por exemplo, os operadores envolvidos no mercado da arte (que neste momento é algo determinante para a esfera artística) tinham que desaparecer.” (F. J. Pereira, 2011);

“As galerias também não promovem os encontros entre os artistas...” (C. Cruz, 2010);

“De facto, o artista praticamente perdeu a possibilidade de se fazer ouvir. Perdeu a voz. Existe um controlo sobre o artista por aqueles que controlam os espaços expositivos. E parece-me que todo esse meio se tornou num circo avassalador.” (J. Tabarra, 2010);

“Enquanto artista concentro-me em fazer a minha parte. Construo um discurso, apresento os meus trabalhos, edito livros... e faço-o o melhor que sei. Desta forma, gostem ou não, critiquem ou não, vendam ou não, não me podem criticar pelo que não fiz.” (A. Ferreira, 2011);

“Em Portugal parece existir uma ideia naif de que o artista deve expor internacionalmente para se tornar uma estrela.” (C. Filipe, 2010);

“Eu até podia ter um toque de originalidade, invenção, diferença ou mesmo até da chamada qualidade, mas nada disso pode ser conhecido ou reconhecido pelo público, quando o difusor é a dinâmica do mercado de arte português. (...)

Um pequeno país, um pequeno centro, por definição, vai mostrar pequenas coisas, irrelevantes.” (E. Batarda, 2011);

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

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

É este o mecanismo utilizado, mesmo depois das várias histórias terem demonstrado que ele não é o melhor, o que faz com que posteriormente seja necessário reler os seus resultados. (...) Esses juízos de valor nem sempre são acertados nem sequer consensuais. E a história oblitera-se sistematicamente.” (P. Proença, 2011);

“Há na esfera artística uma função que, embora já existisse antes, tem hoje uma outra preponderância, tem outra importância: o curador.

Essa preponderância é algo de bastante novo e que, de certa forma, transforma o modo e a forma de como a arte é apresentada.

Antes, apreciava-se o trabalho do artista que podia ou não ser exposto. Agora, o artista é muito condicionado pela ação desse curador. E ele faz também o papel do crítico de arte. (...) Os artistas são usados em favor da sua exposição. O curador tornou-se numa nova ‘rock star’.” (A. Gonçalves, 2010);

“O mercado da arte é como um jogo muito simples e por isso percebe-se bem como é que funciona. (...) Quem quer estar no mercado, tem que jogar o jogo com as suas regras. E a questão económica é determinante na criação das regras, que por vezes não são muito correctas para todos nós. Por vezes essas regras criam erros no sistema.” (A. Cepeda, 2010);

“Por vezes acontece que aquilo que se lê nas entrelinhas [da crítica de arte] está mais relacionado com a sua própria agenda do que com o trabalho sobre o qual estão a versar.” (M. Santos, 2010);

“Se alguém apostar economicamente num artista e o colocar ‘lá em cima’, a partir desse momento os trabalhos desse artista começam a vender. O artista é um sucesso embora possa vir de lugar nenhum. O mercado e as próprias pessoas precisam desses ídolos, estrelas, famosos. Isso é o lado económico e é isso que me parece estar mal. Os comissários vivem disso, as galerias vivem disso, os museus vivem disso.” (A. Cepeda, 2010);

“Hoje em dia as coisas passam cada vez mais por uma lado institucional. E a construção dos métodos de legitimação tem vindo a ser feita no sentido de arredar o artista dessa responsabi-

lidade. E o próprio artista também não parece querer ter essa responsabilidade.” (P. Proença, 2011);

“A partir do momento em que um artista entra no mercado sabe que...são todos amigos” (A. Cepeda, 2010);

“O artista faz o que tem que fazer para poder fazer o que quer fazer. Para viver da criação artística, e quando um artista se encontra dentro do mercado da arte, são necessárias determinadas concessões perante esse grande circuito: as instituições, as galerias, os críticos de arte, etc... Inevitavelmente, o artista é influenciado e levado a ponderar a sua atitude perante o sistema de legitimação e valoração da obra de arte e o jogo do mercado.” (P. Calapez, 2011);

“[sobre o mercado da arte] É completamente absurdo. (...) O artista não deve entrar no jogo do comércio [caso contrário] poderá passar a fazer não aquilo que ele quer mas aquilo que lhe parece adequado fazer.” (A. Gonçalves, 2010);

“Um dos meus problemas – ou uma das minhas espertezas – é a adaptação dos tempos aos espaços e dos espaços aos tempos. Por outras palavras, como tenho pouca saída, e como o meu trabalho vende pouco, é possível que os meus “célebres” intervalos, interrupções, pausas, paragens, hiatos, preguiças ou depressões, sejam, na realidade, um factor de correcção para não ficar com um excesso de produção, produção incapaz de ser escoada no mercado, mercado que me baixava o preço, preço baixo que só provava a minha falta de qualidade.” (E. Batarda, 2011);

“O artista no seu atelier já acabou. O artista, hoje em dia, tem vários papéis. Tem que ir às inaugurações, tem que ir falar com este e com aquele, tem que apresentar o seu trabalho, tem que... (...) Percebo o mundo da arte e percebo esse lado social. (...) São as regras. (...) O artista tem mesmo que cumprir esses papéis. Não pode estar no seu atelier à espera que lhe venham bater à porta.” (A. Cepeda, 2010);

“Parece-me que é o galerista quem define o que é que o comprador compra. Julgo que é muito raro ser o contrário.” (A. Gonçalves, 2010);

“Não há crítica [de arte], não há reflexão sobre a obra nem sobre aquilo que disse em entrevista ou que escrevi em texto. Opta-se pelo mais fácil: colocando-se de fora, não se relaciona, não se analisa, não se conclui... não se opina. Não há aquilo que devia haver: reflexão. (...) Não há a inscrição de uma ideia, não acrescentam. Quero que me digam mais do que apenas aquilo que eu

vou ver. Quero que me digam de onde vem, de que trata, o que problematiza, o que diz ou não diz...

(...) Se as pessoas não lêem uma reflexão, não são habituadas, também elas, a pensar sobre... Se há uma crítica e uma reflexão, há posteriormente uma contra-opinião feita pelo leitor, pelo espectador. Isso é um bom desafio para o público." (A. Gonçalves, 2010);

"Parece-me mais importante legitimar a obra (...) não necessariamente no artista." (C. Cruz, 2010);

"[sobre a relação do artista com os diferentes agentes da esfera artística] Acho que o artista não se deve preocupar muito com o seu lugar. Eu não me preocupo com isso. O artista deve-se preocupar com o seu trabalho. (...) Vejo a minha carreira artística como um percurso que se faz lentamente e alicerçado no meu trabalho. E cada vez acredito mais no meu trabalho." (A. Cepeda, 2010);

"A esfera artística devia rodar em torno do trabalho do artista. E devia ser produzido um conhecimento isento e desinteressado, sem outros interesses para além dos artísticos sobre a sua obra. (...) A obra é o que interessa. O artista não interessa para nada. Não há o mínimo de interesse na sua vida. Dar importância ao artista é promover uma operação de marketing. Como fez Warhol à volta da sua vida e da sua imagem. Quando me aproximo de uma obra, relaciono-me apenas com ela. Não me interessa conhecer a pessoa que a realizou. (...) O que interessa é o resultado do meu trabalho. Eu sou desinteressante." (F. Queirós, 2010);

"Perguntou-me se eu faço uma quantidade de coisas para pertencer a... Perguntou-me se eu queria pertencer a... Respondo-lhe:

Preferia pertencer. Evidentemente, preferia pertencer. Mas é impossível. Para pertencer era preciso que a sociedade em geral, ou pelo menos a comunidade artística, pensasse como eu penso e utilizasse a linguagem como eu a utilizo. Contudo, se me permite mais uma repetição, pontualmente, encontro pessoas que me percebem de forma razoável (ou pelo menos parecem perceber).

Como qualquer artista, gostava de pertencer, gostava de ser reconhecido. Ainda que não fosse de uma forma transversal a toda a sociedade, gostava que, pelo menos no meio artístico, um aluno do 2.º ou 3.º ano de artes reconhecesse o meu trabalho." (E. Batarde, 2011);

"Não me sinto confortável nem como artista nem como cidadã. Sou crítica e questiono a forma como a estrutura está definida." (C. Cruz, 2010);

“Penso que ainda há um longo caminho a percorrer no sentido de serem criadas condições de criação, produção, exposição, comercialização.(...)”

Os artistas (...) deveriam poder exercer a actividade [sem] constrangimentos de ordem primária. E nem sempre isso é possível. Há, portanto, um conjunto de questões na nossa sociedade que não estão bem resolvidas.” (Z. de Carvalho, 2011);

“A esfera artística parece-me ser a mesma desde sempre. Não há estrutura mais clássica, mais conservadora do que a estrutura das artes.” (J. Vasconcelos, 2011);

“A ideia de cultura mudou muito nos últimos dez, vinte anos. Hoje, há muitos operadores no mundo das artes. Agora temos uma indústria turístico-cultural. A própria arte tornou-se uma indústria.” (A. Ferreira, 2011);

“O papel do artista não sofreu grandes alterações. Foi a mecânica dos outros operadores que mais se alterou.” (A. Gonçalves, 2010);

“O artista tem que criar um lugar próprio, de independência perante os outros operadores. O artista não deve estar alheado daquilo que está à sua volta. Deve ter consciência das especificidades do meio onde se situa e deve afirmar claramente a sua posição nesse contexto sem se deixar contaminar.” (P. Mendes, 2010);

“Hoje em dia a legitimação faz-se de muitas maneiras. E embora exista toda uma teoria em sentido contrário, eu acredito que essas ferramentas devem estar nas mãos dos produtores de arte. De uma forma mais imediata, é a eles que isso diz mais directamente respeito.” (P. Proença, 2011);

“O artista tem que se saber defender. O artista tem que saber manter a sua autonomia, sobretudo a sua autonomia artística. Isso é fundamental.

O mercado, as galerias, etc... não devem funcionar como chicote para o artista. E por vezes é necessário o artista dizer: Alto. Quem manda aqui sou eu. (...)” (J. de Guimarães, 2011);

“Os artistas deviam ser mais reivindicativos e mais responsáveis não se cingindo apenas ao lugar que lhes é definido pelos outros.” (M. Santos, 2010);

“Eu tenho um tipo de galerista muito bom e que não há em Portugal. Eu não tenho muito jeito para vender o meu trabalho. O Nuno Centeno consegue verbalizar aquilo que eu não consigo dizer sobre a minha obra. (...) Ser avaliada custa-me muito. Sou muito segura naquilo que faço

mas quando tenho que convencer... o Nuno Centeno tem essa capacidade, o que me completa.” (C. Filipe, 2010);

“Parece-me que o artista hoje em dia é mais uma peça de um puzzle em que ninguém é o centro (...) porque tudo é desmontado, desmultiplicado. Tudo é interdisciplinar. No mundo contemporâneo vive-se num estado líquido. (...) Hoje, acaba por ocupar esse centro aquilo que for mais mediático ou mais publicitado. Pode ser o museu, pode ser um curador, pode ser um artista... (...) No “mainstream”, cada operador dentro da sua escala, todos sentem precisamente o mesmo drama.” (G. Burmester, 2011);

“[Os agentes do meio artístico] tratam os artistas como peças de um xadrez maior e falam dos artistas como quem fala dessas peças. E gerem os artistas dessa forma.” (J. Vasconcelos, 2011);

“Os artistas podem até apresentar os sinais exteriores de modernidade, podem até pertencer, mas não basta pertencer se não existir um mercado capaz.” (E. Batarda, 2011);

“Em determinado momento achou-se que existiam patamares graduais a atingir pelos artistas. Os museus (simultaneamente criticados e cobiçados) eram o último patamar a atingir e depois de expor, por exemplo, no Museu de Serralves, estavam esgotadas as possibilidades de progredir. Mais tarde percebeu-se que outros espaços, por exemplo espaços geridos por artistas, sem dinheiro nenhum, funcionam paralelamente às grandes instituições. Agora, aquilo que os artistas pretendem são espaços onde possam mostrar as suas obras para assim continuarem o seu percurso artístico. Muitas vezes são os próprios artistas que criam a possibilidade de apresentar o seu trabalho. E não estar dependente de subsídios ou apoios é também uma mais valia. (...) É quase como jogar um jogo em que um projecto tem que pagar o outro. Pôr e tirar, pôr e tirar, com a conta sempre a zero.” (C. Filipe, 2010).

Excertos do material coligido, decorrente do registo áudio das conversas tidas com os 27 artistas plásticos (com posterior edição e respectiva revisão final por parte dos próprios), no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte 'O Artista pelo Artista na voz do próprio' (Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia). Publicado com o consentimento expresso dos artistas.

Anexo C

“'Where Are My Glasses?' 'Where The Fuck Are My Glasses?' - A 'Grande Narrativa' a partir do caso de António Olaio”

Artigo apresentado por Francisco Cardoso Lima e João A. Mota no III Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras - Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2012, publicado nas respectivas actas do congresso e na revista :Estúdio #5.

http://www.cso.fba.ul.pt/site/files/Atas_2012.pdf pág. 255

‘Where Are My Glasses?’ ‘Where The Fuck Are My Glasses?’

A ‘Grande Narrativa’ a partir do caso de António Olaio.

Resumo

Este trabalho centra-se numa abordagem sobre aquilo que aqui se designa como a ‘Grande Narrativa,’ a partir da exploração de 27 conversas com artistas plásticos portugueses e alavancado pela leitura conjunta de dois trabalhos do artista português António Olaio. Propõem, enquanto ferramenta reflexiva, o manifesto ‘A Grande Narrativa.’

Palavras chave

António Olaio, grande narrativa, entrevista, a voz do artista, manifesto.

Title

‘Where Are My Glasses?’ ‘Where The Fuck Are My Glasses?’ – The ‘Grand Narrative’ from António Olaio’s case

Abstract

This paper focuses on what here is called the ‘Grand Narrative.’ From the analysis of conversations/interviews with 27 portuguese artists and leveraged by a joint reading of two works of the portuguese artist Antonio Olaio, this paper propose a manifesto called ‘The Grand Narrative’ acting as a reflexive tool.

Keywords

António Olaio, grand narrative, interview, the artist’s voice, manifesto.

Introdução

A partir da análise do caso particular de António Olaio, esta comunicação centra-se na exploração de 27 entrevistas efectuadas a artistas plásticos portugueses, inseridas nos trabalhos realizados para o doutoramento em Estudos Artísticos ‘O Artista pelo Artista’ (UA, FCT).

Num primeiro momento pretende-se apresentar uma leitura alargada sobre a “Grande Narrativa,” assunto caro e um dos tópicos de conversa transversal aos vários encontros tidos com os diversos criadores. Num segundo momento pretende-se avançar com uma conclusão apresentada sob a forma de manifesto, manifesto enquanto ferramenta reflexiva.

1. O caso António Olaio

António Olaio (Sá da Bandeira, Angola, 1963) é licenciado em Artes-Plásticas - Pintura (ES-BAP, 1988) e doutorado com a tese ‘O campo da arte, segundo Marcel Duchamp’ (FCTUC, 2000).

Iniciado nos anos 80, o seu percurso artístico, multidisciplinar, revela uma forte coerência discursiva e funciona aqui como ponto de partida através da leitura conjunta das obras 'Where are my glasses?' (A. Olaio, 1985) e 'Where The Fuck Are My Glasses?' (A. Olaio, 2010).

A vibração causada por esses dois trabalhos, por um lado fortemente ligados por uma mesma procura, e por outro lado claramente separados por um arco temporal de mais de duas décadas, apresenta de forma evidente a importância atribuída por A. Olaio à grande narrativa. A existência de elementos que se mantêm transversais ao seu universo criativo e a forma consciente como recorre à sua utilização demonstram a importância atribuída pelo artista à própria construção desse grande quadro. Na voz de António Olaio:

“Com o passar do tempo sinto muitas variáveis, mas sinto também algumas constantes. Encontro sincronias entre passado e presente, como indivíduo e como artista, [e enquanto artista,] quando estou a fazer algo, conscientemente visualizo trabalhos que realizei anteriormente.” (A. Olaio, 2010).

Sejam eles o vídeo, a música, a performance, a pintura, o desenho, etc... existe nos objetos artísticos de A. Olaio um conjunto de traços que concorrem e perspectivam um todo maior. Ainda, na sua voz:

“Expus na Galeria Roma e Pavia, em meados de 80, uma pintura que se chamava 'Where Are My Glasses?'. Agora, na exposição patente no museu do Neorealismo, está exposta uma pintura que se chama 'Where The Fuck Are My Glasses?'. É como se eu tivesse dito: 'Where are my glasses?' e, depois de uma pausa, desse um murro na mesa e voltasse a dizer: 'Where the fuck are my glasses?'. Uma pausa de 20 anos.” (A. Olaio, 2010).

A percepção da existência de uma grande narrativa enquanto construção consciente de uma obra maior, evidente no caso de António Olaio, funciona como motor para a abordagem efectuada neste artigo às 27 entrevistas realizadas a artistas plásticos portugueses constituídos em amostra.

2. A amostra e a 'Grande Narrativa'

Com a colaboração do crítico de arte Miguel von Hafe Pérez, seleccionou-se uma amostra para estudo com o propósito apresentar um quadro de referência que se pretendeu representativo das artes plásticas contemporâneas em Portugal. Foram incluídos na amostra os artistas: Alberto Carneiro, André Cepeda, André Gonçalves, Ângela Ferreira, António Olaio, Carla Cruz, Carla Filipe, Cristina Mateus, Daniel Blaufuks, Eduardo Batarda, Fernando José Pereira, Francisco Queirós, Gerardo Burmester, Joana Vanconcelos, João Pedro Vale, João Tabarra, José de Guimarães,

Mafalda Santos, Manuel Santos Maia, Marta de Menezes, Miguel Leal, Miguel Palma, Paulo Mendes, Pedro Calapez, Pedro Proença, Rui Chafes e Zulmiro de Carvalho.

Do conjunto dos encontros com os diversos artistas resultou um documento volumoso que reúne em mais de 300 páginas o discurso dos criadores, por vezes negligenciado, aqui apresentado 'tout court,' de artista para artista, na primeira pessoa. Este registo directo possibilita, julgamos, uma percepção tão abrangente quanto possível sobre o panorama das artes plásticas em Portugal, hoje.

Pretendeu-se evitar o enfoque teórico-filosófico que emergiu nas últimas 5 décadas, à imagem daquele que, por exemplo, Jean-François Lyotard aborda em "La condition postmoderne: rapport sur le savoir" (1979). Antes, este estudo procura centrar as atenções no artista, trazendo para a discussão a sua voz, na primeira pessoa, procurando a sua perspectiva idiossincrática sobre a possibilidade de existência de um 'grande quadro' enquanto algo que ultrapassa a fisicalidade do objecto artístico, algo que não está necessariamente no objecto artístico, algo que não o objecto artístico. Antes, a grande narrativa como uma grande construção, mais próximo do processo de criação, mais próximo do percurso artístico, como um todo maior que as partes.

Para esta comunicação, focamos atenções apenas no conjunto de tópicos que referenciam a relação do artista com a grande narrativa. Procurou-se perceber se existe por parte do artista plástico um olhar retrospectivo sobre o seu percurso artístico. Qual a sua importância e como esse grande corpo afirma ou concorre, consciente ou inconscientemente, para um todo distinto, particular e maior que as partes. Por fim, arriscando uma aproximação especulativa, abriu-se campo para um salto do artista plástico particular para o conjunto de todos os artistas plásticos. Para lá da 'Grande Narrativa,' colocou-se a hipótese de existir uma 'Metanarrativa' colectiva com autoridade sobre as grandes narrativas íntimas, ou para a qual as várias grandes narrativas concorrem, ou a qual é afirmada/constituída pelas grandes narrativas individuais.

Procurou-se uma reflexão sobre a relação artista/grande narrativa, pela voz do próprio.

3. A 'Grande Narrativa' na voz dos próprios artistas

A título demonstrativo, apresentam-se 3 perguntas exemplo utilizadas para lançar o tema à conversa:

"Quando olhas para trás, parece-te que estás a criar uma grande construção, um todo maior do que o somatório das partes?" (pergunta efectuada a R. Chafes);

"Quando olha para a totalidade da sua obra, considera que o conjunto dos seus trabalhos constroem um 'grande quadro'? Encontra um sentido transversal? Até, eventualmente, surpreendente para o próprio criador." (pergunta efectuada a E. Batarda);

“Existe uma corrida de fundo no percurso criativo? Que importância tem esse ‘grande quadro’ na tua própria prática. (...) Trabalhas conscientemente sobre esse ‘grande quadro’? (...)” (pergunta efectuada a A. Gonçalves).

Encontra-se em anexo o conjunto das varias respostas apresentadas pelos diferentes artistas. Esse corpo, essa pluralidade de discursos, a voz dos artistas, enforma o conteúdo sobre o qual se pretende reflectir e a partir do qual se construiu uma aproximação à grande narrativa estruturada em forma de manifesto.

4. Das entrevistas ao manifesto

Parte de um todo maior, o manifesto aqui proposto resulta da análise qualitativa do documento com o registo de todas as conversas com os 27 artistas plásticos portugueses.

Primeiro, num movimento indutivo, identificaram-se e sistematizaram-se um conjunto de ‘lugares estruturais comuns’ (Hiernaux, 2005), um conjunto de grandes campos de interesse transversais às várias entrevistas. Por exemplo: a relação entre pares, o discurso do artista, a grande narrativa, o atelier, a esfera artística... Os lugares estruturais comuns funcionaram enquanto códigos para sistematizar, ordenar, classificar, categorizar a informação (Saldaña, 2009).

Posteriormente, através da ‘condensação descritiva’ (Hiernaux, 2005), e num esforço de síntese interpretativa, dirigiu-se o sentido veiculado pelas palavras dos artistas (por vezes com níveis de abstracção elevados) aos respectivos lugares estruturais comuns do discurso, reconduzindo o conjunto de formas complexas de sentido a unidades de sentido comuns simples. Por exemplo: olhar retrospectivo, olhar prospectivo, consciência do ‘grande quadro,’ para lá da grande narrativa...

Por fim, consequência do processo interpretativo, acrescentou-se por cima dos resultados obtidos uma leitura de dimensão pessoal, no domínio do subjectivo, que, embora sediada nas palavras dos artistas, não se sentiu necessariamente vinculada a elas, acrescentando um entendimento autoral próprio, como um discurso sobre os discursos, materializado, num momento de convicção, na forma de manifesto artístico.

O manifesto (e o discurso nele contido, por vezes passível de ser considerado, ele próprio, objecto artístico), contém em si uma elasticidade cara às idiossincrasias contidas nos discursos dos criadores, no discurso artístico. Justamente por isso, pela sua natureza afim das estratégias criativas, pela sua clara abertura, pela própria possibilidade plástica e enquanto ferramenta discutida e reconhecida pela História da Arte, o manifesto é aqui utilizado, num esforço de síntese, enquanto instrumento reflexivo e espaço operativo para construir.

Manifesto ‘A Grande Narrativa’

1. O objecto artístico é um objecto que é artístico.

2. Enquanto objecto é coisa. É contentor, é vazio. É frio, seco, árido.

3. Não existe narrativa no objecto.

4. Enquanto artístico possui um muito complexo mecanismo interno, possui artisticidade.

Possui artista.

5. Existe artista no objecto artístico. Existe narrativa no artista. Existe narrativa no objecto artístico.

6. O objecto artístico é a narrativa. O artista é a Grande Narrativa.

7. A Grande Narrativa é o artista.

8. A Grande Narrativa é o processo, o percurso, a âniima, o desejo, a ferida, o nó, o motor.

9. O motor é o artista.

10. O artista é a Grande Narrativa.

11. A Grande Narrativa interessa ao artista.

12. Quem pensa a Grande Narrativa é o artista.

13. Quem pensa o artista é o artista, é o outro o artista.

14. O artista pensa o artista. O outro não pensa o artista.

15. Outro pensa o objecto.

16. O artista não é consciente da Grande Narrativa.

17. O artista é consciente da Grande Narrativa.

18. A Grande Narrativa é o grande interesse aglutinador, é um entendimento alargado. É retrospectiva, é a exposição retrospectiva, é prospectiva.

19. A Grande Narrativa é mais do que o conjunto das obras de arte, é outra coisa que não o conjunto dos objectos artísticos.

20. A Grande Narrativa é o artista.

21. A Grande Narrativa é o artista, todo.

22. A Metanarrativa é todos os artistas, é tudo.

23. Existe uma Grande Metanarrativa que é maior e mais complexa que a Metanarrativa, muito maior e mais complexa que a Grande Narrativa e muito muito maior e mais complexa que a Narrativa.

24. A Grande Metanarrativa é coisa da espiritualidade.

25. A espiritualidade é a Grande Metanarrativa.

26. Sempre existiu uma Grande Metanarrativa!

27. Sempre existiram Metanarrativas, Grandes Narrativas e Narrativas.

28. Sempre existiram artistas. Existe o artista.

Referências

- Carvalho, Eduardo J. (2002) Metodologia do Trabalho Científico. Lisboa: Escolar Editora. ISBN: 9789725922446.
- Diniz, Victor (2007) António Olaio: I think Differently Now that I Can Paint Guimarães: Centro Cultural Vila Flor. ISBN 9789729997921.
- Hiernaux, J-P. et al. (2005) Práticas e métodos de investigação em ciências sociais Lisboa: Gradiva. ISBN: 9789726625544.
- Laurel, Brenda (2003) Design Research - Methods and perspectives Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology. ISBN: 9780262122634.
- Olaio, António (2005) Ser um Indivíduo Chez Marcel Duchamp Porto: Dafne Editora. ISBN: 9789729901973.
- Saldaña, J. (2009) The Coding Manual for Qualitative Researchers. Los Angeles: Sage Publications. ISBN: 9781847875495.
- Wandschneider, Miguel (editor) (2010) António Olaio: Brrrrrain Lisboa: Culturgest. ISBN: 9789727690763.

Anexo - A 'Grande Narrativa' na voz dos próprios artistas

Elenca-se aqui o conjunto das varias respostas apresentadas pelos diferentes artistas que enforma o conteúdo sobre o qual se pretende reflectir e a partir do qual se construiu uma aproximação à grande narrativa estruturada em forma de manifesto:

“Eu não penso muito nisso (...) mas consigo perceber que o que me liga às coisas é sempre o mesmo...” (A. Cepeda, 2010);

“As obras tendem a ser cumulativas e nesse sentido, aquilo que fiz antes concorre para um melhor entendimento daquilo que faço hoje. Algo que tem a ver com perspectiva... (ou retrospectiva) histórica de uma obra.” (A. Ferreira, 2011);

“Não [persigo esse 'grande quadro']... Mas (...)” (C. Mateus, 2011);

“O 'grande quadro' como súmula do meu percurso... Não sei (...) Mais do que uma grande construção, consigo ver uma continuidade.” (J. de Guimarães, 2011);

“No início não tens essa percepção mas ao fim de alguns anos...” (G. Burmester, 2011);

“O meu trabalho, naquilo que diz respeito à ideia de escultura, mantém-se. Procuo as mesmas formas, utilizo o mesmo alfabeto, as mesmas obsessões.” (Z. de Carvalho, 2011);

“Olhando para o meu percurso artístico, reconheço momentos (geralmente passado um certo tempo) que foram particularmente interessantes para o meu desenvolvimento criativo.” (P. Calapez, 2011);

“(...) quando olho retrospectivamente encontro um tema aglutinador. E isso é estimulante.” (J. P. Vale, 2011);

“Tenho consciência desse percurso maior do que a obra em si. (...) E a selecção das obras que realizo têm em atenção o que está para trás e o que perspectivo para o futuro... (...) Procuo que as minhas peças façam sentido nesse percurso... nesse grande percurso, nesse 'grande quadro'.” (A. Gonçalves, 2010);

“Sim, por vezes tenho a impressão [que estou a construir] uma narrativa maior. Não é uma coisa programada...” (C. Mateus, 2011);

“Às vezes não tenho dúvidas nenhuma, às vezes parece-me evidente.

E parece-me que sempre estive a fazer isso, mesmo quando não tinha uma noção clara que estava a criar essa grande construção... E essa tomada de consciência é, em si, um processo de construção.” (J. Vasconcelos, 2011);

“Essa ‘grande obra’ é sempre uma construção exterior ao próprio artista. O próprio não tem consciência dela. É, normalmente, e por necessidade, catalogada por quem é exterior.” (A. Carneiro, 2011);

“Pode ler-se alguma coerência nas abordagens que fui fazendo. Vejo que há uma preocupação na procura de uma linguagem, uma forma de dizer com um discurso não complexo ou excessivo. Tento utilizar um discurso simples... E o tempo foi passando e fui deixando coisas para trás (...) O tempo parece-me sempre insuficiente.” (Z. de Carvalho, 2011);

“‘A grand jatte’. Um trabalho para a vida (...) Acho que sim.” (A. Gonçalves, 2010);

“(...) Parece-me que sim.” (F. Queirós, 2010);

“Eu acho que estou a construir uma ‘grande obra’ (...) e é interessante o K. Schachter traduzir essa ‘grande obra’ como a caixa do ‘speakers corner’. (...) Tudo é um pretexto para me por em cima de uma caixa de sabão (...) e dizer a toda a gente o que tenho para dizer. E eu imagino-me em cima dela de cuecas ou com o traje Talar.” (A. Olaio, 2010);

“(...) verifico que há discursos ou ideias que vão transitando de obra para obra. São insistências que não desaparecem.” (Z. de Carvalho, 2011);

“Sempre achei que estava a fazer diferente e começo agora a perceber que tenho andado a tratar sempre das mesmas coisas.” (M. Palma, 2010);

“Sem perceber, estou sempre a fazer a mesma coisa” (C. Mateus, 2011);

“O artista faz sempre o mesmo trabalho.” (G. Burmester, 2011);

“Sim, há. (...) Os temas acabam por se repetir, embora sempre de forma diferente. (...) E eu procuro surpreender-me nas minhas próprias exposições.” (C. Filipe, 2010);

“(...) quando exponho (...) por vezes surpreendo-me a mim mesmo.” (G. Burmester, 2011);

“Existe [um grande quadro sobre o qual estou a trabalhar] e parece-me mais importante que as obras individuais.” (P. Mendes, 2010);

“Agora, com 70 anos, vejo que tracei um percurso (...)” (Z. de Carvalho, 2011);

“Não considero que o meu percurso seja o somatório de pequenos pedaços soltos mas também não vejo um ‘grande quadro’. Há uns anos atrás não diria isto, mas agora, olhando para o meu percurso, consigo encontrar linhas de pensamento e obsessões pessoais constantes.” (J. Tabarra, 2010);

“Por vezes (poucas vezes) tenho consciência que acertei. Há trabalhos que percebo logo que funcionam. Noutros casos só tenho essa consciência mais tarde”. (G. Burmester, 2011);

“Espero que o meu trabalho não seja condicionado por essa ideia. E sim, eu tenho um programa.

E percebo que há um conjunto de trabalhos que vão cosendo um tecido entre si. E é esse tecido que um dia, não estando necessariamente pronto... estará maior. (...)”

Trabalho os temas que sempre me interessaram (e julgo que me vão interessar sempre) mas pelo meio vou fazendo férias... (...) Pelo meio faço desvios conscientes. De quando em vez, percebo que há trabalhos que se desviam desse programa. São trabalhos que, intencionalmente quero fazer, exactamente porque não acho que tenha que me limitar a uma única experiência.” (D. Blaufuks, 2011);

“(...) Agora, olhando para trás, fico espantado e não consigo perceber o que vejo. De uma forma muito sincera, acredito que vou começar a perceber o que fiz a partir dos 90 anos, através de um olhar retrospectivo mais completo e mais compreensivo. Até lá, tudo o que faço são fragmentos que funcionam como fotogramas de um filme que ainda não está montado.” (R. Chafes, 2011);

“Considero que uma fotografia funciona como uma frase de um texto ao qual ela pertence.” (D. Blaufuks, 2011);

“Esse ‘grande quadro’ é constituído por pequenos bocados.” (G. Burmester, 2011);

“Essa ‘grande obra’, o ‘the big picture’, só acontecerá se tu conseguires continuar a dar pequenos passos sólidos.” (J. Vasconcelos, 2011);

“Gosto de apresentar um corpo de trabalho múltiplo e gosto de ver o espaço bem preenchido pelo trabalho. O que me tem acontecido ultimamente é que as coisas funcionam muito bem juntas, mas quando elas são deslocadas daquela família, quando são apresentadas individualmente, num outro local, perdem (...) Parecem-me estar todas interligadas num grande percurso. Pode ser apenas uma questão pessoal, pelas relações estabelecidas durante o processo da sua criação.” (F. Queirós, 2010);

“Vendo-me ao espelho, olhando para o meu trabalho, é bom sentir que não reprimi um conjunto de coisas que estavam latentes e que acabaram numa panóplia de trabalhos. Se isso é essa [grande] obra, num sentido Wagneriano... não sei... e não me preocupo muito... Gostava de ter uma retrospectiva bem feita para perceber isto mesmo, mas não há pressa.” (P. Proença, 2011);

“Mais importante do que os trabalhos tomados individualmente é o conjunto da obra de cada artista, é o discurso que vai sendo elaborado ao longo dos anos pela sua obra. (...) O artista está a criar uma espécie de fresco sobre a sua época, cruzando a memória do passado com as reflexões do presente.” (P. Mendes, 2010);

“Para mim é claro: há dois tipos de artistas. Os artistas que têm obras (que podem ser brilhantes) e os artistas que têm obra. A mim interessam-me os artistas que têm obra, uma obra que nasceu algures e continua algures, numa busca constante de qualquer coisa.” (A. Carneiro, 2011);

“Por vezes tento criar cortes no meu trabalho. Mais tarde, aquilo que me pareceu ser um corte foi, na realidade, a continuação de um mesmo percurso. Efectivamente, aquilo que me parecem ser fases diferentes não são assim tão distintas. Olhando para trás vejo um fio condutor. Isso acontece de forma inconsciente.” (G. Burmester, 2011);

“Ou porque me pedem para remontar uma peça, ou porque arrumo o atelier, ou por uma outra qualquer razão, estou sempre a voltar atrás (...) Nesses momentos descubro, percebo e reconheço invariantes no meu trabalho. Mas, e embora encontre essas invariantes, não reconheço nem me identifico com essa imagem do “grande quadro”. Não considero que exista uma grande coisa, não encontro uma grande narrativa.

Na realidade, muito mais do que essas continuidades (...), interessam-me as descontinuidades. Acredito que é nas descontinuidades que há coisas a acontecer.” (M. Leal, 2011);

“(...) tenho dificuldades em ver esse todo. Tenho muitas dificuldades em ver o meu percurso como um grande projecto. Ele não é planeado nesse sentido. (...) A estratégia não é totalmente clara nem completamente definida à partida. A estratégia vai-se construindo.” (A. Ferreira, 2011);

“[Sobre a construção de um ‘grande quadro’,] creio que não. A menos que essa leitura [transversal] seja um processo de não-entendimento e incompreensões, como é provável que aconteça.

Noto com satisfação alguma variedade nos meus trabalhos, ao mesmo tempo que verifico que aquilo que para mim constitui mudanças é visto pelos outros como manutenção de uma mesma linha de trabalho.” (E. Batarda, 2011);

“Há pouco tempo fiz uma apresentação do meu trabalho ao doutoramento da ESBAL. No final, o Manuel Botelho veio dizer-me que a leitura e o discurso que eu produzi sobre meu trabalho tinha revelado ligações entre as diferentes fases do meu trabalho, evidenciando continuidades onde antes pareciam surgir descontinuidades.” (P. Calapez, 2011);

“Acho que nunca trabalhei no sentido dessa tal ‘big picture’ (...) Não tenho um meio de trabalho específico. Não há uma linguagem que me possa definir ou identificar [e] o meu trabalho parecia-me um grande caos o que me provocava alguma frustração. Só agora começo a encontrar no meu percurso esse ‘grande quadro’. Consigo agora encontrar e perceber as ligações entre os meus trabalhos.” (C. Cruz, 2010);

“Cada vez me parece mais importante olhar para os percursos individuais e perceber-los como um corpo contínuo e coerente.” (P. Mendes, 2010);

“Sei exactamente o momento em que tomei consciência de que estava a tratar as questões de identidade. (...) A partir dessa altura, e sempre que faço um novo trabalho, relaciono-o conscientemente com as questões de identidade. (...) E julgo que os meus trabalhos giram sempre à volta dessas questões.” (M. de Menezes, 2010);

“Há qualquer coisa que se persegue e que parece ser sempre a mesma coisa. Fazer repetidamente a mesma coisa acaba por criar algo maior. E isso acaba por ser perceptível. Em certa medida [acaba por se construir um ‘quadro maior’].” (C. Mateus, 2011);

“A existir essa ideia maior, ela será consequência de um somatório de momentos e de ideias (...)” (Z. de Carvalho, 2011);

“À medida que os anos vão passando a minha obra tem evoluído em determinados sentidos. Contudo, sinto que existe uma matriz nos diferentes temas que vão sendo tratados. Essa matriz, mais acentuada nuns casos do que noutros, está presente em praticamente todos os momentos (...) [e] as ideias anteriores funcionam como sementes para novas ideias germinarem.” (J. de Guimarães, 2011);

“Vou fazendo, vou trabalhando e vou conquistando coisas que previamente não tinha. (...) As coisas sucedem-se conforme vou respondendo e tentando resolver as interrogações que se são colocadas.” (Z. de Carvalho, 2011);

“Tenho vontade que as minhas obras sigam o seu percurso, autónomas, e possam ajudar a gerar outras obras de outros criadores. Tem a ver com uma ideia de reciprocidade. Talvez isso possa ser a ‘grande obra’, não limitada à pessoa que a criou, mas num sentido mais lato de grande/constante transformação.

De resto, sou um artista tão miserável como os outros... mas sou feliz!” (P. Proença, 2011);

“A vida e a obra são a mesma coisa. A obra não se separa do artista. As verdadeiras obras e os verdadeiros artistas são aqueles onde não existe separação entre uma coisa e a outra. As obras construídas com sinceridade, seriedade e integridade não são uma obra, são uma vida.

Isto não é um emprego e a porta do atelier nunca se fecha.” (J. Vasconcelos, 2011);

“[A Grande Narrativa existe como a] identidade individual da pessoa [e] o ‘grande quadro’ é a vida organizada.” (G. Burmester, 2011);

“As coisas mais pequenas são, por vezes, as mais importantes. Vitais até. As grandes questões mantêm-se as mesmas e faz sentido que assim o sejam. (...) Para a exposição ‘Les Limites du Désert’ senti necessidade de voltar atrás... de começar outra vez.” (J. Tabarra, 2010);

“Não considero que esteja a fazer nada de dramaticamente diferente daquilo que os meus pares fazem. (...) A identidade foi sempre uma obsessão humana (com perfeita razão de ser). E continua a ser relevante trabalhar as questões de identidade. (...) Trabalhar sobre a minha identidade é também trabalhar sobre a identidade do ser humano. E julgo que os meus trabalhos giram sempre à volta dessas questões.” (M. de Menezes, 2010);

“Quando olho para trás vejo um todo. Vejo um crescimento: vejo uma infância, uma pré-adolescência, uma adolescência... (...) Os problemas que me são apresentados em cada uma desta

etapas são em tudo semelhante aos problemas que elas proporcionam nas nossas vidas.” (F. Queirós, 2010);

“(…) naquilo que é essencial, as questões levantadas pelos artistas são basicamente sempre as mesmas.” (G. Burmester, 2011);

“Percebe-se que outros artistas percorrem os mesmos caminhos.” (P. Calapez, 2011).

Excertos do material coligido, decorrente do registo áudio das conversas tidas com os 27 artistas plásticos (com posterior edição e respectiva revisão final por parte dos próprios), no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte 'O Artista pelo Artista na voz do próprio' (Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia). Publicado com o consentimento expresso dos artistas.

Anexo D

Transcrição das entrevistas efectuadas ao conjunto dos 26 artistas constituído em amostra para o doutoramento “O Artista Pelo Artista na Voz do Próprio”.

Documentos publicados com o consentimento expresso dos respectivos artistas, depois de revistos e validados pelos próprios.

Entrevistas realizadas por Francisco Cardoso Lima, entre Julho de 2010 e Junho de 2011, no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro, com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

António Olaio	53	Joana Vasconcelos	237
Paulo Mendes	67	Pedro Proença	249
André Cepeda	87	Cristina Mateus	261
Miguel Palma	101	Pedro Calapez	271
André Gonçalves	111	Zulmiro de Carvalho	283
Mafalda Santos	129	Fernando José Pereira	293
Carla Cruz	141	Alberto Carneiro	307
Marta de Menezes	157	Rui Chafes	321
João Tabarra	171	José de Guimarães	331
Francisco Queirós	185	Eduardo Batarida	341
Carla Filipe	195	João Pedro Vale	365
Daniel Blaufuks	209	Ângela Ferreira	377
Gerardo Burmester	223	Miguel Leal	395

Entrevista a António Olaio realizada em Coimbra em 1 de Julho de 2010 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

Francisco Cardoso Lima (FCL): Em todos os documentos que consultei, o início dos anos 80 aparecem sinalizados como o princípio do teu percurso artístico, marcado pela tua entrada nas Escola Superior de Belas-Artes do Porto. Antes da entrada na ESBAP não te parece existir nada de relevante relacionado com o teu percurso artístico?

António Olaio (AO): Eu não coloco no currículo as exposições que realizei com 16 anos porque se tratavam de juntar coisas. Naquela altura eu pretendia conseguir fazer: conseguir desenhar, conseguir pintar, como instrumento para uma representação formal, sem qualquer referência e de forma autodidacta.

A primeira exposição que foi pensada como mais do que juntar desenhos e pinturas aconteceu na Galeria Roma e Pavia em 1983.

FCL: E existia alguma ligação às artes na tua família?

AO: Tinha um tio... um primo... Ser pintor era uma possibilidade...

FCL: Não era uma bizarrice...

AO: Bizarrice era sempre... mas parece-me que acabo por ser influenciado por ter pintores na família. No mínimo, pela hipótese de ser pintor se apresentar como uma possibilidade.

FCL: Só isso?

AO: Isso já é bastante. Também aconteceu, antes de ter entrado nas belas-artes, ter conhecido um conjunto de pessoas que tinham passado pelo Círculo de Artes Plásticas de Coimbra o que, de alguma maneira, condimentou a minha formação pré universitária. Pessoas como o Armando Azevedo, que tinham passado pelo CAPC nos heróicos anos 70, deram-me outros sinais. E quando entrei nas belas-artes já tinha participado em algumas performances, já tinha alguma experiência no campo da pintura. Isso acabou por ser importante.

FCL: O teu contacto com o CAPC foi determinante?

AO: Embora não fizesse parte do CAPC tive contacto com pessoas que estavam ou tinham estado no CAPC. Frequentava o CAPC como visitante. E isso já é suficiente para me marcar, numa altura em que eu ainda não era propriamente um artista. Estava a começar a ser...

E acabei por fazer o meu percurso artístico mais à volta da cidade do Porto do que da cidade de Coimbra. Só expus no CAPC nos anos 90.

--- --- ---

FCL: Acredito que há um conjunto de factores inerentes aos grupos que acabam por construir dinâmicas diferentes àquelas que são construídas individualmente e que acabam por marcar de forma transversal os diversos elementos. Acredito que também acontece algo de semelhante com as famílias de artistas. No teu caso, acreditas que a tua relação com o grupo "Os Missionários" ou a tua relação com alguns familiares ligados à criação artística te marcaram de alguma forma?

AO: A história do meu avô pode ter algum interesse. O pai da minha mãe, que eu nunca cheguei a conhecer, fez uma série de coisas. Fez teatro, teve um restaurante típico onde fazia representações, fez presépios, ainda que fosse agnóstico. Guardo um presépio feito pelo meu avô, um presépio republicano com, por exemplo, um menino da Mocidade Portuguesa a guardar porcos. Também o meu tio, Pedro Olaio, que fazia clandestinamente uma revista satírica, cultivou o lado provocatório do artista.

FCL: Cresceste com uma forte actividade cultural à tua volta, próxima de ti?

AO: Tudo isto eram histórias passadas que me contavam. O meio familiar não era propriamente um meio artístico. Talvez tenha sido influenciado por outras situações não necessariamente relacionadas com a arte. Apesar de ter familiares relacionados com as artes, não sinto que tenha sido directamente influenciado por eles. Não terei sido mais influenciado por familiares artistas do lado da minha mãe do que por histórias de antepassados do lado do meu pai como um meu trisavô que, nos meados do séc. XIX, não concordando com o lugar onde iria ser feito o cemitério, construiu um para a família, mas deixando as campas rasas, anónimas, o que tem sido respeitado até hoje. O que me dá um exemplo, uma dimensão ética que não consigo dissociar da própria prática artística.

--- --- ---

FCL: Uma questão que me parece ser recorrente na análise do teu trabalho está relacionada com o conjunto de meios usados na tua prática. Apresentas o teu trabalho em performance, música, vídeo, pintura, desenho, etc...

Da leitura que fiz dos teus textos, fiquei com a ideia de que a performance é o elemento que agrega, unifica, que cria um todo do teu trabalho.

AO: Eu acho que sim. E o facto de eu ter começado desde logo com a performance foi uma marca muito forte. Até porque encaro a pintura como uma espécie de acção performática, como acontecimento que se cria. A dicotomia bacoca entre a obra objectual e a obra efémera nunca fez muito sentido para mim.

Nunca me interessaram muito os discursos de ruptura, de fronteira e de afirmação de uma coisa contra outra coisa: ultrapassar isto ou ultrapassar aquilo. Acho que as coisas não se ultrapassam assim.

Nos anos 80 irritavam-me algumas imagens recorrentes, certos tiques que existiam na pintura. Havia uma profusão de elementos gráficos que se repetiam, o que me parecia desinteressante. Nos anos 90 também apareceu uma certa matriz que anunciava como é que devia de ser o artista. Sempre achei irritante os anúncios e as profecias que se fazem nos inícios de qualquer década, embora perceba perfeitamente a utilidade desses anúncios na dinâmica das artes. E sempre foi assim.

FCL: Performance, música e vídeo: existe aqui a questão linear, temporal, com um início e um final anunciados que fazem este médium funcionar de um modo particular. A Pintura tem outros tempos.

Existe uma postura diferente quando estás perante esses dois campos distintos?

OA: Faço quadros que parecem quadros, pinturas que parecem pinturas, canções que parecem canções e vídeos que até parecem video-clips. A formatação ou a pré-formatação das coisas não me chateia nada, antes pelo contrário. Quando faço pinturas, ou quando faço canções, ou quando faço performances (que acabaram por evoluir para os concertos), não sei se totalmente consciente ou não (só mais recentemente é que estou a reflectir sobre este facto) nunca procuro questionar os próprios formatos, nem diluir as suas fronteiras. Aquilo que me interessa não está no questionamento dos formatos. Até porque já estão todos questionados, já não apetece questionar.

Nunca senti grande necessidade de fazer aquilo que os professores das belas-artes sugeriam: libertar-se. Eu nunca me senti obrigado a libertar-me do que quer que seja. Quando alguém necessita dessa libertação é porque alguma coisa está mal.

As geometrias mentais que uso nos diferentes formatos são mais ou menos similares. A forma de as manifestar é que é diferente.

FCL: Fazes quadros que parecem quadros, canções que parecem canções, mas... não o são? Nem quadros nem canções?

OA: São. Mas o resto é que interessa. O potencial da obra existe para lá do objecto que é a suporta. A pintura como potencial conceptual não se esgotou. Há um domínio completo por parte do artista que lhe permite fazer coisas extremamente complexas. Se quero o Egipto, pinto o Egipto. Se me apetece um gigante, faço um gigante. Se me apetece um anão, faço um anão. Interessa-me, e parece-me que volta a ser interessante, esse lado da pintura: a pintura sem escala, a pintura como janela. E aí posso fazer os jogos conceptuais que me interessam.

Com toda a facilidade de inicia um discurso que explora o jogo conceptual que o artista criou numa instalação, num vídeo, e quando se trata de pintura, muito dificilmente a crítica faz essa análise. Como que se houvesse uma coisa chamada pintura que se apodera da obra, de forma preconceituosa, e não permitindo jogos conceptuais.

--- --- ---

FCL: Existe um discurso próprio do artista, diferente do discurso do historiador de arte, do crítico de arte, do galerista, etc? Parece-te que o discurso do artista se cola ao do crítico de arte? Ou pura e simplesmente esta questão não se coloca...

OA: Eu não faço questão de tentar ter um discurso diferente do discurso de um crítico de arte. E também não acho que o discurso do artista venha a substituir o discurso do crítico de arte. São papéis diferentes e talvez sejam discursos diferentes. Digo aquilo que tenho para dizer. Semelhante ou não, isso não me interessa.

Posso não conseguir mas, quando tento falar do meu trabalho, tento ser o mais articulado possível para que as coisas tenham nexos e façam sentido. Não me importo de tentar dissecar as coisas porque acho que as coisas não são dissecáveis e por isso não perdem encanto. Eu entendo a obra de arte como um exercício ou uma manifestação da complexidade do pensamento humano: existe aquilo que se pode dizer. A arte é tão estimulante intelectualmente que a tentativa da sua análise ou da sua explicação não a esgota.

O que eu não gosto nada de fazer é alimentar a obscuridade sobre aquilo que eu faço para assim continuar a ser esteticamente interessante. Essa obscuridade sobre o próprio trabalho pode ser uma característica de um discurso mais próximo do artista.

Alguns artistas não contrariam um certo esbabacamento de mistério em relação à sua obra, como uma espécie de fetichismo sem justificação. A obra é fantástica porque é fantástica! E é fantástica porque nós nunca descobriremos porque é que é fantástica.

FCL: Parece-me que o discurso que os artistas têm perante os seus pares é muito pouco ou nada mitificado. É um discurso do processo, das motivações primeiras, da ordem do concreto, pouco metafísico.

É possível que perante os outros operadores, que não os seus pares, o artista construa um discurso à imagem daquilo que ele, o artista, considera serem as expectativas sobre, justamente, o seu discurso?

AO: Isso pode ter a ver com alguma timidez, alguma demissão, ou para não terem que se chatear. Eu conheço artistas que têm uma grande dificuldade em falar do seu próprio trabalho. Não por ser difícil falar do seu próprio trabalho, não por não pensarem sobre o seu próprio trabalho, mas por terem um excesso de pudor. Preferem deixar para os outros, como que se de alguma forma tivessem vergonha de estar a glorificar o trabalho que fazem. Entendem o discurso reflexivo sobre o seu próprio trabalho como uma espécie de cunho de qualidade que preferem que sejam os outros a cunhar, quase que por uma questão de educação. Não sei se será sempre por isso... mas...

FCL: De outra forma: Não porque não tenham algo a dizer, mas porque preferem não dizer...

Será porque aquilo que os outros esperam ouvir por parte dos artistas é qualquer coisa que os artistas não querem colocar na sua boca? Será que se o artista disser aquilo que lhe parece legítimo dizer sobre o seu trabalho vai desiludir ou frustrar as expectativas de quem o ouve?

OA: Os artistas terem receio de expressarem a sua própria leitura dos seu próprio trabalho?... As entrevistas fantásticas que o P. Cabanne fez ao M. Duchamp foram uma decepção para o R. Lebel que as achou uma banalidade, que achou que o Duchamp não disse nada de especial. Desiludiu-o. Estava à espera de grandes coisas. Duchamp na sua aparente simplicidade, por vezes quase menorizando o seu próprio trabalho, acabou por deixar várias pistas, vários pequenos indícios interessantes. M. Duchamp era francês mas cultivava mais o 'understatement' que o 'overstatement'.

--- --- ---

FCL: A ironia, o humor e o enigma interessam no teu trabalho ou para o teu trabalho.

AO: A palavra ironia parece remeter para algo mais respeitável do que a palavra humor. E parece-me que o meu trabalho tem mais a ver com o humor do que com a ironia.

M. Duchamp escreveu que devemos usar as palavras não pela sua raiz etimológica mas pelo seu uso corrente. E não tentando definir ironia e humor, mas baseado naquele que me parece ser o uso corrente das palavras, julgo que ironia se associa facilmente (e a meu ver de forma errada) a uma certa superioridade e exibição da inteligência. O humor, pelo contrário, dilui-se, é mais amável, podendo até ser completamente irrisório e confundido com menor inteligência.

Associa-se facilmente inteligência (e por consequência ironia) à maldade, ao exercício de poder, à crueldade, à perversidade. Um artista bonzinho e amável parece menos inteligente que um artista mais provocador, perverso, cruel.

FCL: Os artistas são principalmente irónicos...

AO: Não sei se os artistas o são, mas é o que se espera que um artista seja...

Eu uso o humor para potenciar a relação com a realidade e a eficácia da experiência estética

O humor permite um apagamento do artista enquanto figura heróica, enquanto personagem importante. E isso interessa-me.

FCL: O humor torna a obra mais tangível?

OA: Tangível e frágil. O humor fragiliza a obra naquilo que tem a ver com as relações de poder. O humor não fragiliza a obra naquilo que tem a ver com a arte. E assim a arte torna-se mais eficaz, mais interessante, apesar de fragilizar o seu valor num qualquer pódium...

FCL: É pelo humor que o banal aparece no teu trabalho?

AO: Sim, podemos falar na relação entre o humor e o banal. Na relação entre aquilo que é ligeiro e aquilo que não se leva a sério. O banal está na obra e no seu criador.

--- --- ---

FCL: O sujeito António Olaio. A personagem António Olaio. Existe um auto-retrato e/ou uma auto-referencialidade em todo o teu trabalho.

AO: Talvez existam personagens. Talvez para contrariar a expectativa criada em torno dos artistas, até porque nós também funcionamos um pouco ao contrário das coisas, embora por vezes sem intenção. Está-se à espera que o artista seja original, confundindo-se um pouco aquilo que original quer dizer. Original e diferente não são necessariamente a mesma coisa. Uma coisa original é uma coisa que tem origem, que tem passado, que tem um percurso por trás dela. Usa-se a palavra original (e ainda se usa mais a palavra subjectivo) no sentido de 'fazer diferente'. E procura-se que o artista seja uma espécie de bizzaria, um ser com um interesse especial. Pessoalmente, não me interessa cultivar essa originalidade.

Num texto que o Kenny Schachter escreveu para o catálogo "Brrrain" fala da minha falta de auto-estima. Diz que se não tenho falta de auto-estima, pelo menos manifesto essa falta de auto-estima.

E voltando ao humor e à banalidade, não me interessa muito fazer da personagem que está por detrás do artista uma coisa extraordinária. E voltando às canções, eu não crio propriamente personagens para as interpretar. Quando corre bem, eu sou mais um elemento de toda aquela composição que continua a compor enquanto faz. Ao contrário, se eu sentir que sou um actor a interpretar ou um cantor a cantar parece-me que não funciona.

FCL: No mesmo texto que referiste, o Kenny Schachter faz umas comparações interessantes: cruza-te entre Kevin Spacey, Elvis Costello e Pee Wee Herman...

AO: Uma pitada de Pee Wee Herman...

FCL: S. Gainsbourg, L. Cohen, Lou Reed, com alguma excentricidade de J. Cage, S. Becket e Beck.

AO: Fiquei encantado com o texto. Ele escreve muito bem e a sua escrita é acutilante. E fartei-me de rir.

FCL: Na parte final do texto, K. Schachter aponta as tuas obras como desculpas esfarrapadas para subir a uma tribuna improvisada e gritar.

AO: E essa ideia é interessante: tudo é um pretexto para me por em cima de uma caixa de sabão, como no 'speakers corner', e dizer a toda a gente o que tenho para dizer.

Recentemente concluí uma tela intitulada "Broadcasting My Songs". Já tinha feito outra com o mesmo título. A primeira versão apresenta uma série de microfones pousados numa mesa. Dos

fios dos microfones criei formas quase escultóricas, unindo uns fios aos outros. Por aqueles microfones nada podia ser difundido. Tudo ficava por ali, em formas escultóricas. A versão mais recente, apresentada em Viena, apresenta uma paisagem com nevoeiro, um conjunto de pessoas e dois microfones num primeiro plano. Também aqui se percebe a falta de eficácia dos microfones. Esse “Broadcasting My Songs”, essa difusão é feita para um espaço sideral. E o que eu digo em cima de uma caixa de sabão, digo-o também para esse espaço sideral.

--- --- ---

FCL: As questões da racionalidade e da intuição, já abordadas por ti noutros textos, são muito caras a um estudo académico como este. As “técnicas de tradução simultânea”, uma ideia trazida para o teu trabalho por J. Pinharanda, funciona como uma boa metáfora para as relações que procuras estabelecer ou que procuras que se estabeleçam entre os vários elementos compostivos que usas.

OA: Tradução simultânea, quase cacofónica (mas sem o ser).

FCL: Primeiro a ideia de tradução. Se existe uma leitura óbvia sobre aquilo que apresentas é para logo de seguida de diluir e abrir outros campos de interpretação. Os teus trabalhos não acabam numa leitura literal da obra. Existe a necessidade de uma ‘tradução’ feita pelo observador/espectador para que outras formas se revelem. Existe uma vontade de apresentar a realidade de uma forma diferente, quase que inversa, forçando essa atitude crítica por parte do outro. Uma atitude interventiva de tradução daquilo que apresentas?

OA: Em traduções, e particularmente em traduções simultâneas, o filtro passa por ser a coisa. A tradução passa a ser, ela própria, a coisa.

FCL: A percepção de que existem vários lados, ou a procura de outros lados da realidade. Procuras apresentar outra perspectiva da realidade?

OA: Não sei se procuro outra realidade ou se, enquanto artista, constato a realidade de uma forma diferente daquela que outros artistas o fazem. Como pessoa, acho que não. Eu e todos os artistas não vemos a realidade de forma diferente. Traduzi-mo-la de forma diferente, de uma forma que as outras pessoas não o fazem.

--- --- ---

FCL: Acreditas que o erro e o fracasso entram recorrentemente nos discursos sobre criação dos artistas.

OA: Enquanto artista tenho a possibilidade (e o gozo) para achar que todas as palavras são um equívoco. E encontro isso confirmado noutras opiniões. A linguagem é o veículo que temos à disposição para falarmos sobre arte. Mas apetece dizer que não é por aí que se fala sobre arte.

FCL: E tu usas a palavra escrita para tornar uma ideia hiper-visível.

OA: O uso da palavra escrita é também irónico. É uma espécie de boa acção em relação ao ser humano.

Essa auto-ironia em relação ao uso da linguagem, ao uso daquilo que a que chamamos de pensamento, à forma de falar, de pensar, de construir frases, e de confundir a construção de frases com a construção de pensamentos, é a única maneira de apresentarmos a realidade.

Esperam que um artista seja criativo, provocador, que crie rupturas e etc... E o que está na origem desse desejo é muito possivelmente a ideia de que o artista está constantemente a fazer processos de higiene mental.

Apesar de sabermos que é com determinados discursos que transmitimos as nossas ideias, também sabemos que não se podem confundir os discursos com as ideias. E esse cepticismo alimenta a prática artista, tornando-a incessante porque nunca resolvida. Depois chamamos a isso experiência estética e pronto.

FCL: Consideras a racionalidade (diferente da razão) como um mecanismo burocrático, viciante, preguiçoso e pouco interessante. Ao invés, intuição aparece como algo mais complexo e também por isso mais interessante. Referes que "de facto, o que chamamos intuição, mais não será que um pensamento mais rápido e complexo, tão rápido e complexo que não é sequer perceptível pela lenta racionalidade".

OA: Não deixa de me dar um certo gozo contrariar alguns lugares-comuns, algumas ideias feitas.

A racionalidade confunde-se com o esquematismo, com uma pre-formatação que pretende tornar a realidade operativa.

A intuição é um pensamento muito rápido. É como a revelação de uma ideia maturada que nos aparece num pensamento a que chamamos intuitivo.

A intuição assemelha-se à epifania. Isso acontece na arte e arrasta consigo prazer e encanto.

FCL: E referes-te à intuição enquanto processo de rigor.

OA: A ciência, e o rigor científico, servem-se da intuição pela capacidade que esta tem em intuir os esquemas que estão para além dos factos. Uma análise intuitiva pode funcionar como veículo para sínteses racionais.

FCL: Isso é muito caro ao artista.

OA: E faz parte do espírito científico.

--- --- ---

FCL: O facto de teres exposto nos anos 80 no Porto, na Roma e Pavia, e passadas três décadas teres exposto em Lisboa, na Galeria Filomena Soares, ou em Nova Iorque, na ConTEMPorary, que diferenças encontras cerca de 25 anos depois.

OA: É sempre diferente e igualmente fascinante. Expor na Roma e Pavia, na Filomena Soares, na Contemporary, ou noutras locais é sempre especial. Espero continuar a manter a mesma dose de fascínio que tive com cada um destes momentos.

Estava ainda nas belas-artes quando expus na Galeria Roma e Pavia em conjunto com outros colegas. Foi muito importante até pela dinâmica que o Pia criou à volta desta galeria, diferente daquilo que eram outras galerias que estavam a aparecer na cidade do Porto.

Nesses anos iniciais eu criava a minha ficção à volta daquilo que estava a acontecer, como quando participava em festivais de performance. Faziam-me parecer pertencer a um exército heróico, uma espécie de reduto ético do artista.

Depois a ConTEMPorary, uma galeria de arte desenhada pelo Vito Acconti, em Nova Iorque. Não sou incólume e não fico indiferente a todo esse fascínio. Ficar a dormir na casa por cima da galeria... E aquilo que mais me interessou em Nova Iorque foi a escala doméstica.

Mas o que eu sinto é que nunca saí do meu atelier.

FCL: Há um trabalho específico a ser realizado pelas galerias de arte?

AO: As galerias têm que fazer o trabalho delas. As galerias são agentes culturais. Uma das principais funções das galerias é vender arte. E servem os artistas vendendo as coisas que eles fazem. É extremamente importante e respeitável.

Ninguém pode acusar uma galeria de arte de ser um espaço comercial. Essa é a sua natureza.

FCL: Nessa relação, parece-te que as galerias respeitam os artistas.

OA: Olhando para trás e fazendo um balanço retrospectivo, acho que fui respeitado pelas várias galerias de arte com que trabalhei. E as galerias não trabalham só para um artista. Trabalham simultaneamente para um conjunto alargado de artistas.

Eu respeito muito o mercado da arte e não confundo o mercado da arte com a obra de arte e as suas qualidades. As qualidades da obra de arte têm algum interesse para o mercado da arte mas não são o único valor. Existem outros mecanismos com os quais as galerias e os galeristas têm que lidar e lidar bem. Um galerista não é à partida um comissário e a função das galerias não é tanto a de comissariar.

Não sei até que ponto é mais respeitável o trabalho efectuado pelas galerias ou pelos museus.

Os museus (e os museus de arte contemporânea também) podem servir de agentes provocadores, lançando reptos a artistas contemporâneos. Aconteceu comigo no Museu Grão Vasco e

no Museu do Neorealismo. Devia haver mais museus a lançar estes reptos e criar novas dinâmicas.

Curiosamente essa dinâmica acontece com mais frequência em museus que não trabalham directamente com a arte contemporânea, apresentando o trabalho dos artistas naqueles lugares que normalmente se designam de “project-room”.

FCL: Um pouco ao contrário da ideia de museu como repositório...

OA: Em simultâneo, os museus podiam completar as suas propostas com desafios que pudessem servir para repensar, também, o nosso tempo.

FCL: E estes novos lugares expositivos, comercialmente independentes, que têm vindo a retirar espaço (pelo menos espaço mediático) e protagonismo às galerias de arte, arriscando agendar artistas não enquadrados no mercado galerístico, e propondo exposições que não cabem na maior parte das galerias de arte, justamente por não respeitarem sua natureza comercial e respectivas estratégias...

OA: Por vezes, e apesar de tudo, as próprias galerias de arte percebem que vale a pena que nem todas as obras de arte sejam fáceis de vender, artística e comercialmente. Acredito que se uma galeria de arte tiver uma estratégia comercial mais imediatista, pode vir a pagar comercialmente por isso mais tarde. Vale a pena apresentar trabalhos com estatuto e níveis de interesse de um patamar elevado, ainda que comercialmente não atraentes. Tudo isso está ligado com a construção de uma determinada imagem e com a afirmação de um certo poder. Compensa e faz subir os preços, ou pelo menos não os faz baixar. Existem outros ganhos...

Ainda bem que não tenho que perceber como se mantém uma galeria... não há-de ser fácil...

Nem para as galerias de arte, nem para as instituições artísticas, como por exemplo o CAPC em Coimbra.

São espaços que têm que estar abertos todo o ano e que precisam de apoios sustentados, de apoios diferentes daqueles que um artista necessita para elaborar um projecto pontual. Necessidades diferentes necessitam apoios diferentes.

FCL: Esses espaços que não são museus nem são galerias são interessantes para os artistas.

OA: Eu vou fazer parte do Conselho Artístico do CAPC. O director é o Carlos Antunes, com a Désirée Pedro.

Instituições como o CAPC, que tem 50 anos de história, de actividade cultural atrás de si, têm obrigação de continuar a existir e de continuar a fazer história.

FCL: A figura do 'dealer', que me parece relevante, e de que se fala pouco. Como o vê?

AO: Vejo-o como 'marchant', sem galeria. Como mediador. Eu tenho trabalhado sempre com galerias e quem faz o papel do mediador é o galerista.

FCL: Faz sentido existir na esfera artística um indivíduo que, embora não tenha um espaço expositivo, tenha um espaço para acervo e, a partir daí, comercialize obras de arte.

AO: Faz sentido mas acho um desconsolo. As obras de arte necessitam de uma galeria.

FCL: ...o trajecto da obra do ateleir para a parede da casa do comprador, faz sentido.

OA: Vender sem passar pela galeria torna o processo incompleto. O contexto da galeria é importante. A construção da uma exposição é importante.

FCL: E os historiadores de arte, os críticos de arte e jornalistas. Com papéis distintos, estes operadores da esfera artística têm como parte significativa do seu papel verbalizar um discurso sobre a arte, a produção artística, a obra, o artista...

OA: São agentes fundamentais.

Uma coisa é história de arte outra coisa é reflexão sobre arte e não devem ser confundidas. Cada coisa tem o seu lugar.

A história de arte acaba inevitavelmente por criar um desenho a traço grosso. Classificar momentos e artistas é uma tarefa grosseira.

Na história, e por questões operativas, as obras de arte e os artistas são apresentadas como exemplos. Não são olhados na complexidade das relações estabelecidas entre autor/percurso/obra.

Na história da arte é necessário encontrar proximidades entre os factos mais notórios e palpáveis quando, por vezes, o mais interessante são as diferenças e as subtilidades de factos aparentemente menores.

A história da arte trata das coisas numa dimensão que existe, não sendo necessariamente a dimensão mais interessante ou a dimensão mais directamente relacionada com a experiência estética. Trata-as como sintomas do seu tempo.

E não sei se a motivação que o artista tem para a criação da obra de arte não está relacionada com o contrário, com a facto dos artistas poderem não se sentir como sintomas do seu tempo.

FCL: O artista tenta estar um quarto de hora à frente do seu tempo?

OA: Atrás! Como disse o M. Duchamp (o Duchamp dá para tudo... eu não preciso saber mais nada) com "Retard en verre". E esse atraso é muito enigmático (quando nós não percebemos dizemos que é enigmático), porque quando se fala em atraso, afinal, tudo continua.

FCL: O artista não tem um desejo secreto de estar à frente no seu tempo.

OA: Não sei se os artistas querem ser visionários. Nunca pensei nisso, mas talvez considere que o artista queira estar atrás do seu tempo.

Essa ideia de que existe um desejo por parte do artista de se apresentar como um visionário talvez tenha sido criada a partir de uma certa imagem daquilo que foi o projecto modernista: a obra de arte que se cumpriria no futuro, numa espécie de transformação do mundo.

Pessoalmente, não me encanta muito. O lado da ficção e da fantasia podem interessar-me, mas não enquanto adivinhador, não como como visionário.

Procurámos encontrar maneiras de achar a arte interessante. E como é muito difícil explicar porque é que achámos a arte interessante, encontramos outras razões muito mais imediatas. O mito que se criou à volta do artista visionário pode ter sido uma forma para justificar o interesse pela sua criação artística.

O mesmo pode acontecer com a subjectividade. Pode-se associar a subjectividade à criação de uma maior poética, ambiguidade, complexidade. Contudo, aquilo que nos parece ser objectivo, como o acto de perceber o objecto artístico, é já em si uma selecção e uma organização subjectiva.

A subjectividade reduz a entropia e cria maior sentido. Por isso mesmo considero que a objectividade é a ambiguidade máxima.

E enquanto artista, mais do que uma manifestação da ordem do subjectivo interessa-me perceber que as coisas são mais do que a catalogação que fazemos delas.

--- --- ---

FCL: Já comissariaste alguma uma exposição?

OA: Eu já organizei exposições. E quando um artista organiza uma exposição com outros artistas está já a cumprir o papel normalmente atribuído ao comissário. E não organizo nenhuma exposição na qual não queira participar. Ou seja, quando organizo uma exposição sou interior à exposição. O comissário é exterior à exposição.

Muitas vezes chega a ser mal visto um artista organizar uma exposição na qual participa. Fiquei embasbacado com essa possibilidade. É uma manifesta falta de ética perante a arte e é também extremamente perverso imaginar que o artista pensa nas exposições que organiza enquanto instrumentos promocionais. Ao dizê-lo está-se a esquecer a possibilidade (que não devia ser só possibilidade mas evidência) de haver uma coisa que se chama experiência estética como algo que se tem ou que se quer produzir. E muitas vezes os artistas procuram não só criar as obras mas também participar na criação das próprias situações em que as suas obras são expostas.

Basta colocarmos essa hipótese, basta estar a ter este discurso, para estarmos já a condicionar o nosso cérebro com essa geometria meio esquisita.

Se eu fui comissário? Eu já organizei exposições em Coimbra na Capital da Cultura, “Coimbra C” em que as pessoas partiam de icons ou ‘postais ilustrados’ de Coimbra para o seu trabalho.

O Vasco Araújo partiu do português padrão, o Sebastião Resende da sereia (do Jardim da Sereia), o Pedro Tudela do milagre das rosas, o José Maças de Carvalho da Biblioteca Joanina, eu do túmulo de D. Afonso Henriques, os Sparring Partners da Praça da República, o Paulo Mendes do Pedro e Inês, o António Melo da ruína de Santa Clara-a-Velha, o Armando Azevedo do Rio Mondego (mond+ego), o Pedro Pousada do Portugal dos Pequenitos. São como pontos de partida, como potencialidade conceptuais para criar um trabalho. E Coimbra é uma cidade estimulante nesse sentido.

FCL: O olhar e as palavras dos outros artistas sobre nós e sobre o nosso trabalho é insubstituível?

AO: É insubstituível. E também por isso é importante criar situações de encontro e cruzamento entre artistas.

FCL: Parece-te que os artistas procuram os seus pares.

AO: Procuram. De uma maneira ou de outra. Podem não procurar pessoalmente mas procuram conhecer o trabalho de outros colegas.

FCL: Parece-te que há um sentimento de classe e uma vontade de reconhecimento entre pares.

AO: Sentimento de classe, não sei, mas parece-me que há um certo desejo de reconhecimento pelos pares. Eu com outros artistas e eles comigo, mantemos um interesse mútuo.

É importante existir sistematicamente uma prova desse reconhecimento. O artista precisa de ser reconhecido, e esse reconhecimento pode vir pelas mais variadas razões e chegar pelas mais variadas formas. Quer por parte de outros artistas, quer por parte do mercado da arte.

E, pelo menos a par desse reconhecimento (se não acima dele...), o artista precisa que outros artistas gostem daquilo que ele está a fazer.

FCL: E os outros ‘players’ da esfera artística, que não os artistas (os colecionadores, os espaços comerciais, as galerias) condicionam a tua produção.

AO: Aceito as opiniões de quem está próximo como mais um estímulo quer pela visibilidade e exposição que proporcionam ao nosso trabalho, quer por me fazer pensar noutros cenários. Incorporo essas opiniões no meu processo de trabalho.

FCL: Estes outros não entram e não interferem no teu atelier?

AO: Não. Não entram e nem têm que o fazer. O galerista deve poupar o artista para ele possa canalizar a sua energia para o seu trabalho. Deve libertá-lo de tarefas que não estão relacionadas com a criação do seu trabalho. O galerista deve deixar o artista fazer e interferir não com questões relacionadas com o processo de criação mas com questões relacionadas com a eficácia da visibilidade do trabalho. O galerista deve interferir cumprindo o seu papel.

E também os críticos de arte não devem interferir no processo de criação. Embora já tenha ouvido dizer que isso aconteceu, a minha experiência diz-me o contrário.

--- --- ---

FCL: Achas que estás a trabalhar sobre um “grande quadro”? Achas que estas a construir uma “grande obra”?

AO: Eu acho que estou a construir uma “grande obra”.

FCL: Comparando as exposições colectivas, onde existe uma relação directa com os pares, as exposições individuais, onde é apresentado um momento do teu trabalho, e as exposições retrospectivas, onde é feita uma leitura sobre o teu percurso, um olhar alargado sobre todo o teu trabalho... Preocupa-te e trabalhas sobre essa ideia de “grande obra”, ou o “grande quadro” é apenas a consequência ou o somatório dos vários momentos por onde passaste?

OA: Como artista e quando estou a fazer algo, conscientemente visualizo trabalhos que realizei anteriormente.

Fiz uma pintura que expus numa exposição na Galeria Roma e Pavia em meados de 80 que se chamava “Where Are My Glasses?”. Agora, na exposição patente no museu do Neorealismo está exposta uma pintura que se chama “Where The Fuck Are My Glasses?”. É como se eu tivesse dito:

-‘Where are my glasses?’ e depois de uma pausa, desse um murro na mesa e voltasse a dizer:

-‘Where the fuck are my glasses?’. Uma pausa de 20 anos.

FCL: Há, claramente, uma visão e um trabalho sobre o todo.

AO: Com o passar do tempo sinto muitas variáveis, mas sinto também algumas constantes. Encontro sincronias entre passado e presente. Como indivíduo e como artista.

E é interessante o K. Schachter traduzir essa “grande obra” como a caixa do ‘speakers corner’. E eu imagino-me em cima dela de cuecas ou com o traje Talar.

Entrevista a Paulo Mendes realizada no Porto em 8 de Julho de 2010 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

FCL: Depois da análise feita ao conjunto de documentos referentes à totalidade do teu percurso artístico, e que tiveste a amabilidade de me enviar reunidos em CD, percebi que existem alguns elementos transversais em toda a tua obra: a questão social e a questão política. Ambas cobertas pelo véu da história, da história da arte e particularmente da história da arte contemporânea portuguesa. E isto foi muito claro.

Mas antes de avançar por estes temas, gostava de começar esta conversa pelo início da tua carreira profissional. O final dos anos 80 e o início dos anos 90 é tido como o arranque da tua prática artística. E antes disso...existiu algo de significativo, relevante ou marcante para o teu percurso artístico?

PM: Não. Quando entrei para a Escola de Belas Artes de Lisboa não tinha nenhum conhecimento do que era a arte contemporânea.

FCL: Isso é significativo...

PM: Eu provenho de uma típica família portuguesa de classe média. Os meus pais vieram do campo para a cidade. É um percurso típico na sociedade portuguesa. Eram pessoas com formação académica básica, com o ensino primário, tanto o meu pai como a minha mãe. O meu pai, como muitas pessoas da geração dele, começou por trabalhar numa empresa pública. Simultaneamente criou o seu próprio negócio e mais tarde tornou-se um pequeno empresário por conta própria. Eram pessoas que não tinham nenhuma relação com o meio artístico. Que eu saiba, nos meus ante passados, não há qualquer relação com as artes. Também não fazia parte dos hábitos dos meus pais frequentarem museus. Ainda assim, sempre me apoiaram naquilo que eu desejava fazer.

--- --- ---

PM: Antes de entrar na faculdade, e no que toca à arte contemporânea, tinha lido, por curiosidade, dois ou três livros, mas desde muito novo que estive ligado às disciplinas que se relacionam com as questões da imagem, particularmente o cinema e a banda desenhada. Aprendi a falar inglês a ver filmes e a ler banda desenhada. Diziam que tinha um certo jeito para desenhar. Desenhar era uma coisa que eu gostava realmente de fazer. Desde os meus 15 anos que dizia aos meus pais que queria seguir Belas Artes.

Quando entrei na Escola de Belas Artes fui finalmente conhecer alguns dos poucos museus que existiam na altura, em Lisboa. Foi também nessa altura que conheci a Fundação Calouste Gulbenkian. Estamos a falar de uma altura em que não existia o Museu do Chiado nem a Culturgest, nem o CCB.

--- --- ---

PM: No 11º e 12º ano frequentei o curso de Artes. Nesses dois anos, e num momento em que se fazem muitas descobertas, tive alguma sorte com as professoras que me acompanharam. Eram pessoas com a cabeça bastante arejada que se tornaram muito importantes na minha formação inicial.

--- --- ---

PM: Ao contrário daquilo que foi a experiência de grande parte das pessoas, a minha experiência na faculdade foi muito positiva. Entrei sozinho, sem colegas vindos do secundário, e logo durante o primeiro ano estabeleci (ou foi estabelecida) uma rede informal entre uma série de alunos que tinham interesses em comum. Unidos pelas mesmas preferências criou-se um grupo de, sobretudo, grandes amigos. Nesse primeiro ano o grupo tinha 5 ou 6 elementos. No ano seguinte entram nas Belas Artes um conjunto importante de pessoas que são hoje artistas conhecidos. Estou a falar de Pedro Cabral Santo, Alexandre Estrela, Miguel Soares. Torna-mo-nos amigos e gerou-se uma dinâmica muito estimulante. Rapidamente começamos a fazer exposições colectivas, ainda enquanto alunos.

FCL: É nesse momento que aparece a revista “Artstrike” e a Galeria Zero?

PM: Exactamente. A Galeria Zero foi, provavelmente, a primeira galeria independente de arte contemporânea dos anos 90. Não teve uma vida muito longa, cerca de meio ano. Foi criada em Algés num apartamento que estava mais ou menos vago à época e que pertencia a um desses meus amigos das Belas Artes. Ocupámos o espaço com um escritório e um estúdio de fotografia. Numa das salas, depois de umas pequenas obras, fizemos a Galeria Zero. ‘Zero’ como referência à Alternativa Zero.

FCL: No início dos anos 90, pouco se falava da importância de Ernesto de Sousa e da exposição “Alternativa Zero” como um possível marco na contemporaneidade portuguesa.

PM: Eu próprio também não tinha um conhecimento exaustivo. Sabia que o Ernesto de Sousa tinha sido um importante agitador do meio artístico português e que a exposição “Alternativa Zero” tinha sido paradigmática das opções mais vanguardistas com que ele dialogava internacionalmente. Tinha sido uma exposição de referência e que embora essa atitude possa não ter tido continuidade tornou-se um marco simbólico da arte portuguesa da década de 70.

FCL: Parece-te que os artistas procuram outros artistas.

PM: Nessa altura, enquanto estudante, esse encontro entre artistas foi muito natural.

A escola parecia-nos entediante. Levados pela curiosidade procurámos fora da escola coisas que não conhecíamos. Fazíamos sessões colectivas de cinema nas nossas casas acompanhadas de grandes conversas á mesa. Tentávamos começar a ver exposições de uma forma mais

regular. Passávamos imenso tempo a discutir em cafés, numa atitude um pouco diletante mas também bastante útil pela troca de ideias e experiências, principalmente nesse momento de formação. Foram anos bastante produtivos e divertidos tendo resultado uma amizade muito forte entre os elementos desse grupo.

Foi esse grupo muito entusiasta que deu origem à Galeria Zero e mais tarde criou a revista “Artstrike”, da qual saíram dois números. Esses dois números foram importantes porque compilaram o trabalho uma geração de pessoas. Passaram pela “Artstrike”, além dos nomes já referidos, nomes como João Fonte Santa, Catarina Leitão, etc. Era um grupo alargado de 12, 15 pessoas que se encontravam com alguma regularidade. O grupo responsável pela galeria e pela revista era de 5 pessoas: eu, o Paulo Gonçalves, designer gráfico e a quem pertencia o apartamento, o Nuno Silva, de artes plásticas, que infelizmente não seguiu carreira artística, tendo ainda feitos alguns trabalhos em conjunto com o José Eduardo Rocha, enquanto músico, o Pedro Pousada, que ainda participou em algumas exposições colectivas que eu organizei, chegando mais tarde a expor em algumas galerias mas que não tem uma carreira regular. E também o Rui Serra, que trabalha em pintura e tem vindo a apresentar de forma irregular o seu trabalho em galerias desde essa época.

--- --- ---

PM: Passávamos muitas horas não só nos cafés mas também na biblioteca da faculdade que, mesmo não sendo uma biblioteca extraordinária, tinha muita coisa que para nós era nova. A escola teve essa importância. A aprendizagem foi acontecendo ouvindo alguns professores, mas principalmente trocando ideias com colegas e lendo muitos livros. Horas a devorar informação com grande intensidade.

FCL: A tua formação foi claramente marcada por esta relação com os colegas. E hoje? Continuas a procurar outros artistas? Existe essa necessidade? E parece-te que os artistas privilegiam a relação com os seus pares? Existe cumplicidade entre os pares? O que há em comum entre os artistas e o que é que os aproxima, se é que artistas são próximos uns dos outros?

PM: As situações diferem conforme os diferentes momentos da carreira. No início do percurso, e numa altura de afirmação, a ideia de grupo é fundamental. E isso é intuitivo. Mais tarde, retrospectivamente, percebe-se que assim foi, que o grupo foi importante. É muito mais forte e muito mais fácil afirmar uma ideia por 4 ou 5 pessoas do que individualmente. Consegue-se ter mais energia e criar uma dinâmica mais forte. É mais fácil correr em conjunto do que correr sozinho. Agora torna-se numa conclusão mais ou menos óbvia, mas no momento em que vivemos e produzimos colectivamente não temos essa percepção.

Do ponto de vista prático, um grupo ajuda muito a afirmar um novo tipo de posição, um novo tipo de trabalho. E isso comprova-se em várias conjunturas. É curioso que em Portugal existiram diversos momentos em que a questão do grupo foi marcante. Vários artistas afirmaram-se e tornaram-se determinantes através de estratégias de grupo.

Além desse primeiro grupo no início dos anos 90, foi criado um outro, no final dos anos 90, formado por alunos da Escola de Belas Artes em conjunto com alguns do AR.CO. Nessa época afirmou-se uma nova geração de artistas. Estou a falar de João Onofre, Leonor Antunes, Francisco Queirós, Inês Pais, Susana Mendes Silva, João Pedro Vale, Vasco Araújo, etc.

Há anos escolares em que apenas uma ou duas pessoas acaba por seguir carreira na criação artística e há ciclicamente outros anos em que, de repente, confluem na mesma altura 15 ou 20 pessoas que vão fazer carreira.

FCL: Consegues explicar esse fenómeno?

PM: Não, não consigo. Mas é um fenómeno curioso. E passados dois ou três anos, isso aconteceu aqui na cidade do Porto. Na transição do século, a geração mais forte a nível nacional é a do Porto e mais uma vez está reunida em dois ou três anos escolares: Manuel Santos Maia, Eduardo Matos, Carla Filipe, Mafalda Santos, Liliana Coutinho, João Marçal, Susana Chiocca, Nuno Ramalho, Renato Ferrão, José Almeida Pereira, etc... É um grupo enorme que faz com que o Porto tenha vivido nos últimos 10 anos um período bastante estimulante do ponto criativo, que deriva sobretudo desse grupo de pessoas que abriram espaços independentes.

FCL: E o fenómeno Rua Miguel Bombarda é também devedor desse trabalho?

PM: Sim, um pouco, embora tenha sobretudo a ver com uma relação de interesses comerciais. Naquela rua apresentam-se propostas para um público mais generalista. O público dos espaços independentes é mais específico e não muito numeroso. Tal como nós em Lisboa, também aqui no Porto, dez anos mais tarde, a nova geração afirmou-se colectivamente apresentando o seu trabalho em espaços auto-geridos.

No Porto, e também ainda dentro da Escola de Belas Artes, começaram por ser organizadas uma série de conferências que originaram a criação de grupo Inter+disciplinar+idades. Elementos deste grupo foram posteriormente responsáveis pela organização de exposições que marcaram a afirmação pública desses criadores. Depois, já fora das Belas Artes, criaram espaços alternativos, cruzando-se com pessoas mais velhas e acabando por criar as condições para a exposição do seu próprio trabalho. Hoje em dia, praticamente todos trabalham com galerias de arte e estão a entrar em algumas importantes exposições internacionais.

--- --- ---

PM: No início dos anos 90, em 1993, quando aparecemos em conjunto na exposição "Imagens para os Anos 90", na Fundação de Serralves, e ainda sem nos conhecermos entre nós, o que nos caracterizou foi a postura comum, daquele conjunto de artistas que tratava de questões mais sociais e políticas, recorrendo à utilização de meios pouco explorados à data em Portugal, como a fotografia, o vídeo e a instalação.

Dos anos 80 tinha-nos chegado basicamente a pintura e a escultura, trabalhos mais académicos e que se relacionavam com uma forte linha que naquela época era legitimada na Itália através da transvanguarda e do neo-expressionismo alemão. Estes factos podem ser factualmente confirmados na exposição realizada no ano anterior (1992), também na Fundação de Serralves, “10 Contemporâneos” comissariada por Alexandre Melo.

Essa sucessão cronológica é muito interessante para mostrar as diferenças evidentes. Os meios de expressão e as nossas intenções conceptuais são muito mais devedoras dos anos 70 do que dos anos 80.

FCL: A ideia de confronto, cara aos anos 70, fascinava-te?

PM: Na minha opinião, aquilo que os portugueses foram buscar aos anos 80 foi o lado mais reaccionário da discussão artística. Nessa altura, em Portugal, vivia-se uma grande euforia económica. Interessava vender. E aquilo que melhor vende são os suportes clássicos das artes plásticas: a pintura e a escultura. Os artistas portugueses seguiram essa via, embora internacionalmente existissem outras posições e outras vias possíveis. Artistas como o Julião Sarmento tinham feito trabalhos muito interessantes nos anos 70 aos quais não deram continuidade nos anos 80.

FCL: Parece-te existir uma partilha e um sentimento de classe entre os artistas contemporâneos portugueses? Parece-te que os artistas gostam ou necessitam de ser reconhecidos pelos seus pares?

PM: São situações muito diferentes. Não existe esse sentimento de representatividade corporativa, à imagem do que existe com a Ordem dos Arquitectos ou as ordens dos advogados ou médicos. No caso dos artistas plásticos não existe nenhuma ordem, nem sequer algo parecido.

FCL: Não sei se faz parte da natureza dos artistas plásticos não terem ordem, mas existem outras disciplinas das artes, que não as artes plásticas, que conseguiram montar estruturas corporativas formando classes organizadas.

PM: Pelos cortes actualmente programados para as áreas ligadas à cultura, estão neste momento a ocorrer reuniões com um conjunto de pessoas ligadas à cultura com o fim de se concertar posições. Eu já estive envolvido noutras situações semelhantes, quer como espectador quer como participante e membro activo no sentido de tentar formar estruturas representativas. Uma logo no início dos anos 90, mais como espectador, acompanhando um conjunto de pessoas mais velhas que estavam à frente dessas movimentações. Posteriormente, há 6 ou 7 anos, estive efectivamente envolvido com um conjunto de pessoas relativamente restrito que tentou, novamente, organizar uma associação de artistas plásticos. Acabou por não resultar. É extremamente complicado, eu diria impossível no actual contexto português, criar uma entidade que se possa auto-designar como representativa da classe dos artistas plásticos. A própria classe não consegue esta-

belecer os seus próprios limites. Essa é uma das grandes dificuldades. Quais as disciplinas representadas por uma associação de artistas plásticos? Quais são as fronteiras das artes plásticas? Estas são questões práticas que importa definir antes de poder avançar para uma estrutura de ordem. Noutra sentença, é também importante saber quem representa quem e em que termos. As perspectivas, os interesses e as preocupações de uns e de outros são compatíveis ou distintas?

É um conjunto alargado de questões nublosas que outras disciplinas já ultrapassaram, possibilitando a criação das respectivas ordens representativas de classes. E também nas artes estas questões serão ultrapassáveis. Os artistas plásticos consideram importante a existência de uma estrutura representativa que, na prática, revela-se impossível materializar.

Agora, em Julho de 2010, num contexto muito específico, e pelos cortes nas verbas atribuídas ao sector cultural efectuados pelo Ministério da Cultura, estão a decorrer reuniões no sentido de organizar uma plataforma que possa juntar todas as formas de expressão artística para tentar pressionar o Ministério da Cultura. Existem outras disciplinas artísticas já organizadas. A REDE representa os organismos e os grupos mais importantes da dança contemporânea portuguesa; O cinema também está mais unido na sua voz pela defesa dos seus interesses. Nas artes plásticas, e até agora, existem algumas vozes com algum peso simbólico que se fazem ouvir, mais em nome individual do que em representação de uma classe. Não se consegue essa união. E também por falta dessa união já muitas decisões foram tomadas de uma forma menos correcta.

Há um problema na criação artística portuguesa, que eventualmente pode ser alargado a outras áreas, que provavelmente decorre um problema nacional. Trata-se da dimensão física do país. Portugal é um país pequeno, com falta de espaço para que todas as diferentes opiniões se possam expressar. Isso é inultrapassável. O jogo de influências e de controlo do espaço conquistado vai perpetuar um funcionamento mesquinho e provinciano. Noutra país, com uma escala diferente, consegues espaço para que a tua voz possa ser ouvida. Em Portugal isso não acontece. O poder de decisão está excessivamente concentrado em Lisboa, e num número restrito de pessoas, o que torna tudo mais complicado e atrofiado.

FCL: Embora sintam necessidade de se aproximarem, os artistas plásticos não conseguem resolver os problemas inerentes à criação de uma estrutura de classe, capaz de ser reconhecida pelos próprios artistas e pelos outros agentes sociais, políticos, etc.

E entre si? Os artistas plásticos sentem necessidade de reconhecimento por parte dos seus pares.

PM: Essa é uma questão interessante. Considero que sempre fui mais reconhecido pelos meus pares do que por outras categorias de profissionais que funcionam dentro do sistema artístico.

Chama-se pomposamente 'críticos de arte' àquilo que eu chamo "jornalistas de divulgação cultural". Alguns deles não me parece que sejam críticos de arte pois não comissionariam exposi-

ções, não escrevem ensaios nem publicam livros onde introduzam novos conceitos à discussão. Escrever duas colunas sobre actividades artísticas e expositivas nas páginas de um jornal não faz deles críticos de arte.

Acho muito mais relevante esse reconhecimento entre os pares. Há artistas que são reconhecidos pelos pares justamente por instituírem novos modos de actuação pertinente e que se revelam importantes para os próprios e para os seus pares, mas que causam invariavelmente sentimentos de rejeição pelas estruturas de controlo.

FCL: Olhando para as ciências, percebo que o reconhecimento pelos pares é de uma importância vital para a consolidação e avanço do conhecimento científico. Pode ser estabelecido um paralelo nas artes, e particularmente nas artes plásticas? Esse reconhecimento pelos pares só poderá acontecer, só se poderá materializar, ouvindo os artistas. E nesse sentido, é importante procurar ouvir a palavra do artista, a voz do artista?

E esse discurso existe? Existe essa dinâmica reflexiva? Pode ser esse discurso do artista perante os seus pares legitimador? Através do seu discurso o artista pode legitimar os seus pares?

Ainda: percebemos que a esfera das artes, e a complexidade das suas relações, é necessária para o artista. Mas será necessário e/ou importante recentrar o papel e o lugar do artista nessa mesma esfera, tentando ouvir a sua voz, procurando-o no sentido dele próprio legitimar, ou não, os seus colegas.

PM: Em Portugal, 'a voz do artista' não gosta muito de ser escutada.

As instâncias de legitimação estão muito hierarquizadas. E conhecemos os passos que têm que ser dados para justificar e legitimar um artista, um trabalho. Olhando para o modo como esse processo decorre em Portugal percebemos rapidamente que não é dada muita importância ao discurso dos artistas.

FCL: Não se procura ouvir o que o artista tem a dizer?

PM: Não. O artista é geralmente secundarizado e não se dá muita importância aos seus textos. Também não há o hábito de os artistas escreverem sobre a sua própria actividade e trabalho. O processo criativo não é muito discutido com o artista, nem há o hábito de solicitar documentação sobre a elaboração do trabalho.

A curiosidade na visita ao laboratório de um cientista é diferente da curiosidade na visita ao atelier do artista. Procura-se um exotismo, uma alquimia perdida que não faz sentido nos dias de hoje. Essa é uma ideia do século XIX, essa é uma ideia romântica.

FCL: Pelo estado da arte que enquadra este estudo, percebi que existe claramente uma vontade do meio artístico considerar mais do que o objecto artístico. Parece-me que existe uma consciência clara de que existe qualquer coisa que está a acontecer fora do quadro e que é relevante para a própria arte.

Parece-te que deve ser levado a cabo um reposicionamento do artista na esfera das artes plásticas? E cabe essa tarefa aos próprios criadores?

PM: Parece-me que sim. Mas tirando raras excepções, esse discurso não é contrariado de forma determinada pelos artistas. Os próprios artistas deixam-se enleiar nas suas próprias contradições. Acredito que muitos dos artistas que contribuem para essa visão romântica não pretendem cultivar a ideia de um artista demiurgo. Muitas vezes os artistas deixam-se levar e embarcam, sem perceber, naquilo que os media e o senso comum pretendem construir.

FCL: Tive a oportunidade de assistir à conversa/entrevista que apresentas-te em conjunto com o António Olaio, nas conferências Unneeded Conversations, em Maio deste ano. Frisaste exactamente esse ponto: os pintores já não são obrigados a morrer nos cavaletes, citando, julgo, as conversas entre M. Duchamp e P. Cabanne.

A figura do atelier é-me muito cara. Reflecti também sobre esse espaço na dissertação de mestrado que apresentei na Universidade de Aveiro. E, de facto, o atelier na fiscalidade não é o mais relevante. Fui construindo a ideia de que o atelier é um espaço vital para o artista, vital porque é um espaço de liberdade, de liberdade porque é um espaço amoral. A moralidade não pode estar, à partida, dentro do espaço do atelier. A moralidade entra no atelier na exacta medida em que o artista a transporta ou não para dentro desse espaço livre. Entendo o atelier como um espaço metafórico, um meta-espaço amoral que acaba por se materializar num espaço de trabalho, seja ele qual for. Nuns casos mais próximo do atelier oficina, noutros casos mais próximo do atelier escritório, noutros casos mais próximo do atelier virtual, etc.

PM: Estás a falar num espaço simbólico, especulativo...

FCL: Sim, num espaço descomprometido com a moralidade. O artista só tem efectivamente liberdade num meta-território amoral, ainda que o seu trabalho seja ou não sediado ou comprometido com a moralidade. Pouco interessam os metros quadrados do atelier.

PM: Quando eu digo que não tenho atelier, ou que ele se resume a um computador e um telemóvel, isso não é fisicamente verdade. Mas interessa-me o atelier como um espaço não misterioso, como um espaço não estereotipado. Na criação artística não há alquimia. Ser artista é tão glamoroso como ser empregado de escritório. Gosto de colocar a actividade artística a par com qualquer outra actividade produtiva. E gosto de contrariar as associações que se fazem à volta do artista relacionadas com o final do século XIX; o artista ex-machina que controla um universo próprio, um universo subjectivo e metafísico.

A discussão sobre arte não pode ser tida como um sistema aberto onde todos podem opinar. As opiniões devem ser sustentadas em leituras e informações especializadas. Comentários do tipo “gosto disto” ou “não gosto daquilo” vindo por parte de quem não procura documentar-se de forma séria não me interessam. E a opinião da maioria das pessoas é obviamente de senso comum, portanto não tem qualquer relevância. A comentários como “não percebo a arte contemporânea” deve-se perguntar “leu algum livro sobre arte contemporânea”. A arte contemporânea não é um campo aberto. É um campo específico, complexo e especializado como qualquer outra actividade. E o artista, como outros profissionais, tem necessidade de adquirir uma especialização para a sua prática, contrariando a ideia retrógrada da inspiração romântica.

--- --- ---

FCL: Existe um lugar, um papel ou uma condição para o artista plástico?

PM: Aquilo que caracteriza o artista plástico ou o criador de uma maneira geral, ou a pessoa ligada à cultura ou, ainda mais abrangente, o intelectual, cruza-se com a ideia da construção de um discurso crítico perante a realidade. O seu papel é reflectir sobre o contexto onde o indivíduo se insere. Mais importante do que os trabalhos tomados individualmente é o conjunto da obra de cada artista, é o discurso que vai sendo elaborado ao longo dos anos pela sua obra. Como um escritor que faz os seus livros ou do realizador que vai fazendo os seus filmes, o artista está a criar uma espécie de fresco sobre a sua época, cruzando a memória do passado com as reflexões do presente.

O papel do intelectual foi perdendo importância sobretudo a partir da segunda metade do século XX, devido à introdução dos novos meios de comunicação. Essa massificação relativizou a importância dos discursos mais elaborados nas sociedades contemporâneas. O intelectual já não é ouvido como uma figura de referência. Perdeu a importância enquanto pessoa informada, erudita. Foram remetidos a um papel de “bobos da corte”, convidados pelos media a originar ‘sound bites’, entre dois intervalos de publicidade. Estamos a caminhar para o nível zero da cultura, para uma sociedade estupidificada e sem nada de substancial, forma sem conteúdo. O intelectual é um ser aborrecido. O que interessa agora é discutir literatura depois de ler as badanas dos livros. É saber história pela wikipedia. Quem controla os media, a economia, a política, não têm particular interesse por figuras que tenham um olhar excessivamente crítico sobre a sociedade. A interferência por parte dos criadores na sociedade diminuiu de intensidade e eficácia. No entanto são essas pequenas interferências que vão fazendo a sociedade progredir.

FCL: Existe então um grande quadro sobre o qual estás a trabalhar?

PM: Existe e parece-me mais importante que as obras individualmente.

FCL: Quando avanças para um novo projecto, para um novo trabalho, tens, à priori, noção que estás a trabalhar num todo maior que as partes? Existe um olhar retrospectivo...

PM: Isso também decorre da produção intensa de trabalho. Percebo que existem duas, três, quatro linhas de trabalho autónomas que se vão cruzando ao longo dos anos...

--- --- ---

FCL: A esfera artística é constituída por um conjunto alargado de entidades, operadores, 'players' que podem ser divididos entre 'os lugares' e 'as pessoas' da esfera artística. Qual a relação ideal entre os artistas plásticos e os 'players' da esfera artística?

PM: A relação ideal é uma relação de independência.

FCL: Independência como afastamento?

PM: Não propriamente um afastamento, ou cisão. Independência no sentido de cada operador estar consciente da sua posição e do seu quadro de referências.

FCL: Falamos do lugar do artista.

PM: Exacto. O artista tem que criar um lugar próprio, de independência perante os outros operadores.

O artista não deve estar alheado daquilo que está à sua volta. Deve ter consciência das especificidades do meio onde se situa e deve afirmar claramente a sua posição nesse contexto sem se deixar contaminar.

FCL: E parece-te que existem operadores que condicionam, influenciam ou censuram o artista?

PM: Todos eles. Todos eles podem censurar o artista.

Em relação aos museus que existem hoje, e falando agora sobre eles, aqueles que mais me interessam e que me parecem fazer mais sentido são os museus que tem uma preocupação de contextualizar e recuperar historicamente um conjunto de acontecimentos aos quais não foi dada a devida importância. Uma espécie de histórias menores da história da arte. As histórias menores explicam as histórias maiores. Interessam-me os museus que estão a recuperar a história subterrânea da arte. Acontecimentos que á época foram singulares e determinantes dentro de contextos reduzidos e foram mais tarde esquecidos pela história oficial. Interessa-me o museu enquanto recuperação da história e o museu como lugar de experimentação. Interessam-me essas histórias menores que explicam as histórias maiores, a desconstrução da memória histórica e colectiva, as inter-relações entre os acontecimentos: sociedade-política-arte.

De resto, a lógica das feiras de arte é puramente comercial e restritiva, não me interessam. O mesmo se passa com as leiloeiras, especulação pura, a criatividade ali resume-se a estratégias económicas de valorização, uma espécie de lota do peixe...

FCL: E o 'dealer'?

PM: Muitos dos 'dealers' são coleccionadores. Outros são galeristas, ou ex-galeristas, que transaccionam fora do espaço da galeria. Isto destorce o mercado e funcionando deste modo regressamos ao terreno da especulação económica...

FCL: Parece-te que o 'dealer' é um operador relevante nos dias de hoje, em que a arte é vista como um bem transaccionável comparável com as batatas ou o peixe?

PM: Existem coleccionadores (advogados, médicos, etc) que negociam com as suas colecções de arte e respectivo acervo. Gostam de arte ou talvez não e gostam sobretudo de ganhar dinheiro. São 'dealers' que compram e vendem arte...agentes económicos na sua maioria com pouco respeito pelos artistas e relativamente mal informados...

FCL: Parece-te que 'dealer' caracteriza qualquer operador que assenta as suas preocupações nas transacções comerciais realizadas com os objectos artísticos. Não te parece existir a figura do 'dealer' enquanto operador específico na esfera artística?

PM: No início do século, e num imaginário mais romântico, o 'dealer' frequentava o atelier do artista e era muitas vezes próximo dele, interessava-se frequentemente por obras menos apetecíveis comercialmente, serviria de intermediário entre partes. Hoje, vejo o 'dealer' essencialmente como um comerciante.

--- --- ---

FCL: E em relação aos historiadores de arte, críticos de arte, jornalistas. Já disseste que aqueles que nos aparecem como críticos de arte são, na sua maior parte, jornalistas...

PM: Eu não compro jornais portugueses porque não vale simplesmente a pena. As estratégias individuais desses jornalistas culturais que se apelidam de críticos de arte são demasiado previsíveis e óbvias. Com tantas revistas e livros estimulantes a serem editados no mundo a nossa atenção não se deve dispersar por minoridades.

Depois existem os historiadores de arte que são outra classe. Temos alguns bons historiadores, aliás alguns escrevem crítica de arte e o resultado é habitualmente mais interessante...

--- --- ---

FCL: Pelos historiadores posso introduzir um conjunto de tópicos que me parecem povoar a tua produção artística: as questões políticas e sociais e a história enquanto construção da grande memória colectiva. Preocupas-te bastante com a re-leitura do passado, à procura de, como referiste, uma história profunda ou subterrânea, re-contextualizando-a e re-interpretando-a.

PM: Interessam-me os mecanismos de legitimação do poder. A peça "A escolha do crítico" (1993) pode ser equiparada a uma peça de uma fotografia do S de Saudade onde está o Salazar. São instâncias de poder. Uma tem a ver com o sistema artístico e outra com o sistema político, mas ambas são instâncias de poder.

FCL: Parece-te que o artista deve ser socialmente e politicamente empenhando.

PM: Claro que sim, senão transforma-se num simples decorador.

FCL: És filiado politicamente.

PM: Não. Mas já tive próximo e participei em campanhas de alguns partidos. De esquerda, obviamente.

FCL: E não te interessa a filiação política e a ideia político-partidária.

PM: Não. Já fui apoiante directo de candidaturas políticas, todas de esquerda. A última foi a de Elisa Ferreira no Porto. Fiz parte da sua comissão de honra e participei em duas ou três reuniões em que ela quis ouvir diversas pessoas ligadas à criação contemporânea na cidade do Porto. Foi interessante a sua disponibilidade e o debate. Infelizmente não foi eleita e portanto vamos continuar a tentar sobreviver no deserto cultural que Rui Rio promoveu nesta cidade.

FCL: Ainda que sem filiação política, há uma ligação umbilical entre o teu trabalho artístico e as questões políticas.

PM: Sim, a política sempre me interessou desde muito novo. Eu estive no primeiro 1º de Maio, em 1974, acompanhado pelos meus pais. Tinha 8 anos. Foi uma experiência que nunca mais esqueci. Sentir aquela massa, aquela multidão, era algo de novo, muito epidérmico e contagiante. Comecei desde muito novo a interessar-me por política. Tive uma relação próxima, ainda que ingénua, com o período revolucionário, o famoso PREC. Tenho pena que não ser mais velho quando aconteceu a revolução, foi um período único. Sempre me interessou essa época histórica e ainda hoje continuo a trabalhar sobre essa temática. Foi qualquer coisa que aconteceu mas...que não aconteceu como supostamente deveria ter acontecido...

FCL: Acreditas que há uma história que está por ser escrita. Estás empenhado em reescrever a história?

PM: É muito ambicioso colocar as coisas nesses termos.

Como podes ter percebido pela análise do meu trabalho, estou a pensar agora a minha própria história pessoal em contraponto com a própria história política do país. Particularmente nos anos 60, no final do Estado Novo e no início do período pós-revolucionário.

FCL: O “S de Saudade” é muito esclarecedor.

PM: A série de trabalhos “S de Saudade” relaciona-se bastante com a história do meu pai, e da sua morte provocada pela doença de Alzheimer. Ele perdeu a memória e eu estou a tentar recuperar (ou perceber) a sua e a minha memória do passado. Estou também a tentar perceber porque é que estou a fazer isso agora. Talvez porque tenho 44 anos e porque, obviamente, estou de-

cepcionado politicamente pelo rumo que o nosso país tomou. A doença do meu pai, a perda de memória é uma forte metáfora do que veio a acontecer na pós-revolução. Este Portugal não corresponde às minhas expectativas e às da minha geração. A revolução não se cumpriu. Interessa-me reflectir sobre isso, sobre essa frustração, sobre esse fracasso.

FCL: A utopia anunciada... Havia um projecto anunciado que tu constatas que não se cumpriu?

PM: Não foram cumpridos uma série de princípios que estavam implícitos no discurso político dessa época. Isto não se relaciona necessariamente com a implantação de uma ditadura de esquerda. Tem antes a ver com um programa político e social que deveria criar uma ruptura com o passado, mas que não se cumpriu. Assistiu-se a um progressivo regresso à ordem na sociedade portuguesa passados pouco anos.

Hoje, no dia 8 de Julho de 2010, temos os maiores grupos económicos a serem geridos pelas grandes famílias que já no Estado Novo dominavam. Toda a estrutura social e económica continua demasiado igual. O poder económico e consequentemente político continua maioritariamente nas mesmas mãos.

Vejamos outro exemplo: José Saramago morreu. Temos os padres a protestarem contra a morte de um dos maiores escritores deste país; temos um presidente da república que não vai ao funeral do único Prémio Nobel da Literatura por ele ser de esquerda; temos um presidente da república que era primeiro ministro na altura em que Sousa Lara fez um depoimento absurdo sobre ele que veio a fazer com que José Saramago posteriormente saísse do nosso país.

Parece-me que isto está tudo demasiado igual. As revoluções podem-se contar por poemas, mas não se fazem com cravos. As revoluções fazem-se cortando cabeças, e faltou cortar a cabeça a muita gente deste país.

FCL: Abraças a tarefa de releitura do passado?

PM: Sim. É a minha modesta contribuição.

FCL: E procuras a verdade absoluta?

PM: Essa verdade não existe. Eu procuro a minha verdade. Ou melhor, o meu trabalho é a tentativa de chegar à minha verdade.

FCL: Trata-se então da tua reinterpretação dos factos. Não se trata de repor a verdade.

PM: O meu trabalho parte da análise dos factos. E é importante que os factos sobre os quais eu trabalho sejam historicamente rigorosos. Faço interpretações artísticas daquilo que aconteceu politicamente no país, e estando situado no campo da criação artística, essa interpretação tem uma forte carga de ambiguidade e de subjectividade. É uma interpretação desses factos, e,

também por isso, é uma tentativa de construção de uma leitura, até porque, a minha própria leitura dos factos já sofreu alterações.

Há dez anos eu próprio pensava de forma diferente. Em 2000 ou em 2010 a leitura que faço dos factos é necessariamente diferentes. Em 2000, por exemplo, não tinha o meu pai a morrer de Alzheimer e a perder a memória. A doença do meu pai aconteceu na altura em que estava a iniciar aquilo que veio a ser a série “S de Saudade”. São as circunstâncias, é o contexto em que nos movemos. A cada momento, de forma mais ou menos particular, é sempre o contexto que determina o nosso trabalho.

FCL: (A intervenção social, o manifesto, a sabotagem, o confronto... em contraponto com o fracasso, o erro, o equívoco, a crise, a ruptura a desconstrução... Tudo isto são tudo termos caros à artes plásticas e à construção artística.) E a deriva enquanto caminho para outras possibilidades, enquanto hipótese de intuição e não necessariamente enquanto hipótese de verdade. Na tua criação artística, a deriva é um elemento comum?

PM: Julgo que sim. Julgo que se pode caracterizar o meu trabalho por essa ideia: vagueando por um conjunto de factos na tentativa de construir uma interpretação subjectiva, uma leitura pessoal de um conjunto de factos. A deriva pode ser caracterizada de diversas formas, nomeadamente através das interpretações de Debord.

A deriva pela cidade, os cruzamentos das suas personagens e histórias. Perceber o espírito do tempo. Cruzar tudo isso com a minha própria vivência. Triturar tudo e transformar isso em qualquer coisa que passa a constituir-se como o meu trabalho.

Para mim não há fronteiras. Identifico-me com a ideia do movimento ‘fluxus’: vida=arte e arte=vida. Eu não fecho a loja. Não desligo às 5 da tarde. A minha vida funde-se com o meu trabalho. Sou curioso por definição. Funciono como uma espécie de esponja. Interessa-me absorver tudo aquilo que se passa à minha volta, nas mais diversas disciplinas, sobretudo nas relacionadas com a imagem.

FCL: Estás constantemente a reler o real para trabalhares sobre ele.

PM: Claro. Novamente, é a ideia de que o meu atelier não é um espaço físico. Se trabalho sobre a realidade não posso estar a trabalhar fechado dentro de 4 paredes, em frente a um computador. Essa seria a minha realidade Facebook.

Realidade é andar na rua, é contactar com pessoas, ouvir as suas experiências, perceber as suas vivências. Ouvir uns e outros com o mesmo interesse, que é mais do que curiosidade sociológica. É frequentar cafés sofisticados. É comer em tascas. Uma disponibilidade para ser contaminado por discursos e narrativas diferenciadas.

--- --- ---

FCL: Partindo de L. Fontana como metáfora: parece-te que existe algo para lá do objecto artístico, algo metafísico. O corte que L. Fontana fez na tela, a abertura que criou no objecto artístico, e no contexto em que o fez, foi muito revelador na afirmação de um espaço para lá da fisicalidade do objecto. Parece remeter para um território metafísico.

Acreditas que os objectos artísticos têm algo para lá do seu carácter concreto e material ou estão reduzidos à sua fisicalidade?

PM: Os objectos artísticos são elementos simbólicos. Têm uma aura, são objectos fetiche. Aura no sentido de representarem, caracterizam e cristalizarem uma leitura artística sobre um determinado momento, uma determinada época, um tempo. Nesse sentido têm esse lado simbólico, esse peso, essa aura.

Devemos ser muito práticos e não dar às obras de arte muito mais do que isso. Não quero tornar o objecto artístico num ícone de adoração, sacralizados ao nível do religioso.

--- --- ---

FCL: Tens uma vasta experiência continuada enquanto organizador, dinamizador de exposições. Este papel de comissário é também uma possibilidade para criares um discurso artístico sobre os teus interesses?

PM: Embora outras pessoas pensem o contrário, eu não encontro ruptura entre a minha actividade artística e a minha actividade enquanto comissário. Para mim trata-se de uma extensão, uma continuidade do meu trabalho enquanto artista.

As exposições que comissariei sempre tiveram como factor comum a total independência em relação à concepção e produção dos projectos. Estou a falar tantos dos grandes projectos como de projectos low tech.

FCL: Tens a mesma liberdade de opção no projecto “IN.TRANSIT / W.C. Container” como na URBANLAB_Bienal da Maia.

PM: Completamente. Essa condição foi na altura discutida com os responsáveis políticos da Câmara. É uma condição imposta á partida. As escolhas são minhas, o critério é meu e a equipa é escolhida e coordenada por mim. Costumo comparar a actividade de comissário de exposições à de um realizador de cinema: tens uma exposição escrita, um argumento e vais dirigir uma equipa para produzir de forma colectiva um produto final.

FCL: Não tens constrangimentos?

PM: Não aceito realizar um filme em que seja o produtor a decidir o corte final. O ‘final cut’ é meu.

Eu trabalho com vários ‘players’, com os vários actores. Mas eles deixam-se dirigir por mim na construção do filme que pretendo realizar. Na maior parte dos casos, e dependendo dos projec-

tos, a par da selecção dos artistas, trato também da forma como a exposição é montada, da forma como as obras são apresentadas. Isso é muito importante pela especificidade dos projectos.

Não é por acaso que as exposições maiores são realizadas em locais industriais, em antigas fábricas devolutas. E também não é por acaso a forma como as estruturas industriais são utilizadas e o modo como os materiais industriais foram usados nas montagens dessas exposições. Não tento recriar uma galeria dentro de uma fábrica. Obedece a um determinado pensamento não casual.

FCL: Também as exposições fazem parte do 'grande quadro'?

PM: Sim, eu assino o trabalho enquanto comissário. Mas é importante referir que o trabalho de comissário é um trabalho de equipa.

Considero ser um privilégio poder actuar sobre o trabalho dos outros. Trata-se também de uma questão de confiança. Os artistas sabem que ao aceitar trabalhar comigo, e depois de um processo de discussão em conjunto, há um momento de decisão final que me cabe a mim. Deixam-me "usar" o seu trabalho naquilo que é a idealização de um projecto.

Gosto bastante de conceber e produzir este tipo de projectos de grande escala, embora também dêem bastantes dores de cabeça. E em alguns casos, é economicamente mais compensador fazer o trabalho de comissariado do que o trabalho artístico.

--- --- ---

FCL: Exposições retrospectivas, individuais e colectivas.

Por vezes, as exposições colectivas são mal vistas pelos operadores da esfera artística. No entanto existe uma grande virtude nas exposições colectivas: reunir num mesmo espaço diferentes obras de diferentes artistas, com abordagens distintas sobre um mesmo conceito ou temática. Este factor de diversidade potencia um olhar diferente sobre cada uma das obras e sobre o todo da exposição: a justaposição, o diálogo, o confronto, este curto-circuito cria a singularidade das leituras presente em cada nova exposição...

Valorizas e procuras este tipo de exposições?

PM: São situações diferentes. Nas exposições individuais apresenta-se a continuidade do trabalho de um artista. Apresentam-se obras que testemunham o desenvolvimento do seu trabalho e os parâmetros conceptuais presentes na elaboração das suas obras. Como comissário, tanto nas exposições individuais, como nas exposições colectivas, é estimulante potenciar a linguagem individual de cada criador. É também interessante propor ao artista algo novo, olhar o seu trabalho transversalmente, solicitando-lhe uma outra abordagem, não tão familiar. Avançar com propostas marginais á sua habitual linha de produção. Por vezes resulta, outras vezes não. Mas essa "provação" obriga-o a pensar de forma diferente. A colocação dos artistas em situações inesperadas, deslocando o enfoque da abordagem pode trazer mais valias finais ao trabalho realizado e é também desse modo que se pode reconhecer a cumplicidade entre artistas e comissário.

--- --- ---

FCL: Parece-te uma característica particular dos artistas a procura desse tipo de diferentes desafios, outras abordagens. A procura fora dos grandes consensos?

PM: Parece-me que sim. É isso que marca a diferença nas obras finais apresentadas, que marca a singularidade de um percurso. Não se trata de procurar sistematicamente outras soluções. Não se trata de dar tiros para o ar em todas as direcções até matar um pássaro para depois continuar a dar tiros nessa direcção para continuar a matar pássaros. Existem muitos artistas plásticos com percursos artísticos sem sentido. Tentam várias soluções até que alguém (o mercado, os críticos, etc...) se interessa por uma delas e, a partir desse momento, repetem o mesmo trabalho até à exaustão. Cada vez me parece mais importante olhar para os percursos individuais e percebe-los como um corpo contínuo e coerente.

FCL: Nesse sentido as exposições retrospectivas proporcionam uma leitura mais abrangente sobre o percurso e sobre o próprio artista.

PM: As retrospectivas têm essa importância. Também elas podem ser comissariadas de diferentes formas. A própria selecção dos trabalhos pode ser muito diferente e apontar para diferentes leituras sobre o percurso e sobre o artista. Ou se trata de uma exposição exaustiva (tipo catálogo 'raisonné') ou também essa leitura feita por parte do comissário entra no campo da subjectividade.

--- --- ---

FCL: Percebi que aquilo que te é apresentado como um consenso é imediatamente, e por isso mesmo, motivo do teu interesse, na busca dos mecanismos que te permitam desmontar esses discursos dominantes e na procura de outros sentidos que não aqueles veiculados como os válidos. Percebi que te moves muito por reacção àquilo que te é apresentado.

PM: Sim e tem principalmente a ver com os consensos. Com esse consenso generalizado que a sociedade vai construindo dia após dias, "Manufacturing Consent", de que falava o Noam Chomsky ou o Pierre Bourdieu.

FCL: Isso incomoda-te visceralmente.

PM: Completamente!

--- --- ---

FCL: Também me transpareceu que te parece que algo não bate certo, que alguém está contra ti, ou seja, alguém está contra a tua postura, a tua abordagem, o teu trabalho.

PM: A estratégia que uso não é uma estratégia de consensos. Não se destina a ser consensual. É factual e de confronto.

Há muitos atrás, no início dos anos 90, a geração dominante dos anos 80 instalava-se no poder. Quando a minha geração apareceu, particularmente através da exposição "Imagens para

os Anos 90” (realizada em Serralves em 1993) foi muito mal recebida pela crítica. O discurso que a nova geração veiculava contra o discurso dominante não interessava a quem detinha o poder. E quem detinha o poder não estava disposto a receber de braços abertos a nova geração.

FCL: ...Reagindo à exposição “10 Contemporâneos” também realizada em Serralves, em 1992, no ano anterior.

PM: Essa exposição resumia todo o trabalho “mainstream” realizado em Portugal nos anos 80 e que nada tinha de politizado. Eram sobretudo trabalhos relacionados com a prática de atelier. Tirando o P. Portugal e os Homeostéticos, que sempre foram ‘outsiders’, todos os outros artistas eram pintores e escultores no sentido mais académico do termo. Plasticamente uns com mais qualidades que outros.

Ao contrário de outras pessoas que funcionam por exclusão, eu funciono de forma diferente. Embora não me interessem pessoalmente, considero que essa postura perante a criação artística tem o seu lugar.

Eu continuei a desenvolver o meu trabalho e no mínimo, aquilo que pode ser dito do meu percurso é que ele mantém grande coerência desde o início dos anos 90. O texto que criei para a minha primeira exposição individual na Galeria Zero em 1992, uma espécie de manifesto intitulado “Sabotagem”, continua muito actual em relação á minha produção.

FCL: Achas que te sabotaram?

PM: Não. Não encaro as coisas dessa forma. Continuei a trabalhar muito e a produzir. Isso é fácil de constatar pela quantidade de projectos realizados durante estes 20 anos de produção artística. Actualmente tenho outros compromissos familiares. Tenho uma filha, ainda pequena, e reorganizei a minha forma de trabalhar. Tentei criar uma situação de vida um pouco mais estável, ainda que sempre 100% dedicado às artes. Talvez agora não tão entusiasmado...

FCL: A passagem pelos 40 anos marca?

PM: Aos 40 anos faz-se um balanço... A minha filha nasceu por essa altura e funcionou como um elemento redireccionador das minhas energias. Mas continuo a gostar de fazer o que faço. Eventualmente faço-o de maneira diferente, até porque agora, e desde à 5 anos, que estou a viver no Porto, desde a altura em que o projecto “Terminal” finalizou e a minha filha Violeta nasceu.

O corpo de trabalho que construí, pessoal e enquanto comissário, durante todos estes anos não pode ser ignorado. Foi importante eu ter conseguido resistir 20 anos. Mas não se trata apenas da importância da resistência. O trabalho político não é bom apenas por ser político. Ou de outra forma, não são apenas as boas causas que o trabalho abraça que torna o trabalho pertinente.

--- --- ---

PM: A relação do artista com o meio é, na grande maioria das vezes, uma relação conflituosa, uma relação crítica perante aquilo que o rodeia. Ao longo dos anos sempre existiram artistas que, por razões diversas, ficaram na obscuridade e nunca foram devidamente destacados. Percebo que o meu trabalho nunca será consensual, nunca será para as maiorias. Tenho consciência disso. Mas aquilo que realmente é fundamental é ter condições para poder continuar a desenvolver com independência um trabalho coerente. Interessa-me poder continuar a construir esse todo. Primordial é a coerência e a continuidade de trabalho.

FCL: Nesse sentido também me parece que fazes por deixar lastro das coisas que vão acontecendo. E valorizas isso.

PM: Neste momento está a acontecer uma situação curiosa. A exposição realizada em Serralves “Imagens para os Anos 90” (1993) foi na altura muito criticada. Realizei dois trabalhos que integraram essa exposição e foram bastante discutidos. Agora, em Julho de 2010, 17 anos depois, estão ambos em exibição pública simultânea em dois locais diferentes (e isso também afere a qualidade que os trabalhos têm). A Escolha do Critico em Barcelona, numa exposição da colecção de Serralves, e outra, A “Ninhada” (1993), está na exposição “Povo”, no Museu da Electricidade. Esta última peça foi referida em 1993 como circunstancial, de crítica ao cavaquismo. As peças de carácter político, sendo comentários à sua época, têm esse valor histórico, constituem-se como essa arqueologia para o futuro: neste caso o retrato político do Portugal dos anos 80 e do início dos anos 90.

--- --- ---

FCL: Já foste entrevistado por críticos de arte, jornalistas, etc... Esta conversa/entrevista foi de alguma forma diferente das entrevistas realizadas por esses outros agentes. Esta conversa esteve próxima daquilo que é uma conversa entre pares, ou ainda assim colou-se ao tipo de abordagem efectuada pelos operadores.

PM: Acho que tentaste fazer uma leitura bastante abrangente do percurso e dos trabalhos. Tentaste perceber alguns meandros da história que por vezes não são tão explorados, alguns temas menos procurados pelos tais agentes.

FCL: Considero que muitas vezes o artista tem um discurso colado ao discurso do crítico de arte, eventualmente por acreditar que é esse discurso crítico que esperam dele. Acredito que por vezes o artista mima o discurso do crítico. Eu gostava de não ter caído numa conversa/entrevista com uma abordagem semelhante àquela que é feita pela generalidade dos outros agentes da esfera artística.

PM: Também no meu trabalho interessa-me conhecer essas ‘histórias menores’ para melhor perceber as ‘histórias maiores’.

O posicionamento do artista no meio, o modo como a recepção do seu trabalho é efectuada.

A sociedade contemporânea tem uma espécie de necessidade colectiva de rotular toda a vastíssima quantidade de informação que a rodeia, para rapidamente a identificar. E os rótulos não permitem atender às nuances.

FCL: E o artista, consciente dessa necessidade, não se aproveita disso mesmo. Percebe que tem um rótulo, ou cria um para o poder mostrar e escudar-se atrás dele.

PM: Por isso mesmo considero que os artistas deveriam escrever mais sobre o seu trabalho.

FCL: As “Anotações sobre como se deve jogar xadrez” (1994) é um texto que, de alguma forma, ou de forma diversa daquela que é vulgarmente aceite, também explica o teu trabalho. E muitas vezes, pedem ao artista a produção de textos que ele não quer escrever.

PM: Não sou crítico, nem sou um teórico de arte. Não tenho um conhecimento especializado sobre filosofia ou estética.

Na minha perspectiva, os textos que eu devo escrever sobre os meus trabalhos, serão textos mais ‘impressionistas’. Esses textos serão um cruzamento da minha biografia com a acção directa que desenvolvo no contexto profissional em que trabalho e no contexto social que partilhámos.

Entrevista a André Cepeda realizada no Porto em 22 de Outubro de 2010 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

Francisco Cardoso Lima: Para preparar esta conversa não senti necessidade de sair do teu site. Não sei se acabei por deixar alguma informação de parte por não ter procurado fora do teu site mas ele pareceu-me muito claro e completo. Tem muita informação sobre o teu trabalho, bem organizada e apresentada de forma simples.

Se é possível intitular-te como artista, é também possível especificar-te como fotógrafo. Noutros casos, há artistas que trabalham as artes visuais recorrendo a diversos meios. No teu caso, o recurso primeiro, eventualmente único, é a fotografia. Aliás, parece-me existir atrás desse fotógrafo, um técnico de fotografia, como a tua formação revela. O processo e o laboratório parecem entrar francamente no teu trabalho.

Percebi também que trabalhas muito a paisagem, a realidade, o quotidiano. E no centro destas temáticas parece estar sempre a pessoa. Embora por vezes isso possa não ser evidente, parece haver uma forte ligação ao indivíduo, ao sujeito.

Mas gostava de iniciar esta conversa percebendo se existe alguma relação familiar com as artes. Percebi que há uma relação com os “Encontros de Fotografia” de Coimbra... Há outras influências?

André Cepeda: O meu pai era pintor. Faleceu quando eu tinha 3 anos. Mas há ali uma espécie de influência, ele não estava presente mas existe sempre, através dos quadros dele, através da biografia sua vida. Foi sempre um ponto de inspiração para mim. Na época em que ele trabalhava, nos anos 70, era muito difícil, a família não apoiava, ele acabou por não conseguir ter forças para continuar.

Sempre estivemos muito ligados à música e a minha mãe fazia fotografia. Foi ela a principal influência para eu hoje estar ligado à fotografia.

FCL: Há uma história de artes, então, na tua família, não é?

AC: Só a minha mãe e o meu pai.

FCL: O que já é bastante...

AC: A minha mãe foi secretária do Albano da Silva Pereira, nos Encontros de Fotografia de Coimbra, durante muitos anos. Foi aí que eu conheci quase todo o meio da fotografia, foi quando eu comecei a fotografar, com 12, 13 anos. Comecei depois a tirar cursos...

FCL: A tua formação é autodidacta. Primeiro nos próprios Encontros de Fotografia de Coimbra, depois...

AC: É uma formação autodidacta. Ou seja, à medida que vou necessitando de mais informações vou procurando diferentes formações. Há uma altura em que sinto que tenho necessidade de uma parte mais teórica, então inscrevo-me num curso de história da arte ou de história da fotografia, mas que acaba por não fazer parte da minha biografia. Vou ter com um fotógrafo ou com alguém das artes para me ajudar nisto ou naquilo.

Tenho também vários cursos técnicos, porque a fotografia é, acima de tudo, um processo técnico. A fotografia tem um processo que é claro. Quando eu comecei a fotografar tinha que revelar os meus filmes, tinha que os ampliar, tinha que os arquivar. E tenho, por exemplo, um curso de arquivo. São pequenos cursos importantes para perceber todo o processo e para perceber onde estou metido.

FCL: Percebo perfeitamente e até acho muito lógico. No fundo funcionam como semestres universitários de um curso que tu foste construindo.

AC: Fui construindo à medida que fui necessitando.

FCL: Pela minha experiência, quando vamos para uma universidade e estamos lá X anos, criamos uma relação muito estreita com os colegas, relação essa que me interessava focar. Pelo facto de teres feito esta formação escolhida por ti, houve assim um grupo de colegas, um grupo de pessoas a quem te ligaste. Ou nunca tiveste esse grupo? E sentiste a sua falta?

AC: Não, nunca tive esse grupo. Contudo tenho um grupo restrito de amigos, uns fotógrafos outros ligados à criação...

FCL: E já agora, quem são?

AC: O António Júlio Duarte, o Paulo Catrica. Também o Miguel von Hafe (com quem falo imenso) ou o Eduardo Matos ou ainda o Miguel Leal com que posso discutir coisas mais conceptuais. Há uma série de artistas que fazem parte, hoje em dia, do meu círculo de amigos, mais restrito, a quem eu mostro o trabalho e com quem o discuto, mas no processo da minha formação, o que era importante para mim era trabalhar. Era tentar descobrir o que é que eu queria fazer, o que era a fotografia para mim, como era o meu olhar, como iria desenvolver o meu olhar, como iria representar o mundo através da fotografia, quais seriam os meus projectos, as minhas ideias. Eu queria era trabalhar. Não valia a pena eu ir para uma escola, não era isso que eu queria. Eu queria era de facto trabalhar e foi através do meu trabalho que fui conhecendo essas pessoas.

FCL: Por volta dos 20 anos (a altura típica em que se frequenta a universidade), não sentiste necessidade de ter um núcleo de amigos, permanente ou que se fosse construindo e modificando, mas com quem criavas cumplicidades?

AC: Não. Já no liceu me chamavam turista. Desde cedo que tive uma postura perante a vida muito individual, muito própria e muito madura.

De facto não tive um seio familiar tradicional. Cresci na Holanda e vim para Portugal com 10 anos. Segui depois para Coimbra. A minha mãe tem um trabalho que não é normal, e que me permite conhecer o Jorge Molder, o João Tabarra, o Robert Frank, o Joel-Peter Witkin...

Uma criança com 14 anos que está, desta forma, no meio artístico, e que, com essa idade lê certas coisas, e que desde logo trabalhar... não é uma criança típica.

E eu senti um grande desfasamento relativamente aos meus colegas. Não quero dizer que não necessitasse deles, porque, ao mesmo tempo, eu também era uma criança e precisava de fazer as mesma coisa que todas as crianças fazem. Mas ao mesmo tempo tinha o meu mundo que se foi desenvolvendo através da influência dos artistas com quem convivi e das leituras que fiz. Sempre gostei muito de biografias, desde os 7 anos que leio biografias de artistas (escritores, pintores, etc...). Esse lado de quase sonho, a vida dos outros, ajudaram-me e acompanharam-me nesses momentos mais solitários. Aquilo que eu queria atingir não eram nem os meus colegas nem a escola que me iam dar. Era algo meu, muito próprio. Eu nunca senti necessidade de partilhar estas vivências nem nunca me senti verdadeiramente sozinho.

Sinto que há determinadas coisas que a escola pode dar e que eu posso não ter tido: a possibilidade de errar, a informação que vem ter contigo... mas que é também uma informação filtrada...

FCL: E a experiência dos colegas que se ajudam mutuamente na sua formação, que se formaram uns aos outros...

AC: Mas eu isso nunca quis. Nunca quis que ninguém me influenciasse. Sempre que eu ia fazer cursos nunca os seguia até ao fim. Desistia e isolava-me. Nesse sentido fui 'outsider'. E nem sequer queria que vissem ou que comentassem os meus trabalhos. Aquilo que eu fazia era meu e não precisava que os outros me dissessem se era bom ou mau. Não era isso que precisava. Precisava de desenvolver aquilo que estava cá dentro. Sempre foi assim desde muito cedo e ainda hoje sinto isso.

Agora, contudo, tenho uma vontade de partilhar um pouco diferente, também porque mais madura. Tenho momentos em que mostro e tenho momentos em que não mostro mesmo nada. Não partilho nada com ninguém.

Mostro nas exposições e as pessoas vêm o meu trabalho nas exposições.

FCL: Agora tens um núcleo de pessoas próximas ligadas às artes, artistas ou outros. Particularmente em relação aos artistas, parece-te que eles privilegiam a relação com outros artistas, parece-te que os artistas procuram outros artistas? Achas que os artistas têm, por exemplo, um sentimento de classe? Há qualquer coisa que os une ou que os faz procurarem-se? Eu senti essa

necessidade e este estudo permite justamente satisfazer essa necessidade de encontro com os pares. Quero saber se tu e/ou os teus colegas também procuram os seus pares.

AC: Sim, parece-me que existe um pouco esse sentimento. Conheço alguns artistas, por exemplo o Paulo Mendes, que dão muito valor a esse encontro entre pares. Há também uma série de artistas que trabalham com espaços independentes e querem mostrar o trabalho dos colegas. Há ainda artistas que têm editoras e que querem editar o trabalho dos seus colegas. Tudo isto são formas possíveis de por em prática isso a que te estás a referir.

Relativamente ao sentimento de classe, ao apoio entre artistas... não sei muito bem. Acho que os artistas são muito desorganizados. Como tu disseste no início e muito bem, artista, fotógrafo... Sou muito fotógrafo. Discuto mais facilmente com fotógrafos do que com artistas. Porque a fotografia é um meio de expressão muito específico. Há muitos artistas que usam a fotografia sem percebem a linguagem fotografia. Não percebem nada, nada mesmo. A linguagem da fotografia, a forma de sentir a fotografia e as próprias imagens são algo de muito específico. Eles até podem achar que... não entendem. Eu acho que é uma questão de sentir, não sentem a mesma coisa que nós sentimos... mas sentem outras coisas, não interessa.

Acabo por discutir mais essa questão da classe com colegas fotógrafos. E não, parece-me que não há um sentimento de classe. As pessoas, os artistas estão muito dispersos, cada um está no seu lugar.

FCL: E tu procuras outros artistas ou outros fotógrafos?

AC: Eu procuro-os. Dou muito valor à amizade. Adoro conhecer pessoas e partilhar. É a minha forma de ser. Eu aprendi com os outros. Para mim é muito importante.

FCL: Tenho-me deparado com algumas questões relativas à incorporação das artes na academia. Os cientistas apresentam o seu trabalho aos colegas e são os seus colegas que avaliam a relevância ou importância do trabalho apresentado para os próprios. Achas que há um desejo dos artistas serem reconhecidos pelos próprios artistas? Parece-te importante? Valorizas?

AC: É, acho que sim. Quando um colega me diz que o trabalho é muito bom, isso para mim é o auge. Aconteceu o ano passado: fiz um filme em 16mm e enviei-o a um amigo que estava em Berlim. Ele disse que era uma obra prima. Nunca mais me vou esquecer das suas palavras. Para mim, de facto, é uma obra prima, porque para ele também o é.

FCL: Ligado às artes?

AC: Sim, é um artista. O André Sousa. Ele disse: tens aqui um filme incrível. E esse filme apresentei-o no BES Photo. Essas opiniões vindas de outros artistas fazem com que olhes para as coisas de outra forma. E se alguém me diz o contrário fico uns dias desmoralizado.

É muito importante esse contacto e o reconhecimento das pessoas.

FCL: Achas que esse reconhecimento devia, de alguma forma, passar mais cá para fora, ou seja, achas que um dos papéis do artista pode passar por esse papel legitimador do trabalho dos seus colegas? Hoje em dia...

AC: Mas depois isso vai entrar em conflito com o curador e com os críticos...

FCL: Não penses neles para já. Vamos pensar neles mais à frente. Não colocando o lugar e o papel do comissário, curador ou crítico de arte em causa, até porque, evidentemente, eles têm um espaço na esfera artística.

AC: Um artista comissário é uma coisa muito complicada!

FCL: A opinião que os artistas têm sobre outros artistas é muito pouco veiculada, portanto é muito pouco ouvida e, principalmente, ainda que ouvida, é muito pouco tida em conta...

AC: Acho que se ela for colocada em forma de texto, por exemplo, um artista que escreve sobre outro artista, parece-me fantástico.

Há pouco tempo, julgo que foi o Nuno Ramalho que escreveu um texto (muito bonito) sobre um trabalho da Carla Filipe. Isso tem um peso enorme.

Não sei como é que isso pode ser posto prática. De que forma é que a opinião do artista relativamente a um seu colega se pode materializar... Como é que tu vês isso?

FCL: Estás a perguntar-me?... Foi também isso que me fez avançar para este doutoramento.

Eu acredito que, de facto, há qualquer coisa que o artista tem para dizer. E parece-me que existe o desejo de uns artistas ouvirem a opinião dos seus pares, assim como de outros artistas referirem-se aos seus colegas. Contudo parece-me que não existe essa prática. Quando esse desejo for uma necessidade forte, os artistas podem utilizar espaços que existem (fora da obra de arte) para se expressarem. E podem criar outros. Diferente é a questão da recepção...

AC: Eu vejo isso de uma forma construtiva. Outros artistas podem ver ao contrário, de uma forma muito destrutiva.

Eu acho que sim, que temos muito mais a dizer do que aquilo que dizemos. Mas também não temos muito espaço para o dizer, para publicar, para tornar público, a não ser através dos nossos trabalhos ou através de textos escritos.

Mas eu acho que sim, acho que o artista devia falar mais.

FCL: O texto como um outro meio para veicular o discurso do artista, (como no exemplo que deste do Nuno Ramalho que escreveu um texto sobre a Carla Filipe). Parece-te que o artista quando escreve fá-lo de forma diferente, diferente principalmente dos historiadores, comissários, críticos de arte, etc...

AC: O texto do Nuno Ramalho é muito diferente.

FCL: Identificas qualquer coisa específica num texto escrito por um artista ou achas que o artista escreve da mesma forma que...

AC: Não, não, não...

FCL: Há qualquer coisa que caracteriza o texto de um artista?

AC: Sim, porque entende a linguagem, porque está dentro das questões. Um comissário não é artista, não está dentro do processo criativo. Há muitos comissários de fotografia que não percebem nada de fotografia, não sabem qual é o processo, não sabem qual é a forma como eu colo as minhas fotografias, não sabem a forma como imprimo, que tintas é que eu uso ou qual a sua durabilidade ou qual é o filme que uso na máquina... Tudo isso é muito importante e eles não percebem nada. O filme que uso na máquina, a hora do dia a que eu fotografo, até a forma como imprimo e vejo e colo... ou mesmo a moldura que uso... tudo isso é muito importante para um trabalho. Até agora, só encontrei um comissário com um texto que achei fabuloso porque relacionava todas essas questões e especificações técnicas, não de uma forma aborrecida, mas falando sobre o próprio trabalho. Foi director do PHotoEspanña e percebe-se que quem escreve o texto está dentro do processo, respeita e consegue entender.

Por vezes há textos que não te dizem nada. São zero. São vazios, não te identificas.

FCL: Achas que os artista tendem a compreender melhor as necessidades dos seus pares e assim conseguem relacionar de forma distinta o processo de criação e objectos criados?

AC: Pode até ser uma questão de geração. A minha geração é diferente da tua geração e as minha interrogações são diferentes das tuas. Tudo isso são pequenas questões importantes para a compreensão dum trabalho e de um artista. E muitas vezes acabas por te relacionar com pessoas que não sabem quem tu és e não se esforçam para saber. E esses textos acabam por não dizer nada aos próprios artistas. Pode ser o Delfim Sardo, mas se ele não me conhece, se não sabe quem eu sou... Ele tem um texto sobre mim. É um bom texto, mas não passa daí.

Quando me enviaste o convite para esta conversa, interessou-me o discurso do artista. É que de facto eu valorizo-o imenso. Leio e tento ler vários textos escritos por artistas, que muitas vezes me dizem mais do que textos escritos por outros agentes...

FCL: Vou enunciar a pergunta que tens vindo a responder: Existe um discurso particular ao artista, diferente do discurso do historiador, do crítico de arte? E o que é particular nesse texto? Ou o que é que um texto escrito por um artista te dá que um texto escrito por outros agentes da esfera artística não te dá?

AC: Se calhar tem a ver mesmo com essa questão de linguagem, de frontalidade. Se calhar esse agente está a escrever para um outro colega seu. E um artista está a escrever para um artista.

FCL: Ah! Nuca me tinham dito isto assim, mas é uma ótima abordagem... Achas que os críticos de arte podem estar a escrever para os outros críticos de arte?

AC: Pode ser verdade. Eu penso nisso.

FCL: O discurso dos críticos de arte escapa-te?

AC: Escapa, então não escapa! Aquilo escapa-me em todos os sentidos, de todas as maneiras. Para além de não o perceber, não o sinto. E se eu não o sinto...

FCL: Parece-te que o discurso que o artista tem sobre outros artistas, em textos, nas conversas, etc... é um discurso pouco operativo, pouco prático? É incoerente, inconsequente, atrapalhado?

AC: Depende das pessoas...

FCL: Não encontras um fio condutor?

AC: Não.

--- --- ---

FCL: Percebi que trabalhas à volta de questões que consideras básicas e essenciais.

AC: É verdade. Tento sintetizar as coisas. Tento resumir ao que é essencial e tento não dispersar muito. O que é que é essencial? O que é que eu sinto?

Uma imagem, um conjunto de imagens ou uma série de imagens representa muita coisa. E a fotografia tem que funcionar como síntese. Tem até a ver com o cinema, por exemplo, do Aurélio da Paz dos Reis. Como na "Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança" (1896): num plano está sintetizada toda a história.

FCL: E a que se deve essa tua procura pela síntese?

AC: Tem muito a ver com o desperdício que existe. Vivemos num mundo muito confuso e cheio de informação. O mundo está cheio de coisas e eu não consigo viver com tanto. Por isso procuro sintetizar as coisas ao máximo.

O que é de facto importante para ti? O que é que te faz acordar todos os dias? Que 10 coisas levavas para uma ilha? Tudo isto são coisas em que eu penso. Como me expressar através de 3 imagens? Como colocar tudo o que se sente em 7 fotografias para uma exposição.

O meu trabalho não se centra na representação do mundo. Não tenho necessidade de ir para Paris ver as manifestações para as representar. Basta-me colocar a força disso tudo numa fotografia, que até pode ser abstracta...

FCL: E deixas entrar alguma irracionalidade, algum erro, alguma contradição, algo que não está nos grandes consensos, que não está nas imagens gastas de tão vistas? Tens necessidade de te destacar de um discurso consensual?

AC: Não, não penso nisso.

FCL: Não é sequer uma questão para ti?

AC: Não porque tento ser o mais verdadeiro comigo mesmo. Não penso em destacar-me ou ser diferente. Eu sou como sou. Eu tento de facto é ser o mais verdadeiro e mais claro.

Porque gosto muito das imagens do Walker Evans não vou fazer fotografias iguais às dele, embora as questões relacionadas com a originalidade não me preocupam.

FCL: Há um trabalho de fundo no teu percurso artístico. Entendes que o teu percurso anda à volta dum “grande quadro” e que tudo o que tu fazes concorre, consciente ou inconscientemente, para uma coisa só, para essa “grande obra” que se vai materializando nas tuas séries (no “River” (2009), no “Ontem” (2010), etc...). Tens consciência que todos estes teus trabalhos concorrem para uma só coisa? E isso influencia o teu processo de criação? Ou não, não te interessa pensar num “grande quadro”?

AC: Não, eu não penso muito nisso. O que sinto é uma insatisfação. Ainda não consigo estar contente com aquilo que eu faço. Sinto que ainda tenho muito, muito para andar. Talvez seja isso que depois acaba nesse grande quadro, nesse todo, que sou eu, que é o meu trabalho.

Talvez aí as pessoas consigam entender quem eu sou e o que é que eu faço através do meu trabalho.

O que de facto gostava era que as pessoas se ligassem às minhas obras. Que o meu trabalho fosse importante não só para mim mas também para os outros.

FCL: Quando olhas para trás, para o que já fizeste, consegues encontrar um esboço daquilo que pode vir a seguir?

AC: Daquilo que vem a seguir não, mas consigo perceber que o que me liga às coisas é sempre o mesmo... Isso consigo perceber.

FCL: Esse é o “grande quadro”?

AC: É. Acho que nós temos a tendência para tentar criar muito e tentar criar mais. O próximo é que vai ser bom... mas se calhar esse “grande quadro” que referes, essas coisas que se ligam, é que são importantes. Devia-se pensar mais nisso e simplificar ainda mais.

Eu gosto muito do Robert Frank. Para além de ser um artista incrível, no cinema, na fotografia, no que escreve (no pouco que escreve, e no pouco diz), quando acabou o seu grande trabalho “The Americans” (1958) sentiu que tinha feito tudo na fotografia e parou. Isso é um acto de coragem incrível. Conseguires sentir isso, deve ser uma força brutal. Eu não sinto e continuo. Pode ser que os trabalhos sejam todos uma porcaria. A produção artística não consegue ser nem eterna nem sempre genial...

FCL: Estes chavões: a deriva, o equívoco, o fracasso, a ruptura, a fronteira, o risco... entram no teu processo de criação?

AC: Sim, sim...

FCL: E achas que o quotidiano, o dia-a-dia, a experiência de vida, a reflexão sobre o próprio, a consciência de ti mesmo... A prática artística sobre o próprio é importante para ti? Passa directamente para o teu trabalho? Ou há um compartimento estanque e quando trabalhas, trabalhas mais no domínio da razão e consegues, ou tentas, que esta questão mais espiritual não te contamine ou não contamine o teu trabalho?

Como te posicionas em relação a esta questão?

AC: Pois... Essa é uma boa questão. Não sei explicar muito bem. Há uma questão que para mim é importante: é o meu trabalho que me marca e me influencia.

No “River” (2009) é importante a experiência da viagem e do lugar. Eu confronto-me com as coisas numa forma em que é importante que os lugares me marquem. É importante que o meu trabalho me marque e me faça mudar pessoalmente.

O “Ontem” (2010) é um trabalho duro que me marcou muito. E é só por causa disso que ele vale o que vale. É importante que as coisas façam sentido e eu forço... eu vou para lá...

FCL: Há uma procura de ti próprio...

AC: Sim e não é só a questão do eu. Não trabalho só sobre mim. Os trabalhos mudam-me...

FCL: Há um crescimento, não no sentido positivo ou negativo, mas como modificação ou alteração pessoal pela relação que estabelece com o teu trabalho.

AC: Sim, sim.

--- --- ---

FCL: O meu mestrado acabou por se centrar muito sobre o atelier. E acabei por desenvolver uma ideia, ainda que vulgar, muito importante ou muito significativa daquilo que para mim é o atelier e a sua importância no processo de criação. Resumindo, encaro o atelier como metáfora dum

espaço metafísico, completamente amoral e por isso totalmente livre. O atelier (seja ele o que for) como um espaço amoral e porque amoral, livre.

A moral que venha a existir dentro do espaço do atelier existe na justa medida em que tu a transportas para lá. Tu prezas essa amoralidade ou trabalhas as relações morais, sociais e reactivas perante aquilo que está à tua volta?

AC: Isso tem a ver muito com a pessoa, com a sua personalidade e com os seus valores...

Para mim é muito importante. Eu tento não misturar, tento que as questões morais não estejam muito presentes no meu trabalho para que ele seja mais livre. Tento que não seja marcado por esse lado moral ou ético. Até porque são fronteiras muito ténues e às vezes difíceis de distinguir.

FCL: Não pretendes que o teu trabalho se relacione com questões sociais, com questões políticas, questões de valores ou...

AC: Todas essas questões podem estar presentes mas não quero com elas fazer juízos de valores nem quero dizer que o mundo é feio ou o mundo é bonito ou que isto é bom ou que aquilo é mau. Eu não quero mudar o mundo. Não é assim que eu funciono. Cada um é livre de pensar e sentir o que quiser.

O meu trabalho, aquilo que eu mostro, tem que estar acima dessas questões, dessa fronteira.

FCL: É precisamente nesse sentido que eu considero o atelier como um lugar sem juízo de valores...

AC: Exacto, exactamente.

--- --- ---

FCL: Parece evidente que os artistas estão colocados numa grande e complexa esfera com diversos outros 'players'. Todos eles têm o seu espaço e o seu lugar. Achas que o artista está confortável no lugar que ocupa nessa esfera artística? Ou que lugar é esse que o artista ocupa na esfera artística? Ou achas que há necessidade de repensar o lugar que o artista ocupa na esfera artística?

AC: Muitos artistas não se sentem confortáveis. Eu sinto-me confortável, talvez por ter uma postura mais relaxada, ou então as coisas vão correndo bem.

O mercado da arte é como um jogo muito simples e por isso percebe-se bem como é que funciona. Ou se quer jogar ou não se quer jogar. Ou se está no mercado ou não se está no mercado.

Quem não quer estar no mercado também não se pode queixar. Quem quer estar no mercado, tem que jogar o jogo com as suas regras.

FCL: E parece-te que deveriam ser feitas outras regras?

AC: Há no mercado um factor dominador: a questão económica. E a questão económica é determinante na criação das regras, que por vezes não são muito correctas para todos nós. Por vezes essas regras criam erros no sistema.

Se alguém apostar economicamente num artista e o colocar 'lá em cima', a partir desse momento os trabalhos desse artista começam a vender. O artista é um sucesso embora possa vir de lugar nenhum. O mercado e as próprias pessoas precisam desses ídolos, estrelas, famosos. Isso é o lado económico e é isso que me parece estar mal. Os comissários vivem disso, as galerias vivem disso, os museus vivem disso.

Eu não ligo nada a isso. Pessoalmente, tento criar uma carreira com o meu trabalho. Nunca quis começar 'lá em cima'. Estou lentamente a criar o meu trabalho e esse trabalho está a começar a ser visto. Está a crescer. E cada vez acredito mais no meu trabalho. Vejo a minha carreira artística como um percurso que se faz lentamente e alicerçado no meu trabalho.

FCL: Achas que o artista poderia reivindicar diferentes posturas por parte dos operadores ou achas que o próprio artista se deixa...

AC: Se o artista fosse honesto, se calhar podia, mas...

FCL. Parece-te que, de uma forma geral, há alguma falta de honestidade por parte dos artistas?

AC: Há muita, então não há, muita.

FCL: Há cumplicidades entre os artistas e os operadores...

AC: Acredito que existam alguns artistas que não queiram isso, e ainda bem. Mas... se és novo, se te acham o maior e tu também te achas o maior, tu queres é... isto é muito feio!

FCL: Julgo que a história da arte tem muito casos semelhantes. Ainda assim, acreditas que existem momentos em que essas cumplicidades são alteradas?

AC: Pode ter sido sempre. E acho que não temos que nos preocupar muito. Eu não me preocupo com isso.

FCL: Eu dividi os 'players' em duas grandes categorias: os lugares (os museus, as feiras, bienais, galerias, fundações, escolas, etc...) e as pessoas (os historiadores, os críticos, os jornalistas, comissários, galeristas, marchants, professores, etc...). Na tua opinião existem tensões entre o artista e os outros operadores (quer com os lugares, quer com as pessoas), ou como tu disses-te, achas que o artista não deve preocupar-se com o lugar que ocupa na esfera artística?

AC: Acho que o artista não se deve preocupar muito com o seu lugar. E acho também que os 'players' deveriam ser um pouco mais acessíveis. Contudo também não são inacessíveis. De alguma forma mitificou-se essa inacessibilidade que não é totalmente verdadeira.

A partir do momento em que um artista entra no mercado sabe que...são todos amigos, vão todos jantar, vão todos para os copos e conheces toda a gente. Estiveste tantos anos a pensar como é que havias de falar com este e com aquele e, no fundo, é tão fácil. Acho que o artista deve-se preocupar com o seu trabalho.

Agora, é muito difícil, hoje em dia, um artista ser artista e também ser produtor e secretário, etc... ao mesmo tempo. Porque é isso que nós somos: empresários. Eu tenho uma postura de empresário relativamente a isso.

FCL: Mais do que o lugar do artista, questionas o papel do artista? Ou melhor, os diversos papéis que o artista tem que cumprir?

AC: O artista tem mesmo que cumprir esses papéis. Não pode estar no seu atelier à espera que lhe venham bater à porta. Isso é impossível. O artista no seu atelier já acabou. O artista, hoje em dia, tem vários papéis. Tem que ir às inaugurações, tem que ir falar com este e com aquele, tem que apresentar o seu trabalho, tem que...

FCL: Parece-me interessante fazer-te esta pergunta: Qual é a relação ideal entre o artista e os lugares e as pessoas do mundo da arte.

AC: Ideal? Ideal não sei? O que eu sei é que os artistas, ou a sua maioria, não têm esta postura que eu tenho. Eu cresci com esta postura. Percebo o mundo da arte e percebo esse lado social. Falar, estar com as pessoas. Outros não querem ou não gostam de inaugurações com mil pessoas e não gostam de ter que ir falar com este e com aquele. Mas hoje em dia tem que ser assim. São as regras.

O artista no seu atelier visitado pelos operadores artísticos era o ideal, mas não é possível.

FCL: Achas que era o ideal?

AC: Era o ideal nós não termos que nos ocupar com todo esse trabalho que devia ser feito pelos comissários, pelos galeristas, pelos jornalistas, pelas instituições. Deveriam fazer o "tour" pelos ateliers dos artistas. Nós não nos devíamos preocupar minimamente com essa tarefa. Eles é que nos deviam procurar e não nós a eles. A dinâmica está invertida. Eles pensam que nós precisamos deles, mas eles sem nós não são nada.

FCL: Percebo.

AC: Muitas vezes dá-se demasiada importância ao comissário e ao galerista. O galerista ganha 50% com o trabalho do artista. Sem o trabalho do artista ganha zero. Dependem do trabalho do artista e deviam, também por isso, tratar melhor o artista.

FCL: Última pergunta: Com certeza já foste entrevistado mais do que uma vez. Parece-te que esta entrevista/conversa que tivemos foi de alguma forma diferente de outras, ou seja, este registo, de artista para artista, estas preocupações, estes assuntos, o próprio decorrer da conver-

sa, foi de alguma forma diferente comparando-a com as conversas que tens com outros 'players' que não os artistas?

AC: Sim, acho que sim. Não é muito diferente de conversas que tenho com outros artistas. Agora é diferente das conversas que tenho com os outros 'players'. Acho que isto são mesmo preocupações de artista. Eles não percebem e não se preocupam muito com isto...

Entrevista a Miguel Palma realizada em Lisboa em 26 de Outubro de 2010 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

Francisco Cardoso Lima: Encontrei um conjunto de tópicos que circundam à volta do teu trabalho: o artista, o engenheiro, o produtor, a criança. E ao olhar para os teus trabalhos que estão nas paredes desta sala ainda percebo melhor essa ideia.

Miguel Palma: Há outros textos que eu gostaria de te dar a ler porque podem, eventualmente, ajudar numa compreensão mais profunda do meu trabalho... Se calhar não é assim tão importante.

Aprendi a ver o meu trabalho de uma forma diferente lendo sobre ele. Isso tem a ver com a minha forma muito empírica de abordar os assuntos das artes. Lendo aqueles que estudam e que têm uma visão reflexiva sobre as minhas obras, acabo por encontrar uma outra compreensão e, não digo uma justificação, mas uma confirmação daquilo que estou a fazer. Identifico-me não só com um autor. Como que uma aprendizagem pós criação.

FCL: Não tens essa consciência durante o processo de criação?

MP: Durante estes anos houve muita coisa que foi feita porque senti que tinha que ser feita. Porque faziam parte das minhas obsessões, das minhas vontades, do meu prazer e de tudo aquilo que me fazia sentir vivo. Mas não eram propriamente razões do foro conceptual, de um pensar primeiro para um fazer posterior. Hoje em dia, ainda continuam a estar misturadas. O atelier e a casa contaminam-se mutuamente e neste momento não consigo imaginar outra forma de fazer as coisas.

FCL: Gostaria de saber como foi feita a tua formação?

MP: Estive nas Belas Artes 2 anos, de 1984 a 1986. Fiz o 1º ano das Belas Artes na Madeira (Funchal), porque ia para arquitectura e portanto, quando decidi ir para Belas Artes já era tarde. Na 2ª época só havia lugar nas ilhas. Fui para a Madeira, porque queria mesmo ser artista. Era um desejo...

FCL: O que te levou até às artes? Há algum factor determinante na tua opção?

MP: Existem alguns. Um tem a ver com uma família muito extensa e maioritariamente constituída por mulheres. O meu espaço, que sempre protegi, foi sempre um lugar de trabalho.

Quando eu falo das mulheres que viviam na minha casa, falo de três irmãs e muitas primas. Tinha também um primo que via de vez em quando. Brincar com as raparigas tinha muita piada, mas depois precisava de um momento meu, para cortar, para martelar, para fazer asneiras. Essa aprendizagem e essa solidão com que convivi não foi nenhum sofrimento. De alguma maneira

deu-me tempo para pensar nas minhas coisas, para estar comigo. Isso parece-me importante. Também importante, ainda muito no início, é o facto dos meus pais terem estado fora. Nos primeiros dois anos da minha vida vivi com os meus avós. Havia muito silêncio. Novamente, havia muita solidão. E nessa solidão houve muito tempo para mim. Começa por aqui, e depois com a família a crescer e a nascerem apenas raparigas. Eu o único rapaz...

FCL: E não tiveste artistas na família?

MP: Não, não tive artistas, ninguém na família era artista.

FCL: E relacionavam-se com arte?

MP: O meu pai esteve na Guiné. Depois da guerra (não sei até que ponto isso terá sido terapêutico para ele) tinha uma atitude muito parecida com a minha. Ele construía modelos, aviões, soldados... e eu desde miúdo que me lembro de ele estar horas, dias, naquilo. Era uma coisa para mim tão magnética, como...

FCL: E brincavas com ele?...

MP: Aquilo era dele. Eu vivia outra história. Mas um dia, com os meus 11 anos, decidi construir uma maquete para ele, para os soldados dele. Foi a primeira vez que me senti artista, no sentido em que construí alguma coisa que o impressionou e utilizou o meu 'layout', a minha instalação, para colocar lá as aquelas histórias da guerra. Embora aparentemente sem qualquer significado, isto é interessante...

FCL: Olhando para o teu trabalho, isto tem um grande significado.

MP: Pois tem. No meio disto tudo, há um tio meu, e que tinha uma grande paixão pelas artes. E, ao contrário de parte da minha família, que fazia férias na praia ou na montanha, ele ia visitar cidades e museus. Eu era muito pequeno mas lembro-me dos slides que ele trazia das suas férias para me mostrar as exposições que tinha visto, aqui e ali. Este meu tio teve um papel fundamental na minha infância. Lembro-me de ficar extremamente curioso com as imagens da arte contemporânea. Eram um a coisa nova.

Quando tinha 15 anos, fui com o meu colégio ver uma exposição na Gulbenkian (1978? 79? mais tardar 1980.) Ainda não existia o CAM. Era uma exposição de arte contemporânea, a minha professora desafiou os alunos a expressar aquilo que sentiam no lugar. Eu decidi gritar bem alto, tão alto que os seguranças intervieram.

FCL: Entretanto, entraste em Belas Artes. E depois saíste?

MP: Antes, andei num colégio extremamente conservador, estupidamente conservador e a minha turma, a turma de artes, era no fundo uma turma para arquitectura, éramos sete, e todos os outros alunos iam para engenharia, direito, gestão. E fui para as belas artes. Fiz o 1º ano e duas cadeiras, acho eu, do 2º ano, já em Lisboa. E desisti. Senti que não era nada daquilo que eu que-

ria. Também não sabia exactamente o que queria. Também não tinha andado na Escola António Arroio, nem em nenhuma escola vocacionada para as artes. Nem tão pouco tinha amigos artistas. Vinha dum colégio em que os meus amigos eram orientados para ser directores de empresas. E nada daquilo me dizia muito, mas, na escola, nada das artes me tocava. Sentia-me, portanto, sem um espaço para mim.

Esse espaço que não encontrei nas belas artes, alimentou o meu percurso pessoal e determinou algum afastamento em relação ao assunto das artes. Fiz um percurso, durante alguns anos, com uma vontade não de fazer arte mas de fazer coisas que me interessavam. A minha 'escola', o meu contacto com as artes, apareceu já no início dos anos 90 com o António Cerveira Pinto, com o Paulo Mendes, com o João Tabarra, João Louro, e mais algumas pessoas.

FCL: Nos anos 90, surges rodeado por um conjunto de pessoas. Foste tu que as procuraste, foram elas que vieram ter contigo?

MP: Foi o António Cerveira Pinto que me apresentou uma série de artistas com os quais me relacionei durante muitos anos, alguns até hoje. Foi um tempo de aprendizagem e amadurecimento. Eu nem sabia que existia um Paulo Mendes ou um Carlos Vidal ou um João Tabarra, ou um Miguel Perez, entre tantas outras pessoas ligadas ao mundo da arte. Foi fundamental ter conhecido também o Fernando Brito. É interessante olhar para trás e pensar nas pessoas que foram realmente importantes, como num 1º olhar...

FCL: Os artistas procuram outros artistas? Existe uma necessidade de se encontrarem? No teu caso e no caso dos artistas que conheces... gostava de perceber que tipo de relação estabelece com os teus colegas. Que tipo de relação foi/é essa relação entre artistas?

MP: Acho que existe essa necessidade dos artistas se relacionarem, mas, na verdade, isso nem sempre acontece.

São raras as situações ou as pessoas que têm essa capacidade. Diria que o Paulo Mendes teve aqui um papel importante...

FCL: Aglutinador?

MP: Sim, o Paulo juntou pessoas . Foi muito importante. E teve também a preocupação, antes de muita gente, de fazer um bom arquivo de trabalho. Lembro-me de apresentar o meu trabalho sem sequer o registar fotograficamente. O Paulo tinha essa preocupação. Em qualquer circunstância estava disponível para vir comigo e para fazer ele próprio esses registos, independentemente do trabalho dele. Foi muito importante.

FCL: Parece-te que há necessidades comuns partilhadas entre artistas?

MP: Há artistas que fazem essa partilha, mas é preciso existir confiança e, infelizmente, a confiança vai-se perdendo com o tempo. Ao longo daquilo a que se chama carreira artística há

coisas que se perdem. E essa dimensão de cumplicidade perde-se. Quando o dinheiro está envolvido, a competição e a concorrência podem torna qualquer discussão ou partilha de ideias num perigoso abrir do jogo.

FCL: Gostavas que as coisas acontecessem de outra forma?

MP: Há artistas com quem me relaciono e que sinto que têm o seu caminho, têm uma história e um percurso que é o seu. Mas também é fácil encontrar artistas que picam e que colam, que funcionam numa forma diferente.

Para um artista sentir alguma confiança no seu colega, tem que sentir que ele está seguro de si próprio, ou pelo menos está a fazer o seu trabalho...

Há ainda a questão da visibilidade de cada artista. Se um artista está num determinado lugar com um determinado raio de acção, ao partilhar uma ideia com outro artista que está noutra lugar, com um raio de acção mais alargado ou uma maior visibilidade, pode acontecer, e eu já assisti a isso, que esse outro artista utilize a ideia do primeiro e que, de alguma forma, os louros passem para o lado errado. Isso acontece. Acontece aqui em Portugal, acontece em Espanha, nos Estados Unidos... Acontece em todo o lado.

FCL: Achas que o lugar do artista já está definido?

MP. Mais do que por vezes os artistas pensam, parece-me que quem está de fora compreende, ainda que não na sua totalidade, que o lugar do artista é instável. E parece-me que encaram o artista como um cidadão inevitável, mas questionável... Começa até porque fazemos o que gostamos...

FCL: Isso é mal visto?

MP: Isso não é bem visto. E ainda por cima os artistas fazem aquilo que gostam e podem ganhar dinheiro com isso.

FCL: É visto como um privilégio...

MP: É visto como privilégio porque o artista não tem uma relação normal com o trabalho. O dinheiro ganha-se com o esforço do trabalho e o trabalho é visto como uma actividade penosa com recompensa.

A relação do artista com o outro é uma relação complicada porque, logo aqui, começa mal.

E quem está de fora também não entende muito bem porque é que um artista pode estar em sofrimento. Pela sua sensibilidade... pela sua fragilidade... não. É uma longa história.

FCL: Há o desejo do artista ser reconhecido pelos seus colegas de profissão?

MP: Sem dúvida. Há o desejo de ser reconhecido pelos colegas e ser considerado o melhor. Com certeza com honrosas excepções que desconheço, a maior parte dos artistas querem ser os

melhores. Aquilo que conta parece ser apenas a melhor ou pelo menos uma das melhores histórias. Há uma competição muito grande entre artistas.

Em tempos fiz um trabalho sobre este tema, que se chamava “Prova de Artista” (2001). Tratou-se de uma corrida de automóveis em que eu participei. E tentei ser o melhor porque, na verdade, nesses momentos não havia qualquer subjectividade. Havia tempos e os tempos ou são melhores ou piores do que os do outro piloto. Não há discussão possível, são factos.

Ainda em relação à competição... dou-te um exemplo que estou a viver neste momento. Estou numa final para ser representado por uma galeria em S. Francisco. O processo é muito simples: uma série de artistas foram escolhidos como possibilidades para entrar nessa galeria que está a ser remodelada, um espaço incrível, ao pé do MOMA, em S. Francisco. Neste momento estamos três artistas, e só vai entrar um. Isto acontece.

Existem pessoas apontadas para lugares, e escolhas que em grande parte definem muito daquilo que vais fazer no futuro. Não significa que o teu trabalho seja uma competição com o artista do lado. Não é isso que está em causa. Mas seres escolhido ou não para determinado prémio, para determinada galeria, pode definir muito a tua vida e aquilo que vais fazer dali para a frente.

FCL: Existem dois patamares? O patamar da relação do artista com a esfera artística e o patamar da relação do artista com os seus colegas?

MP: Não sei se respondo à tua pergunta, mas fico muito feliz quando alguém que eu respeito, reconhece qualidade e respeita o meu trabalho.

Uma coisa que eu sinto que não acontece em Portugal é as pessoas estarem abertas à crítica. Nos Estados Unidos, eu mostro o trabalho a um outro artista e ele pode e deve dizer bem ou mal. E até diz: acho que há aqui fragilidades a este nível. Nós aqui não toleramos isso muito bem.

FCL: Passando definitivamente para os operadores da esfera artística:

Coloco a hipótese do artista, quando não está entre pares, recorrer por diversas vezes a um discurso que não é o dele, e refiro-me particularmente a um discurso mimético do discurso do crítico de arte, segundo os padrões e clichés desse tipo de texto.

MP: Vale o que vale.

--- --- ---

FCL: O manifesto como lugar para outro texto, para outro discurso que não aquele veiculado no objecto artístico (ou o manifesto como objecto artístico). E os muitos manifestos artísticos criados pelos próprios artistas exemplificam bem essa necessidade.

MP: Nas visitas ao meu atelier, particularmente por parte dos coleccionadores, é muito raro encontrar aqueles que olham para o outro lado, para o reverso do desenho, aqueles que entram efectivamente no universo da obra de arte. Por diversas razões, há quem veja o objecto de uma forma muito planificada.

Outros têm um olhar próximo ao do artista, quase disléxico, cruzando de alguma forma várias informações e construindo, com todos esses vectores e com todas essas perspectivas, uma imagem quase tridimensional.

--- --- ---

FCL: Achas que há uma tensão entre o artista e aquilo que o rodeia na esfera artística (museus, feiras, bienais, fundações, públicas, privadas, coleções, leiloeiras, galerias, agências, publicações, escolas / historiadores, críticos, comissários, galeristas, público)? Ou o artista está num lugar que lhe é confortável?

MP: O artista tem que fazer uma série de trabalhos da competência de muita gente. Há uma constante alteração do papel do artista para que ele consiga sobreviver. Digamos que a posição do artista não é a mais definida nem a mais fácil.

FCL: Isso é bom para o artista?

MP: Não. Para o colecionador, é mais fácil. Para quem vende também está mais ou menos... para quem escreve, também pode construir um discurso para que tudo aquilo tenha uma razão de ser naquele espaço.

FCL: Percebo que tu achas que os diferentes agentes têm os contornos bem definidos naquilo que é o seu campo de operação, e que no caso do artista os contornos não estão bem definidos.

MP: Isso, a partir do momento em que a vida do artista depende da sua arte... Mas o artista pode perfeitamente ser professor e ter a sua produção artística...

FCL: O que torna tudo mais difícil. Quer o papel do professor quer o papel do artista.

MP: Tive uma pequena experiência no campo da educação. Durante esse ano foi para mim extremamente complicado fazer as duas coisas, aliás, fiz muito mal tudo, porque não conseguia estar comigo... Mas também consigo compreender, e estou-me a lembrar de um artista que conheci com um trabalho incrível, 60 anos, e a vida dele foram as aulas até às 4 da tarde e a partir das 4 da tarde o seu atelier.

Foi professor do Tim Hawkinson, e o seu percurso foi feito em San Jose e em San Francisco. As galerias não se interessaram pelo seu trabalho. Contudo, ele fez a sua caminhada e agora inaugura uma retrospectiva com todo o seu percurso. É uma daquelas histórias que acontecem. O seu trabalho é incrível, e de repente estão em exposição 40 anos da vida de um pessoa que esteve completamente fora do mundo da arte. Quem arriscou foi uma pessoa nova, de uma geração mais nova, com menos de 30 anos e que percebeu o que foi a vida daquele artista. É uma lição.

FCL: Qual te parece ser a relação ideal entre o artista e os outros operadores, quer com “os lugares”, quer com “as pessoas” do mundo das artes...

MP: A mais correcta?

FCL: Aquela que gostavas que existisse...

MP: Teria que ser fora de um país pequeno, periférico. Vamos pensar fora de Portugal? Um lugar onde existem muitos museus, onde existe uma massa crítica interessante, muitos artistas, muita gente a pensar. Tudo isso facilita muito as coisas. Invejas não... Seria o paraíso, mas...

FCL: No meu mestrado acabei por debruçar-me bastante sobre o atelier. O atelier acabou por ser motivo de reflexão. E o atelier pode funcionar como uma boa metáfora daquilo que é o espaço vital do artista. Não falo especificamente das paredes do atelier, pode até não ter uma existência física. O atelier como um espaço amoral, como um espaço descomprometido com as questões morais. Um espaço muito capaz de receber o indivíduo sem, ele próprio, o condicionar...

MP: Interessante...

FCL: Vês o atelier (o teu espaço de criação), sendo ele esta casa, ou o que for, como um espaço não comprometido, não moral, sem bem, sem mal? Ou funcionas de forma reactiva, e os teus interesses passam por questões morais, políticas, sociais, religiosas...?

MP: O meu atelier não é só o espaço que utilizo, o meu atelier é uma sede de construção. Existe neste espaço físico, mas existe fora dele também. Tenho pessoas que colaboram no meu atelier, fora deste espaço. Muitos dos objectos que utilizo não são feitos por mim. São construídos em fábricas. Quando entro na fábrica...

FCL: Estás a entrar num pedaço do teu atelier...

MP: Sim. E uma fábrica é um espaço que já não domino. Podem ser 15, 20 pessoas a trabalhar. É já maior que eu.

Quando falavas eu estava a imaginar o atelier como uma folha branca.

FCL: A questão da amoralidade. Achas que a amoralidade é uma condição necessária ao acto criativo do artista? O artista necessita de um contexto amoral para se relacionar com a sua criação? É para ti importante o contexto amoral?

MP: O espaço que me interessa é um espaço onde posso integrar outras pessoas, não confinado. Não gosto disso. Mesmo quando estou em residências artísticas, e já estive em residências onde o espaço de trabalho era muito pequeno (em caves, etc...), senti sempre que precisava de comunicação. Sempre precisei de sentir que o meu atelier é um lugar aberto a experiências, a contaminações...

FCL: Partilhas a ideia de que o erro, o equívoco, o acidente, o fracasso, são acontecimentos importantes, a ter em conta, tão importantes como a assertividade, a coerência, a racionalidade.

Parece-te que a intuição tem um papel importante nas rupturas, nas desconstruções?

MP: Acredito nas duas situações. Acredito que um trabalho pode ser pensado e ser construído, como um engenheiro decide construir uma ponte - completamente racional. E acredito tam-

bém no acidente, acredito no erro, acredito que a intuição pode conduzir a uma nova experiência e a um novo caminho. Ambos os campos me interessam. Nos meus desenhos, e em algumas esculturas, a experiência, o erro, e o defeito, são aceites, e por vezes surpreendentes. Outras peças são muito exactas e têm que funcionar daquela forma. Muitas delas são testadas mais que uma vez. E tenho tido acidentes. Peças que tiveram de ser reconstruídas, porque não foram bem pensadas. Por vezes recorro a engenheiros que me ajudam a repensar soluções. Estou a falar de máquinas que não podem falhar.

FCL: 16.000 quilómetros de viagem de carro pela Europa (Ariete, 2005). Parece-me uma boa forma para introduzir a tua relação com o teu processo de trabalho. Mas ainda antes, essa viagem parece-me também uma forma de dizer fora do objecto artístico.

MP: E de fazer o que não se deve.

FCL: Justamente, algo que não cabe dentro duma moldura.

E encontro uma grande importância no processo. Depositais muito do teu trabalho na criação do objecto. O fazer parece determinante e por vezes o fazer parece esgrimir protagonismo com o objecto final.

MP: Parece-me que sim. O processo é fundamental.

FCL: O processo é também dizer fora do objecto, é qualquer coisa que nem sempre cabe no objecto, que nem sempre transparece no objecto...

MP: O processo é o estudo, o processo é a forma de entender um resultado. Quando falo sobre um trabalho meu, estou a criar algum enredo, alguma relação entre a origem, a ideia e um objecto final, que não é final nenhum. Apenas encerra uma história.

FCL: No projecto Ariete, existiu todo um registo, ou esse registo foi elaborado à posteriori?

MP: Eu fui filmando todo o trajecto da viagem e fui documentando toda a história. Tenho centenas de fotografias...

FCL: Em jeito de diário...

MP: Mais como um luta para conseguir que o carro aguentasse, para chegar aos hotéis às horas em que ainda estavam abertos e muitas vezes dormi no carro. Foi um processo, uma caminhada até os lugares mais importantes, até àqueles lugares que o artista quer conquistar: os museus. Mas com grandes fracassos. Diria que 80% dos casos as abordagens que fiz aos museus transformaram-se em situações tristes. Deixei a minha documentação, deixei informação sobre o que estava a acontecer, mas nem os directores nem ninguém me quis receber. Foram muito poucos os casos em que os museus, em que as pessoas estiveram abertas a alguma conversa. Eu já sabia onde me estava meter.

FCL: Tens consciência de que estás a trabalhar sobre um “grande quadro”, que existe uma “grande obra” que esta a ser construída e sobre o qual estás a trabalhar? Ou pelo contrário, não tens essa consciência ou nem sequer te parece que exista esse “grande quadro”?

MP: Em 2007, quando fiz a exposição na Culturgest, tive, de alguma forma, essa consciência. E embora ainda não tenha feito a exposição na Gulbenkian, ao fazer uma lista com a Isabel Carlos dos trabalhos que vão ser apresentados (trata-se de uma selecção), compreendi que o Centro de Arte Moderna é pequeno. Estamos a falar numa selecção que está constantemente a ser cortada porque as opções da Isabel têm um sentido, e na verdade não há espaço para tudo. Eu queria pôr tudo lá! Mas a Isabel tem mais lucidez. Começo agora a sentir algo que nunca senti até hoje. Trabalhos que já esqueci e que volto agora a rever. Ando a fazer esse trabalho de recuperação.

FCL: E através dessa recuperação percebes que existe uma unidade?

MP: Tenho consciência de uma coisa que não tinha até hoje. Sempre achei que estava a fazer diferente e começo agora a perceber que tenho andado a tratar sempre das mesmas coisas.

FCL: Será isso particular e recorrente nos artistas?

MP: Acho que sim. Tratamos sempre daquilo que nos motiva e preocupa. É difícil para qualquer artista sair de si próprio e tratar de algo que não lhe é familiar. E aquilo que nos é mais familiar somos nós próprios.

Entrevista a André Gonçalves realizada em Lisboa em 27 de Outubro de 2010 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

Francisco Cardoso Lima: Encontrei por várias vezes referido sobre ti o “do it your self”, que me remeteu para aquilo que há de melhor numa criança...

André Gonçalves: O que é que está lá dentro? Como é que isto funciona? Esse fascínio...

FCL: O fascínio de quem constrói um brinquedo, de quem constrói um objecto. A importância do processo e a possibilidade do processo passar a ser, ele próprio, o objecto... Procurar o “quadro” na parede. Procurar a “escultura” no plinto. Onde está? Não há objecto porque ele próprio dilui-se...

Também me parece muito importante no teu trabalho a experimentação assim como a relação da obra com o público. Também encontrei referências ao lixo, ao lixo tecnológico e à reciclagem...

Contudo gostava de iniciar esta conversa percebendo a tua formação e o teu percurso até hoje:

Obtiveste o curso de design gráfico no IADE (Instituto de Arte e Decoração - Escola Superior de Design) em 2001. Posteriormente realizaste um conjunto de workshops.

AG: Sim, fui fazendo vários workshops.

FCL: Existiu alguma motivação familiar que te levou até ai IADE, que te levou até às artes?

AG: De alguma forma. Tenho um tio que é pintor, no sentido tradicional. Principalmente aguarelas de cenas tauromáquicas e paisagem, retrato, etc...

Na escola, os professores de matemática diziam-me que devia seguir matemática e os professores de geometria descritiva diziam-me que devia seguir as artes, a arquitectura (tenho também uma prima que é arquitecta). O meu tio sempre me incentivou seguir a via artística. Andava entre estas duas opções.

As artes eram mais atractivas e no 12º ano segui a vertente artística. Estava decidido seguir arquitectura paisagística contudo, nos últimos meses do 12º ano, decidi alterar a minha escolha para design. Tive uma professora no 12º ano que era designer. E o campo do design chamou-me à atenção se bem que também gostasse de pintura ou escultura, mas não tinha médias para isso. E o IADE surgiu como última instância, à última da hora. Acabou por ser o recurso, mas foi um recurso do qual não me arrependo em nada. Acho até que foi a melhor escolha.

O design, ainda assim, engloba todos esses pequenos campos sem se focar muito em nenhum. Tem a sua especificidade própria. É um meio em que se aborda, ou se tem uma consciência, das outras áreas artísticas e ao mesmo tempo não se toca em nenhuma delas.

Mas sentia que faltava alguma coisa. A partir do 10º ano (ou se calhar ainda antes) sempre fui tendo uma prática artística (desde o mais figurativo até ao mais abstracto) e participei nalgumas exposições de pintura organizadas pelo meu tio que era um dos fundadores de um grupo de pintores em Vila Franca de Xira.

FCL: Eventualmente na escola secundária, mas, principalmente no IADE, tiveste algum grupo de colegas que de alguma forma foi marcante? Cumplicidades, dinâmicas de grupo.... foi criado algo significativo?

AG: Sim, houve. Mais no campo da música. A música foi uma actividade que sempre me acompanhou de uma forma paralela.

FCL: Gostava de perceber se ias ter com colegas, se formavam colectivos (0.09.00) e se isso era produtivo no sentido de ser motor para chegar mais longe por serem um grupo. E se, também por funcionarem em grupo, partilhavam interesses, experiências e se, de alguma forma, se formavam uns aos outros...

AG: Foi, de facto, muito importante, principalmente dentro da turma.

A minha personalidade não é muito expansiva. Não conheço quase ninguém que andava no IADE. Conhecia as pessoas da minha turma e criei o meu grupinho com as pessoas com que trabalhava em grupo. Um desses colegas estava mais focado no trabalho em 3D, outro estava mais focado no design gráfico, outro mais focado nas novas tecnologias (estava a aparecer a internet) e eu fui aprendendo com uns e com outros. E depois há sempre um irmão mais velho que está mais avançado e que já trabalha em Flash. E foi através dessa pessoa, que me introduziu a tecnologia Flash em 15 minutos, que me fez ir para casa experimentar e descobrir as suas potencialidades. Essas pequenas introduções que por vezes são difíceis de fazer sozinho, funcionam bem dentro de um grupo.

FCL: Qual era o teu papel nesse grupo?

AG: A certa altura eu estava mais focado no Flash. Mais tarde, no 3º ano do IADE, trabalhei num atelier para desenvolver aplicações Flash e multimédia para a web. A partir daí agarrei no Flash com força. A única ferramenta com que trabalhava no atelier era essa. Comecei a aprender programação com o Flash. Na altura começavam a aparecer pessoas como o Joshua Davis ou sites de referência como os Flight 404, já com alguma programação generativa e alguns comportamentos da física e eu gostava bastante de tudo isso e percebi que queria aprender a programar em Flash. O que custou imenso porque não havia informação em Portugal. Ainda tirei um curso de Flash na FLAG mas mesmo o ensino de Flash era muito básico...

FCL: Ensinavam código?

AG: Havia um bocadinho de código mas ao nível do “play” ou do “go to and stop”. E não havia nada mais do que isso. Eu andava sempre a investigar e a procurar tutoriais na internet.

Mas desse grupo nasceu também uma banda de música. Um dos colegas trabalhava com os Atomic Bees e com ele fiz um projecto que durou 6, 7 anos. Chegamos a actuar em Vilar de Mouros e ainda fizemos uns concertos grandes. Mais tarde, já depois do IADE, um vai para aqui, outro para ali... e agora já não tocamos à quase 2 anos. Mas ainda nos encontramos e, de vez em quando, ainda ensaiamos. Há ainda a vontade de fazer mais coisas, mas não há o tempo.

Tudo isso foi muito importante. No meu caso, a parte musical foi super importante porque me levou a fazer outras coisas.

Eu vim de Alenquer, que ainda assim é aqui próximo, mas há uma barreira muito grande com Lisboa. As minhas bandinhas de garagem do secundário em Alenquer nada tinham a ver com o que se passou em Lisboa. Outra escala, um mundo muito maior e muito novo. Foi bom conseguir entrar nesse percurso musical e conhecer outras pessoas que rodeavam a música. Algumas coisas na música, mais estranhas, despertavam-me grande curiosidade e mantinham-me muito atento. Sempre me interessei por esse campo mais estranho o que me levou a conhecer algumas pessoas da electrónica experimental portuguesa. A partir daí, a partir desses relacionamentos, comecei a crescer nesse meio.

FCL: E continuas ligado à música... Muitas dos teus trabalhos incorporam o som.

AG: Sim, sim, utilizo bastante o som. As minhas primeiras apresentações no campo das artes plásticas (saindo do campo musical) são instalações sonoras... perto da "Sound Art".

FCL: E lembro-me também das 'canned laughs' (ou 'gargalhadas enlatadas') como o ponto de partida (esse som como ideia primeira) para posteriormente desenvolveres a instalação "Trigger Happy" (2009).

AG: Nesse caso não foi tanto a gargalhada em si. Foi mais o porquê daquela gargalhada lá estar.

FCL: A existência daquele tipo de som...

AG: E quando descobri que havia realmente uma máquina que tinha sido inventada por alguém para fazer aquele som comecei a investigar o seu criador e o porquê da sua criação. E até que ponto é que a ideia que ele tinha quando concebeu essa máquina e quando pensou na sua utilização corresponde àquilo que se passa hoje em dia ou que se foi passando ao longo dos tempos. Até que ponto é que essas duas ideias coincidem. A máquina foi criada para ajudar as séries de humor e as 'sitcoms'. Hoje, a mesma máquina é o sustento desse tipo de série televisivas... As mesmas séries sem essas gargalhadas são....

FCL: Uma depressão...

AG: Sim, são uma depressão porque metade das piadas não têm graça nenhuma...

FCL: Gostava de recuperar os grupos e a sua importância. Hoje continuam a ser importantes?

AG: Os grupos continuam a ser muito importantes.

FCL: Tu criaste um programa de residências artísticas na tua própria casa, o que me parece uma excelente ideia. Esse programa de residências artísticas parece resumir bem a importância que tu atribuis ao colega. Mais: tu próprios criaste um mecanismo que permite não só procurar como acolher esse colega. Há de facto uma necessidade muito grande de estar entre colegas?

AG: Sim. Em Portugal não há muita gente a trabalhar no meu campo. É raro conseguir ter uma conversa (nem que seja uma conversa de geeks) acerca de um qualquer tema que nos preocupa. Não há promoção deste discurso ou desta expressão entre vários artistas sobre temas mais específicos.

Trabalho muito mais lá fora do que cá dentro, em Portugal, e percebi que lá fora tinha essas oportunidades e conhecia várias pessoas que trabalham no mesmo campo. Percebi que com elas podia manter conversas muito mais interessantes. Acabo por encontrar lá fora ideias que me fazem crescer imenso.

Mas em Portugal há um grande espírito de partilha. Quando dizemos “vem a minha casa” é porque queremos mesmo que as pessoas venham à nossa casa. Ao contrário dos americanos, que são capazes de dizer “vem a minha casa, mas... se precisares de alguma coisa pede a alguém primeiro”. Nesses casos eles são “polite” mas não genuínos (embora existam sempre excepções à regra).

FCL: Portugal gosta de receber bem.

AG: Exactamente. Eu dizia isso às pessoas e cheguei a detectar que as pessoas não percebiam se eu estava a ser apenas educado ou se estava a ser realmente sincero.

A certa altura decidi tornar as residências artísticas em minha casa numa coisa semi-oficial. As regras estão no meu site e são criadas por mim. Evito assim ser tratado como o mau da fita, que não divulga as residências, e oficializei de forma relativamente despretensiosa, ou seja, com um discurso muito simples e sem ter que responder aos emails que todas as pessoas me enviam e etc... E há neste processo a análise de um projecto proposto por quem se propõe.

FCL: Como enquerras isso? Com isso estás a tentar dizer alguma coisa ou não?

AG: Também estou a dizer qualquer coisa ainda que possa ser uma ideia utópica.

Os bilhetes de avião são baratos (pelo menos os voos europeus) e não há necessidade das pessoas estarem fechadas, sozinhas em casa. Porque não ir fazer isso que estão a fazer noutro lado qualquer?

A minha casa não tem um quarto extra. É mesmo o meu quarto que cedo a quem chega. E se isto fosse partilhado por outras pessoas em vários locais da Europa e do mundo, acabava por se criar uma rede de intercâmbio, uma espécie de “couch surfing” para artistas, que promoveria uma discussão entre colegas.

Já recebi pessoas que não conhecia. Eu sou uma pessoa “easy going”, sou cordial o suficiente, ou seja, não me chateio com um copo fora do sítio. É difícil chatearem-me. Percebo que nem todas as pessoas são assim. Sei que algumas pessoas consideram uma situação destas como uma invasão da privacidade, uma intromissão na bolha pessoal. Comigo, essa bolha é transparente.

Essa rede, se houver essa rede mundial, em que todos os artistas recebem outros artistas, acaba por se promover um bom conjunto de conversas entre pares...

FCL: Isto leva-me até à ao ponto de partida deste estudo. Há qualquer coisa que o artista precisa de dizer e que não cabe na natureza muito particular do objecto artístico. Parece-me possível poder existir a necessidade, ainda que não por parte de todos os artistas, mas para uma boa parte deles, de encontrar outras estratégias para dizer fora do objecto.

Essa tu necessidade de estar com outros artistas que te fez criar um instrumento que cumpre (ou que promove) essa função pareceu-te ser também ela uma outra estratégia na tentativa de privilegiar a relação entre os colegas.

AG: No objecto artístico o discurso é normalmente focado num ponto. Estas conversas são diferentes e muito enriquecedoras.

FCL: Sentes que os outros artistas têm também essa necessidade de partilha ou, de facto, parece-te que essa dinâmica já acontece?

AG: De certa forma sim... Há pessoas mais reservadas que guardam para si aquilo que estão a fazer e os instrumentos que utilizaram para chegar aos seus resultados. Protegem mais o seu trabalho e as suas ideias, protegem mais todo o trabalho que está por trás da obra de arte.

Otras pessoas, pelo contrário, não são tão reservadas. São muito mais “open source“. Põem as coisas cá fora. Criam a sua obra e colocam o código “on line”...

FCL: Parece-te que há um sentimento de classe entre os artistas plásticos. Outros grupos ligados às artes já se organizaram como classe, por exemplo em ordens ou associações. Há essa vontade? Ou há essa possibilidade?

AG: Não sei se há o sentimento de classe. Nem sei se é uma questão apenas portuguesa. Não sei se os artistas conseguem...

Mas achei muito interessante que, há uns tempos, quando o estado começou a cortar nos apoios aos artistas das diversas áreas, formaram-se redes e todos os artistas se reuniram no Teatro Maria Matos por causa do dinheiro, por causa do dinheiro que o estado não irá atribuir. Achei fantástico os artistas das diversas áreas reunirem-se todos. Em Portugal está cada um no seu cantinho. Não há partilha nem troca de informações. E não me parece ser possível criar um entendimento entre todos para, por exemplo, criar um sindicato dos artistas. Mas durante aquelas sessões, ou durante aquele mês, houve umas quantas reuniões. Eu não participei porque achei tudo aquilo absurdo... quase que era contra toda aquela...

FCL: Mas esse acontecimento chamou-te à atenção...

AG: Chamou-me à atenção que eles se reunissem todos, naquela altura, a favor do dinheiro. Não me parece que seja o dinheiro que deva mover os artistas.

FCL: Pode ser o dinheiro uma das coisas que une os artistas?

AG: O que os uniu foi sentirem-se tocados no bolso. Não foi o quererem ser artistas e o querer dar às pessoas o que um artista dá às pessoas. Essa coisa abstracta que os artistas proporcionam ao público é que os devia juntar e não porque lhes estão a mexer no bolso. O dinheiro também é importante mas... parece-me ser uma razão muito pequena para juntar os artistas...

FCL: Ainda a propósito da relação entre artistas. Nas ciências, o conhecimento científico é formado, é avaliado e é legitimado pelos pares. São os pares que analisam e reflectem sobre aquilo que os seus colegas criam e que posteriormente o consideram válido. Parece-te que os artistas desejam ser legitimados pelos pares e qual a importância desse juízo comparado com as opiniões, por exemplo, dos comissários, dos críticos de arte, dos professores ou dos galeristas... E parece-te útil e desejável que fosse criada essa outra dinâmica reflexiva do artista pelo artista?

AG: Não tinha pensado nisso dessa forma...

A crítica ao meu trabalho, venha de onde vier, é sempre um dado interessante, quer concorde ou não com ela. É sempre uma outra leitura que pode enriquecer o teu processo de trabalho, o teu processo conceptual. É sempre um desafio.

Quanto à legitimação por parte dos pares... Claro que é bom, principalmente quando se trata de artistas que respeitas e de quem admiras o trabalho. É sempre bom ter feedback sobre o nosso trabalho.

FCL: Existe para ti diferença entre um feedback vindo de um galerista ou vindo de um artista?

AG: Existe. Ser reconhecido por um colega que admito é mais importante e é sempre muito bom.

Quando se trata de um galerista, de um curador, também é importante quando há um respeito pela galeria, pelo trabalho do curador.

Tenho dificuldade em dizer se atribuo diferentes importâncias... Talvez não faça uma distinção assim tão grande entre um artista ou uma outra pessoa do mundo da arte, ou fora do mundo da arte.

FCL: E parece-te que há algo que particulariza o discurso do artista em relação aos outros 'players', ou seja, quando um colega teu, um artista a quem tu reconheces competência, aborda o teu trabalho, achas que aquilo que ele te diz é, normalmente, diferente daquilo que te diz, por exemplo, um crítico de arte?

Achas que há qualquer coisa no discurso do artista diferente do discurso dos outros 'players'?

AG: Aqui sim, é diferente. E depende do artista e da sua área artística. Muitas vezes os artistas não se focam muito nas questões conceptuais da peça em si, mas mais na parte técnica. Aos artista interessa mais a magia por trás da obra.

FCL: O processo?...

AG: Exacto, discute-se mais o processo do que o objecto final.

FCL: Pode isso ser um traço transversal às conversas de artistas?

AG: Acho que sim, a maneira como se chega ao objecto artístico. Ainda assim, os artistas reconhecem exactamente que conceitos estão a ser trabalhados, percebem exactamente o que os outros artistas estão a dizer. Os artistas têm uma característica muito importante: são observadores da sociedade contemporânea.

Numa entrevista recente perguntaram-me algo como "Qual o papel da arte no mundo" (foi uma entrevista de 5 minutos só com perguntas assim, levezinhas). O artista tem o papel de fazer o resumo crítico da sociedade. No trabalho artístico há muito de resumo crítico, salientando aspectos.

As pessoas parecem adormecidas, no seu rebanho, atrás dum pastor, e não vêem que ao lado há mais campo.

É por vezes o artista, em certa medida egocêntrico e fechado no seu pequeno mundo, quem observa os detalhes que escapam à maioria das pessoas. É a atenção que canaliza para detalhes que normalmente passam despercebidos ao cidadão comum. E o artista tem sempre essa particularidade de estar um pouco à margem do rebanho, ou pelo menos nas franjas...

--- --- ---

FCL: Há uma dinâmica reflexiva por parte dos artistas?

AG: Há conversas bastante interessantes entre os artistas sobre as suas preocupações. Por exemplo: "como é que tu facturas?" ou "onde compras-te aquele parafuso?" ou "em quem votas-te?" ou "o que te pareceu aquela decisão governamental?".

As conversas entre artistas abrange muitos campos e normalmente os artistas são pessoas que têm essa “awerness”, essa consciência da sociedade de uma forma menos comum, de uma forma um pouco diferente.

FCL: Os artistas entendem-se entre si?

AG: Julgo que sim. E vêm-se reflectidos nas preocupações dos outros artistas. Muitas vezes encontram nos outros artistas respostas (ou novas perguntas) para as suas preocupações.

--- --- ---

FCL: Em relação ao texto... Como te relacionas com o texto, com a reflexão escrita?

Como é que tu produzes esses textos (se os produzes) e que importância lhes atribuis?

AG: A expressão, seja ela qual for, baseia-se num processo cerebral de tradução entre o pensamento e essa comunicação. Esse processo está mais desenvolvido ou é mais simples para umas pessoas do que para outras, para quem é esse processo é mais complexo.

No meu caso, é sempre uma parte que me custa bastante. Os meus pais são professores do ensino básico de Ciências da Natureza e de Língua Portuguesa e sempre tive uma grande pressão sobre o texto escrito. Sou muito crítico e sei que não sou um bom escritor, mas sei que já fui pior do que o que sou agora.

E muito do meu trabalho veio-me ajudar. Obviamente, tenho sempre que escrever uma sinopse sobre os meus projectos. No início custava-me imenso até que consegui chegar a um método que me agrada. Acho sempre que é a peça que diz tudo e a sinopse é apenas um enquadramento, é o “framework” onde a peça funciona. Não quero explicar a peça. Posso explicar a parte técnica, ou seja, como é que a peça opera e não tanto o que a peça diz. O título e a sinopse são pistas e gosto de deixar ao espectador a tarefa de perceber quais as relações entre a sinopse, o título e a obra.

FCL: O título é ele próprio já um pequeno discurso no domínio da palavra. Atribuis muita importância aos títulos das obras?

AG: Sim, o título é bastante trabalhado. É sempre bastante trabalhado.

FCL: O título é também uma reflexão crítica...

AG: Exactamente... Por vezes o título vem com a ideia, outras vezes é simples chegar ao título, às vezes o título demora a ser encontrado.

FCL: De qualquer das formas é um elemento importante...

AG: Tem que ser...

FCL: Tens essa necessidade de dizer coisas que não cabem no objecto artístico ou que a natureza do objecto artístico não acolhe da melhor forma? Procuras outros campos para afirmar essas ideias, esse outro discurso?

AG: Sim, até porque as minhas peças são um pouco... Ontem vi uma conferência do Arthur Ganson, onde ele disse algo relacionado com a simplicidade no seu trabalho. Ele fez uma pausa no seu discurso, uma pausa muito interessante porque acaba por dizer imenso, e acaba por dizer que o objecto artístico é sempre ambíguo. A natureza do objecto artístico contem essa ambiguidade...

Ao atribuir um título a uma obra de arte, acaba por se firmar algo com uma convicção muito maior. O título firma um contexto para o objecto artístico. E o objecto artístico tem que ser pensado à luz desse título. Como o nosso próprio nome que, por um lado, não diz nada sobre nós próprios mas nós também somos o nosso nome. No meu caso particular, tenho vindo a desenvolver esse processo. As minhas primeiras peças eram "Untitled". "Untitled" 1, 2, 3, etc... Posteriormente desvirtuei essa ideia dos "Untitled" e acabou por restar apenas um "Untitled 06". Todos os outros trabalhos têm títulos diferentes e apenas a peça "Untitled 06" me pareceu merecer manter esse título.

Na altura, a ideia dos "Untitled" relacionava-se com um conceito bastante discutido, principalmente no campo do som e da Sound Art. Um conceito do Francisco Lopez que, sendo o seu trabalho estritamente sonoro, para ser avaliado no ponto de vista auditivo, considera que o título desvirtua a peça acrescentando-lhe um pré-conceito.

FCL: A pergunta é exactamente essa: Tu sentes necessidade de acrescentar um outro discurso ao objecto artístico?

AG: O Francisco Lopez pretende que o público ouça as suas peças em "tábua rasa". Essa abordagem, no seu trabalho, é interessante, mas não é a única.

Há para mim uma obra de arte que foi chave e que me fez querer trabalhar no campo das artes.

É a peça "Gift" (c. 1958) do Man Ray. É um antigo ferro de engomar roupa com uns pregos na sua base. Quando vi esse trabalho num livro de história de arte (talvez no 10º ano) deu-se um 'click' muito grande. O diálogo entre o objecto e o título... A peça em si é já muito forte e o título "Prenda"...

FCL: Acrescentou qualquer coisa ao objecto?

AG: Sim. O título acrescentou imenso.

FCL: Eu também atribuo muita importância ao título das minhas obras. E atribuo uma grande importância aos títulos das minhas exposições...

AG; Também eu...

FCL: Outro campo, perfeitamente estabilizado, onde o artista pode dizer fora do objecto artístico.

AG: Acabam por ser as preocupações gerais que aparecem nos títulos das exposições.

Os objectos artísticos são algo muito concreto no percurso do artista. E os títulos das exposições (já dei títulos a exposições que pouco ou nada têm a ver com os objectos expostos) acabam por ser o “framework”, novamente, neste caso mais relacionado com o artista do que dos objectos artísticos.

FCL: Parece-te que o artista se preocupa mais com os objectos artísticos ou consigo próprio? De outra forma: quando um artista vai ter com outro artista parece-te que ele está mais preocupado em perceber o objecto artístico ou perceber o artista, o seu processo e a sua forma de se relacionar com as artes? Como se passa contigo?

AG: Quando eu vou ter com os outros artistas é esse lado que procuro. Gosto de perceber o sujeito mais do que o objecto. Gosto principalmente de perceber a relação entre os objectos e o artista.

FCL: E esse todo, pessoa-obra, percebe-se?

AG: Na grande maioria das vezes percebe-se e faz todo o sentido.

FCL: Quando conheci os trabalhos do Robert Gober, por exemplo, as pernas de cera que saem das paredes, têm os pelos das pernas colocados um a um. Fiquei a saber que o seu pai era ourives. Assim faz sentido que ele tenha a necessidade de colar nas pernas de cera todos os pelos, um a um.

Pela importância da relação obra-artista: É inevitável existir um trabalho sobre si próprio, uma consciência de si próprio, plasmada na obra do artista? É para ti primordial um trabalho sobre ti mesmo... ou reages a estímulos que te são externos? És tu que estás em jogo no teu trabalho? Achas que te estás a trabalhar a ti próprio?

AG: Ambas as coisas. Há uma aprendizagem nas técnicas que são usadas no nosso trabalho no sentido de fazer melhor e, por outro lado, há também um crescimento social, uma consciência do mundo que nos rodeia. O que acontece e como acontece.

Eu não fico em casa a pensar em novos trabalhos, não faz sentido. Normalmente, as minhas ideias aparecem num ‘click’. Não sei de onde vêm.

FCL: Até porque passas muito tempo em diversos locais, como defines o teu atelier? O que é importante para ti no teu atelier?

AG: O meu atelier, mais do que uma localização ou um espaço físico, são as minhas ferramentas. O meu atelier são as ferramentas que eu utilizo, imprescindíveis para o meu trabalho...

Eu trabalho com coisas que não são de todo do meu campo académico. Há muito de auto-didacta. E aprendi que existem ferramentas certas para determinados trabalhos e quando não tenho essas ferramentas certas sinto-me amputado.

FCL: E o que é que deixas entrar para dentro do atelier? O atelier é um lugar aberto? É um lugar fechado? Ou é um lugar vazio?...

AG: É aberto, é totalmente aberto. Quando estive em Nova Iorque, no “Location One”, numa residência artística promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian, anunciei no meu site que o meu espaço de trabalho era 24 horas um “Open Studio”. Qualquer pessoa que quisesse ir ao meu atelier só tinha que me contactar.

Gosto de me encontrar com pessoas. Gosto de conversar com elas. Gosto de mostrar o processo de fazer. Há quem apenas apresente o trabalho quando este está completamente finalizado. Eu não.

--- --- ---

AG: Uma obra normalmente fica em gestação (às vezes anos). Quando começo a trabalhar é porque há uma vontade muito grande de a fazer naquele momento. Naquele momento aquela é a peça. E enquanto aquela peça não estiver resolvida, basicamente eu não existo (por vezes sou um pouco obsessivo). Perco consciência das horas, dos dias, das semanas, às vezes dos meses...

--- --- ---

FCL: Recorrendo à metáfora do “grande quadro”. Existe uma corrida de fundo no percurso criativo. Que importância tem esse “grande quadro” na tua própria prática. Tens consciência que estás a trabalhar sobre um todo maior que as partes? Existe um todo que começa a fazer sentido... Tu trabalhas conscientemente sobre esse “grande quadro” ou ele é consequência dos pequenos passos que vais dando no teu percurso?

AG: “A grand jatte”. Um trabalho para a vida...

FCL: Apercebes-te que estás a trabalhar sobre um grande tema de fundo transversal à tua criação? Existe essa consciência e, existindo, essa consciência vai-te guiando os trabalhos futuros?

AG: Acho que sim. De alguma forma, quando problematizo as ideias questiono até que ponto é que determinada ideia faz sentido no meu trabalho. Por vezes encontro ideias interessantes que não materializo por não fazerem sentido no meu percurso.

FCL: Tens consciência de que estás a traçar um caminho e não te queres desviar desse caminho?

AG: Sim, de certa forma tenho essa noção. Procuo que as minhas peças façam sentido nesse percurso... nesse grande percurso, nesse “grande quadro”.

Há projectos que têm um tempo para serem realizados. Muitas ideias ficam apenas registadas no papel, em apontamentos, por terem perdido a oportunidade, por ter passado o momento em que faziam sentido.

E acho que sim, acho que tenho consciência desse percurso maior do que a obra em si.

E a selecção das obras que realizo têm em atenção o que está para trás e o que perspectivado para o futuro...

FCL: Se segues um caminho, o que está escrito na tabuleta? (esta é uma má pergunta, mas...) Consegues identificar para onde te diriges?

AG: Acho que consigo... acho que tenho essa consciência que funciona como o meu 'feedback' sobre o meu trabalho.

Se as minhas obras funcionarem para os outros da mesma forma que a obra "Gift" do Man Ray funcionou para mim, se eu conseguir despertar no público vontade para saber mais sobre os assuntos que eu abordo, acho que é já uma mais valia para a sociedade.

A sociedade tinha mais proveito se todos fossemos artistas. Era uma sociedade mais rica. Hoje em dia parece-me que estamos cada vez a afunilar mais, mais e mais e que há menos consciência do que as coisas realmente são. Tomam-se por garantidas coisas que não fazem sentido nenhum.

FCL: Socialmente, o artista pode ter esse papel essencial: olhar de forma diferente?

AG: Exacto. Também por isso julgo que a arte está fora da sociedade.

Duchamp atirou uma pedra para o charco e ainda hoje as águas abanam. Foi muito forte o que ele acrescentou de novo. Ou o conceptualismo... E a sociedade distancia-se desses conceitos... Hoje, é complexo falar com alguém sobre arte. Contudo, considero que a arte tem um papel muito importante. É ela quem faz um resumo crítico da sociedade em que vivemos e essa reflexão crítica é importante. É um desafio que nos faz crescer.

FCL: A arte como motor para outras transformações?

AG: Exacto.

--- --- ---

FCL: Pegando novamente na importância que a obra "Gift" do Man Ray teve para ti...

AG: O conjunto das obras de Man Ray não são uma referência para mim. O importante é a singularidade dessa obra específica.

--- --- ---

FCL: Eu tenho uma conta no Twitter. Tenho dificuldades em relacionar-me com essa rede social. Tenho dificuldade em encontrar no Twitter o que procuro.

Na preparação desta conversa conheci o "The Bird Watcher" (2010), um trabalho que criaste especificamente para o Twitter. Os teus pássaros, os teus "twitching birds" foram os únicos que, efectivamente, fizeram sentido para mim por introduziram no Twitter aquilo que eu procuro: um espaço poético. Faz todo o sentido introduzir naquela rede social aquele pedaço de 'poesia'.

--- --- ---

FCL: Em relação à obra de arte propriamente dita, à sua objectualidade, à sua forma, à sua plasticidade. Em relação à desmaterialização do objecto artístico anunciada nos anos 60: onde está o plinto com a escultura, onde está o quadro na parede? Que objectos são as tuas obras?...

Tu escreves muito, escreves muito código. Esse código é o quê? É um texto? O chavão geek “code is poetry” faz sentido? O teu objecto artístico é também um objecto poético? É a poesia aquilo que potencia o objecto artístico?

AG: Gosto bastante desse lado poético e gosto da poesia, dessa quase ingenuidade, dessa ambiguidade...

FCL: E o código é importante para ti?

AG: O código é uma extensão daquilo que eu gostava de estar a operar. Eu gostava de estar atrás da máquina. Gostava de estar a desencadear as acções. O código é uma forma de eu automatizar essas operações.

FCL: O computador é um espartilho? Sentes necessidade de ultrapassar o computador? Precisas de programar os ‘chips’ que utilizas?

AG: Sim. E entrei na electrónica analógica porque não havia produtos comerciais, “software”, para fazer o que eu queria. E o meu percurso tem-me levado cada vez mais a um baixo nível de programação. Eu já programei C++ (que é quase o último nível da programação) principalmente por não existirem as ferramentas de que necessito.

Para me libertar dos espartilhos que são as ferramentas disponíveis no mercado acabo por criar o “software” que opera as minhas obras.

--- --- ---

AG: E até que ponto é que estas obras de arte “new media” são eternas... É pedido aos artistas mais do que é pedido à indústria. E se as obras de arte “new media” deixam de funcionar é justamente porque a indústria não nos garante o perfeito funcionamento dos componentes que comercializa.

Não posso garantir que as minhas obras de arte sejam eternas. Tenho a perfeita consciência que os meus objectos não são eternos e sei que em algum momento, algures, vão partir, vão parar.

Um curador não quer ver uma obra que pára no decorrer da exposição. Mas as “Leis de Murphy”, utilizadas pela NASA, existem e cumprem-se absurdamente. Há sempre algo que nos ultrapassa, nem que seja a própria durabilidade dos materiais que são usados.

E sobre isto tenho um bom exemplo:

Sabendo disto mesmo, queria garantir que a peça “Of How We Have to Leave Doubts, Expectations and the Unachieved” (2008) apresentada na exposição “7 Artistas ao 10.º Mês” (Fundação Calouste Gulbenkian) funcionasse sem nenhum problema. Fui ao ponto de utilizar fibra de

carbono (resistente e inquebrável...) numa secção que eu sabia que ia estar sobre 'stress'. Passado um mês partiu-se o parafuso que segurava a fibra de carbono... Como explico isto a um Curador?

FCL: E isso foi um problema?

AG: Foi. E aquilo que eu considero... ofensivo... quase falta de respeito... é colocarem um papel a dizer que a peça está sem funcionar. Não acho que a peça tenha, necessariamente, que estar a funcionar para se fazer perceber.

Há peças que não precisam de estar a funcionar e a peça que apresentei não necessitava de estar a funcionar.

Quando , numa exposição, colocam um papel a dizer que determinada peça não está a funcionar, o observador passa por cima da obra. Sem o papel, o observador interpretar a peça à luz daquilo que lhe é apresentado. Em algumas peças, é tão válido estarem a funcionar como não.

FCL: O teu atelier é muito particular. As ferramentas que usas, os materiais que utilizas, as formas que crias são muito pouco tradicionais na história da arte. Os "new media" proporcionam novas formas, outras formas que arrastam consigo novas plasticidades... ou ainda ausência da forma física: não há forma física mas há código... há processo...

AG: A plasticidade... está também relacionada com o DIY ("Do It Yourself").

Chamo às minhas peças "Prototypes" justamente porque as suas formas não são aquelas que eu gostava que elas tivessem. Gostava de trabalhar com materiais para os quais não tenho orçamento. Salvo uma ou outra excepção, as minhas peças são totalmente sustentadas por mim. Tenho que trabalhar para poder materializar as minhas ideias e decidi assumir totalmente essa falta de "budget".

Sou português, estou em Portugal e quero continuar em Portugal. Gosto muito de sair de Portugal, mas volto sempre. E estando cá sei que tenho várias condicionantes na realização do meu trabalho. Assumo-as. Faço-o da forma que melhor consigo.

Para uma obra apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian utilizei como recurso uma garrafa de plástico e uma tábua encontradas no local para criar uma rampa, resolvendo assim esse problema que me surgiu no momento da montagem. Foi interessante verificar que durante o período de montagem, pós montagem, inauguração, etc... muitas pessoas comentaram aquela garrafa de plástico. Usei a garrafa porque estava à mão quando precisei de um calço para elevar uma tábua.

Sei que gostava de ter o calço feito em acrílico com uma forma clínica, limpa. Enquanto designer tenho também essa preocupação visual. Mas como não consigo reunir todos os recursos que desejo, tento tirar proveito disso mesmo, utilizando aquilo que está à mão. Muitas vezes, os objectos aos quais recorro têm muito desse "DIY": a reciclagem de materiais que encontro na rua,

obsoletos, que deixam de fazer sentido para as pessoas mesmo estando a funcionar, seja um computador, uma impressora, uma tábua de madeira. Vou recolhendo inúmeras coisas. Tenho na minha sala, talvez há 3 anos, uma máquina de escrever antiga, de ferro, que pesa uns 20 quilos. Não sei o que vou fazer com aquilo, mas era incapaz de deixar aquela máquina na rua.

E também me preocupa a obsolescência das máquinas e dos materiais. Porque é que se quer sempre o novo? Ou ainda, porque é que as empresas que já tinham a tecnologia para fazer 'o novo', fizeram, naquela altura, o velho?

FCL: Questões sociais, questões políticas?

AG: A tecnologia é vista como algo mágico que resolve tudo. Mas, pelo contrário, a tecnologia só nos condiciona cada vez mais.

FCL: Há um absurdo na tecnologia?

AG: Há.

Neste momento estou a fazer compras em grande escala na China para uns sintetizadores que estou a produzir. Por isso tenho uma ideia clara do volume dos lucros obtidos tendo em conta os preços muito baratos praticados pelos Chineses. Existem margens de lucro de 1.000, 2.000 por cento em cima do valor praticado na China. É absurdo. E hipócrita.

--- --- ---

FCL: Todos os dias, existem filas de chineses à porta desse género de indústrias para serem admitidos...

AG: Aconteceu o mesmo nos Estados Unidos. Fizeram o mesmo na construção do Empire State Building. Os trabalhadores caíam e havia à porta uma fila para entrar...

--- --- ---

FCL: Em relação aos 'players', em relação aos operadores da esfera artística...

Divido aqui os 'players' entre os lugares e as pessoas. Nos lugares estão os museus, as feiras, as bienais, as fundações, colecções privadas ou públicas, leiloeiras, galerias, espaços alternativos, agências de arte jornais, escolas, ateliers, etc... Nas pessoas estão os historiadores, os críticos de arte, os jornalistas, os comissários, os galeristas, os 'dealers', os colecionadores, o público, etc... Estes lugares e estas pessoas formam a esfera artística onde está também o artista.

AG: É o artista quem suporta esta esfera.

FCL: Existe uma esfera artística com o artista naturalmente inserido dentro dela. A pergunta é essa:

Qual é o lugar do artista nesta esfera artística, que geografia é que ele ocupa? Achas que há tensões entre o artista e a esfera artística. O artista está numa posição confortável ou pelo contrário. Que lugar o artista ocupa e que papel ele cumpre?

AG: É ingénuo dizer que o artista está no seu lugar e faz o seu trabalho.

Em Portugal, para ser artista é necessário ser reconhecido como tal. Não basta o próprio dizer que o é. Existe até algum pudor em intitular-mo-nos como artistas. Notei que nos estado Estados Unidos da América não existe esse pudor. Não precisam sequer do reconhecimento para se dizerem artistas. Particularmente, custou-me bastante intitular-me como artista.

FCL: O artista em Portugal é um exótico, um estranho. Tolerado?...

AG: É. Exacto.

FCL: E ocupa um lugar confortável?

AG: Não, não é confortável. Mas, como disse, podemos ser ingénuos e dizer: Eu sou artista, faço o meu trabalho e não quero saber de mais nada. O meu trabalho vale por si, ponto.

Mas não, porque há muito mais para além disso... (nessa pergunta há imensas coisas que me incomodam... posso até ser controverso...).

Há na esfera artística uma função que, embora já existisse antes, tem hoje uma outra preponderância, tem outra importância: o curador.

Essa preponderância é algo de bastante novo e que, de certa forma, transforma o modo e a forma de como a arte é apresentada.

Antes, apreciava-se o trabalho do artista que podia ou não ser exposto. Agora, o artista é muito condicionado pela acção desse curador. E ele faz também o papel do crítico de arte.

FCL: Parece-te que o curador está a fazer sua exposição?

AG: Os artistas são usados em favor da sua exposição. O curador tornou-se numa nova 'rock star'.

FCL: E parece-te que o crítico de arte escreve para quem? Ou seja, os textos escritos pelo crítico de arte, são feitos a pensar em alguém em particular, são feitos a pensar nos galeristas, nos artistas, no público ou nos outros críticos de arte?

AG: Onde é que estão os críticos de arte? O crítico de arte devia estar na comunicação social e eu não vejo isso. É raro eu ler jornais porque me irritam profundamente. E quando leio um texto sobre uma exposição não leio uma crítica. Aquilo que leio são descrições e uma descrição nunca pode ser errada. A descrição é o caminho mais fácil... E é difícil encontrar uma crítica de arte.

FCL: Numa entrevista anterior, o Paulo Mendes chamou-lhes, julgo, jornalistas culturais. É isso?

AG: Sim, é mais isso...

FCL: ... Por não existir reflexão sobre a obra e sobre o artista?

AG: As poucas vezes que fui entrevistado por jornais nacionais sobre o meu trabalho, a entrevista foi conduzida por pessoas que fazem gestão cultural, que escrevem sobre cultura. É sempre interessante ver que o texto que resulta dessas entrevistas é constituído por uma descrição do trabalho acompanhado por citações dos meus textos. Não há crítica, não há reflexão sobre a obra nem sobre aquilo que disse em entrevista ou que escrevi em texto. Opta-se pelo mais fácil: colocando-se de fora, não se relaciona, não se analisa, não se conclui... não se opina. Não há aquilo que devia haver: reflexão.

FCL: Recuperando a pergunta anterior, parece-te que o discurso do crítico de arte é constituído para o outro crítico de arte? Vês algum vício no discurso dos críticos de arte?

AG: Quando leio um jornal ou uma revista, aquilo que leio desilude-me sempre. Não há a inscrição de uma ideia, não acrescentam. Quero que me digam mais do que apenas aquilo que eu vou ver. Quero que me digam de onde vem, de que trata, o que problematiza, o que diz ou não diz...

Tudo isto reflecte-se noutros campos. Se as pessoas não lêem uma reflexão, não são habituadas, também elas, a pensar sobre... Se há uma crítica e uma reflexão, há posteriormente uma contra-opinião feita pelo leitor, pelo espectador. Isso é um bom desafio para o público.

FCL: Parece-te desejável uma releitura do papel do artista na esfera artística. Parece-te necessário o próprio artista repensar o seu papel e o seu lugar na esfera artística de forma a estabelecer outras dinâmicas. Ou, pelo contrário, parece-te que as tensões, os equilíbrios, os poderes, a forma como a esfera artística está organizada está bem assim.

AG: É muito difícil pensar numa outra organização.

FCL: E qual a relação ideal entre o artista e os outros 'players'?

AG: Muitas vezes o artista é um pouco egocêntrico (no sentido de se fechar dentro do seu trabalho).

O juízo de valor deve recair sobre a produção do artista. E esse juízo de valor é atribuído pelos operadores da esfera artística.

Contudo é a história que, mais tarde, legitima a arte produzida pelas gerações passadas. Não é um crítico ou um artista que, hoje, legitima a produção artística feita hoje. A história tem o afastamento, a distância necessário para legitimar a arte de uma forma não emotiva.

É complexo falar sobre a esfera artística. Ainda assim, acho que o papel do artista não sofreu grandes alterações. Foi a mecânica dos outros operadores que mais se alterou.

Estou representado há 2 anos por uma galeria e nunca se vendeu uma obra minha. Não sei se é uma opção do galerista... mas prefiro não pensar nisso, prefiro não estar condicionado pelo comércio da arte.

Parece-me que é o galerista quem define o que é que o comprador compra. Julgo que é muito raro ser o contrário. Muitas vezes os colecionadores compram arte como quem compra acções ou ouro. Procuram algo que não perca o seu valor. Esperam que o artista cresça para que os seus investimentos valorizem.

Aquilo que leva as grandes instituições a comprar arte não se relaciona com uma questão de gosto pela obra ou pelo artista. Trata-se de uma moeda de troca, de um bem que não desvaloriza. Em certa medida não é bom para a arte por não reflectir necessariamente a qualidade da obra.

A diferença de preços entre as obras de arte dos diferentes artistas não os distancia. A validade do trabalho artístico em si não pode ser calculada em função do preço das obra de arte.

FCL: O mercado artístico não é um bom barómetro para aferir a qualidade de uma obra de arte?

AG: Não. Nada. É completamente absurdo.

FCL: À pouco referiste algo muito interessante: Eventualmente o lugar do artista é o mesmo mas à volta tudo mudou. O artista deve também mudar?

AG: Acho que não. Acho que o artista não deve entrar no jogo do comércio.

FCL: Poderá encontrar outra forma?

AG: Isso pode também transformar o seu próprio trabalho. O artista poderá passar a fazer não aquilo que ele quer mas aquilo que lhe parece adequado fazer.

FCL: Parece-te que o artista sabe como se posicionar dentro da esfera artística, hoje?

AG: O artista percebe aquilo que se passa à sua volta. O artista não é um parvo... Como dizia o Luiz Pacheco, o artista precisa do seu cachecol, precisa d'“O Cachecol do Artista” (1964).

FCL: Para terminar. Esta abordagem de artista para artista foi distinta de outras conversas/entrevistas que já tiveste com galeristas, com críticos de arte, comissários, ou outros operadores.

AG: Foi diferente, foi bastante diferente.

FCL: Pareceu-te existir aqui uma abordagem particular pelo facto de estarmos entre pares?

AG: Sim. Há pouco tempo dei uma entrevista a uma revista italiana. Gostei da entrevista. E acho que mais do que ser de artista para artista trata-se do conhecimento que a pessoa que está à minha frente tem.

Quando se percebe que à nossa frente está alguém que entende aquilo que de que se está a tratar tudo é mais simples.

Entrevista a Mafalda Santos realizada no Porto em 29 de Outubro de 2010 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

FCL: Tenho constatado que a generalidade dos artistas têm uma boa presença na 'internet'. Também o teu 'site' está bem documentado e organizado.

MS: Foram os 'Bolos Quentes' que fizeram todo esse trabalho. Um bom trabalho. Pedi-lhes um 'site' que funcionasse como um arquivo, e que me ajudasse a ter tudo organizado, compartimentado. Vai ainda existir uma versão em inglês e estamos também a trabalhar para implementar a possibilidade de descarregar PDFs para posterior impressão.

FCL: Funcionou bem e não senti necessidade de sair do teu site para encontrar mais documentação. Foi muito fácil e simples. Espero não ter perdido informações interessantes por não ter procurado fora do teu site.

Encontrei no teu trabalho mapas e diagramas, com uma grande valorização e complexidade gráfica.

Encontrei também muito desenho, encontrei o desenho muito presente. E muito processo.

Percebi interesses à volta das redes, das comunicações, dos territórios, das cartografias etc...

Gostava, contudo, de iniciar esta conversa pelos motivos que te fizeram escolher a prática artística. O que te levou até às belas artes? Existem artistas na tua família, crescestes/conviveste num meio artístico?

MS: O interesse pelo desenho foi algo que se começou a manifestar bastante cedo. Nunca fui muito virtuosa, nunca tive capacidades extraordinárias. Era uma tendência natural que nunca questionei. Sempre segui pela via artística sem grandes dúvidas. Os meus pais também me incentivaram bastante. Perceberam que era essa a minha direcção e sempre me apoiaram imenso. Isso foi importante.

FCL: Artes na família não...

MS: Não. Tudo economistas...

FCL: E nas belas-artes, já na Faculdade de Belas-Artes da Universidade Porto... Criaste algum grupo por afinidades, algum núcleo de colegas mais próximo de ti com os quais partilhaste interesses, esforços, etc...

MS: Principalmente conjugação de vontades e energias. Existia uma vontade comum: vontade de fazer, de experimentar...

FCL: Isso aconteceu também contigo?

MS: Sim, felizmente.

FCL: Foste tu que procuraste os teus colegas, foram eles que te procuraram, encontraram-se simplesmente?

MS: Acredito que os encontros acontecem porque as pessoas os procuram. Quem não procura não encontra.

Foi um período muito bom. Esses encontros foram muito importantes para mim e para o meu desenvolvimento, não só enquanto artista, mas também como pessoa. Foi um período em que havia na faculdade um cruzamento saudável. Pessoas de diferentes cursos e de diferentes anos davam-se e faziam acontecer coisas em conjunto, algo que me parece que já não acontece. Essa ligação que existiu foi muito importante.

FCL: Também no meu caso, a Escola de Belas Artes valeu muito pelos colegas e pelas experiências que vivi e partilhei com eles.

MS: Mais do que o programa curricular, propriamente dito.

FCL: Aquilo que a universidade proporciona extra-curricularmente é relevante.

Estiveste envolvida no grupo “Interdisciplinaridades”

MS: Sim. Esse projecto foi iniciado pelo Manuel Santos Maio e pela Liliana Coutinho.

Quando eu me envolvi nesse grupo eles estavam já a acabar os seus cursos e, no fundo, passaram a pasta a um conjunto de alunos mais novos para continuarem. Durante um ano ainda trabalhamos em conjunto.

Foi um bom projecto que nos ajudou a desenvolver capacidades de organização. Serviu de semente para aquilo que veio a ser os “PêSSEGOpráSEMANA”, um espaço que abri posteriormente com o André Sousa e o Miguel Carneiro. Partilhávamos na altura atelier num velho edifício perto da Lapa que progressivamente começamos a abrir ao público com diferentes eventos e exposições.

FCL: Pela tua experiência, parece-te que os artistas privilegiam a relação entre pares? Tu tens essa necessidade?

MS: Sim tenho essa necessidade. Obviamente não posso falar por todos mas julgo que é uma relação muito importante. Há artistas que preferem um certo isolamento, mas no fundo todos procuramos os nossos interlocutores.

FCL: Os outros artistas são os nossos interlocutores?

MS: Não só mas também. Da minha experiência nos primeiros anos no Porto sentia-se muito a necessidade dos artistas se encontrarem para fomentarem uma dinâmica de troca e conquistarem um conjunto de possibilidades que não nos eram oferecidas.

FCL: Nas ciências, o conhecimento é validado e legitimado pelos pares, pelos colegas. Como te referiste anteriormente, faz sentido os artistas procurarem os seus pares para que sejam eles, outros artistas, a legitimar os seus colegas. Faz sentido pensar nessa possibilidade?

MS: Sim, acredito nisso. Creio que será a primeira instância de legitimação de um artista, antes da sua institucionalização ou legitimação por parte da crítica, comissários e finalmente do mercado.

FCL: Porque é que os artistas não são convocados a acrescentar a sua palavra sobre os seus colegas. Parece-te que aquilo que os artistas pensam sobre os seus colegas é valorizado pela esfera artística? A voz do artista é considerada no mundo da arte?

MS: Sim, creio que a voz do artista é considerada. Por vezes, não de uma forma directa, mas o apoio mútuo, a presença, a convocação, o diálogo entre colegas permite aos artistas conquistarem o seu lugar.

FCL: Essa é uma das estratégias que os artistas têm para legitimar os seus colegas.

MS: Sim. Através de projectos independentes procuramos aqueles artistas com quem nos identificamos. As coisas vão sendo feitas e acabam por ter a sua força.

FCL: Tu tens feito isso, assim como, por exemplo, o Manuel Santos Maia. Vocês têm andado a legitimar (na melhor acepção que a palavra pode ter) os artistas em quem acreditam, apresentando e divulgando o seus trabalhos.

MS: Claro que sim. Acho que é um trabalho necessário.

FCL: Parece interessante porque estão a redefinir lugares, estão a redefinir o papel do artista.

MS: O papel do artista e da sua responsabilidade enquanto tal.

FCL: Tu sentes necessidade de ser reconhecida pelos teus colegas, por outros artistas?

MS: Sim, claro e julgo que toda a gente tem essa necessidade.

FCL: Seres reconhecida por um galerista de arte ou seres reconhecida por um artista, são coisas distintas? E sendo distintas, quais as diferenças? E qual aquela que mais valorizas?

MS: Sim, é obvio que se tratam de coisas diferentes. O galerista tem sempre uma perspectiva mais comercial do trabalho. O diálogo que se estabelece com um galerista é bastante distinto daquele que se estabelece com outro artista, existe uma relação mais profissional.

FCL: E qual a importância do reconhecimento?

MS: O artista não trabalha primordialmente para obter esse reconhecimento. Naturalmente que ele é importante. Amplia o seu campo de actuação e visibilidade do seu trabalho.

FCL: Concordas que o “PÊSSEGOpráSEMANA”, criou uma dinâmica artística que acabou por retirar espaço às galerias? Espaço que estava vago...

MS: Não concordo. O “PÊSSEGOpráSEMANA”, cumpria uma função diferente daquela que as galerias comerciais cumprem. E a sua intenção nunca foi a de retirar nada. Pelo contrário, queríamos criar mais espaço, criar mais condições para que as coisas pudessem ser feitas. Nunca foi anti-sistema ou anti-instituição. Aquilo que foi feito foi principalmente a favor de haver mais possibilidades de actuação e de emergência de novos artistas, que não tinham lugar ou que não se queriam cingir àqueles que existiam.

FCL: Havia coisas que não estavam a ser feitas pelas galerias. Nesse sentido, existia um campo vago, uma porta aberta pelas próprias galerias para que alguém entrasse e preenchesse esse espaço...

MS: Sim, por um lado, um artista que apenas exponha numa galeria, poderá fazer uma ou duas exposições (no máximo) a cada dois anos. Por outro lado, um espaço como o “PÊSSEGOpráSEMANA”, apresenta outras possibilidades de experimentação e também um público diferente.

FCL: Também no meu caso, durante o meu percurso universitário, senti que faltava uma outra dinâmica artística. Esse outro dinamismo só apareceu mais tarde, quando tu, como outros, começaram a abrir um conjunto de diferentes espaços: os “artist-run spaces”. Em Portugal, e particularmente na cidade do Porto, não existiam estes espaços que funcionam com metodologias e dinâmicas diferentes daquelas utilizadas pelas estruturas quer das galerias, quer dos museus. Percebe-se que havia um espaço vago que vocês preencheram.

MS: Havia espaço e continua a haver.

FCL: Ao conquistar este espaço estavam também a criar um outro papel para o artista. Existiu essa intenção de repensar o papel do artista na esfera artística?

MS: Não era esse o intuito. Isso não aconteceu de uma forma consciente. Mas creio ser cada vez mais importante os artistas assumirem a tarefa de criarem as condições necessárias para produzirem e apresentarem o seu trabalho. E dessa forma fazerem ouvir a sua voz.

FCL: E isso parece-me ser reposicionar o artista num lugar e com um papel diferente...

MS: Sim, acaba por ser, mas quando o fizemos não foi com esse objectivo claramente definido.

FCL: À posteriori, olho, por exemplo, para o “Salão Olímpico” e percebo que existiu um caminho que foi desbravado, que foi percorrido numa direcção, teve consequências, deixou lastro e apontou novas hipóteses...

MS: Sim acho que foi um projecto “consequente”. Após o encerramento do Olímpico, os artistas envolvidos no projecto seguiram caminhos diferentes mas creio que foi importante na definição e consolidação dos seus percursos.

--- --- ---

FCL: Divido os operadores da esfera artística entre os lugares e as pessoas: museus, feiras, bienais, fundações, leiloeiras, galerias, espaços alternativos, agências de arte, escolas, ateliers, etc... E historiadores, críticos de arte, comissários, galeristas, dealers, jornalistas, colecionadores, público, etc...

O artista está dentro desta esfera. Esta esfera parece-me ser, também, o seu meio.

Achas que existe alguma tensão entre o artista e os outros 'players' da esfera artística, ou parece-te que o artista está num lugar e cumpre um papel que lhe é confortável?

MS: Tensão existe sempre. E espero que os artistas nunca se sintam confortáveis. Esse inconformismo pode ser também um catalisador para o seu próprio trabalho e acaba por ser uma das suas funções. Contudo, parece-me que os artistas deviam ser mais reivindicativos e mais responsáveis não se cingindo apenas ao lugar que lhes é definido pelos outros.

FCL: Deviam repensar o seu lugar e o seu papel? Deviam, eventualmente, avançar com outras propostas?

MS: Sim, sim. Hoje em dia e cada vez mais esses agentes assumem um maior protagonismo. O artista é colocado num lugar secundário. Muitas vezes o artista é utilizado como uma peça num jogo bem maior, jogo esse que apenas alimenta o discurso e o poder dos outros.

FCL: Achas que o comissário usa o artista como meio para criar as suas exposições?

MS: Sim, muitas vezes sim. Depende do tipo de abordagem que o comissário tiver e do trabalho que faz junto do artista, na articulação das ideias e estratégias que adoptar. No entanto, é frequente, principalmente em exposições colectivas, o trabalho vir apenas ilustrar o discurso e conceitos apresentados pelo comissário.

FCL: Ou perguntando de outra forma: Os comissários respeitam o artista e o seu trabalho?

MS: De um modo geral, sim. Contudo parece-me que em alguns casos não há essa articulação ou um real diálogo com o artista. Acho também que os artistas têm que começar a ser mais exigentes com os comissários. Já senti, em diversas exposições colectivas onde participei, quando posteriormente leio o material anexo, que o trabalho feito não corresponde aos objectivos e aos conteúdos propostos pelo comissário. O que também é da minha responsabilidade.

No entanto, já tive muito boas experiências em exposições comissariadas, em que trabalhar junto do comissário foi realmente enriquecedor.

FCL: E quando os críticos de arte reflectem sobre um artista?

MS: Nesses caso parece-me que essa desadequação acontece menos, porque, geralmente, há um contacto directo, uma conversa, um trabalho mais aprofundado de reflexão e contextualização da obra.

FCL: Por vezes não tens ideia que os críticos de arte escrevem para os outros críticos de arte?

MS: Isso também acontece. Por vezes acontece que aquilo que se lê nas entrelinhas está mais relacionado com a sua própria agenda do que com o trabalho sobre o qual estão a versar.

FCL: Também me parece. E julgo também que acontece pouca crítica...

MS: Sim, principalmente isso. Há mais jornalismo cultural do que crítica de arte.

--- --- ---

FCL: Passando para a questão do discurso do artista: Quando pedem ao artista para se expressar sobre o seu trabalho por vezes parece-me que aquilo que ele faz é criar um discurso aproximado ao discurso do crítico de arte e que não coincide necessariamente com o seu próprio discurso.

Acredito também que em alguns casos o discurso do artista pode ser semelhante ao discurso do crítico de arte, mas, arrisco eu, na maior parte dos casos não o será.

E acredito que isto acontece porque lhe parece, ao artista, que o discurso que os outros preferem ouvir é o discurso do crítico de arte. Por isso mesmo escondem o seu discurso, com os seus nexos, com os seus valores, eventualmente incongruente, errático mas, fundamentalmente, particular. E por esconder o seu discurso, não o praticam, e por não o praticarem não o afirmam... Concordas com esta ideia?

MS: De alguma forma concordo. Parece-me que os artistas sentem essa pressão. Sentem a necessidade de apresentar um discurso sólido, fundamentado que não corra o risco de ser mal interpretado e que ao mesmo tempo o credibilize e legitime o seu trabalho.

FCL: Parece-te que há alguma falta de trabalho do próprio artista para criar, ele próprio um discurso particular sobre a sua obra? Acreditas que o artista prefere encostar-se a um discurso que outros criam sobre a sua obra para não ter, ele próprio, que o construir. Ou ainda, achas que nem sequer cabe ao artista ter um discurso sobre a sua obra?

MS: Acho que cabe ao artista desenvolver o seu próprio discurso, que não é feito apenas verbalmente... Não acho que seja por falta de trabalho que se “encoste” ao discurso dos outros. Um texto crítico estrutura-se de forma diferente, pode tomar a obra como ponto de partida para muitas outras reflexões de ordem conceptual e filosófica, que em nada reduzem o papel ou o discurso do artista, apenas o ampliam.

FCL: O objecto artístico tem a sua natureza, as suas particularidades e veicula um tipo de discurso. Para lá do objecto artístico o artista necessita de outros veículos, outros mecanismos para veicular o seu discurso? E existem esses outros veículos?

MS: Sim. Há artistas que escrevem muito e que exploram diferentes meios de veicular o seu discurso, através de publicações e mesmo blogues na internet.

FCL: Os títulos dos trabalhos são já uma pequena possibilidade no campo de um discurso logocêntrico, centrado na palavra, assim como, e da mesma forma, os títulos das exposições. E tu introduzes nos teus trabalhos esse discurso assente na palavra.

Sentes uma necessidade de dizer qualquer coisa a par do objecto artístico? Tens a necessidade de criar um outro discurso, mais ou menos próximo da obra de arte, como por exemplo os manifestos artísticos enquanto um discurso artístico fora do quadro...

MS: Normalmente não sinto essa necessidade, mas existem documentos de carácter processual que ficam por apresentar. Os materiais de apoio, a forma como são usados, catalogados, que podem acrescentar muito aos trabalhos.

FCL: Em parte, os livros de artista têm cumprido esse papel...

MS: O livro de artista é algo em que quero trabalhar. Sinto alguma necessidade de apresentar os vários materiais de apoio, as coisas que, no fundo, estão na base das minhas obras. Gostava de os organizar no formato de livro de artista... Ou estante de artista, não sei...

FCL: Essa necessidade vem no sentido de te parecer que há mais qualquer coisa a ser dita que não coube na obra?

MS: Sim, e que reforça a riqueza da obra.

FCL: Parece-te que esse tipo de discurso expande a obra. A obra fora da moldura, o objecto maior que a sua forma. E será o discurso do artista, também ele, essa ferramenta, essa expansão do objecto?

MS: Sim, claro.

FCL: E esse discurso é veiculado. É escutado?

MS: Não me parece que seja muito veiculado...

FCL: Sinto que na generalidade dos casos o artista esconde esse seu discurso que pode expandir a sua obra.

MS: Acredito que por vezes o artista não o apresenta por sentir que, em vez de expandir, pode estar a reduzir...

FCL: Medo, Medo de ser mal interpretado?

MS: Talvez medo de circunscrever a obra a essa sua interpretação (que ainda por cima é algo em constante mutação), não permitindo que o seu trabalho seja analisado de outras formas, de formas diversas... Mas, na realidade, o artista não tem muito a prática do uso da palavra e do texto.

FCL: E parece-te que existe essa vontade?

MS: Muitos artistas dizem o que têm a dizer através das suas obras.

A escrita é para mim uma coisa dolorosa.

FCL: É dura...

MS: Pode ser essa a razão que me leva a não fazer tanto esse exercício. É-me bastante... nem diria difícil... É doloroso.

FCL: O processo de materialização das nossas ideias, por exemplo num texto, também ele é enriquecedor...

MS: Sim, na verbalização.

FCL: Várias vezes vou ter com colegas, ou chamo-os ao meu atelier, justamente para falar com eles. O processo de passar para a palavra é uma experiência, é um exercício enriquecedor, clarificador. Só não passo para texto porque... tenho travões, inibições, medos... que não ajudam...

MS: Exactamente. Eu também sinto isso mesmo. É quase traumático...

FCL: Também por isso esta minha necessidade de vir ao encontro dos meus colegas e partilhar estas questões e ouvir os meus pares.

Parece-me que já existem diversas formas de expressar um discurso fora do objecto artístico (correndo o risco de também isso ser objecto artístico): a música, os manifestos, os livros de artista, os textos, o próprio acto de comissariar exposições, etc...

MS: Estive nos Estados Unidos da América e os americanos, neste aspecto, são completamente diferentes. Funcionam ao contrário. São muito pragmáticos, informais até.

Nós por cá também sofremos de excessiva formalidade. Queremos as coisas fechadas, completas, o que nos pode levar a bloqueios difíceis de ultrapassar.

Nos americanos parece não haver pudores. Falam abertamente do que fazem e do que pensam. Materializam os seus projectos de forma natural. Desbloqueiam e acabam por dar mais passos, acabam por ir mais longe.

FCL: Seremos muito burocráticos?

MS: Acho que sim.

FCL: Pouco intuitivos, muito racionais?

MS: Formais mesmo. Acho que é isso.

FCL: Entrevistei há pouco tempo um colega nosso que também esteve nos Estados Unidos da América. Disse-me que levou algum tempo até conseguir dizer que era artista, abertamente e com toda a naturalidade e sem que isso arrastasse para o próprio algum... alguma constrangimento...

MS: As pessoas lá iniciam uma conversa com um estranho muito facilmente. "Fala-me sobre o teu trabalho" é uma pergunta frequente. Muitas vezes proporciona conversas interessantes. Por cá, tudo parece bloqueado. Parecem existir pudores em falar sobre o próprio trabalho, em ser afirmativo.

FCL: Consegues assinalar o que é particular no discurso de um artista. O que pode caracterizar um discurso de artista, diferente dos discursos dos outros 'players'?

MS: Parece-me difícil de definir. Não me parece possível...

FCL: Também acho difícil. Ainda assim vou encontrando um fio condutor...

MS: Qual?

FCL: Parece-me que os artistas se referem menos aos objectos. Preferem os processos. E julgo também que falam bastante deles próprios, do seu dia-a-dia, da sua rotina, da sua vida. Os seus problemas e as suas necessidades.

Quando o artista fala sobre o seu trabalho artístico, parece-me que fala muito mais de si próprio do que das suas obras.

Naturalmente não há uma regra, mas vou encontrando elementos que condimentam os discursos do artista de uma forma mais ou menos transversal... e distinta daquilo que encontro nos discursos de um historiador, ou diferente dos discursos dos críticos de arte.

O artista parece expor-se a ele próprio.

MS: E as suas próprias motivações...

FCL: E preocupa-se menos com coerências, com congruências, com nexos, correndo o risco de ser considerado um bizarro. Quem sabe, e por isso mesmo, pelo medo de ser incongruente ou contraditório, não diz, quando essa particularidade parece ser também uma virtude.

MS: Sim, acho que sim. E ouvir vozes discordantes (ou dissonantes) é importante...

FCL: O fracasso, o acidente, a falha, a crise... entra no teu processo de trabalho? Até que ponto estas ideias são importantes para o teu trabalho?

MS: Têm uma importância estrutural.

--- --- ---

FCL: Qual o processo que utilizas para chegares aos teus objectos?

MS: No meu trabalho, qualquer inclusão implica uma exclusão. Qualquer inscrição implica uma falha. Noutros casos é o desvio que define a forma.

FCL: Atribuis muita importância ao desvio, à deriva...

MS: Sim. Gosto de trabalhar a partir de uma estrutura, de uma regra pre-estabelecida que durante o processo se flexibiliza ao desvio e à deriva.

FCL: Também à intuição ou consideras-te muito racional?

MS: Atribuo importância tanto à intuição como à racionalidade.

FCL: E como balanças isso?

MS: Mal. Sou muito intuitiva quando avanço para as ideias. Posteriormente racionalizo muito. Esse processo acontece com muita tensão...

FCL: Obsessivo?

MS: Um pouco

FCL; Os teus trabalhos sugerem essa obsessão.

MS: Sim. Mas a determinada altura deixo-me ir....

FCL: E a questão poética? De facto, no teu trabalho percebe-se muita razão, muita ordem. As metáforas que utilizas com o 'layout' do computador reforçam essa grande ordem. Mas, parece-me, simultaneamente criam espaço poético, um espaço de subjectividade...

Privilegias esse espaço poético, ou segues uma linha iminentemente racional?

MS: Não, não sigo uma linha puramente racional. Trabalho a partir de uma estrutura mas as escolhas que faço durante o processo são subjectivas. A forma como organizo e selecciono a formação com que vou trabalhar parte de uma estratégia e motivações pessoais.

FCL: Obras predominantemente racionais fazem sentido?

MS: Embora ache que não existe nada puramente racional, sim, faz todo o sentido existirem obras puramente racionais embora corram o risco de se tornarem estéreis.

FCL: Secas...

MS: Também válidos, esses trabalhos não me agradam tanto.

--- --- ---

FCL: Como encaras o atelier? Como defines o atelier do artista?

MS: Tenho para mim o atelier como uma base. Muitas vezes o meu trabalho é efectivamente realizado no próprio local da exposição.

FCL: O teu atelier ultrapassa as paredes deste espaço...

MS: Sim

FCL: E o que é essencial teres nesse teu atelier que ultrapassa estas 4 paredes?

MS: A especificidade do lugar é muito importante. Os ritmos, a forma como é habitado, as pessoas que lá estão ou não, o caminho que percorro para lá chegar, as rotinas que estabeleço com ele, tudo... Esse contacto com a vida do lugar agrada-me imenso.

FCL: Levas a experiência pessoal para dentro do atelier?

MS: Sim, sim...

FCL: Como uma consciência de ti própria...

MS: Não, não é tanto sobre mim própria. É antes a minha relação com o mundo. A propósito da plasticidade e da racionalidade: crio nos meus trabalhos uma estrutura racional sobre a qual existe um lado orgânico. E essa é também a forma de me relacionar com o mundo, os meus trabalhos reflectem esse confronto.

--- --- ---

FCL: No teu trabalho reages àquilo que te é exterior ou procuras trabalhar sobre ti própria? Neste sentido, preferes a relação moral com o exterior ou preferes aquilo que eu chamo de amoralidade...

MS: Gosto desse desafio, da relação com o exterior.

FCL: A forma como 'conectas' umas coisas e 'desconectas' outras, com os indivíduos e as relações entre eles pelo meio, cria leituras de forte carácter social... e por aí, eventualmente, político...

És filiada em algum partido político, és militante?

MS: Não, tenho apenas as minhas preferências, mais nada... Nem considero o meu trabalho declaradamente político.

--- --- ---

FCL: Para finalizar: Esta conversa que tivemos, pareceu-te diferente de outras conversas que com certeza já tiveste com outros 'players' da esfera artística? Ou não?

MS: Esta conversa foi claramente diferente. Também porque me parece que procuras luzes para as tuas próprias questões...

FCL: Esta pergunta serve para reflectir sobre as conversas/entrevistas, elas próprias. Poderá ser este registo, esta abordagem, estes interesses, um registo diferente daquele que é tido com, por exemplo um galerista, um crítico de arte? Houve aqui preocupações que possam individualizar este registo enquanto um registo entre pares?

MS: Sem dúvida, Acho que foi um registo diferente. Lidou com questões que nos são caras: as nossas motivações, a nossa relação com os outros agentes, com o nosso próprio trabalho, com as nossas limitações, com os nossos medos. Esta conversa com um galerista, nunca...

Entrevista a Carla Cruz realizada no Porto em 4 de Novembro de 2010 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

Francisco Cardoso Lima (FCL): Nas mensagens de correio electrónico que trocamos percebi que ficaste incomodada com o tratamento do artista pelo género masculino no título deste trabalho (“O artista pelo artista”) sendo que eu estava a enviar uma mensagem a uma mulher.

Carla Cruz (CC): Nesse caso, o uso do masculino e do feminino é uma questão gramatical. Não se trata de referir o artista como universal. De resto, eu também descordo com o tratamento universal do artista no género masculino. Descordo que “o” artista seja representativo de todos os artistas. Pelo menos acredito que se possa questionar esse tratamento.

E esta é uma das questões que quero referir na minha tese de doutoramento que trata de questões políticas. Quero utilizar até ao início do sec. XIX o género masculino e a partir daí o género feminino, embora possa vir a soar estranho. Pretendo apresentar essa mudança sem ter que a dizer e pretendo também subverter o entendimento do masculino como o universal.

FCL: Na procura do teu percurso artístico constatei a importância das questões de género sobre o teu trabalho. O activismo, a participação, o público, a audiência. A questão política e social. A democracia. Muita provocação, muito questionamento, agitar... E trabalhas muito em colaboração com outros artistas, em grupo, em conjunto, em parcerias. Também constatei que és membro dum Fórum Feminista Europeu. É uma filiação relevante para o teu trabalho?

CC: Sim, sim. O meu trabalho é absolutamente comprometido politicamente ainda que sem uma agenda muito definida. Contudo não tenho nenhuma filiação política. O meu activismo político é feito nas artes. Enquanto cidadã sou mais descomprometida. Vou sempre à marcha do 1º de Maio e do 25 de Abril, numa tentativa de me redimir por não participar activamente, enquanto cidadã, durante o resto do ano (como os católicos que vão à missa apenas na Páscoa e no Natal).

FCL: Tens alguma história de artes na família? Como vieste parar às artes?

CC: Não tenho nenhuma história de artes na família. Mas posso dizer que faço estudos artísticos desde sempre. Tenho recordações de quando era pequena desenhar várias personagens com as suas roupas. Mas não sei muito bem em que momento é que tomei essa decisão.

A minha mãe é uma pessoa das ciências, a minha irmã é cientista, o meu irmão é designer, o meu pai sempre se interessou mais pela prática, mas não sei o que poderia ter sido se pudesse ter seguido os seus verdadeiros interesses... Viveu numa altura e numa região em que não podia decidir que carreira ter.

--- --- ---

FCL: Nas Escola de Belas Artes, ou ainda antes, criaste dinâmicas de grupo em conjunto com os teus colegas?

CC: Essas dinâmicas de grupo começaram já antes das Belas Artes, na Escola Soares dos Reis...

FCL: Procuravas os teus colegas, eles vinham ter contigo...

CC: O trabalho em grupo realmente nasceu desse pequeno conjunto de amigos da Escola Soares dos Reis que, posteriormente, continuou na Escola de Belas Artes, e ao qual se juntaram outras pessoas. Passávamos muito tempo juntos. Discutíamos o que líamos, o que víamos (cinema, música), frequentávamos exposições... Todo o processo de assimilação daquilo que víamos era feito em conjunto. Talvez por isso nos pareceu muito natural partilhar também o processo criativo. Começou com coisas muito básicas, penso que logo nas primeiras férias depois de nos conhecermos, com trocas de correspondência. Essa troca rapidamente se transformou noutra coisa para lá das simples cartas ou postais, numa espécie de teste aos limites dos CTT. Passaram a ser pequenas obras em formato postal. Mail Art. Esse foi o nosso primeiro projecto colectivo. Os 3 anos de correspondência entre esse grupo de amigos foi apresentado numa exposição no Bar Labirinto, no Porto (c. 1995-96). Desse grupo faziam parte eu, o Pedro Nora, a Isabel Carvalho, a Lúcia Paz e também o Mauro Seco e a Paula Lopes que depois ingressaram pelo mundo do design.

FCL: Esse conjunto de colegas tinha um nome?

CC: Não... nós tínhamos um nome: Silo-Auto Gang... uma brincadeira... nunca foi por nós considerado como um colectivo.

Mais tarde, eu e a Isabel entramos num grupo das Belas Artes chamado Identidades, que ainda hoje existe e com o qual eu ainda colaboro. Esse foi o primeiro colectivo.

FCL: Cabo Verde, Brasil, Moçambique e Portugal.

CC: A convite do professor Paiva (em 1996) trabalhamos num workshop, nas Belas Artes, com alunos moçambicanos. Foi muito interessante e, no ano a seguir, fomos a Moçambique. Esse foi o primeiro colectivo... como dizer... oficial...

Mais tarde, e de uma forma muito espontânea, surgiu a ZOiNA (1999), de onde nasceu, a seguir, a Caldeira 213 (1999).

A ZOiNA aconteceu... A Isabel Carvalho fez o Erasmus dela em Inglaterra (em Coventry), onde estavam também a Catarina Carneiro de Sousa e o Luís Eustáquio a fazer o mesmo programa. Conhecíamos a Catarina enquanto membro da Associação de Estudantes das Belas Artes, como pessoa super politizada e muito prática. Foi porque a Isabel viveu com a Catarina que descobriram que havia uma série de afinidades no conteúdo dos trabalhos.

E quando regressaram ao Porto, a Isabel apresentou-me a Catarina e a Catarina apresentou-nos a Ana Medeira (tal como eu de Escultura, a Catarina e a Isabel de Pintura), todas interessadas nas questões de género. Tentamos envolver uma outra rapariga, a Inês Correia (também de

Escultura), mas acabou por não acontecer. Encontrámo-nos as 4, vimos o trabalho umas das outras e percebemos que estávamos a trabalhar temas comuns na nossa prática. O objectivo inicial era apenas fazer uma exposição. Pensamos fazer uma exposição que se ia chamar “Zona Íntima”. Começamos por comissariar a nossa própria exposição. A escolha dos trabalhos, a procura de um espaço, etc... Acabamos até por construir um portfólio com os trabalhos escolhidos. Contudo, aquilo que era o processo para uma exposição transformou-se na criação de um colectivo artístico. A exposição “Zona Íntima” nunca aconteceu mas serviu de arranque para outras dinâmicas. Rapidamente começámos a procurar um atelier e a produzir trabalhos em conjunto. A ZOiNA não era apenas um grupo de artistas que partilhava um espaço. A ZOiNA produzia obras em conjunto.

FCL: Assinadas como ZOiNA?

CC: Sim. A ZOiNA teve uma vida própria. Foi nessa procura de atelier que encontrámos um espaço fabuloso, grande e caro demais para apenas 4 pessoas. E na procura de outros artistas que quisessem partilhar o atelier surgiu a Caldeira 213 com a reunião de 10 artistas.

FCL: Parece-te que existiu uma necessidade por parte dos artistas de ir ao encontro de outros colegas?

CC: Acho que sim. Naquela altura, não havia absolutamente nada no Porto. O Museu de Serralves (que ainda era a Casa de Serralves) mostrava artistas internacionais bem estabelecidos no mundo da arte, em final de carreira ou já falecidos. Existia um conjunto de galerias de arte tradicionais e não havia praticamente mais nada.

FCL: Esse contexto de reduzida oferta cultural funcionou também como motor?

CC: Sim. Lembro-me que o que fez surgir a Caldeira 213 foi uma necessidade de tomar o controlo do nosso destino. Éramos artistas que tínhamos uma produção muito diferente das gerações anteriores. Não tínhamos uma prática diária de atelier muito sólida. Preocupávamo-nos muito mais com as questões expositivas e com o encontro com o público. E por isso mesmo precisávamos de um espaço de exposição.

Estávamos a acabar as Belas Artes e não tínhamos perspectivas de mostrar o nosso trabalho. Não só não havia espaços alternativos como não queríamos nenhuma ligação com as galerias de arte existentes na altura. Fez sentido haver uma união entre os artistas para quem as dinâmicas dos espaços expositivos existentes não serviam. Queríamos ter a possibilidade de controlar a organização das nossas exposições.

FCL: Pode dizer-se que existe um sentimento de classe entre os artistas plásticos?

CC: Não acho que haja um sentimento de classe... Há uma organização não no sentido de classe, e que não é totalmente consciente. Nem tem o mesmo peso que tinha nos anos 60/70 ou

pós 25 de Abril. Nesse período havia realmente esse sentido de classe que tomava a forma de cooperativas. Aconteceu com a Cooperativa Árvore ou com a Cooperativa Gesto.

Hoje, os artistas contemporâneos organizam-se através de formas muito mais informais, e também muito mais efémeras. Mas não deixam de existir.

No Porto, nos últimos 5 anos, sentia que havia uma forte comunidade artística. Independentemente dos trabalhos, todos os pequenos espaços que se criaram, as exposições que se fizeram, as partilhas e as visitas... Interessávamo-nos uns pelos outros, questionávamos e criou-se uma comunidade artística que fez com que, de alguma forma, o Porto pudesse expandir o seu repertório cultural. Agora, no Porto, sinto que não existe essa dinâmica. Ou, a existir, eu não sinto que faça parte.

--- --- ---

FCL: Uma exposição individual parece ser a apresentação de um fragmento da obra ou do percurso do artista. Uma retrospectiva parece ser uma exposição que possibilita um olhar para o todo.

Embora não valorizasse as exposições colectivas, considero agora que podem ser potenciadas como momentos extraordinários no sentido de criarem fortes dinâmicas entre os artistas, de confronto entre pares, muito saudável.

Percebo que a especificidade deste tipo de abordagem possa ser difícil para as galerias de arte, podendo até escapar ao seu domínio operativo. Por vezes é até necessário chamar terceiros para contextualizar uma exposição colectiva...

CC: Sim, concordo perfeitamente. Ainda que não me pareça que, hoje em dia, as exposições individuais sejam fragmentadas. Parece-me que funcionam de uma forma muito sólida.

FCL: Hoje, as exposições individuais parecem-te pequenas retrospectivas?

CC: Também não são pequenas retrospectivas. Acho que o corpo de trabalhos de um artista é hoje muito menos linear.

Eu fiz essa experiência na Galeria Plumba (“One Woman Show”, 2007). Foi uma retrospectiva do meu trabalho algo caótica. Como uma exposição colectiva com dez artistas diferentes.

Estou também a pensar no trabalho do Zé Maia (Manuel Santos Maia). Ele também já apresentou, não propriamente numa retrospectiva, mas num único momento expositivo no Espaço Campanhã, um imenso corpo de trabalho. Foi fantástico perceber que existe uma linha contínua, uma grande coerência no seu percurso. Nesse sentido as exposições colectivas necessitam de um... não diria um curador mas... precisam de uma contextualização, de algo que una os vários trabalhos apresentados.

Hoje, parece-me que muitos artistas trabalham uma exposição individual como a apresentação de um projecto, como uma pequena ‘tesina’. Como um pequeno universo. Cada projecto individual é uma proposta singular.

E ainda existe o terrível preconceito que considera as exposições colectivas como as mostras de Natal e de Verão. Na realidade, a maioria das galerias de arte ainda vê as exposições colectivas apenas como uma oportunidade para mostrar obras em acervo. Não há um cuidado individualizado nem com as obras nem com as possibilidades de diálogo entre elas. E as galerias também não promovem os encontros entre os artistas...

FCL: Hoje há uma outra abordagem ao momento expositivo por parte do artista?

CC: Existem exposições colectivas organizadas ou por artistas ou por comissários que considero óptimas. Algumas delas são temáticas. Parte-se de um pressuposto conceptual sobre o qual o artista apresenta o seu trabalho.

--- --- ---

FCL: Comparando as artes com as ciências num ponto particular: Desde há muito tempo, as ciências estão bem organizadas no sentido de permitir que os colegas validem o conhecimento relevante dos seus pares... E nas artes, parece-te que existe vontade de serem os artistas a reconhecerem os seus pares? Parece-te que o artista sente necessidade de ser reconhecido pelos seus colegas de profissão.

CC: Julgo que isso acontece. Não sei se é uma necessidade, mas é um facto.

FCL: Há então espaço para isso acontecer, para criar essa dinâmica reflexiva entre pares.

CC: Apesar de provavelmente não haver esse espaço, neste ponto não encontro uma diferença muito grande entre as artes e as ciências.

Nas ciências a legitimação funciona através da citação, das referências ao trabalho, à investigação, à obra. Quanto mais a tua própria investigação é citada por outros investigadores, teus pares, mais importância tem no mundo científico. E isto, apesar de não funcionar directamente nas artes, não deixa de acontecer.

FCL: A citação e o 'peer review', ambos servem para validar o conhecimento veiculado pelos pares. E é interessante introduzir aqui o 'peer review':

O investigador apresenta um texto a um conjunto de colegas seus para que seja analisado e valorizado, no sentido de ser ou não validado e tornado público por uma revista da especialidade.

CC: Essa é a questão. Não tenho a certeza que o reconhecimento do artista enquanto tal pelos seus pares, seja, de facto, uma coisa positiva.

Uma das grandes críticas à forma como o mundo da arte funciona hoje em dia é, justamente, a demasiada importância atribuída aos artistas enquanto autores e não propriamente à sua obra. Aquilo que circula é o artista, independentemente da sua obra, independentemente daquilo que ele produz ou propõe. O artista é legitimado pela forma como circula no meio social... com que outros artistas é que se relaciona, a que inaugurações comparece (e a que inaugurações não comparece), com que comissários trabalha (ou não trabalha). No mundo da arte são essas as re-

lações que acabam por valorizar o artista, ele próprio, e não a sua obra. E isto pode ser problemático.

Nas ciências sociais parece ser diferente. Apesar de haver um cientista que está associado a um corpo de trabalho é exactamente esse corpo de trabalho que é importante naquilo que ele alcança.

FCL: Na sequência do que vimos a tratar, parece-te importante recentrar o papel do artista na esfera artística?

CC: Talvez não. Parece-me mais importante legitimar a obra, mas...

FC: Parece-te mais importante recentrar o objecto artístico na esfera artística e não necessariamente no artista...

CC: Não necessariamente no artista.

FCL: Parece-me uma perspectiva interessante.

CC: Na realidade, ainda bem que não há meios e critérios e estruturas solidificados que definam e avaliem a obra de arte... Parece-me também que nós somos muito influenciados quer pelos trabalhos dos nossos colegas quer pela própria metodologia de trabalho... A forma como os artistas trabalharam no Porto nos últimos 10 anos influenciou, sem dúvida e brutalmente, o trabalho de todos nós.

Cada momento em que se abria mais uma porta, em que se expandia mais um espaço, em que se mostrava uma forma diferente de lidar com esse espaço, uma forma diferente de lidar com o público, de lidar com a matéria... Aquilo que cada artista trazia de inovação a cada momento influenciava o trabalho dos seus pares. Só que não é fácil traçar esses percursos e essas reflexões e perceber a sua origem... ou pelo menos ninguém o está a fazer. Pode estar a faltar aqui o trabalho dos historiadores.

FCL: Sim. Também me parece que esse trabalho não está a ser feito. Na realidade, esses factos estão ainda em construção...

CC: É tudo muito recente. São contemporâneos não são históricos. Embora possa não ser muito importante, gostava de ver esse exercício a ser feito.

FCL: Parece-me que é importante...

CC: Se pensarmos no Salão Olímpico e na Caldeira 213, se virmos o trabalho da Carla Filipe, da Isabel Ribeiro, do Eduardo Matos, do Renato Ferrão e depois do Nuno Ramalho, Isabel Carvalho, Pedro Nora, Ângelo Ferreira de Sousa, Catarina Carneiro de Sousa mais a Paula Tavares ou o meu trabalho, se alinharmos todos estes artistas, e conhecermos as obras por eles apresentadas durante 10 anos, vamos perceber como as coisas que se cruzam... se tocam...

-- ---- --

FCL: Achas que o artista tem um discurso particular, tipificado, um discurso do artista, em contraponto, por exemplo, àquele que é o discurso veiculado pelo crítico de arte?

CC: Sim, claro que sim. O artista tem um discurso próprio.

Há situações diferentes: o discurso do artista em relação à sua própria obra e o discurso do artista em relação a um contexto artístico mais abstracto. Há artistas que têm a sua prática e que, não reflectindo directamente sobre ela, fazem-no sobre o contexto em que se inserem. Isto acontece desde os anos 50 (ou ainda antes) e estou a pensar, por exemplo, no Robert Morris. E há um outro discurso próprio do artista.

FCL: Que tem características particulares?

CC: Em Portugal há/houve um deficit na crítica de arte, na curadoria, na história de arte, enquanto que a prática artística se desenvolveu de forma muito rápida. Os artistas estavam anos luz à frente daquilo que se escrevia e daquilo que se propunha enquanto prática de curadoria, em Portugal. Por isso mesmo, viram-se obrigados, eles próprios, a preencher essa lacuna e a representar todos os papéis...

Nós constatamos que não havia ninguém que fizesse reflexão sobre o nosso tipo de prática e acabamos por ser nós a fazer a reflexão sobre a prática uns dos outros, a contextualização, a curadoria, a produção, a organização. Durante um bom período de tempo, os artistas tiveram que fazer todos os papéis.

FCL: E parece-te que os artistas mimetizaram o discurso do crítico de arte ou achas que criaram, de facto, um discurso com características diferentes?

CC: Sim, absolutamente. E ainda hoje podemos constatar que os textos críticos que os artistas produzem para as suas próprias exposições individuais (ou quando convidam outros artistas para reflectirem sobre as suas obras) são muito diferentes daquilo que é o texto da maioria da crítica de arte em Portugal, que, de resto, é muito pouca.

E julgo que uma das razões porque havia pouca crítica de arte é porque haviam poucas plataformas, poucos veículos para a publicação de reflexão artística. Contudo não víamos jovens comissários artísticos ou jovens críticos de arte a lutarem por esse espaço...

Ainda uma outra coisa que eu gostava de dizer em relação ao discurso do artista sobre a sua própria obra. Para mim foi sempre muito perigoso falar sobre o meu trabalho... Nas entrevistas que dei, encontrei muito poucos jornalistas que fossem realmente um desafio. A Márcia Oliveira foi talvez das poucas excepções, aquando da minha exposição "Blood 4 Oil: estórias do petróleo" no Salão Olímpico (2004). Um dos problemas é que as questões que nos colocam são, por vezes, demasiado superficiais. Podemos, assim, cair na ratoeira de, também nós, termos um discurso superficial, por vezes até tentando explicar a obra, que é um erro. O artista tem uma relação emotiva com o seu trabalho que, felizmente, não é necessariamente igual à relação que o público estabelece. O público pode receber, pensar, interpretar, experimentar ou experienciar a obra de múltiplas formas. A obra é sempre muito, muito mais do que aquilo que o próprio artista, como produ-

tor, à partida lê. Se o artista apresenta a sua leitura da obra, ela torna-se, posteriormente, praticamente obrigatória e prescritiva por ter vindo do seu autor. E por vezes o artista não sabe assim tanto sobre a sua própria obra quanto julga saber.

FCL: E o “DESexpôr” (Moçambique, 2007) e a importância do discurso artístico ou do discurso do artista... O próprio discurso pode-se constituir como objecto artístico ou trata-se de uma outra coisa distinta do objecto artístico? O que é uma ‘desexposição’, em que apresentas (expões) o discurso sem objecto?... Ou antes, “DESexpôr” foi uma exposição?

CC: Tratou-se de um conjunto de artistas que se encontravam e que cruzavam o percurso e a obra de cada um com a os percursos e as obras dos seus colegas. Depois resultou numa exposição, mas a ideia primeira era percorrer no sentido inverso.

FCL: Como apareceu essa necessidade de um conjunto de artistas se encontrarem e partilharem os diversos percursos artísticos?

CC: Lembro-me que o processo foi muito curioso... infelizmente não funcionou... ou não resultou da melhor forma... A ideia era reunir um grupo de artistas portugueses e moçambicanos. Por questões de organização e agenda, que ultrapassaram o grupo de artistas, acabou por haver um desencontro muito grande entre o grupo português e o grupo moçambicano. Contudo, aquilo que se passou entre o grupo português foi realmente extraordinário. Éramos 3 artistas mais novos (eu, a Isabel Carvalho, o André Sousa) e 2 artistas de uma outra geração (o Miguel Leal e o Pedro Tudela). Participou também um artista moçambicano (o Pinto, que expôs este verão em Lisboa) (?).

Além do confronto geracional, todos traziam para a discussão/conversa o seu percurso e a sua diferente bagagem. Este grupo trabalhou durante 2 semanas e o resultado foi realmente o produto do confronto de ideias daqueles 6 indivíduos. O que me pareceu extraordinário foi que, e apesar de termos práticas muito diferentes e percursos muito diferentes e eventualmente expectativas muito diferentes, rapidamente se gerou uma cumplicidade que levou à necessidade de fazermos um trabalho colectivo. A produção dessa exposição e o próprio trabalho exposto foi colectivo. O resultado dessas duas semanas de trabalho em conjunto foi apresentado no Centro Franco-Moçambicano, em Maputo.

FCL: Nesses momentos de reflexão pareceu-te haver traços comuns, preocupações semelhantes, pontos de contacto nos diversos discursos ou nas diferentes conversas entre os artistas?

CC: Sim, sem dúvida.

FCL: Os artistas entendem-se bem entre eles?

CC: Julgo que o facto de todos estarmos fora do nosso contexto permitiu ou facilitou a partilha. Em todas as discussões de um trabalho colectivo é preciso ceder, ceder construindo... Foi fascinante a facilidade com que construímos. Há uma ideia preconcebida de que o artista é muito individualista...

FCL: Os vários artistas entendem-se porque partilham necessidades e vontades comuns? O facto de um artista ter o seu processo de trabalho faz com que ele próprio consiga perceber melhor que outros artistas têm outros processos de trabalho distintos?

CC: Sim, claro. Esse encontro no “DESexpôr” foi um momento muito especial. Não é fácil criar uma simbiose como aquela que se criou entre aqueles 6 artistas.

Eu trabalho muito em colectivo. E gosto de trabalhar com outros artistas, mas não deixo que me imponham parcerias porque esse trabalho colectivo também tem um lado emotivo muito forte. É preciso estar constantemente a discutir e a encontrar compromissos. Neste momento, a pessoa com quem mais trabalho é o Ângelo Ferreira de Sousa. Ainda que ambos trabalhemos de formas diferentes, temos um processo criativo conjunto interessante. É muito violento ou muito... problemático, com muita discussão... mas funciona.

--- --- ---

FCL: Parece-te que o artista usa o texto fora da obra de arte como um outro meio para veicular uma mesma preocupação? Ou esse texto é também ele objecto artístico?

CC: Sim, absolutamente. No meu trabalho, eu própria esqueço-me disso. Acho que por vezes os textos que os artistas propõem e que acompanham as suas obras, na realidade, fazem parte da obra. Apontam outras entradas, outros caminhos para o mesmo...

FCL: Existe texto no título da obra, no título da exposição. Existe também o texto que acompanha a obra durante a sua exposição... (enfim... dou conta que estou a embater em questões que foram caras aos anos 60). A produção do texto por parte dos artistas corresponde a uma necessidade para dizer fora da obra.

E o texto aparece aqui como um de vários exemplos. Existem outros: os artistas que comissariam exposições não estarão também eles a encontrar uma outra maneira para dizer fora da obra? Há uma necessidade de dizer fora do objecto artístico?

CC: Sim. E por vezes o texto não está fora da obra, é parte constituinte da obra. Muitas vezes o texto é obra e os artistas esquecem-se disso.

--- --- ---

FCL: Consideras que o trabalho de comissariado feito por parte dos artistas pode também ser considerado obra, objecto artístico?

CC: Sim, sem dúvida. Considero a exposição “All My Independent Women”, que eu organizo há 5 anos, como obra artística. Faz parte do meu conjunto de preocupações.

Por vezes parece-me que se convencionou que a exposição tem que ter um texto (e eu tenho uma relação muito problemática com o texto). E antes que alguém escrevesse à posteriori e superficialmente sobre as obras apresentadas, nós escrevíamos esses textos para as nossas exposições (o que pode ser perigoso, pelos motivos já referidos)... Criávamos esses textos apenas porque mais ninguém o iria fazer por nós.

Boris Groys trata desta problemática do texto escrito pelo artista ou não e que acompanha a obra. Ele considera que nos anos 60 o texto vinha como auxiliar da obra e que hoje a obra é que vem como auxiliar do texto. Considera que neste momento, na arte contemporânea, o texto é mais importante e a obra vem ilustrá-lo.

FCL: No sentido daquilo que dizias antes: da mesma forma que se privilegia o artista em detrimento da sua obra, também esse outro discurso do artista sobre a sua obra é mais importante do que aquilo que ela é.

A obra é pretexto? E o discurso do artista é o essencial?

CC: Quando B. Groys se refere ao texto que acompanha a obra não necessita de ser propriamente o discurso do artista... pode ser o texto do comissário artístico, pode ser o texto do crítico de arte, ou pode ser qualquer outro.

FCL: Trata-se da questão logocêntrica, da questão da palavra...

CC: Sim.

FCL: Eu pinto letras... com frequência pinto palavras nas minhas telas. Uso as palavras escritas pela sua leitura aparentemente fechada sobre si própria. Existe um dicionário que fecha as palavras lá dentro. Na realidade não é bem assim... Palavras pintadas em grandes escalas numa tela ganham, também elas, uma outra dimensão para além daquela que está definida no dicionário.

Pode o texto funcionar como uma tentativa de reduzir ambiguidades e condicionar leituras?

CC: A maioria dos textos são, eles próprios, claramente ambíguos. E tem também a ver com a recepção da obra de arte (particularmente na arte contemporânea). Parece existir o medo de ficar a sós com a arte contemporânea, de que o nosso entendimento, seja ele qual for, não seja considerado suficiente para receber a obra de arte contemporânea.

O texto pode responder às questões: quem é o autor, qual é o seu género, que idade tem, de onde vem, quais as suas preocupações, porquê a obra...

O texto pode ter um papel de mediador importante. Pode ser um elemento absolutamente presente e dominante na arte contemporânea mas não quer dizer que seja fundamental em toda a obra.

--- --- ---

FCL: A propósito de do teu trabalho “demoCRACY”, (2010) gostava de te ouvir sobre o papel do artista.

Vês o papel do artista como sendo responsável, impulsionador, motor social e político, cultural, etc... O papel do artista assenta nessa relação com a sociedade ou achas que o papel do artista pode assentar na reflexão e no conhecimento de si e sobre a sua própria intimidade? A experiência do próprio ou a experiência do outro?

CC: Esta é uma questão... complicada. Não sei se a responsabilidade para com o outro é diferente entre o artista e qualquer outro indivíduo. Julgo que essas preocupações não são exclu-

sivas do artista. Julgo que todos temos a responsabilidade de sermos críticos e de nos envolvermos. E se eu sou artista e me quero envolver socialmente, faço-o através do meu trabalho artístico.

Neste momento é-me muito complicado falar sobre isto... Isto é a minha tese de doutoramento... Neste momento é a minha grande preocupação.

Todo o meu trabalho é de alguma forma comprometido social e politicamente na tentativa de gerar mudança, de influenciar de alguma forma... E todo o meu percurso artístico se posiciona de uma forma muito política.

FCL: Aceita esta minha provocação: trata-se de revolucionar através das tuas obras. Revolucionar no sentido de revolver...

CC: No sentido de mudar. Revolucionar parece procurar mudar absolutamente tudo; virar de pernas para o ar. Nesse sentido não serei revolucionária porque acredito que a mudança tem que ser feita no quotidiano.

A minha grande preocupação neste momento tem a ver com a forma da obra. Eu investi num tipo de obra crítica, com um conteúdo ele próprio politizado, relacional. Outras obras são auto reflexivas, tratam da arte pela arte, formalistas.

Na realidade, o poder político de um e de outro tipo de obras não é assim tão diferente. Uma obra absolutamente formalista pode ter, também ela, um efeito transformativo na sociedade.

Nesse sentido a responsabilidade política do artista não lhe advém pelo facto de ser artista, antes pelo facto de ser cidadã. Não se trata de uma responsabilidade enquanto artista, trata-se de uma responsabilidade enquanto cidadã.

--- --- ---

FCL: Por outro lado, a espiritualidade... Espiritualidade no sentido de procura de si próprio, de trabalho sobre si mesmo ou consciência subjectiva de si mesmo, experiência subjectiva.

CC: Subjectividade implica uma construção do eu. Espiritualidade implica uma espécie de transcendência de alguma coisa...

FCL: A construção do eu e a sua transcendência...

CC: No meu trabalho existe uma reflexão sobre mim própria e um questionamento sobre a forma de como eu crio a minha própria subjectividade, sobre a forma como eu me transformo em quem eu sou. Mas não se trata de um processo espiritual e não tem nada de transcendente. Trata-se de um processo muito pragmático. Eu sou pragmática e científica.

FCL: Contrapondo a questão da espiritualidade com a questão social e política. Contrapondo a questão do próprio com a questão do outro. A questão da acção e da reacção...

CC: Não considero que o político seja apenas reactivo. É também activo no sentido de ser proponente. Um trabalho político é também um trabalho auto reflexivo.

A minha obra é política e politizada mas nem toda ela reactiva. Existem trabalhos realizados com um sentido de urgência, respondendo a uma determinada situação, num determinado contexto. Um aqui e agora que me move e faz criar. Mas há também todo um outro conjunto de trabalhos que vêm de uma auto releção e que não são necessariamente reactivos.

--- --- ---

FCL: Em relação ao processo de trabalho, à racionalidade e à intuição, ao “grande quadro”.

Achas que o fracasso, o equívoco, a crise, o acaso, o acidente... são elementos caros e transversais ao artista?

CC: Sim.

FCL: E como entram no teu próprio processo criativo?

CC: O meu trabalho é, também nesse aspecto, ambivalente.

Eu sou ‘control freak’. Tenho ideias pré-estabelecidas e gosto de perceber em que direcção as coisas vão ou como é que vão resultar. Mas depois mino esse controlo e procuro formas de inserir o erro e o acaso. Não tanto o erro... O acaso interessa-me mais e aceito-o facilmente. Aceito-o na forma como encontro coisas ou como as coisas se desenvolvem na própria criação da forma. Muitas vezes procuro o acaso no trabalho com o outro, no trabalho colaborativo ou participativo, no trabalho com uma audiência.

FCL: A palavra ‘deriva’ é varias vezes usada como lugar comum para descrever o processo criativo. Parece-te que é um elemento transversal a todos os artistas?

CC: Não sei se é um elemento transversal... Os processos criativos são muito individuais. Eu começo sempre por desenhar, começo sempre com o desenho. Desenho muito apesar da minha obra não ser reconhecida pelo desenho.

FCL: Justamente... sobre a metáfora do “grande quadro”...

Olhando para o teu trabalho consegues ver um “grande quadro”? E tendo essa consciência, trabalhas no sentido dessa grande construção? Ou o teu trabalho constitui-se pelo somatório de pequenos passos sem essa consciência da existência de um todo?

CC: Acho que nunca trabalhei no sentido dessa tal ‘big picture’...

FCL: Por vezes, quando se olha para o percurso artístico encontra-se uma coisa maior que o somatório das partes.

CC: Sempre tive alguma frustração por achar que não tinha uma obra coerente. Não tenho um meio de trabalho específico. Não há uma linguagem que me possa definir ou identificar...

Uso meios diferentes, interessam-me temas diferentes. Estive já envolvida com as questões de género, com as questões de cidadania, com as questões da identidade europeia, com as questões da privatização do espaço público...

Trabalho com instituições, trabalho com o teatro, trabalho com a educação, trabalho com espaços alternativos, também faço garffiti...

O meu trabalho parecia-me um grande caos o que me provocava alguma frustração. Só agora começo a encontrar no meu percurso esse 'grande quadro'. Consigo agora encontrar e perceber as ligações entre os meus trabalhos.

FCL: A partir do momento em que comes-te os trabalhos de doutoramento?

CC: Exactamente. A partir do momento em que comecei o doutoramento. A partir do momento em que ganhei tempo...

FCL: Valorizas essa reflexão sobre o teu próprio trabalho como sendo útil para o artista ou parece-te que essa consciência é contraproducente?

CC: Parece-me útil. E quando comecei o doutoramento pensei que iria agora, finalmente, decidir-me por uma linha de trabalho, por um único caminho a seguir... Mas não... Parece-me que tenho que aceitar a pluralidade.

--- --- ---

FCL: Sobre os 'players' da esfera artística. Dividi os operadores entre os lugares e as pessoas.

CC: E o mercado?

FCL: O mercado... estará nos lugares (nos museus, feiras de arte, bienais, fundações privadas e públicas, colecções privadas e públicas, leiloeiras, galerias de arte, espaços alternativos, agências de arte, jornais, escolas, etc)

CC: Esses "lugares" e o mercado parecem-me coisas diferentes. O mercado é um meta-lugar.

FCL: Apresentei estes lugares e estas pessoas como operadores, no sentido de quem opera. O mercado é, de facto, como disseste, uma meta-entidade, um meta-elemento. Vou acrescentar o mercado ao guião para estas conversas...

CC: Parece-me fazer mais sentido haver um 'campus' onde os operadores funcionam, onde os operadores se movem...

FCL: Considero esse grande 'campus' como a esfera artística...

Vou avançar com esta pergunta que julgo que pode ser esclarecedora: "Parece-te que o artista está confortável na posição que ocupa dentro da esfera artística ou achas que o artista está em tensão? Achas que o artista está bem ou mal posicionado na esfera artística?"

CC: Depende do tipo de artista (também aqui o género é importante).

Há uma série de artistas que funcionam bem no 'mainstream' da esfera artística... Estão interessados em fazer o "grand tour" das bienais ou de serem coleccionados por grandes colec-

ções de arte, ou de terem uma monografia na editora Tashen (aquilo que parece ser a nata do mundo artístico).

E depois há um conjunto de outros artistas que têm outros interesses, que trabalham nas bases, que trabalham com comunidades e sentem-se bem nesse ambiente. Esses artistas avaliam o seu sucesso através de uma micro escala de efeitos e consequências na sua própria comunidade. Esses artistas não se sentem bem na dita esfera artística porque o seu trabalho não é direccionado para esse nível global.

Mesmo os artistas que querem estar presentes no 'mainstream' da esfera artística podem também não se sentir muito confortáveis porque dentro dessa grande esfera funcionam outras pequenas esferas artísticas...

Devíamos-nos preocupar menos com isso, afinal são muito poucos os artistas que chegam ao 'mainstream'.

FCL: Parece-te que o artista deseja estar numa outra posição? Parece-te que o artista gostava de se reposicionar quer perante os "lugares" quer perante as "pessoas" ou achas que o lugar e o papel do artista dentro da esfera artística é confortável ou justo?

CC: Não sei se se trata de uma questão de justiça, mas... Eu não me sinto confortável.

Sou crítica em relação à forma como o mundo artístico funciona, em relação à forma como as transacções de conhecimento ou de valor do artista e da sua obra são efectuadas. Gostaria que essas transacções funcionassem de forma diferente.

Mas posso dizer também que não me sinto confortável na sociedade em geral. Não me sinto confortável nem como artista nem como cidadã. Sou crítica e questiono a forma como a estrutura está definida e, funcionando dentro dessa estrutura, de forma diferente, posso tentar mudar.

FCL: Gostavas de colocar quer a pessoa quer o artistas no centro dessa estrutura?

CC: Exacto.

--- --- ---

FCL: Com certeza já tiveste várias conversas com outras pessoas ligadas às artes. Na tua opinião esta conversa/entrevista foi diferente pelo facto de estarmos entre pares, por ter sido feita de artista para artista. Foi diferente de outras conversas que já tiveste, de artista para galerista, do artista para crítico de arte, artista para jornalista, etc...

CC: O formato entrevista não é um formato de conversa entre pares. E percebe-se que existe aqui um contexto académico, uma investigação. Esta conversa está inserida nesse contexto.

FCL: Estas conversas não podem ser totalmente abertas. Mas também não têm que ser directivas (como esta não foi). Este formato semi-directivo interessava-me.

Mas independentemente do formato... foi esta uma conversa entre dois artistas, colegas de profissão?

CC: Não posso dizer que tenha sentido uma grande diferença entre esta conversa e uma entrevista de âmbito jornalístico. Neste caso feita por um especialista.

Entrevista a Marta de Menezes realizada em Lisboa em 9 de Novembro de 2010 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

Francisco Cardoso Lima: A tua integração na amostra deste estudo percebe-se bem pela tua clara ligação às ciências e ao cruzamento da arte e da biotecnologia. Mas antes... O que é que te fez chegar às artes. Há qualquer coisa na tua família que torne as artes uma opção, uma consequência?

Marta de Menezes: Na minha família as artes não têm um peso especial. A minha mãe era professora de Físico-Química, o meu pai era bancário e sempre sonhou ser um historiador. A minha irmã foi para as artes e é agora professora.

FCL: Irmã mais velha?

MdM: Mais 11 anos do que eu. É professora de guitarra clássica. E o meu irmão... não sei muito bem o que é. Eu fui para artes muito simplesmente porque, desde que me lembro, desde os meus 4 anos, sempre me disseram que eu tinha que ir para artes.

FCL: Tinhas jeito?

MdM: Era. Era daquelas coisas que me perseguia, de tal maneira que cheguei à adolescência, e quis fazer os testes psicotécnicos. Toda a gente me dizia que devia seguir artes mas podiam estar enganados. Eu também gosto de contrariar, sobretudo aquilo que as pessoas esperam de mim. Mas não, efectivamente os testes também indicaram uma actividade criativa. Rendi-me às evidências e passei a escolher a opção artística.

Durante o ensino básico e secundário, as notas nunca apontaram claramente para uma área em detrimento de outras. Era tão boa aluna a matemática como a artes. E sempre gostei de biologia, sempre gostei de história. Talvez no 12º ano (o melhor ano da minha vida escolar, em que mais trabalhei e mais me diverti), e depois de ter seguido a área artística, decidi que não queria ser artista.

Naquela altura tínhamos 3 disciplinas por semana, 3 horas por dia. Tínhamos tempo para fazer tudo o resto, o que na adolescência é importante.

FCL: Ainda no secundário, havia grupos de colegas, juntavas-te com colegas?

MdM: Toda a gente da minha turma, ou a grande maior parte dos colegas com quem me relacionava, queriam ser artistas, queriam ir para a Faculdade de Belas Artes. Tive notas muito boas. Nessa altura eu estava muito focada em ter boas notas no ensino secundário para não ter que me esforçar muito para entrar na faculdade. Tive uma média de 18,5 valores.

FCL: E escolheste pintura...

MdM: Escolhi pintura. Foi a minha professora de secundário Rosa Fazenda que me disse: Se queres ser escultora vai para pintura, se queres ser pintora vai para escultura. Assim não ouves na tua cabeça aquelas vozes que te dizem o que é que tens ou não tens que fazer... Fui para

pintura, mas, de qualquer maneira, acabei por não fazer pintura nenhuma. E a faculdade de Belas Artes é castrante. Não conheço ninguém que tenha efectivamente gostado de estar numa faculdade de Belas Artes, pelo menos cá em Portugal não.

E também conheço muita pessoas no estrangeiro que acham as Faculdades de Belas Artes e os cursos de arte castrantes. Uma tristeza. Uma desilusão atrás de outra.

Ou se fica 10 anos a tentar acabar o curso ou se faz como eu: assumi que não queria ser artista e decidi ser professora, que de resto me agrada. No 2º ano do curso já estava a ensinar num colégio. Assim escusava de preocupar-me com a competitividade que existe entre artistas, futuros artistas, possíveis artistas, a nível pessoal, mais até do que a nível profissional.

FCL: Já na universidade, achas que os artistas se organizavam entre si? Achas que os artistas procuravam outros artistas? E posteriormente, fora das Belas Artes, existe por parte dos artistas a necessidade de procurar/encontrar outros artistas? Os artistas privilegiam essa partilha?

MdM: Em geral sim... há essa necessidade.

Eu sempre fui um bocado “outsider”, não tinha nenhum grupo fixo. Cheguei à universidade com um namoro já de 3 anos, portanto, a nível social, não tinha que fazer nenhuma conquista. Tinha esse problema resolvido. A minha melhor amiga também já vinha comigo da escola secundária (curiosamente ela que queria ser artista, é professora). Não senti necessidade de criar nenhum núcleo.

Tentava passar na Faculdade de Belas-Artes o menor tempo possível durante os 5 anos do curso. Tive as notas que tive e nem sequer me preocupei em ter média de curso de 14 valores. Não estava a pensar fazer um mestrado ou um doutoramento.

Mas saí da Faculdade de Belas Artes e fui directamente para a Universidade de Oxford tirar o mestrado em História de Arte. E em Oxford, durante 6 anos, não me relacionei com nenhum artista, embora estivesse a fazer os meus projectos artísticos de uma forma muito activa. Mas estava a fazê-lo em centro de investigação científica, com cientistas. Nessa altura, os meus pares eram os cientistas. Eram eles que eu identificava como os meus pares.

Foi em 2000, pouco depois de sair da Universidade de Oxford, quando expus no “ARS Electronica”, que efectivamente formei o meu núcleo de pares artistas. Foram os artistas que começaram a trabalhar com biologia.

Se eu acho que os artistas precisam de se reconhecer em pares, em pares profissionais, acho que sim, sem dúvida. E cada vez mais acho que o artistas precisam de partilhar as suas ideias e a sua prática artística, ou a forma como aborda os seus projectos... Parece-me que é absolutamente imprescindível.

Contrariamente àquilo que se passou na universidade (onde me pareceu que os grupos se formavam não por afinidades profissionais mas antes por partilhas sociais) a partir do momento em que eu encontrei pares com quem conseguia identificar uma prática comum, criei um grupo. E

isso foi importante. E a partir desse momento tenho alargado cada vez mais esse grupo de pares, ou seja, não me sinto parte de um grupo restrito de artistas que praticam arte em laboratório de investigação científica. Sinto-me cada vez mais artista, apenas, e não bio-artista como a maior das pessoas me trata...

FCL: (Como eu te tratei...) Percebi que, ainda assim, sentias essa necessidade de te relacionares entre pares. Necessidade que foi satisfeita quanto encontraste um conjunto de colegas que partilhavam os mesmos interesses.

E, por exemplo, durante o mestrado, numa altura em que estavas rodeada por cientistas. Colegas artistas ou cientistas... são muito diferentes?

MdM: São. É muito diferente. As conversas que se tem com cada um são completamente diferentes.

FCL: Sentias necessidade de conversa com artistas?

MdM: Sim, sentia muito essa necessidade. Apesar de um cientista, a nível pessoal, poder estar aberto àquilo que eu chamo de extrapolação, um cientista, a nível profissional (e eles viam-me como colega de trabalho), não está aberto a grande extrapolação. A formatação dum mente científica passa sempre por uma série de passos metodológicos, que vão resultar nos objectivos que eles procuram. E os objectivos científicos são sempre muito diferentes dos objectivos artísticos. Por muito que quisesse falar com eles, dentro do laboratório, sobre os medos que a biotecnologia nos traz, não conseguia. Apenas conseguiriam falar sobre isso no bar...

--- --- ---

(sobre a revista NADA nº15 com um artigo da Marta de Menezes: "Investigação em Arte")

FCL: Tenho estado atento às conversas, aos encontros e aos congressos internacionais que se têm realizado em Portugal justamente para perceber como as artes se podem encaixar na academia.

MdM: Eu também.

FCL: Mas não estou satisfeito. Só tenho percebido o estado da arte.

MdM: Exactamente.

--- --- ---

FCL: Sobre o reconhecimento artístico e criando um paralelo com aquilo que se passa na ciência.

Faço esta pergunta a todos os artistas e, neste caso particular, pela tua experiência científica, faz todo o sentido fazê-la também a ti.

O conhecimento científico é validado pelos pares. Parece-te desejável criar um paralelo nas artes plásticas? E isso acontece? De outra forma: o artista pode/deve legitimar os trabalhos do seu colega?

MdM: Eu separo dois campos: A investigação em arte e a esfera artística. E dentro dessa esfera há várias sub-esferas como por exemplo a subesfera da prática artística e a subesfera do mercado artístico, que, na realidade, não se sobrepõem totalmente.

FCL: Não és a primeira artista que introduz o mercado da arte como um elemento fundamental da esfera artística. Eu trouxe para esta conversa a esfera artística dividida entre “as pessoas” e “os lugares” da arte. O mercado da arte é, parece-me, a dinâmica criada por essas pessoas e por esses lugares da arte.

MdM: Prática artística e mercado artístico não se sobrepõem totalmente.

O mercado está interessado em objectos que já estão reconhecidas como objectos artísticos. A prática artística está em perpétua transformação e re-invenção na procura de novos caminhos para, efectivamente, fazer o mesmo que sempre fizemos.

Na minha prática, não considero que esteja a fazer nada de dramaticamente diferente daquilo que os meus pares fazem. Nem sequer procuro um novo método para a minha prática artística. Procuro, isso sim, um novo meio para o fazer. Um meio que é sobretudo, na minha opinião, mais adequado para responder às questões sobre as quais eu me debruço relacionadas com a identidade.

A dinâmica é a seguinte: No mercado da arte, são os comissários e os galeristas de arte quem seleccionam e legitimam um conjunto de obras de arte que são, posteriormente, adquiridas por colecionadores.

Na prática artística, hoje em dia, são sobretudo os festivais de arte quem legitimam as obras de arte.

FCL: e feiras de arte, bienais...

MdM: Nem tanto. Embora nas feiras de arte e nas bienais exista um espaço mais experimental, grande parte das obras representadas nesses meios são já de artistas acreditados. Quando falo em festivais de arte, estou a pensar na “Documenta” ou no “ISEA” (Inter-Society for Electronic) ou no “ARS Electronica”.

FCL: Locais que funcionam segundo a lógica de “project room”.

MdM: Exactamente. Os próprios comissários vão criando um percurso neste tipo de eventos e, depois de eles próprios serem reconhecidos enquanto comissários de “cutting edge art”, passam a ser contratados por instituições com um maior reconhecimento.

É nesses festivais que me parece que os pares se encontram e fazem, eles próprios, uma filtragem, legitimando os seus colegas.

Quando me refiro aos pares estou a englobar vários agentes da esfera artística: artistas, comissários artísticos, críticos de arte, organizadores e produtores de eventos artísticos...

FCL: Quando me referia a pares, referia-me apenas aos artistas...

MdM: Hoje em dia, o artista pode também ser um teórico...

FCL: Estás a dirigires-te rapidamente para o discurso do artista...

MdM: Mas ainda antes... Há, por um lado, este campo da esfera artística e há, por outro lado, o campo da investigação em arte. Considero-os campos distintos e diferenciados.

A prática artística, ela própria, implica investigação. Uma investigação muito séria, profunda e longa, por vezes de uma vida inteira. Contudo, diferencio esta investigação na prática artística da investigação académica em arte.

A investigação académica em arte é uma prática que considero não existir nem em Inglaterra, nem na Austrália (locais que conheço) nem em lado algum que ofereça doutoramentos em prática artística. Há poucas universidades que oferecem doutoramento em prática artística e, na minha opinião, as instituições que os oferecem estão ainda a tentar criar essa disciplina a nível académico. Mas ainda não o conseguiram fazer. Ainda não existe qualquer tipo de uniformidade académica na disciplina de criação artística. Cada instituição cria as suas regras. E uma disciplina académica deve ter alguma uniformidade.

Um antropólogo formado em Portugal é tão antropólogo como um outro formado na Austrália. Um doutorado em prática artística formado em Portugal não é a mesma coisa que um doutorado em prática artística formado na Austrália. Os critérios de avaliação são tão díspares que não é possível tratar-se da mesma disciplina.

E neste caso, não são os historiadores de arte, nem os críticos de arte quem devem fazer a avaliação destes doutoramentos em prática artística. São os outros artistas quem devem fazer essa avaliação.

FCL: No seio da academia...

MdM: No seio da academia.

FCL: A investigação em prática artística (investigação artística de carácter prático ou teórico) no seio da academia deve ser legitimada por outros artistas.

MdM: Exactamente.

FCL: E fora da academia? Achas que é a grande esfera artística, ou essa subesfera do mercado da arte, quem deve legitimar aquilo que é produzido pelos artistas.

MdM: Acho essa tarefa cabe aos outros artistas e também aos críticos de arte e aos comissários artísticos.

FCL: Na tua opinião os artistas são procurados e são escutados justamente para legitimar outros artistas, seus colegas?

MdM: Julgo que sim. O comissário da "ARS Electronica" contactou-me depois de ouvir um colega meu.

FCL: Já alguns artistas me disseram que fora de Portugal essas situações acontecem. Gostava de perceber se é, também, uma realidade em Portugal.

MdM: A minha experiência não é portuguesa...

FCL: Uma das razões que me fez avançar para este estudo foi considerar a hipótese de que o artista é pouco procurado e pouco ouvido. Por vezes descredibilizado. Parece-me também que, por vezes, o artista aproxima-se do discurso do crítico de arte por considerar que esse é o discurso procurado pelos outros. Acreditas que existe por parte dos artistas portugueses um discurso próprio? E parece-te que o discurso do artista pode acrescentar algo?

MdM: Só te posso falar da minha experiência que, efectivamente, passa pelo estrangeiro.

De 1999 até 2002/2003 vivi em Inglaterra. E nunca senti qualquer tipo de preconceito em relação à palavra escrita ou oral, quer minha, quer de qualquer outro artista. Na 'escola' anglo-saxónica tens que ser o mais claro possível. Nas artes como em qualquer outra área. Mas, de facto, antes de ter contacto com essa cultura anglo-saxónica, baseava-me naquilo que outros diziam para escrever os meus textos...

Em Inglaterra, passei dois períodos a estudar metodologias... e houve, efectivamente, uma grande transformação. Passei a ser o mais clara possível, com frases curtas e simples, directas ao assunto. Algumas referências a algumas ideias mas sem utilizar citações.

FCL: Frases curtas e claras, sem citações... Conheço bem e aprecio esse tipo de textos, embora tenha alguma dificuldade em aproximar-me dessa escola anglo-saxónica.

MdM: Lembro-me que em Portugal lia os textos, tirava os meus apontamentos, e tinha grande dificuldade em organizar todas as minhas notas sobre todos esses textos. Passei a funcionar de maneira diferente: este é o assunto. Qual a minha opinião sobre este tema. Onde existem semelhanças e diferenças entre a minha opinião e aquilo que eu já li. Esta abordagem fez com que eu começasse a gostar da ideia de escrever. E mudou completamente a minha estrutura mental.

FCL: Somos complexados?

MdM: Somos muito complexados. Nas conferências sobre investigação em arte vejo os portugueses a iniciarem o seu discurso com citações.

FCL: Pode ser esta uma das razões para produzimos pouco conteúdo?

MdM: Acho que é mesmo essa a nossa dificuldade. E se continuarmos com esta metodologia de pensamento, não conseguimos produzir novos conteúdos.

É importante percebermos como outros organizam as suas ideias para encontrarmos a nossa forma de estruturar o pensamento. Isto é fundamental para qualquer artista.

FCL: Parece-te que existe, por parte dos artistas, uma dinâmica reflexiva sobre o seu trabalho e/ou sobre o trabalho dos seus colegas?

MdM: Efectivamente não conheço muitos que explorem novos meios de expressão ou que explorem novas metodologias de acção, que não reflectam. Aliás, colocar em questão é já em si mesmo uma forma de reflexão. Mas também conheço bons artistas, muito bem sucedidos, que não reflectem particularmente sobre o seu trabalho.

FCL: Nesse sentido encontras pontos de contacto entre os vários discursos, das várias reflexões feitas por parte dos vários artistas, fora do objecto artístico?

MdM: Não é fácil encontrar livros ou artigos escrito por artistas portugueses especificamente sobre criação artística.

FCL: Acredito que existam... mas percebo que seja difícil encontrá-los, sistematizá-los...

MdM: Leio a “Arte Capital” ‘on-line’. Alguns dos textos apresentados são escritos por artistas. Por exemplo, a artista Aida Castro quando escreve na “Arte Capital” sobre exposições ou sobre outros acontecimentos relacionados com arte contemporânea normalmente não os publica na qualidade de artista.

FCL: Isso é muito interessante.

MdM: E tenho várias fontes de textos de artistas estrangeiros publicados nos seus ‘web sites’ e não conheço muitos ‘web sites’ de artistas portugueses.

FCL: Tenho notado que os artistas portugueses estão a fazer esse trabalho.

--- --- ---

FCL: O manifesto artístico, assim como o título da obra, ou como o próprio título das exposições, são possibilidades já utilizadas pelos artistas para veicularem um discurso no domínio da palavra.

Também os títulos dos teus trabalhos “Nature?” (1999), “Proteic Portrait” (2001), “Functional Portrait: Self-portrait while drawing” (2002), “Nuclear Family” (2004), “A Família” (2005), remetem para a um discurso logocêntrico justaposto à obra, que pode acrescentar outras perspectivas à leitura dos trabalhos. Sentes essa necessidade de dizer coisas fora do objecto artístico? Basta-te o campo da prática artística ou procuras outros campos para dizeres?

MdM: Sinto necessidade de outros discursos.

No objecto artístico (que se completa com a pessoa que o observa e interpreta) a comunicação existe numa esfera muito especial, numa esfera íntima.

O meu trabalho, por ter uma componente científica muito intensa, faz com que eu e o próprio observador tenhamos automaticamente necessidade de perceber um pouco mais. Independentemente dessa relação íntima, e se a peça funcionar, é despoletada curiosidade no observador acerca do processo de construção da obra, do conteúdo científico que está para lá das características formais. Não só o conteúdo científico, como também a maneira como o conteúdo científico foi utilizado na peça.

É aqui que entra um outro discurso que eu fui obrigada a desenvolver. Um discurso que explica o conteúdo científico considerado relevante para aquela obra de arte.

Também desenvolvi um outro discurso, um discurso científico, onde procurei explicar todo o processo artístico no sentido de justificar os meus trabalhos como objectos artísticos.

FCL: Tiveste tu própria que legitimar o teu trabalho artístico.

MdM: Eu própria tive que legitimar o meu trabalho enquanto obra de arte. Tive que justificar quer o meu discurso artístico quer o meu discurso científico.

FCL: O teu discurso artístico colou-se ao discurso crítico?

MdM: Não, porque eu raramente leio críticas de arte. Parece-me que o discurso crítico tem tendência para ser aquilo que me ensinaram a não fazer. Tem a tendência para ser muito hermético, pouco claro, em espiral...

E os próprios críticos de arte não sabem muito bem como criticar uma peça de arte e ciência, porque eles próprios não a tomam como um objecto artístico normal. Eles próprios têm dificuldade em reconhecer esse objecto como um objecto artístico.

Na realidade coleí-me ao discurso científico para justificar o discurso artístico. É fácil chegar à conclusão de que o que eu faço não é ciência. Aquilo que faço não pode ser tido como ciência. Tem que ser outra coisa.

FCL: A questão do médium... Este médium não tem uma história enquanto veículo artístico...

MdM: Exactamente. Os críticos de arte sentem-se intimidados por não conhecerem o médium. E, eventualmente, falta-lhes algo para discursarem sobre o conteúdo.

FCL: Ultrapassar o meio para tratar do objecto.

MdM: Justamente. Isso é muito útil.

FCL: Os novos media partilham com todos os outros o facto de serem medias. Também me parece que não poucas vezes, os críticos de arte focam-se apenas no meio e acabam por ficar reféns do processo.

MdM: E isso não se passa apenas em Portugal. Também na Austrália, os críticos de arte não sabem discursar sobre, sobretudo o novo media biológico (o novo media vivo). Sabem discursar sobre o novo media tecnológico (a máquina digital).

Na realidade, o novo media biológico, o novo media vivo com que eu trabalho, trabalha com os mesmos sujeitos de sempre: a questão de identidade, ética, política, corpo... os temas são os mesmos. O sujeito é o mesmo, mas o objecto (neste caso objecto vivo) é diferente. Ainda assim, o corpo não é algo de novo na história da arte. A "Landscape Art", o "Happening", a "Performance" também trabalham com o vivo.

Marina Abramovic é tão chocante como células a crescer. Já não existem problemas de discurso em relação a "Performance" enquanto objecto artístico mas continua a haver problemas de discurso em relação a um tipo de arte que está a fazer crescer tecidos vivos ou que tem organismos inteiros vivos a fazerem, de alguma forma, uma 'performance'. Não só o sujeito está mistura-

do com o objecto, como também o intérprete também está dentro da obra. E parece-me que é aí que reside a dificuldade.

Tenho observado que o espectador está habituado a manter uma distância em relação ao objecto que não consegue ter em relação à “Bio-Art”. Por exemplo, na transgressão das ‘performances’ do “Viennese Actionism” o espectador consegue manter um distanciamento em relação ao choque que lhe é provocado. Já a tecnologia biológica mostrada em contexto artístico provoca uma extrapolação de imaginário no espectador que anula esse distanciamento.

Também por isso mesmo, é importante que as células estejam efectivamente a crescer e não sejam uma simulação das células a crescer. E é importante que as borboletas tenham sido realmente modificadas, e não sejam borboletas manipuladas em ‘Photoshop’.

Formalmente, não há nenhuma razão para não utilizar simulações. Mas aqui trata-se da questão representação.

FCL: Trata-se da questão da representação, da realidade, o falso e a sua representação...

MdM: Hoje, a sociedade está completamente obcecada com a relação realidade versus falso e, embora preocupados com essa questão, é claro que são permanentemente enganados entre aquilo que é a realidade e aquilo que é falso.

FCL: Isso parece-me evidente. A sociedade parece estar num estado de negação.

MdM: Quando o público não é enganado essa distância com o objecto deixa de existir e o espectador desconfia.

--- --- ---

FCL: Em relação à moral, à ética e ao atelier...

O meu mestrado teve como ponto de partida a Helena Almeida para chegar ao atelier. Era o atelier que me interessava focar. No final percebi que acabei por resolver a minha questão religiosa, o que foi gratificante.

Ainda assim, encontrei aquilo que considero ser uma boa definição para o atelier do artista, de resto julgo que partilhada por vários artistas.

Tenho para mim que aquilo que importa no atelier do artista, mais do que 4 paredes, mais do que a sua fisicalidade (pode até não existir fisicamente), é o meta-território de trabalho. E esse meta-território deve ser amoral. Não deve existir moralidade dentro do atelier. O artista poderá introduzir a moral dentro do seu espaço de trabalho na medida em que não consegue deixar de o fazer, ou na medida em que lhe interessar contaminar esse lugar com o que for (religião, política, género, etc...). O atelier, em si, deve ser um espaço amoral.

A ética e a moral são questões que se levantam frequentemente em relação ao teu trabalho... Neste sentido, que atelier é o teu? O teu atelier (ou o teu laboratório) está contaminado ou desparasitado?

MdM: Acho que o atelier não consegue deixar de estar contaminado.

FCL: É sempre um lugar moral?

MdM: É, porque tu estás contaminado.

FCL: Fiz essa ressalva. O artista contamina-o na sua justa medida mas, ele próprio é um espaço de total liberdade, amoral para o exercício da liberdade. Um meta-território livre porque amoral.

MdM: Acho que não é amoral, acho que não é possível ser amoral. O atelier, ou melhor, a arte, é não-ética, não tem ética, não pode ter ética.

FCL: Neste sentido, não-ético parece ser semelhante a amoral.

MdM: Àquilo que tu chamas amoral, eu chamo não-ético, porque me parece que existe moral.

Ao manipular um meio vivo dentro de um laboratório de investigação científica para criar as minhas obras de arte devo considerar um conjunto de questões éticas, ainda que a ética não seja o ponto fulcral do meu trabalho.

Há duas esferas de ética que devo considerar. Por um lado, equaciona-se o simples facto de um ser humano manipular material vivo, seja qual for a sua finalidade, artística ou outra. Por outro lado, equaciona-se a questão legal. Um qualquer laboratório de investigação científica de biologia ou de biotecnologia é sempre uma instituição sujeita à lei, não podendo fazer mais do que a lei permite. E o próprio instituto de investigação científica anfitrião tem também as suas regras internas, muito mais apertadas, que não podem ser quebradas.

FCL: Sentes os teus movimentos aprisionados pela lei? No atelier que construístes tens o espaço que necessitas para desenvolver o teu trabalho?

MdM: O meu atelier dá-me todo o espaço que necessito e não sinto os meus movimentos aprisionados. E neste ponto, parece-me que os artistas são peritos em inventar mecanismos que fazem despoletar acontecimentos que cumprem os seus objectivos. Já me perguntaram porque é que não me dedico exclusivamente à ciência. Na realidade não me considero cientista. Considero-me artista e escolho trabalhar no campo artístico por uma característica que me parece ser a verdadeira natureza da arte (que de resto já aqui referiste): a liberdade. A liberdade é absolutamente fundamental à arte. Colocar limites à liberdade artística é colapsar a arte.

FCL: Além da liberdade, o erro, o equívoco, a crise, o acidente, a falha, o fracasso, ou outros lugares comuns como a fronteira, a ruptura, a desconstrução, etc... Também isto entra no teu laboratório, no teu atelier, no teu processo criativo?

MdM: Sim, mas sem a intenção de diluir fronteiras entre arte e ciência. Não me parece existir um particular interesse em diluir as fronteiras que existem entre as diferentes disciplinas. Há interesse, isso sim, em cruzá-las, atravessá-las.

--- --- ---

FCL: Em relação às questões da identidade e da consciência subjectiva do eu. Trabalhas-te a ti própria ou trabalhas o outro?

MdM: Essas questões estão relacionadas. Trabalho a identidade, mas não necessariamente a minha identidade. Trabalho a identidade de uma forma geral.

A identidade foi sempre uma obsessão humana (com perfeita razão de ser). E continua a ser relevante trabalhar as questões de identidade, quer seja identidade pessoal, quer seja identidade racial, quer seja identidade sexual, quer seja identidade humana.

Trabalhar sobre a minha identidade é também trabalhar sobre a identidade do ser humano. Quem é que nós somos? Onde está a nossa identidade, nos dias de hoje? E julgo que os meus trabalhos giram sempre à volta dessas questões.

--- --- ---

FCL: Consegues ver um “grande quadro” no teu percurso artístico. Tens consciência que estás a trabalhar sempre sobre um mesmo grande tema. E tendo essa consciência, é ela própria motor no teu processo criativo?

MdM: Sei exactamente o momento em que tomei consciência de que estava a tratar as questões de identidade. No início da minha residência na Austrália, fiz uma palestra para um departamento de biologia. No final da minha apresentação uma das directoras do departamento disse-me que todos os meus trabalhos têm a ver com o problema da identidade. E julgo que é verdade. A partir dessa altura, e sempre que faço um novo trabalho, relaciono-o conscientemente com as questões de identidade.

FCL: Com esse “grande quadro”?

MdM: Existe um projecto no qual ainda estou a trabalhar e que, desde o seu início, está directa e conscientemente relacionado com estas questões, onde utilizo um organismo chamado *Tetrahymena Thermophila* que tem 7 géneros (sete sexos). Trata-se de um organismo não modificado nem criado pelo homem. É até muito comum em todos lagos. E é um organismo com uma só célula. Tem cílios para se movimentar e tem dois núcleos. E 7 géneros...

FCL: Não serão géneros a mais?

MdM: Exactamente. A pergunta científica é: Porquê 7 e não 5, ou 2.

A partir deste resultado da minha estadia na Austrália decidi fazer um trabalho sobre sexo.

A *Tetrahymena* permite-me manter uma distancia para com o organismo vivo por forma a não confundir sexo com orientação sexual, de resto uma confusão que me parece recorrente em objectos artísticos sobre esta mesma temática.

FCL: Tudo isto parece-me desenhar um “grande quadro”...

MdM: Sim.

--- --- ---

FCL: No teu mestrado “Diagrams in Art and Science: a study of Richard Feynman and Joseph Beuys blackboard drawings.” (2001) trataste os diagramas, os mapas visuais, etc... Estas construções visuais, fora das regras logocêntricas e da linearidade do texto escrito, ainda que racionais também mais intuitivas...

MdM: Eu fiz o meu mestrado com o professor Martin Kemp, perito mundial em cultura visual, particularmente nas relações entre arte e ciência. Ele foi de facto fundamental no meu processo de trabalho.

Foi ele quem efectivamente me chamou à atenção para todas aquelas questões relacionadas com as metodologias de trabalho. E é uma pessoa muito curiosa. Tem esta coisa do “Lateral Thinking” que funciona muito bem na investigação, quer seja ela teórica ou prática. E foi este “Lateral Thinking” que me fez trabalhar com o Joseph Beuys e com o Richard Feynman. Além do mais, a Universidade de Oxford está desenhada para que facilmente se cruzem vários saberes. Assisti a várias palestras sobre temas muito diferentes, o que me obrigou a sair fora da minha esfera profissional. Sem saber exactamente porquê criei um elo mental entre os “Blackboards” de J. Beuys e os diagramas de R. Feynman.

Todo o argumento da dissertação de mestrado, que me parece ainda funcionar (embora a sua justificação pudesse ser constantemente trabalhada) assenta na ideia de que o pensamento visual ou o processamento visual, mental, não tem língua, é universal e, portanto, como meio de expressão, pode ser bastante mais eficaz do que a palavra escrita, que depende sempre da língua.

FCL: Logocêntrica... Na conversa que tive com o António Olaio, sobre intuição versus racionalidade, ele considerou que a racionalidade é muito lenta e burocrática comparada com a intuição, muito mais rápida e ágil. A intuição é tão mais rápida que tem muitas dificuldades em ser racionalizada, o que, por exemplo, torna o processo artístico difícil de verbalizar.

MdM: Vivo imersa em ciência e na sua apologia da racionalidade. Por isso, quando penso na palavra intuição (e na forma como a palavra é utilizada) tenho um grande problema... sobretudo com aquilo que nós chamamos de intuição. Àquilo que vulgarmente se chama intuição eu chamo “Lateral Thinking”.

Compreendo que a racionalização seja um processo burocrático que não facilita saltos. Mas considero esses saltos um processamento a um outro nível.

Considerar que existem saltos de processamento mental quer dizer que ainda percebemos pouco de processamento mental. Esses saltos virão a ser racionalizáveis e passíveis de serem descritos passo-a-passo. Chama-se intuição a esse processamento mental porque não há melhor nome.

FCL: Em todo o caso, há nesse lado não racional uma velocidade de processamento cara ao artista.

MdM: E ao cientista também. Um bom cientista depende tanto do seu “Lateral Thinking”, desses saltos que consegue dar, como um bom artista.

Um cientista formula uma hipótese para a testar e provar. E é isto é que os artistas não fazem. Os artistas não testam a hipótese porque não estão a tentar provar a hipótese. Aquilo que difere entre cientista e artista são os seus diferentes objectivos.

--- --- ---

FCL: Sobre os ‘players’. Neste guião tenho 3 grandes núcleos: o artista e ele próprio; o artista e os seus pares; o artista e os outros. Estes outros são os operadores da esfera artística, os ‘players’, (divididos entre as pessoas e os lugares). Não especifiquei o mercado da arte como sendo uma outra coisa. Poder-se-à considerar o mercado da arte como a dinâmica criada por esses lugares e por essas pessoas (incluindo o próprio artista).

Como vês o artista no contexto da esfera artística. Está bem? É este o seu lugar? Sentes-te confortável na esfera artística?

MdM: Como artista, sinto-me bastante confortável no lugar onde estou. A nível internacional, o meu trabalho tem o mérito que merece e sinto-me perfeitamente reconhecida como artista quer pelos meus pares, quer pelos comissários, teóricos, críticos e historiadores de arte.

Fui construindo a minha posição no meio artístico ao longo de 10 anos de carreira, mas fui também muito afortunada nas coisas que fiz. Nunca procurei activamente nenhuma exposição e, contudo, faço em média 7 ou 8 exposições por ano. Sinto-me privilegiada.

FCL: Não te parecem exposições a mais?

MdM: Não.

FCL: Julgas existir a necessidade de uma releitura das relações entre o artista e aquilo que o envolve?

MdM: Pessoalmente não tenho qualquer tipo de problema. E os artistas que conheço também me parecem não ter.

É normal que um jovem artista em início de carreira se sinta mais inseguro na afirmação da sua obra. Eu própria apresento agora a minha obra de uma forma completamente diferente daquela que apresentava há 10 anos atrás. Um artista que está à procura do seu método, do seu meio, do seu discurso, tem uma atitude bastante menos afirmativa do que um outro artista que já se conhece o suficiente para afirmar o que é, para afirmar o seu trabalho e a sua validade.

E estou agora a fazer um doutoramento num departamento de história de arte (não é um doutoramento em história de arte mas também não deixa de o ser) que revela uma necessidade de dedicar tempo na reflexão sobre a investigação artística, uma disciplina que me parece que ainda não existe formalmente no meio académico. Sinto necessidade de reflectir sobre um conjunto de questões:

O que é isto da investigação científica; Quais serão os critérios que estão na sua base; Como ela deve acontecer e, sobretudo, como ela deve ser financiada.

Não são só os doutorandos que fazem investigação. São também os investigadores em arte. E o que é um investigador em arte, após o doutoramento?

--- --- ---

FCL: Para terminar: parece-te que esta conversa foi, de alguma forma, diferente das conversas que tens com outros 'players' da esfera artística. O facto de estarmos entre pares tornou o discurso diferente ou esta conversa foi semelhante a outras tidas com professores, galeristas, críticos, historiadores, etc...?

MdM: Eu falo da mesma maneira com toda a gente.

Provavelmente falaria da mesma maneira com qualquer outro operador da esfera artística.

FCL: É esta a abordagem que encontras nos outros players?

MdM: Investigadores, sim.

Em Portugal, nenhum artista (ou estudante de artes) me colocou este tipo de questões. E não vejo muitos artistas a tomarem a posição que tu tomaste. Acho que és o primeiro artista que efectivamente procura investigar...

São várias as pessoas que me enviam entrevistas por email. Procuram conhecer a forma como me aproximo à ciência, como formalizo as minhas questões, as metodologias que uso, os meus interesses artísticos...

Talvez as perguntas que habitualmente me fazem não sejam assim muito parecidas com aquelas que tu me fizeste. Efectivamente, tu não estavas à procura disso... Tu estavas à procura de...

FCL: De ti.

MdM: De mim. De determinados aspectos de mim. Habitualmente não procuram o meu discurso artístico, não procuram ouvir-me falar sobre o meu processo artístico.

FCL: Percebo...

MdM: Aquilo que procuraste é muito importante e está perto daquilo que interessa a um antropólogo ou um sociólogo. E parece-me que, efectivamente, devia também interessar aos artistas.

Entrevista a João Tabarra realizada em Lisboa em 10 de Novembro de 2010 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

FCL: Reconheço no teu trabalho um conjunto de preocupações sobre o sujeito, sobre o eu, sobre o íntimo, sobre a existência, que me pareceram muito interessantes. Percebo também que atravessaste uma fronteira difícil de definir, do fotojornalismo até às artes...

JT: O fotojornalismo funcionava como uma actividade que me permitia pagar as despesas inerentes ao trabalho artístico. Contudo não me permitia despende o tempo o necessário para investigação artística própria, profunda e honesta.

FCL: Mas mais do que sobre a tua obra, esta conversa é sobre ti, sobre o artista, sobre o meu colega.

Por isso mesmo gostava de começar pela tua formação, pela tua adolescência ou até antes. O que te ligou ao campo das artes, à fotografia, à imagem? Há na tua família alguém ou algo que possa ter sido determinante na tua escolha?

JT: Esta abordagem que o teu trabalho propõe, assente numa conversa entre pares, é muito rica. E é raro podermos falar assim... Aquilo que te posso dizer são coisas íntimas que partilho com prazer.

Eu venho de famílias pobres, quer do lado da minha mãe quer do lado do meu pai. Arte era algo sobre o qual não se falava. Nem as artes plásticas, nem a música, nem a literatura, nem as viagens. Diziam-me que isso eram coisas para os outros. Mas, ao contrário dos meus colegas de infância, percebi desde muito cedo que queria ler, viajar, viajar pelo mundo, conhecer...

--- --- ---

JT: Agora, aos 44 anos, e olhando para o percurso já percorrido, percebo que tudo começou por uma grande paixão pelo cinema. E essa paixão pelo cinema tem uma explicação muito simples:

Eu tinha uma tia que trabalhava no Cinema S. Jorge, quando ir ao cinema era um luxo. O seu trabalho era distribuir toalhetes e ajudar as senhoras a retocar a maquilhagem nos intervalos dos filmes.

Eu ficava muitas vezes com a minha tia nesse incrível Cinema S. Jorge que foi, também, o meu jardim de infância. Conheço-o muito bem e ainda há pouco tempo lá voltei. Custou-me muito lá entrar. Ao contrário daquilo que ele era antes, agora está decadente.

Na altura do PREC, lembro-me de fazer uns cursos de pintura durante as férias, passadas num parque de campismo... Esses foram dos momentos mais felizes da minha vida.

Por vezes pergunto-me o que faz agora toda aquela geração, a minha geração (e também a geração dos meus pais), que via cinema na Costa da Caparica, na FNAT (Fundação Nacional para Alegria no Trabalho, que agora se chama INATEL (Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres).

Projectavam o filme num ecrã gigante, ao ar livre. À noite, e de cobertor debaixo do braço, famílias inteiras assistiam aos filmes, fossem eles quais fossem. O que é que lhes aconteceu? O que é que nos aconteceu? O que aconteceu ao interesse e à curiosidade de todas essas pessoas que agora apenas consomem concursos e telenovelas?

JT: Ainda mais tarde, a minha paixão pelo cinema levou-me até às cinematecas e aos cineclubes (a mim e a um conjunto de amigos que encontrei na escola). E re-encontrei na Cinemateca Portuguesa imagens que já conhecia: Truffaut, Eisenstein, Fellini, Godard, etc... Imagens que me marcaram e que tinha visto pela primeira vez com 4, 5 anos de idade, na FNAT, sem saber exactamente o que via.

FCL: Parece-me evidente que o cinema te seduziu e cumpriu um importante papel no teu percurso até à imagem.

JT: Posso ainda partilhar uma outra coisa, com um carácter mais emocional.

Existiram várias pessoas muito importantes na minha vida. Uma delas é o meu avô paterno. Ele foi o único que apoiou a minha escolha e disse-me que era importante estudar fotografia. Na altura eu era ainda muito novo e não percebi exactamente o que ele queria dizer. Mas guardo na minha memória a imagem, fantasiada ou não, do meu avô a abrir um livro e a apresentar-me a Capela Sistina enquanto dizia: Estás a ver isto. Isto é importante. Isto é maravilhoso.

Isto aconteceu. Se teve alguma relevância nas minhas escolhas... não sei. Mas é uma memória que guardo comigo.

--- --- ---

FCL: Foste estudar fotografia para a AR.CO (Centro de Arte e Comunicação Visual). Sentiste necessidade de te juntar em conjunto com alguns colegas? Existiu alguma dinâmica de grupo determinante nas tuas aprendizagens?

JT: Essa necessidade existiu e foi importante. E na altura não percebi o quão importante foi.

Primeiro estudei na Escola Veiga Beirão (no Largo do Carmo) com salas de aula com vista para o Castelo de S. Jorge ou para o Rio Tejo. Mais tarde, quando optei pelas humanidades, passei para uma escola provisória (e foi provisória durante 20 anos) em Belém-Algés. Foi aí que, entre o 10º e o 12º ano, encontrei 3 ou 4 colegas mais velhos que se interessavam por cinema, literatura, filosofia, pintura, política, etc... e que me abriram um mundo novo.

Não éramos propriamente um grupo organizado. Éramos um conjunto de amigos com interesses comuns à procura das mesmas experiências. E acabamos por ir todos estudar fotografia para o AR.CO.

FCL: Também eu senti necessidade de vir ter com os meus colegas e partilhar, na forma de conversa/entrevista, um conjunto de questões. Parece-te que esta necessidade é comum a outros artistas plásticos? Parece-te que os artistas privilegiam a relação com os seus pares? Há uma necessidade de partilha entre os artistas?

JT: É um percurso que se vai traçando...

No AR.CO acabei por conhecer o Daniel Blaufuks, o Álvaro Rosendo... e de facto havia uma partilha importante.

Lembro-me também de ir a Paris com vários amigos. Ir a Paris era ir à FNAC para poder ler e desfolhar os livros. Poupávamos dinheiro na alimentação para podermos agastar em cineclubes.

De facto essa dinâmica foi importante não só ao nível do desenvolvimento profissional, como também ao nível do desenvolvimento emocional.

--- --- ---

JT: Quando saí do AR.CO (curso que aliás não cheguei a acabar) não estava convencido nem que ia ser fotógrafo nem que ia ser artista. Na altura, várias pessoas me disseram (quase em jeito de acusação) que eu não era fotógrafo, que eu era artista plástico. E aconselhavam-me a seguir belas artes. Eu não percebia bem o que isso queria dizer mas sabia que não queria ir para a Escola de Belas Artes

--- --- ---

JT: Nunca tinha pensado ser artista plástico até perceber porque é que me diziam que devia seguir as artes plásticas. Eu trazia para o meio, para a discussão (na escola ou fora dela) livros, textos, ideias, metodologias que, na altura, saíam fora ou ultrapassavam a pura fotografia. Estava a manifestar-se algo e eu ainda não percebia totalmente o que era.

--- --- ---

JT: Ainda na escola e também depois de sair do AR.CO, comecei a fazer as minhas experiências expositivas. E comecei também a criar a minha biblioteca com os meus livros, os meus autores, as minhas escolhas. Comecei a ler, a investigar, a conhecer, a perceber. Ou seja, comecei a criar aquilo a que se chama uma rede de emoções, uma rede de investigação. Aquilo que está na base de qualquer formação. Ou deveria estar, ou pelo menos está no meu caso.

--- --- ---

JT: Aquilo que sempre me interessou foi a imagem, e a imagem em movimento. É o que eu sei fazer. É o que eu gosto de fazer.

--- --- ---

JT: Saí de casa muito cedo. E como sabia trabalhar com a máquina fotográfica, também muito cedo iniciei uma experiência profissional relacionada com a fotografia.

Um dos trabalhos mais importantes que desenvolvi foi no Jornal “Blitz”. Conheci várias outras pessoas e mantive sempre contacto com os meus colegas, também eles ligados à fotografia.

Mais tarde atravessou-se a oportunidade de ir trabalhar para o Semanário “O Independente”.

Conseguia assim pagar algumas exposições que já ia começando a fazer e, principalmente, consegui pagar a casa, a água, a electricidade...

Esta experiência acabou por ser uma escola extremamente interessante. No jornalismo, tive uma oportunidade que hoje em dia não é comum existir: eu podia fazer as minhas próprias propostas de reportagem. Nessa altura viajei pelo mundo inteiro. Passei por guerras. Estive em todas as nossas ex-colónias. Eu queria ver, saber, viver. Procurei a experiência (a princípio estranha e chocante). E levantaram-se dúvidas. Questionava-me. O que é que fazia um artista no meio de uma guerra? O que é que eu estava ali a fazer?

Foi uma experiência muito importante. Enquanto homem e como artista eu estava a acontecer naquele real. Aquele real estava a acontecer e eu estava, de alguma forma, a participar nessa realidade (com todos os riscos que isso acarreta). Algumas vezes pensei em ficar, mas acabei sempre por regressar.

Percebi que era diferente, que ultrapassava o jornalismo, mas também percebi qual era a minha responsabilidade jornalística quando estava com uma câmara na mão e tinha que reportar. Colocava-se a difícil questão do equilíbrio entre estética e informação. Quando a estética ultrapassa a informação temos o desastre ou a mentira, que de resto é o que vemos todos os dias, desde há muito tempo, nos meios de comunicação social. Há uma estética do bélico. Há uma estética da guerra. Há uma estética da morte.

FCL: Terá sido esse conflito estética/informação (ou arte/jornalismo) que te fez optar pelo objecto artístico em detrimento da notícia?

JT: Essa foi uma altura em que eu comecei a não ter o tempo que precisava para mim próprio.

Nos últimos anos fui editor, responsável por uma equipa, com uma administração e uma direcção. Toda essa realidade estava a sobrepor-se e estava a transformar-me perigosamente num dependente, num normal empregado, com uma secretária à frente, sem tempo ou ânimo para aprofundar a minha investigação no campo das artes. Esse não era o meu sonho. Estavam a derivar. Tinha receio daquilo em que eu me poderia tornar.

FCL: Arrepiaste caminho.... saíste...

JT: Sem rodeios, a questão monetária fez com que a minha decisão demorasse quase 3 anos a ser tomada. Foi difícil.

FCL: É necessário alguma loucura e uma boa dose de coragem.

JT: A verdade é que saí cheio de medo porque não tinha nada.

--- --- ---

FCL: Criaste um outro núcleo de relações nas artes plásticas? Criaste cumplicidades com um conjunto de artistas?

JT: Como não vinha das belas artes tinha pouco contacto com artistas plásticos. Conheci o crítico de arte António Cerveira Pinto (na altura crítico de arte do “O Independente”) que estava ligado a um mundo que eu desconhecia.

O meu mundo das artes era o mundo da minha investigação, muito singular, muito particular.

FCL: No início dos anos 90, todos os fins de semana havia um frente-a-frente entre os críticos de arte Alexandre Melo versus António Cerveira Pinto (“Expresso”/“O Independente”) com o Carlos Vidal a escrever no jornal “A Capital” às quartas-feiras.

JT: Fui apresentado ao Carlos Vidal pelo Cerveira Pinto. Mais tarde conheci também o Leonel Moura.

Nessa altura havia poucas galerias de arte. Existia a Galeria 111, a Galeria Cómicos... e tinha acabado de abrir a Galeria Graça Fonseca. Foi uma galeria fantástica onde tive oportunidade de conhecer vários artistas, alguns mais novos. Lembro-me de ter conhecido o Paulo Mendes, o João Louro, o Miguel Palma, o João Paulo Feliciano, o Rui Serra, o Fernando Brito... E criaram-se pontos de contacto quer artística quer emocionalmente.

De facto, a partir daí criou-se um grupo de colegas que sentiam necessidade de estarem juntos. Os encontros já não eram ocasionais.

FCL: Procuravam-se?

JT: Sim. Sem o curso de Belas Artes, enquanto autodidacta, foi importante conhecer colegas que tiveram uma formação académica. Também eles me formaram e tiveram uma grande influência. Inclusivamente trabalhei com o João Louro quando criei a “Entertainment & Co.” (1990-2001) e aprofundei a amizade com o Miguel Palma e com o Paulo Mendes.

--- --- ---

FCL: É importante para ti seres avaliado e reconhecido por outros artistas, pelos teus colegas?

JT: Dou muito valor ao reconhecimento feito por outros artistas nos quais eu revejo competência.

FCL: Essa avaliação, esse contacto, essas conversas entre pares são uma boa ferramenta para os criadores?

JT: Sim. No meio de tantas dificuldades esses momentos são importantes.

--- --- ---

JT: Não sou muito “socialite”. Nunca me preocupei muito com internacionalizações, residências artísticas, inaugurações, comissários, curators... Não estou muito aberto a acontecimentos sociais luxuosos para estabelecer contactos. Ao dizer isto não me estou a queixar... Simplesmente não funciono assim. E também não critico quem o faça (digo isto sem moralismos). É uma opção minha que se paga caro no meio artístico. Principalmente naquilo em que o meio artístico se está cada vez mais a transformar (essas indústrias culturais são coisas estranhas e perigosas).

Sou artista e quero ter família. Portanto, um luxo... E pago essa factura.

FCL: Nas artes, profissão e família são difíceis de conciliar...

JT: É necessário fazer opções...

Já há algum tempo foi-me proposta uma residência artística de vários meses em Nova Iorque que acabei por não aceitar. Não iria conseguir viver afastado da minha família.

--- --- ---

FCL: Já te colocaste no papel de ‘curator’. Já organizaste ou dinamizaste exposições...

JT: Não, nunca o fiz.

--- --- ---

FCL: Da mesma forma que é um físico quem legitima o conhecimento produzido por outro físico, parece-te interessante ser também um artista a legitimar o conhecimento criado por outro artista? E existem canais para isso possa acontecer?

JT: Não tenho dúvida que essa dinâmica é interessante mas... os canais existentes estão ocupados pelos comissários.

FCL: E consideras que existe a necessidade de ouvir aquilo que os artistas têm para dizer sobre os seus pares? Existe essa dinâmica reflexiva em Portugal?

JT: Parece-me que não existe. Esse é o problema: os artistas não são ouvidos.

Eu nunca hesitei em falar com um artista de quem apreciava o trabalho no sentido de o motivar. É importante. E Não foram poucos os artistas a quem eu ajudei a dar o primeiro passo, assim como outros o fizeram comigo. Noutras situações, a nível internacional, eu próprio recomendo o trabalho dos artistas nos quais acredito. São as minhas opções pessoais. Nunca deixei de as manifestar.

--- --- ---

FCL: Fora do objecto artístico, existe um outro discurso veiculado pelos artistas, assente na palavra ou recorrendo a um qualquer outro meio? Esse discurso, a existir, é tido em conta? Se não existe, deveria existir? Ou deveria até ser promovido e animado?

JT: Por vezes encontra-se esse discurso, mas em Portugal não é frequente nem me parece que seja procurado. Pessoalmente, interessa-me porque alarga a rede de conhecimentos no sentido de tentar perceber se existe alguma coisa que extravasa o objecto, para lá da sua exposição.

Em França, Espanha ou no Japão essa procura parece-me ser maior e essas situações acontecem com muita frequência. De facto, geram-se discussões interessantes sobre as nossas

motivações, as nossas investigações, as nossas redes... Discussões que podem funcionar como contrapontos, apresentando outras perspectivas.

--- --- ---

JT: Há pouco tempo estive em Tomar a dar uma conferência. E antes da conferência houve uma aula aberta dada durante a montagem da exposição que eu apresentei. Essa aula não tratou de abordar o projecto artístico em si, mas sim de como montar a própria exposição. Como ver, como sentir um espaço. Perceber a importância da montagem de uma exposição e de que forma essa montagem condiciona a fruição da obra. Que problemas podem acontecer numa montagem de exposição. Como os ultrapassar e como mediar as relações com diversos tipos de pessoas.

Embora as pessoas nunca estejam totalmente preparadas para o embate, podem sempre ser avisadas que no trabalho artístico há questões decisivas que nos ultrapassam e com as quais devemos saber lidar. E devemos fazê-lo de forma honesta e humilde. Aliás, se há coisa que eu descobri na arte foi a humildade.

--- --- ---

FCL: Sobre as tuas questões processuais: falas em clausura...

JT: Sim, mas também tenho uma boa janela...

FCL: Esse tempo, essa clausura, esse trabalho sobre ti próprio... Nesse processo existe a procura de uma consciência, de uma reflexão sobre ti e sobre a tua experiência?

JT: Eu demoro no mínimo 2 anos a investigar. Demoro todo esse tempo até sentir que estou pronto para avançar. Até perceber que é isso que vou fazer, que é esse o percurso, é essa a proposta. E depois começo a escrever...

É um trabalho muito solitário que eu gosto de fazer.

E não é uma procura só sobre mim próprio. Quando proponho uma discussão, quando peço tempo ao espectador, quando peço que olhem para aquilo que o meu trabalho propõe, faço-o de uma forma esclarecida e com um grande sentido de responsabilidade (que nunca abandonei) de quem está a utilizar uma ferramenta de poder.

Com toda a humildade, acredito que faz sentido convidar o público a reflectir sobre as minhas propostas.

FCL: Parece-me existir nos teus trabalhos uma relação política/social. Ainda assim, parece-me que esse investimento sobre o outro é fundamentalmente um investimento sobre ti próprio. Parece-me que te colocas dentro do outro, parece-me que se trata muito de ti...

JT: Sem dúvida, passa muito por mim. Pelas minhas dúvidas, pelas minhas questões...

Não tornei isto do conhecimento público mas considero que esta última exposição ("Les Limites du Désert", 2010) faz parte daquilo que eu considero ser uma trilogia de investigação pessoal e, como tu dizes, social. E se de alguma forma o resultado desta investigação se torna político, nunca será panfletário. Isso não me interessa.

FCL: O Video “Roda” (2007), embora me pareça focar questões políticas, parece-me também ultrapassar essa mesma política. A política parece-me ser uma coisa pequena quando se vê essa imagem. Mais do que a política parece tratar-se do indivíduo social, do sujeito, do próprio.

JT: Ultrapassa a política. Trata da minha diluição. Diluição não como desaparecimento mas antes como tentativa de me rever nesse todo, de habitar esse todo.

Importa-me a condição humana. Interessa-me a ideia de gravidade existencial. E interessa-me perceber como aceitar a existência... É neste sentido que atribuo grande importância a uma busca contínua na procura da felicidade.

--- --- ---

FCL: A propósito da ideia de trilogia. Parece-te que estás a construir um “grande quadro” onde se manifestam constantemente o mesmo tipo de interesses?

JT: Não considero que o meu percurso seja o somatório de pequenos pedaços soltos mas também não vejo um “grande quadro”. Há uns anos atrás não diria isto, mas agora, olhando para o meu percurso, consigo encontrar linhas de pensamento e obsessões pessoais constantes.

Todo este trabalho tem sido extremamente importante para mim no sentido de me reconciliar com o dia-a-dia, com a vida, com o humano, com o sujeito. Aquilo que julgo ter descoberto é um caminho que ainda estou a explorar: a humildade, a generosidade...

FCL: Há uma grande simplicidade na tua postura perante o teu trabalho.

JT: As coisas mais pequenas são, por vezes, as mais importantes. Vitais até. As grandes questões mantêm-se as mesmas e faz sentido que assim o sejam.

--- --- ---

JT: Mais importante que uma experiência original, é uma experiência singular.

--- --- ---

JT: O processo diário de investigação, não premeditado nem organizado, com as suas inerentes derivas, esse percurso de afectos, de encontros e re-encontros, surpreende-me a mim próprio.

--- --- ---

JT: Para a exposição “Les Limites du Désert” senti necessidade de voltar atrás... de começar outra vez.

A propósito do Seneca, voltei aos clássicos gregos. Homero (o Ulisses, a Ilíada). Passei por Platão e por Sócrates... Depois misturei Agamben, mas o Agamben não me estava a dar respostas... De repente estava fatigado de filosofia e, num acaso, li “O Riso na Escuridão” do Nabokov. Desde aí que estou a ler, de forma obcecada, a sua obra completa (o nosso cinzeiro está em cima dos “Contos Completos” do Nabokov).

--- --- ---

JT: Quando eu falo de humildade trata-se tão simplesmente da possibilidade de me dirigir ao outro, de me dirigir ao outro sem medos. Os medos perdem-se pelo caminho da humildade.

--- --- ---

JT: No meio de todo este estudo durante todos estes anos cheguei à palavra “generosidade”. Mas generosidade é uma coisa redonda e muito grande...

Tinha chegado a uma palavra e não sabia o que havia de fazer com ela. E falei com uma professora de filosofia sobre isto, isto que me parecia ser um problema.

A sua resposta foi interessante: se chegou à generosidade, se chegou a esse estado, já está muito, muito longe. É um estado extremamente importante ao qual poucas pessoas chegam.

É, de facto, a generosidade como abertura total. Como se existisse simultaneamente um corpo e um não corpo.

FCL: À falta de melhor palavra, escrevi nesta espécie de guião a palavra “espiritualidade”. Na realidade, aquilo que me interessa trazer para a discussão está relacionado com uma consciência subjectiva do eu... com uma experiência subjectiva... Algo que já há algum tempo me interessa...

JT: Vou ler-te um excerto de um texto escrito pela Liliana Coutinho para a exposição “Les Limites du Désert”:

“Um corpo dorme e entra num estado no qual a consciência se altera e, pensam alguns, desaparece. Inconsciente, há um outro que lhe fala ao ouvido – um duplo, um outro de si mesmo? O inconsciente é uma máquina produtora, uma máquina desejante, escreveu Deleuze. E como uma máquina desejante ela estabelece ligações, mostra-nos os múltiplos que nos constituem, dirigindo-se e procurando também ligar-se a outros (...)”

Isto refere-se à fotografia “O Outro” (2010) onde eu estou a sussurrar algo a mim próprio, através de um sopro conduzido por um tubo, por uma pequena passagem. Parece-me que a Liliana Coutinho foi directa a estes nossos assuntos.

--- --- ---

JT: A Liliana Coutinho e a Sara Antónia Matos foram duas pessoas que acompanharam muito de perto todo este processo que durou 3 anos. Durante a sua concretização passei por momentos de grande euforia e de grande desânimo... Foi uma luta constante comigo próprio, eu e o espelho, que me deixou exausto.

--- --- ---

JT: Apreendi a ter poucos amigos, contudo aprendi também a manter fortes amizades. E por vezes, no meio dessa tal clausura, preciso de falar, de rebentar, porque já não aguento pensar mais.

--- --- ---

JT: A narrativa deve estar em aberto. Cabe ao público completar a obra. Não quero fechar o objecto artístico mas também não abduco de avançar com algumas pistas para a sua interpretação...

FCL: Também no vídeo “Atelier” (2007) julgo existir uma fuga para dentro, um encontro do artista consigo próprio...

JT: “O Atelier” acaba por ser um trabalho centrar nesta trilogia.

Foi filmado em ‘slow motion’ para simular a falta de gravidade na atmosfera da lua.

Quando era pequeno queria ser astronauta e esse desejo infantil, esse lado emocional sobrepôs-se aos métodos tecnológicos usados na realização do vídeo de tal forma que, quando me vi a descer para o atelier como quem desce de uma nave espacial para a lua, ou quando me vi a saltar como quem salta na lua... vi-me a viver esse sonho de criança.

FCL: No teu atelier não há gravidade.

JT: Essa falta de gravidade, e todas essas possibilidades infinitas, foram encontradas no atelier não por acaso. O atelier sou eu, é a minha cabeça, é a minha investigação.

FCL: Encontras no título dos trabalhos ou nos títulos das exposições outro campo para veiculares um discurso que não cabe na obra de arte? A pergunta pode ser esta: Privilegias outros veículos, diferentes do objecto artístico, para construíres o teu discurso?

JT: Sim. Sinto necessidade de utilizar os títulos (quer das exposições quer das obras) como ponto de partida ou como porta de entrada para a obra, contextualizando-a.

E existem títulos mais complexos, menos óbvios, que funcionam como convites para que o espectador tente conhecer não apenas aquela obra em particular mas todo o percurso do artista.

FCL: Paralelamente ao objecto artístico, parece-te importante existir um outro discurso, um outro texto criado pelo próprio artista?

JT: Não o sinto como uma obrigação mas, por vezes, sinto essa necessidade. Quando a exposição não tem um texto crítico na folha de sala, sou eu quem lá coloca uma frase que funciona como pista. Sinto necessidade de abrir a tal porta de entrada...

Não me interessam os textos críticos feitos por quem não conhece efectivamente o artista ou a sua obra. Até porque salta à vista, e não o digo com agrado, a falência da própria crítica.

FCL: Parece-te existir um discurso particular do artista, diferente daquele que outros ‘players’ (galerista, historiadores, etc...) veiculam? Um discurso com outras valências, com outros mecanismos, eventualmente menos estruturado, incongruente, contraditório, errático, etc... mas que, ainda assim, e pela sua singularidade, tem o seu lugar...

Ou parece-te que os artistas mimetizam o discurso, por exemplo, do crítico de arte? Ou ainda, parece-te que aquilo que esperam ouvir do artista é um discurso semelhante àquele veiculado pelo do crítico de arte?

JT: A apropriação e utilização desse tipo de discursos relaciona-se com processos de legitimação. Por parte de alguns artistas existe o receio que a exposição do seu trabalho não baste e sentem necessidade de apresentar um discurso dentro dos cânones oficialmente aceites da teoria ou da crítica de arte na tentativa de o legitimarem, o que nem sempre me parece necessário. Os objectos artísticos podem falar por si.

Mas também conheço alguns (poucos, raros) artistas que têm um discurso teórico bem estruturado e que o utilizam na própria construção e sustentação do seu trabalho.

Eu gosto de contextualizar as obras que apresento em exposição, mas não sinto a necessidade de legitimar o meu trabalho através de um texto. Contudo, não deixa de ser gratificante quando alguém se interessa pelo meu trabalho e daí resulta uma investigação escrita que aprofunde e de alguma forma enriqueça os meus pontos de partida.

É também importante referir que dentro do mercado da arte (nacional ou internacional) existe uma necessidade de legitimação comercial do objecto artístico muitas vezes resolvida através da compra de um discurso teórico que se anexa ao objecto artístico, pelo medo de que a obra não seja compreendida, por isso desvalorizada e não aceite no mercado da arte.

FCL: Parece-te existir um discurso particular do artista, contudo escondido pelos próprios?

JT: Em alguns casos os artistas apresentam o seu discurso, diferente daquele apresentado por outros 'players', mas na maioria dos casos esse discurso é escondido (ou não existe de todo). E é o mercado artístico que, por necessidade, cria uma grande pressão para que seja anexado ao trabalho um discurso teórico, de preferência realizado por um autor, ele próprio, legitimado internacionalmente, para assim sustentar a obra como objecto transaccionável.

Contudo, não quero com isto dizer que a reflexão sobre o objecto artístico, por si só (não como elemento legitimador), não seja importante. Pelo contrário. Quando outros apresentam textos sobre o meu trabalho trazem-me novas perspectivas, novas possibilidades de entendimento, novas dúvidas, outros confrontos bastante interessantes.

FCL: Parece-te importante atribuir outra relevância ao discurso do artista, ou seja, ouvir e valorizar aquilo que o artista tem para dizer sobre o seu trabalho ainda que seja um discurso diferente daquele que é procurado pelo mercado da arte?

JT: Parece-me que sim. Acho importante. Esta é uma luta que nós, artistas, estamos a perder, se não a perdemos já. O artista ocupa um espaço meramente residual.

Nos nossos dias, parece-me que o artista apenas é ouvido a um nível cada vez mais restrito, mais íntimo. E se fosse mais ouvido iria tirar o emprego a muitas pessoas que fazem disso a sua profissão.

Quer o discurso do artista quer o silêncio do artista são muito importantes... Por vezes, o seu silêncio diz mais sobre o seu trabalho do que um texto reflexivo, quando este provém de uma mera encomenda.

--- --- ---

FCL: Em relação aos 'players', aos operadores da esfera artística (com o artista naturalmente incluído), dividi a esfera artística entre os lugares: museus, feiras, bienais, fundações, coleções, leiloeiras, galerias, agências, publicações, escolas, etc... e as pessoas: os historiadores, os críticos, jornalistas, comissários, 'dealers', colecionadores, público, etc...

Parece-te que a posição que o artista ocupa é-lhe confortável? O artista está bem situado? Existem tensões? Como vês o artista dentro da esfera artística ou como te posicionas?

JT: Eu sou muito rezingão, sou muito teimoso, faço apenas o que quero e... se por um lado me sinto bem assim, por outro lado sinto um desconforto muito grande.

De facto, o artista praticamente perdeu a possibilidade de se fazer ouvir. Perdeu a voz. Existe um controlo sobre o artista por aqueles que controlam os espaços expositivos.

E parece-me que todo esse meio se tornou num circo avassalador. Os museus estão a ser substituídos por feiras de arte. O que é importante é o que está ou não a dar... É necessário emigrar para os Estados Unidos... Pagar para lá viver, pagar para ser conhecido, pagar para ser referido por este ou por aquele crítico de arte...

Em Portugal, noutra escala, muito pequenina, as coisas passam-se da mesma forma. Também cá temos os nossos pequenos centros de poder a imitar os grandes centros de poder internacionais... Nova Iorque, Londres, Berlim...

FCL: Parece-te necessário uma re-leitura do lugar e do papel do artista na esfera artística?

JT: Sim. O artista está mal posicionado. Mas não sei se neste momento é possível levar a cabo essa tarefa. Sinto esse desconforto, um desconforto com o qual me tenho habituado a viver. Sinto que o artista é cada vez mais uma peça inserida numa gigantesca máquina de marketing de uma indústria de arte que ultrapassa em muito o puro prazer pelo conhecimento.

Se por um lado estas questões não devem ser dramatizadas, por outro lado também não devem ser esquecidas.

Embora sem qualquer garantia, existem esquemas que perduram já há algum tempo para se ser um artista reconhecido. Ser amigo de 'X', agradar a 'Y', abdicar da família, muitas vezes abdicar daquilo em que acredita. Entrar no jogo das festas particulares, dos copos à noite, dos conhecimentos...

E pagar às pessoas que, à partida, têm os direitos no mercado da legitimação artística para dizerem que tu és um bom artista. 5 mil euros...

FCL: Não é caro...

--- --- ---

FCL: Sobre os temas abordados, as preocupações e a própria forma como esta entrevista decorreu... Parece-te que foi semelhante a outras que já tiveste com diferentes agentes da esfera artística? Ou esta entrevista foi próxima das conversas existentes entre pares?

JT: Esta conversa foi de artista para artista. Tratou de preocupações particulares a quem está trabalhar no meio da criação artística. E foi muito fluente, ao contrário do que por vezes acontece com outros operadores que criam um discurso muito emparedado ou muito encriptado. Muitas vezes, esses outros discursos são viciados à partida. Partem com um percurso delineado e com um destino marcado. Isso torna-os pouco interessantes.

E é importante dizer que me parece haver alguma rejeição, alguma dificuldade em aceitar que o artista é uma pessoa que tem o seu próprio pensamento e as suas próprias dúvidas...

Entrevista a Francisco Queirós realizada em Lisboa em 10 de Novembro de 2010 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

FCL: Nestes encontros com artistas interessa-me mais o artista que a sua obra. Procuo o meu colega, o meu par. Neste caso encontrei informações sobre o teu trabalho mas não encontrei nada sobre ti.

Não encontrei sequer informação sobre a tua formação...

FQ: Fiz o curso de pintura nas Belas Artes de Lisboa mas isso não me interessa. A minha formação não me interessa minimamente.

FCL: Como não encontrei nenhuma imagem tua para colocar nesta folha-guião da nossa conversa, escolhi este teu trabalho “There is no authority but yourself #1” (2009). Parece-me que concorre com a ideia que o João Fernandes apresenta sobre o teu trabalho, “Curto-circuito do mundo”, ou com as referências do Carlos Vidal quando fala em “veneno puro, discreto, subtil, inteligentíssimo”.

FQ: “There is no authority but yourself ” é um título retirado dos Crass, uma banda Punk do final dos anos 70 que se destacou pela sua vertente panfletária, política...

--- --- ---

FCL: O que é que te fez chegar às artes? Houve algo importante que determinou essa escolha?

FQ: Embora não tenha na minha família ninguém ligado às artes, senti uma atracção pela área artística. Enquanto estudante, a prática artística sempre me motivou mais do que as outras disciplinas.

FCL: E nas Escola de Belas-Artes? Sentiste necessidade de criar um grupo, de partilhar?... Como aconteceu?

FQ: Eu chumbei no 1º ano e passei todo o ano seguinte a fazer apenas uma disciplina. Passei a maior parte desse tempo fora da escola.

Existia uma ligação aos colegas mas não existiu a afirmação de nenhum grupo. Existia apenas a cumplicidade de um conjunto de colegas que independentemente de estarem a frequentar aulas de pintura ou de escultura não faziam nem uma coisa nem outra.

FCL: Isso não será já a criação de um grupo de alunos com interesses semelhantes, necessidades comuns, no sentido de assumirem em conjunto um outro objecto artístico, diferente daquele que a escola vos pedia?

FQ: Sim, mas não de uma forma muito rígida. Não era um grupo fechado. Era apenas um conjunto de alunos com afinidades... embora, de facto, uma coisa puxe a outra...

Eram umas 15 pessoas que não se enquadravam com a pintura ou com a escultura no seu sentido mais académico.

FCL: Os artistas privilegiam a relação com os seus colegas? Tu privilegias a relação com os teus pares?

FQ: Existiu a formação de um pequeno grupo agregado por afinidade e interesses. Todos nós queríamos trabalhar fora do programa que nos era apresentado. Um sozinho era difícil, 10 era mais fácil.

FCL: Juntaram-se na tentativa de legitimar a vossa proposta?

FQ: Sim, tínhamos que lutar por aquilo que nos interessava fazer.

Fora da escola, as afinidades passam mais pela intimidade que se vai criando entre as pessoas e não tanto pelo trabalho artístico ou pelo debate das propostas de cada um.

FCL: Parece-te que os artistas sentem essa necessidade de partilha e reflexão com os seus colegas sobre o seu trabalho?

FQ: Eu procuro isso nas exposições. Nunca durante a concretização das obras.

Durante a realização dos trabalhos, ou mesmo depois de os ter concluído, raramente mostro ou procuro a opinião seja de quem for. Posso partilha-los com um grupo muito estrito de duas ou três pessoas com as quais me sinto à vontade para o fazer. Mas nada é alterado. Depois do trabalho exibido em exposição, sim, procuro ouvir diferentes opiniões.

--- --- ---

FCL: Há um sentimento de classe? Os artistas organizarem-se entre si?

FQ: Acho que não. Existiu um sentimento familiar quando o Paulo Mendes comissariava exposições em Lisboa.

FCL: Achas que o facto do Paulo Mendes se ter mudado para o Porto alterou a dinâmica artística em Lisboa?

FQ: Alterou muito.

FCL: Parece-me que existiu no Porto, um fenómeno levado a cabo por parte de jovens artistas, quer através da promoção de um leque de diferentes actividades inseridas na Escola de Belas Artes do Porto, quer através da criação e dinamização de espaços alternativos geridos por eles próprios.

FQ: Isso foi o que aconteceu em Lisboa, quase uma década antes.

FCL: E parece-me que o Paulo Mendes viveu ambos os momentos. Em ambos os casos, o seu trabalho também passou por dinamizar o meio artístico.

FQ: Exactamente. Foi ele quem criou toda uma dinâmica, todo um outro circuito paralelo, para o qual a maior parte de nós fomos arrastados e de onde fomos lançados.

Foi algo completamente diferente daquilo que estávamos habituados. Não era um comissário ou uma outra figura institucional quem organizava e dinamizava. Era um artista. Era como uma família, um grupo onde nos sentíamos bem.

FCL: E sentes falta dessa dinâmica?

FQ: As exposições eram os pretextos para os artistas se juntarem, falarem, partilharem... E o facto das exposições não acontecerem em Lisboa também potenciava esses encontros. Deslocávamo-nos ao Porto, a Coimbra, a Glasgow, etc... E nós não éramos 5... Éramos 20 ou 40.

FCL: Conquistaram assim a possibilidade de afirmar?

FQ: Era uma coisa à parte... Foi muito bom.

FCL: Tens saudades desses momentos?

FQ: Muito, porque havia unidade, havia sinceridade e agora...

É natural que o Paulo Mendes tenha parado com tudo isso porque tudo isto tirava-lhe tempo para o seu próprio trabalho.

FCL: Parece-me que o seu trabalho também passa por este tipo de realizações...

--- --- ---

FCL: Criando um paralelo entre a arte e a ciência:

Nas ciências são os pares quem validam o conhecimento produzido pelos seus colegas. Na arte, faz sentido ser o artista a validar aquilo que é produzido pelos seus pares?

Ou dividindo esta questão em dois:

Existe uma dinâmica reflexiva dos artistas sobre o trabalho dos seus colegas? Ou é desejável que ela existia?

Se existe essa dinâmica, ela é escutada, ela é tida em conta?

FQ: Existe, em surdina.

FCL: Existe, mas não é ouvida...

FQ: É essa a opinião que eu valorizo e ouço-a em conversas privadas. Mas não é essa opinião que valida ou legitima as obras dos artistas. E só deve haver validação do trabalho artístico através da opinião de quem o faz.

Eu dou valor aos meus pares a quem reconheço competência e não à opinião de outros agentes do mundo da arte. A opinião de um artista sobre um seu colega é uma opinião desinteressada, não comprometida e sincera. Devia caber unicamente aos artistas validar o trabalho dos seus colegas. Os outros 'players' da esfera artística têm relações de interesse e de poder com o meio que comprometem as suas opiniões.

FCL: E qual o papel dos críticos de arte, daqueles que reflectem sobre o trabalho dos artistas? Para quem é dirigido o discurso da crítica de arte? Para outros críticos de arte? Esse trabalho não te satisfaz?

FQ: Não. Em conversas informais como esta, os artistas criticam e valorizam o trabalhos dos seus colegas, mas não são ouvidos.

FCL: Não têm consequência

FQ: Nenhuma.

--- --- ---

FCL: Dividi a esfera artística entre os lugares e as pessoas (os museus, feiras, galerias, agências, escolas e historiadores, críticos, jornalistas, comissários) com o artista naturalmente inserido no seu interior.

Parece-te que o artista ocupa uma posição confortável na esfera artística?

FQ: Todos os players da esfera artística ganham muito com o artista. E o artista é o último a ganhar.

FCL: De outra forma (e como exercício): qual seria era a relação ideal entre o artista e os outros players da esfera artística?

FQ: Tudo ao contrário. Agora, é o artista quem vai bater à porta para, por favor, apresentar o seu trabalho. Devia ser exactamente o contrário.

FCL: Utópico?

FQ: E megalómano. A esfera artística devia rodar em torno do trabalho do artista. E devia ser produzido um conhecimento isento e desinteressado, sem outros interesses para além dos artísticos sobre a sua obra.

FCL: A obra no centro da esfera artística?

FQ: Claro. A obra é o que interessa. O artista não interessa para nada. Não há o mínimo de interesse na sua vida.

FCL: Tenho algumas dúvidas... Pessoalmente, interessa-me o artista.

FQ: Dar importância ao artista é promover uma operação de marketing. Como fez Warhol à volta da sua vida e da sua imagem. Quando me aproximo de uma obra, relaciono-me apenas com ela. Não me interessa conhecer a pessoa que a realizou.

FCL: Nesse sentido, também o teu 'site' acompanha essa tua ideia. Não existe nenhuma imagem tua, nenhuma referência sobre ti, enquanto artista. Aquilo que apresentas é a obra.

FQ: O que interessa é isso, o resultado do meu trabalho. Eu sou desinteressante.

--- --- ---

FCL: O manifesto artístico é um exemplo paradigmático de um veículo que o artista encontrou para veicular um discurso diferente daquele que é veiculado pela obra de arte.

Outro exemplo podem ser os títulos quer das obras quer das exposições.

Há também vários artistas que comissariam exposições (já abordamos aqui o caso do Paulo Mendes). O próprio acto de comissariar pode ser também veicular uma ideia fora do objecto artístico.

FQ: No caso do Paulo Mendes isso é óbvio.

FCL: Os livros de artista podem ser um outro exemplo...

FQ: Os livros de artista fazem-me grande confusão...

FCL: Nestes casos como em vários outros, são encontrados campos para o artista acrescentar um discurso (assente ou não na palavra). Parece-te que o artista tem necessidade de dizer qualquer coisa fora do objecto artístico? O artista privilegia outros veículos para além do objecto artístico para construir o seu discurso?

FQ: Sim, existe uma ligação da obra com o título e com o texto. Numa exposição individual, por exemplo, as obras, os seus títulos e o título da exposição fazem parte de uma só coisa, uniforme e com um sentido de conjunto.

FCL: E o uso da palavra escrita, por exemplo, sobre o teu trabalho... a tua palavra escrita sobre o teu trabalho...

FQ: Não tenho, e não me interessa ter. E se concretizo a obra para quê escrever sobre ela?

FCL: Não é importante?

FQ: Não. No meu caso não é nada importante. Corro o risco de dizer tudo menos aquilo que pretendo. Parece-me melhor não dizer nada. Estar calado.

FCL: E consideras o título como um outro espaço para um outro discurso?

FQ: O título é importantíssimo mas faz parte da obra. A obra não vive sem título e o título não vive sem a obra. O título acontece dentro do objecto artístico.

Eu trabalho muito com a ironia. E utilizo os títulos para criar outras camadas de leitura.

E os títulos das exposições são mais importantes do que os títulos das obras. O título de uma exposição tem que ser toda a exposição. Assim como o título da obra está para o objecto individual, o título da exposição está para o todo, como fio condutor.

--- --- ---

FCL: Nesse sentido, consideras que estás a trabalhar sobre um todo, sobre um “grande quadro”?

FQ: Ultimamente tenho feito poucas exposições colectivas e várias exposições individuais com um grande número de trabalhos. Gosto de apresentar um corpo de trabalho múltiplo e gosto ver o espaço bem preenchido pelo trabalho.

O que me tem acontecido ultimamente é que as coisas funcionam muito bem juntas mas quando elas são deslocadas daquela família, quando são apresentadas individualmente, num outro local, perdem.

FCL: Umas obras explicam as outras? Individualmente perdem intensidade?

FQ: Parecem-me estar todas interligadas num grande percurso. Pode ser apenas uma questão pessoal, pelas relações estabelecidas durante o processo da sua criação.

FCL: Perdem-se as ligações por ti estabelecidas?

FQ: Eu julgo que sim.

FCL: Achas que existe uma corrida de fundo, um grande percurso que tu estás a percorrer? Quando olhas para o trás vês um todo?

FQ: Quando olho para trás vejo um todo. Vejo um crescimento: vejo uma infância, uma pré-adolescência, uma adolescência...

FCL: E em que fase é que estás agora?

FQ: Eu devo estar na adolescência... Eu faço questão de pensar o meu percurso artístico desta forma:

A Escola de Belas Arte é o infantário. É aqui que começamos a brincar com os elementos básicos da criação artística. E aqui é-nos pedido a construção de uma identidade. Quando saímos da escola pensamos que sabemos quem somos.

Posteriormente, com o desenvolvimento do nosso trabalho e com a realização de exposições percebemos que a escola foi apenas o começo, que apenas nos foram dadas a conhecer as ferramentas e a possibilidade de as experimentar.

Os problemas que me são apresentados em cada uma destas etapas são em tudo semelhante aos problemas que elas proporcionam nas nossas vidas.

FCL: Estás a trabalhar sobre ti próprio e sobre o teu crescimento...

FQ: É óbvio. É a única coisa que eu conheço. E eu só trabalho sobre aquilo que conheço. Apesar de ter 38 anos, estou a viver como se tivesse 16.

FCL: Há uma busca pessoal, subjectiva, uma busca da consciência de ti próprio?

FQ: Eu acho a arte é isso.

FCL: Esse eu funciona em contraponto com um outro social, político, religioso, etc... Como funciona a criação desse eu em reacção ao outro?

FQ: Esta fase da adolescência é um bocado reactiva

FCL: Há então um meta trabalho, um grande quadro, e todo o teu trabalho artístico é sobre ti próprio e sobre a tua construção?

FQ: Muito sinceramente parece-me que sim. É sobre o meu crescimento. É como um auto-conhecimento de mim mesmo. Da mesma forma que todas as vivências que tens ao longo da vida te vão formando e moldando, também a maneira como tu desenvolves o teu trabalho vai formando e moldando o teu percurso. Vai crescendo, evoluindo, e transportando-te para novos caminhos. Estas fases são isso.

Eu alterei o meu registo. Trabalhei muito o suporte vídeo de uma forma tecnicamente exigente e morosa. Agora, com o desenho e com as colagens, o meu trabalho é mais manual, mais directo, imediato.

Antes não me aconteciam muito aquilo que agora me acontece (e não é fácil de explicar):

Em determinada altura há um 'click' e parece que saio de mim. É como uma droga que te transporta para um outro nível. Como se o meu corpo estivesse a trabalhar e tu estivesse num outro patamar.

É muito bom e não dura muito.

Mas nada se compara com esse momento em que tu estiveste num outro nível a olhar para o teu trabalho...

Isto é muito bom. E eu ando à procura disto. Não sei se faz sentido...

FCL: Parece-me que sim...

--- --- ---

FCL: Antes de vir ter contigo estive em conversa com o João Tabarra justamente sobre o prazer e a recompensa, sobre aquilo que a obra nos dá quando está concluído. A realização pessoal que nos enche, ainda que de forma breve...

FQ: Claro. Isso é que é fundamental porque é isso que permite o crescimento de que te estava a falar. Cada vez que há um 'click' avanças um passo para frente, sobes um degrau, aprendeste alguma coisa...

(Pode parecer que estamos a falar de algo muito estranho, mas estas conversas são muito importantes).

--- --- ---

FCL: Estamos a colocar a pessoa no centro...

FQ: Tem que existir sentimento. E tem que ser tangível. O espectador não pode ficar indiferente ao objecto que está à sua frente, mesmo que exista um grande discurso atrás dessa obra. De uma forma ou de outra, a obra deve poder ser decodificada por qualquer pessoa. Pode existir um discurso mas o objecto artístico não se deve fechar nesse discurso. O objecto artístico deve também ser tangível.

--- --- ---

FCL: E em relação aos clichés que por vezes se usam na a criação artística? A fronteira, a desconstrução, a ruptura, o fracasso, o erro, o equívoco, o acidente, a falha, a deriva...

FQ: Tudo isso é muito importante...

FCL: Estas questões podem ser um denominador comum à prática dos artistas?

FQ: Não. O erro e o fracasso não se podem aplicar a todos os meios. Há meios que não te permitem experimentar nem erro nem fracasso por envolverem muito dinheiro.

FCL: Há meios que não permitem a experiência do erro ou do fracasso ainda que essa experiência seja, efectivamente, importante.

FQ: Exacto

FCL: No teu processo criativo há momentos em que tu não percebes onde estás...

FQ: São os momentos em que tenho que parar e analisar o que já fiz.

Mas o erro, o erro é normal. No meu processo criativo pergunto-me várias vezes: porque não fazer isto ou aquilo? E se não encontro nenhum motivo para não o fazer então faço-o.

FCL: É uma forma interessante de funcionar...

FQ: E normalmente não encontro justificações para não fazer aquilo que penso fazer.

FCL: Avanças com facilidade.

--- --- ---

FCL: Parece-me existir uma alguma tendência para o artista verbalizar um discurso que não é o seu. Um discurso mais próximo da história e teoria da arte, mais próximo, principalmente, da prática da crítica de arte, eventualmente por os próprios artistas considerarem que é esse o discurso o outro quer ouvir.

Existirá um outro discurso diferente do discurso do professor, do galerista, do crítico de arte, do comissário, do historiador, etc... um discurso próprio do artista com algumas características que o tornam particular? Mais clichés, agora sobre o discurso do artista: equívoco, errático, incongruente, contraditório, falhado, pouco estruturado, etc...

FQ: O discurso do artista sobre a sua obra não deve passar pela apresentação de um discurso crítico. Mas porque o artista foi o criador do seu trabalho, o seu discurso pode passar pelas questões processuais, ou pelos temas que aborda e pela forma como aborda esses temas.

FCL: Achas que é preciso um outro discurso para além da obra?

FQ: Não. Mas ajuda... O discurso do artista e a sua obra são exactamente a mesma coisa. O discurso é uma sinopse da obra. Sem teorias.

FCL: E a ideia de obra aberta?... O discurso do artista sobre o seu trabalho pode reduzir a obra?

FQ: Isso não depende do discurso. Isso depende do outro, da sua abertura ou dos seus preconceitos. Depende das suas expectativas.

FCL: Pode não ser esse o discurso que querem ouvir?

FQ: Sim. Muitas vezes espera-se do artista um discurso superior à obra...

FCL: Muito estruturado e coerente...

FQ: Não tem que ser assim, nem deve ser assim.

FCL: Porque esse é o discurso do crítico de arte?

FQ: Claro. O discurso do artista é a obra, a obra no seu conjunto.

FCL: Eu estava a referir-me a outro discurso que não o discurso estético contido por natureza no objecto artístico. Vou refazer uma pergunta que já tinha feito antes: Pode existir um discurso por parte do artista, diferente daquele que é veiculado pelo objecto artístico? Ou, de outra forma, entre pares há um discurso diferente?

FQ: Completamente. Um discurso descomprometido e verdadeiro.

FCL: Perante outros 'players' da esfera artística (comissários, galeristas...) o discurso altera-se?

FQ: Sim. Porque me parece que os outros estão à espera de uma outra coisa. Têm outras expectativas diferentes daquelas que um outro artista tem.

--- --- ---

FCL: Tenho aqui no guião para esta conversa o Carlos Vidal como um artista que usa a palavra, que usa um outro discurso que não o plástico...

FQ: O Carlos Vidal é um dos poucos críticos de arte que temos em Portugal.

FCL: Artista/crítico de arte?

FQ: Há pouca crítica de arte em Portugal. Existe um 'blog', "O Infinito ao Espelho", que apresenta textos de artistas sobre as exposições de outros artistas. As análises lá feitas são superiores a qualquer análise impressa em revistas portuguesas.

--- --- ---

FQ: Há uns anos atrás foi feito um manifesto por parte de vários artistas contra os críticos de arte dos anos 80 que obedeciam à lógica do dinheiro. Esses artistas estavam a iniciar a sua carreira, sentiam-se afastados e reivindicavam uma outra forma de fazer arte e uma outra forma de fazer crítica de arte. Agora é um autêntico vazio.

FCL: Será também essa a razão que me fez procurar a voz do artista?

FQ: Se calhar... Tu, artista, queres ouvir aquilo que os teus colegas têm para dizer.

--- --- ---

FCL: Para concluir: esta conversa pareceu-te diferente daquela que tens com um jornalista, com um crítico de arte, com um galerista... Se esta conversa tem qualquer coisa de diferente pelo facto de ter acontecido entre dois artistas?

FQ: Claro que foi uma conversa diferente. Aqui não estive a medir as palavras.

O que não acontece com outros agentes, a menos que existam cumplicidades que façam com que eles não estejam a aferir o meu trabalho mediante aquilo que eu digo (ou que não digo).

FCL: Fiquei baralhado. Este registo é semelhante àquele que tens com, por exemplo, críticos de arte?

FQ: Alguns, muito poucos, sim. Por exemplo com o Carlos Vidal.

FCL: Mas o Carlos Vidal é artista.

FQ: Ou com x ou com y ou com z.

FCL: Interessante. Porque com eles não tens que medir as palavras?

FQ: Tem muito a ver com a relação que tenho com essas pessoa e não com o lugar que elas ocupam na esfera artística.

Entrevista a Carla Filipe realizada no Porto em 19 de Novembro de 2010 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

FCL: Começo por perguntar-te como chegaste às artes? Há na tua família alguém ligado às artes?

CF: Descobri que tenho um tio-avô que deu aulas na Escola de Belas Artes de Lisboa, mas não conheço a sua história. E não tenho nenhum familiar ligado às artes que me tenha influenciado nesta escolha.

Sei que sempre gostei de desenhar. As minhas irmãs mais velhas desenhavam e eu desde muito cedo que as acompanhava, que as copiava. Quando cheguei à escola primária reagi muito mal. Era uma escola que seguia o modelo do Estado Novo, muito severa. O desenho era aquilo em que eu me sentia à vontade. Desenhava bem e por essa razão, fui pouco estimulada pelos professores. Eu sentia que precisava de outros estímulos para evoluir, para ultrapassar algumas barreiras. Sem esses estímulos corre-se o risco de regredir.

Refugiei-me no desenho e tive-o sempre próximo de mim. O desenho era uma forma de me abstrair e de me afastar das outras disciplinas. O desenho era efectivamente um campo de liberdade. Quando me perguntavam qual a profissão que eu queria ter, desde cedo que respondia “pintora”.

FCL: Onde realizaste o ensino secundário?

CF: Na Árvore (Escola Artística e Profissional).

FCL: Nessa altura, ainda na adolescência, criaste ou procuraste algum grupo de colegas?

CF: Vivi na periferia e por isso mesmo o contacto com outros colegas não era fácil. Ainda assim, estabeleci uma ligação com “Os Poetas do Hospício”, um grupo relacionado com a literatura e com a música. Foi aí que conheci os Pixies, Albert Camus... Essa fase foi muito importante, preencheu um vazio...

FCL: Havia uma dinâmica de grupo?

CF: Sim. Mas não tinha as típicas referências de adolescente. Vivi numa aldeia com uma paisagem muito própria. E não faz sentido ouvir em casa Sex Pistols para depois abrir a porta e ter uma paisagem que não corresponde a essa realidade.

Por essa altura ouvia Lopes Graça ou outros autores mais eruditos. Mais tarde, quando cheguei à cidade, comecei a consumir uma música ajustada a essa paisagem urbana.

FCL: Conheceste Albert Camus no campo...

CF: Sim. Foi ótimo e foi logo “O Estrangeiro”. E também Yukio Mishima. Algo mais introspectivo.

FCL: Lembro-me de teres referido, numa outra entrevista, que a tua irmã deu duas voltas aos livros da biblioteca local. E tinha descoberto que naquela biblioteca já não havia surpresas. Viviam numa zona muito árida?

CF: O interior ainda hoje é assim. E mesmo as cidades estão-se a tornar áridas (até o Porto está a perder uma cultura que há uns anos tinha conquistado). As minhas irmãs, e principalmente a minha irmã do meio, sempre teve um forte desejo de descobrir, de chegar mais longe. E eu também tinha essa vontade. Queria saber mais...

FCL: Ainda os colegas, os grupos e as dinâmicas por eles criadas: Já nas Belas Artes, encontrei um conjunto de pessoas com quem partilhaste interesses ou nem por isso?

CF: A Escola de Belas Artes era um meio muito académico... Mais do que aprender ou ensinar, as pessoas conviviam nesse espaço. Servia essencialmente como ponto de encontro, como local geográfico habitado por pessoas com interesses semelhantes.

Criaram-se amizades mas parece-me um pouco romântico dizer que desde logo, ainda nas Belas Artes, foi criado um grupo com, por exemplo, o Manuel Santos Maia, o Eduardo Matos, entre outros colegas. As minhas relações estabeleceram-se com variadíssimas pessoas. Um seguiu a carreira artística outras não.

Só pós-faculdade é que essa dinâmica, efectivamente, se tornou mais forte.

FCL: Parece-te que os artistas privilegiam a relação com os seus pares? Existe essa necessidade, essa vontade? Os artistas procuram os seus colegas e, com isso, criam até mais valias?

CF: Nas artes, como em qualquer outra área, há essa vontade. Da mesma forma que, por vezes, há vontade de partilhar com outras pessoas não directamente relacionadas com o campo artístico.

Mas de facto essa partilha é importante.

FCL: Sentes essa necessidade? Fazes por isso?

CF: Acontece. É com eles que convivo. Por vezes apetece conhecer pessoas de outras áreas mas... a verdade é que acontece.

No passado convivia mais com pessoas de outras áreas não tão próximas da minha. E sinto falta, até porque a arte não se constitui apenas por si própria: ela é feita de referências.

Na Escola de Belas Artes a pessoa mais activa era o Manuel Santos Maia. Ainda na escola, ele já criava eventos paralelos àquilo que era oferecido. Eu estava presente, acompanhava as exposições que o Maia organizava, mas raramente participava porque ainda estava a descobrir-me. Era muito cedo para me começar a afirmar enquanto artista.

FCL: E em relação às exposições (as retrospectivas, as colectivas, as individuais)... Eu tendia a desvalorizar as exposições colectivas. Via-as muito numa perspectiva de mercado. Na preparação deste trabalho comecei a olhar para as colectivas de uma outra forma, justamente por juntar num mesmo espaço diferentes artistas e respectivas obras. Como é que vês as exposições colectivas? Valorizas esse encontro, esse dialogo?

CF: Existem exposições colectivas desinteressantes. Apresentar pura e simplesmente o acervo de galeria sem qualquer curadoria é uma estratégia com fins apenas comerciais.

Mas temos na história da arte várias exposições colectivas que foram muito fortes. “This Is Tomorrow” (1956) na Galeria de Arte Whitechapel. Ou o grupo “Art & Language”.

FCL: Há uma história de colectivos...

CF: Sim, de grupos... Estava a pensar no “Salão Olímpico”...

FCL: Parece-me um excelente exemplo.

CF: Nós, no “Salão Olímpico”, nunca nos assumimos como um grupo embora fosse dessa forma que nos definiam a partir do exterior. Éramos autores individuais que geríamos uma programação de um espaço. Intitulavam-nos como um grupo para mediatizar e popularizar aquilo que fazíamos, justamente por nos relacionarmos com essa história de grupo que vai afirmando algo. Tentamos sempre contrariar essa ideia.

O convite para fazer a exposição “Busca Pólos” (2007), no Centro Cultural de Vila Flor (com o apoio da Fundação de Serralves), foi feito ao grupo. E para essa exposição nós incluímos uma vasta rede de pessoas que nos acompanharam também para tentar fugir a essa ideia de grupo.

FCL: As exposições colectivas não te agradam...

CF: Agradam-me mas... considero-as muito difíceis de trabalhar. Nas exposições colectivas não posso pensar no espaço como um todo. Tendo a preferir exposições colectivas onde eu tenha um espaço individual, por forma a poder dialogar com o espaço expositivo e encontrar outras formas de o pensar.

As exposições colectivas, quando são boas, são muito boas.

FCL: O Paulo Mendes proporcionou-te algo desse género. Longas paredes para apresentares o teu trabalho...

CF: Sim. Foi na exposição “Terminal” (Fundição de Oeiras, 2005).

--- --- ---

FCL: O conhecimento científico é validado pelos pares. Por exemplo, um físico valida e legitima o conhecimento de um outro físico. Há mecanismos na esfera artística para que essa dinâmica aconteça? Essa dinâmica acontece nas artes, de forma directa ou indirecta? Ou pura e simplesmente não se verifica?

CF: A história da arte, novamente, mostra que uma das estratégias utilizadas pelos colectivos é a afirmação e validação mútua. Não sei se essa estratégia acontece sempre de forma consciente, mas acontece. Os artistas ajudam-se mutuamente e parece-me claro que os pares legitimam os seus colegas. É normal que o façam, é normal que divulguem o trabalho dos seus colegas.

Aconteceu na geração de 90. Os artistas seguiram em conjunto. Contudo existiu sempre alguém à frente, a puxar. E quem puxa não pode puxar sempre. Quando esse elemento deixa de puxar, a mancha começa a fragmentar-se, as pessoas começam a ficar cada vez mais para trás.

FCL: E essa legitimação acontece? E existem lugares para que esse discurso seja veiculado? Existem mecanismos capazes de ouvir o artista?

CF: Tudo isso acontece de forma simples. Por exemplo, eu sempre tentei divulgar o trabalho do Manuel Santos Maia e nunca consegui resultados.

FCL: E encontraste sítios para o divulgar?

CF: Por exemplo, na “Manifesta8” (Bienal Europeia de Arte Contemporânea, 2010-11) tentei apresentar o trabalho do Maia e não consegui.

FCL: De uma forma mais ou menos vincada, cumpres também esse papel...

CF: Passa por feitio... Mas sim, assumo esse papel. Até porque me parece importante dar a conhecer outras propostas interessantes a acontecer no contexto artístico português. Todos temos a ganhar.

Efectivamente, o “Salão Olímpico” valeu também por esse trabalho colectivo de divulgação das obra de vários artistas. Com o tempo comecei também a ser mais selectiva, comecei a perceber que nem todos os artistas têm essa postura como também, com o tempo, comecei a perceber quem leva isto a sério.

Nos “7 Artistas ao Décimo Mês”, no CAMJAP da Fundação Calouste Gulbenkian, fui convidada, pela Leonor Nazaré, para apresentar o meu trabalho para a pré-selecção . Nessa altura percebi que não tinha sido convidado mais nenhum elemento do “Salão Olímpico”. Por isso achei que devia apresentar não só o meu trabalho como o trabalho de outros colegas. Com o Maia, reunimos talvez uns 30 portfólios. A atenção dada ao meu trabalho foi diluída entre os diversos artistas que apresentei em conjunto. Em Lisboa, ficaram muito satisfeitos com a apresentação de tantos artistas que desconheciam. Mais tarde, outras pessoas a quem eu não pedi o portfólio (porque não tive nem memória, nem tempo, nem dinheiro para tudo) vieram ter comigo chateadas porque não as contactei... E de repente começaram a ver-me como sua agente ou comissária e não como colega.

Fiz aquilo que nem todos fariam e fui mal interpretada... Não sei se voltarei a repetir uma situação destas... E o número de colegas que me interessa apresentar também reduziu. Percebi

que nem todos os artistas encaram as artes com a mesma seriedade. Percebi que há pessoas que apenas trabalham quando são convidadas. E cada vez mais me interessa apoiar os artistas que trabalham sempre, de forma sistemática.

--- --- ---

FCL: Em relação à prática e ao atelier.

No meu mestrado o atelier foi um elemento importante. Não tenho nenhum estereótipo de atelier. O atelier como um espaço essencial para o artista. O atelier como metáfora do seu lugar de criação tem que conter condições muito particulares. O que é para ti essencial existir nesse espaço de criação? Que atelier é o tu?

CF: Já tive vários tipos de atelier... Eu trabalhei em part-time em cafés e quando apanhava momentos mortos, às escondidas, desenhava atrás do balcão. E sobre o atelier fiz um exercício para a Revista L+Arte. Viste?

FCL: O teu julgo que não, mas percebi que a revista “L+Arte” tem uma secção dedicada ao ‘atelier do artista’. É também uma forma clara de manifestar interesse por esse espaço e despertar curiosidades para o local de trabalho dos artistas.

Como é que tu abordas-te o teu atelier para a revista “L+Arte”?

CF: Envolvi a jornalista (que gostou bastante) numa experiência passada na linha de combóio. Isto porque o trabalho de atelier não se passa apenas dentro de 4 paredes. O trabalho passa-se também na rua.

Colocamos objectos no carril e esperamos que o combóio passasse por cima desses objectos. Pretendi alargar a ideia de atelier. E correu bem.

Apareceu o segurança e tivemos que fugir, e também isso tornou interessante todo o processo, mesmo para a jornalista.

FCL: A jornalista viu-se dentro do processo de criação...

CF: Sim. E isso foi bom.

Há também outros ateliers.

Sempre trabalhei em casa e por vezes dá mau resultado. Desenhar ao lado da louça por lavar e das contas por pagar... Essas coisas começam a invadir o meu trabalho. Estava cansada dessa intromissão e senti necessidade de separar o meu quotidiano do meu trabalho artístico. Também por isso inscrevi-me num mestrado na Escola de Belas Artes com a intenção de ter um outro espaço de trabalho. O espaço de trabalho do mestrado era num antigo convento, em Vila Nova de Gaia, junto ao rio Douro. Era uma sala gigante onde estavam a colocar estiradores alinhados... para trabalhar sobre essas mesas. E quando os alunos lá chegaram começaram, estranhamente, a marcar território. Na altura lembro-me de achar interessante reservar um espaço vazio, um espaço vazio para diferentes experiências.

Na realidade voltei a ter um território de trabalho quase tão pequeno como aquele que tinha em casa.

A sala desse antigo convento era gigante e eu estava com muita pena do tipo de ocupação que estava a ser feita, até porque os alunos só ocupavam efectivamente esse espaço às sextas-feiras.

Enquanto esperava pelo professor, comecei a fazer brincadeiras. Comecei a pisar as manchas do chão, aquelas coisas triviais que fazemos enquanto esperamos. Acabei por realizar um video com essa minha experiência antes que esse espaço se transformasse em mais um espaço académico. Tentar experimentar o pouco que tinha para experimentar. E de repente, no dia seguinte, esse espaço que tinha experimentado já não existia.

Também por falta de espaço tenho dificuldade em trabalhar a escultura. E muitas vezes aproveito para produzir as minhas peças no próprio local de exibição. Nessas situações, quer pelo curto espaço de tempo, quer pela falta de prática da escultura, tudo se torna mais complicado.

E um outro grave problema é não ter um atelier para ser apresentado a quem pretende visitar o meu local de trabalho.

FCL: As pessoas ainda procuram as 4 paredes?

CF: Não acho mal que se use as quatro paredes, só acho redutor que se use de forma tão vulgarizada. Ter um espaço é, de facto, um grande problema. Mas agora, finalmente, vou ter um atelier.

FCL: Um espaço físico.

CF: Embora partilhado por 4 pessoas (o que pode ser complicado) é o meu espaço de trabalho.

No espaço de trabalho do Bruce Nauman bastava uma cadeira para se sentar e pensar. E embora a história da arte nos dê tantos exemplos diferentes, a nossa prática acaba muitas vezes numa abordagem quadrada.

--- --- ---

FCL: Uma das coisas que considere essencial existir no atelier foi a amoralidade. A amoralidade como condição para a liberdade, para a liberdade de criação. Independentemente das questões morais que o artista transporta (ou que lhe interessa transportar) para dentro do seu atelier, ele deve ser à partida um espaço livre, por isso um território amoral.

Os teus trabalhos das séries “Without Name” (2005) e “Família” (2005), do mesmo ano, parecem-me trabalhar coisas muito diferentes. Por um lado, no trabalho “Família” tratas a esfera pessoal, a coisa íntima, de ti para ti própria e por outro lado, no trabalho “Without Name” tratas daquilo que te é exterior... Como trabalhas esse eu?

CF: Esse eu, é um eu plural. E sei separar aquilo que realmente fica na minha intimidade daquilo que, ainda que sendo íntimo, me interessa apresentar e trabalhar. Na realidade, esse eu que apresento é também o outro, é também público, plural...

FCL: Trabalhas-te a ti enquanto tipo?

CF: Falo do outro falando de mim. E falo de mim sem estratificar o conjunto, sem nivelar o outro. E ao falar sobre mim permito que o outro se identifique e dessa forma seja criada uma comunidade, uma pluralidade.

--- --- ---

FCL: Sobre a metáfora do “grande quadro”, do percurso como a “grande obra”.

Parece-te que os teus trabalhos concorrem para uma coisa maior? Parece-te existir um grande todo no teu percurso?

CF: Eu não gosto de me comprometer com um estilo. Isso mata o artista.

Uma vez convidaram-me para aparecer nas “Mulheres de Futuro” ou “Opções do Futuro” no Semanário Expresso e perguntavam-me como é que quero ficar representada na história da arte (aquelas perguntas que se fazem neste tipo de entrevista). Respondi que ao pensar-se como se está representado na história da arte estás-se também, desde logo, a matar-se a si próprio. Quando estás na história já estás catalogado, já estás morto.

Eu tenho uma grande ânsia de fazer coisas. Tenho uma data de projectos que quero concretizar.

Estou sempre com medo de morrer daqui a um mês, então quero fazer tudo, tudo. E às vezes dizem-me para parar... mas... quero experimentar todas as possibilidades. Não tenho tempo para criar fragilidades nem para me congelar neste ou naquele estilo. Eu quero experimentar.

FCL: Vês um grande elemento aglutinador do teu trabalho?

CF: Algo que une? Sim, os temas acabam por se repetir, embora sempre de forma diferente.

FCL: Parece-te que os artistas têm essa consciência do todo, que por vezes parece escapar a quem interpreta os seus trabalhos. Qualquer coisa maior do que aquilo que está a ser apresentado. Um grande quadro de referências...

CF: Sim, há. E eu procuro surpreender-me nas minhas próprias exposições.

O desenho é aquilo que procuram, mas se eu continuar sempre a desenhar vou acabar por deixar de o fazer. Não gosto de trabalhar de forma mecânica.

FCL: Faz lembrar a escola primária?

CF: Sim...

--- --- ---

FCL: Em relação à questão do discurso do artista, um outro discurso que não aquele veiculado pela obra de arte. Existem outros discursos, existem outras possibilidades do artista dizer coisas fora da obra de arte.

Por exemplo, o trabalho de dinamização, organização e comissariado parece-me uma outra forma de dizer fora do objecto, assim como os livros de artista (eles próprios um híbrido entre o

livro e o objecto artístico). Ou os já clássicos manifestos artísticos, com um uso recorrente da palavra escrita.

Tu procuras estes outros mecanismos que te permitam fazer passar um discurso, passar uma ideia, uma proposta, um problema, uma questão? Procuras estes outros campos que não o campo do objecto artístico?

CF: Eu prefiro a obra de arte como veículo.

FCL: E utilizas muito a palavra dentro dos teus trabalhos...

CF: Utilizo. Eu não tenho jeito para a oralidade. Nem sei se gostava de ter. Quando se domina o discurso oral, quando se domina a palavra, adquire-se uma forma de poder mais academi- zada, mais estereotipada, mais nivelada. Na Goldsmiths, todos estudam os mesmos autores (Jacques Rancière, Jacques Derrida, etc...), todos aprendem uma mesma oralidade. O que tam- bém é bom, até para esconder fraquezas ou incertezas. Mas para mim é demasiado profissional. Torna-se desinteressante.

FCL: Interessam-te as incertezas, os fracassos, os erros?...

CF: Sim, sim.

FCL: E usas os textos, usas a palavra para isso mesmo?

CF: Quando faço o meu trabalho sinto-me livre. Não estou em palco nenhum. Não me sinto confortável quando tenho que falar em público. Contudo, cada vez mais se procura um discurso do artista igual ao discurso dos outros operadores da esfera artística.

FCL: Parece-te que o artista tende a colar-se ao discurso de outros operadores por ser isso que esperam dele. Achas que, de facto, há um discurso do artista diferente do discurso do profes- sor, do historiador de arte e particularmente do discurso do crítico de arte e do curador?

CF: O artista pode procurar os tiques do discurso de um outro operador ou pode ir buscar os tiques do discurso dos artistas. O discurso dos artistas é o meu preferido.

FCL: Consideras que esse discurso de artista, seja ele o que for, existe?

CF: Eu acho que sim. Existe, mas os artistas têm medo de o expressar.

FCL: Medo...

CF: Sim.

FCL: Eu sinto isso... Sinto que os artistas se retraem quando falam publicamente sobre a sua actividade artística, particularmente quando se referem ao seu trabalho. Pelo menos eu reajo assim... fico pouco à vontade.

E na realidade gostava de perceber se efectivamente existe algo a que se possa chamar discurso de artista, mas confesso-te que estou muito confuso.

CF: O curador ou o crítico de arte partem das obras de arte para, através do texto escrito, construírem o seu discurso. O artista faz as obras de arte. E às vezes parece que esse trabalho não é suficientemente capaz de comunicar. Esperam que seja o artista a substituir o discurso esté-

tico contido na obra de arte por um discurso oral ou escrito. E quando o artista não corresponde à grelha estereotipada, considera-se que o artista não sabe. É um artista inculto.

Também me parece que o discurso dos curadores assenta num conjunto de conceitos complexos para dizer coisas muito simples. E inventam conceitos como por exemplo “A Prega de Deleuze”. Há pouco tempo conheci a teoria do rabo do gato. Este tipo de trabalho crítico é interessante para os próprios curadores, mas são os trabalhos e as exposições dos artistas que activam esses mecanismos de pensamento crítico. Não me parece que tenha que ser o artista, também ele, posteriormente, a tentar criar um discurso sobre as suas obras.

Por vezes parece que convidam os artistas para ilustrar as suas teorias. Por vezes parece-me que a arte funciona como decoração do discurso crítico... Porque é necessário, porque é a grelha, porque é assim...

FCL: Consideras que o artista tem ou pode ter um outro discurso para além da obra, e também tem algum receio de o tornar público por não se encaixar nos parâmetros daquilo que é um discurso crítico típicado, esteriotipado?

CF: Sim. Andamos com a grande invasão da estética. Eu leio por alto os autores que a crítica consome. Tenho que optar entre a filosofia e a prática artística. A estética é um discurso fechado sobre si.

--- ---

FCL: Achas que os críticos de arte escrevem para os outros críticos de arte? Ou para quem é que eles escrevem?

CF: Críticos de arte? Eu não ando a ler muita crítica de arte nos jornalistas... Mas parece-me que passa por um exercício.

FCL: Por vezes parte do objecto artístico e, em determinada altura, afasta-se dele para chegar a outros territórios.

CF: É. E isso parece-me interessante. Que a obra funcione como motor para um outro discurso.

FCL: Percebo, embora julgue que, habitualmente, se espere do discurso crítico uma reflexão restrita à obra.

CF: Que a defenda...

FCL: Que reflecta sobre ela e até que a descodifique.... Achas que muitas das vezes a obra é gatilho para outras reflexões não necessariamente relacionadas com a obra?

CF: Não acho que a crítica de arte tenha que ficar presa à minha obra, às minhas ideias. Não tenho muitos textos críticos sobre o meu trabalho, mas gosto que escrevam sobre a minha obra para perceber até onde o meu trabalho leva a crítica de arte. Por vezes o desvio leva-a a outras ideias que eu à partida não estaria à espera. E isso é interessante.

Quanto ao discurso do artista... O Matt Mullican apresentou um discurso (em que não falava do seu trabalho mas sim das suas referências artísticas) de olhos fechados, como que em hipnose. Fico contente quando percebo que há artistas que ainda tentam criar um discurso próprio de artista.

Ele dá aulas, ou seja, está habituado a um exercício mais académico e também por aí poderia criar uma outra abordagem menos arriscada. Até porque discursar é um exercício assim como aprender a conduzir. Aprendes como se faz e vais por aí...

FCL: Poderá dizer-se que o discurso crítico tende a ser homogéneo em contraste com discurso artístico que tende a ser particular?...

CF: Por exemplo, o João Marçal é artista plástico e escreve muito bem. Quer do ponto de vista crítico quer do ponto de vista artístico, os seus textos são muito interessantes. Nos anos 70, o artista assumia muito um papel reflexivo, usava muito a palavra...

FCL: Por exemplo, R. Smithson...

CF: Ou Martha Rosler... A própria utilização do vídeo como obra de arte teve também que ser defendida pelos próprios artistas. Ou seja, os próprios artistas tiveram que se defender a si próprios.

O problema é quando a arte contemporânea se transforma numa disciplina. Tudo se torna mais académico. Nos anos 70 havia vanguardas. Agora não há propriamente vanguardas. Tudo é massificado, tudo é globalizado, com tendência a criar uma forma de pensar semelhante por todo o globo.

Em Portugal (como eventualmente noutros lugares) é-se muito exigente. Exige-se demasiado do outro.

FCL: Do artista?

CF: Do artista ou de quem se vai expor publicamente. Estamos sempre prontos para atirar pedras.

Nas conferências que assisti na Manifesta8, fiquei agradavelmente surpreendida quando constatei que a resposta “não sei” era possível e natural.

FCL: Achas que nos levamos demasiado a sério?

CF: Sim, levamo-nos. Falta-nos alguma... O filósofo José Gil também se refere a isto... Nós somos muito cultos, mas também muito severos connosco.

Na minha opinião, os artistas que se fixam na teoria acabam por ter um trabalho pouco espontâneo. Fascinados pela teoria, acabam por utilizar o seu trabalho para a ilustrar.

Quando terminei as Belas Artes enveredei por um processo empírico que me interessa mais.

FCL: A diferença entre racionalidade e a intuição?

CF: Valorizo mais a experiência e o processo de trabalho.

--- --- ---

FCL: Agora em relação ao texto...

Quando preparava este encontro percebi que tenho alguma afinidade com o teu trabalho pela partilha da palavra escrita dentro do objecto artístico.

Tu utilizas o exercício da escrita. A linguagem logocêntrica, assente na palavra, é muito presente em todo o teu percurso artístico.

CF: Sim, transcrevo e altero.

FCL: Coloco a questão pegando nos títulos das obras ou nos títulos das exposições. São elementos transversais e completamente estabilizados na arte. A verdade é que esses títulos estão no território da palavra escrita. Intitular uma obra ou uma exposição é também acrescentar um outro discurso ao objecto artístico, capaz de introduzir ou arrastar para o próprio objecto outras ideias, outras abordagens.

CF: Se calhar devia ser escritora...

Quando estou a desenhar estou sempre a pensar. E tento contrariar a escrita. Mas a escrita acaba por contaminar o desenho com notas sobre aquilo que estou a desenhar, sobre aquilo que estou a pensar... Muitas das vezes vejo nessa escrita um diálogo com alguém. Um encontro com alguém. Promovo esses encontros através do meu trabalho.

E há ainda uma transgressão. A transgressão das regras da tradução.

FCL: Através dos teus trabalhos, escreves cartas às outras pessoas?

CF: Sim, sim.

FCL: Há nos teus desenhos um registo semelhante ao do diário.

CF: E funcionam também como testemunho. Um testemunho que fica. E apercebo-me que o espectador lê tudo aquilo que eu escrevo nos desenhos.

FCL: Ao escreveres estás a utilizar um discurso muito directo.

CF: Bruto...

FCL: Bruto e aparentemente muito eficaz. As palavras têm significados muito precisos.

CF: Utilizo vários tipos de textos. Um deles é a transcrição (semelhante ao princípio da cópia). Serve para aprender o próprio texto e essa matéria, essa selecção de textos, é também partilhada. Utilizo também textos meus que funcionam como exposição do próprio pensamento, como exposição de todas as ligações que eles estabelecem.

E a utilização do inglês e do português passa também pela criação de um campo da abstracção, criando uma possibilidade de transgressão da linguagem através dessa ginástica por parte do outro que lê.

--- --- ---

FCL: Criei uns livros de artista e especifiquei que aquilo que lá está escrito em inglês e português não corresponde a uma tradução bilingue. São textos em inglês e em português e aquilo que digo em inglês pode ou não corresponder à tradução do texto português.

Tu também fazes algo semelhante: utilizas a palavra, muito objectiva, mas retiras-lhe essa objectividade.

CF: Sim. Também para não me comprometer tanto.

FCL: Curioso...

CF: Posso vir a mudar de ideias... Esses textos não são manifestos. Apenas caracterizam um momento.

O manifesto é uma regra que pretende ditar um futuro. Aqui é ao contrário. É um momento.

FCL: Tenho também um conjunto de telas brancas com palavras escritas essencialmente em Inglês.

Percebo agora que o uso da língua inglesa é-me muito útil pelo diferente peso que as palavras arrastam consigo.

Tenho dificuldade em escolher as palavras portuguesas. Em contraponto, tenho mais facilidade em escolher as palavras inglesas justamente por não dominar essa língua e por não conhecer o halo que elas arrastam consigo. Esse não conhecimento ou esse não domínio faz com que as minhas próprias dúvidas e indecisões

caibam nas palavras em língua inglesa. Consigo ultrapassar as hesitações que encontro na minha própria língua, utilizando uma outra língua. Como um estrangeiro. Sei que existem dicionários mas não ando com eles atrás de mim. E faço-o conscientemente.

CF: Eu também não domino o inglês e também assumo essa característica. Existe aqui alguma subjectividade... E descobri um autor com um trabalho muito parecido com o meu. Agora, sempre que escrevo lembro-me e tenho tendência para me colar a ele. Vou fazer um trabalho especificamente sobre isto.

FCL: Mais vale fazer uma trabalho especificamente sobre essa perseguição.

CF: Há ainda uma outra situação em relação ao texto: o território. Quando se utiliza uma outra língua transportas-te para um outro espaço. Não escrever em português é também rejeitar viver num país que nos trata mal. Mas quando estive em Inglaterra comecei a utilizar mais a língua portuguesa.

--- --- ---

FCL: Agora em relação aos operadores da esfera artística.

Dividi esses players em dois grupos. Os lugares: museus, feiras, bienais, colecções, leiloeiras, galerias, escolas, publicações, etc... E as pessoas: os jornalistas, comissários, coleccionadores, o público, galeristas, etc...

Naturalmente, o artista está dentro desta grande esfera artística.

Parece-te que ele está confortável? Parece-te que ele está bem posicionado dentro desta esfera artística?

CF: Não sei... Grande parte do meu percurso artístico foi feito dentro de espaços alternativos.

FCL: Também esses espaços alternativos estão dentro dessa mesma grande esfera artística.

CF: Sim, mas só recentemente se começou a olhar para a actividade artística do Porto com alguma seriedade. O Salão Olímpico foi muito importante mas... parece-me óbvio que o poder está em Lisboa. Lisboa funciona como a corte onde está centralizado o poder decisivo, o dinheiro.

No Porto, e como contraponto, temos o Museu de Serralves.

Em Espanha as coisas já funcionam de forma diferentes. Há vários pólos dispersos pelo território. Aliás, na Bienal de Veneza existe um pavilhão de Murcia, outro de Sevilha, etc... Portugal está muito centrado.

--- --- ---

Eu tenho um tipo de galerista muito bom e que não há em Portugal. Eu não tenho muito jeito para vender o meu trabalho. O Nuno Centeno consegue verbalizar aquilo que eu não consigo dizer sobre a minha obra.

FCL: Achas que o artista deve ter esse papel?

CF: Ser avaliada custa-me muito. Sou muito segura naquilo que faço mas quando tenho que convencer... o Nuno Centeno tem essa capacidade, o que me completa.

--- --- ---

FCL: A história mostra-nos que as dinâmicas dentro da esfera artística alteram-se através do tempo, modificando-se também o lugar e o papel do artista dentro dessa mesma esfera. Agora, início de século XXI, parece-te que o lugar que o artista ocupa deveria ser repensado? O artista deveria ser reposicionado dentro da esfera artística?

CF: A esfera artística é muito complexa.

Nos nossos dias, o artista a trabalhar à espera que o descubram não funciona. Ser artista não está unicamente relacionado com o trabalho produzido.

A experiência e o trabalho que realizei para a Manifesta8 correu-me bem, mas não é pelo trabalho me ter corrido bem que vão pegar em mim. Existe uma quantidade de factores externos ao artista que têm um peso determinante na esfera artística. O peso da economia ou da cultura de um país... E Portugal não tem pensadores nem exporta pensamento relacionado com a arte contemporânea. Portugal não está no campo da arte internacional. E também não temos uma capacidade de circulação muito grande (na Manifesta8 ficaram admirados por eu nunca ter ido a Nova Iorque e fui convidada para um projecto em Praga que se concretizar será muito bom...).

Para a maior parte dos artistas a Europa é um país, e circulam não só pela Europa como pelo mundo todo.

FCL: E a nível nacional.... Parece-te que o artista está bem posicionado perante os outros players ou parece-te que deveria ser repensado esse lugar que o artista ocupa na esfera artística?

CF: Em Portugal parece existir uma ideia naif de que o artista deve expor internacionalmente para se tornar uma estrela.

Em determinado momento achou-se que existiam patamares graduais a atingir pelos artistas. Os museus (simultaneamente criticados e cobiçados) eram o último patamar a atingir e depois de expor, por exemplo, no Museu de Serralves, estavam esgotadas as possibilidades de progredir. Mais tarde percebeu-se que outros espaços, por exemplo espaços geridos por artistas, sem dinheiro nenhum, funcionam paralelamente às grandes instituições. Agora, aquilo que os artistas pretendem são espaços onde possam mostrar as suas obras para assim continuarem o seu percurso artístico. Muitas vezes são os próprios artistas que criam a possibilidade de apresentar o seu trabalho. E não estar dependente de subsídios ou apoios é também uma mais valia.

É o próprio artista que tem que criar o seu espaço, o seu lugar.

FCL: Pede-se ao artista para cumprir também o papel de dinamizador (ou comissário, organizador, produtor...)?

CF: No meu caso, e se o projecto for interessante, eu endivido-me para o poder realizar.

Aconteceu por exemplo em Vila Franca de Xira. Quando souberam que eu não tive qualquer apoio para produzir a obra acharam impressionante.

É quase como jogar um jogo em que um projecto tem que pagar o outro. Pôr e tirar, pôr e tirar, com a conta sempre a zero.

Uma situação mais confortável seria dar aulas e manter uma prática artista (dar aulas como assistente, não para fazer carreira académica). Gostava até de experimentar dar aulas também para poder proporcionar aos alunos alguns 'clicks' que os despertem ou que os estimulem na tentativa de tapar um buraco de desinteresse e apatia que me parece existir da nossa geração para trás.

--- --- ---

FCL: Para concluir, parece-te que esta abordagem que aqui aconteceu revelou algo de particular? Este registo, de artista para artista, revelou algo de particular e diferente daquilo que são outros registos de outros agentes da esfera artística?

CF: Este é um registo de alguém que compreende o meio...

FCL: Achas que este foi um registo entre pares?

CF: Sim, tu partilhaste, eu partilhei... Foi um registo interessante. Ambos entendemos a história de arte, partilhamos o meio e não há propriamente equívocos ou coisas por explicar que por vezes podem dificultar a troca de ideias.

Por vezes parece-me que queres que eu diga algo que não sei muito bem o que é... o entrevistador está sempre à espera que o entrevistado diga as coisas que ele está à espera...

FCL: Percebo e acredito que seja verdade.

Entrevista a Daniel Blaufuks realizada em Lisboa em 8 de Fevereiro de 2011 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

FCL: Interessa-me perceber o teu percurso até às artes. O que é que te fez chegar às artes?

DB: Tive um avô que, como 'hobby', tirava fotografias e mantinha um laboratório para revelação das imagens. E tive uma avó que começou a pintar, também como 'hobby', aos 60 anos. Contudo não me parece que a minha escolha por um percurso artístico tenha sido directamente influenciada por questões familiares. Cresci numa família de comerciantes e tirei um curso de gestão, na Alemanha. Mas sempre mantive um interesse pelas artes. Desde muito cedo interessei-me por fotografia e por cinema e a certa altura decidi que era mesmo isso que queria fazer. Primeiro, tentei entrar para o Conservatório de Cinema, mas não me deram a equivalência aos estudos que fiz na Alemanha e depois, de repente, surgiu o AR.CO. Avancei para a fotografia sem precisar de me preocupar com burocracias.

FCL: O teu avô tirava fotografias... A fotografia passava lá por casa?

DB: Pouco... Mas sempre senti que queria fazer algo mais criativo do que um trabalho de escritório. Gostava de ter sido várias coisas... Por exemplo, gostava de ter sido escritor.

A fotografia, e depois o filme, foram surgindo, sem perceber que se tratava de um 'pré-destino' ou uma grande vocação. Foram acontecendo...

FCL: Entraste para o AR.CO a meio dos anos 80. No AR.CO, ou ainda antes, criaste um núcleo de colegas?

DB: Fiz a escola na Alemanha e vim para Portugal em 83/84. Quando cá cheguei não conhecia praticamente ninguém e acabei por submergir numa nova cultura que começava a existir em Lisboa, como provavelmente noutras partes do país, marcada pela noite do Bairro Alto. Fui conhecendo pessoas ligadas às artes que de alguma forma também me foram guiando. Era uma coisa de copos, não era nada de escola.

Depois estive 6 meses a trabalhar no Porto, na importação e venda de bombas hidráulicas. Foi nessa altura que decidi que queria, efectivamente, fazer qualquer coisa no campo da criação. Sem a possibilidade de apoio financeiro familiar, foi este trabalho que acabou por permitir o início dos meus estudos no campo das artes.

Voltei para Lisboa e inscrevi-me no AR.CO. Nessa altura o AR.CO tinha uma grande procura e era necessário fazer fila para conseguir uma inscrição. E foi nessa fila para as inscrições no AR.CO que conheci o João Tabarra.

FCL: Parece-te que os artistas procuram os seus colegas? Existem cumplicidades e criam-se dinâmicas entre pares? Como foi a tua experiência?

DB: Quando encontrei pessoas como o Álvaro Rosendo ou a Marta Wengorovius, percebi que não podia continuar a trabalhar fora das artes. E criaram-se essas dinâmicas com um conjunto de pessoas que estavam a estudar belas artes, que já tinham uma prática artística e que tinham outras vivências completamente diferentes das minhas.

Eu vinha de fora porque vinha da Alemanha e porque vinha de um escritório comercial e era o único (ou dos poucos) que já vivia sozinho...

FCL: Juntaram-se por interesses comuns e criaram em grupo uma coisa maior?

DB: Funcionou bem e há amizades que mantenho até hoje.

Eu já tinha feito fotografia num curso de escola, na Alemanha. Já sabia ampliar e etc... mas foi importante conhecer o laboratório de fotografia do Álvaro Rosendo ou os cadernos de desenho do Jorge Colombo. Para mim aquilo era um mundo fascinante, absolutamente fascinante.

FCL: E esse grupo continuou na escola?

DB: Claro.

FCL: Achas que existe a necessidade dos artistas se juntarem com os seus colegas? Tu sentiste essa necessidade?

DB: Na verdade, durante a juventude, no início da nossa vida profissional, tudo é possível. E naquela altura qualquer um de nós podia ter sido qualquer coisa.

Durante a juventude existe uma certa inocência, que se vai perdendo com a idade

FCL: E actualmente, ainda procuras os teus pares?

DB: Ainda hoje, de forma diferente, mantenho um conjunto de amigos, artistas, com quem falo bastante, mas, na verdade, penso que as carreiras artísticas são coisas muito solitárias.

FCL: Existe um sentimento de classe entre os artistas plásticos portugueses?

DB: Acho que não.

FCL: E era desejável que existisse?

DB: Socialmente... sim. Os artistas estão muito desprotegidos perante a segurança social ou perante o estado exactamente porque não há essa consciência de classe.

Os artistas, por norma, além de muito solitários, são também muito muito egocêntricos. Há artistas incapazes de falar sobre o trabalho de outros artistas porque estão unicamente virados para o seu trabalho. E também isto dificulta esse sentimento de partilha. E em Portugal, e pelo facto de ser um país pequeno, existem muitas invejas.

FCL: Os artistas são vítimas da escala do seu país?

DB: Sim. E também existem muitas vaidades...

FCL: Relacionando as exposições com a ideia do artista como alguém com um grande ego e da criação artística como uma ideia de actividade solitária, acredita que as exposições colectivas podem ter a virtude de colocar os artistas lado a lado, promovendo um momento para encontros entre pares? Privilegia as exposições colectivas? Encontra vantagens neste tipo de exposições?

DB: As exposições colectivas podem ser interessantes, mas nem sempre o são. Já participei em exposições colectivas em que os artistas praticamente não se falavam. Pouco ou nada se partilhou, o que é pena.

FCL: O que é que falha nesse tipo de exposições colectivas? São os artistas que falham ou é a própria abordagem à exposição colectiva, externa ao artista?

DB: Embora possa se possa considerar uma ideia romântica, acredito que fazer arte é também partilhar, é também dialogar, é também tentar chegar a outras pessoas. E parece-me que isso falha em muito artistas.

Muitos artistas dão importância unicamente à sua carreira artística, esquecendo tudo aquilo que está ao seu lado. Esse espírito de partilha e de comunidade é raro.

FCL: Tu sentes necessidade de ser reconhecido por outros artistas?

DB: Qualquer artista precisa da validação pelos seus pares, mais do que por um público generalizado. Apesar de tudo são os artistas que melhor percebem o que é, efectivamente, um trabalho interessante.

E penso que todos os artistas precisam disso.

FCL: Fazendo um paralelo com as ciências, existe nas artes uma dinâmica reflexiva do artista sobre o seu par? É o artista quem valida o seu par ou é o artista quem atribui relevância àquilo que um outro artista está a produzir? O artista é tido em conta no processo de legitimação?

DB: Aparentemente não, mas, e de uma forma não declarada, essa dinâmica existe. Ainda assim, podem existir artistas que sobrevivem sem essa validação feita pelos seus pares, o que não é necessariamente mau.

Alguns galeristas procuram apoio dos artistas no sentido de perceber se um ou outro artista faz sentido em determinados enquadramentos...

Mas a questão de fundo é: Quem valida o artista, se não são os outros artistas, se não são as galerias, é a crítica? Será que a crítica está preparada para essa tarefa? Serão os coleccionadores? Será que os coleccionadores estão habilitados para o fazerem?

FCL: Tu fazes isso? De que forma? Parece-te que existem ferramentas, mecanismos, canais capazes potenciar essa legitimação entre pares?

DB: Esses canais não existem. Eu faço-o para mim mesmo e partilho-o com quem me pergunta directamente. É algo do foro privado e não necessariamente público.

Embora corra o risco de parecer presunçoso, eu sei quem são os artistas que me interessam e os que não me interessam, e também sei quais são os artistas que, embora não me interessassem a mim, têm um bom trabalho.

FCL: Reconheces competência e valor no trabalho dos teus pares...

DB: Sim, reconheço. E estou a referir-me principalmente ao campo da fotografia, o meio onde me sinto mais à vontade.

--- --- ---

FCL: Partindo do “Endeless End” (2004-06), consideras que o teu trabalho é também um trabalho solitário? Vira-se para dentro de si próprio?

DB: Também mas não necessariamente... Em alguns momentos trato de assuntos que me interessam de forma continuada, noutros casos são assuntos que têm um interesse especial naquele momento particular.

FCL: O ‘grande quadro’ visto como uma construção maior que as partes... Parece-te que esta metáfora do ‘grande quadro’ se aplica ao teu trabalho, ou melhor, ao teu percurso? Tens consciência dessa construção? O teu trabalho é condicionado por essa ideia maior?

DB: Espero que o meu trabalho não seja condicionado por essa ideia. E sim, eu tenho um programa.

E percebo que há um conjunto de trabalhos que vão cosendo um tecido entre si. E é esse tecido que um dia, não estando necessariamente pronto... estará maior.

Pelo meio faço desvios conscientes. De quando em vez, percebo que há trabalhos que se desviam desse programa. São trabalhos que, intencionalmente quero fazer, exactamente porque não acho que tenha que me limitar a uma única experiência.

FCL: Tens consciência disso no momento em que estás a fazer esses desvios?

DB: Tenho, e considero-os importantes. Não quero estar fechado nos meus temas recorrentes. Parece-me que isso pode ser redutor para mim mesmo. E eu não sou só uma coisa. Eu sou tanto mais coisas. E quero que o meu trabalho também possa ser tudo isso.

Trabalho os temas que sempre me interessaram (e julgo que me vão interessar sempre) mas pelo meio vou fazendo férias...

FCL: Essa liberdade parece-me ser muito saudável... Libertarmo-nos do fantasma da incoerência...

DB: A incoerência faz parte da arte. Nós é que nos esquecemos disso...

FCL: A incoerência, o fracasso, o erro, o equívoco, a crise, o acidente, o acaso, depois a fronteira, a ruptura, a desconstrução, etc, são tudo coisas que...

DB: Felizmente ou infelizmente, faz tudo parte da crise...

O artista só é avaliado quando faz uma exposição (parece que está a passar por uma prova, por um teste), mas há outros momentos de trabalho, de trabalho reflexivo, de intervalo, em que não está a fazer exposições, em que está fora do 'palco'. Esses são, na verdade, os momentos importantes. E nesses momentos entre exposições o acompanhamento praticamente não existe.

FCL: Terão os outros operadores, fora da esfera da criação, dificuldades em perceberem efetivamente a necessidade dessas pausas, desses desvios?

Será essa uma das razões para existir uma melhor compreensão de todas essas descontinuidades do processo criativo por parte dos outros artistas?

Ou os próprios artistas esquecem-se dos seus colegas se eles não estiverem no 'palco'?

DB: Provavelmente, um amigo próximo estará atento a esses períodos de menor visibilidade, mas na generalidade parece-me que os próprios artistas se esquecem dos seus pares...

Nesta profissão é necessário estar constantemente re-inventar o próprio trabalho, a criar por cima do que está feito. É necessário estar constantemente a dar passos, passos em frente. Todo este percurso não se deve medir nem avaliar como, por exemplo, no desporto, pelo tempo ou pela rapidez de execução.

E, certamente, também não é pelo número de vendas ou pelo sucesso comercial de um artista que se vai aferir a validade do seu trabalho.

FCL: Lembro-me de um trabalho do Miguel Palma, "Prova de Artista" (2001), em que ele próprio se colocou à prova. Essa 'prova de artista', que remete para uma experiência processual, foi também, uma prova automobilística em que o artista participou. Ele próprio cronometrou, mediando a sua performance ao segundo, podendo assim posicionar-se perante os seus pares, naquele caso, outros pilotos de automóveis.

Achas que essa avaliação exterior, essa medição para um posicionamento, é uma preocupação recorrente para os artistas?... Preocupa-te esta questão?

DB: Não. Não procuro saber quanto 'bom' ou 'mau' é que eu sou. Aquilo que me preocupa e sempre me preocupou foi tentar apresentar o meu melhor trabalho. Metaforicamente, sempre tentei apresentar o meu melhor eu, sem me comparar com outros artistas. Eu só posso ser eu; mas esse, posso tentar esticá-lo ao máximo.

--- --- ---

FCL: E o atelier, não no sentido físico de 4 paredes, mas como metáfora de um espaço de liberdade... O atelier, seja ele qual for, como o espaço onde o artista está apenas consigo e peran-

te si próprio, eventualmente nesses momentos entre ‘palcos’, valoriza-lo? Como é que tu encaras o teu atelier? Que atelier é o teu? Como é esse teu espaço íntimo de criação?

DB: O atelier funciona como um local de recolha, de calma, de leitura, de produção, produção concreta. Embora alguns trabalhos sejam feitos apenas no interior, a maior parte dos meus trabalhos é realizada no exterior. Mas uma coisa é ir fotografar outra coisa é trabalhar sobre as fotografias. Perceber as fotografias, escolher as fotografias, isso tem que ser feito no atelier.

Na pintura existe a tela branca que vai sendo construída. Na fotografia, ao contrário, existe uma ‘tela’ cheia que vai sendo desconstruída. Fotografar é escolher de entre aquilo que existe aquilo que nos interessa utilizar. Na verdade, fotografar é mais apagar do que criar...

FCL: Pelo menos enquadrar...

DB: E enquadrar é escolher.

Há momentos em que posso levar esse meu atelier para outros sítios. Posso transportar o atelier para o café ou para outra cidade... mas acabo por sentir falta do meu espaço concreto. Do espaço onde criei um conjunto de rotinas. Ainda que acabe por me cansar dessas rotinas, há momentos em que elas são necessárias e insubstituíveis.

FCL: Em vários momentos, o teu trabalho remete claramente para um outro exterior a nós próprios, para questões sociais e políticas. Para questões de poder.

No teu trabalho “Fátima” (2000) há uma relação evidente com a religião. E “Rejected” (2002), “Sob Céus Estranhos” (2002), “Terezin” (2006), “A Perfect Day at Wannsee” (2008) são trabalhos fortemente comprometidos com questões sociais e políticas...

DB: São pensamentos que eu tenho e aos quais atribuo importância. Eu sou um cidadão, um cidadão atento, não diria politizado mas interessado na política, na grande política, não na pequena politiquice. E, obviamente, essas preocupações também fazem parte do meu trabalho. Por vezes mais, por vezes menos (e noutras vezes nada), essas preocupações entram no meu trabalho.

O trabalho do João Tabarra é muito mais ostensivamente político que o meu. Tem uma mensagem política muito mais clara. Eu não quero fazer passar nenhuma mensagem política nem me parece que o meu trabalho tenha uma intenção política clara.

Mais do que a política propriamente dita, interessa-me a construção da história. E essa construção pode também passar por questões políticas...

FCL: Achas que é necessário reler a história?

DB: Eu acho sempre necessário reler a história.

FCL: Parece-te que a história está mal contada ou trata-se de uma necessidade constante de remexer o passado.

DB: A história não pode ser esquecida. E cada artista interessado nesse trabalho trata os temas que lhe são próximos. Por exemplo, embora me pareça um tema interessantíssimo e fascinante, nunca senti necessidade de tratar a guerra colonial. Não tenho nenhuma proximidade, não tive ninguém que tenha estado lá afectado pela guerra colonial.

--- --- ---

DB: Um problema com que os artistas portugueses se debatem é a falta de encomendas concretas. Ninguém vem propor ao artista um tema afim com o seu percurso artístico.

FCL: Procurar aquilo que o artista tem para dizer sobre algo?

DB: Sim. O papel do artista pode passar por fazer uma ponte entre os temas fechados nos arquivos da história e um público interessado mas, na sua grande maioria, ignorante.

Penso que o artista plástico tem nos dias de hoje uma função social importantíssima que não está a ser aproveitada.

Se por um lado há cada vez há mais museus, por outro lado, há cada vez menos uma procura daquilo que o artista tem para dizer. Os museus e os curadores aproveitam os trabalhos dos artistas para concretizar conceitos pré decididos para as suas exposições. Raramente se passa o contrário, raramente vão procurar artistas para, eles próprios, trabalharem sobre propostas. Existem razões económicas, existem falta de meios... mas hoje em dia há tantos artistas que se pode facilmente esquecer muitos deles. Existe mais oferta do que procura.

FCL: O papel do artista parece-te substituível?

DB: Julgo que sim. É verdade que a arte é um dos pilares da cultura, mas também é verdade que a arte se está a tornar entretenimento.

--- --- ---

FCL: Sobre a palavra e sobre o discurso do artista e sobre os teus vários livros publicados. Tens livros, livros. Tens livros 'não-livros'. Tens vídeos que são livros, etc...

Encontrei as "Short Stories" (2003), "Caderno Blaufuks I" (2009), "O Arquivo, um álbum de textos" (2008) e ainda "O Álbum" (2008).

O artista tem necessidade de recorrer à palavra escrita, falada, ou a qualquer outra estratégia para dizer algo que não cabe no objecto artístico?

Ou: Parece-te que o artista se deve confinar a um discurso estético contido no objecto artístico?

Ou ainda: Tu procuras outros veículos para dizer qualquer coisa que não cabe no objecto artístico?

DB: O artista pode dizer fora do campo do objecto artístico.

Por um lado, os meus livros fazem parte do objecto artístico, portanto são, também eles, objectos artísticos. Mas enquanto livros têm vantagens que os chamados objectos artísticos clássicos não têm.

-- --- --

DB: A fotografia foi inventada como técnica de reprodução. A criação de séries de fotografias com tiragens limitadas acontece pela tentativa de tornar a fotografia num objecto artístico. Mas parece-me que aquilo que torna a fotografia em objecto artístico não é a sua tiragem. Não é por aí que ela é ou deixa de ser arte.

E os livros têm essa vantagem. São muito democráticos e isso interessa-me. E também me interessa a relação muito própria que o leitor estabelece com o objecto livro.

FCL: Os livros têm um tempo muito próprio?

DB: Têm um tempo e prolongam-se para além das exposições. E parece-me que há uma atitude diferente do leitor perante o livro e do espectador perante a exposição.

FCL: Os livros, assim como diversas outras formas, podem ser veículos que permitam ao artista fazer passar um outro discurso, fora do objecto artístico clássico?

DB: Um livro permite uma outra abordagem, eventualmente mais completa.

Por vezes, só um livro pode dar a conhecer a totalidade de um trabalho vasto que seria impossível expor nas paredes de uma galeria de arte.

Eu tenho livros que não correspondem a exposições... O “Sob Céus Estranhos” foi um filme e foi um livro. Mas nunca foi uma exposição. Também me parece que não era possível apresentar a totalidade do trabalho “Terezin” sem recorrer ao formato livro. Já apresentei parte desse trabalho numa exposição reduzida (em que o livro faz parte da exposição), mas é o livro quem engloba todo o trabalho.

Isto acontece por estar a trabalhar num tipo de fotografia que funciona também pela correlação entre as imagens. Isto é, não é uma fotografia que é importante, não são duas fotografias que são importantes, mas é o contexto de todo esse conjunto de fotografias que se torna importante.

FCL: Uma grande narrativa?... E pode ser essa a construção do “grande quadro”, a construção de um grande texto?

DB: É uma narrativa. Considero que uma fotografia funciona como uma frase de um texto ao qual ela pertence.

E depois há, obviamente, livros que as pessoas não compreendem como eu os compreendo. O “Caderno Blaufuks I” não se compreende. Eu sei e jogo com isso mesmo. E vai agora sair o “Caderno Blaufuks II” (o 1º financia o 2º e tenho intenção de editar assim pelo menos 6 cadernos).

Estes cadernos são livros que colocam mais questões do que apresentam respostas, e eu gosto disso, gosto de experimentar. Os objectos não precisam de ser todos claros, não precisam de ser todos afirmativos.

Faço este tipo de livros e gostaria de os ver feitos também por outros artistas. E por vezes encontro pontos de partida semelhantes.

Considero os livros uma outra coisa que, também ela, faz parte do meu trabalho artístico.

FCL: Eu tenho muita dificuldade em perceber o que é efectivamente um livro de artista. E por isso mesmo sinto-me atraído por eles. É uma forte hipótese utilizar os livros como veículos para a resposta projectual neste doutoramento, os livros de artista como objecto artístico, fazem, neste caso, todo o sentido.

--- --- ---

FCL: O manifesto artístico é uma prática recorrente nas artes plásticas. Muitas das vezes, é ele próprio, na sua forma de texto, assumido como objecto artístico pelo seu criador. Em qualquer dos casos serve para veicular a voz do artista, o discurso que não cabe no objecto artístico. E tenho-me deparado com um conjunto de outras estratégias para fazer a mesma coisa. Por exemplo, tenho encontrado um conjunto de artistas que atribuem ao acto de comissariar uma exposição uma outra possibilidade, neste caso indirecta, para dizer fora do objecto artístico...

DB: E depois inclui-se a si próprio na exposição que comissariam...

FCL: Eventualmente. Eu diria: sim, na melhor das hipóteses...

DB: É a procura de uma família...

FCL: Percebo.... Marcar território... Basicamente, trata-se de se organizarem.

DB: Há uma altura em que pode ser importante procurar/encontrar uma família. Neste momento, eu não estou à procura da minha família. Eu sei onde está a minha família.

--- --- ---

FCL: Parece-te que existe qualquer coisa de particular no discurso do artista, nesse discurso que o artista vai construindo fora do objecto artístico? Existe qualquer coisa que o torna diferente do discurso do historiador, do crítico de arte, do professor, do galerista, do coleccionador, etc?...

DB: O Paul Klee dizia que quem fala do seu trabalho é porque não está seguro dele. Eu não concordo inteiramente. Em alguns casos parece-me que há artistas que efectivamente acrescentam algo ao seu trabalho falando sobre ele. Há artistas que têm o dom da palavra da mesma forma que há críticos de arte que não deviam abrir a boca.

FCL: Parece-te que esse discurso necessita desse talento para a verbalização ou para a escrita? Poderá um discurso não eloquente, muito pouco talentoso, esforçado e transpirado, diferente por exemplo, do discurso crítico, ser uma possibilidade para os artistas se fazerem ouvir?

DB: Há artistas que nem sequer deviam abrir a boca porque não sabem falar sobre o seu trabalho. E é um problema quando o artista tenta justificar um trabalho do qual ele próprio não está seguro. Isso é, de facto, muito perigoso.

Não me importo que um artista me diga que não está suficientemente seguro daquilo que está a fazer. E também não me importo que um artista me diga que pintou um quadro pelo prazer

de o pintar. Isso chega-me. Porque é que hei-de querer mais? Se ele tem prazer em pintar e alguém tem prazer em ver e alguém tem prazer em comprar, o circuito fecha-se e está tudo bem.

Outro caso diferente, que me parece mais grave, é quando os artistas apresentam um trabalho aparentemente conceptual sem saberem falar sobre ele. Se o trabalho é conceptual, parto do princípio que existe um conceito que só o artista o pode saber. Deve haver um ponto de partida apresentado pelo artista.

Posteriormente, eu, o curador, o crítico de arte, etc... podemos descodificá-lo... mas há uma origem que eu gostaria que o artista soubesse expressar. Tenho essa expectativa e preocupa-me quando os artistas não correspondem.

O crítico vê a obra de fora e, por isso mesmo, pode acrescentar uma outra leitura, uma leitura própria, o que é ótimo.

O artista faz a obra 'por dentro'. Ninguém pode substituir a leitura dos artistas quando eles próprios sabem o que dizer sobre as suas obras. Esse discurso acrescenta imenso e completa a obra.

--- --- ---

FCL: Sobre o artista e os outros operadores da esfera artística. Existem um conjunto de relações complexas entre os diferentes operadores da esfera artística que aqui dividi entre os lugares e as pessoas. Os museus, as feiras, as bienais, galerias, agências de arte, leiloeiras, escolas, etc... e os historiadores, os críticos de arte, comissários, galeristas, público, etc... E, naturalmente, o artista, também ele, está dentro desta esfera artística.

Hoje, parece-te que o artista está bem posicionado? Ou parece-te que esta dinâmica necessita de ser repensada?

Ou de outra forma, qual a relação ideal entre o artista e os diferentes agentes da esfera artística?

DB: Na perspectiva de criador, considero que o artista devia estar concentrado no seu trabalho. Os outros agentes deveriam bater-lhe à porta.

FCL: Deviam ir ao atelier do artista? Deviam ir ter com o artista?

DB: Isso era o ideal. E quando um galerista convida um artista para a sua galeria, ou quando um curador está interessado num determinado trabalho, é isso que está a acontecer.

À partida, o artista está no seu espaço, no atelier. Pode, quando muito, enviar portfólios às galerias. Pode fazer esse tipo de ginástica. Mas quem decide não é o artista. Quem decide, efectivamente, é a galeria, o museu, o curador. São eles quem permitem ou não a construção de uma carreira artística.

FCL: Essa dinâmica parece-te bem?

DB: Não, à partida não parece, mas... também não encontro outras hipóteses.

Utilizando uma metáfora mercantil, o artista presta um serviço, cria o objecto artístico. Se esse objecto tem procura, obviamente, surgem vários interessados em comercializá-lo.

E se o artista vive pressionado pela necessidade de comercialização desse produto, também ele tem que fazer um qualquer tipo de pressão para o comercializar.

FCL: Parece-te que o artista deve perceber como a esfera artística funciona e mexer-se dentro dessas regras?

DB: Sim, minimamente. E o seu trabalho artístico tem que o acompanhar...

FCL: E alterar as regras... não colocas essa hipótese?

DB: Parece-me difícil alterar as regras de um sistema comercial como aquele no qual vivemos. E também não conheço por dentro todas as suas dinâmicas comerciais.

Na verdade, imagino que um artista que só faça exposições de museu e que não tenha uma presença no circuito galerístico comercial, não consegue sobreviver. Ou o artista tem um outro emprego que lhe permite uma autonomia financeira (o que acontece muitas vezes) ou corre o risco de se tornar numa moeda de troca que pode ou não ter valor.

FCL: Esta dinâmica parece não ser grata ao artista mas também não encontras outras possibilidades?

DB: Tirar uma fotografia. Encontrar alguém interessado em expor esta fotografia. Encontrar alguém interessado em comprar essa fotografia... e esperar que esse sistema te seja oferecido à partida e funcione continuamente, de forma automática, também me parece errado...

Existe algum egocentrismo por parte dos artistas... Por vezes penso que sou, de alguma forma, um privilegiado por ter quem se interesse pelas minhas exposições e por existirem pessoas interessadas em comprar o meu trabalho artístico.

--- --- ---

FCL: Por vezes, e no decorrer deste conjunto de conversas, parece-me que é possível criar outras dinâmicas diferentes dessa abordagem comercial.

Por exemplo, aquilo que se passou no Porto com um largo conjunto de espaços alternativos dinamizados por artistas parece-me ser uma abordagem diferenciada daquela outra estritamente comercial. E parece-me que funcionou. Acredito até que poderia ter tido consequências muito negativas para o mercado galerístico, o que me parece que acabou por não acontecer.

DB: São fenómenos locais?...

FCL: Nem só. Julgo que temos muitos artistas a viver e a criar a sua carreira fora de Portugal. Por exemplo, vários jovens artistas saíram para Berlim, numa estratégia não institucional.

DB: É bom, é ótimo, que existam alternativas.

FCL: Na realidade não existe uma estrutura montada e preparada para ser alternativa ao mercado galerístico e institucional. Contudo, e pelo que pude perceber, parece-me recorrente os artistas encontrarem outras formas de actuação no sentido de encontrar alternativas.

DB: Acho óptimo existirem espaços alternativos que possam dar resposta às necessidades dos artistas. Em Lisboa também há alguns. Mas todos esse espaços alternativos acabam por querer aceder ao mercado. E o mercado é controlado.

A minha experiência diz-me também uma outra coisa (e outros artistas te dirão o mesmo): É fácil ser-se jovem artista mas é difícil ser-se artista a partir dos 35 anos. Já não é uma esperança, o seu trabalho já é conhecido e já não tem um trabalho novo-novo... E corresponde à altura em que o artista já não estás disposto a tudo. Essa travessia é muito difícil. É uma fase muito complicada: ou estás sujeito ao mercado ou vais dar aulas, porque, de facto, não há alternativas. Não há uma pensão de desemprego dos artistas.

Um artista plástico ou um escritor que tenha uma branca, um “writer's block” durante 10 anos... O que é que ele faz durante esses 10 anos. E não quer dizer que não volte a ser um bom escritor, mas... não há um ordenado mínimo para o artista.

São percursos complexos e todos os artistas têm maus períodos. Todos os artistas fazem uma exposição que não é assim tão boa. É normal que isso aconteça. Não se pode esperar que todos os artistas estejam sempre no seu melhor período.

O mercado ainda é o único mecanismo que dá algum dinheiro a alguns artistas. Mas o mercado também não é sinónimo de segurança. Vender hoje não quer dizer vender daqui a seis meses.

O ideal, e acontece com alguns artistas em Portugal, é ter uma carreira sempre em ascensão, ser apadrinhado por alguns curadores e ter uma boa galeria. Nessas condições, existe alguma segurança.

O problema da maior parte dos artistas em Portugal é que essa carreira em ascensão passa-se dos 20 aos 30, 35 anos. Depois vem o cansaço e a repetição. Sempre para um mesmo público e para o mesmo mercado. E vão sempre surgindo novos artistas, com novas propostas e mais baratas, para os 5 colecionadores que existem...

FCL: E quem falha nesse momento crítico. O artista ou os outros operadores da esfera artística?

DB: O Estado está a falhar. Quem falha redondamente é o Estado Português. O Estado devia estar a comprar, o Estado devia ser um operador activo e não o é. O Estado não existe no mundo da arte e é essencial que exista. O Estado devia comprar e apoiar de forma concreta. E falha redondamente. O Estado devia ser um parceiro estrutural, essencial.

Eu vou fazer uma exposição no Brasil e não tenho qualquer apoio do Estado Português. Nesta conjuntura não interessa sequer pedir dinheiro...

--- --- ---

DB: Em Portugal, cada vez há mais artistas e cada vez vão aparecer melhores artistas. Contudo, o papel das galerias de arte está reduzido à sobrevivência, o que torna perigoso avaliar

uma exposição pelo sucesso de vendas, e os críticos de arte são 3 e não podem ser 3 pessoas a validar todas as obras de arte realizadas pelos artistas portugueses.

--- --- ---

FCL: Uma última pergunta, já sobre esta conversa. Julgas que este registo teve algo de particular por estarmos entre pares? Foi diferente de um tipo de registo artista-galerista ou artista-crítico de arte?

DB: Sim. Principalmente porque não estivemos a falar do meu trabalho. Normalmente, as conversas que tenho são muito mais centradas no meu trabalho. Em algo concreto: uma exposição, um livro...

FCL: Achas que houve aqui um conjunto de preocupações caras aos artistas? Ou podias ter tido esta conversa com um outro operador?

DB: Parece-me que estas temáticas não se fariam com outros 'players'. O como se faz... A importância do discurso do artista... Não é frequente ter uma conversa destas com, por exemplo, um galerista.

Entrevista a Gerardo Burmester realizada em Castelo da Maia em 18 de Fevereiro de 2011 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

FCL: Como é que chegaste às artes?

GB: Desde muito cedo que convivi com as artes plásticas. O meu tio-avô, Augusto Abreu, um dos primeiros grandes colecionadores de arte, colocou-me em contacto com a pintura.

FCL: A arte não era uma coisa estranha.

GB: Não. De maneira nenhuma. Era uma coisa com a qual se convivia familiarmente.

Ainda assim, parece-me que não foi isso que determinou a minha escolha. Era para seguir arquitectura mas desisti e matriculei-me na Escola de Belas-Artes do Porto, em 1973. Desde logo gostei do ambiente que lá se vivia. Em 1974 dá-se o 25 de Abril e, durante esse ano, permaneci numa escola onde tudo era discutido, onde tudo era colocado em questão.

No ano seguinte fui viver para Paris sem ter qualquer contacto em França. Com 22 ou 23 anos, lembro-me das angustias de querer ser artista sem saber bem como.

Matriculei-me numa academia de artes, independente das Escolas de Belas-Artes francesas. Estive lá apenas 2 meses. Na realidade, a minha aprendizagem foi feita através do contacto entre os artistas que fui conhecendo.

FCL: Saíste da Escola de Belas-Artes do Porto por algum mal estar?

GB: Não.

--- --- ---

FCL: Como se formou o “Grupo Puzzle”?

GB: O “Grupo Puzzle” formou-se em 1974, inicialmente com 9 elementos, na Galeria Dois do Jaime Isidoro. Eu não fiz parte desse núcleo inicial.

Funda-se com o João Dixo, o Carlos Carreiro, o Pedro Rocha, o Dario Alves (da escola do Porto), com o Albuquerque Mendes, o Fernando Pinto Coelho e o Armando Azevedo (ligados Círculo de Artes Plásticas de Coimbra) e com a Graça Morais e o Jaime Silva (seu marido). O Egídio Álvaro, crítico de arte português que vivia em França, também ajudou à sua criação.

Durante 3, 4 anos o grupo funcionou com essa identidade de 9 pessoas. Mais tarde surgiram as naturais desavenças que existem dentro dos grupos. Saíram 5 elementos e ficaram os outros 4. Foi nessa altura que fui convidado pelo João Dixo, que conheci em Paris, a integrar o “Grupo Puzzle”.

FCL: Quando procurei informação sobre o “Grupo Puzzle” senti falta de um local onde essa informação estivesse agregada. Encontrei-a espalhada por diversos locais, nem sempre clara e nem sempre sistematizada.

GB: Ainda a semana passada me encontrei com todos os ex-elementos do “Grupo Puzzle”. Existe a possibilidade de realizar uma exposição sobre o grupo. Mais do que mostrar as poucas obras realizadas (muitas delas destruídas ou em muito mau estado) pretende-se apresentar uma exposição com forte carácter documental sobre a sua história.

FCL: Parece-te que a formação desse grupo correspondeu a uma necessidade dos artistas? Parece-te que os artistas privilegiam essa relação entre colegas, entre pares?

GB: Parece-me que sim. Normalmente os grupos formam-se quando as pessoas são mais novas. Uma das coisas que as escolas de arte oferecem é a possibilidade dos alunos estabelecerem essas relações, de se provocarem uns aos outros. E de certa maneira o “Grupo Puzzle” também foi isso. Nos primeiros anos, nos anos de aprendizagem, existe uma cumplicidade que tende a desaparecer com o tempo.

FCL: Achas que existem interesses comuns que fazem com que os artistas se procurem? Achas que existem questões transversais que unem os diferentes criadores na construção de uma voz mais forte?

GB: Não é condição ‘sine qua non’ mas acho que sim, acho que pode haver.

Por exemplo, o “Grupo Puzzle” apareceu pós 25 de Abril com uma componente política que assentava na ideia de que o colectivo é formado pelas diferenças individuais. E os trabalhos foram construídos a partir deste conceito: partíamos de uma imagem escolhida em conjunto; dividia-mos essa imagem em 9 (mais tarde 5) partes iguais, atribuindo a cada artista do grupo um desses elementos; individualmente, cada artista intervinha com o seu trabalho numa das partes; no final, ajustava-se a imagem que apresentava o desajuste natural, consequência das diferenças de cada um.

FCL: Como aconteceu com a bandeira de Portugal que está na Fundação Calouste Gulbenkian...

GB: Nem mais.

Mas voltando ainda às relações entre alunos, entre artistas... Não é necessários existirem pontos comuns entre artistas. Muitas vezes, no “Grupo Puzzle” ou fora dele, em contacto com outros criadores, mesmo que por vezes não nos identificássemos com o seu trabalho, estimulávamos uns aos outros, apesar da nossa diversidade. Essa interacção entre artistas parece-me fundamental. Evidente, até.

FCL: Ainda assim, parece-te que a criação é um processo iminentemente solitário ou tendencialmente solitário?

GB: É. No início é um processo menos solitário mas à medida que se vai envelhecendo torna-se um processo cada vez mais solitário.

FCL: E achas que há um sentimento de classe entre os artistas? Existe algo que os unifique e diferencie de outras classes?

GB: Essa ideia datada do século XIX, do artista alienado, do artista louco, artista incompreendido?...

FCL: Pode ser esse ou outro caso...

GB: O artista como um indivíduo diferente...

Os artistas perderam essa aura. E nos dias de hoje, com os processos de tal maneira transversais, de tal maneira massificados, de tal maneira banalizados, a actividade criadora do artista perdeu relevância. Hoje, um cientista parece ser mais importante do que um artista.

FCL: Existiu, e julgo que ainda existe, uma herança romântica da imagem do artista.

Parece-me que o pós-guerra tratou de dissipar vários lugares-comuns Românticos. E hoje parecemos viver num diferente paradigma. Ainda assim, encontram-se abordagens, eventualmente neo-românticas, que já não têm necessariamente a ver com o artista sofredor, com a inspiração divina ou com o sopro criador...

GB: Esses são precisamente temas do artista carregado de subjectividade e desajustado do século XIX... Como processo identitário, parece-me que a imagem do artista solitário está banalizada.

E parece-me que efectivamente, ao longo da vida, o processo de criação artística é realmente um trabalho solitário e nesse sentido é um trabalho difícil, como provavelmente se passa com um escritor. Passa-se assim com os artistas e provavelmente noutras profissões também.

--- --- ---

FCL: E sentes necessidade da presença dos teus pares, de ouvir outros artistas, de seres reconhecido pelos teus colegas?

GB: Sim. São os artistas que se reconhecem uns aos outros e são eles quem melhor percebem a seriedade (ou a falta dela) de um trabalho artístico.

Embora os artistas digam mal uns dos outros, são eles quem validam os seus pares. Acho até que existe um sentimento corporativo entre os artistas.

Hoje, tirando um caso ou outro, a crítica de arte tem muito pouco poder.

FCL: Sentes necessidade de ter essa validação, esse respeito pelo teu trabalho, esse reconhecimento da tua obra, por parte dos teus colegas, dos teus pares?

GB: Sim, acho importante e relevante que sejam os artistas a caucionarem os seus colegas.

FCL: Nas ciências, são, por exemplo, os físicos que validam o conhecimento produzido por outros físicos. Nas artes deveria acontecer da mesma forma? Poderiam ser os artistas a assinalar aquilo que de mais significativo acontece?

GB: Nem mais.

FCL: Há vontade por parte dos artistas para que isso aconteça? E existem mecanismos, existem canais que permitam aos artistas legitimarem publicamente os seus pares? E a existirem... funcionam?

GB: Funcionam. E por vezes de uma forma não verbalizada. É o próprio artista que subentende ou que sente um reconhecimento vindo dos seus colegas enquanto criador de uma obra que merece ser respeitada.

FCL: Achas interessante a possibilidade de materializar essa dinâmica reflexiva de forma a servir de barómetro para a esfera artística?

GB: Não. Acho que não, acho que não é preciso... E essas dinâmicas mudam. A própria percepção que os artistas têm uns dos outros também não é 'ad aeternum'. Até pode ser um bom artista aos 20 anos e posteriormente não produzir nada de interessante e mais tarde voltar a ter um trabalho relevante.

Nestas coisas não há uma regra. A regra é a vida. Além do mais, o artista corria o risco de passar a ser um pequeno ditador.

FCL: Com o decorrer destas entrevistas tenho vindo a constatar que essa validação acontece entre pares, ainda que através de mecanismos que não me parecem ser os mais apropriados, ou pelo menos não são ferramentas criadas especificamente para essa fim...

GB: Que mecanismos? que ferramentas?

FCL: Por exemplo, há um conjunto de novos espaços expositivos dinamizados por artistas mais novos... São artistas que encontraram um lugar vago. Não sei quem é que o deixou vago, mas é de facto um espaço a ser ocupado. E são os próprios artistas que o ocupam. E usam-no também para validar outros colegas.

GB: Isso é outro fenómeno que envolve jovens artistas... e não vejo mal nenhum que isso aconteça dessa forma. Como no "Grupo Puzzle" ou como no Espaço Lusitano, a tentativa de jovens artistas afectarem espaços desafectados faz parte de um processo normal de afirmação.

Hoje, os museus deixaram de ser um local estático onde repousam as obras primas. Hoje, os museus funcionam como grandes galerias de arte. A própria instituição museu, que prolifera por toda a Europa e pelos Estados Unidos da América, funciona como centro cultural com um papel legitimador e mediatizador do trabalho dos artistas. Precisamente por isso, considero até mais interessantes os espaços alternativos. São locais onde proliferam trabalhos às vezes pouco interessantes mas que, por funcionarem com outras dinâmicas, com outras regras, possibilitam também o aparecimento de algumas propostas relevantes e significativas.

FCL: Esta estratégia parece-te ser recorrente nas artes plásticas?

GB: Sim, evidentemente. Como no Bateau-Lavoir na passagem do século XIX para o século XX.

--- --- ---

FCL: Voltando um pouco atrás, para esclarecer a tua opinião: consideras importante que a opinião dos artistas sobre os seus pares saia da esfera dos criadores.

GB: É para mim importante ser reconhecido pelos pares. Mas nos dias de hoje é importante que o artista tenha visibilidade para uma esfera exterior.

FCL: Esse discurso que o artista tem sobre o seu par... Parece-te vantajoso que ele fosse ouvido, por exemplo, pelos museus, pelas galerias e pela crítica de arte?

GB: Acredito que são os próprios artistas quem recomendam aos agentes artísticos as obras dos seus colegas e na maior parte das vezes são ouvidos.

Os artistas dizem mal uns dos outros mas, simultaneamente, ajudam-se uns aos outros.

FCL: Fazes isso? Tu recomendas outros artistas?

GB: Sim, faço.

FCL: E ainda assim não fazem uma classe ou uma ordem?

GB: Acho bem que não façam, detesto ordens, estou farto de ordens.

--- --- ---

FCL: O teu processo de trabalho passou da pintura e da performance dos anos 70 para o objecto...

GB: Sim... Costumo dizer que continuo a ser pintor, ainda que use diversos materiais.

Também o lado performativo é recorrente no meu trabalho. As próprias instalações têm um lado performativo, mesmo quando não estou presente. Uma certa teatralidade, o uso e a manipulação do espaço e dos objectos em relação a esse mesmo espaço... Tudo isto tem um lado performativo.

E, ao mesmo tempo, os objectos tridimensionais por vezes são muito pictóricos.

FCL: Estes últimos em 'plexiglass'...

GB: Por exemplo, estes últimos. Mas, mesmo os objectos em madeira, não sendo efectivamente pictóricos, acabavam por se relacionar com a pintura.

FCL: Depois de olhar para o teu trabalho encontro claros traços autobiográficos. Nesse sentido achei muito interessante encontrar o contraponto feito em "O Império do Aborrecimento" 1ª parte (Galeria Roma e Pavia, 1981) e "O Império do Aborrecimento" 2ª parte (Galeria Fernando Santos, 2007) com uma diferença de 26 anos.

Primeiro, polaroides do teu corpo e 26 anos depois, a tua "casa empacotada". Trata-se, em ambos os casos, de um evidente trabalho sobre o próprio.

GB: O artista faz sempre o mesmo trabalho.

FCL: Estás a construir um “grande quadro”?

GB: No início não tens essa percepção mas ao fim de alguns anos...

--- --- ---

GB: Quando és novo queres experimentar. Deixas-te influenciar e ainda bem que é assim... Ainda sou do tempo em que a Escola de Belas Artes não permitia a entrada a revistas de arte estrangeiras. Os professores consideravam que os alunos não podiam ser influenciados. Eu digo o contrário: os alunos devem ser influenciados por tudo. Posteriormente, a identidade de cada um vai, naturalmente, manifestar-se.

--- --- ---

GB: Por vezes tento criar cortes no meu trabalho. Mais tarde, aquilo que me pareceu ser um corte foi, na realidade, a continuação de um mesmo percurso. Efectivamente, aquilo que me parecem ser fases diferentes não são assim tão distintas. Olhando para trás vejo um fio condutor. Isso acontece de forma inconsciente.

Nestes últimos anos utilizei o ‘plexiglass’. Nunca o tinha utilizado. Os resultados são aparentemente muito diferentes dos trabalhos que fiz com feltros ou com madeiras ou com couros. Apesar do material utilizado ser novo, os trabalhos com “plexiglass” remetem-me para um outro conjunto de trabalhos que fiz durante 2 ou 3 anos com papeis recortados... consigo encontrar um ligação, um paralelo...

FCL: Tens consciência desse “grande quadro”?

GB: Esse “grande quadro” é constituído por pequenos pedaços.

FCL: A construção desses pedaços é feita a pensar na construção do “grande quadro”?

Gb: Não, não. O “grande quadro” é a vida organizada.

Por vezes (poucas vezes) tenho consciência que acertei. Há trabalhos que percebo logo que funcionam. Noutros casos só tenho essa consciência mais tarde.

--- --- ---

FCL: Aceitas bem o erro, o fracasso, a falha, a deriva?... São elementos importantes para o teu processo criativo?

GB: Sim, fazem parte... Há trabalhos que surgem de falhas ou de erros.

Na construção de objectos (onde existe uma ideia formatada para que outros a possam por em prática), os erros e as derivas tendem a ser menores.

Na pintura, enquanto construção, enquanto ‘work in progress’, há mais espaço para essa deriva...

Mas, quer na pintura quer na instalação, essa deriva existe.

FCL: Privilegiais a emoção ou a razão?

GB: A emoção. Sem dúvida nenhuma. No sentido do “grande quadro” de que falávamos, no sentido da identidade individual da pessoa, eu acho-me mais um criador de sensações. Sou mais um artista de atmosferas.

FCL: Em relação ao atelier. O atelier como metáfora do lugar do artista, como o lugar da criação...

Na Galeria Pedro Oliveira apresentastes uma exposição intitulada “O Meu Lugar” (1997). Não falando ainda do papel do artista, parece-te que há um lugar para o artista? Pode o atelier, seja ele qual for, ser esse lugar?

GB: Posso dizer que não há lugar para o artista. Posso dizer que o lugar do artista é ele próprio. No meu caso particular, eu sinto necessidade de ter um ponto de partida. Um ponto de partida até no sentido físico.

FCL: Precisas de um lugar físico?

GB: Preciso de um lugar físico para daí me organizar. O meu lugar é o meu ponto de partida. Prefiro ter um tapete no chão para poder por o pé fora do tapete, ora aqui ora ali, do que não ter tapete nenhum e, às tantas, não saber em que lugar estou.

FCL: O lugar do artista é ele próprio... Nessa perspectiva o papel do artista é também um trabalho sobre ele próprio?

GB: O artista tem sempre que ser verdadeiro.

Mas o artista também tem que lidar com um grande conjunto de pessoas e entidades que de certa maneira o condicionam. Existem muitos compromissos que tornam difícil dizer que o lugar do artista é ele próprio. O artista como lugar de si próprio parece-me ser um arquétipo do século XIX.

Hoje, para mal e para bem, o artista é um operador que se move. Uma espécie de caixeiro viajante que anda com a sua obra de um lado para o outro, condicionado por inúmeros agentes culturais, onde nada é muito definido, o que arrasta consigo um outro conjunto de problemas.

Provavelmente não será o meu caso. Em Portugal, os artistas estão todos muito sossegados.

FCL: Parece-te que nos dias de hoje se solicita ao artista o cumprimento de um variado conjunto de funções que ultrapassam e atropelam o papel do artista enquanto criador? Faz sentido a queixa de que ser artista, hoje, torna difícil, por exemplo, ter uma família?

GB: Não sei se é um problema específico dos artistas. Parece ser um problema geral de quem hoje tem 30 anos... Ser artista pode dificultar uma tarefa que, em si, já é difícil.

FCL: Parece-te ser um problema dos dias de hoje ou é uma situação recorrente.

GB: As pessoas não mudam assim tanto.

FCL: E nas artes, os problemas são também recorrentes?

GB: São os mesmos problemas de sempre.

FCL: As mesmas questões e as mesmas respostas?

GB: As soluções são, na sua aparência, diferentes, porque aquilo que as rodeia também é diferente. Mas, e naquilo que é essencial, as questões levantadas pelos artistas são basicamente sempre as mesmas.

FCL: Parece-te que o processo criativo passa por responder a questões temporalmente transversais?

GB: Solicitadas de fora...

FCL: De fora? E o contrário? Existem questões que inquietam o artista?

GB: Existem ambas as questões. Essas questões internas são o meu problema e parecem ser o teu problema também...

FCL: Apercebo-me com o decorrer deste estudo que estou a realizar um trabalho sobre mim próprio. A necessidade de vir ter com um conjunto de artistas é também a possibilidade de me posicionar perante os meus colegas. E parece-me ser justamente nesse posicionamento, ou re-posicionamento, que acabo por estruturar o meu edifício.

GB: Já tinha percebido.

FCL: E a criação artística parece também alicerçar-se na resolução dos problemas dos próprios artistas.

GB: Nesse sentido, sem dúvida. Sobretudo é importante fazer, fazer, fazer sem auto-crítica... ainda que seja mais difícil... E isto serve também para mim.

--- --- ---

GB: As obras da minha exposição em Serralves estão guardadas num armazém que foi assaltado. Os trabalhos foram vandalizados, os materiais destruídos. Tudo tem que ser refeito... Fiquei deprimido... mas... Em frente, em frente!

--- --- ---

FCL: Mas tu fazes... e arriscas.... Os teus trabalhos surpreendem...

GB: Alguns sim, outros não. E exponho poucas vezes.

Mas, efectivamente, quando exponho procuro não pendurar apenas uns quadros na parede. Tento dar o meu melhor e, nesse sentido, por vezes surpreendo-me a mim mesmo.

--- --- ---

GB: Realizaria mais trabalhos se tivesse solicitações para expor internacionalmente, mas o mercado português não é muito interessante para quem o vê de fora. É assim e também não pode ser muito diferente.

Não temos muitos criadores para exportar e o espaço que a arte portuguesa pode ocupar internacionalmente fica bloqueado com 3 ou 4 artistas.

FCL: É à imagem da nossa escala...

GB: A escala é essa.

--- --- ---

GB: Ou expões internacionalmente nos locais certos (locais com um estrutura que te possibilitam a criação de trabalhos relevantes no teu percurso artístico) ou expões internacionalmente em locais de validade reduzida, para consumo interno, para apresentar aos colecionadores, numa atitude menos séria. Expor internacionalmente apenas por expor não me interessa.

--- --- ---

FCL: Em relação ao discurso artístico, ou melhor, ao discurso do artista, outro que não aquele veiculado pela obra de arte:

Esse discurso torna-se mais evidente quando o artista usa a palavra, mas pode passar por outros veículos. O manifesto artístico é um exemplo já historicamente estabilizado de um veículo utilizado recorrentemente pelos artistas para dizer fora do objecto artístico. Os 'livros de artista' (mais livros ou mais objectos) são outro meio para veicular um discurso. Os próprios títulos dos trabalhos ou das exposições... Ou mesmo quando artistas dinamizam espaços expositivos alternativos, estão também dessa forma a propor, a dizer fora do objecto artístico.

Existe um discurso veiculado pelo artista que não cabe na obra de arte? Existe uma necessidade por parte dos artistas para o veicular?

GB: Há de tudo. Em primeiro lugar vamos à ideia do manifesto. O manifesto é um grito. E é datado. Fez sentido dar esse grito no séc. XIX.

FCL: Hoje não faz sentido?

GB: Hoje o grito é abafado. Esse grito é filtrado e acaba como um sussurro.

Quanto ao discurso fora da obra, há artistas que realmente têm necessidade de teorizar o seu trabalho. O Donald Judd fartou-se de fazer isso.

Nos finais dos anos 60, a arte conceptual, as manifestações políticas, as grandes mudanças sociológicas, o pós Paris, o pós revolução do Maio 68, existiu a necessidade de manifestações fora do contexto da obra de arte tradicional, fora do quadro ou fora da escultura.

FCL: A desmaterialização do objecto artístico?

GB: Agora, aparentemente, alguns artistas voltam a olhar para trás, voltam a olhar para a desmaterialização do objecto artístico. Nesse sentido, e sem generalizar, há alguns artistas que sentem necessidade de, eles próprios, reflectir sobre a sua obra.

FCL: Tu precisas desse outro espaço de reflexão, desse outro discurso?

GB: Não. Eu não preciso de reflexão escrita sobre a obra. Até porque não me sinto à vontade com o texto e sou muito auto-crítico com aquilo que escrevo.

Quando tinha 20 anos sentia uma grande necessidade de passar para o papel um conjunto de ideias sobre arte e sobre prática artística. Ideias que agora me parecem infantis mas que na

altura funcionaram como ferramentas. Como consequência dessas reflexões, escolhi para a minha primeira exposição um título muito pomposo: “Do absurdo acaso à lógica como lei”.

--- --- ---

GB: A cultura americana é a cultura das imagens, retiniana e sintética. E a Minimal Art exemplifica bem o que é a síntese da plasticidade.

A cultura europeia é a cultura da metáfora, por isso mais associada à palavra. E a arte portuguesa recorre frequentemente a um carácter descritivo e narrativo.

--- --- ---

GB: Mais tarde deixei de sentir essa necessidade, mas... quando comecei a fazer os trabalhos de couro, senti necessidade de lhes atribuir títulos carregados de sentimento. A primeira série de trabalhos chamou-se “Maria Maria”, (o nome da minha filha mais velha). Outro, por exemplo, tinha o título “Coração”... Senti necessidade de contrapor uma carga emotiva justamente porque passou a existir uma maior distância (ou mesmo frieza) na minha relação com os objectos que não eram, sequer, realizados por mim.

FCL: Usavas o título como um espaço para acrescentar um outro discurso?

GB: Nem mais.

FCL: O título da exposição “O Frio aumenta com a Claridade” (2007) é também um outro discurso?

GB: O título remete para a contradição (que é natural em mim), para o tal ‘grande quadro’, para a minha identidade. Tenho uma tendência quase infantil, primária, para uma coisa e simultaneamente o seu contrário, para o sim e o não.

FCL: Contrapondo o discurso veiculado pelos artistas com o discurso veiculado pelos outros operadores da esfera artística:

Parece-te existir um discurso particular do artista? Um discurso diferente daquele veiculado pelo galerista, pelo professor, pelo historiador de arte etc... e principalmente diferente do discurso veiculado pelo crítico de arte?...

GB: Primeiro, o discurso depende da pessoa e não do artista. Há artistas que têm muita dificuldade para se expressarem. Outros, pelo contrário, fazem-no com toda a naturalidade.

Depois, nos dias de hoje, o “mainstream” (englobando todos os operadores) tende a uniformizar todos os discursos. É o preço da contemporaneidade. E quer sejam comissários, críticos de arte ou artistas, a grande maioria não acrescenta nada de novo. Existem, contudo, excepções. Não depende do seu papel, depende daquilo que tem para dar.

FCL: Isso não responde à questão que gostava de perceber.

Acredito que quando um artista se aproxima de uma obra de arte, procura coisas muito diversas daquilo que procura um galerista, um comissário ou um crítico de arte.

Nesse sentido, e admitindo que o artista tem uma forma particular de ler o objecto artístico, coloco a hipótese do artista ter também uma forma particular de falar sobre o objecto artístico e sobre as questões artísticas, justamente por ter interesses distintos daqueles que são os interesses dos outros agentes da esfera artística.

E, a existir esse discurso diferente, coloco também a hipótese do artista o esconder por considerar que não é esse o discurso que esperam ouvir da sua parte, ou por ele próprio não acreditar no seu próprio discurso...

Mas... Existe essa abordagem distinta, existe esse discurso particular do artista, existe uma voz do artista?

GB: Também nesse caso depende de artista para artista. Nem todos os artistas têm algo a dizer fora do objecto artístico. Mas acredito que os artistas têm uma maneira própria de olhar a obra de arte. Interessam-se por outras coisas que o historiador de arte ou o galerista podem não valorizar. Há especificidades próprias de um discurso feito por um artista mas não consigo dizer que isso produza um outro discurso completamente diferente, um discurso próprio do artista. Não me parece que exista um discurso intrinsecamente do artista.

Acontece com os artistas como acontece com os médicos. Os diferentes discursos revestem-se de formas particulares pela especificidade da linguagem utilizada nas diferentes profissões.

--- --- ---

GB: É difícil falar sobre os caminhos tortuosos do “fazer artístico”. Há processos obscuros na criação artística que são imperceptíveis para os outros e que não são verbalizáveis. Em alguns casos, escapam ao próprio criador. Noutras situações, são pessoas exteriores, outras que não os próprios artistas, que apresentam leituras surpreendentes.

Eu não gosto particularmente dos discursos críticos mas por vezes encontro nesses textos uma ideia (ou até mesmo uma só palavra) que me dá pistas que apontam para sentidos que eu não tinha equacionado no meu processo criativo.

--- --- ---

FCL: O discurso do artista é um dos vários discursos veiculados pelos diversos ‘players’?

GB: O discurso do artista é um outro discurso.

--- --- ---

FCL: Em relação aos vários agentes da esfera artística (naturalmente, artista incluído):

Dividi-os entre os lugares (os museus, as feiras, bienais, fundações, galerias, leiloeiras, agências, escolas, etc...) e as pessoas (os críticos, os comissários, os historiadores, os colecionadores, etc...). A dinâmica entre os diversos lugares e pessoas cria aquilo a que se pode chamar o mercado da arte.

Parece-te que o artista está correctamente posicionado nessa esfera artística?

GB: Parece-me que o artista hoje em dia é mais uma peça de um puzzle em que ninguém é o centro.

Comparando com o cinema, ainda que de forma grosseira:

O actor esteve no centro do filme, aquilo que se procurava era o actor. Posteriormente, com o cinema de autor, o realizador passou a ser o centro e o actor foi colocado num plano secundário. Hoje, é o produtor, é o agente económico quem está no centro e que lidera todo o processo. Os actores e os realizadores passaram para um segundo plano.

Nas artes plásticas não é muito diferente. O papel e o lugar do artista também se foi alterando.

Até à Renascença, o artista foi considerado um artífice. Na Renascença, o artista começou a ser considerado como um pequeno centro. Mais tarde, Rubens, por exemplo, além de pintor (com um conjunto de artistas a trabalhar para si) foi também um diplomata, um político. No século XIX o artista (isolado e incompreendido) tornou-se o centro. No século XX parece que ninguém está no centro.

Hoje, acaba por ocupar esse centro aquilo que for mais mediático ou mais publicitado. Pode ser o museu, pode ser um curador, pode ser um artista...

FCL: Esse desfazer das estruturas como as conhecíamos faz parte do nosso tempo, da pós-modernidade...

GB: É a contemporaneidade. No “mainstream”, cada operador dentro da sua escala, todos sentem precisamente o mesmo drama.

FCL: Há algo que falha?

GB: É que ninguém está no centro, porque tudo é desmontado, desmultiplicado. Tudo é interdisciplinar. No mundo contemporâneo vive-se num estado líquido.

Que artista é que no século XIX propunha integrar no seu trabalho este conjunto de entrevistas a artistas?

FCL: Refazendo a questão de forma absurda... Qual a relação ideal entre o artista e os outros operadores da esfera artística?

GB: Embora não seja assim tão egocêntrico, numa perspectiva ideal coloco o artista no centro do mundo. Neste caso, eu no centro do mundo. E se não fosse artista continuar-te-ia a responder da mesma maneira.

--- --- ---

GB: Eu próprio quis libertar-me desse impulso do artista, emotivo, angustiante e comecei a projectar objectos para que outros os realizassem com uma total frieza, sem as angustias e sem as emoções inerentes ao processo criativo.

FCL: A questão autoral...

--- --- ---

FCL: Uma última questão. Na tua opinião, a abordagem a esta conversa (mais conversa que entrevista) pareceu-te diferente de outras conversas ou entrevistas que já tiveste com diferentes 'players'? Pareceu-te existir aqui algo particular por estarmos entre pares?

GB: Sem dúvida. Entre pares há uma linguagem subentendida. Não é preciso dizer tudo para que tudo se perceba. Inclusivamente, ou por isso mesmo, é mais fácil dizermos mais, é mais fácil chegar-se mais além. Nesse sentido é bastante diferente.

--- --- ---

GB: Há pouco tempo fui entrevistado por alguém sem um percurso dentro da área artística. E por isso apareceu sem lugares comuns e com um conjunto de questões aparentemente ingénuas e ainda assim interessantes, ou interessantes por isso mesmo. Percebi que somos nós, envolvidos na esfera da criação artística, que temos um conjunto de vícios dos quais dificilmente nos separamos. Embora tenha sido uma conversa mais formal, mais fria e menos estimulante que esta, pareceu-me que o conjunto de questões levantadas tinham cabimento precisamente por virem de fora.

FCL: Existe essa necessidade, existe a necessidade de um outro discurso, de um discurso desformatado, um discurso diferente daquele que é recorrente na esfera artística?

GB: E foi essa outra pessoa, exterior ao mundo da arte, quem desformatou o discurso, quem saiu fora daquilo que é recorrente. Nós, envolvidos na esfera artística, temos muitas dificuldades em sair fora, temos muitas dificuldades em desformatar.

Entrevista a Joana Vasconcelos realizada em Lisboa em 21 de Fevereiro de 2011 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

FCL: Numa leitura que fiz sobre a tua obra encontrei um conjunto de trabalhos que me chamou a atenção por se desenvolver dentro de estruturas regulares e semelhantes...

JV: Como em “Strangers In The Night” (2000)...

FCL: E em “Spot Me” (1999) ou “Vista Interior” (2000).

Mas queria começar pelo início... Como vieste parar às artes? Nasceste em Paris e... conviveste desde cedo com as artes no seio da tua família?

JV: Eu vim parar às artes de uma forma muito natural.

Na altura em que tive que optar, coloquei duas hipóteses: desporto, porque pratiquei karaté desde muito cedo, e artes, porque gostava das práticas artísticas e porque na escola tinha boas notas naquilo que se chamava Técnicas de Expressão e Representação. Frequentei a Escola Marquês de Pombal que me ofereceu a possibilidade de experimentar diferentes ateliers técnicos: electricidade, metais, madeiras, etc... E gostei dessas experiências práticas. Foi o professor Isolino Vaz (um senhor da velha guarda da Escola de Belas Artes de Lisboa) quem me aconselhou seguir os estudos na Escola António Arroio. Fui conhecer a escola e, nesse momento, apercebi-me que existia mais mundo para lá do meu bairro, apercebi-me que existiam outras pessoas como eu e que não tinha tido ainda oportunidade de conhecer nos liceus do meu bairro. Percebi desde logo que, independentemente do que eu lá fosse fazer, tinha que ir para aquela escola.

De qualquer das formas, eu venho de uma família com uma certa predisposição para as artes. O meu pai é fotógrafo, a minha mãe estudou na Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, a minha avó era pintora, o meu avô teve um antiquário, um tio é político e uma tia doutorada em literatura francesa. Tenho também na família pessoas ligadas à literatura e ao cinema. Venho, portanto, de uma família em que a procura da identidade individual faz parte da tradição familiar e em que o culto do eu, o culto do indivíduo, é claramente assumido, sobrepondo-se à ideia de família.

É uma família que já na sua raiz tinha uma abertura para diferentes identidades, é uma família em que o estar de uma maneira diferente é normal. E isso também ajudou quando eu optei por estudar na Escola António Arroio, numa escola ‘pesada’ e identificada com alguns problemas sociais e, também, uma escola longe de casa.

FCL: Era para ti muito importante frequentar a Escola António Arroio. O que é que te fez apaixonar por essa escola em particular?

JV: Nessa escola sentia-me enquadrada. Sentia-me ao lado de outros como eu. Senti, pela primeira vez, que essa escolha era importante e fazia todo o sentido.

FCL: Foste à procura dos colegas, de um grupo, de uma identidade?

JV: Eu praticava (e continuei a praticar) karaté desde os 8 anos. E o karaté tem algo muito particular. Ao vestirmos o kimono branco todos somos iguais e somos nivelados apenas pelo nosso conhecimento.

Eu fui cinto preto muito jovem e com isso foram-me dadas muitas responsabilidades. Dei aulas, fui juíza, fiz auto competição e aos 17 anos tinha já uma grande noção de responsabilidade. Sempre estive muito absorvida com o karaté e não me preocupava com o mundo exterior. De repente, o mundo para além do desporto suscitou-me grande curiosidade.

FCL: Na adolescência, numa fase tida como complicada, ou pelo menos complexa...

JV: Exactamente. A adolescência é um período particular em que tudo está por descobrir, tudo está por fazer, sem grandes constrangimentos. E eu procurava o meu lugar. Procurava perceber onde pertencia.

Na Escola António Arroio rapidamente fiz uma série de amigos e conheci um conjunto de pessoas com as quais ainda hoje me relaciono. A Clara, por exemplo, que agora trabalha comigo, ou mesmo o Duarte, meu marido, foram pessoas que conheci na António Arroio.

FCL: Mais tarde no AR.CO (Centro de Arte e Comunicação Visual) e no IADE (Instituto de Arte e Decoração - Escola Superior de Design) continuas-te a sentir a necessidade de te aproximar dos teus colegas, de encontrares semelhantes para, em conjunto, se ajudarem mutuamente nas próprias questões relacionadas com a prática artística?

JV: Sim continuei. Mas com muito más experiências...

FCL: Más experiências?

JV: Sim. Hoje, olhando para trás, tenho imensa pena de uma série de coisas que aconteceram.

A ideia de grupo, de família, era para mim algo muito presente. Montei um atelier e, mais tarde, mudei para os ateliers camarários no Bairro da Boavista. Eram espaços abandonados numa zona muito degradada, em Monsanto, que ninguém queria ocupar. Rapidamente, e em conjunto com outros colegas, formámos um conjunto de ateliers a partir dos quais fizemos várias exposições, no início dos anos 90.

Por exemplo, os “Vinte Mil Minutos de Arte no Técnico” (1995) é uma exposição organizada ainda enquanto alunos do AR.CO. Funcionou como a primeira exposição fora da escola para muitos dos vinte e tal artistas que participaram.

FCL: Parece-te que essa dinâmica é importante para os artistas? Funciona como legitimação/validação entre pares?

JV: Essa dinâmica é fundamental. Na altura as opções eram: ficar à espera de algo, de alguma oportunidade que não existia ou criar, nós próprios, as nossas oportunidades. E o AR.CO deu-nos essa dinâmica. Resolvíamos os nossos problemas pelas nossas mãos. E com isso

aprendemos imenso e também aprendemos quem é quem, quem é verdadeiro, quem é falso... É uma experiência de vida muito forte.

Hoje, as coisas já não acontece assim. Hoje, há mais galerias, há Serralves, há a Caixa Geral de Depósitos, há o Centro Cultural de Belém... Hoje, o meio artístico é outro.

FCL: Já vários artistas me disseram que quando fazem é porque mais ninguém faz. Os artistas vêem-se obrigados a fazer, vêem-se na necessidade de criar aquilo que não existe... Contigo também se passou assim?

JV: Julgo que passa muito pela energia do momento, daquele momento específico. E é também algo geracional.

Na ESBAL, as coisas passavam-se de uma forma mais conservadora, mais clássica e não se falava de contemporaneidade. No AR.CO, éramos mais protegidos por uma estrutura bem montada, com professores mais novos, mais de acordo com a contemporaneidade. E ao contrário dos alunos do AR.CO, muito "statement", os alunos da ESBAL, também por se tratar de uma escola mais conservadora, tinham que adoptar posturas mais combativas, mais revolucionárias. Na ESBAL tinham que lutar mais. O AR.CO era menos agressivo.

Através do meu marido, conheci o Alexandre Estrela, o Miguel Soares, o Paulo Mendes... um conjunto de alunos da ESBAL que organizavam grupos de discussão política e debate de ideias, justamente porque a escola não oferecia esse espaço de reflexão. Muitos dos temas que interessavam debater pelos alunos da ESBAL eram para nós, alunos do AR.CO, tidos como adquiridos. E nessa altura apercebi-me disso mesmo. O Paulo Mendes queria que eu fosse às reuniões. Eu achava-as um disparate. Só mais tarde vim a perceber a relevância que esses encontros tiveram para aquele grupo (o Toscano, o Estrela, etc...), um grupo que se organizou para a construção das suas identidades, diferentes daquilo que a escola oferecia.

FCL: E agora? Achas que os artistas continuam a sentir essa necessidade de partilha. Sentes necessidade de te encontrar com os teus colegas?

JV: Houve uma altura em que sim. Como nos tempos da Escola António Arroio, não sabia onde pertencia e tive necessidade de me comparar com os outros, de me enquadrar e de me sentir enquadrada. E precisei de muito tempo até perceber que eu não pertencia a lado nenhum, até perceber que essa nostalgia não fazia sentido. Percebi que preferia estar desenquadrada.

Apreendi também que nem todos funcionavam nessa lógica. Percebi que, muitas vezes, as pessoas estavam mais preocupadas com o seu trabalho do que discutir o que quer que seja.

Assisti a essa frescura, essa ingenuidade, originalidade até, essa energia que é própria de uma idade, que eu de alguma maneira fui mantendo pela minha forma de estar, mas que a maioria dos meus colegas foi perdendo porque cada vez mais se foram concentrando em si próprios, for-

mando grupos cada vez mais pequenos. Alguns resistiram, a maioria não. E na verdade esses grupos eram mais falsos do que aquilo que aparentavam ser.

FCL: Primeiro, sentiste uma necessidade de te encontrares entre os teus pares para depois teres uma necessidade de te afastares deles e te assumires como tu própria?

JV: Durante muito tempo achei que existia qualquer coisa de errado na minha obra.

Não fiquei a pertencer nem ao grupo do AR.CO nem ao grupo da ESBAL.

Mais tarde apareceu um outro grupo da ESBAL. Parecia que se estava a organizar algo mas depressa percebi que eu também não fazia parte daquele universo gay que, embora considere um universo importante, também não é o meu.

Senti que não pertencia a nenhuma dessas identidades, a nenhum desses “lobbies” que se organizaram como estruturas de poder com estratégias definidas.

Muito depressa formei um pequeno grupo de amigos.

FCL: E gostavas que as coisas fossem diferentes? Manténs essa vontade de partilha? Sentes necessidade de estar com outros artistas?

JV: Tenho pena que as coisas agora se passem de outra forma. Tenho pena de ter perdido muitas amizades. Tenho pena de ter perdido muita dessa energia especial e que existia entre colegas.

FCL: Tens boas memórias desse período?

JV: Sim e com um grande carinho. As pessoas eram sinceras, não eram hipócritas, não eram manipuladoras, não eram calculistas.

As pessoas ‘eram’, e esse ‘ser’ está na origem do ‘ser artista’. Artista, ou se é, ou não se é.

E a verdade é que várias pessoas inventaram estratégias para fingir serem aquilo que não eram. É a construção desse conjunto de estratégias à volta do ‘não ser’ que estraga tudo. Esse é o drama das artes.

E é exactamente isso que é curioso no meu caso: eu nunca achei que fosse. Sempre fui a última da linha, sempre fui a má aluna do AR.CO, nunca tive as bolsas, nunca fui comprada pelas colecções, nunca fiz parte dos grupos, nunca fui eleita nem escolhida por toda uma estrutura que existe (e que sempre existiu) para eleger os seus. Isso foi mau e foi bom. Foi bom porque me deu espaço para eu crescer sozinha, para traçar o meu caminho sem constrangimentos, contudo, essa construção foi feita com um baixíssimo nível de auto-estima.

--- --- ---

JV: Hoje, parto para uma exposição exactamente da mesma maneira como encarei o “Greenhouse Display” (Estufa Fria, 1996).

A exposição “Greenhouse Display” devia ser estudada. Foi uma exposição muito interessante por reunir uma selecção de artistas do AR.CO com outra selecção de artistas da ESBAL, repre-

sentando uma geração de criadores. Foi organizada pelo Paulo Mendes e pelo Carmona e nunca mais foi feito algo semelhante.

FCL: Quantos participantes no “Greenhouse Display” ficaram ligados à criação artística enquanto criadores?

JV: Muito, muito poucos. Com dimensão internacional, acho que sou só eu.

FCL: Existem algumas exposições que marcam momentos importantes. Por exemplo, “10 Contemporâneos” (comissariada por A. Melo, 1992) e “Imagens para os Anos 90” (comissariada por F. Pernes e M. von Hafe Pérez, 1993), ambas em Serralves...

JV: Eu fiz parte de uma delas.

Para a nossa geração, essa foi ‘a’ exposição. A minha geração posiciona-se entre duas gerações mais fortes. A geração acima: Miguel Palma, João Tabarra, etc... E a geração abaixo: Vasco Araújo, João Pedro Vale, etc...

FCL: Parece-me existir uma história ainda não escrita... um mapa ainda não desenhado...

--- --- ---

FCL: Criando um paralelo com aquilo que se passa nas ciências: São os físicos que validam o conhecimento e legitimam a importância daquilo que outros físicos produzem. Existe esse mecanismo de validação ou legitimação dos artistas por parte dos seus pares? Faz sentido que exista? Ou ainda, os artistas reflectem sobre a criação artística dos seus colegas?

JV: Não. Não me parece que os artistas tenham que se auto-avaliar. Nem faz sentido que o façam.

Nas artes, os pensadores são os filósofos. Em Portugal, o problema é não existirem filósofos, não existirem pensadores. Na verdade, quem pensa sobre as artes são os comissários através de um registo muito jornalístico e pouco filosófico e conseqüentemente as artes são avaliadas numa perspectiva muito jornalística e pragmática.

Na minha geração, o Paulo Mendes desempenhou o papel de pensador que deveria ser desempenhado por outros.

FCL: O Paulo Mendes é um artista...

JV: É um artista dinâmico e com um bom “enterprise” psicológico. Mas cabe ao artista produzir. Cabe ao crítico de arte criticar. Não cabe ao artista ser crítico de arte, até porque não possui um conjunto de mecanismos filosóficos e históricos necessários para a crítica de arte.

--- --- ---

JV: Eu (e tu também) faço parte da primeira geração que é educada totalmente em democracia. O sistema de ensino foi testado com a minha geração, como num tubo de ensaio. Ao longo da minha aprendizagem artística nunca houve uma condução conceptual, nunca houve uma condução filosófica. Existiu sempre uma condução prática...

--- --- ---

FCL: Perguntando de outra forma: É mais importante a opinião de um crítico de arte ou de um artista a quem tu reconheças competência?

JV: De um crítico de arte.

Primeiro, os artistas acham-se os melhores e a própria produção artística assim o obriga. Segundo, os artistas têm uma visão egocêntrica e maniqueísta do mundo...

Eu só consegui olhar para o meu trabalho de uma forma correcta quando comecei a cruzar-me e a conversar com pessoas vindas da filosofia. Só aí é que eu comecei a perceber as minhas peças: onde pertencem, onde estão inscritas, o que adiantam... Falo do pensamento mundial. Falo de família filosófica, de família estética...

FCL: E em Portugal parece-te haver um vazio?

JV: Um buraco negro, até diria...

--- --- ---

FCL: Sobre o outro e sobre o eu... Trago para aqui dois trabalhos: “Fatimashop”, ligado ao outro, neste caso à religião (mas podia ser a política, a sociedade, o género, etc...) e o “Spot Me” relacionado com o próprio, virado para si, mais introspectivo.

Como valorizas o eu e o outro na tua prática? Ou como funcionas com a dicotomia eu/outro?

JV: A minha obra vive nessa dicotomia, vive entre o eu e o outro, entre o privado e o público, entre o singular e o plural, entre o homem e a mulher, entre o rico e o pobre, entre o luxuoso e o “trash”, entre “high tech” e “low tech”...

FCL: A tua obra assenta nessa dicotomia. E tu?

JV: Eu própria sou assim. A vida e a obra são a mesma coisa. A obra não se separa do artista. As verdadeiras obras e os verdadeiros artistas são aqueles onde não existe separação entre uma coisa e a outra. As obras construídas com sinceridade, seriedade e integridade não são uma obra, são uma vida.

Isto não é um emprego e a porta do atelier nunca se fecha.

FCL: E em relação ao processo de construção da obra... valorizas o acto de fazer?

JV: Não, nem pensar.

FCL: Interessa-te mais o objecto...

JV: O objecto, claro. Ao contrário daquilo que se passava no século XIX, o artista hoje não é um artesão nem é um técnico especializado que junta ao artesão uma capacidade poético-filosófica. O artesão é aquele que repete uma técnica e o artista é aquele que junta à técnica a criatividade.

Hoje, o artista já não trabalha um único material durante toda a sua vida na procura da perfeição. Hoje, o artista utiliza vários materiais, diferentes técnicas. O fazer deixou de ser o mais importante. Hoje, aquilo que é mais importante é o conceito.

--- --- ---

FCL: Parece-te que estás a construir um “grande quadro”? Algo maior que as partes: uma “grande obra” no sentido transversal? Quando olhas para trás identificas essa grande construção?

JV: Às vezes não tenho dúvidas nenhuma, às vezes parece-me evidente.

E parece-me que sempre estive a fazer isso, mesmo quando não tinha uma noção clara que estava a criar essa grande construção... E essa tomada de consciência é, em si, um processo de construção.

FCL: E trabalhas por cima dessa consciência? Quando crias os teus objectos, estás conscientemente a trabalhar essa “grande obra”, esse meta trabalho?

JV: Não, nem me parece possível. Essa “grande obra”, o “the big picture”, só acontecerá se tu conseguires continuar a dar pequenos passos sólidos.

FCL: E tens a ideia que estás a criar uma construção maior que os teus trabalhos?

JV: Não tinha essa ideia mas, curiosamente, na 2ª feira passada assisti a uma conversa entre duas pessoas do meio artístico sobre mim e sobre o meu trabalho. Tratam os artistas como peças de um xadrez maior e falam dos artistas como quem fala dessas peças. E gerem os artistas dessa forma. Normalmente eles têm este tipo de conversas sem o artista estar presente. Neste caso, eu estava lá, fiz-me desaparecer... De repente a conversa era sobre mim, o que me permitiu conhecer um ponto de vista exterior interessante. Começaram a falar da minha obra, da sua pertinência e compararam-na com a obra de outros artistas... Na verdade, tudo aquilo que diziam fazia sentido. Trata-se de um ponto de vista ao qual nós não estamos habituados. E pensei para comigo: é preciso vir alguém de fora para lhes dizer (e dizer-me a mim própria) quem eu sou.

A nossa fraca auto-estima não nos permite compararmo-nos com outros, e temos a tendência de achar que o problema é sempre nosso.

A verdade é que eu entrei muito depressa no meio artístico internacional e fiz uma diagonal transversal.

Tenho passado por situações que eu própria não esperava e que me vão colocando em situações de destaque no meio artístico internacional, sem ajuda alguma e sem nenhuma preparação...

FCL: Em relação ao atelier e à sua importância para o artista.

O teu atelier é muito particular. Como funcionas neste atelier? Sentes o teu atelier como um espaço de liberdade?

JV: Eu criei este atelier à imagem da minha obra. Estou neste espaço à cerca de 3 anos. Ao longo do tempo fui construindo a equipa e moldando o espaço. Dividi-o em 4 ou 5 grandes núcleos, que são aqueles que necessito ter como pilares estruturais para que a minha obra possa existir.

Este atelier tem um escritório, onde estamos, e onde eu desenho as minhas peças, onde tenho os meus 'note books' onde faço os meus 'sketchs'. Deste espaço, os desenhos seguem para a arquitectura onde são desenhados à escala. Da arquitectura passa à engenharia onde se realizam as reuniões técnicas com o Fernando na tentativa de resolução de questões práticas. Posteriormente segue para a produção para perceber quanto vai custar materializar a ideia e que meios são necessários encontrar. Depois passa para a zona financeira, para orçamentar e perceber se é economicamente viável. Quando todo este processo está ultrapassado, vai para a imprensa, onde é escrito o texto que acompanha o projecto. Posteriormente, vai ser executado na oficina ou na zona têxtil. Depois de concluído é colocado na galeria onde é exposto, fotografado e filmado. Por fim, recebemos uma equipa exterior para, em conjunto, encontrar a melhor forma para desenhar as caixas e empacotar o objecto para o transporte. Desenha-se as caixas, empacota-se o objecto e a obra sai do atelier.

Isto é o meu atelier.

FCL: Percebe-se muito bem o teu trabalho, percebendo os passos que ele dá dentro do teu atelier.

JV: Todas as peças aqui dentro seguem este processo.

FCL: Desta forma sentes-te à vontade, não sentes qualquer constrangimento...

JV: Tenho errado em algumas pessoas. Houve momentos em que trabalhei com pessoas que não eram as certas para os lugares que ocupavam. Sinto alguma dificuldade em encontrar as pessoas certas para os lugares certos porque estes lugares não existem em nenhum outro lado. Aquilo que eu tenho que fazer é adaptar um currículo e uma experiência profissional a um lugar que pretendo criar.

Por exemplo, o Lúcio, estudou História de Arte, trabalhou em algumas galerias e está agora no "press". O "press" tal qual ele agora existe foi criado por mim, pelo Duarte e pelo próprio Lúcio.

Agora criamos uma base de dados em conjunto com a Alexandra, que já tinha trabalhado numas fundações em Inglaterra

Na parte financeira, a Ana não veio da contabilidade. Trabalhou numa empresa de fotógrafos e tivemos, também com ela, que inventar a contabilidade.

Neste momento, estivemos a entrevistar uma pessoa, essa sim, vinda da contabilidade. Mas eu já tenho um departamento de contabilidade com duas pessoas, nenhuma delas contabilista.

Tudo aqui é inventado entre o meu marido, eu e a outra pessoa. Preciso de pessoas com imaginação, criatividade, capacidade de adaptação e muita, muita tolerância e elasticidade mental.

FCL: O teu atelier são as pessoas que nele trabalham?

JV: São.

FCL: O que é que é fundamental teres no atelier?

JV: As pessoas e o próprio espaço.

FCL: Este espaço não é substituível?

JV: Não. Eu já trabalhei em espaços errados. O espaço é fundamental. O atelier anterior era um espaço de sonho para os artistas, num hangar com luz natural, lindíssimo, na Fundação de Oeiras. As pessoas até eram as certas mas o espaço era errado. O escritório estava longe da oficina, a oficina misturada com a galeria, etc...

FCL: Trabalhas com muita gente dentro do teu atelier?

JV: Sim. Confio em muita gente.

FCL: Criar essa dinâmica não deve ser fácil.

JV: No karaté, com 17 anos, treinava grupos de 100 pessoas.

--- --- ---

FCL: Sobre o discurso do artista, outro que não aquele veiculado pela obra de arte. O manifesto artístico, por exemplo, pode ser tido como um espaço para um outro discurso que não cabe na própria obra de arte. Ou mesmo os títulos das obras, ou os títulos das exposições. Ou ainda quando os artistas comissariam uma exposição... Não estarão eles a dizer qualquer coisa fora do objecto artístico?

Tu sentes vontade de dizer algo que não cabe na obra de arte? Parece-te que existe esta vontade por parte dos artistas?

Ou, dito de outra forma: coloco a hipótese do artista utilizar um discurso que não é o dele. Coloco a hipótese do artista mimetizar o discurso de um outro 'player', particularmente colado ao discurso do crítico de arte, eventualmente porque não está seguro do seu discurso próprio, ou porque considera que o outro espera ouvir da sua parte um discurso do crítico.

Acreditas que existe um discurso do artista diferente dos discursos dos outros agentes da esfera artística?

JV: Não. Não existe esse outro discurso. O discurso do artista é a sua obra. O problema existe quando se pede ao artista para ser, também ele, crítico de arte, que não o é.

Várias vezes sou confrontada com a necessidade de explicar o meu trabalho às pessoas mais diversas: revistas, jornais, rádios, televisões, mestrados, doutoramentos, escolas secundárias, etc...

Mas a obra existe para se explicar a si própria. Ela é a sua própria explicação.

FCL: Parece-te que a nossa conversa, as nossas preocupações, os nossos interesses, andam pelos mesmos caminhos que uma conversa entre, por exemplo, um crítico de arte e um galerista?

JV: Não. É um outro discurso, é um outro raciocínio diferente do dos artistas.

FCL: E nesse sentido, parece-te há qualquer coisa de particular no discurso dos artistas que o individualiza do discurso dos outros operadores? Eventualmente incongruente, não estruturado, um discurso falhado, que se contradiz a si próprio?...

JV: Aí não estou de acordo. Um discurso pressupõe uma organização de ideias preparada e desenvolvida para comunicar algo. E isso não existe nos artistas. Aquilo que os artistas dizem é um conjunto de coisas intuitivas.

Por outro lado, existe a obra de arte. Essa sim, contém um discurso que deve ser analisado e traduzido pelos críticos de arte.

--- --- ---

FCL: Eu dividi os operadores da esfera artística entre as pessoas e os lugares. Os historiadores, os críticos, os professores, comissários, 'dealers', colecionadores, público, etc... e os museus, as feiras, as bienais, as leiloeiras, as galerias, as agências, as escolas, os ateliers, etc... No meio de tudo isto está também o artista como mais um dos elementos.

Dentro desta esfera, as tensões nem sempre foram as mesmas. As dinâmicas alteram-se com as diferentes épocas e com os diferentes contextos?

JV: Não me parece. A esfera artística parece-me ser a mesma desde sempre. Não há estrutura mais clássica, mais conservadora do que a estrutura das artes.

As artes sempre estiveram ligadas à expressão de uma época, de um momento social, de um momento económico, sempre foram reflexo de um tempo político, de uma cultura, de um espaço geográfico e sempre estiveram relacionadas com o fazer. Sempre estiveram ligadas ao poder relacionando-se com a política, a economia, a religião e a filosofia.

Portanto, nada disso mudou. Contudo, e com a evolução da sociedade através dos tempos, as coisas são chamadas por outros nomes. Por exemplo, antes existiam os 'merchants', agora existem os galeristas (que estão 'en passant' e que já estão a perder protagonismo para os comissários).

FCL: E o artista posicionou-se sempre da mesma forma, ao longo dos tempos, perante essa esfera artística?

JV: Sempre.

FCL: Não achas que se passa nada de extraordinário nesta época?

JV: Tenho a certeza que hoje não se passa nada de extraordinário.

Sempre existiram grandes colecionadores (os Médicis, Guggenheim). O Rembrandt ou o Vélasquez tinham ateliers de grande escala. Eu posso encontrar ateliers semelhantes ao meu em qualquer época. O meu atelier não é especial. O meu atelier é apenas um atelier dos dias de hoje, neste espaço físico, neste contexto social, económico-político e religioso. Eu sou uma expressão do meu tempo, mas segundo um padrão que existe há séculos.

FCL: Como é que tu entendes uma relação perfeita entre o artista e os lugares e as pessoas da esfera artística?

JV: Não existem relações perfeitas. Nem se pode definir a ideia de perfeição. A própria obra de arte, associada à ideia de perfeição, também não se consegue definir. Remete-nos para o divino, para Deus, para qualquer coisa extra...

FCL: Para uma transcendência? Para uma vontade de transcender?

JV: Existe a vontade de transcender, de te transcenderes a ti próprio. Mas isso não quer dizer perfeição.

--- --- ---

FCL: Uma última questão, já sobre a própria entrevista. Parece-te que existiu aqui, nesta conversa, qualquer coisa de particular por estarmos entre pares, por ser de artista para artista?

JV: Esta conversa não foi de artista para artista. Eu sou artista e tu não és artista. Eu escolhi ser artista e tu estudaste ser artista. Há uma grande diferença.

Eu não estou a falar de igual para igual porque existe uma discrepância, porque não pertencemos à mesma área: Tu não fazes ideia o que é que eu sou e eu não faço ideia o que é que é estar na tua posição.

Podemos ambos viver no meio das artes mas vivemos realidades diferentes, cumprimos papéis diferentes. Tu fazes uma coisa extremamente difícil (e para mim fascinante) que é estudar o fenómeno artístico. Estudar este fenómeno é algo que eu nunca conseguiria fazer porque eu sou o próprio fenómeno. Eu sou o conteúdo sem ser o consumidor e tu és o consumidor sem ser o conteúdo.

FCL: Acho muito interessante ouvir-te dizer: Eu sou artista, tu não és artista... O que me falta para ser artista?

JV: Não te falta nada porque tu não és. Nesta profissão não existe o faltar. Ou se é ou não se é, e não se escolhe ser. Eu não escolhi ser artista, eu era, sempre fui e serei sempre artista, mas não o sabia.

FCL: Podem existir equívocos?

JV: Não, também não existem equívocos. Não existe o artista que se perdeu, não existem potenciais carreiras perdidas.

Nós os dois tivemos as mesmas ferramentas e com essas ferramentas eu fiz uma coisa e tu fizeste outra.

50% das pessoas que trabalham no meu atelier estudaram para ser artistas mas só há um artista, que sou eu.

E eu tenho um atelier forte porque quem cá trabalha assumiu que não era artista e entendeu essa diferença, o que é fundamental.

FCL: Uma das razões que me fez vir ter com os meus colegas...

JV: Mas eu não sou tua colega. E nunca fui, nem sou e nunca serei colega dos artistas que conheço. Sou colega de artistas que não conheço.

--- --- ---

FCL: Refazendo a pergunta, esta conversa que tivemos pareceu-te semelhante à conversa que usualmente tens com, por exemplo, um crítico de arte ou um galerista.

JV: Curiosamente, não...

Muitos doutorandos tentam entender as razões primeiras numa perspectiva mais ou menos filosófica, mais ou menos pessoal, mais ou menos conceptual. Tu não vens do campo filosófico, teórico ou conceptual. A virtude da tua entrevista está na maneira como perspectivas o campo teórico, de uma forma muito afim com aquilo que é a desorganização do pensamento do artista. E essa desorganização do pensamento faz com que a abordagem seja mais livre. O teu discurso torna-se menos enquadrado, menos comprometido.

FCL: Estas perguntas foram as semelhantes àquelas que outros normalmente te fazem?

JV: Algumas sim, outras não. Tu não vens do campo teórico. Tu tens a cabeça organizada de outra forma e isso permitiu-te não cometeres os 'gags' do costume.

FCL: Não sendo um registo entre pares, houve nesta conversa qualquer coisa diferente dos outros operadores da esfera artística...

JV: Sim, houve.

--- --- ---

JV: O que me parece que acontece de interessante neste trabalho é a procura de algo que não existe.

Perceber que não há qualquer padrão entre os artistas contemporâneos em Portugal parece-me ser o fundamental deste projecto.

E parece-me interessante perceber essas diferenças na malha de pensamento dos artistas contemporâneos em Portugal. Vai ser uma manta de retalhos interessante.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

--- --- ---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nos dias de hoje, e pela minha experiência, essa troca passa muito pelo “on line”. A troca de experiências e ideias e a partilha de projectos (com pessoas directamente relacionadas com as artes ou não), passa por um diálogo através de correspondência electrónica. Chegam-me agora “feedbacks” sobre assuntos que tratei há vários anos atrás, muitas vezes vindos de pessoas mais novas (20-30 anos).

FCL: Essa partilha entre colegas parece-te essencial?

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

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

PP: Essa é uma pergunta bizarra...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

--- --- ---

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

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

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

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

FCL: Talvez ansiedade...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FCL: Nesse sentido, é transversal?

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

Esta é uma maneira retorcida, ou sofisticada, de construir. O Eduardo Batarda consegue criar uma retórica muito inteligente sobre este género de coisas, com o assumir da maturidade. Mas depois temos o Álvaro Lapa um teórico da imaturidade... Ele tem um último texto, uma supos-

ta entrevista a Gombrowicz que tem justamente a ver com os temas da imaturidade típicos do escritor polaco. Mas desde que ele inventou o pseudónimo Abdul Varetti que o fracasso voluntário é já uma desculpa antes de pedir desculpa, e uma possibilidade de usar o fracasso como uma vantagem.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

--- --- ---

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

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

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

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

FCL: O que constitui esse sujeito?

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

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

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

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

FCL: Inventas muitos esquemas...

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

--- --- ---

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

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

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

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

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

O meu grupo, os “Homeostéticos”, tinha também uma componente relacionada com essa herança política. Havia nos “Homeostéticos” uma vontade de prosseguir nas artes a experiência da revolução. Para mim foi paradoxal a leitura do nosso trabalho feita nos anos 90 pela nova geração de críticos e curators. Viram os “Homeostéticos” distantes da política e colaram-nos ao mercado, quando, na realidade, não ganhámos na época dinheiro nenhum. E essa ideia ainda se manifestou aquando da exposição “6=0 HOMEOSTÉTICA” (Serralves, 2004).

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

--- --- ---

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

PP: Tenho vontade que as minhas obras sigam o seu percurso, autónomas, e possam ajudar a gerar outras obras de outros criadores. Tem a ver com uma ideia de reciprocidade. Talvez isso possa ser a “grande obra”, não limitada à pessoa que a criou, mas num sentido mais lato de grande/constante transformação.

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

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

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

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

--- --- ---

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

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

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

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

--- --- ---

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

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

Entrevista a Cristina Mateus realizada no Porto em 3 de Março de 2011 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

FCL: Estas conversas levam-me ao encontro com um conjunto de artistas. E aquilo que aqui efectivamente interessa é o artista, mais do que os seus objectos artísticos.

CM: Eu acho difícil separar artista e obra.

--- --- ---

FCL: Começando pelo início, o que te fez chegar às artes?

CM: Houve um momento em que tive que decidir, em que tive que escolher uma área (termo que se usava na altura). Embora gostasse de um conjunto alargado de outras áreas, como por exemplo o desporto, sempre tive uma ligação forte ao desenho.

Nessa altura escolhi engenharia civil, uma escolha confirmada pelos testes psicotécnicos. Desisti logo no início e inscrevi-me para seguir arquitectura.

FCL: Nesses momentos de opção, nunca colocaste a hipótese das Artes Plásticas?

CM: Sempre pensei numa relação com as artes. Cheguei a equacionar a dança mas nunca coloquei a possibilidade das artes plásticas de uma forma clara quando tinha 14 ou 15 anos.

FCL: E na família, tens alguma ligação familiar ao campo das artes?

CM: Existe uma ligação às artes populares, à cultura popular. A minha avó paterna era artesã e sempre esteve ligada à música popular, na zona do Fundão. Uma zona com a tradição fortíssima do bombo e do adufe. Era uma pessoa com uma ligação ao artesanato da sua terra.

Eu também sempre gostei de música, sempre tive uma ligação com a música e, mais tarde, estive na Escola de Música do Porto, com a Susana Ralha e o Miguel Ralha. Fazíamos uma aprendizagem da música através das artes plásticas. Ainda assim, nessa altura, ser artista era uma coisa mais ou menos distante.

Mais tarde, e naturalmente, foi-se tornando mais forte a ideia de que a arquitectura podia não ser exactamente aquilo que mais me interessava. Com a ajuda da professora de artes (Prof. Luísa Leite), que acabou por me aconselhar as artes plásticas, comecei a perceber o que tinha de fazer. No entanto, segui até ao 12º ano para arquitectura. Em simultâneo fiz uma auto-proposta para os exames de desenho. Acabei por entrar na Escola Superior de Belas Artes do Porto e a coisa ficou resolvida. Nunca mais me desviei.

--- --- ---

FCL: Durante todo este percurso encontraste um conjunto de pessoas com afinidades e interesses comuns? Criaste grupos com os teus colegas?

CM: De uma forma mais autónoma, exterior à escola, não.

FCL: E já na universidade... Parece-te que existe uma tendência natural para os alunos se organizarem numa procura comum? Algo mais difícil de encontrar individualmente? Por exemplo, a “Virose” (Associação Cultural e Recreativa, 1997) cumpriu esse papel?

A pergunta é: parece-te que os artistas privilegiam a relação com os seus colegas? Existem coisas comuns entre os artistas que, de alguma forma, os unem? E a existir, parece-te transversal?

CM: Parece-me que sim. Julgo que isso acontece.

Quando entrei na ESBAP encontrei o Miguel Leal (agora meu marido) e, em conjunto com outros colegas, acabámos por formar um grupo restrito que funcionava bem.

Também partilhámos um atelier com outros colegas durante cerca de 3 anos, com os quais nos relacionávamos bastante, a Prudência Coimbra e o António Silva. Trocávamos opiniões, conversávamos, mas os trabalhos mantinham-se em diferentes territórios de acção.

FCL: Esses encontros, esses grupos, criaram alguma dinâmica especial?

CM: Os 5 anos do curso de pintura passaram-se de uma forma calma, de uma forma tranquila. Foi depois de ter saído da escola que aconteceu o mais importante. Durante 2 anos, já em atelier, tive que repensar todo o meu trabalho e começar a fazer aquilo que de facto me interessava.

Nesse momento, deram-se alguns encontros que acabaram por ser importantes. Conheci o Miguel Pérez. Deu-se na altura uma reaproximação, através do Miguel Pérez, ao André Magalhães que tinha sido meu colega. Surgiu então um outro grupo.

Foi também o Miguel Pérez que nos apresentou o Paulo Mendes. E começou a existir uma dinâmica entre nós que coincidiu com a 1ª exposição que eu fiz com o Miguel Leal e com o André. Começámos a perceber que o nosso trabalho individual funcionava bem com outros trabalhos de outros artistas. Isso foi muito importante.

FCL: Existia uma partilha de ideias, objectivos e necessidades que, em conjunto, funcionavam melhor do que isoladamente?

CM: Por exemplo, eu estava a fazer umas pinturas (uma espécie de restos daquilo que fiz nas Belas Artes durante o curso) e, nessa lógica, o Miguel Pérez disse-me que, em Lisboa, o Paulo Mendes estava a fazer algo semelhante. Esse ‘link’ foi importante porque, de facto, havia qualquer coisa que podia funcionar com mais força em conjunto. Criou-se um grupo que começou a funcionar.

Com o Miguel e o André fizemos uma primeira exposição em Santo Tirso, “Alegorias de uma crise” (1993), com texto do Miguel Pérez. Essa exposição foi o início de uma dinâmica que foi importantíssima. Conheçemos o Paulo Mendes na altura de uma exposição dele na Galeria Quadrum. Mais tarde, tanto eu como o Miguel Leal, acabámos por fazer em 1994 exposições individuais na própria Galeria Quadrum.

FCL: E hoje? Privilegias esta relação com os colegas? Procuras os teus colegas? Tens essa vontade?

CM: Tenho.

FCL: E isso acontece?

CM: Acontece, mas... O Paulo Mendes teve esse papel, importantíssimo. Ele parece-me ter sido responsável por um certo movimento artístico dos anos 90, no qual eu me incluo, justamente por conseguir juntar as pessoas e realizar um conjunto de exposições.

FCL: Já várias pessoas reconheceram a importância do Paulo Mendes.

CM: Imensa. E acabámos também por conhecer o Fernando José Pereira em 1996. Esse pequeno grupo que se formou e com quem temos uma intensa relação é muito importante. Depois há outros artistas com quem se mantém uma proximidade grande, como com a Alice Geirinhas.

É bom podermos estar juntos, podermos falar, podermos acompanhar o que cada um está a fazer. Funciona como um conjunto de artistas que mantêm essa ligação. Daí resultou a “Virose”.

FCL: Fazem por não perder essa dinâmica?

CM: Sim

--- --- ---

FCL: Parece-te que existe um sentimento de classe (classe profissional) transversal aos artistas plásticos portugueses?

CM: Há uma certa indisciplina...

FCL: Existe algo comum a todos os artistas? Ou isso é impossível?

CM: Algo mais ou menos informe...

Quando existe um espaço de acção delimitado, algo inclusivo, eu preciso imediatamente de o questionar ou mesmo de fugir, de tentar escapar a esse território.

FCL: Escapas desse território comum e deslocas-te para ti própria?

CM: Sim.

FCL: Tu és o teu limite?...

CM: Sim.

FCL: Pessoalmente, julgo o mesmo. Cada vez mais me parece claro que eu sou o meu limite. E este processo de conversas com vários artistas serve, também, para perceber isso mesmo.

CM: Quando começámos esta conversa estava na minha cabeça essa questão: tu também vais fazer estas mesmas perguntas a ti próprio.

FCL: É exactamente isso que faço, sempre que venho ter com um artista.

CM: Através dos outros artistas questionas-te a ti próprio...

FCL: Estou também, e naturalmente, a repensar o meu trabalho (e atrás do trabalho vem o artista). A 'anima' deste trabalho passa por ter sentido essa necessidade de me encontrar com outros artistas...

CM: É um trabalho interessante. Também gostava de o fazer. Acredito que também me ajudasse.

--- --- ---

FCL: Como vêes as exposições colectivas? Parecem-te momentos importante para os artistas?

CM: Especialmente as exposições colectivas de que falei foram muito importantes. Mas não só essas. Houve outras também importantes. Por exemplo, a exposição "Além da Água", no Alentejo (1997).

FCL: As exposições colectivas (e os próprios grupos de artistas) parecem-te estar relacionadas com um determinado período, com uma determinada fase na vida profissional de cada artista? Essa necessidade perde-se com a maturidade?

CM: Não sei... É difícil dizer...

--- --- ---

FCL: Fazendo um paralelo entre arte e ciência: é, por exemplo, o físico quem analisa e valida o conhecimento produzido por outro físico. É um par quem o posiciona perante os seus colegas. Nas artes parece-te que existe essa dinâmica reflexiva entre artistas e sobre eles próprios, que lhes confere a capacidade de reconhecerem o seu colega? De, também eles, se legitimarem entre pares? Esta dinâmica entre pares funciona nas artes plásticas? E se funciona, tem consequências práticas? E se não funciona, gostavas que funcionasse? Há canais que permitam que ela seja possível?

Como é que te posicionas?

CM: Temos estado a falar em grupos e em exposições colectivas. E acredito que entre artistas há uma cumplicidade, pelo menos relativamente a um grupo de pessoas mais ou menos próximo. Cumplicidade e até reconhecimento.

Mas, verdadeiramente, o trabalho do artista é um trabalho solitário. Totalmente solitário. E disso é difícil escapar, julgo. Eu caio sempre nessa dimensão, do nada (vi uns trabalhos teus onde também usas essa palavra). Aproximo-me frequentemente a essa ideia do nada, de uma certa solidão.

FCL: Gostas de ser reconhecida pelos teus colegas? O reconhecimento vindo de um outro artista é especial ou é semelhante ao reconhecimento vindo de, por exemplo, um galerista?

CM: Embora possa procurar a opinião das pessoas, o reconhecimento vindo de um outro artista é especial e é totalmente diferente do galerista ou do crítico, por exemplo. Os artistas não falam a mesma linguagem dos galeristas.

FCL: Parece-te que há um discurso particular do artista, diferente dos outros operadores da esfera artística, com algumas características particulares?

CM: Sim, sim.

FCL: É interessante afirmares isso com tanta confiança.

CM: Eu tenho essa experiência.

FCL: Eu parti para este estudo também à procura de respostas para isso mesmo. Coloquei a hipótese de existir um discurso particular veiculado pelos artistas. Que discurso particular é esse? E que características o tornam particular?

E para me tornar mais claro, contraponho a esse discurso do artista o discurso do crítico de arte, por me parecer ser esse o tipo de discurso que, várias vezes, os artistas mimetizam.

A ser verdade, por que razão se colam os artistas ao discurso teórico do crítico de arte? Porque não têm um discurso próprio? Porque eles próprios se identificam com esse discurso? Porque julgarem que o outro quer ouvir esse discurso?

CM: Não sei se podemos chamar discurso, mas há qualquer coisas particular...

Tenho alguma dificuldade em balizar onde, exactamente, termina a obra e começa o artista.

FCL: É necessário fazer aqui uma salvaguarda. Quando me refiro ao discurso do artista, refiro-me a um outro que não aquele veiculado pelo objecto artístico. Refiro-me a um outro discurso que pode ter um paralelo, por exemplo, no manifesto artístico. Um outro espaço, não necessariamente na ordem do estético, que o artista encontrou para veicular um outro discurso que não cabia na obra de arte. Existem outros exemplos. O próprio título da obra (ou da exposição) é também ele um pequeno campo para dizer. Ou ainda os livros de artista.

Todos estes exemplos assentam na palavra. Mas tenho-me apercebido de outras possibilidades para dizer fora do objecto. Os 'artists run spaces' (espaços geridos por artistas) e o trabalho de comissariado ou organização ou dinamização, podem também ser considerados como um outro espaço e uma outra forma para dizer, para veicular uma ideia.

Parece-te que há de facto algo de particular nesse discurso do artista, fora do objecto artístico?

CM: Acho que sim. Mas... O discurso crítico sobre o meu próprio trabalho escapa-me.

FCL: Foi precisamente essa a alavanca para esta questão. Parece-me que cabe ao crítico de arte, primeiro e melhor, criar uma reflexão teórica, um discurso crítico, sobre o trabalho artístico.

CM: Eu não o consigo construir. A construção do meu discurso não coincide com a construção do discurso da crítica de arte.

FCL: Mas tens um outro discurso? Como caracterizarias o teu discurso?

CM: Tenho. Talvez esse tal discurso do artista...

FCL: Incongruente, contraditório, não estruturado...

CM: Desfasado, especialmente desfasado... Caracterizo o meu discurso por essa ideia de desfasamento, ou seja, acho sempre que aquilo que eu posso dizer sobre o meu trabalho, e quando o faço, é sempre falhado. Nunca digo aquilo que gostaria de dizer.

Muito raramente consigo verbalizar uma espécie de consciência de qualquer coisa que está a acontecer.

Agora, no meu trabalho de doutoramento, tenho essa experiência. Uma espécie de recusa de realizar o trabalho num formato expectável.

Não sei explicar isto muito bem mas, se por um lado me parece desfasado, porque nunca digo aquilo que quero dizer, por outro lado é também uma espécie de... resistência a 'ser'. E é por isso que me interessa um discurso do nada, um discurso do vazio. De resto, coincide com a própria experiência do trabalho...

FCL: O artista tem um discurso diferente daquele do historiador de arte, do professor, do coleccionador, etc... um discurso diferente dos outros operadores da esfera artística?

CM: Encontrei uma personagem que pode explicar o discurso de que falo. Bartleby (de "Bartleby, o Escrivão", Herman Melville, 1853). Talvez ele tenha o discurso do artista.

--- --- ---

FCL: Sobre a esfera artística. Dividi-a entre os lugares (os museus, feiras, bienais, coleções, leiloeiras, galerias, agências, escolas, etc...) e as pessoas (os comissários, os críticos, os curadores, galeristas, dealers, público, etc...). A dinâmica criada entre lugares e pessoas resulta no mercado da arte. E o artista está, naturalmente, dentro desta esfera.

Parece-te que o artista está bem posicionado ou achas que a dinâmica criada entre todos estes 'players' merecia ser repensada? Qual a tua experiência?

CM: A minha experiência diz-me que é difícil estar nesse sítio.

FCL: Quer queiras quer não queiras, tu estás e és parte da esfera artística.

CM: Sim, faço parte. Mas nunca me senti confortável e sinto-me de fora ao mesmo tempo. Apesar de neste momento ter galerista, embora não tenha apresentado trabalho recentemente, tenho estado neste espaço do nada. E gosto de estar assim. Gosto quando me perguntam: "Então não fazes nada?"

Durante muito tempo não tive galeria. Antes, estive na Galeria Presença e depois na Galeria Marta Vidal (a Marta Vidal era uma galerista especial). A relação com o galerista é sempre uma relação difícil.

FCL: A esfera artística é também uma esfera de compromettimentos...

CM: Completamente... A minha ligação à esfera artística sempre me permitiu desligar-me dela com facilidade.

FCL: Tens tendência a afastar-te desta esfera?

CM: Tenho. Neste momento sinto-me desligada.

FCL: Na tua opinião, qual seria a relação ideal do artista, quer com as pessoas, quer com os lugares da esfera artística?

CM: Eu não tenho grandes expectativas, nem penso muito nisso.

Dar aulas foi também optar por não estar demasiado dependente daquilo que se transacciona. De alguma forma liberta-me desse constrangimento, do constrangimento das transacções, quer dos objectos, quer dos relacionamentos que se processam neste meio, que são complicadíssimos e nem sempre totalmente às claras. Em alguns momentos fiz parte desses compromissos e apercebi que estive envolvida eu própria... como mercadoria...

FCL: Além da obra, também o artista passa por mercadoria?

CM: Sim, totalmente.

Não depender financeiramente do mercado da arte pode ser encarado como uma salvaguarda para o próprio artista e para a sua obra, permitindo-lhe escapar a alguns perigos. Eu prefiro assim, prefiro não estar quotidianamente a ponderar compromissos.

--- --- ---

FCL: Tu acabas sempre em ti, num eu íntimo?

CM: Sim...

FCL: Sobre os trabalhos “Quarto” (2000) e “Conta-me Coisas” (2007). Parece-te que a obra de arte passa frequentemente pela relação do artista consigo próprio. O trabalho artístico funciona frequentemente como ferramenta para um trabalho sobre o próprio?

CM: O meu trabalho não é demasiado centrado sobre mim própria, mas, de forma recorrente, o discurso vai sendo dirigido não propriamente na perspectiva de saber quem sou, mas no sentido de ser quem eu sou. No sentido de ser-se.

FCL: Essa perspectiva de saber quem és não passa pelos teus interesses?

CM: Não. Não no sentido de estar centrada sobre mim própria. Vejo-me como quem está dentro de um carro, no seu habitáculo, num espaço fechado, ao volante, a guiar. Como um espaço de evasão (o Abbas Kiarostami diz exactamente isto).

Estar totalmente fechada e totalmente ligada a uma máquina que controlo (mas que nem sei como controlo) permite-me pensar em tudo que não sabia que ia pensar. Estar ao volante permite-me pensar. Essa é a imagem do trabalho.

FCL: No trabalho “Sem título / Untitled” (1995), realizado logo a seguir a teres concluído as Belas Artes, apresenta 5 palavras: silêncio, identidade, poder, história, corpo...

CM: Pois é...

Sem perceber, estou sempre a fazer a mesma coisa (esta falta de distanciamento para com a sua própria obra é outra das características do discurso de artista sobre o qual falámos há pouco).

FCL: Parece-te que estás a construir um “grande quadro”? Achas que estás a trabalhar numa “grande construção”?

CM: O “grande quadro” como uma narrativa maior... Sim, por vezes tenho essa impressão. Não é uma coisa programada...

FCL: Persegues esse “grande quadro”?

CM: Não... Mas há qualquer coisa que se persegue e que parece ser sempre a mesma coisa. Fazer repetidamente a mesma coisa acaba por criar algo maior. E isso acaba por ser perceptível.

FCL: Acaba por construir um “quadro maior”?

CM: Sim, em certa medida. Não gosto muito é das palavras “quadro maior”.

--- --- ---

FCL: Sobre o atelier e sobre a relação do teu trabalho contigo própria e com o outro, como, por exemplo, a política ou o poder. “Além da Água” relaciona-se com o outro, confronta e trás o poder político para dentro do teu trabalho. Sais do habitáculo ou abres as portas do carro, do atelier...

CM: Eu não fiz o trabalho nessa perspectiva.

FCL: Achavas que estavas a tratar as mesmas coisas, da mesma forma, ..

CM: Completamente. Não houve nenhuma diferença substancial. Era suposto que aquele espaço de exposição fosse também ele um espaço semelhante ao atelier ou à galeria: um espaço resguardado. Mas o espaço público envolve outras questões relacionadas com a apresentação e a recepção dos trabalhos.

FCL: Essa diferença entre o espaço público e o espaço de atelier... O atelier não como a sua construção física, não como as paredes que o constituem... O atelier, seja ele o que for, como metáfora de um espaço de efectiva liberdade. O atelier como um território não comprometido à partida, por isso, o atelier como um espaço amoral.

O outro, a moral, o comprometimento, é transportado para dentro do atelier pelo próprio artista e na justa medida dos seus interesses. Encaro o atelier, esse território, como um espaço necessariamente amoral para, desta forma, ser efectivamente livre, ser um espaço de liberdade.

Como te relacionas com o teu espaço de criação? Que atelier é o teu? Transportas o outro para dentro do teu atelier (por exemplo: a mulher, a religião, o social, o político)? Ou trata-se de um território na ordem do próprio, do íntimo?...

CM: Esse espaço vai-se modificando. Em 1995, quando realizei “Ideologia-poder” para o projecto “Além da Água” (1997), estava, de facto, preocupada com a minha relação com o meio, com o mundo da arte, com a história de arte, com a imagem da mulher... com as relações estabelecidas entre a sociedade e a mulher e como essa imagem era gerida. Eram preocupações pessoais e levei-as para o meu trabalho: o que estou a fazer... o que quero fazer...

FCL: Tratavas a tua relação com aquilo que te envolve?

CM: Sim. E parece-me que acaba por ser sempre assim. Quando falas num trabalho centrado sobre o próprio, eu não consigo entender isso... Eu entendo o próprio na sua relação com aquilo que o envolve.

FCL: Eu também não consigo entender ninguém fora do seu contexto.

Contudo, e ainda assim, consigo equacionar o trabalho do artista enquanto um semelhante do outro (preocupado com a sua relação com o outro) em contraponto ao trabalho do artista como um único (preocupado consigo próprio).

Como aparece a ideia de “silêncio”, de “nada” no teu trabalho?

CM: O subtítulo do trabalho que vou apresentar no âmbito do doutoramento é “Nada de Nada”.

No caso do meu doutoramento (e parece-me que no caso do teu doutoramento pode estar a acontecer o mesmo) relaciona-se com uma recusa em cumprir um programa. Algo que se tornou tão forte que, a certa altura, apresentou-se como uma evidencia incontornável para mim própria. Consegui perceber que podia transformar essa recusa no trabalho de doutoramento.

FCL: Tratava-se também de um problema formal?

CM: Que ficou resolvido a partir do momento em que eu assumi a sua recusa.

FCL: Encaixar as disciplinas artísticas na universidade (e principalmente a própria prática artística) parece-me ser um problema por resolver e não exclusivamente português.

CM: Parece ser uma impossibilidade... e a reacção a essa ideia de impossibilidade marcou todo o meu trabalho. Neste momento consegui aparentemente ultrapassar essa impossibilidade. Contudo, o trabalho que eu estou a fazer trata dessa recusa e apresenta-a como definitiva. Como se a recusa viesse para ficar.

FCL: Recusa de lhe atribuíres uma forma esperada, por vezes até protocolada?

CM: Sim, especialmente a recusa a uma expectativa do sistema académico que pensa que vais avançar, fazer melhor, inovar... ora estas palavras não existem para os artistas.

--- --- ---

FCL: Para concluir... Comparando o registo desta conversa, com o registo das conversas com críticos de arte, com historiadores, galeristas, etc, achas que houve aqui qualquer coisa de diferente daquilo que normalmente acontece com os outros players?

CM: Sim

FCL: E acreditas que pode ser por sermos duas pessoas relacionadas com a criação?

CM: Há uns meses fui convidada para as conversas entre artistas da “Téléthèque” (Instituto Franco-Português, 2010), organizadas pelo colectivo Aida Castro, Catarina Marto e Maria Mire. E senti-me confortável. Sinto-me bem quando as conversas decorrem entre artistas. Com um crítico à frente as coisas são diferentes.

Também nas entrevistas que me são feitas há sempre... há qualquer coisa que... a atitude do corpo é outra, a maneira como as pessoas se... Há qualquer coisa que é diferente, há um entendimento entre artistas que parece ser mais difícil encontrar noutras situações...

FCL: Acreditas que há qualquer coisa de particular nos artistas que te deixa à vontade?...

CM: Não tem que haver, mas... Sim, sim, pode haver...

Entrevista a Pedro Calapez realizada em Lisboa em 9 de Março de 2011 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

FCL: Sobre o livro "Pedro Calapez – Textos"...

PC: Este livro, "Pedro Calapez – Textos" (2002), contém um conjunto de textos escritos sobre mim e por mim até 2001. Agora, passados 10 anos, queria coligir um outro conjunto de textos escritos por mim e sobre mim. Numa conversa há coisas que ficam a meio, há referências que não me lembro. Existem falhas. Num texto, por vezes, consigo organizar melhor as ideias.

Tenho uma produção regular de textos que antecipam ou que sucedem algumas situações de trabalho no atelier. Surgem sem intenção de se constituírem como uma produção filosófica e sem expressa intenção de serem publicados. São reflexões muito imediatas sobre o acto de fazer, sobre o olhar, sobre situações que estão, invariavelmente e ao longo do tempo, presentes no meu trabalho. E são essas preocupações que por vezes não são explicitadas pelos críticos de arte... Pequenas vivências, coisas particulares, mínimas...

FCL: Mais do que a perspectiva da crítica de arte, interessa-me, justamente, essas coisas particulares. Quando estou a preparar o guião para estas conversas tenho alguma prudência para não ler demasiados textos escritos por outros sobre os respectivos artistas. Quando o faço, tendo a achar todos esses textos interessantes e tendo a abordar os mesmos temas e a replicar as mesmas questões, sobrepondo-as ao interesses particulares deste estudo.

--- --- ---

FCL: Quais as razões que te fizeram chegar às artes, que te fizeram chegar até aqui?

PC: É muito simples. O início do meu trabalho fez-se pela fotografia. Eu não era dotado para o desenho. Os meus estudos são feitos pelas ciências. Tinha feito uns testes psicotécnicos que, além das ciências, também me indicavam a possibilidade das artes plásticas ou da arquitectura. Acabei por ingressar no Instituto Superior Técnico por tradição familiar e estudei Engenharia Civil até ao 25 de Abril. Simultaneamente, iniciei a fotografia e comecei a frequentar os Cursos de Formação Artística da Sociedade Nacional de Belas Artes, a conselho da minha mãe que considerava importante eu ter uma formação mais completa. Na altura a fotografia era uma arma. Era um processo que permitia às pessoas participarem na relação com o outro. E durante o tempo em que estive no Técnico e na SNBA encontrei um grupo de pessoas com quem comecei a aprender fotografia, a fazer fotografia. Existiam antecedentes familiares: herdei umas máquinas fotográficas, uma caixa com provas de contacto, etc... coisas muito bonitas. A fotografia ocupou (e ocupa) a minha vida durante muito tempo. De resto, esse lado tecnológico é algo de que gosto e que incorporo no meu atelier.

FCL: Sais da Sociedade Nacional de Belas Artes e entras na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa...

PC: Entro para a ESBAL depois de 2 anos loucos, pós 25 de Abril. Durante esses 2 anos fiz, sobretudo, trabalho de militância cultural. Tinha ligações ao centro da Beira Baixa e, em conjunto com um grupo de amigos, fiz trabalho de produção na área da cultura. Foi agora editado em 2008, com o apoio da Câmara Municipal da Sertã, um livro de fotografia “Sertã a Preto e Branco: Memórias de 1974”, com as fotografias desses tempos, e que tinham sido apresentadas na exposição de fotografia “Sertã a Preto e Branco”. Esse conjunto de fotografias, na sua maior parte tiradas por mim seguiu uma planificação de grupo em trabalho colectivo. Tornei-me entretanto professor assistente de fotografia no próprio Curso de Formação Artística da SNBA que antes tinha frequentado. Depois entrei para a ESBAL (1976).

Nessa altura, e para poder sair de casa, comecei por trabalhar no Estado Maior da Armada, também na área da fotografia. Ganhei o concurso para fotógrafo de 2ª classe (vínculo que ainda mantenho com o Estado Maior da Armada, com licença ilimitada). Em 1981 iniciei um atelier de fotografia com o Paulo Sintra e a Laura Castro Caldas, até 1986, ano em que entro no AR.CO como professor, essencialmente da disciplina de desenho, onde estive durante 12 anos. Por outro lado, na Sociedade Nacional de Belas Artes, conheci os vários artistas que lá expunham. Trabalhei também em gravura, num momento alto da gravura em Portugal. Conheci o João Hogan e com ele uma série de gente ligada à esquerda e ao Partido Comunista. No 25 de Abril, o Técnico estava invadido pela polícia. O ambiente de trabalho era horroroso. Eu passava o tempo na SNBA. Nessa altura comecei a frequentar as aulas da tarde onde conheci o Sá Nogueira. Esse encontro foi importantíssimo para mim, para a minha cabeça. Como o Sá Nogueira, também outros foram importantes mesmo que menos interessantes para o meu trabalho como artistas com um pensamento estruturado relevante como o Rocha de Sousa. Depois do 25 de Abril, aconteceu o famoso mural que foi pintado na Galeria de Arte Moderna e que depois desaparecido num incêndio (foi recordado num filme na exposição “Anos 70 - Atravessar Fronteiras” (2009) comissariada pela Raquel Henriques da Silva e apresentada no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian). Conheci grande parte dos artistas que participaram nessa pintura mural porque fotografava as suas obras para os salões e iniciativas da SNBA. O convívio nesta rede de artistas foi e mantêm-se para mim importante. Mantive o hábito de visitar as exposições dos jovens artistas e a tentar conhecê-los pessoalmente. Neste momento tenho uma exposição em conjunto com a Ana Manso, uma jovem artista com 26 anos. E estou muito satisfeito.

--- --- ---

FCL: Durante esse percurso (Técnico, SNBA, AR.CO) cruzaste-te com um conjunto de pessoas com quem foram criadas dinâmicas de grupo? Que relevância tiveram (e/ou têm) esses encontros com outros colegas artistas?

PC: Na Escola de Belas Artes, e pela convivência entre colegas, acabamos por criar um grupo que realizou algumas exposições. Em 1982 foi apresentada uma instalação no CAPC de Coimbra, com a Ana Léon, Pedro Cabrita Reis e José Pedro Croft, para mim a exposição mais marcante com este grupo de artistas, onde existiu uma grande e efectiva comunhão, onde os trabalhos de cada um reagiam e interagiam com os dos outros. Em 1983 foi realizada a exposição na Galeria Metrópole, em Lisboa, onde se reafirma a independência autoral apesar da existência do tema que escolhemos para atravessar de algum modo o trabalho de todos nós neste projecto. A exposição que teve maiores repercussões foi “Arquipélago”, em 1984. Cada artista apresenta já um trabalho muito enraizado apontando os diferentes caminhos que seguiriam individualmente. O “Arquipélago” funciona como marco ou como monumento deste grupo.

FCL: O que esteve por trás de tudo isso?...

PC: Por exemplo, afinidades...

FCL: Cumplicidades?...

PC: Cumplicidades. Mas não funcionávamos com um programa. Este grupo não se formou segundo um programa. Éramos um grupo de amigos que tinham interesses comuns, não tinham qualquer ligação à crítica de arte, que não queriam saber da crítica de arte que estava a funcionar na altura. Queríamos apenas encontrar meios e criar possibilidades para mostrar o nosso trabalho. Éramos nós quem produzíamos e realizávamos os catálogos, com verbas mínimas e recorrendo, por exemplo, ao António Inverno para os imprimir. Outras vezes éramos nós que imprimíamos os catálogos e outros materiais. Não dependíamos de ninguém, apenas de nós próprios. Por vezes perpassa aos grupos de artistas, quer em Portugal quer no estrangeiro, a intenção de reagir contra aquilo que foi apresentado anteriormente. Nós não estávamos a lutar contra ninguém. Nós estávamos nas tintas para o que tinha sido feito anteriormente. Queríamos apenas fazer o nosso trabalho, apresentar as nossas propostas pessoais, sem tomadas de posições políticas. Aquilo que existiu foram afinidades nas relações entre as pessoas, que, de resto, sempre prezei e procurei, como tu próprio estás aqui a fazer.

FCL: Exactamente...

PC: Foram este tipo de situações que sempre prezei e procurei que me fizeram conhecer um vasto leque de pessoas, de diferentes gerações, de diversos contextos, mesmo pessoas que me poderiam interessar menos enquanto artistas.

FCL: Na “Conversation Piece” (com a Ana Manso, 2011) trabalhaste com uma jovem artista. Continuas a procurar outros artistas (mais novos ou não)? Parece-te que os artistas procuram outros artistas?

PC: Situações geracionais existem sempre. Intergeracionais existem menos, embora há sempre um conjunto de jovens artistas que se relacionam com artistas mais velhos. Sempre tive grande curiosidade em perceber o que é que os outros artistas estão a fazer. Sempre tive a necessidade de perceber o que é que é o futuro. E isso fez com que eu estivesse sempre em contacto com diferentes gerações. Tentar perceber o que é que são essas pessoas, o que é que são os artistas e tentar perceber como evoluem os diferentes percursos dos diferentes artistas. É bom quando um artista com 40 ou 50 anos de carreira te surpreende como se fosse um jovem de 20 anos. E isso acontece. E isso é um factor de vida, isso faz-nos sentir que não estamos fechados num círculo viciado. Faz-nos sentir que podemos continuar a desenvolver coisas novas. Nesse sentido, o trabalho com a Ana Manso, proposto pelo Nuno Faria, apareceu com um desafio interessante. De tal modo interessante que me envolvi na criação de uma nova peça para a exposição. E ela própria despoletou algo de novo em mim.

A Ana Manso tem uma intervenção muito, muito bonita, construída em diálogo com o local da exposição e que se revelou uma visão potenciadora de muito bom trabalho.

FCL: Neste trabalho com a Ana Manso, o teu investimento parece-me relevante e menos comum...

PC: Não tenho exposições de primeira e exposições de segunda e tento sempre tornar as exposições significativas, tento sempre acrescentar algo de novo, caso contrário não me interessa. É importante para mim. Neste caso interessou-me o diálogo proposto pela “Conversation Piece”, como se conversássemos com as nossas diferenças.

--- --- ---

FCL: Parece-te que os artistas sentem necessidade de ser reconhecidos pelos seus colegas?

PC: Sim, acho que sim.

FCL: Sempre procuraste os teus colegas. Continuas a procurá-los hoje? Continuas a procurar retorno dos próprios artistas?

PC: Não, não especificamente mas procuro ver aquilo que outros artistas fazem hoje, independentemente de pertencerem a uma ou outra geração. E percebe-se que outros artistas percorrem os mesmos caminhos. Uma vez mais, outras vezes menos, essa atenção ao trabalho dos colegas pressupõe esse ‘feedback’.

FCL: Sentes necessidade desse ‘feedback’?

PC: É reconfortante encontrar artistas que me dizem que, em determinado momento, o meu trabalho foi importante para eles. Eu próprio também tenho essa relação com determinados traba-

lhos de um conjunto de artistas que me interessam mais. E este trabalho com a Ana Manso fez-me pensar em várias outras coisas. Isto funciona independentemente da idade, da geração.

FCL: Olhando para o modelo das ciências, na física, por exemplo, são os físicos quem se pronunciam sobre a relevância ou sobre a validade do conteúdo apresentado por outros físicos, legitimando-o desta forma.

Nas artes, particularmente nas artes plásticas, faz sentido ouvir os artistas sobre aquilo que os seus colegas produzem? Faz sentido procurar essa dinâmica reflexiva?

PC: Não se pode pedir. Não se pode forçar. Existe o que existe e existe da forma que existe...

FCL: Parece-te desejável a existência dessa voz reflexiva por parte do artista, seja ela qual for, e preferencialmente diferente daquela que é veiculada pelos outros operadores da esfera artística? Ou melhor: Existe uma voz do artista e existem canais para essa voz ser ouvida na esfera artística?

PC: Eu procuro muito os livros com escritos de artistas. Tanto me interessam pelos escritos do Gerhard Richter, como pelas conversas com Picasso, como pelos escritos do Matisse, como leio um livro do Dali ou os livros da Agnes Martin... Interessam-me pelas questões que têm a ver com a prática artística. Ao contrário dos livros, mais estruturados, os fóruns de discussão são geralmente menos interessantes, mais confusos. E não me parece que seja um exclusivo das artes plásticas. Também já ouvi pessoas dizerem que preferem ler Rancière a ouvi-lo falar. Entre os artistas existem um determinado tipo de conversas que poderão surgir de uma forma natural, não forçada, não deliberada. Com os artistas um contributo forçado, disciplinado, não resulta.

FCL: A existir uma necessidade efectiva por parte do artista em fazer ouvir essa sua voz, essa dinâmica acontece de forma natural... De resto, como aconteceu, por exemplo, nos anos 60. E nos dias de hoje não há exposição que não tenha um "Artist Talk" ou outro modelo semelhante.

Também não foi à sorte que eu incluí no guião desta entrevista/conversa uma imagem tua à frente de uma câmara, dentro da galeria, a falar sobre o teu trabalho. De resto, não és o primeiro artista que trabalha com a Galeria Miguel Nabinho que eu estou a entrevistar. E ele, Miguel Nabinho, através da realização deste conjunto de vídeos simples e sem um rigor profissional, está a desenvolver um trabalho bastante interessante. Dos vários vídeos que já vi, percebo um crescente investimento neste formato quer ao nível técnico, quer ao nível dos conteúdos. E por ser um trabalho que me parece sistemático, está, claramente, a ganhar corpo e pertinência. Este é só um dos vários exemplos que vou encontrando da procura da voz do artista.

PC: O Nabinho vê isso como um serviço que está a fazer aos artistas. E sei que tem existido 'feedback' positivo. Acho curioso.

FCL: Nesse sentido, sentes necessidade de re-centrar o discurso do artista na esfera da criação artística?

PC: Os discursos dos artistas existem porque existem trabalhos de artistas interessantes. O discurso nunca pode acontecer antes da prática. O discurso do artista existe porque existe o trabalho do artista. Ele é importante mas não pode existir em si, exterior à prática. É a própria prática artística que promove esse discurso. Também por isso é que ele é tão idiossincrático.

--- --- ---

FCL: (Em relação ao discurso e ao uso da palavra) a par com o título do trabalho (ainda que muito colado à própria obra) ou a par do título da exposição (já mais afastado da obra), o manifesto artístico (já estabilizado historicamente) é um bom exemplo da possibilidade de criação de campos de natureza distinta da obra de arte onde, também aí, o artista pode dizer coisas distintas daquelas que veicula pelo objecto artístico. O 'livro de artista' (por vezes mais objecto artístico, noutras vezes mais livro vulgar) é uma outra estratégia recuperada recentemente e muito utilizada para criar um outro campo para dizer outras coisas... Tu sentes esta necessidade de utilizar, por exemplo, a palavra para dizer coisas que não cabem na obra de arte?

PC: Por ideia do editor, este meu livro "Pedro Calapez – Textos" (2002) deliberadamente não se incluíram imagens. Eu achei muito bem deslocar o discurso. Nesse sentido, criei uma secção no livro intitulada "Pensar o fazer", incluindo textos escritos por mim de 1975 a 2002, textos maioritariamente dirigidos aos procedimentos ou questões processuais. No meu fascínio pelo discurso sobre a construção dum trabalho como, por exemplo, aquele que Sol LeWitt faz, é interessante perceber como Sol LeWitt introduz alguma aleatoriedade, abrindo lugar ao imprevisto na base dos seus procedimentos, aparentemente rígidos. No meu caso, os títulos dos trabalhos, ou os próprios títulos das exposições, relacionam-se por vezes com a própria nomeação que se dá ao objecto enquanto está a ser criado. São nomes provisórios, decorrentes do próprio processo de criação, que acabam por se tornar definitivos. Noutros casos utilizo pedaços de texto que me interessam, escritos por outros autores. Descontextualizo-os e atribuo-lhes uma nova vida ou uma vida paralela. Em 2000 usei uma frase do Al Berto "As casas surgem de repente iluminadas por dentro" para título de uma exposição individual na Galeria Luís Serpa. A exposição incluía a série de pinturas a pastel de óleo sobre papel (tratavam-se dos trabalhos com linha branca sobre fundo preto ou linha preta sobre fundo branco). A frase não só fazia sentido como fez surgir uma outra substância. E "trabalhos do olhar" foi também utilizado pelo realizador de cinema Luís Miguel Correia como título do seu documentário sobre mim, produzido pela Midas Filmes.

FCL: Achas que se consegue criar uma distinção entre este discurso do artista e outros discursos de outros operadores da esfera artística (galeristas, comissários, professores e particularmente críticos de artes)

PC: Não sei...

FCL: Eu coloco a hipótese do artista por vezes tentar veicular um discurso semelhante àquele que é veiculado pelo crítico de arte ou porque não tem um discurso próprio ou porque não acredita no seu próprio discurso ou porque considera que é esse tipo de discurso que é pretendido por quem está à sua frente... Existe um discurso específico do artista?

PC: Na minha opinião, o discurso do artista tende a ser um discurso poético.

FCL: E isso torna-o específico, particular, por exemplo em oposição a um outro discurso mais racional, estruturado, referenciado, eloquente, assertivo, etc, característico do discurso do crítico de arte?...

PC: Na minha opinião, deve ser estabelecido um paralelo entre o discurso do artista e o texto poético ou o texto neo-poético. Pascal Quignard, Segalen, Tanizaki (“O Elogio da Sombra”, 1933) ... ou mesmo Bachelard ou até Wittgenstein se o leres de outra maneira. Posso ir buscar a esses textos indeterminações, indefinições, discursos ambíguos, com múltiplos sentidos. São os discursos que interessam ao artista.

FCL: E é também esse discurso incerto que o artista acaba por veicular.

PC: Precisamente.

FCL: Parece-te que o artista tende a esconder um discurso próprio por considerar que ele não é procurado ou por considerar que ele é rejeitado?

PC: De facto acredito que isso aconteça. Eu próprio tive que aprender a falar sobre os meus trabalhos porque as pessoas solicitam-me vários discursos sobre as minhas obras.

Normalmente leio o que outros escrevem sobre mim. E normalmente acabo com uma sensação de que... falta qualquer coisa... Um texto/entrevista feito com o Delfim Sardo para a exposição no Museu do Chiado “Memória Involuntária” (1996) resultou muito bem. Tivemos várias sessões de conversa e essas sessões foram apurando os temas tratados. A transcrição que ele fez reflecte isso mesmo e isso é bom. Também para a exposição que fiz com o Ignacio Tovar, “Madre Agua” (2002), foi construído um texto assente num diálogo entre o curador, eu e o Ignacio. Durante 1 ano encontrámo-nos de 2 em 2 meses, ora em Sevilha ora em Lisboa, para um almoço em conjunto. Depois do almoço falávamos os 3 durante uma hora. Essas conversas foram todas gravadas e o Mariano Navarro transcreveu-as. O texto da exposição consiste nessa transcrição, acrescida de um texto individual de cada um dos autores (também gosto bastante do texto que apresentei). Disseram-se coisas nessas conversas que só puderam ser ditas pelas circunstâncias desses encontros. Essa foi uma exposição verdadeiramente produtiva alterando significativamente

o trabalho que cada um de nós estava a fazer. Estes são os textos que interessam. Estas são as situações mais interessantes.

FCL: Achas mais interessante o resultado dessas conversas do que a reflexão efectuada posteriormente pelo crítico de arte?

PC: Acho. Mais interessante e muito mais produtivo para mim e penso que também o foi para o Ignacio Tovar.

--- --- ---

FCL: Para quem escrevem os críticos de arte?

PC: Em Portugal o texto habitualmente produzido pela crítica de arte não consegue ultrapassar um nível muito básico, cumprindo apenas os propósitos de divulgação em jornais generalistas. Nos anos 80, um exemplo de texto crítico que ultrapassava as questões jornalísticas e que se relacionava com uma escrita pessoal eram os textos que o João Miguel Fernandes Jorge fazia para a coluna “Sentir o Olhar” no Jornal “A Capital” e depois no “Semanário O Independente”. Reflexões que não eram verdadeiramente críticas das várias exposições mas sim textos autónomos, objectos de criação artística, feitos a partir das exposições. Esses são os textos críticos que me interessam mais. Os textos dos críticos de arte (ou de quem é reconhecido como tal) que mais me interessam são aqueles que deslizam para um outro universo.

FCL: Essa não é uma estratégia recorrente do artista?

PC: É. E precisamente por isso são criativos. Também por isso não consigo abordar os textos filosóficos da mesma forma de quem tem uma formação filosófica. Assisti à pouco tempo ao lançamento de um livro de um amigo meu especialista em Montaigne. Por essa ocasião falou um grande especialista em filosofia de Montaigne e dos Pirrónicos. Não percebi dois terços daquilo que foi dito e no entanto, lá no meio, ouvi coisas que me interessaram e que ao entrarem nos meus ouvidos me suscitaram reflexões. Há, de facto, a tentativa de misturar os universos artístico e filosófico. O artista como um filósofo da imagem, como quem usa a imagem como um filósofo usa o texto. Embora se possam cruzar aqui ou ali, eu considero que o artista e o filósofo são entidades diferentes com diferentes estruturas de pensamento.

Mas também aqui a resvalar porque há um texto de reflexão filosófica sobre a obra de arte e há outro texto de reflexão crítica sobre a obra de arte. São coisas diferentes com diferentes preocupações. E muitas vezes o texto crítico sabe-me a pouco. Ou não me sabe àquilo que eu gostaria que soubesse.

--- --- ---

FCL: Sobre o atelier como o espaço de criação. Parece-me que as questões processuais, oficiais até, revestem-se de grande importância na construção do teu espaço de trabalho. E também me parece que há um grande espaço para incongruências, erros, desvios...

PC: Esse espaço tem que existir. Acredito que o trabalho também se constrói dessa maneira...

FCL: A importância do processo?...

PC: Sim.

FCL: Quando olhas para trás consegues ver uma grande construção, a construção de um “grande quadro”, um todo maior (ou mesmo diferente) que as partes.

PC: Olhando para o meu percurso artístico, reconheço momentos (geralmente passado um certo tempo) que foram particularmente interessantes para o meu desenvolvimento criativo.

Há pouco tempo fiz uma apresentação do meu trabalho ao doutoramento da ESBAL. No final, o Manuel Botelho veio dizer-me que a leitura e o discurso que eu produzi sobre meu trabalho tinha revelado ligações entre as diferentes fases do meu trabalho, evidenciando continuidades onde antes pareciam surgir descontinuidades. As obras existem independentemente do que eu diga sobre elas mas percebo que o discurso que eu veicular sobre elas pode, naturalmente, encaminhar ou guiar o olhar do espectador. Naturalmente, e ainda que partindo das obras, estou a fazer um outro exercício ficcional, estou a apresentar uma outra visão e estou também assim a contar uma outra história que passa, ela própria, a ser uma outra coisa. O discurso sobre a obra tem sempre esse defeito...

FCL: E consideras isso como algo a evitar?

PC: Eu considero isso uma particularidade que pode limitar a liberdade do olhar do espectador. Geralmente opto por não me referir às obras que apresento em exposição.

O meu discurso é aquilo que está ali, é o próprio objecto artístico, portanto não tenho que falar sobre ele. Outros criam sobre as minhas obras os discursos que pretendem. E eu não pretendo criar nenhum discurso sobre as minhas obras.

--- --- ---

FCL: Ainda sobre as questões processuais... Acreditas existir um espaço metafísico atrás das pinturas, atrás das tuas pinturas?

PC: Eu chamei a uma série de trabalhos apresentados na Galeria Max Estrella “Trasfondo” (2010). A palavra não existe em português e, em castelhano, quer dizer o que está por detrás do fundo (a própria palavra, ou a tradução da palavra para português, é ambígua). Tratam-se de trabalhos sobre cartão que eu realizo dum modo muito imediato (ao contrário dos trabalhos de alumínio). Quando utilizo o papel ou o cartão há uma interacção particular, um processo de imediata execução, não estruturado, para mim muito motivador. O pintado nestes cartões seria o “fundo da pintura”, o que lhe está por trás, o que a justifica. É sobre este fundo que vou somando outras camadas, acrescentando pintura a uma imanência primordial por mim estabelecida.

FCL: No teu processo de trabalho valorizas a procura pessoal, a consciência de ti próprio? Trabalhas sobre ti próprio ou procuras o outro?

PC: Julgo que não posso negar esse lugar comum... Eu crio para mim próprio. E há uma satisfação especial em ser um espectador privilegiado da minha própria obra, de conseguir um equilíbrio nessa dualidade: ora por dentro, a fazer, ora de fora, a ver.

Essas diferentes perspectiva, esses diferentes olhares (que não sei caracterizar) parecem-me ser como a tal dobra: de um lado uma coisa, do outro lado outra. Também o José Gil se refere ao momento em que uma coisa se transforma noutra, essas pequenas distâncias entre as coisas, essas pequenas diferenças.

FCL: E as tuas preocupações, aquilo que te faz avançar para a obra, são motivações na ordem do pessoal, subjectivo, íntimo ou são motivações exteriores a ti, na ordem do social, do político, religioso, etc?...

PC: Em doses diferentes, existe um pouco de tudo. Até porque os discursos pessoais acabam por se tornar discursos políticos. O discurso é eminentemente político. Contudo, as relações do objecto artístico com o olhar são relações extremamente íntimas. O lado formal, muito evidente dos meus trabalhos, é desmontável. Pensando em Matisse, eu poderei ver os meus trabalhos como possíveis exercícios do decorativo, mas na acepção que estas palavras têm no discurso de Matisse.

FCL: Os teus trabalhos ultrapassam os exercícios 'per si'. Não se esgotam em si próprios, no acto de fazer...

PC: Perfeitamente. Apesar de usar sistemas que se fecham em si próprios, considero que os meus trabalhos ultrapassam o objecto.

FCL: Essas abordagens mais complexas, que ultrapassam o acto de construir o objecto (e a própria fisicalidade do objecto) são conscientes no processo de criação?

PC: Vão surgindo na sua construção. E muitas vezes é justamente isso que provoca a sua modificação. Apercebo-me que por vezes se sente a necessidade que as obras expressem situações muito concretas. É também essa necessidade que faz com que exista uma tentativa de explicação curatorial, traduzida em texto e por vezes colocada na parede, ao lado da obra, com informações que acabam por controlar o olhar... Mas eu não gosto de olhares controlados.

FCL: De uma forma irracional que não consigo explicar, estou desconfiado da 'obra aberta'. Por vezes, sob o chapéu da 'obra aberta' cabe tudo. Cabe aquilo que é obra e aquilo que não é. Parece até não existir a possibilidade de uma obra ser outra coisa que não 'aberta'.

PC: Percebo. Para mim é a diferença entre as obras das Guerrilla Girls e do Hans Haacke, e mesmo dentro do conjunto de obras do Hans Haacke, as que me interessam são aquelas em que ele deixa uma certa indefinição, deixa...

FCL: em aberto...

PC: Deixa em aberto. Interessam-me as ambiguidades e os territórios não delimitados.

Eu cresci com o Umberto Eco. A “Obra Aberta” (1962) marcou-me. E também a “A Ordem Oculta da Arte” (1967) do Anton Ehrenzweig me marcou. Foi ele quem me ensinou a ver os diferentes níveis que uma obra de arte pode conter, foi ele quem me ensinou a ouvir música. E é justamente isso que eu procuro. Uma obra com um único nível de leitura interessa-me menos. Considero no entanto possível que possa tratar-se de uma questão geracional.

--- --- ---

FCL: Dividi a esfera artística entre ‘os lugares’ e ‘as pessoas’. Os museus, as feiras, as bienais, as galerias, as escolas, etc... E os historiadores, os críticos de arte, os professores, os comissários, os galeristas, etc... Naturalmente, o artista encontra-se dentro desta esfera artística.

Parece-te que o artista ocupa a devida posição? Ou parece-te importante repensar o seu lugar e o seu papel dentro da esfera artística?

PC: O artista faz o que tem que fazer para poder fazer o que quer fazer. Para viver da criação artística, e quando um artista se encontra dentro do mercado da arte, são necessárias determinadas concessões perante esse grande circuito: as instituições, as galerias, os críticos de arte, etc... Inevitavelmente, o artista é influenciado e levado a ponderar a sua atitude perante o sistema de legitimação e valoração da obra de arte e o jogo do mercado. Nalguns casos, existem artistas que não estiveram de todo no circuito artístico. Em vida ninguém os reconheceu como artistas e depois de morrerem alguém se lembrou de apresentar a sua obra. Noutros casos, ninguém os reconheceu nem em vida nem depois de mortos.

FCL: Parece-te que a dinâmica da esfera artística violenta o artista?

PC: Parece-me inevitável... O que se faz, também se faz em reacção ou em relação com aquilo que nos rodeia. E cabe ao artista encontrar o seu lugar e o seu papel.

--- --- ---

FCL: Na tua opinião, qual seria a relação ideal entre o artista e os diversos operadores da esfera artística?

PC: Se pudessemos criar uma bolha... Não fazia sentido a existência de todo o tipo de estruturas relacionadas com o mercado da arte. E o próprio discurso entre artistas constituía-se como o pensamento crítico.

FCL: Para concluir, uma pergunta sobre esta conversa.

Parece-te que esta abordagem que eu fiz ao artista foi diferente de outras conversas que costumamos ter com outros 'players'. Parece-te que existiu aqui qualquer coisa diferente ou particular por também eu me relacionar com os processos de criação artística?

PC: Alguns dos assuntos aqui focados também se tocam noutra tipo de entrevistas, mas... Parece-me que consubstancia aqui, de um modo geral, um conjunto de preocupações com as quais os artistas lidam todos os dias, questões que são as nossas questões.

Entrevista a Zulmiro de Carvalho realizada em Valbom em 10 de Março de 2011 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

Francisco Cardoso Lima: Escolhi esta fotografia de grupo para o guião desta entrevista por me parecer que ela se relaciona com o primeiro tópico desta conversa.

Zulmiro de Carvalho: E também se relaciona com este lugar, com “O Lugar do Desenho”.

FCL: Coelho dos Santos, Fernando Pernes, Júlio Resende, Silvestre Pestana, Francisco Laranjo e o Zulmiro de Carvalho...

ZdC: Julgo que esta fotografia foi tirada em Chaves, numa altura em que foram lá feitas uma série de exposições.

FCL: Gostava então de começar pelo início, gostava de perceber o que o fez chegar às artes? Porque veio ter às artes?

ZdC: O percurso até às artes foi definido desde muito cedo. Terminei em 1958 o curso de Formação Profissional na Escola Soares dos Reis.

Por situações dramáticas de ordem familiar (a morte do meu pai) e pelas dificuldades entretanto surgidas, fui estudar à noite para a Escola Soares dos Reis para assim poder trabalhar de dia. Foi aí que encontrei um professor, o pintor aquarelista Valentim Malheiro (professor de desenho de figura) que me deu o primeiro impulso para ingressar nas Belas Artes. Curiosamente, era colega e amigo do mestre Júlio Resende. Ele aconselhou-me a não terminar o curso de Formação Profissional ali. Eu ainda hesitei e estive um ano apenas a trabalhar. No ano seguinte comecei a fazer na Soares dos Reis uma preparação para a prova de ingresso nas Belas Artes.

A vida não era nada fácil. Eu adoeci e estive dois anos num sanatório sem poder estudar. Foi um período onde vivi situações dramáticas que me levaram a grandes reflexões e a uma experiência humana que marcou a grande transição de jovem para adulto. Foi marcante a vários níveis.

FCL: Que idade é que tinha nessa altura?

ZdC: Vinte anos. Ainda antes de sair do sanatório permitiram-me frequentar a Preparatória de Belas Artes, em 1963.

Nessa altura, já tinha decidido que queria seguir escultura. Inclusivamente, já fazia umas pequenas maquetas (uma ainda foi utilizada e agora nem sei onde está essa escultura).

Não sei porque escolhi escultura... Talvez por vir de uma família de ourives. O meu avô e o meu pai foram ourives e a minha mãe também trabalhava na banca de ourives. Eu próprio, até aos 19 anos, fui também ourives. Nesse contexto, tive contacto com os metais e experiências com a tridimensionalidade. Hoje, coloco a hipótese de ter introduzido os metais na minha escultura, justamente, por essa experiência de ourives que tive em jovem.

FCL: A ligação parece inevitável....

ZdC: Sim. Quando falo sobre os metais há coisas que se ligam de forma muito forte e muito directa com essa experiência de jovem. Eu nasci numa oficina... e quando entrei nas Belas Artes sabia que queria escultura.

Pontualmente, tenho umas fugas para umas coisas cromáticas mas, ainda agora, prevalece o desenho monocromático e a escultura de grande contenção.

FCL: Depois da Escola de Belas Artes do Porto estudou em Inglaterra.

ZdC: Sim. Fui a pensar na escultura e à procura da grande experiência escultórica da escola inglesa dos anos 60. Anthony Caro, Phillip King, etc... Sempre tive, e tenho ainda, interesse em saber o que se passa na escultura.

--- --- ---

FCL: Como esta fotografia parece denunciar, juntava-se com os seus colegas durante a sua formação? Havia algo que os unia, havia uma dinâmica de grupo?

ZdC: Essa fotografia documenta aquilo que se chamavam Exposições Encontro. O grande dinamizador desses encontros era o mestre Júlio Resende. Ele pensava que a escola podia sair do seu edifício e ir para o exterior. Fizemos uma vintena ou mais de Exposições Encontro sem apoios ou subsídios, com os nossos próprios meios. Alunos e professores montavam e dinamizavam exposições e palestras...

Profissionalmente, tive uma ideia que não foi para a frente. Entendia, e entendo, a escultura como uma prática colectiva (e a minha experiência confirma-o). Tentamos criar uma espécie de... cooperativa ou associação de artistas ou de escultores, para poder partilhar um conjunto de recursos. Mas não funcionou. E acabei por criar um atelier utópico, que, na realidade, não tem o fim para que foi destinado. Agora utilizo um espaço pequeníssimo e cómodo, para ouvir música, para ler, para desenhar... Não precisa de ter nenhuma das características do atelier romântico com luz norte e etc...

Estou agora a trabalhar em maqueta a ideia para uma peça com 9 metros. Serão outros a resolver e a erguer a escultura fora desse meu espaço de trabalho.

FCL: O que precisa de um atelier? Qual é o seu atelier?

ZdC: Neste momento o meu atelier é uma coisa de carácter muito íntimo que poucas pessoas frequentam. É um espaço onde tenho muitos papéis, muitos livros, música, computador, jornais (gosto muito de jornais). E tenho também um armazém com caixotes com esculturas que foram e vieram de exposições. Não preciso de um atelier/oficina especializado em inúmeras técnicas e cheio de máquinas e ferramentas complexas.

FCL: O que faz no atelier.

ZdC: Não estou à espera da inspiração. A minha actividade é, acima de tudo, o pensamento. E é em momentos de maior calma ou serenidade que resolvo e respondo aos problemas e às questões que os meus trabalhos me colocam. E para isso não preciso de nenhum espaço privilegiado.

Para uma exposição que fiz na Galeria Alvarez, nos anos 70, Manuel António Pina fez um artigo para o Jornal de Notícias com o título “Onde as mãos não estão presentes”. Achei muito revelador daquilo que eu já pensava na época. Não preciso de ter a minha impressão digital gravada nas minhas esculturas.

--- --- ---

FCL: Demarcou-se cedo da ideia romântica de autoria...

ZdC: Sim, sim. Um texto muito bonito do Fernando de Azevedo, fala sobre a ausência de plintos nas minhas esculturas. De facto, as peças que expus na Galeria Quadrum, em 1982, não tinham plintos, nasciam do chão. Outro exemplo são as duas peças de ardósia recolhidas na pedreira, de grandes dimensões, para as quais apenas fiz uma estrutura metálica de ligação (prémio de escultura, 3ª exposição da Fundação Calouste Gulbenkian em 1986). No ano passado, a propósito dos 50 anos da Fundação Calouste Gulbenkian, voltaram a ser expostas.

FCL: Na altura, foi importante afirmar esse distanciamento da escultura de plinto e da marca do autor?

ZdC: Na altura, esse distanciamento surgiu através dum processo mental.

--- --- ---

FCL: Gosta muito de jornais... E leva para dentro desse seu espaço de trabalho tudo aquilo que o rodeia? Faz questão de levar para dentro do atelier a sociedade, política, religião, género, etc...

ZdC: Sim. Tenho lá dentro essas coisas todas.

FCL: Funciona com elas?

ZdC: Funciono. Até pelas constantes dúvidas que tenho e pela necessidade de me apoiar em diversas coisas para saber como é que lido com esta existência. Eu não tenho certezas...

FCL: O seu trabalho é muito depurado... Parece ser um trabalho íntimo, do próprio.

ZdC: Eu guardo tralhas, preservo coisas, e ideias também. Tenho necessidade de ter essa moldura. Mas, quando penso nos meus objectos, esse exagero, essa soberba, não aparece. Sou contido e pretendo passar essa ideia de contenção.

--- --- ---

ZdC: Nesta última década estive na Coreia por duas vezes, para participar em Simpósios Internacionais de Escultura. Eu chamo-lhes residências artísticas. Sou inserido num contexto to-

talmente diferente daquele em que vivo. Alimentação, colegas, ligações, processos de trabalho, língua, vivências... A nível profissional são experiências riquíssimas e as coisas resultam.

O meu trabalho, naquilo que diz respeito à ideia de escultura, mantém-se. Procuro as mesmas formas, utilizo o mesmo alfabeto, as mesmas obsessões.

--- --- ---

FCL: Parece-lhe que existe um grande quadro sobre o qual está a trabalhar? Está consciente que trabalha sobre esse grande quadro ou o grande quadro, a manifestar-se, é uma simples consequência ou apenas um somatório de pequenos momentos? No seu trabalho há uma ideia maior?

ZdC: Não.

Vou fazendo, vou trabalhando e vou conquistando coisas que previamente não tinha.

A existir essa ideia maior, ela será consequência de um somatório de momentos e de ideias que logicamente conduzem ao trabalho final, passando por um período de investigação e insatisfação até à conclusão da obra. As coisas sucedem-se conforme vou respondendo e tentando resolver as interrogações que me são colocadas. O tempo parece-me sempre insuficiente.

Uma característica que cultivo é uma certa humildade.

FCL: Quando olha para trás não tem ideia que há um percurso que afirma qualquer coisa maior do que as obras individualmente?

ZdC: Pode ler-se alguma coerência nas abordagens que fui fazendo. Vejo que há uma preocupação na procura de uma linguagem, uma forma de dizer com um discurso não complexo ou excessivo. Tento utilizar um discurso simples... E o tempo foi passando e fui deixando coisas para trás...

FCL: A propósito da humildade já referida e sobre a sua forma de funcionar perante a criação artística... No seu processo de criação há uma procura pessoal, uma procura de si próprio através de um trabalho emocional e intuitivo ou trata-se de um processo racional, cerebral?...

ZdC: Penso que se trata de um processo muito mais racional e cerebral...

FCL: Não se coloca a si em jogo, em questão?

ZdC: Não, não... O meu processo de trabalho resulta das minhas aprendizagens, das minhas vivências, do conhecimento que vou adquirindo... Penso que são este tipo de questões que moldam a minha prática.

FCL: Considera-se mais racional do que intuitivo?

ZdC: Essa é uma questão curiosa. Penso que existe uma mistura entre intuição e razão e não sei qual é a importância de uma ou de outra. Acredito que apanhe um pouco da intuição e depois crio-lhe uma razão.

FCL: O fracasso, o erro, o equívoco, a crise, o acidente, o acaso, a deriva, ou a fronteira, a ruptura, a desconstrução, etc... são importantes no seu processo de criação? Aceita-os, valoriza-os?

ZdC: O fracasso, o erro, o equívoco, a crise, não. Mas o acidente sim, o acaso sim e a ruptura também. A desconstrução talvez não...

FCL: Pela sua experiência, parece-lhe que existe qualquer coisa comum na prática das artes plásticas. Algo transversal a todos os artistas plásticos? Pode existir um grande chapéu do processo de criação?

ZdC: Julgo que sim...

FCL: Algo não palpável que nos ultrapassa? Mais que metafísico, algo de inexplicável?

ZdC: Eu penso que sim, penso que tem que existir uma qualquer ligação entre os criadores. Mas não a sei definir...

Existe um todo, uma procura que os une... Algo que eu considero inexplicável.

FCL: Trata-se de uma ideia romântica...

ZdC: Sim, sim...

--- --- ---

FCL: Privilegia a relação entre os pares, entre artistas? Sente vontade de ir ter com os seus colegas?

ZdC: Sim. Sempre senti isso.

Nas Belas Artes existiam as Exposições Magnas, realizadas pela própria escola. Eram os professores quem seleccionavam os trabalhos e os expunham.

Um conjunto de alunos de Belas Artes criou as Exposições Extra Escolares no sentido de mostrarmos alguns trabalhos contrários àquilo que eram as indicações vindas da escola. Eu sou uma das pessoas que dinamizou uma 2ª vaga de Exposições Extra Escolares. Fizemos julgo que 4 ou 5 Exposições Extra Escolares com a ajuda de um conjunto de professores que apresentavam uma maior abertura, com catálogos que podem agora ser consultados.

E quando estávamos a terminar o curso de Belas Artes, convidámos para as Exposições Extra Escolares o Fernando Pernes, o Rui Mário Gonçalves e outras pessoas ligadas à teoria da arte. Como resultado dessa aproximação, o Rui Mário Gonçalves convidou-nos a expor na Galeria

Buchholz, que o próprio dirigia. Eu, o Joaquim Vieira, o João Machado, o Álvaro Lapa, o Alberto Carneiro passamos pela Galeria Buchholz.

Fizemos ainda uma pequena exposição na Cooperativa Árvore “Porque Sim?... Porque Não?...” (1970), com 4 ou 5 artistas.

FCL: Essa é uma dinâmica muito próxima daquilo que me parece acontecer hoje. Essas estratégias parecem-lhe ser transversais?

ZdC: Sim, nesse primeiro momento. Posteriormente cada qual vai determinando o seu caminho pessoal.

FCL: Nos anos 60, as exposições colectivas desempenharam um papel fundamental. Hoje, parecem menos valorizadas... Considera importante ou procura expor com outros artistas num mesmo espaço expositivo?

ZdC: Não da mesma maneira como acontecia quando tinha 20 ou 30 anos.

FCL: E entusiasma-se com exposições de outros artistas? É surpreendido?

ZdC: Sim. Desloco-me ao estrangeiro propositadamente para ver determinadas exposições. E sou surpreendido várias vezes...

Ao contrário dos seus canhões de “Shooting into the Corner” (2009) que não gostei, a nuvem do Anish Kapoor surpreendeu-me (“Cloud Gate”, 2006).

FCL: E o seu trabalho surpreende-o?

ZdC: Raramente. Interrogo-me muito e são mais as dúvidas que as certezas.

FCL: Procura ou sente necessidade da opinião de outros artistas sobre o seu trabalho? Gosta de ser reconhecido por um colega?

ZdC: Depois de eu ter terminado as obras, gosto de ouvir os outros. Não apenas artistas. Trata-se de qualquer coisa de carácter humano e não necessariamente apenas relacionado com a arte.

FCL: Nas artes plásticas, parece-lhe importante a opinião dos artistas sobre o trabalho desenvolvido pelos seus próprios colegas?

ZdC: Sim, mas... Como em todas as actividades humanas, também nas artes as coisas não me parecem estar devidamente equilibradas. Existem uma espécie de gurus (ou de filtros) que nem sempre abordam a totalidade das realizações artísticas.

Por outro lado, há portas que não se abrem para todos. Nas artes plásticas, Porto e Lisboa são realidades diferentes (ainda que o Museu de Serralves tenha vindo tentar equilibrar os pratos

da balança). Por exemplo, acredito que o convite que recebi em 1983 para participar na bienal de S. Paulo deveu-se, também, ao facto de ter tido a oportunidade de apresentar o meu trabalho em Lisboa.

FCL: E em relação aos seus pares... Existe uma dinâmica reflexiva entre artistas?

ZdC: Após a realização do trabalho e depois da obra exposta... talvez... Mas parece-me ser mais fechado. Nos últimos anos tenho estado mais isolado... tenho tido um contacto menor com outros artistas...

FCL: Valoriza essa opinião vinda de um outro artista?

ZdC: Depende dos artistas mas, sim, tenho sempre um cuidado muito grande em ouvir aquilo que os outros artistas me dizem.

FCL: E parece-lhe que existem canais que proporcionam que o artista seja ouvido ou isso acontece de forma escondida? Parece-lhe que há vontade por parte do artista de se fazer ouvir?

ZdC: Profissionalmente, há conferências, há conversas, há outros eventos organizados a um nível individual...

Mas podem também existir vozes deturpadoras ou maledicentes, com vontade de amesquinhar aquilo que está à sua volta...

--- --- ---

FCL: Existe um discurso veiculado pela obra de arte, na ordem do estético. À parte desse, há um outro discurso que o artista pode construir fora do objecto artístico. Os vários manifestos artísticos são um bom exemplo de como o artista, recorrentemente, utiliza outros veículos para fazer passar um outro discurso. Ou os títulos dos trabalhos ou os títulos das exposições ou os livros de artista...

Existem vários outros espaços para dizer fora do objecto artístico. Parece-lhe que há qualquer coisa que o artista tem para dizer que não cabe no objecto estético?

ZdC: Apenas vejo a necessidade desses outros discursos pela insuficiência do discurso contido na obra de arte.

No meu caso, quando não consigo dizer o que pretendo com um trabalho, tento, no próximo, resolver esse problema. E verifico que há discursos ou ideias que vão transitando de obra para obra. São insistências que não desaparecem. Talvez sejam permanentemente reestruturadas, sempre em busca do que não é fácil encontrar.

Em relação aos títulos das obras... Nem sempre necessitei de pôr títulos nas obras. Normalmente, não o fazia, mas agora, efectivamente, tenho vindo a utilizar os títulos como forma de acentuar daquilo que o próprio desenho já me parece dizer. Neste momento, tenho vindo a traba-

lhar as horizontais (e não me consigo desligar das horizontais...). Quando chamo “Horizonte” ao desenho de uma linha horizontal, é redundante e essa redundância também é importante...

--- --- ---

FCL: Várias vezes, quando pedem a um artista para ele próprio falar sobre o seu processo de trabalho ou sobre as suas obras, parece-me que o artista tenta mimetizar um discurso tipificado e associado àquele que é o discurso do crítico de arte, não utilizando aquilo que poderá ser um discurso próprio do criador.

Coloco a hipótese de existir um discurso próprio do artista, diferente dos discursos dos outros ‘players’ da esfera artística. Diferente do discurso do galerista, do comissário, do professor e, também, diferente do discurso do crítico de arte.

Parece-lhe que pode existir um discurso próprio do artista, diferente, por exemplo, do discurso do crítico de arte?

ZdC: O discurso do artista são os seus objectos artísticos. Eu não tenho outro discurso a não ser o resultado final do meu trabalho. E cabe ao espectador uma leitura própria. Cabe ao espectador descobrir.

FCL: E esta conversa... não é ela própria a construção de um discurso afim do artista, sobre o seu processo de trabalho e sobre as suas obras de arte?...

ZdC: Não sei, não sei... Tento ser sociável, educado e correcto. Não me fecho, não sou um bicho esquisito. Mas, e em relação às palavras, sou uma pessoa bastante contida.

Estou aqui a conversar consigo mas não tenho nenhum discurso em especial... Tento responder às questões que me são colocadas com toda a naturalidade, sem nenhuma máscara e com toda transparência, com verdade e sem qualquer transcendência em relação aos meus trabalhos...

FCL: Poderá ser esse, justamente, o seu discurso? Poderá ser esse discurso, simples e não teorizado, uma possibilidade para um discurso do artista diferente, por exemplo, do discurso do crítico de arte, estruturado, alicerçado, coerente, eloquente, assertivo?...

ZdC: Essa é uma questão com interesse perante a qual me estou agora deparar...

FCL: A existir, pode esse discurso do artista sobre a sua própria obra (ou sobre a obra de outros artistas) acrescentar uma outra perspectiva, distinta daquelas que outros ‘players’ acrescentam, por ser, ele próprio, um criador?

ZdC: Depende de quem o faz. Depende do crítico de arte, do galerista e, também, do artista. E eu não tenho esse discurso. Mas penso que pode ser verdade. Um artista pode ter uma leitura própria e diferente dos outros agentes. E não lhe chamo discurso... trata-se de uma leitura própria.

--- --- ---

ZdC: Agora, ao fazer-me este conjunto de perguntas, interrogo-me se eu não tenho também um discurso próprio. Esta conversa é-lhe útil? Interrogo-me, mas não preciso de ter resposta...

FCL: Tenho todo o gosto em responder-lhe (isso é algo que neste conjunto de entrevistas/conversas acontece com frequência).

Julgo que você mesmo acaba por colocar essa hipótese. E parece-me que esse é o seu discurso enquanto artista plástico.

ZdC: Sim, pode ser...

FCL: Posso fazer-lhe já, aquela que é, habitualmente, a última pergunta:

Acha que esta conversa é diferente daquelas que tem quando está perante outros operadores da esfera artística? Existe aqui, neste registo, algo particular, eventualmente por também eu estar ligado à criação?

ZdC: Não. A minha intervenção é sempre feita neste registo, no sentido de trazer algum acrescento de leitura àquilo que são estas vivências artísticas, no sentido de podermos esclarecer algumas dúvidas que possam existir.

--- --- ---

ZdC: E em relação à utilidade desta conversa?...

FCL: Não querendo estar aqui e agora a analisar esta conversa, não deixo de constatar uma certa tranquilidade, uma certa calma, simultaneamente uma certa solidez, simplicidade e transparência que acrescentam uma perspectiva, a sua perspectiva. Este, como todos os outros, são para mim momentos muito gratificantes.

ZdC: Quando tinha 30 anos pensava que ia conquistar o mundo. Sentia um qualquer fogo interior que me dizia que era possível abraçar uma carreira profissional na escultura.

Agora, com 70 anos, vejo que tracei um percurso enquanto escultor.

--- --- ---

FCL: Sobre o artista e os diversos agentes da esfera artística. Parece-lhe que a relação estabelecida entre ambos é aquela que melhor satisfaz o artista.

ZdC: Eu penso que não. Penso que ainda há um longo caminho a percorrer no sentido de serem criadas condições de criação, produção, exposição, comercialização.

FCL: Numa situação ideal, como vê a organização e a dinâmica entre os diferentes 'players' da esfera artística?

ZdC: Os artistas, e pensando principalmente nos mais jovens (mas não apenas neles), deveriam poder exercer a actividade profissional para a qual se formaram. Um pintor, um escultor, um escritor, um músico deviam estar disponíveis para o seu trabalho. Deviam poder realizar e

produzir as suas obras, deviam poder extrapolar livremente. De outra forma, a sua liberdade de acção é comprometida por constrangimentos de ordem primária. E nem sempre isso é possível. Há, portanto, um conjunto de questões na nossa sociedade que não estão bem resolvidas.

FCL: Julgo que está concluído...

ZdC: Espero que tenha sido útil e que tenhamos posto mais uma pedrinha no edifício das artes.

Entrevista a Fernando José Pereira realizada no Porto em 11 de Março de 2011 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

Francisco Cardoso Lima: Como vieste parar às artes plásticas?

Fernando José Pereira: Esta pergunta já me foi feita várias vezes e continuo sem ter uma resposta eficaz.

O meu pai é desenhador têxtil e desde muito cedo comecei a desenhar ao seu lado. Essa prática continuada deixou-me confortável com os materiais de desenho e pintura. E ao longo da infância e adolescência o meu interesse foi crescendo, encorajado por todos aqueles que me estavam próximos.

Mais tarde, na altura de escolha de uma área profissional, o meu pai disse-me que deveria seguir arquitectura, com receio do meu futuro enquanto artista plástico. Mas desde muito cedo foi claro para mim que não queria aturar clientes. Essa prática mais individual foi umas das razões que me fez escolher as Belas-Artes.

FCL: Ainda no secundário, ou na universidade, juntaste-te com amigos? Sentis-te necessidade de criar afinidades e proximidades com outros colegas para, em conjunto, afirmarem seja o que for?

FJP: Durante o período de formação, ainda na escola secundária, não. E mesmo durante o período universitário o meu caminho foi muito solitário. No período em que eu frequentei a Escola Superior de Belas-Artes do Porto, o ambiente não era bom. As pessoas não se davam, não existiam grupos. Só mais tarde, alguns anos após ter terminado a licenciatura, passou a haver um ambiente mais saudável.

FCL: Mas sentias essa necessidade? Sentias a necessidade de ter ao teu lado um conjunto de pessoas com quem partilhasses as mesmas dúvidas? Alguém com interesses e vontades em comum?

FJP: Não. Durante as Belas-Artes nunca senti verdadeiramente essa necessidade. Mais tarde sim...

FCL: Quando é que começaste a sentir essa necessidade de partilha?

FJP: Recuando um pouco... eu apanhei o 25 de Abril numa idade complicada. Tinha 14 anos, vinha de uma família muito activa no que diz respeito à política do anticamente. Acabei por me envolver num conjunto de outras vivências e aprendizagens, numa deriva política, que fizeram com que chegasse às Belas-Artes um pouco mais velho que os outros alunos. E, na Escola de Belas-Artes, logo percebi como a coisa funcionava. Para conseguir algo que me legitimasse como artista plástico tinha que fazer um conjunto de tarefas, mais ou menos interessantes, impostas pela escola. E, ao contrário de alguns alunos que decidiam fazer da sua obra uma resposta às

imposições da academia, eu simplesmente cumpria aquilo que me era pedido, sem questionar a sua utilidade.

Só depois de terminada a escola, e por um conjunto afinidades, é que comecei a ter contacto mais próximo com uma geração mais nova. O interesse pela política, que vinha de trás, conduziu-me a um grupo de amigos e colegas que, na altura, no início dos anos 90, estava muito interessado e empenhado em trazer esse tema para o meio da arte.

FCL: Foram essas afinidades que te ligaram a um grupo de pessoas, a um grupo de artistas?

FJP: Exactamente.

Os meus interesses situavam-se, por um lado, na política pura e, por outro lado, na nossa relação com a tecnologia, também ela uma questão política. Sempre fui extraordinariamente céptico no que diz respeito à nossa relação com a tecnologia contudo (e em aparente paradoxo) sem nunca a negar. Encontrei duas outras pessoas que, à altura, pensavam exactamente como eu: o Miguel Leal e a Cristina Mateus. Decorrente desse confronto Homem/tecnologia, os três criamos a “Virose” (1997) que ainda hoje funciona.

--- --- ---

FCL: A propósito da “Virose” ou a propósito da residência artística realizada em Nantes “Pleased to meet you” (1996): são sintomas de uma procura, de uma partilha, de uma vontade de conhecer? (de resto semelhante àquilo que eu próprio estou a fazer com este largo conjunto de entrevistas/conversas)?

FJP: Claro.

FCL: E parece-te que os artistas privilegiam as relações com os seus colegas?

FJP: Eu tenho muito orgulho de pertencer a um grupo de pessoas que desde os anos 90, até hoje, se dá bem. E digo isto precisamente porque sei que na geração anterior à minha todos se odiavam, continuam a odiar e fazem disso gala. A sua postura artística passa por aí, pela exaltação do individualismo.

Nós conseguimos fazer esta coisa, na altura, nova, no país. Criar grupos de artistas, por vezes bastante alargados, que dinamizaram um conjunto de actividades (exposições, manifestos, etc...). E ainda nos encontramos e ainda hoje dinamizamos actividades. Não se trata de grupo formal, como já se disse. Interessa-me sobretudo esta possibilidade de ter interlocutores com os quais eu partilho o meu trabalho e com os quais eu discuto um conjunto de assuntos.

FCL: Parece-te que essa necessidade é transversal a todos os artistas?

FJP: Deste grupo que se formou nos anos 90, sim.

FCL: É possível falar num sentimento de classe entre os artistas plásticos?

FJP: Acho que não.

FCL: Faz sentido pensar nisso? Pensar num sentimento de partilha de uma forma generalizada e estruturada?

FJP: Não. Nunca gostei desse tipo de estatuto corporativo. Associações, ordens, etc... Quando se começa a introduzir essa lógica corporativa e sobretudo burocratizada, a verdade deixa de existir e passam a existir outras coisas. Prefiro as coisas verdadeiras.

--- --- ---

FCL: Podem as exposições colectivas funcionar como motor para uma aproximação entre artistas? Podem as exposições colectivas afirmar um todo, maior que o somatório das partes? Como te posicionas em relação às exposições colectivas?

FJP: É natural que já tenhas ouvido o que vou dizer vindo de outros artistas da geração dos anos 90. Para nós foi determinante a existência de exposições colectivas porque no início dos anos 90 pura e simplesmente ninguém nos abria a porta. A coisa era tão simples quanto isto. Nessa altura, em Portugal, existiu uma comunhão entre artistas do Porto e de Lisboa que fez com que, nessa década, momentaneamente, essa dupla condição deixasse de fazer sentido (neste momento, essa dinâmica está periclitante, está em regressão). E isso foi algo que me interessou bastante. Até cerca de 1997, 1998, fizemos exposições em Lisboa e no Porto, em diversos (e muito diferentes) locais: na Reitoria de Lisboa, no CAPC em Coimbra, na Green House (na Estufa Fria) em Lisboa...

Em alguns locais improváveis aconteceram exposições que, agora, à posteriori, se transformaram em marcos desses anos 90.

Essa dinâmica permitiu a um grupo de pessoas que não vinha de trás, nem estava ligado ao mercado, nem tinha apoio crítico, ganhar visibilidade pela afirmação de algo que até ali era completamente impossível de existir.

Depois de várias exposições, depois dessa insistência, começaram a olhar para esses jovens artistas, começaram a olhar para aquilo que eles tinham para dizer.

FCL: Que artistas ou que exposições te parecem marcar decisivamente a década de 90?

FJP: A "Greenhouse Display" (Estufa Fria, 1996), em Lisboa, foi marcante.

E também considero muito importante o conjunto das várias exposições individuais no CAPC de Coimbra, entre 1994 e 1996, que acabaram por funcionar como uma espécie de um ciclo de exposições, como uma grande exposição de grupo. Todos estávamos bastante envolvidos nesse processo e lembro-me, por exemplo, do Paulo Mendes convidar outros artistas para participarem na sua exposição individual.

FCL: Essa dinâmica de conjunto acrescenta algo às partes, aos artistas, e aos seus processos de trabalho individual?

FJP: Julgo que sim. Nesse confronto ninguém fica imune e há algo que me parece fundamental: as pessoas e as obras contaminam e deixam-se contaminar.

O “Pleased to meet you” (1996) introduziu uma experiência para mim, e até hoje, única e muito importante. Juntaram-se artistas de três países: Portugal, França e Escócia. Eu tive que viver em França com um escocês que não conhecia. E em conjunto tínhamos que produzir uma exposição. E resultou muito bem (noutros caso não). Esta experiência de confronto directo com o outro, com o desconhecido parece-me muito importante.

--- --- ---

FCL: Parece-te que o artista sente necessidade do reconhecimento dos seus pares?

FJP: Sim. E neste grupo de artistas, nos casos mais... saudáveis, isso funcionou a 100%.

Esse reconhecimento mútuo por parte dos intervenientes manifestou-se de múltiplas formas. Manifestou-se, por exemplo, na necessidade que todos os artistas tiveram de, a determinada altura da nossa vida, mais cedo ou mais tarde, trocarmos obras de artes uns com os outros.

FCL: Sempre considerei estranho essa prática não ser recorrente e transversal...

FJP: Eu tenho uma série de obras de arte de outros artistas espalhadas pela minha casa.

FCL: Ainda em relação à questão do reconhecimento entre pares... Percebi que te parece necessário... E parece-te que acontece?

FJP: Acho que sim.

FCL: Tenho constatado que existem inúmeras estratégias para que o artista possa validar, ou pelo menos reconhecer, o trabalho dos seus colegas. Na realidade, parece-me uma prática mais frequente do que aquilo que eu julgava ser.

A questão é: existem ferramentas para que essa dinâmica reflexiva aconteça e extravase para fora dos circuitos íntimos dos artistas?

FJP: Já disse que aquilo que me interessou naquele grupo foi a ideia de verdade. Esta verdade, mais do que amizade entre amigos, trata-se de honestidade entre artistas que, inclusivamente, extravasa a questão geracional. Tenho trabalhado com ex-alunos pelos quais tenho a maior admiração. Não posso, nem quero, dissociar a minha vida de artista da minha vida de professor.

(FCL: Verdade, honestidade... É igual a humildade?...

FJP: Anda lá próximo, sim.)

FJP: Em conversas que tive com artistas marcantes da geração de 80, percebi que se recusam terminantemente a visitar o atelier de outro colega. E passei a minha licenciatura a ouvir os

professores dizerem mal uns dos outros. Questionava-me se, efectivamente, tinha que ser assim. Porque é que temos que levar tudo a eito para sermos nós os únicos bons. Porque é que não podemos ser amigos uns dos outros e valorizarmo-nos uns aos outros. Porque não ter a humildade de convidar outros artistas para participar connosco? Porque não partilhar?

A “Penthouse: uma ocupação temporária” (2005) é, nada mais nada menos, do que isso mesmo. Tentamos encontrar um grupo de pessoas do Porto, de Lisboa e de outros locais que estivessem abertas a participar numa exposição que fosse completamente liberta dos constrangimentos burocráticos, dos comissários e etc... Algo feito por artistas para artistas.

FCL: Essa dinâmica continua nos dias de hoje?

FJP: Parece-me que diminuiu fortemente de há dois anos para cá, quando começou a haver um declínio grande dos espaços independentes que havia espalhados pela cidade do Porto. Quando as próprias pessoas se começaram a dispersar por aqui e por ali.

FCL: Parece-te que o fim do Salão Olímpico marcou a dinâmica artística na cidade do Porto?

FJP: Sim. Acho que o fim do Salão Olímpico diz bastante daquilo a que me estou a referir.

FCL: Pelas conversas que tenho tido com os diferentes artistas parece-me que, embora isso se possa estar a passar de forma diferente, eventualmente com outras estratégias, continua a existir essa mesma vontade, esse mesmo desejo de manter um conjunto de espaços dinamizados por artistas, os “artist-run spaces”.

E também me parece que podem ser apenas duas ou três as pessoas que acabam por criar essa diferença, essa outra abordagem, essa outra dinâmica geracional.

FJP: Eu estou de acordo. Mas parece-me que a visibilidade que o Salão Olímpico tinha foi dividida por pequenos núcleos que continuam a existir. E também concordo que, enquanto houver quatro ou cinco pessoas, esses núcleos que andam à deriva, que nunca se sabe bem onde é que estão, continuarão a existir. Mas funcionam já de forma diferente daquela em que funcionava o Salão Olímpico.

FCL: É difícil as coisas replicarem-se exactamente da mesma forma... Por exemplo, também o Manuel Santos Maia, de outra forma, foi responsável por uma outra abordagem, também ela de artista para artista.

FJP: Justamente esses dois nomes, o Paulo Mendes e o Manuel Santos Maia, foram artistas que levei para dentro da minha sala de aula por os considerar fundamentais.

É importante que a geração que está agora a formar-se nas escolas de Belas-Artes seja confrontada com esta forma de estar nas artes. É importante que os alunos percebam que existem

diferentes formas de estar nas artes plásticas. É fundamental perceberem a importância da voz do artista.

FCL: Comparando a voz do artista com o discurso de outros 'players' da esfera artística (professor, historiador, comissário, galerista, dealer, etc...). Comparando, por exemplo, o discurso do artista com o discurso do crítico de arte... Coloco a hipótese do artista, muitas das vezes, quando solicitado a apresentar a sua voz, tender a mimetizar um discurso próximo do crítico de arte por considerar, eventualmente, que ele próprio não tem um discurso particular, ou por não acreditar no seu próprio discurso, ou por julgar que o outro pretende ouvir por parte do artistas um discurso semelhante ao discurso crítico.

Tu, particularmente, tens uma grande produção, não sei se teórica, reflexiva... enfim... uma grande produção de conteúdo assente na palavra escrita.

Como é que tu te posicionas em relação a este discurso, que me parece que te é caro? Achas que há qualquer coisa de particular no discurso do artista?

Ou não faz sequer sentido pensar num discurso do artista, outro que não o estético veiculado no objecto artístico?

FJP: Esse discurso assente na palavra é uma das componentes essenciais do que faço ao longo do tempo.

Vim de uma escola que apenas me ensinou a fazer (e ensinou-me a não pensar). E, desde o início dos anos 90, senti necessidade de pensar não só sobre a minha prática, sobre o fazer, mas também sobre o próprio pensamento, puro. E desde essa altura que tenho uma ideia muito clara sobre isto: Os artistas são o núcleo de um território que é também do interesse de vários outros agentes, agentes que produzem um discurso depois do artista produzir a obra. São exteriores à obra. A grande vantagem (ou desvantagem) que os artistas têm é que são, eles próprios, os produtores das obras. E não encontro nenhuma vantagem em mimetizar os discursos dos críticos de arte ou de historiadores de arte. Aquilo que sempre tenho defendido (independentemente de o conseguir ou não) é a produção de um discurso que tenha a particularidade de acrescentar ou de trazer algo de novo. Refiro-me à experiência de quem faz (e de quem sabe falar sobre o que faz) no sentido da construção da própria ideia de obra. E estes problemas não interessam particularmente, por exemplo, aos críticos de arte.

FCL: Através da tua reflexão ou através da tua obra?

FJP: Através da reflexão e da obra. Não consigo dissociar as duas coisas.

Quando avancei para um doutoramento foi exactamente para organizar uma série de textos que, por necessidade, foi produzindo. Escrever o doutoramento foi sistematizar esses textos, so-

bre o meu trabalho e os problemas que ele me levanta. E estes problemas não interessam a um historiador ou crítico de arte. São problemas que interessam a quem produz os objectos artísticos.

Essa especificidade do discurso, que começa agora a ser mais comum, é algo que me interessa de sobremaneira. Tanto que, inclusivé, e por razões profissionais, sou director do mestrado que inclui uma disciplina chamada “Textos de Artistas”, exactamente por pensar que é fundamental trazer à tona esse pensamento mais intrínseco a quem sabe fazer as próprias obras.

--- --- ---

FJP: Outra das disciplinas do mestrado chama-se “Prática e Pensamento da Arte Contemporânea”. Pretende confrontar os alunos com discursos vindos dos artistas e discursos vindos das pessoas que circulam em tornos dos artistas. Usando uma palavra que está em desuso, interessa-me muito introduzir uma epistemologia própria de quem está dentro do território a fazer, diferente daquela que os críticos de arte praticam.

Em Portugal falta construir esse território de reflexão.

FCL: Esse é o território dos artistas. E embora não pretenda criar uma abordagem epistemológica das artes plásticas em Portugal hoje, senti necessidade de vir ter com vários artistas.

FJP: Parece-me que estás, justamente, a tentar delimitar um território...

--- --- ---

FCL: Sobre clichés e lugares comuns... Por um lado, o discurso do crítico de arte é tido como bem estruturado, muito eloquente, referenciado, preciso, claro, eloquente, escorreito, etc... Por outro lado, o discurso do artista é tido como não estruturado, errático, incongruente, contraditório, pouco eloquente, subjectivo e pessoalizado, vago, poético, etc...

Parece-te que o discurso do artista tem particularidades que o tipificam. Singularidades que o podem tornar único e diferente daquilo que são os diversos discursos de outros operadores da esfera artística?

Ou não... e nem sequer é interessante procurar um campo onde se possa encontrar um discurso do artista?

FJP: Essa pergunta é interessante mas deparamo-nos com um problema operativo.

Embora essa prática reflexiva seja normal no universo da arte moderna e contemporânea mundial, não é muito fácil encontrar um discurso criado por artistas portugueses que não seja um texto errático, uma vez criado por acaso.

Eu nunca me quis pôr no lugar do historiador, do crítico ou do teórico da arte. Contudo, nos casos com os quais eu mais me identifico, o discurso dos artistas não é necessariamente mais errático ou subjectivo... Existe um rigor muito grande nos textos do Hans Haacke (um artista que me diz muito) que escreve bastante e com tanto rigor como um qualquer historiador ou crítico de arte. Identifico uma escrita de artista na maneira como o Hans Haacke escreve. Coloca problemas que só podem partir de alguém que tem nas mãos esse poder individual de projectar a sua obra

para a frente, ao contrário de quem se confronta com a obra de arte olhando para trás. Nesse sentido, a relação que nós temos com o mundo é diferente. Nos textos que fui escrevendo ao longo destes anos, tentei sempre nunca sair desse lugar, que é o lugar do artista.

E por gostar de pensar e escrever, sinto que fui muito prejudicado nalguns meios artísticos...

FCL: Retirado de um texto teu: “As palavras, a partir da arte conceptual, teñen que ser obrigatoriamente consideradas como material estético.” “(...) dous universos, que non poden ser separados (...)” “(...) o discurso dos artistas, por máis complexo que sexa, concrétase sempre en formas.”

Ao lançar esta questão não distingo aquilo que me parecem ser dois tipos de discurso que o artista pode veicular. Um, aquele veiculado através do objecto artístico, com todas as particularidades desse meio. Outro, aquele veiculado através de outros meios que não a obra de arte, eventualmente através da palavra falada ou escrita mas não necessariamente. Por exemplo, os manifestos artísticos, os títulos das obras de arte ou os títulos das exposições. Existem outros exemplos, alguns não relacionados com a palavra. E quando dizes “(...) o discurso dos artistas, por máis complexo que sexa, concrétase sempre en formas.” fico baralhado...

FJP: Referes manifestos, títulos... eu refiro outra coisa. Falo da “Art & Language” do final dos anos 60. Escreviam livros e assumiam esses livros como obras de arte. Quando me refiro às palavras como material estético estou-me a referir a essa herança da arte conceptual que trouxe as palavras para o universo da prática artística.

Contudo, por mais teórico que o artista seja (como, por exemplo, Joseph Kosuth) acaba por atribuir uma forma aos seus objectos.

E também os artistas da “Art & Language”, passada a fase mais fria da arte conceptual desmaterializada, fizeram algo que me interessou bastante: na Documenta de Kassel em 92, serigrafaram os textos que tinham escrito e fizeram mobiliário (obras de arte) com os seus textos (obras de arte) ou, noutro exemplo, expuseram formalmente os ‘index’ dos seus livros.

Ao contrário de um filósofo que se esgota nas palavras do livro, o artista tem essa outra identidade enquanto criador: o objecto artístico para lá das palavras.

FCL: O artista pode veicular um discurso fora da obra de arte?

FJP: Julgo que sim. O artista pode ter um discurso na obra de arte ou a partir da obra de arte (e enquanto artista).

Sou frequentemente acusado de ser um teórico, de apenas escrever e de já não produzir obras de arte. Na realidade não escrevo nem mais nem menos do que sempre escrevi e não produzo nem mais nem menos obras de arte do que sempre produzi.

Parece-me que as pessoas ficam pouco à vontade quando estão perante um artista plástico que (para além de fazer as suas obras) tem ideias não só sobre os próprios trabalhos, mas sobre

o universo onde está incluído. O que escrevo é a partir dos meus trabalhos e nunca me refiro directamente a eles nos meus textos. Nesse sentido são caminhos paralelos.

FCL: Comparado os teus textos com os textos, por exemplo, do Pedro Proença... Embora estas sejam abordagens distintas, é possível tipificar uma abordagem?

FJP: Daquilo que conheço, consigo perceber nos textos do Pedro Proença uma forma próxima daquela que ele utiliza nos seus desenhos ou nas suas pinturas. Parecem-me partilhar o mesmo tipo de raciocínios. Comigo passa-se o mesmo. Pelo menos, tento que ambos os caminhos sejam paralelos e tento que uma coisa não anule a outra.

--- --- ---

FCL: Sobre o próprio, pessoal, íntimo... e sobre o outro: como te colocas ou como te relacionas contigo próprio na tua criação, nos processos de construção dos teus trabalhos? Qual a importância do outro no teu trabalho? O que te anima a criar?

FJP: O “eu próprio” no sentido comum da arte, no sentido do artista se apresentar, de mostrar essa intimidade, nunca coloquei como possibilidade sequer. Aquilo a que recorro bastante, e voltando um pouco atrás, é a honestidade. Nunca falo de coisas que não sei. Só falo das coisas que conheço bem. E as coisas que conheço bem são as coisas que vivi e vivo na minha vida. Os meus trabalhos encaminham o espectador pelas minhas experiências pessoais para coisas que não são pessoais.

--- --- ---

FJP: Eu tenho um grande fascínio pelas periferias da sociedade...

Muito antes de existir um João Garcia famoso (grande amigo, aliás), quando comecei a trabalhar sobre o montanhismo, ele era visto, no nosso país, como uma coisa de tolinhos. Da mesma forma, também me interessa, e sobremaneira, a ideia do terrorismo, outra coisa de tolinhos. Os montanhistas e os terroristas são exactamente o mesmo tipo de pessoas: tolinhos.

--- --- ---

FJP: A peça “No Tears” (1997) estava integrada numa exposição que questionava o romântico. E, de facto, o que lá está é uma espécie de homenagem a pessoas que, de um lado ou do outro, se deixam morrer por um ideal. E isso fascina-me. Sempre me interessaram os lados mais afastados daquilo que é tido como a normalidade social. E interessa-me questionar a sociedade de uma forma muito politizada porque a própria política é também algo que vivi e que me deixou marcas, como disse no início da nossa conversa.

--- --- ---

FCL: Coisas como o equívoco, o erro, a crise, o fracasso, o acaso, o acidente, etc...

FJP: Permito e aceito tudo isso...

FCL: E como te posicionas entre a razão e a intuição?

FJP: Reconheço um grande poder na intuição. E deixo-me ir, embora possa não parecer... e é por aí que o acaso entra nos meus trabalhos...

A intuição, o acaso, o erro, o absurdo... fazem-me questionar a designação “científica” da pesquisa em arte.

--- --- ---

FCL: Quando olhas para trás, para o teu percurso artístico consegues encontrar um “grande “quadro”, uma grande construção? Um todo, maior que as partes?

FJP: Tenho, e sempre tive, muita desconfiança relativamente àquilo que faço. Só quando, ciclicamente, sou convidado para isto ou aquilo, percebo que há interesse no meu trabalho...

FCL: Esses ‘feedbacks’ exteriores tranquilizam-te?

FJP: Exactamente. E o ‘feedback’ vindo dos amigos também.

E acredito em algo que tem comandado toda a minha vida: arriscar. Arriscar ao máximo. Nunca cristalizei em coisa nenhuma. Sempre arrisquei muito e quando se arrisca assim, é o que for.

Há cerca de 5 anos, decidi recomeçar a fazer desenhos. Já não desenhava desde a Escola de Belas-Artes, já não desenhava à cerca de 15 anos. Foi duro voltar a pegar nos materiais, mas era algo que queria fazer (a questão intuitiva, novamente). E lancei-me para o desenho quando todos achavam que eu nunca mais iria fazer um desenho, nem, sequer, pegar num lápis. Agora, os meus desenhos são muito solicitados. Só depois de solicitarem os meus desenhos, só depois desta espécie de legitimação dos outros, é que eu fiquei mais tranquilo e consegui descansar. À partida, fico sempre muito inquieto em relação ao meu trabalho (o que não me parece muito normal num tipo com a minha idade).

FCL: Parece-te que andas à volta das mesmas questões de forma repetitiva, obsessiva até? Parece-te que andas a afirmar uma única coisa? Um grande interesse?

Ou, de outra forma, os teus interesses centram-se numa única coisa? O artista é essa coisa? Tu és essa coisa que está no centro dos teus interesses? Ou excludes-te enquanto centro das tuas próprias reflexões?

Ou, de outra forma ainda, existe a procura de uma consciência subjectiva do próprio no teu processo de trabalho, nos teus objectos artísticos? Existe algo de espiritual na tua obra?

FJP: Perguntaram-me uma vez como nascem as ideias. Se essa pergunta é desconcertante é precisamente porque invoca essa espiritualidade. Há algo que me escapa. O equívoco, o erro, a crise, o fracasso, o acaso, o acidente, a intuição, o absurdo, etc... todas essas coisas formam uma nuvem que não sei definir e que, continuamente, povoa a minha cabeça.

--- --- ---

FJP: Parte do meu doutoramento reflectiu sobre o tipo de autoria existente no nosso tempo e umas das conclusões a que o estudo chegou foi que a autoria romântica nunca conseguiu ser ultrapassada. O autor, o artista como autor, é central na criação artística.

--- --- ---

FJP: Desde que saí da Escola de Belas-Artes luto diariamente contra uma espécie de paradoxo que, até hoje, não consegui resolver: por um lado, parece-me inerente à carreira de artista, enquanto princípio, querer mostrar-se e apresentar-se aos outros, de forma quase narcísica, enquanto alguém que tem coisas para dizer, e eu tenho feito isso nos últimos vinte anos, por outro lado, tenho grandes problemas em assumir essa condição, esse princípio. Prefiro sempre estar na sombra, não aparecer nem ver o meu nome escrito em lado nenhum.

É algo que me preocupa diariamente de forma quase obsessiva e que até hoje não consegui resolver. Eu vivo única e simplesmente em torno da arte. Não tenho preocupações de outro género. A minha preocupação é voltar para o atelier. E fazer, e fazer, e fazer. E isso choca directamente com algo que não me agrada e que me parece essencial para quem quer ser famoso: aparecer, mostrar-se.

--- --- ---

FJP: E voltando à tua questão, conhecedor dos factos e consciente deste paradoxo vivencial, desta minha experiência do dia-a-dia, ainda assim, não consigo racionalizar o porquê da minha insistência em vir para o atelier todos os dias, para fazer, para pensar, para criar. Poderá relacionar-se com a espiritualidade?...

--- --- ---

FCL: Embora simples (se calhar até vulgar) a ideia do atelier como lugar do artista parece-me interessante. Não me refiro à sua fisicalidade. Refiro-me ao atelier, seja ele o que for, como um território amoral. Sem “bem” e sem “mal”, sem “verdadeiro” e sem “falso”.

É o artista que leva para dentro desse seu espaço de criação, que contamina esse seu território, na sua justa medida. À partida, o lugar do artista parece-me dever ser um lugar vazio, não contaminado, neste sentido, amoral. A religião, a política, o género, a identidade, o que for, parece-me não dever existir, à partida, dentro do atelier do artista. E a existência de um território efectivamente amoral parece-me ser condição necessária para o exercício da liberdade.

Como é o teu atelier? O que levas para dentro do teu espaço de criação? E levas-te a ti próprio?

FJP: Primeiro, nunca fui assunto do meu trabalho artístico. Pelo menos é essa a minha perspectiva.

Depois, o meu atelier tem mudado várias vezes de conceito ao longo do meu percurso artístico.

Se, de facto, no final dos anos 80, quando eu saí da escola, o atelier era para mim aquela coisa mitificada que me diziam que era, de repente comecei a pensar exactamente o contrário. E

durante alguns anos o meu atelier pulverizou-se. Abdiqueei de quase tudo. Abdiqueei de ter um atelier físico. Era um pensador que realizava os meus trabalhos sem necessitar de um atelier físico. Mas rapidamente percebi que precisava de um espaço. Tu dizes: amoral. Eu acrescento outra coisa: que seja inteiramente meu, feito à minha medida, feito por mim e para mim. E cada ano que passa sinto mais a necessidade de uma espécie de um refúgio para onde trago esse mundo todo. É dentro do meu atelier que eu consigo lidar com o mundo todo. E sem me integrar nele.

--- --- ---

FCL: Dividi a esfera artística entre os lugares (feiras, museus, galerias, escolas, publicações, etc...) e pessoas (historiadores, críticos, professores, público, etc...). Dentro da esfera artística estão também, e naturalmente, o atelier e o artista.

Enquanto artista, dentro da esfera artística, qual a tua relação com os outros operadores? Como te posicionas dentro da dinâmica do mercado da arte? O artista está bem posicionado na esfera artística?

FJP: Eu acho que existem uma série de elementos no que chamas a esfera artística com o quais os artistas têm que se defrontar obrigatoriamente se querem assumir a condição de artista.

Pegaria na tua pergunta da mesma maneira que o fiz quando, no meu doutoramento, me defrontei com este problema. Fui buscar o personagem do Melville, Bartleby. É copista em Nova Iorque, no final do século XIX. E como copista trabalha num notário. A partir de determinada altura, sempre que o notário lhe pede para ele fazer qualquer coisa, ele diz “preferiria não o fazer”. Não se nega a fazer mas também não diz que o faz. Numa espécie de passividade radical, como lhe chama Agamben. E o patrão fica nervosíssimo, sem saber o que fazer, assim como os colegas que acabam por fazer o trabalho do Bartleby, que passou o resto da sua vida a responder “preferiria não o fazer” sempre que lhe pediam para ele fazer algo que não queria fazer.

Quando me confrontei directamente com isso no meu doutoramento respondi: “preferiria não o fazer”. Mas, se quero pertencer, se quero ter visibilidade, se quero coabitar naquilo a que chamas esfera artística, sei que tenho que o fazer.

Não quero cair na tentação da negação absoluta. Nem quero ser completamente afirmativo. Prefiro esta radicalidade passiva que determina uma independência relativamente a essa esfera. Este “preferiria não o fazer” permite-me escapar às lógicas bipolares do “sim” e do “não”, que sempre me chatearam. Permite-me, por exemplo, fazer escolhas alternativas, que sempre me agradaram.

Para que pudesse assumir esta posição, foi determinante uma decisão que tomei no dia em que acabei o curso: Não quero ser dependente da esfera artística. Vou, enquanto professor, construir a minha independência económica e social, e até, a um outro nível, uma legitimação profissional.

Sempre me coloquei numa lógica de coexistência distanciada e independente relativamente a todos os sistemas do mundo da arte.

FCL: Tens a tua relação com a esfera artística pacificada?

FJP: Nem boa nem má, sei que não é um problema.

FCL: Será esta independência perante os diversos operadores do meio artístico uma condição necessária para o artista se encaixar na esfera artística? E é uma opção difícil de ser tomada?

FJP: É uma opção lúcida que me permitiu encontrar o meu lugar. E não se trata de encaixar na esfera artística. Dito de forma rápida, eu só faço aquilo que me apetece. Pessoalmente, se assim não fosse, só me restava uma atitude: abandonar a arte.

FCL: E ao contrário: Num “mundo perfeito”, qual a relação ideal entre o artista e esfera artística?

FJP: Para existir um “mundo perfeito” os principais operadores da esfera artística, por exemplo, os operadores envolvidos no mercado da arte (que neste momento é algo determinante para a esfera artística) tinham que desaparecer. Basicamente, por razões ideológicas, tenho um problema complicadíssimo com o mercado. Eu estou nos antípodas políticos e ideológicos daqueles que eu sei serem os consumidores de arte, por excelência, no mercado artístico. Eu entendo porque é que Serralves está naquela zona e não está no Bairro do Aleixo. Eu percebo que o público de Serralves não são as pessoas do Bairro de Campanhã. E isso deixa-me triste.

--- --- ---

FJP: Quando falo em lucidez é porque percebo qual o meu papel. Nesse sentido, e apesar de me interessar pela política, não considero ter nenhum trabalho panfletário. Sei exactamente o que a arte pode fazer, o que a minha arte pode fazer neste universo. E, introduzindo um elemento interessante, sei que as únicas coisas que posso fazer passam-se ao nível do prazer pessoal. Tenho um prazer especial em passar rasteiras aos outros, a esses tipos. Por exemplo, na exposição “Inexterioridades” (2004), ocupei grandes zonas das paredes da galeria com pinturas murais não vendáveis, o que deixou o galerista em estado de nervos (menos metros quadrados para expor coisinhas vendáveis). As peças vendáveis eram um conjunto de 8 fotografias com imagens que, aparentemente, faziam lembrar ilhas num horizonte romântico. Na realidade eram registos visuais de pequenos extractos sonoros das manifestações anti-globalização, onde se insultavam, com os piores insultos, os banqueiros, o Bush, etc... São estas rasteiras, privadas, que passam por baixo...

FCL: Privado... é interessante...

FJP: E dão-me muito prazer. Sei que não vou mudar coisa alguma com o meu trabalho. Tenho essa consciência desde o início.

--- --- ---

FJP: Sou apologista da utopia. A utopia como constante procura. Algo que se relaciona com uma lógica desejanste. Desejo que, nos artistas, parece-me ser bastante exacerbado. Neste sentido, as utopias são boas. São boas para não se realizarem. Quando as utopias se realizam tornam-se coisas sinistras.

--- --- ---

FJP: Fiquei muito contente quando o Miguel Perez, sobre a minha exposição “Aparentemente nada se passa” (2011) no CGAC (Centro Galego de Arte Contemporânea), escreveu que fui construindo o meu percurso à parte, no meu cantinho. Na realidade já estive nos lugares mais poderosos da arte em Portugal: Serralves, Gulbenkian, etc... e nunca tirei partido disso. De facto não me interessa. Exponho e desapareço, exponho e desapareço...

--- --- ---

FCL: Para concluir, já sobre esta entrevista, sobre esta conversa...

Parece-te que este registo apresentou qualquer coisas de particular por, também eu, estar ligado à prática artística? Com um historiador, com um crítico de arte, com um galerista... o teu registo é semelhante?

FJP: Não. Eu revejo-me no que aqui se passou. Parece-me que existiu uma identificação com as perguntas. E com a própria forma de colocar as questões. E como me revejo nelas, respondendo com grande à vontade. Se calhar aqui, até, trato estes assuntos de uma forma bastante diferente daquela que trataria com outros agentes.

Não imagino, sequer, um crítico de arte a fazer estas perguntas. Algumas das pessoas que já me entrevistaram não perceberiam metade daquilo que foi aqui tratado.

FCL: Há universo de interesses caros aos artistas plásticos?...

FJP: Há uma especificidade própria na criação artística...

Ainda que no meio académico, é bom estares a desenvolver este trabalho. É importante tornar claro que existimos de forma particular, que temos um discurso próprio, que temos um funcionamento diferente dos restantes operadores da esfera artística. E ainda bem.

Entrevista a Alberto Carneiro realizada em São Mamede de Coronado em 18 de Março de 2011 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

Francisco Cardoso Lima: Encontrei muita informação sobre o seu trabalho na internet mas não encontrei nenhuma plataforma que agregue a vasta informação que está, neste momento, dispersa. Senti falta de algo semelhante àquilo que os jovens artistas criam para si próprios ou semelhante àquilo que é criado para artistas num outro patamar.

Não senti necessidade de sair da internet para preparar esta entrevista. Na realidade não gosto de procurar demasiada informação, particularmente reflexões feitas por outros. Sinto que sou seduzido por aquilo que eles pensam sobre si e sobre a sua obra. Gostava de evitar fazer-lhe as perguntas que já lhe fizeram, mas, e para iniciar esta conversa, pergunto-lhe como chegou às artes? O que o trouxe até às artes?

Alberto Carneiro: É muito simples e simultaneamente tão complexo e denso, tão longínquo e remoto...

Chega-se às artes por um processo de necessidade vital que foi começado a ser construído sem que o próprio saiba bem onde e como.

Em criança fiz as minhas aprendizagens infantis aqui, em S. Mamede do Coronado, num meio rural. Como a minha família não tinha meios de fortuna, tive que inventar tudo, como qualquer outra criança da aldeia o fazia. E a minha formação estética também começa aí.

Recusei o seminário (a única via possível para continuar a estudar). Sem possibilidades, sem dinheiro para continuar os estudos, começo a trabalhar depois de concluir a instrução primária. Os meus pais colocaram-me na profissão mais.... limpa e, na altura e neste meio, na profissão mais digna: santeiro (S. Mamede do Coronado insere-se na chamada zona dos santeiros da Maia de grande tradição na arte sacra). Comecei a trabalhar na oficina de santeiro como aprendiz. E houve um momento em que me senti insatisfeito.

FCL: Ainda a trabalhar na oficina de santeiro, frequentou a Escola Soares dos Reis...

AC: Descobri que havia um curso nocturno na Soares dos Reis. Diariamente, de bicicleta, seguia da oficina para a escola. Embora a Escola Soares dos Reis me fornecesse outros dados importantes para a minha formação erudita e me desse outra dimensão artística que eu não tinha antes, rapidamente concluí que também não era aquilo que procurava. E mais tarde ingressei na Escola de Belas-Artes do Porto, com 24 anos, seis ou sete anos mais velho que a maior parte dos meus colegas. Tinha atrás de mim uma prática oficial, uma disciplina. Mais do que a habilidade de santeiro, tinha atrás de mim aquilo a que chamo a disciplina do ofício, que ganhei na oficina. Nas Belas-Artes nunca tive dificuldades de aproveitamento e fui sempre correspondido relativamente ao esforço que fazia. Não tive qualquer frustração nesse plano e tive todos os motivos para

ter uma elevada auto-estima. Ainda assim, e sem saber porquê, também a Escola de Belas-Artes não me satisfazia.

Foi assim que comecei. Sem nunca colocar a mim mesmo a questão de vocação ou não vocação. Hoje tenho a consciência de que tudo isto se passou por uma necessidade profunda que me moveu e que, acima de tudo, me fez ir recusando um conjunto de coisas em busca de algo que eu não sabia o que era. Considero que todo este meu percurso se fez mais por assunção de recusas do que propriamente por reconhecimento de capacidades.

Em 1967, faço a minha primeira exposição individual na Escola de Belas-Artes “Homenagem ao autor da Vénus de Willendorf” (1967). Foi uma pedrada no charco e recebi o Prémio Nacional de Escultura em 1968.

Inscrevo-me na Saint Martin's School of Art que, inclusivamente, me escreve uma carta a dizer que eu já tinha uma obra tão acentuadamente autoral que só fazia sentido eu ingressar na escola com disponibilidade para abrir. Respondi que era isso que estava à procura. A verdade é que cheguei à Saint Martin's e aconteceu aquilo que já tinha acontecido na Soares dos Reis e nas Belas-Artes: também não era aquilo que eu procurava.

Até que encontrei exactamente aquilo que procurava.

Respondendo-lhe agora à sua pergunta: através de toda a informação erudita que entretanto tinha obtido, particularmente no domínio da arte mas não só, cheguei à conclusão que, no fundo, as minhas experiências de menino foram, efectivamente, a minha grande formação e a grande descoberta da minha vocação artística. E estruturei toda a minha obra a partir da consciência desses fundamentos.

FCL: A infância como o momento marcante, constatado à posteriori...

AC: Precisei da cultura erudita para perceber isso. E tive que recusar essa mesma cultura erudita para poder chegar onde cheguei.

--- --- ---

FCL: As pessoas com quem se relacionou, os grupos que se formaram, os núcleos de interesse, as procuras, as partilhas que aconteceram ao longo de todo esse grande percurso... Privilegiou esse conjunto de relações? Por exemplo, o CAPC (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra) foi, neste sentido, importante?

AC: Sobre o trabalho de escultor, sobre o trabalho artístico de criação, tenho-o como profundamente individual. Não se compadece muito com partilhas no acto de inventar, no acto de fazer. Eu nunca tive assistentes porque, pura e simplesmente, não me servem. Não podem fazer aquilo que eu faço e aquilo que fazem pode não me interessar. Tenho que ser eu a fazer, ponto final. Isso para mim é claríssimo, ainda que não o considere universal. Outros artistas, com outros processos, podem igualmente conseguir obras com qualidade, recorrendo ao trabalho de equipas de assistentes.

--- --- ---

AC: Desde há muitos anos que defendo que todo o trabalho de criação artística é autobiográfico. Todo o trabalho de criação artística passa pela experiência do próprio, passa pela sua vida, por toda a sua vida. Todo o trabalho de criação artística está estruturado numa mundividência que se relaciona com a realidade do criador, com o seu mundo. Neste sentido, o meu trabalho de criação é profundamente individual. E é também neste sentido que todo o meu trabalho enquanto professor é para mim tão fundamental como o meu trabalho de criação.

FCL: Acha que existe, por parte dos artistas, vontade ou necessidade de se encontrarem com outros artistas? Como se passa consigo?

AC: Não sei, não sei... Não é por ser artista que tenho necessidade dos outros.

Tenho necessidade de uma vivência forte com as pessoas, tenho necessidade de partilhar. Sem essa partilha todas as minhas ideias ficam congeladas em mim mesmo e não servem para coisa nenhuma. A minha obra só faz sentido quando sai para fora de mim. Enquanto apenas minha, a obra funciona como auto-crescimento ou auto-reconhecimento, mas não faz grande sentido.

Desde os anos 60 que considero (e nisso sou muito Duchampiano) que a obra de arte precisa do espectador. É o espectador quem lhe atribui a eternidade, não sou eu.

FCL: E em relação a outros artistas, procura-os?

AC: Não procuro artistas. Procuro os meus amigos artistas. E quando nos encontramos, quando o encontro se propicia, continuamos e retomamos conversas.

FCL: E parece-lhe que o facto de serem, também eles, artistas, de terem, também eles, uma prática artística, proporciona um patamar de entendimento transversal e específico?

AC: Naturalmente, entre profissionais da mesma área o diálogo torna-se mais fácil, na medida em que o outro perceber melhor, na medida em que o outro domina o código da coisa. Mas não é necessário que assim seja. Muitas vezes, aquilo que mais me interessa não são as leituras de quem está por dentro da área artística. Encontro grande interesse nas conversas que tenho mantido com pessoas ligadas à área da antropologia, à área da filosofia, etc...

FCL: Fez há pouco tempo uma exposição colectiva com o Rui Chafes ("Khôra", 2010). Encara esse momento como um encontro, não só entre obras, mas também entre os artistas.

AC: Sei que ele tem por mim consideração e afecto. Já o manifestou várias vezes. Mas não sei qual a posição que o Rui tem relativamente à minha obra. Nunca conversámos objectivamente sobre o trabalho um do outro.

FCL: Ainda assim é importante cruzarem-se?...

AC: Acho o Rui um grande artista (naturalmente é escusado dizê-lo). E foi uma exposição que me agradou muito, que me satisfaz. Deveu-se à conjugação feita pela Sara Matos, comissária da exposição, que nos conhece bem aos dois, e que considerou poder cruzar os nossos dois mundos. Por um lado, são mundos diversos, contudo, por outro lado, temos grandes proximidades. Embora formalmente diferentes, existem afinidades nos nossos trabalhos. Tocamo-nos provavelmente no nosso amor pela matéria. É exactamente essa consciência que é muito forte no seu trabalho e que está sempre presente nas minhas obras (pelo menos é essa a minha intenção). A força da própria matéria, a sua energia como fundamento, como aquilo que faz mover a coisa. Mas nunca falamos sobre isto.

FCL: Sente alguma necessidade (necessidade pode não ser a melhor palavra) mas... sente alguma necessidade de ser reconhecido por outros artistas, pelos seus pares?

AC: Não, não sinto necessidade nenhuma de ser reconhecido, ponto final. Seria absurdo que nesta altura da minha vida estivesse preocupado com interesses dessa ordem. Estaria preocupado com isso aos 20 anos. Aos 30 estaria ainda preocupado. Aos quarenta não sei se ainda estava. Agora sei, com certeza, que não estou. Contudo, é para mim muito gratificante o reconhecimento da minha obra, é óbvio.

FCL: Por parte de outros artistas?...

AC: É para mim muito gratificante o reconhecimento vindo de pessoas a quem eu reconheço competência (não se trata de autoridade mas sim de competência). Isto é, cuja obra também me mereça a mesma consideração. Não sei se o Rui aprecia ou não a minha obra, nunca lhe perguntei nem é coisa que eu cuide em perguntar. Naturalmente, se ele gostar da minha obra fico satisfeito porque reconheço nele e na sua própria obra essa competência para o reconhecimento.

FCL: Criando um paralelo com as ciências, por exemplo com a Física: São os físicos quem analisam, reconhecem, avaliam ou validam o conhecimento e o conteúdo produzido por outros físicos.

Parece-lhe possível, ou desejável, que também nas artes aquilo que os artistas produzem seja validado pelos seus pares, outros artistas? Considera que essa dinâmica já acontece?

AC: É necessário fazer aqui uma distinção. Se no plano da criação o artista deve reivindicar o estatuto de inventor, à imagem do cientista (eu considero-me um inventor de coisas e não um criador de coisas) já no plano da avaliação da própria coisa o paralelo entre artista e cientista não pode ser estabelecido, por uma razão simples: a ciência permite uma formulação objectivável (ainda que possa não ser objectiva) e a arte nunca o permite. No momento em que a arte preten-

de definir a coisa, a coisa escapa-se. Na arte, uma coisa e o seu contrário podem ser ambas verdadeiras. Na ciência já não é assim.

--- --- ---

AC: Quando, em 1974/75, decidi interromper a minha actividade no curso de Arquitectura para me dedicar inteiramente na reforma dos cursos de Pintura e de Escultura da Escola de Belas-Artes (que considerava ser a minha estrita obrigação) defendi (e defendo) que a Pintura e a Escultura não são classificáveis numa escala de 0 a 20. Não são sequer classificáveis 'tout court'. Eu, o Jorge Pinheiro e o Ângelo de Sousa defendíamos esse princípio. Na altura, fomos derrotados, democraticamente.

--- --- ---

FCL: Existe um discurso veiculado pela obra de arte, na ordem do estético. Neste momento não me interessa colocar este discurso em questão. Mas interessa-me colocar a hipótese de existir, por parte do artista, a vontade/necessidade/desejo de veicular um outro discurso que não cabe necessariamente na obra de arte e que, ainda assim, pode encontrar outros meios para se fazer ouvir.

Avanço, como exemplo, com os manifestos artísticos, já estabilizados na história da arte. Ou ainda, os títulos das obras, ou os títulos das exposições ou os livros de artista.

Ao longo destas conversas tenho percebido que há outras estratégias que os artistas utilizam para dizer fora do objecto artístico. São outros campos, outras ferramentas, que o artista pode utilizar para veicular um outro discurso fora da obra de arte.

Parece-lhe que existe, de facto, qualquer coisa a ser dita por parte dos artistas que não cabe no objecto artístico? Por exemplo, aquilo que está aqui a acontecer?...

AC: Sempre dei títulos às minhas exposições, sempre dei títulos aos meus trabalhos. Esses títulos aparecem sempre à posteriori, sempre depois do trabalho existir. E muitos dos títulos dos meus trabalhos são, claramente, programáticos: "Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo" (1973-76) ou "Uma floresta para os teus sonhos" (1970) ou "O Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente" (1968), etc...

Como funciona o título? O título não explica coisa nenhuma. O título participa como metáfora, nas metáforas do próprio trabalho. E é dessa forma que despoleta qualquer coisa no espectador que se relaciona com a obra. O título é o início para uma relação.

--- --- ---

AC: A Assírio & Alvim publicou o livro "Das notas para um diário e outros textos" (2007) com os meus textos recolhidos e organizados pela Catarina Rosendo...

Nesses textos nunca tentei explicar a minha obra. Isso seria horrível. No entanto, os meus textos falam da minha obra, mas falam sempre pelo lado da filosofia, pelo lado das metáforas, dizendo outra coisa para além daquilo que está dito. A metáfora é precisamente aquilo que se diz

para além do que já foi dito, dizendo outra coisa que não está revelada no momento em que se diz. E é sempre o espectador (e nunca o autor) quem encontra essa revelação. Essa é a realidade subjacente à obra de arte, seja ela qual for. É assim na música, na poesia, na pintura, na escultura, etc... O domínio da arte é o domínio das metáforas.

E esta é a razão pela qual a arte se inscreve num mundo muito complexo. É também esta a razão pela qual eu nunca fui influenciado por artistas mas antes por pensadores.

--- --- ---

AC: Formalmente, não se encontra na minha obra nada que a aproxime às obras de Bernini, Giacometti ou Brancusi. O meu vínculo ou a minha paixão pelo Bernini, pelo Giacometti, pelo Brancusi, apenas se encontra na minha obra no plano das metáforas. É nesse plano que a influência, a reconversão ou a re-consciência se exerce.

--- --- ---

AC: Há muito tempo que considero que o reconhecimento da obra de arte se vai fazendo no tempo, de uma maneira não sincrónica. É apenas nesse plano que se pode falar da chamada “eternidade da obra”.

Neste sentido, o Caravaggio, por exemplo, é um contemporâneo meu. De facto, no preciso momento em que eu visito as obras do Caravaggio, ele torna-se num contemporâneo meu. E o mesmo se passa com as artes primitivas, com a escultura grega, etc...

Sinto, verbalizo, reflecto e sou capaz de construir um discurso sobre essas obras. Simplesmente esse discurso é um discurso em mutação. Na arte não há senão um discurso em mutação.

FCL: Tentando recentar a pergunta: por exemplo, o manifesto artístico (no seu caso, sentiu necessidade escrever “Notas para um manifesto de arte ecológica” (1968–72), ou o livro de artista, hoje muito vulgarizado, (em alguns casos claramente objecto artístico noutros casos um simples livro de tiragem múltipla)...

AC: Mas o artista pode dizer de muitas maneiras, não há uma maneira única de dizer, há muitas, infindáveis...

FCL: E há qualquer coisa a ser dita por parte do artista que não cabe na obra de arte?

Ou melhor: considera poder existir por parte dos artistas plásticos um outro discurso que não aquele veiculado no objecto artístico, particular e, principalmente, diferente dos discursos dos outros operadores da esfera artística?

Eu coloco a hipótese dos criadores mimetizarem o discurso, por exemplo, do historiador, do crítico, do galerista, etc... escondendo aquele que pode ser o seu discurso próprio.

AC: O artista deita a mão a tudo para dizer o que tem para dizer, inclusivamente à palavra. Simplesmente, quando o artista deita a mão à palavra e torna a obra literal através da palavra, falha. Falha o propósito. A escultura é explicável pela escultura e não pela palavra.

FCL: Não se trata de explicar a obra...

AC: A palavra é indispensável: quando estou diante de uma obra, imediatamente figuro a obra dentro de mim e ao figurá-la estabeleço um discurso sobre ela. E imediatamente tenho que me socorrer da palavra para estruturar esse discurso. Posso não o verbalizar mas estou, inevitavelmente, a construir mentalmente um discurso.

O Homem vive num campo relacional. Fora do sistema de relações entre as coisas, não há coisas.

FCL: Esse espaço entre as coisas é um espaço caro ao artista...

AC: O espaço que está entre as coisas é uma das minhas especialidades...

Ensinei aos estudantes de arquitectura os conceitos de proporção (as relações internas de um corpo) e de escala (as relações desse corpo com aquilo que está à sua volta). E com estes dois conceitos rapidamente aprendemos que a dimensão real das coisas é virtual. O valor da coisa passa pelos seus valores intrínsecos, de proporção, e passa também, e fundamentalmente, pelos seus valores de escala, ou seja, pela relação que estabelece com aquilo que o rodeia.

--- --- ---

AC: Nós, Humanos, vivemos efectivamente num campo analógico e não podemos fugir. Temos, constantemente que relacionar isto com aquilo. Temos, constantemente, que comparar coisas.

Neste sentido, aquilo que é essencial não é uma coisa nem a outra. É, antes, a relação entre, é o que está entre. E o que está entre é a energia das coisas. E aqui sou muito Taoista, de prática e de pensamento.

Voltando à questão, o artista quando cria, cria com tudo, como costume dizer.

E quando o artista mantém uma reflexão constante sobre a sua própria prática artística (e eu tenho-a e, por várias vezes, tenho-a expressado através da palavra) o seu autor estabelece nexos entre a obra, o antes e o depois, caso contrário não pode assumir a obra como sua.

FCL: Considera particular a forma como o autor cria esses nexos? Acredita existir uma maneira particular do artista se relacionar com os objectos artísticos?

AC: Não. Cada um relaciona-se à sua maneira, da mesma forma que a minha impressão digital não é igual à sua...

FCL: A nível absoluto, naturalmente que será diferente...

AC: Há uns anos atrás, fui à Escola de Belas-Artes do Porto a pedido dos alunos da Associação de Estudantes apresentar o meu trabalho. No final, houve uma conversa e a dada altura um dos estudantes, com um ar muito 'blasé', lá no fundo do anfiteatro, disse: "O Alberto Carneiro é

famoso e eu gostava muito de saber o que é que hei-de fazer para ser famoso”. Eu disse-lhe o que me ocorreu naquele momento “No mínimo tens que observar três ordens de questões: A 1ª é teres convicções para te moveres (não é certezas, é convicções); a 2ª é tapares os ouvidos e ouvires de fora apenas aquilo que deves ouvir (as decisões têm que ser sempre tuas); a 3ª é teres muita, muita, muita paciência. E talvez, chegando aos quarenta anos, possas ser famoso”.

Por vezes perguntam-me como parto para as minhas obras. Nunca parto de formulações verbalizáveis ou fixas para a minha obra. E depois há um momento em que eu acho que a obra está pronta e deixo-a sair. Isso pode acontecer rapidamente como pode demorar meia dúzia de anos. Nunca se sabe e não há nenhuma decisão prévia que determine isso mesmo.

--- --- ---

AC: A minha obra é um contínuo. Eu estou sempre à procura de alguma coisa. Ando há muitos anos a tentar desatar um nó...

FCL: Podemos falar desse nó...

--- --- ---

FCL: Sobre o Zen, o Tao, o Tantra e a Psicologia Profunda... Sobre a sua relação consigo próprio e com os outros... A experiência, o quotidiano, a reflexão sobre o próprio, a consciência subjectiva de si mesmo... A espiritualidade...

AC: A espiritualidade é da natureza da obra de arte.

FCL: Gostava de o ouvir sobre essa necessidade de se re-encontrar... Se quiser, sobre o nó que falou à pouco...

AC: Sempre, ao longo da história (e não apenas relativamente à arte, relativamente a todos os aspectos da vida) o Homem procurou desatar um nó. Também para o artista, a arte continua a ser um mistério. E a obra de arte uma obsessão.

Eu pergunto a mim mesmo porque faço estas coisas? Mas preciso de as fazer. Envolve-me nelas desde que me levanto a que me deito.

Como disse inicialmente, o meu processo de avançar é por superação, ou melhor, por negação, por recusa. Em rigor, nunca sei o que quero. Sei o que não quero e é assim em todos os humanos. Temos mais facilidade em dizer não do que em dizer sim, curiosamente. Rapidamente sabemos o que não queremos, o que não nos interessa, o que não nos diz respeito, etc...

--- --- ---

AC: No plano individual, tenho algumas descobertas fundamentais e determinantes para o meu trabalho: o dia em que o Eugénio de Andrade me deu a ler “A Poética do Espaço” do Gaston Bachelard, por volta de 1964. Encontrei no Bachelard formulações teóricas que sentia através do meu próprio trabalho mas não conseguia formular por ausência de instrumentos de reflexão. Bachelard forneceu-me esses instrumentos. Foi determinante, uma autêntica revolução. Como outros que vieram a seguir: os fenomenologistas, particularmente o Merleau Ponty ou o Bergson.

Mas ainda não estava satisfeito. Qualquer coisa andava no ar e eu não sabia o que era. Até que descobro o Lao Tsé. Eureka! Cá está a formulação que procurava. Afinal, Descartes é, de facto, “um mentiroso”. As suas dicotomias são falsas como Judas...

O meu interesse por Jung e pela Psicologia Profunda, pelo espírito, pela alma, faz-se também pela descoberta e pelo interesse pela psicanálise. Aqui, em grupo (nestas coisas trabalhei sempre em grupo), interessei-me pelos Psicodramas, pelos Sociodramas. Pratiquei, fiz cursos, fomentei um grupo que trabalhou em conjunto praticamente durante dez anos com diversas pessoas, inclusivamente o meu amigo José Adriano Fernandes.

Tudo isto me interessava no plano da minha realização artística. Não procurava uma qualquer justificação, antes, procurava entender porquê a minha aproximação às minhas experiências de infância relativamente à matéria, porque elas se tornaram tão determinantes. Procurava perceber, em mim, onde isto estava a mexer.

Tudo isto foi determinante não só para o meu trabalho de criação, enquanto artista, mas também para a minha prática enquanto professor. Toda a minha metodologia de ensino (assim como o meu trabalho artístico) passa por dois vectores fundamentais, não no plano da realização técnica, mas no plano da disciplina do ofício,

A prática oficinal de santeiro (enquanto prática distinta daquela que a academia ensina) foi determinante para as minhas metodologias de ensino. E a Psicologia Profunda foi determinante para muitos aspectos da estruturação do meu programa de desenho no 2º ano do curso de Arquitectura. Tudo isto está escrito, está revelado, de forma muito clara, no livro da minha Lição de Agregação.

--- --- ---

AC: Foi uma necessidade individual de me confrontar com os outros, de obter dos outros um feedback, de discutir com os outros a minha própria personalidade. Os meus objectos artísticos não discuto, mas discuto a minha personalidade.

FCL: Nem moralidade, nem imoralidade. Procurou a amoralidade?... Relaciono a amoralidade com o espaço de atelier. O atelier como um espaço amoral, portanto, sem dualismo, sem bem nem mal, portanto o atelier como um espaço livre. A amoralidade como possibilidade de liberdade...

AC: Isto é importante: não sou um moralista, sou um ético. Neste sentido sou amoral. A moral diz-me muito pouco. A ética... é outra história...

FCL: Associo a amoralidade ao atelier. Refiro-me ao atelier não necessariamente como uma construção física de 4 paredes. Refiro-me ao atelier como espaço de criação, como o lugar do espaço do artista. E parece-me ser nesse espaço amoral, parece-me ser pela amoralidade que o artista conquista a liberdade, enquanto criador.

AC: Não sei se é pela amoralidade... É, com certeza, por uma abertura que não comporte condicionamentos de qualquer espécie.

Sempre que a obra de arte é submetida, individual ou colectivamente, ao juízo moral, isto é, sempre que a obra de arte não o pode ser por ser imoral, está, naturalmente, condenada. A obra de arte não se compadece com fraquezas desse tipo.

FCL: Justamente.

AC: O único condicionamento que a obra de arte comporta é o ético. Ético como respeito pelo espaço, pela identidade, pela coisa do outro.

FCL: A questão política, a questão religiosa...

AC: Essas coisas só o autor as pode veicular. Mais ninguém. E nunca podem ser determinadas de fora. É sempre de dentro e segundo as convicções do autor. Trata-se do mundo dele. É prerrogativa dele.

Eu nunca discuto com ninguém essa prerrogativa, essa necessidade. Não é nesse plano que eu vou discutir. Eu discuto o funcionamento da obra em função do quadro geral da própria arte.

E por isso mesmo, não faz sentido um autor repetir aquilo que já está dito. Interessa que o autor siga em busca da superação, em busca de alguma coisa ainda não dita.

--- --- ---

AC: É muito difícil... Vamos tecendo esta conversa e vamos alargando a compreensão... Vamos alargando a compreensão que temos dos fenómenos. Vamos alargando a compreensão que temos da coisa. Provavelmente, no final desta conversa, já temos o campo mais aberto... Estamos em transição...

--- --- ---

AC: Estou agora a trabalhar para uma exposição em Serralves, que vai acontecer no próximo ano. E já estou a trabalhar nessa exposição há muito tempo. Mexo e remexo. A cada minuto faço acertos, recuso. Por vezes parece-me que sim. Logo depois parece-me que ainda não.

E depois existe a realização técnica do objecto.

Este é o plano que as Escolas de Belas-Artes deviam preservar. Não se trata de aprender arte. Trata-se de aprender a fazer arte, quer seja no plano teórico, quer seja no plano técnico ou tecnológico. Só aí é que é possível ensinar alguma coisa.

Aos meus assistentes de Desenho do 2º ano do curso de Arquitectura dizia-lhes para não tocarem nas razões estéticas dos alunos. Essas não faziam sentido serem colocadas em questão. Apenas tinham que tocar nas razões técnicas, no desenvolvimento técnico, em função daquilo para que servia o desenho que eles estavam a produzir. Não fazia sentido discutir a “artisticidade” da coisa. Esse é outro plano. Essa discussão só pode ser feita noutro plano.

--- --- ---

FCL: Sobre a natureza e, particularmente, sobre o seu jardim. O seu jardim é uma boa metáfora para o seu atelier?

AC: O meu jardim é um plano de trabalho como qualquer outro. É uma criação como qualquer outra.

Nos últimos anos, a partir do momento que tive essa possibilidade, trato do meu jardim como trato da minha obra. O meu jardim faz parte integrante da minha inventiva, do meu processo de invenção da obra.

Por exemplo, uma parte significativa da minha exposição para Serralves tem passado e vai passar pelo meu jardim. Vai passar pelos materiais, pelo próprio fazer e, também, por uma persistência de valores que tocam na pessoa para além da sua própria consciência e do seu próprio tempo de vida. E não estou a falar 'do para a frente'. Estou a falar 'do para trás'.

FCL: Está a tratar do nó? Está a desatar o nó? Ou está a dar outro nó?...

AC: Estamos todos a tentar desatar. Mas nem mil anos chegavam para o desatar. E ainda bem. Sem o nó, a vida deixava de ter graça.

--- --- ---

AC: Há aspectos da vida, da nossa relação quotidiana com a vida (curiosamente todos eles se situam no plano estético das vivências) que não podemos explicar. Sabemos que são essenciais e simplesmente aprendemos a viver com eles sem procurar explicação. São aspectos, pura e simplesmente, invisíveis.

FCL: Será isso relativizar a importância da existência do nó? Será isso incorporar o nó na nossa vida?

AC: O Zen chama "satori" exactamente a isso: o tempo corre sem ser necessário pensar nas coisas. As coisas resolvem-se sem ser necessário pensar nelas. Creio que nós, ocidentais, nunca lá chegaremos. Esta forma de estar na vida (ou com a vida) faz parte de uma cultura diferente (genética, inclusivamente).

Agora, o meu dia-a-dia, a minha vivência, e inclusivamente a minha própria obra trazem-me muito menos angústias do que aquelas que me traziam. Agora, supero com muito menos dor as dificuldades. Agora, não fico inquieto por não encontrar uma solução para um problema.

As coisas vão acontecendo e quando estão, estão. É nesse momento que digo: vai-te lá embora, vai lá fazer o teu próprio caminho.

--- --- ---

AC: Neste momento, embora preze de sobremaneira a opinião dos outros, sou praticamente intocável pela opinião dos outros sobre o meu próprio trabalho porque pura e simplesmente não faz sentido. E não podia ter esta maneira de ser aos 40 anos.

--- --- ---

FCL: Sobre o “grande quadro”... O “grande quadro” como metáfora de uma coisa maior, como algo que ultrapassa as suas próprias obras. Parece-lhe que construiu ou está a construir algo maior?

AC: Não. Essa “grande obra” é sempre uma construção exterior ao próprio artista. O próprio não tem consciência dela. É, normalmente, e por necessidade, catalogada por quem é exterior.

Para mim é claro: há dois tipos de artistas. Os artistas que têm obras (que podem ser brilhantes) e os artistas que têm obra. A mim interessam-me os artistas que têm obra, uma obra que nasceu algures e continua algures, numa busca constante de qualquer coisa.

FCL: Essa “obra”, essa persistência, essa consistência, é o “grande quadro”... E aplica-se no seu caso...

AC: Não sei... Não sei... Não me julgo nesse plano... Só sei que trabalho por necessidade, por necessidade de satisfação espiritual.

No meu percurso aconteceu-me uma coisa curiosa. Em 1968 declarei (como está expresso no “Caderno Preto”, 1968-71) que punha as mãos de lado. Disse que as minhas mãos não tinham mais significado. E assim desenvolvi todo o meu trabalho até ao “O Corpo Subtil” (1980-81). Tinha decidido que “O Corpo Subtil” seria a minha última obra, que a partir daí pararia. Também por isso “O Corpo Subtil” tem aquele carácter tumular, de testamento, com todos os aforismos que escrevi na pedra.

FCL: E porque decidiu terminar?

AC: Era a minha assunção... Achava que se continuasse a trabalhar iria repetir-me.

FCL: Sentia-se esgotado?

AC: Não estava esgotado mas... Foi, essencialmente, uma reflexão...

FCL: Como superou a vontade de terminar?

AC: Apresentei “O Corpo Subtil” na Quadrum e parei. Parei uns cinco ou seis meses. E comecei a sentir-me, pela primeira vez, muito deprimido. Os meus amigos psiquiatras esclareceram-me e disseram-me que eu não podia deixar de trabalhar nas minhas coisas. Precisava de fazer as minhas catarses através do meu próprio trabalho.

--- --- ---

FCL: Sobre a relação do artista com os vários operadores da esfera da arte... Dividi-os entre os lugares e as pessoas: as galerias, leiloeiras, museus, etc... e os galeristas, colecionadores, os críticos e historiadores de arte, etc... O artista, também ele, está dentro desta esfera artística.

A relação que o artista estabelece com todos esses outros ‘players’ parece-lhe equilibrada?

AC: Não. Essa relação foi sendo estabelecida e, em certo sentido, está instituída. Passou pela necessidade de criar a figura do chamado ‘curator’, que passou pela importância do papel do crítico de arte, que passou pela importância dos museus, etc...

FCL: Acha que o papel e o lugar do artista na esfera artística devia ser repensado?

AC: Não. Acho que esses ajustamentos vão sendo feitos ao longo da história.

Desde o princípio sempre foi muito claro para mim que o ensino libertava o meu trabalho artístico da necessidade do dinheiro. Não teria feito a minha obra se assim não fosse, particularmente aquela que fiz nos fim dos anos 60, durante todo os anos 70 e 80. Nessa altura, praticamente nunca vendi coisa nenhuma.

O mercado não me interessa, nem nunca me interessou. Não faço depender o meu trabalho das questões comerciais. E não aceito encomendas no sentido estrito: faço o que quero no tempo que quero.

FCL: A encomenda é o sonho do artista contemporâneo?...

AC: Se há artista que não tem razão de queixa sou eu mesmo. Sempre me trataram muito bem. Também, provavelmente, porque eu nunca deixei que me tratassem mal (mas isso é outra história). Há questões pelas quais temos que lutar sem ceder um único milímetro, por vezes lutar com a faca nos dentes. São as questões que envolvem a essência do próprio trabalho.

Conheço muitas pessoas que prometiam muito, eram “grandes talentos” e perderam-se exactamente nesse processo.

--- --- ---

FCL: Consegue imaginar uma relação ideal entre o artista e a esfera artística?

AC: Não, não... Não há situações ideais. As relações estabelecem-se pelo reconhecimento da autoridade (hoje esta palavra é perigosa mas eu assumo-a). No ensino, creio que fui um professor respeitado sem nunca impor autoridade porque os meus alunos sempre me reconheceram essa autoridade.

FCL: Rever autoridade no outro...

AC: É importante.

--- --- ---

AC: Nego-me a comprometer o meu trabalho para ganhar dinheiro.

Só herdei as quatro paredes da casa dos meus pais e, apesar de tudo, hoje não vivo mal. Objectivamente, a partir da minha exposição na Gulbenkian e em Serralves em 1991, as pessoas descobriram a minha obra. A partir daí pude obter dinheiro com os meus trabalhos.

--- --- ---

FCL: Uma última pergunta, sobre o que se passou aqui. Parece-lhe que, de alguma forma, esta conversa foi diferente de outras conversas que teve com outros agentes: galeristas, críticos de arte, com jornalistas, etc...

AC: Não.

Ao longo da minha vida já dei inúmeras entrevistas em diversas situações. A minha 1ª entrevista está publicada no livro da Assírio & Alvim. Foi dada ao Viale Moutinho no final dos anos 60 e é interessante lê-la agora porque, com toda a prosápia de um jovem, o essencial daquilo que venho dizendo, no fundo, já lá estava.

FCL: Aquilo que gostava de perceber é se, e pelo facto de também eu estar envolvido na prática artística, esta conversa teve algo de particular? Ou se, pelo contrário, foi semelhante às abordagens das conversas tidas com outros 'players' que não artistas plásticos?

AC: Não tem que ver propriamente com a área de cada um. Depende mais do grau de formação e informação das diferentes pessoas...

Evidentemente, quando falo com artistas, meus colegas, podemos dimensionar a conversa ao nível da experiência pessoal, da realização artística, num plano que o comum dos mortais não consegue abordar por não ter essa experiência...

--- --- ---

AC: Estou mais interessado em conversar com um antropólogo, com um filósofo, com os meus amigos psiquiatras do que com artistas. E, também com eles, posso conversar de arte.

Nesse sentido, sou uma pessoa muito pouco corporativa.

Entrevista a Rui Chafes realizada em Lisboa em 24 de Março de 2011 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

FCL: Li alguns textos escritos por ti e outros escritos sobre ti e sobre o teu trabalho. Na preparação para estas conversas evito ter uma aproximação muito exaustiva sobre aquilo que alguém já disse sobre o artista e sobre o seu trabalho. Quando o faço sinto-me aliciado e seduzido por esse discurso e receio acabar por ter uma abordagem semelhante. Interessa-me ter uma aproximação diferente àquilo que é normal encontrar. No final tu próprio o dirás.

Gostava de começar esta conversa com uma questão simples: como chegaste às artes? Também coloco esta questão a mim próprio e acabo por ter dificuldade em encontrar uma resposta. Encontro algumas pistas, mas...

RC: Mas não encontro nenhuma razão em especial.

O meu pai vem da música, a minha mãe vem da matemática. Talvez seja a junção feliz entre a música e a matemática... Como J. J. Sylvester questionou: “Não poderá a Música ser interpretada como a Matemática dos sentidos e a Matemática como a Música da razão?”. Talvez eu tenha ficado entre a razão e os sentidos.

Em criança, lembro-me de passar muito tempo em casa a desenhar. Desenhava muito e desenhava melhor do que as outras crianças. São os sintomas da doença.

FCL: Entraste na ESBAL em 1984. Nesse período (ou mesmo ainda antes) sentiste necessidade de te encontrar com outros colegas.

RC: Sim, desde cedo. Com 14, 15 anos fiz exposições improvisadas na rua, etc... Um coisa muito desordenada, mas sempre realizada em grupo, com vários colegas.

FCL: E continuou nas Belas Artes?

RC: Também. Não com as mesmas pessoas (o Manuel Gantes sim, já vinha de trás) mas fiz também várias exposições de grupo, com 6 ou 7 pessoas, nos primeiros anos das Belas Artes.

FCL: Parece-te que os artistas privilegiam essa relação entre pares? Parece-te que há um desejo, ou uma necessidade, ou uma vontade dos artistas procurarem outros artistas?

RC: Tu podes responder a isso melhor do que eu. Já entrevistaste vários artistas...

FCL: Parece-me que a grande maioria dos artistas julga que sim, que os artistas sentem essa necessidade e, efectivamente, procuram outros artistas. Também me parece que, com o tempo, essa vontade tende a desaparecer. Vou também percebendo que existem estratégias levadas a cabo pelos próprios artistas que provocam esses encontros, mesmo depois dos primeiros anos de trabalho, onde essa procura é mais evidente.

No teu caso, encontrei participações tuas com vários artistas: por exemplo José Pedro Croft, Cabrita Reis, Vera Mantero, Alberto Carneiro...

RC: Num primeiro momento, no início das aprendizagens, é evidente que existe um instinto gregário, de protecção, que leva as pessoas a juntarem-se. Sabem que sozinhas são mais fracas do que em grupo.

Corresponde a um primeiro entusiasmo, muito generoso e ambicioso. E isso aconteceu com quase todas as gerações de artistas e também com a geração do Pedro Cabrita Reis e do José Pedro Croft (10 anos mais velhos do que eu).

Fazendo justiça aos tempos recentes da arte portuguesa, as artes plásticas em Portugal, tal qual a conhecemos hoje, com um grupo de críticos e galerias de arte associados, nasceu nos anos 80 pela acção de um conjunto de artistas: Ana Léon, José Pedro Croft, Pedro Calapez, Pedro Cabrita Reis, Rosa Carvalho e Rui Sanches. Desde 1982 realizaram várias exposições sendo a última delas, “Arquipélago”, apresentada na Sociedade Nacional de Belas Artes em 1985.

Antes disso existiram artistas isolados: o Alberto Carneiro, o Angelo de Sousa, o Zulmiro de Carvalho, que tentaram fazer coisas juntos e muito corajosamente mas não tinham meios, não existiam galerias. O Alberto Carneiro, nos anos 60, 70, fazia exposições na cave da livraria Buchholz, não vendia nada e voltava para casa com os trabalhos às costas. A realidade era esta. Eram tempo heróicos em que essa geração, juntando-se ou não, não tinham ferramentas para fazer acontecer.

De facto, o primeiro conjunto de artistas suficientemente ambiciosos e organizados apareceu nos anos 80. A esse artistas juntaram-se os críticos de arte João Pinharanda e o Alexandre Melo (existem outros...). Mais tarde apareceram os Homeostéticos. Houve sempre essa tendência de atacar o mundo em bando, para ter mais e melhores resultados. Como sabemos, na grande maioria dos casos, ao fim de alguns anos, os elementos do grupo separam-se. Cada um segue o seu caminho e, no fundo, os mais ambiciosos acabam por se destacar e os menos ambiciosos ficam na memória... É a aventura da vida...

FCL: Os artistas têm essa necessidade?

RC: Eu tenho. Eu tenho muitas exposições individuais feitas com outros artistas portugueses e estrangeiros.

FCL: Individuais ou colectivas?

RC: São exposições individuais. São projectos que crescem pensados a dois. São momentos privados em que pensamos uma única exposição.

Já tive essa experiência com, por exemplo, a Vera Mantero, o Pedro Costa, o Alberto Carneiro, o Markus Ambach, o Albano Silva Pereira, o Erik Frandsen, etc...

No dia 2 de Maio vai inaugurar “Five Rings” no Centro Cultural Belém. É mais uma dessas exposições, agora em dueto com a Orla Barry.

Só faço isso com artistas que admiro. De resto, gosto de admirar pessoas. Interessa-me perceber como pensam e como trabalham os artista que eu admiro. São portas que se abrem. E

interessa-me particularmente a fricção criada pelo cruzamento de diferentes áreas de expressão. Interessa-me a estranheza entre os diferentes mundos.

Estes duetos são também exercícios de admiração que abrem portas...

FCL: Interessam-te mais as disciplinas ou as pessoas?

RC: Não há disciplinas... há pessoas. Ou pelo menos eu tenho dificuldade em separar as disciplinas das pessoas. Por exemplo, a disciplina do Pedro Costa é o cinema, mas a sua identidade também é o cinema. Ele é o cinema. A dança, a coreografia, a performance são as disciplinas e as identidades da Vera Mantero. Os artistas não são mercenários que têm na arte um emprego. Eles são aquilo que fazem.

FCL: Parece-te que existe uma necessidade por parte dos artistas de serem reconhecidos (ou mesmo validados) pelos seus pares, por outros artistas que partilham uma prática comum? Sentes essa necessidade?

RC: Mais do que uma necessidade é uma realidade. Se um artista não é reconhecido pelos seus pares, dificilmente será reconhecido pelo outro, a menos que existam manobras de mercado muito fortes. Os artistas funcionam como as primeiras antenas de intuição. São eles os primeiros a detectar aquilo que de inquietante está a acontecer nas artes. Dizendo-o ou não, os artistas percebem quem está a desenvolver um trabalho inquietante.

No meu caso particular, sinto que muitas vezes sou um artista de artistas. Muitas vezes estabeleço contacto com artistas única e exclusivamente por compreender o seu trabalho. E o contrário também é válido. Não me consigo aproximar de artistas que têm um trabalho que não considero válido. São as minhas antenas de intuição que me dizem. Isto acontece independentemente de ser ou não amigo desses artistas.

FCL: Esse reconhecimento entre pares tem consequências na esfera artística? Existem canais para ouvir a voz do artista?

RC: Não há mas devia haver. E devia ser normal ouvir a voz do artista.

Muitas vezes e por várias razões, as relações entre os artistas são tensas. Criam-se mal entendidos. Criam-se situações erradas. Existem artistas que têm medo dos outros artistas. E esse medo não permite que se aproximem (ou legitimem, ou até admirem...) outros artistas. Mas não há razão para ter medo. Há lugar para todos.

--- --- ---

Há artistas que são incapazes de admirar outros. Há artistas que são capazes de admirar outros e manifestam essa admiração de diversas formas, por diferentes canais. Há artistas que escrevem sobre outros artistas (eu já escrevi sobre outros), há artistas que recomendam outros

artistas aos diferentes agentes (eu também já recomendei), há artistas que compram outros artistas para a sua colecção. Contudo não ha tantos canais como devia haver.

Existir reconhecimento e admiração entre artistas não é uma coisa fechada. Eles são os primeiros a entender os seus pares.

--- --- ---

RC: Ser artista é uma grande força mas é também uma grande fragilidade.

Existem os artistas produtores de objectos decorativos em série, que não me interessam e existem os artistas, aqueles que me interessam, que trabalham a vida inteira a mostrar uma vulnerabilidade, uma ferida. Caso contrário não fariam arte. Trabalham a sua fragilidade e a exposição pública da sua fragilidade é terrível. Também por isso, deviam ser os seus colegas os primeiros a compreender isso.

Os artistas são como uma família. Podemos não gostar todos uns dos outros mas existem pontos comuns.

--- --- ---

FCL: Em relação ao discurso do artista...

Existe um discurso, na ordem do estético, veiculado pelo objecto artístico na sua natureza particular. Existe um outro discurso, veiculado pelo artista, que não tem lugar no objecto artístico, mas que se pode encontrar, por exemplo, num manifesto artístico, numa conversa, nos títulos das obras (aqui muito próximos dela), nos títulos das exposições (já mais afastados da obra) ou, ainda, no trabalho de comissariado por parte dos artistas (tenho-me apercebido que, esse trabalho de organização, dinamização, reflexão sobre outros artistas é também um maneira de dizer fora do objecto artístico), etc, etc, etc...

Centrando a atenção nesse discurso do artista não veiculado pela obra de arte, parece-te existirem traços comuns na voz do artista? Acreditas que esse discurso é diferente do discurso veiculado pelos galeristas, comissários, historiadores de arte, e, particularmente, diferente do discurso do crítico de arte?

Isto porque coloco a hipótese do outro esperar dos artistas um discurso semelhante ao discurso crítico. Ou, eventualmente, por ser o próprio artista, à partida, a mimetizar o discurso do crítico por, ele próprio, considerar ser esse o discurso pretendido pelo outro, com as características que parecem tipificar o discurso crítico: bem estruturado, referenciado, coerente, eloquente, claro...

Parece-te que existe esse outro discurso do artista?

RC: Nem todos os artistas têm que falar. Essa é uma opção individual. Há artistas que gostam de falar. Há artistas que não gostam de falar. Há artistas que conseguem falar. Há artistas que não conseguem falar.

O objecto artístico, pela sua existência, pela sua evidência, remete para o silêncio. E o artista devia calar-se.

FCL: “A rigor, a única contribuição que um artista deveria trazer a um debate é a sua obra”. Estas são palavras tuas em “O Silêncio de...” (2006). Isto é importante. E parece-me que o próprio acto de dizer isto se constitui como esse outro discurso não veiculado pela obra (a obra não substitui estas palavras nem estas palavras substituem a obra). Neste caso, as tuas palavras remetem para o objecto artístico e para a sua natureza.

Pessoalmente, considero as tuas palavras muito inspiradoras. É bom ler o que tu escreves. E o que escreves pode ser um discurso de artista. E existirão outros, diferentes.

Na realidade, não encontro um discurso semelhante ao teu na voz dos críticos de arte...

RC: Fico contente que tenhas lido os meus textos com essa atenção e que tenhas gostado. Os textos que os artistas escrevem também não são para todas as pessoas. São para algumas. São pontos de vista muito específicos, sobre assuntos muito específicos, com uma natureza muito específica. Os textos que os artistas escrevem são muito diferentes dos textos escritos pelos críticos de arte. Um crítico de arte não é um artista.

Mas, como dizias, existe um grande perigo. Há o perigo dos outros esperarem que o artista fale como o crítico escreveu. Há o perigo maior dos próprios artistas acharem que devem falar como o crítico escreveu. Há o perigo ainda maior dos artistas acharem que devem fazer a arte que os críticos esperam que ele faça. Tudo isto são gradações do inferno.

É grave quando o artista se encontra numa posição em que a sua falta de segurança ou a sua falta de iniciativa própria o leva a fazer aquilo que os críticos esperam que ele faça.

--- --- ---

RC: A relação entre o discurso crítico e o discurso artístico não é clara, nem poderia ser, e tem várias nuances, a começar pela questão legitimadora. O crítico pode ser considerado o mediador entre o artista e o público ou até entre o artista e o mercado, mas também entre o artista e os pensadores ou entre o artista e o público pensante.

--- --- ---

RC: Apesares de ficar contente que tenhas lido os meus textos de uma forma positiva, acho que nem sempre se deve dar tanta importância àquilo que um artista escreve ou diz. Acho que devemos dar mais importância àquilo que ele faz. O trabalho do artista sem a sua escrita, pode e deve existir. A escrita do artista sem o seu trabalho não pode existir.

--- --- ---

RC: As palavras do artista são um bónus, um extra. Não são necessárias mas podem existir. Nem todos os artistas têm que dizer. E quando dizem, as suas palavras não devem ser levadas demasiado a sério.

Eu gosto da palavra e gosto de juntar palavras. Mas não é muito importante. Importante é o meu trabalho.

--- --- ---

RC: Quando os artistas falam do trabalho de outros artistas estão, na maior parte das vezes, a falar do seu próprio trabalho. É necessário ter algum cuidado...

RC: Houve e há alguns casos de artistas que têm, quer perante o seu trabalho quer perante o trabalho de outros artistas, uma capacidade analítica extraordinária. Donald Judd, Robert Smithson, Robert Morris...

FLC: O teu livro “Fragmentos de Novalis” (2000) é também uma maneira de dizer fora do objecto.

RC: Esse livro é, literalmente, uma escultura. Durante um ano, trabalhei à noite, troquei o ferro pelas palavras, troquei a oficina pela minha casa na Alemanha. É uma escultura feita em condições anormais. É uma escultura feita de palavras e desenhos com uma existência extra-literária.

FCL: Para o trabalho que realizei sobre a Helena Almeida, particularmente sobre a relação do atelier com o trabalho da Helena Almeida, inventei uma palavra: dentrioridade. Enquanto estava a preparar esta conversa, voltei a lembrar-me desta palavra. Identifico-a com os teus trabalhos.

O teu processo de criação, o próprio acto criativo, parece-me ser muito revoltado sobre ti próprio, como se fosse uma outra realidade, um outro espaço....

RC: Na exposição da Galeria SCQ (2010) usei a palavra “contramundo” (vou voltar a usar essa palavra no livro que estou agora a fazer). ‘Contramundo’, uma palavra só, em alemão “gegenwelt”, é exactamente essa ideia. É como se o mundo estivesse ao contrário.

O meu trabalho pretende re-posicionar o espectador e atribuir-lhe um outro ponto de vista. Pretende que o espectador deixe de ver um objecto com uma sombra atrás dele e passe a ver uma sombra com um objecto atrás dela. Isto é o que se passa na minha cabeça, no meu atelier e nas minhas exposições. O que eu quero é o mundo ao contrário. “Contramundo” é contra-objectos é contra-arte.

FCL: Isto remete-me para o ‘corte’ de Fontana e para a possibilidade de existir algo para lá da película da plasticidade. Algo atrás da fisicalidade da obra...

RC: O pressuposto essencial da minha escultura é esse: ver para lá do objecto. Os objectos são possibilidades mais ou menos rigorosas para apresentar um módulo de pensamento. Também por isso não acredito no valor dos objectos ‘per si’. Utilizo-os para apresentar da melhor forma que me é possível um módulo de pensamento.

Esta é uma posição completamente diferente de um escultor que acredita na mateira, no objecto:

Um artista como o Richard Serra trabalha com a evidencia do objecto e da sua fisicalidade.

De outra forma, um artista como o José Pedro Croft (que admiro muito) também trabalha a matéria: o vidro, o espelho, o metal, a madeira, o gesso, o bronze... experimentando e explorando as relações criadas entre objectos por justaposição e por sobreposição.

Ambos acreditam no objecto, na matéria. Eu acredito no pensamento. Os objectos não valem pela sua existência, nem pela sua execução técnica. O seu valor está (ou não) na sua capacidade de apresentar um módulo de pensamento. Trata-se do pensamento materializado naquela forma.

--- --- ---

FCL: É importante seres tu a materializar os objectos? Sentes necessidade desse trabalho oficial?

RC: Embora não acredite na matéria, e paradoxalmente, sinto uma absoluta necessidade de executar os objectos em atelier.

--- --- ---

FCL: Aceitas o erro, o acaso, o equívoco, a deriva?... Esses lugares comuns que remetem para questões menos racionalizáveis, mais intuitivas?

RC: O grande mestre do acaso não é o Jackson Pollock. É o Robert Bresson.

Nas obras do Pollock o acaso é evidente e controlado.

Os filmes do Bresson, de grande rigor, deixam sempre o necessário espaço para o inesperado, fora do seu controlo. Ele recusa-se a ser um operário dele próprio.

No meu caso, o improvisado e o acaso não existem como no Pollock mas existem como no Bresson. Tudo é extremamente controlado, contudo, e embora não pareça (como não parece nos filmes do Bresson), existe espaço para aquilo que pode fugir ao meu controlo.

--- --- ---

FCL: Sobre a metáfora do 'grande quadro'... Quando olhas para trás, parece-te que estás a criar uma grande construção, um todo maior do que o somatório das partes?

RC: O 'grande quadro' é a agonia, é a morte. O artista morre quando apresenta esse 'grande quadro'. E muitos artistas têm a tentação de o apresentar precocemente. A partir desse momento ficam bloqueados, morrem como artistas.

O 'grande quadro' tem o seu tempo para aparecer. Quando os artistas apresentam o 'grande quadro' antes do tempo, por vaidade ou pelo ego (que, nos artistas, e como sabemos, é muito grande) apenas porque lhes foi dada essa possibilidade, acabam por cair num perigoso vazio, depressivo até.

FCL: Parece-te que a construção desse 'grande quadro' é consciente?

RC: Muitas vezes sim.

Agora, olhando para trás, fico espantado e não consigo perceber o que vejo. De uma forma muito sincera, acredito que vou começar a perceber o que fiz a partir dos 90 anos, através de um

olhar retrospectivo mais completo e mais compreensivo. Até lá, tudo o que faço são fragmentos que funcionam como fotogramas de um filme que ainda não está montado.

FCL: Tens consciência de todo esse processo?

RC: Tenho absoluta consciência.

É muito raro eu criar uma peça única para responder a uma tema. Trabalho sistematicamente em séries. Crio um conjunto de variações, como, por exemplo, na música de Bach. São pequenas diferenças que servem para estudar a peça.

Essas séries de trabalhos, também elas, são fotogramas de uma curta metragem. Fragmentos de uma história maior que ainda não consegui perceber qual é.

--- --- ---

RC: Aquilo que me parece determinante é a maneira como os artistas criam esses fragmentos. E isso tem a ver com honestidade. Honestidade para com o mundo, para com os outros e para com o próprio artista.

Se o próprio artista está sempre a passar coisas por baixo da mesa, a dar folgas a si próprio, está feito. Pode até ser um artista muito talentoso mas se não for totalmente honesto o seu trabalho apresenta buracos. E o trabalho de um artista não pode ter brechas. Essas brechas são única e exclusivamente da responsabilidade do próprio artista.

FCL: Quando um artista falha...

RC: Não se trata de falhar. Trata-se de errar. Trata-se de desonestidade. Trata-se de quando um artista faz coisas que ele próprio sabe que são erradas.

FCL: Essas brechas percebem-se...

RC: Claro. Qualquer pessoa o consegue perceber, e os artistas percebem-no bem. Infelizmente não raras vezes encontramos no percurso de um conjunto de artistas com talento situações onde eles próprios criaram, propositadamente, coisas erradas, onde eles próprios deram essas borlas.

Falhar é diferente. Falhar é quando o artista se encontra num beco. Quando o artista não consegue ultrapassar uma barreira.

Isto tem a ver com honestidade. E sem querer ser moralista, a honestidade é determinante. Há grandes artistas que nunca deram borlas a si próprios, embora tenham falhado várias vezes. E há grandes artistas que deram borlas e fizeram lixo propositadamente. Não me parece que devam ser condenados ao inferno. Acho, sobretudo, pena, quando artistas talentosos são desonestos.

FCL: A questão moral parece-me ser essencial.

RC: Essencial.

--- --- ---

FCL: Naturalmente, o artista está inserido dentro de uma esfera artística, a par com um conjunto de outros agentes, outras pessoas, outros lugares. As diversas dinâmicas entre as pessoas e

os lugares criam o mercado da arte com diferentes tensões para os seus operadores, artista incluído...

Enquanto artista, parece-te que o modo como a esfera artística funciona devia ser repensado?

RC: É impossível dar uma resposta global a essa questão. A minha experiência diz-me que as regras dependem dos contextos. O que se passa em Portugal é diferente daquilo que se passa na Alemanha. O que se passa na Alemanha é diferente daquilo que se passa no Brasil.

Na Alemanha, a esfera artística é muito muito agressiva. No Brasil, é extremamente generosa. E já me foi dito por pessoas de outros países que consideram a esfera artística portuguesa admirável e exemplar porque os artistas são muito solidários... (será, não será?...)

E como dizes, a esfera artística cria um mercado, e esse mercado tem regras. Regras que deviam ser universais mas não o são. Dependem, em quantidade e em qualidade, das pessoas e dos lugares que operam nos diferentes contextos. Por exemplo, a escala de Nova Iorque é diferente da escala de Lisboa e isso tem obrigatoriamente consequências.

Existem contextos mais solidários, outros mais hierárquicos, outros mais generosos. Neste sentido a esfera artística é aquilo que é, e não a consigo achar nem certa nem errada.

FCL: Sentes-te bem na esfera artística?

RC: Nem bem nem mal. Estou e adapto-me a ela. É impossível queixar-me do que quer que seja.

--- --- ---

FCL: Já sobre esta entrevista/conversa e comparando-a com outras que já tiveste com críticos de arte, galeristas, jornalistas, etc... Parece-te que este registo foi diferente ou foi semelhante a outras entrevistas realizadas por outros 'players'.

RC: Críticos de arte, galeristas, jornalistas, são entidades distintas, com distintas motivações. A maior parte das vezes, o contacto verbal com essas 3 entidades é muito pragmático e relaciona-se com a forma como apresento a minha obra: como é que este artista com este nome apresenta este trabalho ao mundo.

O que aqui se passou foi completamente diferente: como é que este artista se relaciona com os outros, independentemente do seu trabalho e da forma como ele é apresentado ao mundo.

Entrevista a José de Guimarães realizada em Lisboa em 18 de Abril de 2011 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

FCL: Existe na internet muita informação sobre o seu trabalho artístico, embora não exista nenhum 'site' que agregue toda a documentação.

JdG: Não tenho. Sou avesso ao meu próprio 'site'. Mas decidi criar um 'site' e estou agora a tratar disso. Vai funcionar como um museu com um conjunto muito alargado de obras apresentadas cronologicamente. Algo pedagógico para quem não conhece a minha obra poder consultar 500 imagens de diferentes épocas ou períodos.

FCL: E também percebi que existem muitos livros editados sobre as suas exposições e sobre o seu percurso artístico.

JdG: E tenho, sobretudo, bons autores a escrever. Entre outros, considero muito importante, por exemplo, o livro do Pierre Restany "José de Guimarães: O Nomadismo Transcultural" (2006).

FCL: Disse que toda a sua infância foi vivida em contacto directo com uma natureza selvagem.

(Não gosto de trazer para estas conversas frases dos artistas retiradas de outros documentos. Não o quero vincular seja ao que for, mas, e neste caso, esta ideia parece-me interessante para início de conversa. Logo me dirá se faz sentido).

Gostava de perceber como chegou às artes? Porque está aqui, agora?

JdG: Pegando na expressão "natureza selvagem", creio que as pessoas chegam a algum lado quando buscam qualquer coisa, quando há uma insatisfação, quando há um desejo de encontrar algo.

Por volta dos meus 9, 10 anos, ainda na escola primária, bem no miolo da cidade de Guimarães, vivia numa casa em frente à muralha. Quando abria a porta tinha à minha frente um grande muro de pedra com ameias.

À direita, em cima, havia umas enormes ruínas de um edifício megalómano dos Paços do Concelho que começou a ser construído e logo depois foi demolido, não sei porque razão. Apenas ficaram uns arcos de pé, envoltos num grande amontoado de pedras enormes, muitas delas já trabalhadas. Isto era o que eu via quando saída de casa. No quintal das traseiras tinha como vista uma montanha, o Monte da Penha.

Vivia, portanto, encurralado entre pedra e montanha.

Eu ia muitas vezes a pé ao cimo dessa montanha (vinte minutos a trepar pelo meio dos pinheiros e dos pedregulhos de granito). Nessa altura, a cidade de Guimarães era muito pequena,

rodeada de campos e vegetação. Neste sentido, a minha visão do mundo era de uma natureza agreste.

Por outro lado, por volta dos 14 anos, a minha inquietação sobre coisas e o meu impulso artístico começava a aparecer. Eu era dos únicos frequentadores de duas instituições que existiam em Guimarães: o Museu Alberto Sampaio, museu de arte sacra instalado num claustro, e o único sítio onde havia qualquer coisa a que se podia chamar arte; e a Sociedade Martins Sarmento, uma associação de arqueólogos, praticamente só pedras (algumas com inscrições) e uns Marcos Miliares.

Nessa altura, uma das coisas que me interessou muito foi aquilo que estava escrito nas inscrições das pedras. Desde essa idade comecei a estudar epigrafia latina na tentativa de decifrar ou encontrar justificações para aquelas gravações. Uma procura que não sabia onde me poderia levar. Havia qualquer coisa que me levava a ter esta atitude diferenciada, de tal maneira que, com 15 anos, tornei-me arqueólogo amador e, muitas vezes, sozinho, ia para esses montes em torno da cidade, apanhar pedras e outras coisas estranhas. Sobretudo restos... coisas que me levassem à descoberta de um tesouro. Aos 17 anos fiz a 1ª campanha de escavações arqueológicas, em Vila Praia de Âncora, desta vez orientado por um professor da Universidade de Oxford. Eu desenhava os cacos que apareciam nas escavações arqueológicas.

Tudo isto era completamente estranho a todos os meus colegas e amigos e significa que havia em mim uma pulsão interior que me levava a tentar encontrar razões para uma insatisfação latente, uma qualquer procura que eu não percebia porque era muito novo e porque vivia num meio muito extremamente fechado, num meio “medieval” na geografia e nos conceitos.

FCL: Quando apareceu a vontade de ser autor, de ser criador? Deixar de descobrir o mistério nas marcas dos outros para criar as suas próprias marcas...

JdG: Isso aconteceu quando saí de Guimarães. Fiz o 5º ano no liceu em Guimarães. Fiz o 6º e o 7º ano em Braga e depois vim para Lisboa. E quando cheguei a Lisboa tive oportunidade de ter os primeiros embates com obras de arte para lá do medieval, já no domínio do circuito artístico da altura...

Em Portugal, o único sítio onde havia exposições interessantes, era em Lisboa, no SNI (o Secretariado Nacional de Informação), no Palácio Foz, aos Restauradores.

Logo no meu primeiro ano em Lisboa (onde ingressei na Escola do Exército) fui confrontado com uma excelente exposição do Amadeo Souza-Cardoso, um grande pintor futurista/cubista dessa época.

Também nessa altura vi uma excelente exposição de arte brasileira com o Manuel Bandeira, o Cavalcanti e todos os grandes artistas brasileiros dessa época. Ou uma exposição fabulosa do Resende, com as suas pinturas cheias de matéria, de pastas... Esta experiências permitiram-me que, aos 17, 18 anos, eu começasse a ver outras coisas.

Entretanto já pintava desde o meu 5º ano do liceu (até lá fiz experiências de forma extremamente amadora). E o passo seguinte, que me introduziu no meio artístico português, foi extremamente importante. Comecei a frequentar a Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses.

Funcionava como escola livre com aprendizagem artística da arte da gravura em metal frequentada pelos maiores artistas portugueses da época. Foi muito importante para mim, jovem aprendiz, estar no meio de grades artistas (Almada Negreiros, Júlio Pomar, Hogan, etc...). Durante sete anos, em simultâneo com o curso de Engenharia Militar no Instituto Superior Técnico, aprendi gravura.

A primeira gravura que eu editei na Sociedade de Gravadores (portanto, uma gravura aprovada pelos outros artistas) foi em 1963. Este foi o ano do meu arranque.

--- --- ---

FCL: O Teixeira Lopes e a Teresa de Sousa mas também o Hogan, Bartolomeu Cid, Júlio Pomar, Sá Nogueira, Almada Negreiros, etc... Nesses anos de formação artística, os encontros com outros artistas criaram dinâmicas especiais? Esse grupo de pessoas foi marcante, foi fundamental? Parece-lhe, até, que existe por parte dos artistas a necessidade de encontrar colegas para partilharem necessidades, vontades, angústias, etc?...

JdG: As circunstâncias são variadas. Conheci a pintora e gravadora Teresa de Sousa. Foi ela quem me deu lições de pintura e que, posteriormente, me levou para a gravura. O Gil Teixeira Lopes foi meu professor de desenho.

FCL: Tinha algum grupo de colegas com quem partilhava as questões artísticas ou fez um percurso solitário?

JdG: Eu tive uma bolsa atribuída pela Fundação Calouste Gulbenkian para, durante dois anos, aprender serigrafia fotográfica com o António Inverno, um bom serígrafo. E passei a frequentar o atelier do António Inverno por onde passavam muitos artistas da minha geração (Sarmiento, João Vieira, etc...).

Embora eu já não seja da altura das tertúlias artísticas que existiram em tempos pouco anteriores aos meus, esses encontros foram também importantes na minha aprendizagem.

--- --- ---

JdG: Mantenho as melhores relações com artistas da minha geração.

No Porto: José Rodrigues, Armando Alves, Jorge Pinheiro, Albuquerque Mendes... Era também amigo do Ângelo de Sousa.

Em Lisboa: Nikias Skapinakis, Manuel Baptista, Jorge Martins...

Mas nunca nos sentámos à mesa para falar de assuntos relacionados com o 'métier' ou estritamente estéticos. Reunimos algumas vezes para tratar de assuntos indirectamente ligados à actividade artística: direitos de autor, assuntos fiscais, etc...

Um outro meio que frequentei, também muito interessante e muito importante, foi o “Movimento de Renovação da Arte Religiosa”. Foi composto por grandes arquitectos da época (Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas, Conceição e Silva, etc...) que vieram a criar as grandes igrejas modernas. Frequentava as reuniões todas e os cursos que ministravam. Ouvia-os com muita atenção.

--- --- ---

JdG: Até por ser autodidacta, por não ter feito o curso de Belas-Artes, todos estes conhecimentos que adquiri de forma livre e todos os meios relacionados com as artes que frequentei, foram muito importantes na minha formação enquanto artista plástico.

FCL: Parece-lhe que os artistas privilegiam as relações entre os pares, entre os colegas? Parece-lhe que os artistas procuram os outros artistas?

JdG: É possível que sim, mas eu não sou exemplo. Não frequentei uma escola, não tive colegas de curso. Nesse sentido, sou um desgarrado.

Aqui, ao lado do meu atelier, funciona o AR.CO, que tem sido uma importante escola para os jovens artistas. E tenho tido a oportunidade de verificar que muitos desses jovens artistas conhecem-se, criem elos, cumplicidades, afinidades, precisamente por frequentarem a mesma escola durante muito tempo.

FCL: E esse outro circuito que frequentou não lhe proporcionou também, de alguma forma, essa experiência de grupo, de cumplicidade e partilha entre artistas?

JdG: Acontecia... mas não de forma sistemática.

Também, e por outro lado, pelas minhas inquietações, logo que pude comecei a viajar e comecei a interessar-me por artistas que escapavam àquilo que se praticava em Portugal nos anos 60 e 70. Na primeira vez que tive passaporte fui para Paris perceber o que se passava. E passava-se um mundo completamente diferente.

FCL: E hoje... procura outros artistas? Sente essa vontade, essa necessidade?

JdG: Não necessariamente. Embora tenha vários amigos artistas, tenho continuado a fazer uma caminho extremamente isolado. Um caminho de oscilações.

Na minha produção artística, quando eu esgoto um assunto procuro outro, diferente. Procuro, inclusivamente, uma metodologia de realização completamente distinta da anterior. Privilegio esse experimentalismo que me leva a utilizar diferentes meios: utilizo a pintura, os objectos, os neons, etc... o que, por vezes, cria um desajustamento em relação a padrões estabelecidos que acabam por, posteriormente, se manifestar nas próprias relações pessoais...

Eu revejo-me em coisas extremamente experimentais, embora eu não as faça nesse absoluto, nesse limite. Em Paris, vivo em frente ao Centro Georges Pompidou. Embora acompanhe as

suas actividades regularmente, não é aí que eu encontro os meus maiores interesses. Visito muitas vezes o Palais de Tokyo há procura de outras exposições que não as grandes exibições históricas. Nos últimos anos alimento-me muito mais de exposições que ultrapassam essa definição de...

FCL: Daquilo que ainda não entrou para a História da Arte. Daquilo que ainda não está estabilizado...

JdG: Exactamente. Também o meu próprio trabalho está sempre numa contemporaneidade irritante, sobretudo para os consumidores. Acredito que aquilo que estou neste momento a fazer nem daqui por dez anos entra no gosto da maioria das pessoas. Mas tem sido sempre esse o meu trajecto. Não o faço propositadamente. É algo instintivo.

--- --- ---

FCL: Parece-lhe que os artistas sentem necessidade de ser reconhecidos pelos seus pares?

Esse mecanismo ou essa prática de reconhecimento entre artistas existe?

JdG: Acho que é importante os artistas olharem para as obras dos seus colegas, contudo, existe uma feroz concorrência entre pares que não facilita esse reconhecimento. E, na maioria dos casos, os artistas colocam-se a si próprios no centro. O ego dos artistas é uma coisa terrível...

FCL: Da mesma forma que na Física são os físicos que avaliam, reconhecem, validam o conhecimento produzido pelos seus colegas, parece-lhe desejável que algo semelhante aconteça nas artes plásticas? E, se essa dinâmica reflexiva entre artistas já acontece, acredita que existem mecanismos e canais para lhe dar visibilidade?

JdG: Não é fácil estabelecer um paralelo. Nas ciências exactas o juízo é muito pragmático. Nas actividades artísticas os juízos são sempre muito subjectivos. E as propostas feitas pelos artistas podem estar à frente do seu tempo, mais do que aquilo que os físicos ou os matemáticos propõem. E também por isso não é fácil entrar dentro de alguns trabalhos artísticos...

FCL: Mas os artistas estão preparados para reconhecer interesse e validade nessas propostas, embora diferentes, ainda que estranhas, etc... Ou acha que os próprios artistas, também eles, têm dificuldades em interpretar as rupturas propostas nos processos dos outros artistas?

JdG: As artes são uma das poucas manifestações do espírito em que um juízo seguro não se faz no momento em que a obra é concluída, ou, no mínimo, é muito arriscado fazê-lo. O verdadeiro juízo sobre o objecto artístico faz-se à posteriori, através da História da Arte.

Por exemplo, um artista português, muito reconhecido em Portugal, fez há pouco tempo uma exposição fora do país. Foi publicado numa revista da especialidade um artigo com uma crítica negativa sobre a sua exposição: um topa a tudo; está tudo visto; não convence.

FCL: Os próprios colegas não diferenciam uns e outros?

JdG: Os próprios colegas podem estar, e muitas vezes estão, ligados por razões de ordem pessoal e afectiva, não necessariamente estética.

As vanguardas só se percebem com um olhar retrospectivo...

--- --- ---

FCL: Sobre a sua vontade de ruptura para com o seu próprio percurso artístico e sobre a sua procura fora das estratégias dos grandes consensos... Nesse processo de trabalho abre-se àquilo que está à sua volta (as questões sociais, políticas, etc...) ou privilegia as questões íntimas, as questões próprias?

JdG: A minha produção artística é muito preenchida com o mundo que me rodeia. Estou agora (comecei há três, quatro anos) a desenvolver uma série de trabalhos sobre as favelas.

O tema das favelas surgiu depois de eu ter passado por África e ter ficado apaixonado por uma cultura diferente, que me levou à criação de um alfabeto africano que foi, e tem sido, a matriz de toda a minha obra.

Nos últimos anos passei-me pelo Brasil, nomeadamente pela zona de Salvador, e acabei por redescobrir África no Brasil. Acabei por perceber que, no fundo, foi a escravatura que fez o Brasil. Isso levou-me a construir uma série de objectos onde essa ideia está perfeitamente reflectida.

É em torno dessa temática que tenho construído as minhas obras mais recentes. No verão do ano passado, fiz uma exposição no Algarve chamada “Negreiros e Guaranis” que reflecte precisamente sobre a ideia da escravatura entre a África e o Brasil.

Não há dúvida que a minha obra manifesta os impulsos que vou recebendo do exterior.

FCL: Olhando para os seus trabalhos, parece adivinhar-se uma dimensão espiritual, metafísica, íntima e, neste sentido, de si para consigo próprio (ainda que, naturalmente, não sejamos imunes àquilo que está à nossa volta).

África, Oriente, México, Brasil... A introspecção, o mistério, o sonho, a perturbação: palavras que fui recolhendo sobre a sua obra e que funcionam como lastro...

Aquilo que o impele a avançar vem de uma experiência subjectiva, num patamar mais próximo do espiritual?

JdG. Como disse Leonardo da Vinci, a pintura é uma coisa mental. Aquilo que eu tenho feito ao longo destes quarenta e tal anos é, também, mental. E à medida que os anos passam, que os acontecimentos se sucedem, à medida que a minha obra vai evoluindo, tenho vindo a descobrir novos autores do pensamento teórico que dão razão à minha prática.

--- --- ---

JdG: No meu trabalho existe uma forte e profunda ligação às questões antropológicas, que foi sendo estabelecida de forma instintiva e que, sempre que possível, é alimentada teoricamente por autores como por exemplo Levi Strauss.

Hoje, não concebo que a minha obra seja abordada sem que se conheça profundamente o Levi Strauss.

--- --- ---

FCL: Hoje, olhando para trás, acha que existe um “grande quadro” no seu percurso artístico? Uma grande construção sua que ultrapassa o objecto?

JdG: O “grande quadro” como súmula do meu percurso... Não sei...

À medida que os anos vão passando a minha obra tem evoluído em determinados sentidos. Contudo, sinto que existe uma matriz nos diferentes temas que vão sendo tratados. Essa matriz, mais acentuada nuns casos do que noutros, está presente em praticamente todos os momentos: Trata-se da matriz africana, originada pelo alfabeto de 130 símbolos que construí. O que não quer dizer que o alfabeto africano exista hoje tal qual ele foi concebido. Não. O alfabeto africano esgotou-se nos anos 70. Entre 1972 e 1974 praticamente que o esgotei. Depois fui adicionando a esse alfabeto africano outros alfabetos que se entrosaram no primeiro.

As ideias anteriores funcionam como sementes para novas ideias germinarem. Nesse sentido eu não sei se haveria lugar ao “grande quadro”.

FCL: Consegue ver uma continuidade, mais do que uma uma grande construção.

JdG: Exactamente.

--- --- ---

FCL: O atelier é para si um espaço vital?

JdG: Sim, é fundamental.

FCL: Como caracteriza o seu atelier? O que é essencial ter no seu atelier?

JdG: Tenho que ter as ferramentas que necessito para materializar as ideias. E como eu trabalho simultaneamente com vários processos (pintura sobre tela, obras sobre papel, objectos, esculturas, etc...) tenho um atelier um pouco labiríntico...

E hoje não trabalho sozinho. Tenho um ou dois assistentes que colaboram comigo e que são, também eles, fundamentais. Algumas obras produzidas por mim, como por exemplo obras em que usei luz e electricidade, não sou eu quem tecnicamente as executa. São montadas pelos assistentes que colaboram comigo e que respondem imediatamente às minhas solicitações.

--- --- ---

FCL: A obra de arte tem uma natureza particular, com características particulares e veicula de uma forma, também particular, um discurso da ordem do estético. Contudo, coloco a hipótese de existir um outro discurso veiculado pelo artista que não cabe na obra de arte.

Os manifestos artísticos, por exemplo, podem ser vistos como um espaço que os artistas utilizam para veicular um discurso não necessariamente estético. Ou mesmo os títulos das exposições, também eles campo para dizer fora do domínio do objecto artístico. Ou o recurso ao livro de artista, nalguns casos objectos artísticos, noutros claramente objectos vulgares...

A reboque dos seus manifestos, pergunto-lhe se acredita que o artista pode ter um discurso particular, diferente do discurso dos outros operadores da esfera artística, que não cabe no objecto artístico?

E existindo essa voz, existem canais para ela ser ouvida?

JdG: Eu fiz três manifestos. “Arte Perturbadora” (1968), “A Ratoeira” (1984) e “Esta Cultura faz-nos Velhos” (1999).

FCL: Sente frequentemente necessidade de recorrer a esse outro espaço para dizer?

JdG: Não frequentemente. Esses manifestos têm grandes períodos de gestação. Eles funcionam como actos de indignação. São como alertas...

O manifesto de 1968, “Arte Perturbadora”, foi publicado em Luanda numa altura em que um grupo de artistas (António Ole, Palolo... aí sim, havia um grupo e muito activo) se queria manifestar sobretudo contra a cultura artística dominante, extremamente retrógrada e académica, e patrocinada pelo governo angolano. Porque os jovens artistas não tinham qualquer hipótese de singrar, resolvi publicar esse grito, longe de imaginar que ainda hoje esse manifesto fosse lido.

Dados os termos em que ele foi expresso, passou perfeitamente nas malhas da censura e foi publicado num jornal de Luanda, em plena guerra. Não perceberam que esse texto estava muito para além da simples atitude de um artista irreverente.

FCL: Considera existir esse outro discurso, um discurso distinto, por exemplo, do discurso do crítico de arte?

JdG: O artista é aquele que materializa, através da sua produção, os seus pensamentos. O crítico de arte é um intérprete daquilo que o artista cria. E como intérprete, pode interpretar bem ou interpretar mal. O galerista de arte é outra coisa, é um introdutor da obra. E um introdutor pode ser muito importante.

No domínio da arte tribal, os marchants foram extremamente importantes. Ajudaram a introduzir no mercado uma arte que até há pouco tempo era perfeitamente desconsiderada. Há dois importantes marchants de arte tribal. O Jacques Kerchache (já falecido), e a Hélène Leloup. Está neste momento em Paris, no “Musée du quai Branly”, uma grande exposição sobre os Dogon comissariada pela Hélène Leloup. Ela, galerista de arte, fez um trabalho em profundidade, no terreno, sobre os Dogon. Assim como o Daniel-Henry Kahnweiler, o grande marchand de Picasso, também ele fez um trabalho superior.

--- --- ---

FCL: Na esfera artística existe um conjunto de 'players', um conjunto de pessoas e lugares. A dinâmica entre as diferentes pessoas e os diversos lugares cria o mercado de arte. E o artista está, também ele, inserido dentro dessa esfera.

Na sua opinião, o papel que o artista desempenha e o lugar que o artista ocupa parecem-lhe ser os mais correctos? Como vê e como se posiciona dentro da esfera artística?

JdG: O artista tem que se saber defender. O artista tem que saber manter a sua autonomia, sobretudo a sua autonomia artística. Isso é fundamental.

O mercado, as galerias, etc... não devem funcionar como chicote para o artista. E por vezes é necessário o artista dizer: Alto. Quem manda aqui sou eu. A minha alma é minha. Faço os trabalhos que entendo dever fazer.

O artista não deve produzir para o mercado, deve produzir para si próprio. O factor comercial não deve ser preponderante, nem sequer influir de modo algum no tipo de produção que o artista realiza. Se, comercialmente, os seus trabalhos se vendem ou não, não é problema do artista. Se vende, vende. Se não vende...

FCL: E é isso que se passa?

JdG: Comigo, sim. Acontece dizerem-me dez anos depois que gostavam daquilo que fazia dez anos antes. Nessa altura já estou noutra...

Eu sou muito crítico em relação a esta teia. É uma rede perversa. No centro dessa perversão está o objecto artístico comercializável, está o negócio das obras de arte. Em Portugal é logo aí que começa a discriminação, com os galeristas a defender os seus artistas, dizendo mal dos artistas representados por outros galeristas, com pessoas que deviam ser isentas e estar fora do mercado num conluio descarado de interesses.

FCL: Está a falar dos críticos de arte?

JdG: E não só. Há muitos directores de museus públicos que também têm culpas. Usam esses espaços para promoção directa ou indirecta de determinados artistas plásticos que lhes trazem benefícios.

FCL: Num "mundo perfeito", qual seria a relação ideal entre o artista e a esfera artística?

JdG: Não há relação ideal, nunca houve e nunca haverá.

FCL: É sempre conflituosa?

JdG: Fatalmente. E tem que ser conflituosa. Se houver essa harmonia entre o artista e a esfera artística algo está mal.

--- --- ---

FCL: Para concluir, já sobre esta conversa...

Com certeza já foi entrevistado por diversos agentes de diferentes áreas da esfera artística.

Parece que existiu nesta entrevista algo de particular por, também eu estar próximo da prática artística? Houve, neste registo, algo de particular, algo afim a duas pessoas ligadas à criação artística? Ou esta conversa poderia também acontecer com um historiador, galerista ou um crítico de arte, etc...

JdG: As entrevistas que me fazem ajudam-me a pensar. Praticamente só nestes momentos é que consigo ter tempo para encadear um discurso. Neste sentido, as perguntas que me fez são, de certo modo, diferentes das que me têm sido feitas. Obrigaram-me a raciocinar de uma maneira diferente, obrigaram-me a ir ao encontro dos interesses da sua investigação.

FCL: E, para si, funcionou?

JdG: Sim, claro.

Entrevista a Eduardo Batarde realizada em Lisboa em 19 de Abril de 2011 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

FCL: A par da minha prática artística, um dos momentos importantes deste doutoramento é o contacto presencial com um conjunto de cerca de 30 artistas constituídos em amostra.

EB: Qual o assunto principal em estudo?

FCL: O artista... Eu dividi o guião para esta conversa em 3 grandes núcleos: o artista, ele próprio; o artista e os outros artistas; o artista e os outros operadores da esfera artística. E são estes 3 núcleos que vou cruzar nas cerca de 30 entrevistas.

EB: Embora possam ser irrelevantes ou insignificantes, tenho escrito coisas. No meu caso, talvez mais do que a média, a voz do artista tem-se exprimido através das obras mas também por textos de apresentação, entrevistas, etc...

FCL: Consultei, essencialmente, os catálogos das exposições “Pinturas 1965-1998” (Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1998) e “Bicos” (Galeria 111, 2010).

EB: Entre 1998 e a exposição “Bicos” existe um conjunto de exposições na Galeria 111 (2000, 2001, 2002, 2003 e 2004, Lisboa e Porto) para as quais escrevi um conjunto de textos, mais ou menos para meu divertimento, relativamente irrelevantes ou até disparatados. Bem sei que este trabalho não é sobre mim mas sugiro que os consulte também. A maior parte daquilo que é dito é uma série de aldrabices mas...

FCL: Também consultei os catálogos relativos às exposições realizadas na Galeria 111.

--- --- ---

FCL: Na preparação deste trabalho voltei a sentir-me enleado numa construção muito sua que tenho dificuldades em decifrar...

EB: Sentia isso também enquanto meu aluno?

FCL: Fiz o meu percurso na Escola de Belas-Artes da Universidade do Porto com grande ingenuidade.

Enquanto meu professor, reconheço-lhe grande valor (como a mais 2 ou 3 outros professores). Foi importante porque me mostrou algo mais para além dos muros da escola. Aqueles muros encerravam uma realidade construída pela própria academia. Criavam uma bolha simultaneamente confortável e alheada do exterior. A partilha das suas histórias, embora nos deixassem sem pé, num terreno que não nos era nem seguro nem confortável, transportava-nos para lá dos muros da escola ou trazia alguma coisa mais para dentro da sala de aula.

--- --- ---

FCL: Quando preparei esta conversa fugi às recensões críticas que outros fizeram sobre o seu trabalho e sobre si. Sentindo-me embalado por esses textos críticos, corria o risco de vir ter consigo para replicar aquilo que outros já pensaram e disseram.

EB: São mais as coisas que são ditas do que aquilo que é escrito sobre mim e sobre o meu trabalho.

Não posso dizer que a maioria das coisas escritas seja pejorativa. Contudo, na maior parte das vezes, as próprias construções laudatórias são frases feitas, estereotipadas, não propriamente compensadoras no sentido de demonstrarem uma efectiva compreensão do trabalho apresentado.

E o que mais me preocupa é a quantidade de coisas negativas que são ditas (e não escritas) e colocadas a circular. Como todos, também eu tenho a tendência para achar que aquilo que é dito sobre mim e sobre o meu trabalho é injusto. E, por vezes, é, efectivamente, injusto. Noutras vezes é até falsificação ou mentira.

--- --- ---

EB: Na exposição realizada na Gulbenkian, "Pinturas 1965-1998", contei com um amigo como curador. Não me visitou no atelier, não fez a selecção dos trabalhos, e o texto que apresentou para catálogo foi uma colagem de textos anteriores. Aquilo que mais trabalho lhe deu foi possivelmente receber o dinheiro. Na realidade, a exposição foi organizada ao acaso, pelo secretariado do Centro de Arte Moderna.

Agora vem a tal parte mais ou menos paranóica: embora - já se sabe - ninguém goste de trabalhar, o seu (do amigo) reduzido empenho na preparação da exposição talvez se tenha devido ao facto de, embora meu amigo, não querer conotar-se demasiado comigo e com o meu trabalho... 'Identificar-me com ele em termos artísticos ou críticos?... Era o que me faltava. Tenho que poder dizer que só o fiz pelo dinheiro', imagino eu, e assim sair-se airosamente aos olhos das pessoas do meio artístico.

FCL: O processo de preparação para a exposição a realizar em Outubro no Museu de Arte Contemporânea de Serralves está a ser diferente?

EB: Essa exposição é paga a Serralves pela Fundação EDP e decorre do Grande Prémio EDP que me foi dado em 2007. Um prémio atribuído à minha carreira...

Mas não está a ser feito nada, ou coisa nenhuma. Nem pelo João Fernandes, que é director do museu (e que imagino esteja coberto de trabalho), nem pelo João Pinharanda, responsável pela Fundação EDP (que nunca tem tempo para nada).

Enviei para Serralves uma lista de obras com base naquelas que foram apresentadas na exposição da Gulbenkian (1998), e que me parece poderem estar novamente em exposição. Enviei uma outra lista, mais pequena, de obras que, embora não tenham estado na Gulbenkian, não

me importaria que estivessem em Serralves, até para variar. E enviei também uma outra lista provisória com obras que fui realizando entretanto. Fiz ainda o possível para que a galeria avisasse de antemão os compradores dos trabalhos apresentados na recente exposição “Bicos” para que contassem com a necessidade de os apresentar em Serralves...

Para facilitar as coisas à Fundação EDP e ao próprio João Pinharanda, eu próprio sugeri uma pessoa que conheço mal mas que percebi que estudou se não todos, pelo menos uma boa quantidade de períodos do meu trabalho e dos meus escritos. Chama-se Mariana Pinto dos Santos e é doutoranda na Universidade Nova. Foi a responsável por tratar das fichas das minhas obras que o Centro de Arte Moderna (Gulbenkian) tem na rede. Percebi que o trabalho dela foi extremamente cuidadoso, e sugeri o seu nome ao João Pinharanda. Depois de um silêncio de 6 meses, respondeu-me que lhe faltava o peso institucional. Se calhar estava à espera que eu pedisse que dessem novamente ao Alexandre Melo a possibilidade de escrever um ensaio sobre a minha obra. Do Alexandre Melo eu espero pouco.

--- --- ---

EB: O Alexandre Melo é um dos autores de um filme sobre mim, que está ainda em preparação. Nesse filme, as perguntas não só não vão aparecerem no documento final como, pelo que me foi dito, era suposto parecer que não tinham sido feitas, era suposto parecer que tinha sido eu a puxar esses assuntos à baila.

--- --- ---

EB: A exposição de Serralves é como uma ‘self-fulfilling prophecy’. Vai defender-se muito mal. Vai ser um fracasso. O próprio catálogo, no qual eu depositava alguma esperança, também não vai correr bem.

Aquilo que se espera do catálogo de uma exposição com estas características é que faça história ou, pelo menos, que coloque toda a produção em contexto, que equacione e relacione as obras mais antigas com os trabalhos mais recentes.

--- --- ---

EB: Há 4 anos, aquando da atribuição do Grande Prémio EDP, o João Pinharanda disse-me: “Agora temos que fazer a exposição”.

Nessa altura disse-lhe que em menos de 3 anos não me parecia possível montar uma exposição destas. Realizar uma exposição institucional num museu não é o mesmo que apresentar uma exposição numa galeria de arte. Acabei por ficar com a impressão de que ele, cavilosamente ou não, ouviu, interpretou e comunicou aos seus superiores na Fundação EDP algo como: “O Bataorda não quer fazer a exposição para já”. Eu apenas lhe disse que não me parecia possível eles próprios montarem uma exposição com estas características em menos de 3 anos.

--- --- ---

FCL: Faço agora aquela que é pergunta por onde tenho iniciado as diversas conversas com os diferentes artistas: Como chegou às artes?

EB: Como quase toda a gente, cheguei às artes por acaso e por um processo inverso àquele que acontecia com a generalidade das pessoas da minha geração que rumavam às Escolas de Belas-Artes para serem artistas.

FCL: Os seus pais eram investigadores na área da biologia, na Universidade de Coimbra. Seguir medicina seria seguir o percurso clássico.

EB: Pode dizer-se em caricatura que existia uma cátedra à minha espera na Universidade de Coimbra, expectativa à qual eu não correspondi. Embora tivesse sido o melhor aluno no liceu, acabei por sofrer as consequências de ter entrado cedo. Cheguei à Faculdade de Medicina ainda com 16 anos.

--- --- ---

EB: Eu vim do que era a classe média num Portugal socialmente complicado do final dos anos 50 e inícios dos anos 60. Por uma questão de educação, de amizades e de relações, tinha interesses culturais e sobretudo artísticos. Gostava de imagens, de livros de reproduções, de bonecos. Gostava de arte e frequentava os museus que, na altura, conseguia frequentar – ou seja, os livros. Existia também algo ilusório (e já na altura praticamente irrelevante em termos artísticos): eu tinha jeitinho para o desenho e fazia uns bonecos de que a estudantada gostava, muito embora não fossem nem originais nem especialmente cómicos.

--- --- ---

EB: Praticamente não ia às aulas e no final do primeiro ano já não tinha a mais pequena intenção de continuar em medicina. Simultaneamente, era completa a minha dedicação aos cafés, às discussões, aos livros, às vanguardas. Como se tudo isto não bastasse, havia a crise académica e os problemas associativos, o jornal da Associação Académica de Coimbra (onde trabalhava), os grupos de teatro (onde participava), etc...

De certo modo estava num processo de compensação daquilo que me tinha faltado em termos de amadurecimento. Muito protegido e encapsulado, a coisa deu para acabar o liceu com notas altas, mas o que eu era não dava para continuar, a menos que me tornasse numa pessoa que me horrorizava poder vir a ser.

FCL: Foram esses outros interesses que o fizeram abandonar medicina? Ou considera ter existido também uma reacção à sua história familiar e à relação dos seus pais com a biologia e com a investigação científica? Existiu a vontade de quebrar um elo que o prendia à família?

EB: Em parte isso pode ser verdade, e posso ter sido injusto em relação aos meus pais.

Na altura eu era todo cheio de arte, literatura, música, etc... e o meu pai era professor, director do Instituto Botânico e investigador. Chegava a casa às 9 da noite e depois de um jantar curto retirava-se para estudar até à meia-noite. E a minha mãe também.

À mesa, era como se falassem latim (e falavam). Era uma coisa estranha que retenho na minha memória de criança.

Havia de facto uma reacção... uma espécie de snobeira em relação aos meus pais que eu achava que eram pouco virados para as artes e culturas, muito embora eu tivesse apreendido os bonecos nos livros lá de casa, maiores ou mais pequenos, encadernados ou não. Era lá em casa que eles estavam, coisa que me valeu, ainda há poucos anos e dentro da Escola de Belas-Artes do Porto, a afirmação pública (que me custou ouvir) de que eu tinha “nascido em berço de ouro” e tinha tido a carreira feita à partida.

--- --- ---

EB: Tendo eu entrado muito novo para a faculdade e vivendo os anos das chamadas crises académicas, o mais que consegui foi fazer um acordo com o meu pai no final do primeiro ano quando ele percebeu que, efectivamente, eu não iria continuar em medicina. Dois anos mais tarde, foi ele próprio quem me forçou a mudar, com a condição de não continuar a viver em Coimbra, possivelmente por vergonha.

--- --- ---

EB: Depois da experiência do primeiro ano de medicina segui para outro curso, para um curso escolhido por mim. Fiz ainda o antigo 7º ano do liceu para “seguir” História. Acabei também por não ir para história. Calmamente, vim para Lisboa e fiz a admissão à Escola de Belas-Artes. No momento da inscrição soube pelo contínuo que o exame era unicamente desenho de estátua. Ele deu-me uns cartões de visita de dois professores que lá me ensinaram a deitar o carvão para dar um ar mais moderno. E também apreendi a aldrabar o júri para não se perceber bem como o Antinous estava desproporcionado, vagamente atarracado. Acrescentei no fim meia dúzia de riscos enérgicos que serviram para completar o conjunto. E lá passei. Sentados ao meu lado estavam o Gaëtan e a Ana Jotta. Foram meus colegas no 1º ano.

Na altura era isso que queria, embora estivesse completamente equivocado sobre o que era efectivamente uma carreira artística, a vida artística ou o ser artista no século XX. Achava que o tal suposto jeito para o desenho era um bom indício.

FCL: Na faculdade, juntou-se a um grupo de colegas?

EB: Em Coimbra, faziam-se grupos de amigos com base em mesas de cafés ou em torno de repúblicas, que não eram tão pontuais nem casuais como isso.

Nas Belas-Artes de Lisboa, foi essencialmente o acaso quem determinou os colegas (e também os professores) que me acompanharam no meu percurso académico.

--- --- ---

EB: O Gaëtan abandonou a ESBAL no final do primeiro ano. A Ana Jotta não chegou ao fim do primeiro ano. O Pedro Morais (também interessado em “seguir a carreira artística”) saiu para Paris passado pouco tempo.

E havia 3 ou 4 mulheres com quem eu me dei muito bem. A muito admirável Vera Castro (que já morreu) foi minha colega de curso desde o primeiro ano. Ou a Helena Salvador, que deixou de pintar muito cedo. A Cristina Reis (a célebre cenógrafa) estava no ano anterior ao meu, na sala ao lado. A Manuela Almeida (também já morta) era do meu ano.

Mas as minhas amizades não se restringiam aos meus colegas de ano. Tive o meu atelier ao lado do atelier do Martim Avillez (agora doente). Na altura partilhava o espaço de trabalho com o Jorge Estrela (agora um cultíssimo historiador de arte interessado e interessante, especialista em natureza morta).

E a Leitaria Garrett fazia a caldeirada com os alunos do 1º ao 5º ano.

--- --- ---

EB: Eu pertencia à raça dos gajos de fora de Lisboa. Era daqueles que podiam ficar na Leitaria Garrett até às 7 ou 8 da noite, a beber cerveja e a ver o que aquilo dava. A estudantada tinha comportamentos e consumos ligeiramente diferentes dos de hoje. E aqueles que tinham acesso à Escola de Belas-Artes pertenciam já a um extracto social superior à média.

Mais tarde vou parar como professor à Escola de Belas-Artes da Universidade do Porto, um mundo onde ser filho de um professor catedrático era algo fora do vulgar.

--- --- ---

EB: A Leitaria Garrett (não sendo nem o Café Chiado, nem a Brasileira, nem a Pastelaria Marques, nem a Bénard) era o local onde as meninas dos cabeleireiros ou as empregadas das companhias de seguros e dos bancos vinham buscar os cafés, galões e garotos para os chefes, para os empregados, para os doutores e etc... Era, portanto, uma fonte de informação preciosa.

Um dos jogos, sobretudo feito entre os homens e muito cruel, consistia em encostar-mo-nos à porta da leitaria a fumar cigarros, na hora da saída dos empregos, para adivinhar os ordenados das pessoas pelo seu aspecto exterior: sapato cambado, sempre o mesmo fato, camisa coçada, não muda o nó da gravata, seboso... mil trezentos e quarenta escudos!

Isto para dizer apenas que os alunos das Belas-Artes eram, à altura, económica e socialmente, vagamente superiores à média dos portugueses, num tempo em que a miséria era grande. O simples facto de, na pior das hipóteses, os alunos da Escola de Belas-Artes irem dar aulas para o liceu, colocava-os já num patamar ao qual a maioria dos portugueses não tinha acesso. Contudo, bem entendido, não era a mesma coisa que ingressar numa faculdade, o que por sua vez não era a mesma coisa do que ser dono de um banco.

FCL: Em relação a esse conjunto de colegas... Essa partilha, tudo isso que acontecia dentro e fora da escola, foi marcante?

EB: Foi marcante mas, embora tenha vindo para Lisboa, Coimbra continuou ainda, durante algum tempo, a representar uma parte importante das minhas relações. Uma das primeiras coisas que me acontece foi ser colocado (mais do que querer colocar-me) a desempenhar trabalhos rela-

cionados com o associativismo estudantil. Nesse meio conheci um largo conjunto de outras pessoas determinantes na minha formação, tanto ou mais importantes que os meus colegas da Escola de Belas-Artes.

Os muito saudosos José Álvaro Morais, João Paulo Amorim, etc... e os amigos dos amigos, alguns até “politicamente de sinal contrário”, como então se dizia.

Na realidade, eu dividia-me entre estes dois circuitos (e mais alguns). E estas duas esferas nem sempre se misturavam ou se sobrepunham. Ambas igualmente importantes para mim, até porque nas Belas-Artes havia muitos matarroanes, saloios, bimbos ou fazedores, e não abundavam, por exemplo, artistas, gente que lesse, cineastas ou cinéfilos... Mais tarde, circuitos comparáveis fizeram-me conhecer e dar-me com gente de várias artes e idades, Fernando Pernes, Alexandre O’Neil, Fernando Lopes...

--- --- ---

EB: Nas Escolas de Belas-Artes de Lisboa e do Porto, o primeiro ano tinha centenas de alunos. No segundo ano entravam em funcionamento duas coisas implacáveis. Mais do que as notas eram, para as meninas, o casamento e, para os homens, a tropa, as duas coisas juntas limpavam metade do primeiro ano.

Nessa altura tive adiamento militar mas, mais tarde, acabei por ser chamado para a tropa, ainda antes de fazer a tese de final de curso. Disseram-me depois que com o Marcelo Caetano a Escola de Belas-Artes aceitava outras teses de final de curso, menos conservadoras. Acreditei nisso, fiz a minha tese enquanto militar e lixei-me. No 4º ano tive 16 mas depois da tese acabei por sair da escola com uma nota de 14 valores. E essa nota também quer dizer coisas. Esses 14 valores garantiam que eu nunca seria convidado para professor assistente na ESBAL. Acreditei em informações erradas que, quem sabe, me foram dadas propositadamente.

FCL: E agora, sente necessidade em estar com outros artistas, outros colegas?

EB: Não chame colegas aos artistas. Os outros artistas não são necessariamente colegas.

As amizades com pessoas ligadas às artes passam, muitas das vezes, por um entendimento a nível pessoal e não necessariamente por identificações ideológicas ou estéticas. Em alguns casos, as relações entre artistas são determinadas por oportunismo, ou por subserviência, ou por conveniência. Num ou dois casos, por respeito e admiração.

Durante um período tentei dar-me com artistas. Como em todas as relações, pressupõe-se que exista retorno da outra parte. Por isso não consegui. Como eu não sou respeitado no meio artístico não há muitos artistas interessados em manter relações comigo, sobretudo ao nível das relações pessoais. Cordialidade, cumprimentamo-nos, mas...

Ainda assim, e não sendo em grande número, dei-me com pessoas ligadas à cultura (não necessariamente ligadas às artes plásticas): escritores, poetas, cineastas, etc...

Desde muito cedo tive uma óptima relação com o João Vieira (também ele tinha uma óptima relação com toda a gente) e com outros artistas plásticos não necessariamente da mesma geração. Alguns... simpaticamente, generosamente, caritativamente...

--- --- ---

FCL: Acha efectivamente que não é respeitado pelos outros artistas?

EB: Há meia dúzia de gatos pingados que me toparam e que me perceberam (ou que não têm nada a perder).

FCL: Trouxe no guião para esta conversa o trabalho “Batarda (A Figura)” (2008) realizado pelo João Marçal e apresentado propositadamente no Museu da Escola de Belas-Artes do Porto. Trouxe também um excerto de uma entrevista efectuada à Paula Rego num programa de rádio da Antena 3 “Prova Oral” (10/Fev./2011). Ela disse:

“De quem eu gosto verdadeiramente é do Eduardo Batarda. Admiro-o muito, muito. Acho que ele se tem desenvolvido de uma maneira muito original e única no mundo. Merecia uma maior divulgação porque é muito, muito bom. É um bocado maluco mas é muito, muito bom pintor.”

EB: O trabalho do João Marçal é uma peça irónica, satírica e teve prolongamentos muito simpáticos para lá da exposição no Museu da Escola de Belas-Artes do Porto.

O João Marçal tem suficientes hipóteses fora do sistema e tem idade para não se preocupar muito com a carreira.

Quanto à Paula Rego, tente encontrar quem é que, no meio artístico português e actual, lhe dá algum crédito. Seguramente desde 1990, os agentes artísticos que expõem ou compram obras da Paula Rego fazem questão de afirmar que estão a ser obrigados a adquirir “aquela porcaria”. É absurdo, mas é assim que as coisas se passam.

--- --- ---

FCL: Quando diz não ser respeitado no meio artístico está a referir-se aos artistas ou a outros ‘players’ da esfera artística?

EB: Estou a referir-me a artistas (e cada vez mais os ‘players’ marcam os artistas).

Expus em colectivas, em Lisboa, nos anos 60. Fiz a primeira individual em 1968 com algum sucesso de estima. Em 68, fui para a tropa. Essa exposição foi, podemos dizer, pirateada e saqueada. Andou em sítios por onde não devia ter andado. Desapareceram quadros. O quadro maior foi comprado a terceiros pela Fundação Calouste Gulbenkian mas eu nunca vi qualquer pagamento. Acabei a tropa em 1971. De 1971 a 1974 estive em Londres. Voltei em 1974. Fiz crítica de arte, tentei recomeçar a pintar, separei-me do meu casamento. Fiquei sem possibilidades de pintar quer por instabilidade emocional quer por falta de sítio. Calhou ir para o Porto. Só em finais de 1977 é que consegui arranjar uma casa no Porto (e sem grandes condições para pinturas). Em 1978 lá recomecei a trabalhar.

A minha galeria, com quem eu já tinha coisas tratadas desde, sensivelmente, 1970, estava a recuperar dos problemas de mercado resultantes do 25 de Abril, e por isto e por aquilo, e em parte por castigo por eu não ter resistido a fazer uma exposição não comercial no Teatro da Cornucópia, o Manuel de Brito só me deu a primeira individual na sua galeria em 1982, e na Galeria 111 (então Zen) do Porto. Em 1983 fiz uma exposição maior, na Galeria 111 de Lisboa, com os trabalhos expostos no Porto (excluindo as pouquíssimas peças vendidas) mais a produção do ano.

Uma anedota: nesse mesmo ano, uma galeria recentíssima estava para inaugurar uma exposição do Julião Sarmento, que eu tinha conhecido ainda antes de ir para Londres. Fui lá antes da inauguração. Fui apresentado a um galerista da maior simpatia e muito bem educado. Quando ouviu o meu nome, instintivamente retirou a mão que tinha esticado para me cumprimentar (depois ficou, naturalmente, ainda mais atrapalhado). No início dos anos 80 a coisa já estava neste ponto...

Há preconceitos que não se perdem: Galeria 111, velhada, a outra senhora. Mais fábulas e mitos: andou pegado à batatada com o José Ernesto de Sousa (mentira, mas alguém pôs isto a circular, provavelmente – não! – o próprio José Ernesto de Sousa). Também: fazia bonecos. E ainda: não foi convidado para a exposição “Alternativa Zero” (1977). E não fui.

E fica aqui uma vista geral.

--- --- ---

FCL: Inclui dentro do conjunto de pessoas que não o vêem com bons olhos os artistas e os comissários, os críticos de arte, os galeristas, etc?... Não consegue diferenciar uns e outros?

EB: Não, e não é paranóia. Não consigo encontrar diferenças entre uns e outros.

Tanto quanto o meio artístico do Porto conseguiu mexer peões no meio artístico nacional (Lisboa, portanto), é necessário contar com pelo menos 20 anos de intriga densíssima. Coisas de natureza pessoal que suponho que encontram origem em loucos que conseguiram enlouquecer outras pessoas, que enlouqueceram outras mais e por aí fora... Não tenho a mais pequena dúvida e é manifesto que isso aconteceu.

FCL: Nos seus textos transparece um mau estar, algo com o qual parece não lidar bem... Por vezes parece-me ser isso mesmo o motor para uma boa parte do seu discurso... Não sei se amargurado é a melhor palavra mas... vive amargurado com isso mesmo?

EB: Tenho que me defender. Tenho mesmo que me defender. E a defesa é injusta e desequilibrada porque do outro lado há uma rede de interesses mais ou menos organizada.

Mas houve também alguma amargura. De um momento para o outro, e como se a culpa fosse minha, foram-me retiradas amizades às quais eu sempre fui absolutamente fiel, por razões que terceiros arranjam, urdiram, tramaram, com uma intenção muito concreta: destituir-me institucionalmente de qualquer influência ou respeitabilidade. E isso teria sido impossível de acontecer

se não houvesse já um caldo propício em relação à minha pessoa, ao meu passado e ao meu trabalho artístico/profissional.

Algumas dessas pessoas já morreram e nunca hei-de saber o que lhes disseram que eu teria dito ou feito.

No meio artístico há torpedos e cargas de profundidade que me afectam muito, lançados quer pelos artistas quer pelos outros operadores da esfera artística.

FCL: Tudo isso parece-me ser muito pessoal...

EB: No âmbito da minha exposição de 1998 na Fundação Calouste Gulbenkian o realizador João Niza, com uma equipa de jovens cineastas da Universidade Nova, realizou o documentário “O meu estilo é a minha força” (1999). A primeira pergunta que me fizeram foi: “Não esteve representado na exposição “Alternativa Zero”. Porquê?” Isto aconteceu 21 anos depois da dita exposição.

FCL: Parece-lhe ser isso a pedra de toque?

EB: É pelo menos um sinal de que as coisas entram para a história. É estranho mas é assim.

--- --- ---

FCL: Sente necessidade em ser reconhecido pelos seus pares? Há um qualquer acrescento em ser reconhecido por outros artistas?

EB: Durante o período em que estivemos em Londres, eu e a minha primeira mulher tivemos uma relação de amizade muito intensa com a Paula Rego, com o seu marido e com os seus filhos. Foram generosíssimos connosco. Pessoalmente, continuo a gostar muito da Paula e é perfeitamente possível que aquilo que ela, pelos vistos, diz sobre mim e sobre o meu trabalho artístico tenha ainda muito a ver com a relação de amizade pessoal.

Aquilo que a Paula Rego disse, e caso alguém escutasse as suas palavras em Portugal, podia funcionar como mais um torpedo e não necessariamente como algo positivo.

Quanto ao João Marçal, ex-aluno meu, vejo aquilo que ele fez também como um gesto de amizade. (Eu implicava um bocadinho com ele. Ele era o primeiro a chegar - e durante cerca de 30 minutos, o único). De manhã, em t-shirt, abria as janelas e começava a trabalhar. Ele fungava e eu tentava desviar-me das correntes de ar.)

FCL: Ainda sobre o reconhecimento... É-lhe igual o reconhecimento vir da parte de um artista ou vir da parte de um galerista ou crítico de arte?

EB: Primeiro é necessário ser conhecido, só depois se pode ser reconhecido.

Alguém que está a fazer um doutoramento em artes disse-me que me conhecia da história da arte em Portugal. Alguém obrigado a estudar 3 linhas sobre mim, eventualmente sem ver uma

única imagem de um trabalho meu, etc... Por um lado é interessante, por outro é curiosíssimo, por outro lado é arrepiante.

Isto é o conhecimento. Ter um trabalho que é ou foi público, mas, no próprio meio, o nome do artista ou o seu trabalho não representar nada para ninguém...

Por outro lado, a falta de divulgação e a falta de presença das artes na sociedade faz com que apenas alguns nomes tenham visibilidade. E isso tem provocado em mim não poucas reacções de recusa ou falta de vontade de aparecer, não sei se por ser rejeitado, por não pertencer a... ou por medo em me confrontar com...

Tudo isto acontece num contexto como o da arte contemporânea onde, por princípio, deveria haver uma grande liberdade discursiva e um grande leque de distintas propostas. No geral e grosseiramente, podemos dizer que a arte contemporânea portuguesa é encarada pela rama, de forma inculta e não educada. Basta não dar 4 ou 5 sinais de contemporaneidade (ou seja, de pertença) para se ser rejeitado.

--- --- ---

EB: Quando falo em ignorância na arte contemporânea portuguesa falo, por exemplo, de comentários ou de balanços feitos, não poucas vezes, por pessoas que tinham obrigação de mais e de melhor, nos quais os meus trabalhos foram catalogados num contexto de figuração “que pode eventualmente desenvolver-se «para chegar à abstracção»”, como se eu fosse um pintor a viver 100 ou mais anos antes do tempo presente.

Se comecei por fazer coisas que tinham figuração foi, primeiro, porque essa abordagem me permitia algum divertimento e, segundo, obviamente, porque não tinha pachorra nem considerava respeitável nem admirável nenhuma das imponentes, ponderosas ou oníricas abstracções que proliferavam na época. Sentia-me muito mais perto da Pop Art, sobretudo da Pop Art inglesa.

--- --- ---

EB: Usei fontes que eram mais ou menos escolhidas com o objectivo de fazer figuras num contexto no qual as figuras eram proibidas (ou seja, a “arte moderna” da época), associando-as de uma forma que nem recuperasse nem aludisse à figuração dita tradicional ou académica. Os bonecos que eu criava eram retirados (ou re-imaginados) do vocabulário dos circos, das feiras, dos desenhos de casa de banho, etc... Eram imagens roubadas aos seus contextos e utilizadas no meu trabalho. Não eram necessariamente imagens inventadas, “criadas” para/pela minha própria expressão/imaginação plástica (embora tudo seja um pouco mais complexo...).

--- --- ---

EB: Sobre as fontes utilizadas, sobre as linguagem figurativas rascas, de segunda ordem ou popularuchas... Na mesma altura (ou muito pouco tempo antes), no Porto, havia um conjunto de pessoas que andavam a tentar integrar fontes populares (sobretudo à volta da Rosa Ramalho) na arte contemporânea. O meu interesse pelas coisas populares não tinha a ver com esse tipo de coisa “popular”. Tinha muito mais a ver com o rasca, com a cultura suburbana de segunda e de

terceira. Relacionava-se com as imagens dos espontâneos (como se diz em tauromaquia), com os desenhos feitos por quem não sabe desenhar, com a banda desenhada e, sobretudo, com os bonecos animados. Algo relacionado e relacionável com, por exemplo, Jean Dubuffet e não necessariamente relacionado com os media ou com as citações publicitárias (muito embora o Rauschenberg e toda a Pop americana tenham sido uma importantíssima revelação).

Posso também relacionar o uso deste tipo de registo com o facto de, na Escola de Belas-Artes de Lisboa, os alunos não poderem fazer o que queriam. Quando muito, os alunos compravam, literalmente, faltas às aulas para poderem ir trabalhar para o atelier e aí fazerem o que queriam. Mas de uma forma ou de outra, o fazer era uma constante. A importância do fazer parece-me ser uma marca relevante. Em vez de recortar e colar o que já estava feito, eu fazia, e os outros se calhar também. E também aqui nasce mais um dos equívocos. Percebe-se que eu sei pintar, percebe-se que eu faço as coisas bem feitas, dizem que sigo um conjunto de elaborados processos técnicos, mas...

--- --- ---

EB: Com 4 camadas de verniz acrílico brilhante sobre uma qualquer superfície preta, a coisa ficava tão espelhada que não só era difícilimo vê-la, como, para certas pessoas que nunca tinham ido a museus, eram logo associáveis ao brilho imaginado do verniz que supunham académico, ao bem feitinho, acabadinho. E ficavam pior que estragadas.

--- --- ---

FCL: Também o Ernesto de Sousa tratou da arte popular...

EB: Pois, ou folclórica. Mas lá se safou dessa. Ele tinha esse talento de mudar de contexto, e até de meio, quando as coisas se revelavam mais complicadas.

--- --- ---

FCL: Sobre a racionalidade, sobre a intuição. E sobre a espontaneidade. Tenho alguma dificuldade em perceber o que é espontâneo e o que é construído na sua obra. Existe de facto o espontâneo, onde, e em que medida, entra a intuição?...

Acredito quando você próprio diz que tem dúvidas, inseguranças, incertezas. E trago também para aqui um conjunto de clichés associados ao processo criativo: acaso, fracasso, erro, crise, desconstrução, etc...

Como tudo isto entra, ou não, no seu processo de trabalho?

EB: Para o concurso de agregação feito pela minha mulher na ESBAP, calhou-lhe em sorte o tema "Instinto e razão na criatividade". Como o professor Júlio Resende estava no júri, era óbvio que esse tema tinha sido uma escolha sua. E ela viu-se obrigada a, numa aula de uma hora, arriscar desfazer um equívoco.

O instinto e a razão são palavras que pouco querem dizer. E as noções que introduziu não estão muito longe disso. São noções que eu não uso.

Contudo, e independentemente de o conseguir ou não, aquilo que eu gostava de fazer, e de uma forma deliberada, era estipular um determinado número de princípios que criavam um contexto para o meu trabalho, trabalho esse que, nesse sentido, jamais poderia ser livre (ou instintivo, se preferir).

O meu trabalho é... literário, é... crítico. E é também absurdo. E é preparado para parecer tudo isso. As minhas obras são coisas em que eu finjo. Trata-se de um sistema em que são estipuladas as condições à partida. Ainda assim, nos processos de trabalho dessas construções, existe evidentemente uma margem grande que é deixada a alguns acidentes, acasos, ou a processos intuitivos que, no meu caso, são processos educados porque altamente treinados.

Por exemplo, todos os quadros da exposição “Bicos” tinham um esquema compositivo semelhante. A “intuição” permitiu-me acrescentar isto ou aquilo, retirar uma ou outra coisa. Mas eram variações sobre uma mesma fórmula.

--- --- ---

EB: Será curioso ver alguns dos trabalhos da exposição “Bicos” espreitando pelo célebre canudinho de papel para perceber o que é que cada cor efectivamente é. Aquilo que parecem ser cores garridas e variadas (tirando alguns tons avermelhados) são efectivamente uma exploração da gama de cinzentos.

FCL: Ainda que dentro de uma regra por si estabelecida previamente, abre lugar (ou deixa espaço) para qualquer coisa que não está definida à partida? Define o que não está definido?...

EB: Por exemplo, sobre as aquarelas dos anos 70: elas próprias levavam ao extremo uma técnica que recorria fortemente às ‘borrowed languages’, as linguagens recuperadas dos anos 60. Contornava o desenho a tinta-da-china e pintava-o a aquarela sobre muito bom papel feito à mão. A escolha das cores assentava na minha ciência, na minha prática (ou na minha ignorância). Nesse caso, toda a improvisação estava situada, ao nível da criação da imagem, na fase do desenho feito a lápis e corrigido infundavelmente a borracha. A partir do momento em que o desenho era definitivo, pronto para ser coberto a tinta, deixava de haver qualquer margem para improvisação. Improvisava durante o desenho e todo o resto ficava, se não altamente planeado, pelo menos determinado pela natureza muito particular da técnica da aquarela, que não permite cancelamentos ou arrependimentos.

--- --- ---

FCL: Quando olha para a totalidade da sua obra, considera que o conjunto dos seus trabalhos constroem um “grande quadro”? Encontra um sentido transversal? Até, eventualmente, surpreendente para o próprio criador.

EB: Creio que não. A menos que essa leitura seja um processo de não-entendimento e incompreensões, como é provável que aconteça.

Noto com satisfação alguma variedade nos meus trabalhos, ao mesmo tempo que verifico que aquilo que para mim constitui mudanças é visto pelos outros como manutenção de uma mesma linha de trabalho.

FCL: Além de várias pausas da prática artística ao longo do seu percurso, considerou os “Bicos” com um retrocesso...

EB: Falando para fora, entenda-se retrocesso no sentido de algo que vai atrás recuperar um conjunto de coisas para as enrolar, bochechar e apresentar de uma outra forma. E algumas pessoas não deixarão de considerar este processo como um retrocesso.

--- --- ---

EB: Quando realizei a exposição “Cataventos, Tatuagens, Suburra” (2002), estava a fazer figuras baseadas em curvas e contra curvas. Eram formas de evidentes conotações sexuais (também por isso Suburra, o bairro das prostitutas na antiga Roma).

--- --- ---

EB: Por volta de 1991, um importante crítico estrangeiro não percebeu que aquilo que eu estava a fazer eram coisas muito retorcidas. Coisas que eu fazia no gozo e que me custou muito que as pessoas as tenham levado a sério (e coisas que a galeria ansiava que eu continuasse a fazer - foi a única exposição em que vendi tudo na inauguração). O crítico de arte comparou-as a umas Vieira da Silva mas em Pop.

Esse equívoco perdurou anos e anos e, como que para me afastar dele, fiz programaticamente e prosaicamente “exactamente o contrário”. Deixaram de existir várias camadas e diversas sobreposições para dar lugar, aparentemente, a superfícies lisas, opacas e mates. Deixaram de existir rectas e segmentos de recta para dar lugar a curvas e contracurvas. Tudo só com duas cores. E porque passei a fazer o inverso do que estava a fazer antes, passei a ser contemporâneo... Logo depois, quando acrescentei, complexifiquei e compliquei esse mesmo processo, como quem apresenta num único trabalho vários trabalhos anteriores, concentrados, passei novamente a ser um artista Pop – ou, pelo menos, um artista ‘vieux-jeu’, para não dizer kitsch.

--- --- ---

FCL: A obra de arte é um objecto com uma natureza particular, veículo para um discurso artístico, na ordem do estético. Contudo, e não obrigatoriamente, é possível que o artista deseje veicular um outro discurso que não necessariamente o estético, por um meio que não seja necessariamente o objecto artístico.

Existem vários exemplos daquilo que podem ser veículos para esse outro discurso: o manifesto artístico, os livros de artista, os títulos das exposições, os títulos das obras de arte ou mesmo a organização e dinamização de exposições por parte dos artistas. Todos estes me parecem campos que o artista encontra para dizer, para ter uma voz não dependente do objecto artístico. Pare-

cem-me ser outras maneiras de veicular ideias, outros mecanismos para fazer acontecer na esfera artística.

O Detlev Scheider, que é uma criação sua, pode também equivaler a essa possibilidade para produzir um discurso que não coincida com a obra de arte. Ou os (muito longos) títulos dos trabalhos “Polen...” podem ser, também eles, esse espaço para dizer fora do objecto artístico. E ainda os vários textos críticos feitos para o semanário “Sempre Fixe” (1974-75). Ou mesmo a tradução d’“O Peregrino Blindado” em “The Blind Penguin” (1970).

Considera que existe uma vontade/necessidade do artista, de dizer algo situado fora do objecto artístico? Sente essa vontade?

EB: Os textos de crítica de arte que escrevi pretendiam ser isso mesmo: informação e divulgação da arte através de textos críticos. Enquanto crítico de arte, o meu discurso pretendia ser crítica de arte. E se calhar falhei. Falhei por presumir que as pessoas interessadas teriam mais referências do que aquilo que na realidade tinham. Por exemplo, o José Ernesto de Sousa não falava inglês. É tão simples como isto.

Quanto aos heterónimos José Lopez Werner, Edgar Perdigão ou Olga Pianola: Olga Pianola foi inventada na única nota de pé de página criada para um texto do “Sempre Fixe”, para gozar com o meu próprio texto, e com aquilo a que esse se referia. O nome dela, o título da sua “obra” “citada” e a própria editora eram obviamente falsos. Mas foi justamente isso que me valeu a acusação de “culturalismo” por parte do José Ernesto de Sousa.

Os heterónimos existem no meu trabalho (como em muitos outros artistas) desde muito cedo (.....) e passaram a ser, eles próprios, autores de alguns bonecos quando o editor me começou a pedir coisas obviamente impossíveis, tão impossíveis que se constituíam como uma abajamento dos meus próprios critérios de exigência. Os livros passaram a ser ilustrados por Eduardo Batarda com ilustrações pontuais e identificadas de Olga Pianola, José Lopez Werner, Edgar Perdigão. E (.....) chegaram a dizer-me que os outros gajos (os meus heterónimos) andavam a imitar-me.

--- --- ---

EB: Brincar com a linguagem, assim como brincar com a noção de autoria, foram sempre partes básicas do meu trabalho.

--- --- ---

EB: Como artista, tenho alguma contenção na utilização desse discurso assente na palavra e desejo a mim próprio não ter a capacidade de produção verbal de outros artistas, como, por exemplo, o Pedro Proença, que se desgasta num débito de palavras que pode ser ‘self-defeating’.

O texto do Detlev Scheider contém, no seu início, uma crítica severa à minha exposição para, posteriormente, “transcrever” uma entrevista “feita” ao Eduardo Batarda. E aqui, já sou eu quem está a falar. Nos últimos parágrafos, eu próprio volto aos temas do Detlev Scheider para

condenar o que faço com uma descrição daquilo que, supostamente, era uma falta de modernidade (ou de qualidade) no meu trabalho.

Também na pintura o uso da linguagem é recorrente. Uso, e combino, palavras (e palavreado) com imagens.

Nas obras da Polónia (“Polen...”, 2009), que obviamente não eram parecidas com o mapa da Polónia até porque o próprio mapa da Polónia já teve inúmeras formas (exactamente o que eu “queria dizer” – ou seja, que aquilo que eu dizia que aquilo “era” “não era” aquilo que eu dizia), utilizei como início de trabalho formas arbitrárias, improvisadas, nem geométricas nem orgânicas. As configurações obtidas determinaram listas de palavras (algumas falsas) que associei aos quadros e que, quase todas, estabelecem uma ligação nostálgica a determinadas épocas. Desde c. 2000, era um método semelhante a este o que eu tinha vindo a usar para o baptismo de quadros, e, mesmo antes dessa data, tinha sido frequentemente por associação verbal/semelhança sonora/semelhança ou consonância formal, etc., que eu tinha estipulado a parte “literária” das minhas exposições.

Ambos os quadros “Polen...” têm inscrita a data de 1910 remetendo-nos para um retrocesso (ou uma recapitulação, uma re-enumeração, na realidade não de 1910 mas de 1929/30) numa espécie de ‘retour à l'ordre’ – que eu penso que eles evocam (e fiz por isso). E o longo conjunto de palavras que constituem os títulos dessas obras (que apareceram à laia de comentários e sob o pretexto de estar calado há muitos anos) criam um contexto eventualmente associável a uma natureza nostálgica, “reaccionária” e artisticamente retrógrada (ou não); por outro lado, estão presentes como sinal da necessidade e da importância de conhecer o passado (e não apenas o passado da história da arte). Já na exposição de 2004 tinha utilizado algo semelhante (e mesmo antes, como disse há pouco)

--- --- ---

EB: Isto é o que não conto nesses textos: é um processo inteiramente arbitrário, mas esse arbitrário é intelectualmente controlado e assumido conscientemente. No entanto, e à sua maneira, é um processo de associação livre: correndo o risco de me repetir ou de ser sobre-explicado, darei o exemplo dos títulos utilizados na minha última exposição (2004) antes dos “Bicos” (2010), na Galeria 111: “Versailles”, “Monumental”, “Monte Carlo”, “Monte Branco”, “Ferrari”, “Roma”, “Suprema”, etc... Esses títulos referem-se a pastelarias ou cafés frequentados por mim nos primeiros anos sessenta, em Lisboa. Tinham nomes grandiosos.

Tudo começou por um trabalho que, quando concluído, apresentou semelhanças formais com obras suprematistas de Malevich (como uma silhueta suprematista feita de pastilha elástica derretida). Naquilo que para mim era uma alusão óbvia e reconhecível (mais tarde percebi que

não), o trabalho passou a “Suprema”, nome de uma pastelaria na Avenida de Roma. Daí, por associação evidente e igualdade de género, apareceram todos os outros locais que eu tinha frequentado e que tinham essas características, esses nomes ambiciosos. Não estava “A Chique das Avenidas” porque eu não a tinha frequentado. Também não estava a Leitaria Garrett porque, embora a tivesse frequentado, não se prestava ao jogo. “Leitaria” não funciona, por exemplo, com “Monumental” ou com “Roma”.

Estes pequenos divertimentos vocabulares que têm como chave a “Suprema”, este processo de associação de termos, mistura-se com um outro processo, este auto-biográfico, que não tem que ser publicitado a não ser marginalmente, mas que se envolve com os problemas da “expressão” e da autoria.

--- --- ---

EB: Por vezes, as associações são mais obscuras, tornando-se mais difíceis de perceber. Normalmente, há sentidos que eu próprio apenas encontro no momento em que combino e recombino os quadros e os seus nomes pouco antes de saírem do atelier. Noutras vezes, os quadros ganham os seus títulos pouco depois de serem concluídos.

Tenho um quadro chamado “Terry”. Porquê “Terry”? Porque é um trabalho muito recortado, a parecer um selo: selo, ‘Stamp’. ‘Stamp’, Terence Stamp. Terence Stamp, ‘Terry’.

--- --- ---

EB: O texto do Eduardo Batarda apresentado pelo Detlev Scheider é uma combinação e recombinação do trabalho feito com os títulos. É uma outra maneira de fazer aparecer, ou re-aparecer, várias vezes, os títulos que estavam no “Polen...” através da criação de um argumento que me permite colar esses textos, sem qualquer pretensão literária.

FCL: Parece-me que o seu trabalho, e aquilo que constrói à volta dele, apresenta um conjunto de jogos. Contudo não tem ninguém com quem jogar.

Parece-lhe que falta alguém, do lado de lá, capaz de jogar consigo? Falta alguém que responda às suas construções?

EB: O facto de ter recomendado a Mariana Pinto dos Santos como alguém capaz de escrever sobre a minha obra é precisamente por ter verificado que ela, pelo trabalho que realizou para as fichas dos meus trabalhos no CAM/FCG, é capaz de perceber e explicar. E sem nos termos encontrado presencialmente uma única vez. É um exemplo – há-de haver muito mais pessoas com quem “eu jogo”.

FCL: Ainda em relação ao discurso do artista: tenho para mim que o discurso do artista pode ser diferente do discurso dos outros operadores da esfera artística (do historiador de arte, do galerista, etc... e, particularmente, do crítico de arte).

Apoiando-me naquilo que são os lugares comuns do discurso do crítico de arte (eloquente, nada contraditório, assertivo, estruturado, referenciado, coerente, polido, etc...) e do discurso do artista (contraditório, fragmentado, vazio, pouco eloquente, sinuoso, errático, etc...), coloco a hipótese de o artista mimetizar outros operadores na construção do seu discurso, escondendo aquilo que pode ser o seu discurso próprio (ou a ausência dele). Coloco a hipótese de que ele o faça por não ter um discurso próprio, ou, e tendo um discurso próprio, por não acreditar no seu discurso, ou, ainda, por acreditar que o outro pretende ouvir por parte do artista um discurso semelhante ao discurso veiculado pelo crítico de arte. Parece-lhe que existe, efectivamente, um discurso do artista, com características próprias, diferentes dos discursos dos diversos 'players'? E parece-lhe que existe uma colagem do discurso do artista ao discurso, por exemplo, do crítico de arte?

EB: Por partes... A maior parte dos discursos de artistas chegam-nos via entrevistas trabalhadas e montadas entre entrevistador e artista. As proporções dos aspectos autobiográficos, virados para dentro, e os momentos em que é necessário responder às solicitações e pressões das ideologias vigentes (ou daquilo a que é costume chamar-se "as modas") estão, normalmente, bem geridas nesses documentos. Muita eloquência, nunca encontrei. Há, normalmente uma certa secura, uma certa capacidade de síntese, o que torna muito provável que a prosa tenha sido produzida, de facto, a 4 mãos.

O discurso daqueles que metem os pés pelas mãos é o discurso dos burros e é também um sinal dos tempos. Acontece a qualquer um, independentemente de ser português ou não, independentemente de ser artista ou não. É difícil encontrar alguém que consiga dizer seja o que for, ainda que através de um conjunto de frases falhadas.

Quanto à mimetização do discurso crítico... é coisa que nunca ouvi. Mas também não ouço muito os artistas a falarem em discurso directo sobre o seu trabalho.

--- --- ---

EB: Soube, por um júri de pessoas de Lisboa que se deslocou ao Porto para julgar num concurso para obtenção de bolsa de estudo para jovens artistas, que, quando os jovens artistas foram convidados a falar sobre o seu próprio trabalho, nenhum deles deixou de começar por dar como referência Foucault, Lacan, Derrida, Deleuze, etc... Todos tinham estudado aquilo que, possivelmente, achavam que o júri queria ouvir. E através de um conjunto de citações, tinham feito passar os próprios trabalhos como ilustrações de uma coisa qualquer... E tenho assistido ao crescimento destes sintomas...

FCL: Julgo que são vários os artistas que se posicionam dessa forma perante o seu trabalho e perante aquilo que pode ou não ser o seu discurso sobre o próprio trabalho. Parece-me ser

um equívoco julgar que do lado de lá existe a expectativa que do lado de cá exista um discurso tipificado...

EB: Quando falo no discurso do artista veiculado em entrevistas que circulam nas principais revistas “da especialidade”, estou a falar de um conjunto relativamente pequeno e escolhido. Ou se trata de vedetas ou de pessoas que estão prestes a ser promovidas – e que se preparam para ser vedetas. E esses têm o seu discurso arranjado. Ou maquilhado. Ou mesmo, no caso ideal, perfeito, têm um discurso no qual não tocaram.

Receio que aquilo que se passa com os jovens artistas portugueses se coloque a um nível mais rasteiro e se relacione com aquilo que se passa nas escolas: a sina do estudante finalista em artes, ainda com as aulas teóricas frescas na sua memória, dadas por um desgraçado qualquer (que não encontrou lugar numa boa universidade) que lhes papagueia, traduzido para inglês, essa herança que é, para todos os efeitos, francesa. (...) Isso tem sido muito importante e muito marcante ao nível da crítica de arte. E foram já muitos os artistas marcados por esta sina, directa ou indirectamente. Essas leituras, em tradução, fazem parte da formação dos artistas da minha geração para baixo. Safaram-se os mais velhos e os que já morreram. E quanto mais novos mais apanham com um discurso nem sempre bem digerido pelos próprios professores, quanto mais pelos seus alunos ou pelos alunos dos seus alunos. E assim a normalização das próprias obras de arte acontece a par com a estandardização do discurso crítico.

--- --- ---

EB: Hoje, mais do que fornecer uma explicação teórica, os artistas que fazem questão de mostrar que se movem sobre essas mesmas supostas bases culturais e críticas estão, na melhor das hipóteses, a apresentar sinais aos outros agentes. Sinais de que estão a par. Sinais de que estão entre pares. “Cito isto porque sei que tu sabes, e porque tu sabes o que eu citei vais situar-me como alguém que também sabe”. De resto, passou-se assim com a minha geração, como também se passou durante a segunda metade do século XVIII e praticamente todo o século XIX, quando começou a haver educação fora dos clérigos e da aristocracia – essencialmente na baixa classe média. Citar, por exemplo, Homero ou Horácio era também pertencer. Trata-se da vontade de pertencer, de ser reconhecido e de ter cúmplices.

FCL: É também essa pertença que procura com os seus trabalhos? A pertença e/ou a partilha de um conjunto de referências que são, também elas, uma forma de estar?...

EB: Por um lado, é possível que a pintura “complicada” por sucessivos níveis “literários” de entendimento esteja fora de moda, associada a uma geração ainda anterior à minha, mas... episodicamente há pessoas que percebem os meus trabalhos, normalmente pessoas da minha geração. Percebem parte, mas podem perceber tudo. E quem estudar acaba por perceber, se quiser perceber.

Por outro lado, e como aconteceu com a geração dos anos 80, quando muitos artistas estavam constantemente a piscar o olho, a dar sinais disto e daquilo, a pôr à vista no seu trabalho citações dos artistas de referência; pode ser um fenómeno desse tipo, e mereça ser tratado como tal: 'name-dropping', insegurança...

--- --- ---

EB: Hoje falo com pouquíssima gente. Mas estou (ou estava) habituado a que as conversas fossem... conversas, ou seja, que ambas as pessoas estivessem conscientes do lugar comum ou de como ou quando estão a espelhar determinada personagem ou obra. Antigamente era possível esquadrinhar a literatura (e não eram mais de 100 obras – falando da “cultura geral” para um artista no séc. XVII) de forma a ter sempre uma citação apropriada para cada situação. E o mesmo se passava com a Bíblia. (...) São sistemas de referência que estava habituado a praticar com amigos em conversas onde se estimulavam os segundos (e terceiros) sentidos, com vários níveis de entendimento...

E raramente aprendi com pessoas mais velhas.

FCL: Hoje não encontra pares para essas conversas?

EB: Vou fazer 68 anos... e é inevitável que cada vez menos encontre com quem partilhar as minhas referências. Suponho que é assim mesmo, as faculdades vão falhando... Uns perdem-se de vista, outros perdem a memória, outros morrem... Por outro lado, continuando a ver, a ler, a estudar, o meu aparelho de referências nas artes visuais não pára de aumentar.

Agora, como naturalmente há opções e deixamos para trás certas coisas, se eu quiser ter uma conversa de cinéfilo com alguém com metade da minha idade vou, naturalmente, ouvir 99% de referências que não partilho e das quais não vejo um boi.

FCL: Refere várias vezes a sua idade... mas não me parece que ela constitua qualquer problema ou obstáculo seja ao que for.

EB: Curiosamente, e não percebo muito bem porquê, é permitido aos artistas plásticos uma longevidade profissional muito maior daquela que é permitida à generalidade das outras profissões. Um funcionário público merece repouso aos 65 anos. E os artistas plásticos?... Não merecem repouso? Trabalham melhor a partir dos 65 anos?... Ganham faculdades?...

--- --- ---

EB: Perguntou-me se eu faço uma quantidade de coisas para pertencer a... Perguntou-me se eu queria pertencer a... Respondo-lhe:

Preferia pertencer. Evidentemente, preferia pertencer. Mas é impossível. Para pertencer era preciso que a sociedade em geral, ou pelo menos a comunidade artística, pensasse como eu penso e utilizasse a linguagem como eu a utilizo. Contudo, se me permite mais uma repetição, pontu-

almente, encontro pessoas que me percebem de forma razoável (ou pelo menos parecem perceber).

Como qualquer artista, gostava de pertencer, gostava de ser reconhecido. Ainda que não fosse de uma forma transversal a toda a sociedade, gostava que, pelo menos no meio artístico, um aluno do 2.º ou 3.º ano de artes reconhecesse o meu trabalho.

FCL: Correndo o risco de estar a dizer um grande disparate, até porque nunca vivi por dentro aquilo que é a esfera artística portuguesa, e ainda assim, arrisco dizer-lhe que é muito mais reconhecido no meio artístico português do que aquilo que diz ser.

EB: Você tem tido sorte com as pessoas com que se relaciona...

--- --- ---

EB: Ainda sobre o fenómeno Paula Rego:

Em 2005 fui convidado para a inauguração da exposição da Paula Rego em Serralves. No final do jantar calhou estar a sair ao mesmo tempo que ela. Fora do museu estava uma multidão que não tinha conseguido entrar e, dentro do museu, várias pessoas queriam aproximar-se, queriam tocar-lhe. Algo como eu nunca tinha visto. Um fenómeno extraordinário, esquisito até.

Um mês depois fui convidado pelo João Fernandes para fazer uma visita guiada à exposição, diferente (se calhar bem pior) daquelas que o museu oferece. Passei 3 dias a ouvir o 'staff' responsável pelas visitas guiadas de Serralves (muitíssimo bem preparado). No dia apareceram inúmeras pessoas...

(FCL: Que leitura faz dessa grande afluência de público a uma visita guiada por si, artista, à exposição da Paula Rego?)

EB: Simples: por pouco dinheiro iam ter uma coisa apresentada como especial.)

EB: No meio de várias caras conhecidas encontro um casal amigo. Mais tarde, ele comentou:

—“Desde a outra que eu não via nada assim!” Imediatamente percebi a quem se estava a referir e o que queria dizer. A outra era a Amália Rodrigues e a identificação/comparação é evidente, ainda que sem a dimensão popular da Amália.

E no mundo da arte “propriamente dito”, desde há uns vinte e tal anos que não existe o menor respeito pela Paula Rego. É de bom tom dizer o pior possível do seu trabalho. E nos 'mentideros' dos anos 90 afirmava-se que este museu ou aquela instituição eram obrigados a agendar e comprar trabalhos de Paula Rego contra as suas vontades, não se sabe bem por ordem de que poder. Faz parte do 'establishment' artístico ser anti-'establishment'.

--- --- ---

EB: (...) Quando a série “Aborto” foi exposta no Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian em 1999, houve alguém com uma ligação forte ao próprio CAM que não compareceu à inauguração, e que fez questão que se soubesse que não podia concordar com aquela exposição, artisticamente retrógrada e ideologicamente oportunista.

--- --- ---

FCL: É precisamente sobre isto, sobre a relação do artista com a esfera artística, que gostava de o ouvir...

EB: Eu não estou dentro do que você chama a esfera artística porque a minha galeria está fora da esfera artística.

FCL: A Galeria 111 faz, claramente, parte da esfera artística e você está, naturalmente, dentro da esfera artística.

EB: De um lado está a Galeria 111 (que concentra em si todos os males do mundo) e de outro lado estão todas as outras galerias do mercado. Quando o Manuel Brito era vivo, a 111 posicionava-se como concorrência à esfera artística.

FCL: As diferentes galerias, com diferentes identidades, participam todas, de diversas formas, na esfera artística. O mesmo se passa com os artistas.

EB: Há um funcionamento genérico nas galerias de arte: o investimento nos artistas pela realização de exposições para uma clientela existente ou a procura de diferentes clientelas (ou de novas redes de comunicação e intercâmbio comercial) para os seus artistas. E isto a minha galeria nunca fez. Nem nunca tentou fazê-lo. Todas as outras galerias o fazem ou pelo menos tentam.

--- --- ---

EB: Hoje, é obviamente impensável eu mudar de galeria. Hoje, nenhuma galeria aceitaria trabalhar com um gajo da minha idade e com um trabalho como o meu.

Ninguém investe numa coisa que pode acabar já. Ao contrário, é fácil investir num jovem. Custa pouco dinheiro. Se é bom pode ser espremido durante 20 anos. Se é muito bom pode durar 30 anos. E se não é bom pode ser largado a qualquer momento. E mais do que isso: ao colocar um jovem artista no circuito artístico, a própria galeria pode chegar a franjas desse mesmo circuito que lhe permita abrir as portas de feiras nacionais ou mesmo internacionais.

--- --- ---

EB: Eu até podia ter um toque de originalidade, invenção, diferença ou mesmo até da chamada qualidade, mas nada disso pode ser conhecido ou reconhecido pelo público, quando o difusor é a dinâmica do mercado de arte português.

--- --- ---

EB: Um pequeno país, um pequeno centro, por definição, vai mostrar pequenas coisas, irrelevantes.

FCL: Considera que a escala (e a dinâmica) da esfera artística local, portuguesa, impossibilita a exportação de mais do que 3 ou 4 artistas portugueses?

EB: Os artistas podem até apresentar os sinais exteriores de modernidade, podem até pertencer, mas não basta pertencer se não existir um mercado capaz.

--- --- ---

EB: Um dos meus problemas – ou uma das minhas espertezas – é a adaptação dos tempos aos espaços e dos espaços aos tempos. Por outras palavras, como tenho pouca saída, e como o meu trabalho vende pouco, é possível que os meus “célebres” intervalos, interrupções, pausas, paragens, hiatos, preguiças ou depressões, sejam, na realidade, um factor de correcção para não ficar com um excesso de produção, produção incapaz de ser escoada no mercado, mercado que me baixava o preço, preço baixo que só provava a minha falta de qualidade.

FCL: Essa leitura, embora especulativa, não me parece disparatada e faz sentido.

EB: Tive uma boa resposta “comercial” nesta última exposição “Bicos”. Encontro explicação para essa resposta nos baixos preços das obras, mas também no facto de não expor havia 5 anos. Percebi que havia pessoas que estavam à espera de uma exposição minha. Ou por serem meus amigos, ou por terem já um ou outro trabalho meu. E, com a exposição realizada na Fundação Calouste Gulbenkian (em 1998), percebi que muitas das pessoas que têm quadros meus nas suas casas não têm muitos quadros de outros artistas. Diria que até os meus colecionadores são exteriores ou marginais ao meio artístico português.

--- --- ---

EB: Na verdade podia estar pior. As 4 ou 5 pessoas que ainda me toleram e que se dignam aparecer nas minhas exposições dão-me uma grande honra.

--- --- ---

FCL: Tenho a entrevista concluída. De grande tema em grande tema foi atravessando um conjunto de questões sobre as quais gostava de o ouvir.

Referindo-me já àquilo que aqui se passou, pergunto-lhe se considera que esta conversa foi diferente daquilo que, e pela sua experiência, são as conversas tidas com outros operadores da esfera artística (galeristas, críticos, historiadores, professores, etc...)? Parece-lhe ter existido algo particular nesta conversa por eu próprio me relacionar, na primeira pessoa, com a criação artística?

EB: Nunca tive uma conversa com gente dessa. Lembro-me de que o Alexandre Melo, enquanto amigo, me entrevistou 2 ou 3 vezes. Lembro-me também de um ou outro jornalista artístico (por cá também chamados críticos de arte) me terem colocado uma ou outra questão.

Lembro-me ainda de me terem sido feitas 4 ou 5 perguntas antipáticas ou irrelevantes para um documentário que está a ser produzido, às quais eu respondi a custo, e lembro-me de que, no final da sessão de filmagem, fui obrigado a pedir que as retirassem.

De resto, nunca tive que responder a uma entrevista formal. E muito menos uma conversa para ser gravada, transcrita e editada.

--- --- ---

EB: Um exemplo interessante de uma entrevista com perguntas venenosas, que nos seus pressupostos contêm um número elevadíssimo de equívocos, aconteceu em 1982, quando aceitei dar uma entrevista a um licenciado em Letras, chamado Bernardo Pinto de Almeida, a respeito da minha exposição intitulada “Candeeiros, Cubismos, Cães e Colunas”. Ele começou por me perguntar: — “Tu anteriormente estavas numa fase figurativa e agora passaste a uma fase cubista...”, à qual eu tive que responder levantando-me e indo à minha vida (e, apesar do óbvio, já fui obrigado a escrever noutra oportunidade que não se tratava nem de candeeiros, nem de cães, nem de colunas – e, claro, nem de cubismos). Talvez tenha começado logo ali, num pequeno momento de impaciência, a obsessão do ex-jornalista, que parece que não descansa antes de despachar-me deste mundo para outro, e quanto mais depressa melhor.

Como diria o Detlev Scheider, há muita miséria na arte portuguesa.

Entrevista a João Pedro Vale realizada em Lisboa em 2 de Maio de 2011 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

FCL: O teu 'site' está muito completo. A apresentação dos trabalhos inseridos nas respectivas exposições e inscritos nos diversos anos (ano a ano, exposição a exposição e trabalho a trabalho), acompanhados pelas ligações para os textos de reflexão, torna claro o teu percurso artístico na última década.

Não saí, nem senti necessidade de lá sair.

JPV: O 'site' está estruturado da forma como eu próprio vejo o meu trabalho. Separo as obras por anos e por exposições porque existem várias peças que têm o mesmo título. Os projectos não terminam necessariamente com a apresentação das obras. Varias vezes, volto aos trabalhos anteriores... muitas vezes acontece uma peça de 2009 estar no site "arrumada" com um conjunto de peças de 2007, já que funciona como a continuação do mesmo projecto, anos mais tarde.

FCL: Como, por exemplo, a "Dorothy" (2001) e o imaginário do "Maravilhoso Feiticeiro de Oz"...

JPV: Sim. Outro exemplo são as reproduções de pinturas em plasticina. Primeiro, para uma exposição na Galeria Filomena Soares ("Nascido a 5 de Outubro", 2007), fiz as "Pinturas políticas". Fiz duas mas podia ter feito mais. E cada vez que eu faço uma nova pintura em plasticina, porque me parece fazer sentido ou, simplesmente, porque me apetece, volta a ser encaixada em 2007.

O que acaba por acontecer também, é o facto de existirem diferentes imaginários que são recorrentes ao longo do trabalho e que acabam por surgir em diferentes projectos, ainda que abordados de formas diferentes. A referencia ao Feiticeiro de Oz ou à Judy Garland, surge na "Dorothy", ou mais recentemente em "There's no place like home" (2008), uma peça sobre o 'shoefiti' – quando os ténis são lançados e ficam presos nos cabos electricos nas ruas dos estados unidos, como forma de marcação de território. Ou as referencias ao mar, que surgem com os barcos ou com o filme "Hero, Captain and Stranger".

--- --- ---

FCL: Ontem, na televisão, passou um documentário sobre ti e sobre o teu trabalho inserido na série de documentários sobre artistas plásticos "Geração 25 de Abril".

JPV: Os documentários são complicados... Uma coisa é estarmos aqui a conversar sobre o meu trabalho, outra coisa é, de repente, ter uma câmara, um microfone e o Alexandre Melo à frente.

É estranho estar a explicar ao Alexandre os meus trabalhos. Ele já me conhece há muito tempo e conhece bem as minhas obras. Pedia-me para falar sobre inúmeras coisas da forma mais

simples e menos complicada possível. E pedia-me para não usar referências do campo teórico. Enquanto tentava explicar algo tinha que, simultaneamente, pensar no que podia ou não podia dizer. Desta forma, com tantas condicionantes, torna-se difícil dizer seja o que for. E, ainda por cima, eu nem sou muito eloquente...

--- --- ---

FCL: Como vieste parar às artes? Existe uma história familiar? Porque estás onde estás a fazer o que fazes?

JPV: Não tenho artistas na família. Os meus pais nem sequer cultivavam muito as práticas artísticas. Não posso dizer que já fazia várias esculturas em plasticina ou muitos desenhos coloridos. Fiz tantos como todos os outros miúdos.

FCL: Fizeste um percurso normal até às Belas-Artes?

JPV: Normalíssimo. Enquanto criança e jovem adolescente, achava que ia trabalhar em moda (ou em algo relacionado). Já no ensino secundário, no momento da escolha da área vocacional, decidi, obviamente, pela opção artística. Sobre isso não tinha dúvidas. Pensava até poder vir a ser escultor, ainda que não soubesse bem o que isso queria dizer...

Quando me inscrevi na Escola de Belas-Artes candidatei-me, naturalmente, a Escultura. E fiz o curso muito direitinho. Nunca senti necessidade de me revoltar contra a academia. Cedo percebi que, independentemente daquilo que fizesse ou não fizesse nas aulas, não ia mudar, de repente, aquilo em que eu acreditava. Cumpria com aquilo que me era pedido porque me interessava acabar o curso. E sempre me diverti nas Belas-Artes.

Depois, pós Belas-Artes, entrei logo no mercado artístico a fazer aquilo que me apetecia sem ter que pensar numa outra profissão. Nesse sentido posso dizer que fui um pouco privilegiado.

--- --- ---

FCL: Ainda nas Belas Artes (ou mesmo antes) justaste-te a outros colegas, criaste grupos de amigos, procuras-te outras pessoas no sentido de, em conjunto, conseguirem construir algo? Existiu uma partilha de ideias e vontades nas Belas Artes?

JPV: Existiu. E continuo com uma relação próxima com alguns dos meus colegas das Belas-Artes. Por exemplo, com o Vasco Araújo ou com a Ana Pérez-Quiroga. Mas, na realidade, fomos sempre muito individualistas. Nunca tivemos uma ideia forte e marcante de um colectivo... Cada um fez o seu trabalho, percebendo que, se um conseguisse, os outros também conseguiam. E isso, efectivamente, aconteceu.

Considero esse fenómeno de grupo interessante e estimulante ainda que, de alguma forma, inocente. Parece-me que agora os jovens artistas se juntam mais. Isto é, juntam-se de novo, as gerações anteriores à minha não tinham outra alternativa, havia uma necessidade maior de criar um grupo na medida em que as condições não eram tão fáceis como agora. Havia uma outra ideia

de comunidade. Penso que, ultimamente, o que acontece é o grupo desintegrar-se a partir do momento que um dos elementos se destaca...

FCL: Não existia um nome, nem uma identidade, mas contavam uns com os outros... Esta estratégia parece-te recorrente nas artes plásticas, nas diferentes gerações?

JPV: Na geração exactamente anterior à minha percebe-se que essa dinâmica foi muito marcante.

É claro e evidente que foram eles quem, de alguma forma, desbravaram caminho. Estou a falar, por exemplo, do Paulo Mendes ou até do Rui Toscano, do Carlos Roque, etc...

Nós tivemos o Instituto de Arte Contemporânea... Sabíamos que o IAC era o sítio onde se ia pedir o dinheiro para avançar com as nossas propostas. Eles tiveram que fazer tudo sem dinheiro nenhum. Tinham, também por isso, uma posição completamente contra o sistema.

FCL: A geração anterior à tua assumia posições marcadamente políticas. Tu (e a tua geração...) não sentiam necessidade de um envolvimento político?...

JPV: Nós não tivemos necessidade desse trabalho politizado contra o sistema. Para o bem e para o mal, esse trabalho já estava feito. Ainda assim, penso que, também na minha geração, existe um outro trabalho politizado, com diferentes causas.

FCL: Com certeza, tiveram outras batalhas...

E, agora, procuras outros colegas? Circulam pelo teu atelier outros artistas plásticos? Sentes necessidade de te reunir com outras pessoas?

JPV: O meu atelier é no rés-do-chão. Trabalhamos aqui eu, o Nuno e a Ynaie, a nossa assistente. Já somos três. Pontualmente, também o João Onofre, que tem o seu atelier no 1º andar, passa por aqui. Mas não é frequente o meu atelier ser visitado por vários artistas plásticos. Sempre que sinto necessidade de uma opinião exterior, sou eu quem os chamo.

FCL: Chamas, particularmente, artistas, ou estás a referir-te a todos os outros operadores da esfera artística?

JPV: Na realidade, também não acontece com muita frequência porque, sistematicamente, os trabalhos ficam concluídos muito pouco tempo antes de seguirem para as várias exposições.

FCL: Ainda que restrita, essa necessidade de uma opinião exterior é recorrente?

JPV: Sim. E acontece até algo especial. O trabalho que apresento em meu nome, é, desde 2004, realizado no atelier por um conjunto de pessoas. Desde essa data que trabalho com o Nuno Alexandre Ferreira, meu namorado. Mesmo antes de 2004 já recorria à sua ajuda e nesse sentido o trabalho surge sempre como o resultado de uma discussão.

FCL: Percebi que o papel do Nuno Alexandre Ferreira é relevante. O trabalho feito em conjunto com outros elementos e a inerente questão autoral está resolvida?

JPV: Sim. O seu papel na criação das minhas obras é muito importante e a questão da autoria está resolvida.

FCL: E corresponde a uma eventual viragem no teu trabalho?

JPV: Sim.

O Nuno teve uma produção artística própria que abandonou por não querer lidar com toda a máquina do mercado da arte, que está para além do trabalho de criação. Também por isso não se trata de uma colaboração (João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira). Mas, e embora seja eu quem assumo a obra de arte perante o mercado, a discussão à volta da criação e do processo criativo é constante e é feita em conjunto. Na realidade, o nosso trabalho não acaba no momento em que saímos do atelier.

Ele, mais do que eu, tem a questão do ego resolvida.

--- --- ---

FCL: São vários os casos em que parece ser o ego a determinar a forma como os artistas se relacionam com o seu trabalho e com a própria esfera artística...

JPV: Eu tenho um problema com o ego e penso que, de certa forma, é esse o motor do meu trabalho.

FCL: Sentes que o teu ego enforma, determina ou transborda para os teus trabalhos?

JPV: Sinto, e não tenho a certeza que isso seja positivo...

FCL: É para ti um problema?

JPV: É. E é-o porque sou inseguro. Pode até ser produtivo, mas não é fácil...

Muitas vezes tenho que parar para reflectir. Questiono-me se estou a fazer aquilo que eu quero ou se estou a fazer aquilo que os outros esperam que eu faça. Essa é uma luta que eu travo comigo constantemente e que me toma muito tempo.

--- --- ---

FCL: Sobre a insegurança, as dúvidas, ou sobre o erro, o fracasso, a desilusão, ou a incerteza, o equívoco, a crise... Sobre esses lugares comuns... Também eles entram no teu trabalho?

JPV: Sim, entram. Do erro não tenho medo. Nem tenho medo de falhar. Não é fácil explicar quais são, efectivamente, as minhas inseguranças e os meus medos...

Aquilo que me coloca mais dúvidas e que demoro mais tempo a resolver são coisas normalmente pequenas. Escolher uma cor pode revelar-se um grande problema e pode demorar vá-

rios dias a ser resolvido. Tento fazer várias experiências com diferentes opções para, num segundo momento, fazer a escolha decisiva. São dúvidas que se prendem com a minha prática. Posso demorar uma semana a criar uma imagem que, aparentemente, podia ser resolvida num dia.

Dedico muito do meu tempo a projectos aparentemente não importantes. E sinto que nesse processo criativo, aparentemente inútil, aprendo e avanço e, normalmente, com um bom retorno para a minha prática.

FCL: O teu processo de trabalho é muito minucioso... Muito de labor, muito fazer, muito exploração de diferentes materiais...

JPV: Sim, é. Não tenho que ser eu a fazer. Verdadeiramente, preferia pensar nos projectos e, posteriormente, mandar fazer. Poupava muito tempo.

Mas também percebo que esses momentos oficinais, em que todos investimos o nosso tempo na materialização de uma ideia, são também momentos de aprendizagens importantes, muitas das vezes propulsores para novas obras.

FCL: Trabalhas, então, sobre o teu trabalho, sobre o teu lastro? Ou trabalhavas sobre solicitações exteriores?

JPV: Trabalho de ambas as formas.

Por um lado, trabalho sobre o meu próprio trabalho. Muitas vezes, as próprias pesquisas e investigações feitas para um determinado projecto, acabam por prolongar-se e servirem de ponto de partidas para novas ideias.

Por outro lado, quando somos convidados por algum 'curator' para participar numa exposição sobre um determinado assunto, normalmente recuperamos pequenos projectos, feito à partida de ideias soltas sem propósito definido, por vezes até com os materiais que sobraram de outras peças. E de repente, um pequeno projecto que foi iniciado por razão nenhuma acaba por ser desenvolvido e transformado num grupo de trabalhos com outro sentido, como resposta a um estímulo exterior.

Gosto de fazer trabalhos por encomenda. Sinto-me desafiado. De ideias exteriores (algumas à partida menos interessantes ou distantes das minhas preocupações) surgem, muitas vezes, projectos muito estimulantes.

FCL: Sentes grande liberdade para poder fazer uma e outra coisa?

JPV: Sinto. E por vezes as peças podem até parecer não terem sido feitas pela mesma pessoa. Gosto de pensar nesses desafios como possíveis mudanças na minha forma de trabalhar.

FCL: No teu processo de trabalho, parece haver qualquer coisa de oficial, de lúdico. Um prazer pessoal, próprio, pelo fazer (ou no fazer) com consequências claras nos teus objectos...

Por outro lado, como te relacionas com o outro?... com a política, o poder, o género, a religião, as tradições (e a portugalidade, seja lá o que isso for), o popular, o erudito, etc... E também a sexualidade, que nas tuas obras tem um papel importante (diria até relacionado com o próprio e não com o outro).

Existe um conjunto de grandes temáticas às quais recorres ciclicamente. Parece-te existir um trabalho sobre ti próprio, sobre o íntimo ou trabalhas aquilo que te é exterior?

Referiste que, por vezes, não sabes se fazes aquilo que tu queres ou aquilo que os outros querem que tu faças.... A pergunta é justamente essa...

JPV: Eu consigo reconhecer-me e identificar-me nos meus trabalhos. Sou eu quem lá está. Mas não considero que trabalhe sobre o íntimo. Tento colocar-me numa posição exterior para, desse ponto de vista, equacionar como essa entidade exterior (que na realidade sou eu) se relaciona com as questões propostas. E tento fazer essa reflexão através de diferentes meios, por diferentes formas, como se para cada temática desenvolvida existisse uma diferente forma de trabalhar. E sofro as consequências disso já que, formalmente, não tenho um trabalho que seja facilmente identificável com o autor.

--- --- ---

JPV: Por exemplo, nunca tinha explorado o vídeo. Isto é, já tinha feito projectos em vídeo, mas estes acabavam por funcionar como registo de acções/performances. Nunca tinha sentido vontade de desenvolver um projecto inteiro cujo resultado final fosse um filme. Quando estava a fazer a pesquisa para o projecto do Moby-Dick, percebi que a única forma possível de abordar o tema como eu queria seria através do vídeo, pensando nas esculturas não como objectos para serem exibidos numa galeria mas para serem filmados e utilizados pelos actores. Neste momento, sinto-me muito atraído por essa forma de trabalhar, mas...

FCL: Sentes-te comprometido com aquilo que te parece que os outros esperam de ti?

JPV: Sim, mas... também já percebi que, afinal, ninguém está à espera de nada...

FCL: Tens algum receio ou os outros têm algum receio daquilo que pode vir a seguir?...

JPV: Os outros sim...

FCL: Quando olhas para trás, para o teu percurso, encontras um “grande quadro”, encontras uma construção maior sobre a qual estás a trabalhar? Trabalhas conscientemente sobre um tema aglutinador?

JPV: Embora possa parecer pretensioso, quando olho retrospectivamente, parece-me que sim. E isso é estimulante.

--- --- ---

JPV: Por exemplo, sobre o universo 'gay': O texto crítico da minha exposição na Galeria Módulo, em 2000, escrito pelo João Pinharanda, dizia que eu trabalhava sob o imaginário não heterossexual. Isto foi em 2000 e foi estranho. Sou 'gay' e estou a afirmar isso mesmo. Porque é que isso não pode vir escrito no jornal? Parecia haver algum tabu, algum constrangimento por parte dos outros. Parecia haver uma preocupação para que o meu trabalho não ficasse conotado com o universo 'gay'. E eu também tinha essa preocupação, embora o trabalho nunca tenha sido desenvolvido como bandeira 'gay'. Pelo contrário, eram as minhas preocupações e era sobre elas que eu trabalhava. Dez anos depois, em 2009, fiz um filme pornográfico 'gay' "Hero, Captain and Stranger". Embora se trate de uma abordagem muito mais aberta (ou por isso mesmo) as reacções foram muito piores do que há dez anos atrás... Não me tinha apercebido que aquilo que fiz nunca tinha sido feito.

Quando olho para trás percebo que, pelo menos em dois momentos e pelo menos no contexto português, o meu trabalho apresentou algo de novo.

FCL: É gratificante?

JPV: Sim. E se isso serve para alterar a visão que as pessoas têm da realidade que as rodeia, melhor.

--- --- ---

FCL: Por exemplo, na Física, são os físicos quem validam o conhecimento apresentado pelos seus pares. São os próprios quem reconhecem a relevância, a pertinência, a importância do conhecimento produzido. Parece-te que nas artes plásticas existe uma dinâmica semelhante?

JPV: Julgo que essa dinâmica devia existir mas não existe.

FCL: Valorizas mais o reconhecimento vindo por parte dos artistas, teus colegas, ou vindo por parte de, por exemplo, o crítico de arte, o galerista ou outro?...

JPV: Não tem necessariamente a ver com o papel de cada um. Tem a ver com as pessoas e com o crédito que eu atribuo a cada uma.

É interessante e fico com o ego cheio se um importante 'curator' gostar daquilo que faço, não necessariamente pelo reconhecimento mas pelas possibilidades profissionais que daí advêm mas, da mesma forma, gosto quando um amigo, que não tem necessariamente de pertencer ao meio, gosta de um dos meus projectos.

FCL: Parece-te que existe uma dinâmica reflexiva de artista para artista?

JPV: Embora os artistas sejam muito individualistas e muito fechados sobre si próprios, parece-me que existe.

FCL: E parece-te que essa voz do artista é tida em contra dentro da esfera artística?

JPV: Em alguns momentos eu próprio tendo a duvidar da autenticidade daquilo que é dito pelos artistas. Os artistas nem sempre são sinceros, ou pelo menos assim me parece... Para mim, mais importante do que a voz de um artista é a voz de um amigo em quem eu possa confiar.

--- --- ---

FCL: O objecto artístico, pela sua própria natureza, veicula um discurso da ordem do estético. Contudo, considero a hipótese de haver um outro discurso veiculado pelo artista por diversos meios, outros que não a obra de arte.

Por exemplo, o manifesto, já estabilizado historicamente, ou os livros de artista, agora uma prática recorrente, são bons exemplos para esse outro espaço fora do objecto artístico que o artista encontrou para veicular esse outro discurso.

Também tu (para além das várias bandeiras que já apresentaste) recorres frequentemente à palavra escrita/bordada/gravada e inscrita dentro da obra, como por exemplo, na fotografia em que te vestes de ovelha com um cartaz: “Are you still awake?” (2002).

Consideras que existe, de facto, um discurso do artista, outro que não aquele veiculado na obra de arte, diferente daquilo que é o discurso do crítico de arte, do historiador, do galerista, do professor, diferente daquilo que é o discurso dos outros agentes da esfera artística?

JPV: Sim, considero que existe e considero esse discurso muito importante.

FCL: Ele é ouvido? Ele é operativo, tem consequências na esfera artística? Achas importante os outros operadores ouvirem esse discurso do artista?

JPV: Ele é ouvido e também me parece que tem consequências. Ainda assim, tenho algumas dúvidas da importância que lhe é atribuído pelos outros ‘players’ da esfera artística.

Eu tenho dificuldade em perceber a importância que é atribuída às galerias de arte. Quem lhes atribuiu essa importância?

FCL: Terá sido o próprio artista quem depositou na galeria de arte toda essa importância? Terá sido o artista quem abdicou de reclamar para si essa relevância?

JPV: Sim, acho que sim...

E parece-me que são os artistas quem alimentam essa importância atribuída às galerias de arte.

--- --- ---

JPV: Existem artistas nos quais eu não me revejo. E existem os artistas com os quais eu me identifico por acreditar na validade do seu trabalho e por me sentir próximo do conjunto de questões que os preocupa. Nestes casos, quando encontro afinidades, tento apoiar os artistas e o seu trabalho. Por exemplo, quando eu e o Nuno conhecemos o trabalho do Gabriel Abrantes, recomendamos ao nosso círculo de amigos que o conhecessem também. No caso do Gabriel, o que

me parece mais interessante no seu trabalho é a intensidade que ele deposita naquilo que faz e que, posteriormente, acaba por transparecer nas suas obras.

E o contrário também já aconteceu. Já fui convidado para exposições sem que o 'curator' conhecesse o meu trabalho, porque outro artista, no qual o 'curator' acreditava e revia competência, lhe recomendou a minha participação. Esta dinâmica existe entre artistas.

--- --- ---

FCL: Dividi os 'players' da esfera artística entre os lugares (museus, feiras, bienais, fundações, colecções, leiloeiras, galerias, etc...) e as pessoas (historiadores, comissários, jornalistas, galeristas, críticos de arte, etc...). Dentro da esfera artística está também, e naturalmente, o atelier e o artista. A dinâmica entre os diversos lugares e as diferentes pessoas constitui-se como o mercado da arte.

Sentes-te confortável no lugar e no papel que ocupas dentro da esfera artística?

JPV: Não. A existir uma hierarquia (como existe) o artista devia estar em 1º lugar e não está. O artista está precisamente no final da hierarquia.

FCL: O que te parece que pode estar a falhar? Porque é que o artista está nessa situação desconfortável?

JPV: Não é fácil responder...

Preciso vender trabalhos para poder continuar a trabalhar. A máquina tem que andar. E para a máquina não parar existem compromissos. A minha máquina é suportada essencialmente por coleccionadores particulares e não propriamente por museus. E relaciono-me bem com isso.

--- --- ---

JPV: Existem artistas com trabalhos muito difíceis de comercializar. Também por isso deviam existir mais apoios à criação artística nas artes plásticas.

--- --- ---

JPV: Se por um lado reservo para mim a liberdade de fazer apenas aquilo que me interessa fazer, por outro lado sei também que devo apresentar objectos comercializáveis. E ao fazer isto não sinto que esteja a abdicar daquilo que considero fundamental.

--- --- ---

JPV: Parece-me que no mercado da arte a validação dos objectos artísticos é feita pelos agentes errados. Não me parece que caiba ao galerista ou ao 'curator' dizer o que é ou não é bom. A obra de arte é boa porque existe.

--- --- ---

JPV: Os críticos (e a crítica de arte) são interessantes enquanto catalisadores de discussão e enquanto produtores de conhecimento. E eu próprio aprendo com isso.

FCL: Sim, a tal produção, produção de reflexão sobre o trabalho que o artista faz. Mas tu achas que deve ser o próprio artista a justificar, a validar o seu trabalho, a argumentá-lo?

JPV: Não, embora, pessoalmente, sinto uma grande necessidade de explicar todos os trabalhos, de os apresentar de uma forma muito completa, ainda que sabendo que corro o risco de fechar outras possíveis leituras.

FCL: Cabe ao artista ler o seu trabalho?

JPV: Eu diria que não. Mas sinto essa necessidade.

Por exemplo, a Paola Pivi não diz nada sobre os seus trabalhos. Quando solicitada, as suas respostas são vagas e esquivas. E assim potencia (e bem) as possibilidades de leitura. Ela não se compromete... não se compromete e também não tem que se comprometer. E isso é estimulante.

--- --- ---

JPV: A minha necessidade de explicação do meu trabalho pode estar relacionada com aquilo que já referi: os momentos de dúvida e indecisão que surgem durante o processo de criação e execução. Nessas alturas procuro justificações para fazer de uma forma e não de outra, para pintar azul e não amarelo. E são essas justificações que procuro para mim mesmo que depois sinto necessidade de apresentar ao público.

--- --- ---

JPV: E tem também a ver com os egos... Por exemplo, quando fiz o “Moby-Dick” (2009), construí o cenário com objectos descritos no livro de Herman Melville, mas todo esse trabalho não era evidente no filme. Perante esse facto, decidi apresentar os objectos individualmente. Queria mostrar aquilo que tinha sido o meu trabalho de investigação e a consequência que essa pesquisa teve na minha produção.

FCL: Tratou-se, nesse caso, de uma solução prática e pragmática para resolver um problema processual...

JPV: Sinto-me mais próximo da prática artística. Não gosto de teorizar sobre o meu trabalho. Gosto das leituras teóricas e críticas, feitas por outros, depois do meu trabalho estar construído.

--- --- ---

FCL: Uma última pergunta, agora sobre a própria conversa que estamos a ter. Com certeza já tiveste um conjunto de outras conversas e entrevistas com diferentes agentes.

Consideras que esta conversa teve algo de particular por ser entre artistas? Foi diferente daquilo que são as conversas com, por exemplo, os galeristas ou, particularmente, com os críticos de arte? Pareceu-te que houve aqui qualquer coisa de particular?...

JPV: Com um crítico de arte seria de outra forma. Neste caso, foi uma conversa diferente e mais interessante. Neste tipo de abordagens, entre artistas, tenho menos reservas. Trata-se de uma troca de pontos de vista e, na realidade, não me sinto entrevistado.

FCL: Este guião também não é claustrofóbico. Pretende deixar algum espaço para a exploração, muitas vezes introduzida e guiada pelos próprios artistas entrevistados.

JPV: Acredito que exista uma grande diversidade de perspectivas... e será interessante perceber isso através do cruzamento das várias entrevistas...

Entrevista a Ângela Ferreira realizada em Lisboa em 17 de Maio de 2011 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

FCL: Começo por te perguntar se consegues perceber como chegaste até às artes?

AF: Não tenho nenhuma história de artistas ou criativos na minha família. Nem tampouco de intelectuais.

Academicamente, era uma criança eficiente e, por exemplo, seguir economia era uma forte possibilidade. Mas, desde miúda, desde os dez, doze anos, sempre tive uma grande curiosidade e encontrava nos trabalhos manuais uma grande satisfação lúdica. Em Moçambique, procurava falar com pais de amigos cujas conversas andavam em torno de temas ligados com a criação artística, com a literatura, a poesia, etc... Colocava a hipótese, portanto, de existir um interesse nas artes que só muito mais tarde contemplei como uma possibilidade profissional.

Na África do Sul, ingressei na universidade para estudar economia e completo o 1º ano com relativo sucesso. Simultaneamente, apodera-se de mim uma infelicidade muito grande. Nessa altura já estava rodeada de amigos que não eram economistas... Pelo contrário, vinham da literatura, da arquitectura, do design, da política. Era um conjunto de pessoas ligadas às artes e ao pensamento, com interesses intelectuais.

No final do 1º ano de economia, profundamente triste (apesar de parecer uma aluna relativamente promissora), aconselhei-me junto desse conjunto de amigos e, nesse momento, com 18, 19 anos, faço aquelas análises que os jovens devem fazer e percebo que, efectivamente, não me imagino sentada numa secretária o resto da minha vida.

Com algum receio por parte dos meus pais, decidi mudar. Candidatei-me para duas escolas criativas, tal era a minha indecisão e abstracção: Arte Dramática e Belas-Artes. Literalmente, a Escola de Belas-Artes respondeu primeiro e eu, à sorte, inscrevi-me logo. E dei-me mesmo muito bem. Percebi logo que, do ponto de vista intelectual e apesar de poder não parecer, tinha uma forma de funcionar muito apropriada à aprendizagem daquilo que era, em termos gerais, uma espécie de uma abordagem modernista de criar artistas. Conforme fui crescendo na Escola de Belas Artes o meu trabalho foi melhorando e as minhas capacidades foram-se afinando.

FCL: Entraste na Escola de Belas-Artes com 19, 20 anos e sem ter passado pelo conjunto de experiências proporcionado pelo ensino secundário, sem ter resolvido um conjunto de exercícios básicos. Esse facto não te trouxe alguma insegurança?...

AF: Entrei nas Belas-Artes sem saber nada de nada e isso trouxe-me uma enorme insegurança no 1º ano, particularmente nos primeiros seis meses. Felizmente, no final dos anos 70, a escola tinha uma abordagem experimental e vanguardista, muito "Bauhaus". Os professores consideravam bem vindo a ideia de uma aluna intelectualmente já bastante madura ainda que plásti-

camente imberbe. Naturalmente, assim era mais fácil de moldar. Hoje, e enquanto professora no Ar.Co, sinto o mesmo com os meus alunos: é mais complicado desfazer preconceitos criados ao longo de oito anos de liceu do que criar novas formas de trabalhar. Eu fui um desses exemplos:

Por um lado, a conversa podia ser um bocadinho mais estimulante. Por outro lado, não tinha nenhuma expectativa quanto à prática artística. Fazia aquilo que me pediam para fazer e projecto a projecto, fui crescendo e fui percebendo do que se trata a prática artística.

FCL: Tiveste consciência disso mesmo? Sentiste que funcionaste como um caso apetecível?

AF: Sim, absolutamente. Funcionei como cobaia e isso permitiu-me, logo a partir do final do 1º ano, estabelecer uma grande empatia com alguns professores com quem desenvolvi, posteriormente, relações intelectuais e de amizade muito fortes e muito complexas que me serviram de guias.

--- --- ---

FCL: No período da tua formação artística, essa abordagem modernista, “Bauhaus”, deixou-te fortes e evidentes marcas...

AF: Claro. Essa influência é absolutamente evidente não só enquanto metodologia de pensamento pessoal como também enquanto metodologia para o meu próprio ensino.

Foi aí que lancei as minhas raízes artísticas, nesse grupo de alunos e professores com quem trabalhei e me relacionei.

FCL: É justamente sobre isso que gostava de te ouvir. Sobre esse grupo de colegas e sobre as dinâmicas criadas (ou não) em conjunto.

Essa vontade de ir ter com outros, essa vontade de encontrar um núcleo de artistas com quem te relacionaste, foi determinante para aquilo que construístes? As dinâmicas encontradas e implementadas entre pares parecem-te importantes?

AF: No meu caso, esse tempo de crescimento artístico foi muito vivo e muito feliz. E foi muito marcante. A minha aprendizagem escolar acabou por ser largamente complementada pelo grupo de pessoas com quem me reuni. Essencialmente, tratava-se de um grupo de alunos, meus colegas, e desses professores com que tive a felicidade de me cruzar.

Imediatamente depois da licenciatura faço o mestrado. E de repente, nos anos 80, já não era ‘undergraduate’. Alunos e professores (alguns relativamente jovens), saíamos juntos à noite. Muitas vezes partilhávamos as nossas casas. Havia uma grande intimidade (promíscua também) com amizades, namoros, relações. Foram experiências e aprendizagens extremamente ricas que extravasaram a escola.

FCL: Hoje continuas a ter essa vontade de estar com outros artistas? sentes essa necessidade?

AF: Sinto. Muito. Mas hoje é muito mais difícil. Contudo, continuo a manter um grupo de pessoas que considero serem a minha 'critical base'. Essas minhas raízes críticas e de discussão continuam, em muitos sentidos, ainda sediadas na África do Sul. Viajo muito entre Portugal e África do Sul. Trabalho com duas galerias de arte, uma em cada um dos países.

E sim... sou uma pessoa que procuro estar conectada.

--- --- ---

AF: A África do Sul é um país (como eu não conheço outro) onde o trabalho de teor político é vastamente discutido, desenvolvido e aceite. E como o meu trabalho tem um teor político assumido...

Em Portugal perco-me com frequência na apatia formalista. Preciso, portanto, de ir à fonte, de ir ao local onde há, efectivamente, não só os avanços nos discursos políticos, mas, também, as necessárias rupturas.

FCL: A exposição que fizeste este ano com o Manuel Santos Maia (Correspondência # 3) serve para reforçar esta questão...

AF: Sim, na Arte Contempo. Ao contrário do que outras pessoas possam, eventualmente, pensar, eu considero que a partilha das nossas ideias com outros é extremamente engrandecedora. Ao contrário da aparente diluição da individualidade, acredito que aumenta a força do nosso discurso. E quanto maior for a partilha, quanto mais pessoas aderirem, mais forte é o discurso final.

FCL: Parece-me existir uma estratégia mais ou menos transversal aos jovens artistas (e não apenas aos jovens artistas) no sentido de abrirem ou mesmo criarem um campo onde possam, eles próprios, dizer, onde possam fazerem-se ouvir. Reivindicam, fundamentalmente, serem escutados. Contudo, e simultaneamente, parece-me também existir o contrário: artistas menos jovens (mas não necessariamente só esses) que fecham o campo, marcando o territórios artístico com fronteiras estanques...

AF: Existiram, existem e vão continuar a existir posições políticas, no sentido mais lato da palavra, entre artistas...

FCL: Estratégia?...

AF: Estratégia política. Existe um conjunto de artistas que têm como melhor estratégia a tentativa de criação de uma aura à sua volta. Nestes casos, partilhar pode ser acabar com esse mito.

E há também uma feroz competitividade que alguns artistas não conseguem (ou não querem) dominar.

Influenciada pelas aprendizagens feitas durante a minha formação, eu partilho de uma ideia oposta. E também privilegio o contacto com outros artistas porque, quando cheguei a Portugal, nos anos 90, fui obrigada a trabalhar em grande solidão. Eu era, na altura, a única pessoa a introduzir e mencionar África no discurso artístico.

--- --- ---

AF: Numa exposição colectiva, prefiro estar ao lado de outros artistas, de bons artistas, do que estar sozinha (ou escondida) num canto. A qualidade passa a qualidade. Existe uma transmissão entre os objectos artísticos que engrandece o discurso.

--- --- ---

AF: Não se deve confundir competitividade com ambição. São coisas distintas.

FCL: Atribuis importância ao reconhecimento vindo por parte de outros artistas? Sentes essa necessidade?

AF: Depende dos artistas. Quando esse reconhecimento vem por parte de artistas com quem partilho uma área de discurso ou um conjunto de interesses pessoais, sim. Esses artistas são o meu espelho. São eles quem me dão o melhor 'feedback' sobre as minhas propostas.

--- --- ---

AF: A "Maison Tropicale" (2007) é um projecto que sinto que completei. Ao contrário, "Double Sided" é projecto estranhíssimo, iniciado nos anos 90, que me deu grande prazer criar e que, ainda hoje, sinto-o inacabado. E é com a minha 'critical base' que eu posso ter essas conversas. São eles, e só eles, quem verdadeiramente conhecem o meu percurso artístico e, por isso mesmo, quem melhor podem perceber as minhas dúvidas.

FCL: Parece-te importante existir nesse outro uma ligação à criação ou à prática artística?

AF: Mais do que simplesmente ter uma prática artística é importante o respeito que sinto pelo seu trabalho e a interacção directa entre o discurso de ambos. Caso contrário, é-me indiferente.

FCL: Como os físicos, que reconhecem e validam o conhecimento produzido pelos seus pares, parece-te que também são os artistas quem melhor reconhecem a validade dos discursos artísticos dos seus colegas? Essa dinâmica reflexiva entre artistas existe? Ou achas que deveria existir?

AF: Julgo que quem melhor valida a obra de um artista é outro artista. Contudo, nos dias de hoje, essa dinâmica reflexiva não me parece existir (o que é mau). Os artistas envolvem-se em

demasia consigo próprios, competindo com os seus pares na procura de um sucesso e de uma fama, que, na realidade, não sei exactamente o que é.

--- --- ---

AF: Os artistas que podem validar a minha obra são aqueles que partilham as minhas preocupações ou aqueles outros que, não partilhando o mesmo discurso, têm uma capacidade crítica que permite entender a qualidade da obra para além do gosto individual. E encontro essa atitude mais abrangente naqueles artistas que têm uma prática pedagógica/académica que os obriga a abrirem-se ao outro.

--- --- ---

AF: Por exemplo, a Fernanda Fragateiro ou o José Pedro Croft são artistas portugueses cujo trabalho tem interesses artísticos distintos daqueles que são meus. Contudo, considero-os excelentes escultores com uma obra que visito para alimentar o meu próprio discurso, ainda que distinto. Consigo validar a prática artística de ambos sem me comprometer a um nível mais íntimo, ou seja, sem ter que me identificar com os seus discursos artísticos.

Do ponto de vista da qualidade da prática escultórica, entendida de forma alargada, ambos são exímios artistas e, frequentemente, recomendo aos meus alunos uma aprendizagem que passe por entender as suas obras e os seus interesses.

--- --- ---

FCL: E parece-te que existem canais e ferramentas para que isso possa acontecer?

AF: Essa é uma pergunta difícil. Em Portugal, os canais que existem são poucos e rudimentares. Cá, não há uma grande tradição da discussão aberta sobre a arte, o seu conteúdo e a sua validação. Aliás, se olhares, por exemplo, para o panorama da crítica de arte apresentada nos jornais verás que raramente encontras um texto que não seja meramente descritivo daquilo que as pessoas estão a ver à sua frente.

No caso, por exemplo, do Alexandre Pomar, uma crítica negativa no sentido mais comezinho da palavra.

Não existe um fórum intelectual de pensamento sobre o que é a arte portuguesa.

--- --- ---

AF: Os artistas nem sempre são muito articulados a falar sobre as suas obras. Em Portugal, parece-me até existir medo de articular. Raramente o fazem com um discurso eloquente. E o discurso do artista não têm, estritamente, que ser eloquente.

FCL: Sobre o discurso do artista, outro que não aquele veiculado pelo objecto artístico. Sobre a voz do artista, muitas vezes associado à palavra (dita ou escrita), mas não restrito apenas à palavra.

O manifesto funciona como bom exemplo de um meio utilizado pelo artista para fazer ouvir a sua voz. Também o livro de artista pode funcionar como esse espaço para fazer passar um dis-

curso não necessariamente estético. Os próprios títulos das exposições ou mesmo a dinamização das próprias exposições.

Parece-me existirem diversas estratégias, algumas das quais não necessariamente vinculadas à palavra, utilizadas pelos criadores como forma de veicular fora do objecto artístico, através da sua voz, um conjunto de ideias, preocupações, etc...

Parece-te que existe, efectivamente, um discurso do artista? E existe vontade do artista veicular esse discurso?

AF: Sim, evidentemente. Tanto para os artistas eloquentes, articulados, etc.. como para todos aqueles que não o são. Há muitas maneiras de articular esse discurso...

Respondendo à tua pergunta de uma forma bastante livre, ocorre-me o trabalho do Félix González-Torres como exemplo. Existem imensos textos escritos em torno do seu trabalho mas nunca li nada escrito por ele próprio (morreu extremamente cedo, talvez por isso haja menos documentação escrita da sua própria voz). Contudo, e olhando para a sua obra, não deixo de considerar que ele teve um discurso extremamente vincado, absolutamente claro apesar da multiplicidade de materiais e de modos de funcionamento. No seu percurso, tudo aquilo bate certo. Percebe-se um ser humano coerente com um conjunto de preocupações e intenções que são apresentadas plasticamente e de uma forma muito clara.

No meu caso, parece-me existir uma maior mistura na forma como articulo as ideias, entre o texto (e a oralidade) a obra de arte propriamente dita. A voz e o objecto são interdependentes um do outro. Parece-me que essa interdependência resulta de uma forma de pensar (eu adoro pensar). Eu intelectualizo as minhas obras e faço-o, muitas vezes, antes de avançar para o trabalho. Isto não quer dizer que eu não acredite na obra como objecto autónomo, como obra plástica, visual. No meu processo de trabalho, a presença do pensamento na construção da obra é algo de muito real e, pela ordem natural dos eventos, é natural que posteriormente esses pensamentos sejam articulados não apenas pelo objecto mas também noutras formas, quer sejam textos, entrevistas, títulos... O título do trabalho é para mim um dos elementos mais importantes na obra de arte. Não tenho qualquer problema com títulos que ocupem uma página de texto.

FCL: O Eduardo Batarida fez isso mesmo nas obras "Polén...". São dois trabalhos em que os respectivos títulos ocupam várias páginas.

Nesse sentido, parece-me existir uma necessidade de um outro espaço (que não apenas aquele contido na natureza do objecto artístico) para que o artista possa fazer-se ouvir.

AF: O título é uma extensão da obra... Quando Rosalind Krauss expandiu a escultura, expandiu todo o campo artístico.

FCL: Ainda em relação às particularidades do discurso do artista, outro que não esse veiculado pela obra de arte... aquele outro veiculado paralelamente à obra de arte...

Não é fácil acreditar que o artista plástico não tem, de todo, um discurso próprio. Nesse sentido, coloco a hipótese do artista ter, efectivamente, um discurso próprio fora do objecto artístico. E acredito que, por vezes, o artista prefere colar-se a um outro discurso que não o seu por acreditar que quem está do lado de lá quer ouvir do lado de cá um discurso semelhante àquele que é tipificado como o discurso do crítico de arte ou, eventualmente, do historiador de arte.

Coloco a hipótese do artista esconder o seu discurso próprio (estruturado ou não, coerente ou não, eloquente ou não, apurado ou não, etc...) porque ele próprio não acreditar nele, por ele próprio preferir mimetizar o discurso de outros players.

AF: Pode também ser insegurança... A exposição pública do trabalho é inerente à prática artística. Mas existe também uma exposição pessoal. E é necessário o artista aprender a gerir essa relação pessoal com aquilo que o rodeia. Se o artista intervém, existe posteriormente uma resposta à sua intervenção. Estas situações podem, em alguns casos, criar um conjunto de inseguranças, que percebo perfeitamente.

Talvez por felicidade, nunca tive esse problema... De resto, quando me tornei artista profissional, sediada em Lisboa, não existia discurso crítico à minha volta. E ou eu tinha um discurso crítico e saía com ele cá para fora ou... nada. E aquilo que eu dizia acabava numa espécie de um vazio.

--- --- ---

AF: Sempre tive apetência para desenvolver uma análise crítica ao meu próprio trabalho e sempre o fiz naturalmente. Por exemplo, a minha primeira exposição em Portugal, "Sites and Services" (1992), muito marcante para mim, era constituída por um texto, um conjunto de fotografias e um conjunto de esculturas (exactamente o mesmo que eu faço ainda hoje...). Do ponto de vista crítico a resposta foi: fantástica nova escultora que anda a gastar (e a estragar) o seu tempo a escrever textos e tirar fotografias para explicar as sua esculturas. Agora, as minhas exposições parecem comum mas na altura não o eram...

FCL: Essa foi a reacção da crítica de arte?

AF: Da crítica de arte e dos artistas também

FCL: Parece-te que existe uma bitola na teoria/reflexão sobre as artes plásticas? Até, eventualmente, ensinada nas escolas de Belas-Artes?

AF: Completamente.

FCL: É difícil pensar fora da construção franco-anglo-saxónica... Terá o artista ferramentas para pensar fora dessa construção? Através do próprio processo de construção nas artes plásticas, por vezes ele próprio difícil de explicar, será o artista capaz de avançar com propostas diferentes e significativas? E interessará ao artista pensar fora dessa construção?

AF: Sim, mas...

Ainda no meu caso, e porque eu não sabia fazer de outra forma, não desisti. Mais tarde foram aparecendo pessoas que repensaram as minhas propostas e acabaram por não as considerar assim tão tolas.

Percebo que não exista um consenso sobre o meu trabalho, mas há neste momento, claramente, um grupo de pessoas que protege, suporta, apoia a prática que eu me proponho fazer. E é precisamente isso que os artistas fazem: novas propostas. Alguns artistas podem fazê-lo conscientemente, como estratégia, outros fazem-no naturalmente de forma não consciente. No meu caso não foi estratégia nenhuma: simplesmente era mais forte do que eu e foi acontecendo ao longo do tempo.

Há um momento em que existe um fosso (ou um hiato) entre o que é apresentado pelo criador e o que é recebido pelo público.

Também é interessante notar aqui que a crítica, no sentido alargado da palavra, e a prática, são coisas completamente diferentes. Para mim, sempre foi muito claro que a prática não pode estar ao serviço da crítica ou à sombra da crítica, por uma razão muito simples: no momento em que a prática depende da crítica, deixa de ser prática, passa a ser, também ela, crítica.

--- --- ---

AF: Os artistas que eu aprendi a admirar, a gostar, a amar e a referenciar no meu trabalho nunca tiveram a crítica de arte no seu horizonte. Para desenvolverem um trabalho de qualidade tiveram que avançar sozinhos e criar uma espécie de unicidade no seu discurso. Isso fez-me perceber que aquela coisa a que se chama teoria crítica não se articula com a criação artística. A teoria crítica é interessante enquanto complemento da prática artística. A existir uma qualquer dependência, é a crítica de arte que depende da prática artística e nunca o contrário.

FCL: No teu trabalho existe muita reflexão, muita pesquisa...

AF: Sim, dentro da práxis, sim. Li o Hal Foster mas nunca avancei para um projecto artístico a pensar no Hal Foster. Considero o Hal Foster como uma ferramenta útil para aprender a pensar. Mas os meus pensamentos dão distintos.

--- --- ---

FCL: Parece-te existir necessidade de re-centrar o papel e o lugar do artista na esfera artística? Ou parece-te importante que o artista se re-posicione, ele próprio, perante os processos de criação?

AF: Baseio muito a minha prática e o meu processo criativo em reflexão, em pensamento. Acredito que por isso mesmo seja confundida muitas vezes com teoria da arte. Mas não faço teoria, de maneira nenhuma. Nem sequer a teoria me interessa.

FCL: O investimento nas letras não é necessariamente um investimento nas teorias...

AF: Absolutamente. E nesse sentido, uma prática madura, única, interessante, não pode estar ao serviço da crítica.

Para voltar ao exemplo do Hal Foster ou da Rosalind Krauss: A Rosalind Krauss só escreve o que escreve porque ela vê em seu redor aquilo que os artísticas estão a criar. São os artistas que lhe indiciam uma mudança epocal... A crítica antevê mediante os estímulos que os artistas apresentam.

FCL: É isso o pensamento crítico?

AF: Justamente.

FCL: Os artistas plásticos apresentarem propostas...

AF: Não tão articuladas criticamente...

FCL: E os críticos de arte articulam

AF: O crítico trabalha a partir do objecto artístico, ainda que o objecto artístico seja incompreensível para o próprio criador, para o próprio artista.

O pensamento inerente ao processo de criação é muito diferente do pensamento racional. As descobertas fazem, muitas vezes, por caminhos laterais que permitem avançar não na sequência numa racional e lógica, não na sequência do que é expectável. Posteriormente, cabe ao crítico de arte, através de processos de análise e síntese assentes numa actividade racional e estruturada ler esses indícios.

Quando a Rosalind Krauss avançou, avançou atrás daquilo que os artistas apresentaram. Os artistas tinham alterado a prática da escultura e ela tornou essa alteração clara, ela articulou de uma forma limpa, estruturada, clarividente essa alteração. O seu entendimento daquilo que se passava à sua volta foi muito importante. A relação é muito complexa, mas o artista deve estar focado na sua actividade, com as suas idiossincrasias próprias.

--- --- ---

FCL: O acidente, o acaso, a crise, o equívoco, o erro, o fracasso, a ruptura, a desconstrução, a fronteira, etc... são lugares comuns que se associam com frequência ao processo de criação artística...

Que papel a intuição (versus a razão) cumpre no teu trabalho? É essencial?

AF: Não sei se é essencial, mas, certamente, está lá.

FCL: Parece-me que no teu trabalho há também muito de racional... intelectualizado, com tu referiste...

AF: Exactamente. Mas é muito complexo. Estou agora a terminar um projecto para o qual fiz duas séries de desenhos distintos. E tive que escolher apenas uma. Como escolher? Como avançar com este projecto?

Quando paro para decidir que vou decidir estou no domínio do racional. Mas quando efectivamente decido estou no domínio da intuição.

FCL: Tens dificuldade em verbalizar o porquê da escolha?

AF: Tenho.

Por exemplo, no processo de criação da “Maison Tropicale”, uma casa estranhíssima e lindíssima, queria reconstruir a casa, porque o trabalho é sobre ela, mas não queria reconstruir a casa, porque não celebrar aquilo que queria criticar. E isto é totalmente racional. A questão que racionalmente elaborei foi: como construir a casa sem a celebrar. A resposta encontrei-a de forma intuitiva.

Deparei-me com uma fotografia que ilustrava a forma como os escravos eram literalmente arrumados nos barcos. Coloquei-a de lado por considerar essa imagem muito marcante. De repente, encontro nessa fotografia a forma de apresentar a casa. Foi uma decisão nada racional que fez todo o sentido. Visto em retrospectiva, escrito em papel, parece um processo limpo. Mas na realidade não é nada limpo, não é nada linear...

--- --- ---

FCL: Embora acredite que a “Maison Tropicale” continue, também, a falar de ti, parece-me que houve no teu percurso uma transferência do foco de atenção das questões que te envolvem enquanto sujeito e de forma pessoal, directa, até contigo representada nas obras, para um conjunto de outros trabalhos que parecem não te envolver directamente, parecem trabalhar o outro, aquilo que te rodeia, questões sociais, políticas...

AF: Sim, o que tu dizes é completamente verdade, embora, também como dizes, as coisas não são estanques. Há projectos em que esse trabalho sobre o próprio é mais evidente do que noutros. Por exemplo, o “Sites and Services” é uma obra muito pouco autobiográfica, no entanto profundamente marcante pela abordagem metodológica utilizada.

Já que ia ser refilona, mandatei-me a mim própria para resolver, em primeiro lugar, os meus próprios problemas. Eu só posso falar daquilo que é meu e, em traços largos, no início da minha carreira estou a tentar resolver os problemas que me são mais próximos. Como quem tenta abrir caminho.

Durante uma série de anos (que terminou há relativamente pouco tempo e não sei se ainda vai voltar) senti grande necessidade de resolver ou digerir os problemas que me eram mais próximos. É nesse período que eu apareço fisicamente nas imagens que apresento. Trabalhos como a “Amnésia” (1994), primeiro trabalho sobre Moçambique, ou “Emigração” (1994), sobre a gare marítima, lugar de onde partiam os barcos para África, são ambos claramente autobiográficos. Tam-

bém em “Casa Maputo: um retrato íntimo da casa onde eu nasci” (1999), trato da minha família através da casa dos meus pais, casa que lhes foi retirada na convulsão do fim do colonialismo

Posteriormente, há um momento muito claro (por volta de meados de 2000) em que sinto confiança para abarcar mais do que apenas a minha realidade. Senti que não tinha que me restringir a Portugal, à Europa, a Moçambique, à África do Sul, e senti que podia começar a gerir outros assuntos afins em tenho algum domínio...

Está é uma leitura pessoal, íntima até, daquilo que foi o meu percurso artístico.

FCL: Também a li assim. Por isso te perguntei até que ponto é que a experiência do quotidiano, o dia-a-dia (a sua simplicidade ou complexidade) acabam por marcar ou não o teu processo criativo e, conseqüentemente, a tua obra?

AF: Imenso, marcam imenso, muito mais do que superficialmente pode parecer. Deixa uma marca muito maior do que aquela que, geralmente, as outras pessoas atribuem à minha obra. Nas várias entrevistas ou conversas que vou tendo com outras pessoas é comum dizerem-me que não tinham percebido até que ponto estou emocionalmente envolvida nas minhas obras.

--- --- ---

FCL: Sobre a metáfora do grande quadro, sobre a ‘big picture’. Sobre uma grande obra, grande não no sentido quantitativo nem sequer no sentido qualitativo. Grande como algo maior que a simples soma das partes. Olhando para trás, para o teu trabalho, para o teu percurso, consegues ver uma outra construção maior. Algo que ultrapassa os projectos tidos individualmente?

AF: Não. Esse é um pedido que me é muito difícil. Nos últimos dois anos tenho sentido o benefício de não ser uma principiante nos discursos e nos problemas que abarco. As obras tendem a ser cumulativas e nesse sentido, aquilo que fiz antes concorre para um melhor entendimento daquilo que faço hoje.

Algo que tem a ver com perspectiva... (ou retrospectiva) histórica de uma obra.

FCL: Uma visão do todo.

AF: Exacto. Embora eu tenha dificuldades em ver esse todo. Tenho muitas dificuldades em ver o meu percurso como um grande projecto. Ele não é planeado nesse sentido. Não há uma estratégia assim tão clara.

Eu acho que as pessoas me dão muito mais crédito do que eu própria...

FCL: Mas parece que há qualquer coisa de muito afirmativo no teus trabalhos?

AF: Não é assim tão afirmativo...

Não sei o que estarei a fazer daqui a 3, 4 ou 5 anos, nem sei quanto tempo é que os projectos recentes vão durar.

Por exemplo, quando em 2008 retomei a nova série de Moçambique e depois de muitos anos a não querer trabalhar sobre Moçambique, encontrei um novo entusiasmo, ou se calhar encontrei a minha forma abordar Moçambique:

Eu nasci lá, numa família colonial, com uma experiência muito específica. O país teve uma independência, teve umas experiências socialistas, uma guerra atroz. Durante muito tempo não fui a Moçambique. Há, portanto, uma história compulsiva. Era-me muito difícil perceber como Moçambique me podia fazer sentido. De repente, em 2008, também de uma forma não muito lógica, percebi que se queria voltar a Moçambique deveria começar por fazê-lo pela independência. E ainda hoje estou nesse trabalho sobre Moçambique, o que, de resto, é estranhíssimo. Já lá vão três ou quatro anos. Já lá vão quatro ou cinco obras. Podemos começar a falar de uma série sobre Moçambique sem que existisse uma intenção prévia que isso assim fosse. Trabalho nos assuntos até eles se resolverem.

A “Emigração” ou a sequência de ginástica aeróbica no Estádio Nacional do Jamor (“Untitled”, 1998) correspondem a um momento de grande fascínio pelo Estado Novo. Neste momento não teria o menor interesse em voltar ao Estado Novo. Agora, era incapaz de voltar a trabalhar em algo como o “Sites and Services”. Ou ainda, por exemplo, Pancho Guedes (e a sua arquitectura construída em Moçambique), que me fascinou durante vários anos, e sobre quem, por razões óbvias, fiz vários trabalhos, está, neste momento e para mim, gasto ou esgotado.

A estratégia não é totalmente clara nem completamente definida à partida. A estratégia vai-se construindo.

--- --- ---

FCL: Como te relacionas com o atelier? Não necessariamente com as quatro paredes, mas, qual a importância do espaço de trabalho para o teu processo criativo? O que é estritamente necessário haver no teu atelier?

AF: Embora tenha um espaço de atelier nos Coruchéus, também aqui, nesta mesa ao lado da cozinha, estamos no meu atelier.

O atelier dos Coruchéus é um espaço convencional. É lá que armazeno as obras, crio as maquetas, etc... Mas o meu espaço de atelier ideal é um espaço conceptual. Um espaço confortável como este, onde eu posso pôr na parede imagens que mudam de projecto a projecto. O que estás a ver aqui é o projecto que estou a desenvolver neste momento.

Eu trabalho a horas estranhas. Gosto muito de trabalhar de manhã cedo. Levanto-me às cinco e meia da manhã, tomo um café e fico aqui duas horas. E preciso de internet, preciso dos meus livros de consulta e preciso do arquivo com todo o meu trabalho anterior.

FCL: O teu arquivo está muito...

AF: Estruturado. E funciona.

--- --- ---

FCL: Em vários documentos aparece referenciada como investigadora.

As tuas “Photomontages (after Dan Graham)” (2010) apresentadas no Werdmuller Centre funcionam como ferramenta investigativa? Fazem parte do processo investigativo ou são já uma consequência dele? O que é investigar em arte? E como apresentar (como materializar) os resultados dessa investigação? E como a arte se pode ligar (ou não) à academia?

AF: É necessário perceber até que ponto é que a obra de arte acaba no objecto, até que ponto o discurso se esgota na obra de arte... Eu considero que a materialização da obra de arte funciona como ponto de partida para outras coisas que acontecem nas nossas cabeças.

Na minha prática, que costumo chamar de prática investigativa, sinto por vezes que existem coisas importantes a serem mostradas para enriquecem o discurso e a própria obra que não são materializáveis no objecto que apresento. Nesses momentos é necessário procurar outras formas de materializar. Nas “Photomontages” aconteceu isso. Senti ser relevante apresentar um conjunto de documentos que considere interessantes. E “roubei” ao Dan Graham, tal e qual, a forma de os apresentar, o que não é nada de novo, é até uma estratégia recorrente. A partir desse momento, os próprios documentos apresentados, tornaram-se parte integrante do objecto artístico.

--- --- ---

AF: A dificuldade para encontrar a melhor forma de apresentar os resultados de uma prática investigativa, seja qual for a sua natureza e as suas especificidades, parece-me ser transversal às várias disciplinas.

--- --- ---

AF: Por exemplo, para a exposição “Carlos Cardoso – directo ao assunto” (2011) criei um conjunto de objectos “mediaFAX”. Para encontrar a sua forma partir de um outro objecto utilizado pelos africanos para transportar água. E coube-me a mim decidir até que ponto era interessante para um português, que provavelmente nunca estiveste em África, perceber a origem da forma dos “mediaFAX”. E decidi ser importante dar a conhecer que os africanos que não têm água canalizada transportam 100 litros de água nesta espécie de grandes tubos puxados por uma corda. De repente, com essa referência, as esculturas tornam-se disfuncionais.

--- --- ---

AF: Percebi que várias pessoas privilegiam ouvir-me falar sobre o meu trabalho às obras propriamente ditas. Também por isso tento que as obras sejam mais ricas, mais completas, acrescentando-lhes esse conjunto de informações relevantes recolhidas no meu processo investigativo. E tenho sofrido bastante nestas tentativas de completar o meu trabalho...

--- --- ---

AF: Até que ponto é que o artista pode enriquecer a experiência de quem recebe a obra de arte, partilhando mais daquilo que se passou na concepção e materialização, daquilo que se passou no processo de criação?

FCL: As fotomontagens do Dan Graham aparecem nessa tentativa...

AF: Estava em Barcelona, há dois anos, a montar os meus trabalhos para a exposição colectiva "Modernologies" (2009) e, literalmente, no espaço ao lado, por felicidade, estavam os trabalhos do Dan Graham. Depois de terminar a montagem comecei a ver o conjunto de foto-montagens feitos pelo Dan Graham com o Robin Hurste. Foi absolutamente luminoso perceber que essas foto-montagens são, essencialmente, um meio eficaz que o Dan Graham encontrou para expor o seu pensamento.

--- --- ---

FCL: Dividi a esfera artística entre os lugares (museus, galerias, leiloeiras, agências, escolas, etc...) e as pessoas (historiadores, críticos, curadores, galeristas, professores, etc...). Naturalmente, o atelier e o artista estão dentro dessa mesma esfera artística.

Como te relacionas com todos esses outros operadores da esfera artística, que não os artistas? Parece-te que se o artista está bem posicionado ou o seu lugar e o seu papel deviam ser repensados ou re-equacionados?

AF: Essa é uma questão muito difícil.

A ideia de cultura mudou muito nos últimos dez, vinte anos. Hoje, há muitos operadores no mundo das artes. Agora temos uma indústria turístico-cultural. A própria arte tornou-se uma indústria.

FCL: Sentes-te confortável na esfera artística?

AF: Nesse sentido considero-me 'sui generis'. Não estou desesperadamente à procura de sucesso. Se estivesse desesperadamente à procura de sucesso sentir-me-ia desconfortável. Embora possa parecer utópico, aquilo que ambiciono na arte tem-se cumprido. Ainda acredito em fazer arte e fazer bem. Ainda acredito que o prazer e a beleza está nesse momento, nesse estado de graça quando o artista está sozinho no seu atelier a brincar com ideias.

FCL: Essa beleza, esse estado de graça... Existe na arte algo de metafísico que te interessa?

AF: Não sei se é metafísico... É algo muito específico. O acto criativo, essas experiências conceptuais, essas experiências visuais, o trabalho intelectual...

FCL: É isso a que tu chamas investigação? É essa a investigação em arte?

AF: Sim. Considero que o artista tem momentos extremamente privilegiados... de grande prazer. E também acho que há qualquer coisa especial na construção de uma obra visual, mesmo que essa construção aconteça mais ou menos à deriva, como tem sido a minha, apesar de não o parecer. Acredito muito no valor dessa construção e acredito até que essa construção tem um va-

lor mais elevado do que o sucesso comercial. Isso permite-me alguma liberdade para não me ocupar demasiadamente com a política diária da indústria cultural em que nós estamos inseridos. Isso é um lado da questão...

FCL: Parece-me que questionas a dinâmica do mundo da arte mas, contudo, encontraste dentro dele uma forma de estar, de funcionar, que te protege?...

AF: Não, as coisas não estão bem... e sim, consegui encontrar uma forma de estar no meio artístico.

Os museus, os curadores, os directores têm muitas vezes poderes para além daquilo que merecem:

Que artistas exhibir, que arte promover, qual o valor da arte. E o que é arte... Os critérios que permitem o sucesso de uns e não de outros são extremamente subjectivos (muitas vezes incompreensíveis) e variam de museu para museu para museu, de director para director, de curador para curador ou de curadora para curadora.

Nas galerias de arte passa-se, certa maneira, a mesma coisa. É muito difícil ter uma boa galeria (e eu tenho a felicidade de trabalhar com uma galeria que considero boa). E mesmo as boas galerias não garantem sucesso financeiro.

Os críticos de arte... Sobre a minha última exposição, "Carlos Cardoso - directo ao assunto", o José Marmeleira escreveu um artigo que considero ser extraordinário comparado com aquilo que é o panorama crítico. O panorama da crítica de arte em Portugal é atroz. Trata-se de publicidade glorificada... Em Portugal, a crítica de arte não constrói uma reflexão, não apresenta uma ideia, não contribui para o próprio meio onde está inserida.

--- --- ---

AF: Também os apoios institucionais e estruturais às artes plásticas são agora muito reduzidos. Em meados dos anos 90 existiram em Portugal vários apoios para jovens artistas que acabaram por gerar uma maior actividade artística. Hoje, os meus alunos candidatam-se ao "Inov-Art". Parece-me um programa interessante com critérios, em termos gerais, guiados por pessoas mais ou menos especializados, mais ou menos qualificados.

--- --- ---

AF: De volta à comparação com a Física e com os físicos... Um outro problema na área artística é a extrema ambiguidade nas especializações artísticas das suas diferentes áreas. Um doutoramento não é necessariamente um estudo capaz para qualificar alguém nas áreas artísticas. Pode ser, mas pode também não o ser.

O que torna alguém competente para julgar os seus pares na esfera artística? Por exemplo, o que é necessário para se ser um director de um museu ou um curador? Ir para a "De Appel" em Amesterdão, fazer um curso de um ano. Viajar muito. Conhecer outros directores e curadores que dizem disparates de todo o tamanho. Arranjar um emprego num 'kunsthall' durante dois anos para

depois passar para um museu e mais tarde vir a ser vice-director do Museu de Arte Contemporânea em Berna.

E a coscuvilhice louca do mundo das artes ('mea culpa' incluída). Assente nessas conversas, senhores e senhoras tomam decisões com um peso decisivo na vida de muitos artistas.

Quais são, afinal, as competências necessárias para cada uma das diferentes áreas de especialização artística?

--- --- ---

AF: Enquanto artista concentro-me em fazer a minha parte. Construo um discurso, apresento os meus trabalhos, edito livros... e faço-o o melhor que sei. Desta forma, gostem ou não, critiquem ou não, vendam ou não, não me podem criticar pelo que não fiz.

Depois... há pessoas que vêm ter comigo... e eu dependo muito disso. Dependo muito de pessoas que, como tu, se interessam por olhar para nós e para o nosso trabalho. Tu não estás a tentar medir a minha qualidade, eu também não estou a tentar medir a tua. Esta interacção, não comprometida, parece-me mais interessante...

--- --- ---

FCL: Com certeza já tiveste diversas entrevistas, conversas, etc... com diferente 'players' da esfera artística. Parece que esta conversa que agora acaba teve qualquer coisa de particular justamente pelo facto de também eu estar envolvido na criação artística, pelo facto de também eu ter uma prática artística?

AF: Pessoalmente, pareceu-me interessante aquilo que me propuseste e que depois se articulou no decorrer da conversa: criares um 'milieu' para ti próprio, para os teus pensamentos. E é interessante avançares com essa curiosidade através de uma metodologia académica.

--- --- ---

AF: Para mim, é muito mais agradável não ter que falar do meu trabalho como faço nas entrevistas que, geralmente, versam o pós-colonialismo e outros assuntos afins. É menos interessante ter que repetir vinte minutos de conversa em todas essas entrevistas antes de poder começar.

Este modelo é muito mais interessante e muito mais construtivo. Mesmo que nós entendamos a arte de formas diferentes (e ainda não deu para perceber como realmente tu entendes a arte... estás em vantagem... conheces mais do meu trabalho que eu do teu) mas há aqui algo afim, há aqui assuntos que nos são caros: a prática, a criação, o discurso artístico. E escrever sobre arte é absolutamente relevante. Engrandece o nosso 'milieu' e melhora a qualidade do nosso trabalho.

FCL: Esta abordagem que fiz é semelhante à abordagem que, por exemplo um historiador, curador, crítico, professor, director, galerista, etc... faz?

AF: Eu nunca tive uma entrevista assim. O teor da tua entrevista é muito particular. E forma de abordar os temas é tão distinta... O conteúdo daquilo que tu perguntaste, aquilo que te preocupa é completamente distinto. Naquilo que eu consigo ler nas tuas perguntas, acho que tens uma clivagem de interesses muito particular e curiosa e que pode... Acho que estás bem.

Entrevista a Miguel Leal realizada no Porto em 3 de Junho de 2011 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

FCL: Consegues explicar porque seguiste a via artística? Consegues perceber como chegaste até às artes?

ML: Para perceber isso é preciso desfazer um tecido com várias histórias cruzadas...

Ao contrário daquilo que às vezes se ouve, eu não consigo dizer que desde muito cedo queria ser artista. Antes de querer ser artista quis ser várias outras coisas. Por exemplo, quis ser, e muito convictamente, arqueólogo. E cheguei a participar em escavações.

FCL: Arqueologia, escavações... Faz sentido.

ML: Mas em vez de me deixarem ficar na peneira, no local mais entusiasmante, no sítio onde aparecem as coisas, punham-me a desenhar os perfis ou as peças encontradas, talvez porque ia mostrando alguma capacidade para o desenho, o que também é revelador de alguma coisa, apesar de tudo.

--- --- ---

ML: O desenho tem a capacidade de ser, por um lado, uma actividade introspectiva e, por outro, uma actividade expressiva. Através do desenho pensamos e comunicamos. O desenho (e tudo o que está directa ou indirectamente relacionado com ele) foi uma actividade com a qual eu acabei inevitavelmente por me confrontar, mesmo quando não queria, e no início teve uma importância central nas minhas escolhas.

Mais tarde quis ser arquitecto, também convictamente. Só no final da adolescência percebi que aquilo que queria fazer era algo diferente, mas foi um processo lento.

FCL: Há, na tua família, alguma relação com as artes?

ML: Sempre fui estimulado, mas não encontro nada suficientemente marcante que explique, por si só, a opção pelas artes plásticas.

--- --- ---

ML: Foi no final do ensino secundário, no momento da escolha do curso, que acabei por abandonar Arquitectura e optar pelas Artes Plásticas. Tratou-se de um salto para uma coisa que não sabia muito bem o que era. Encontrar aquilo que efectivamente nos interessa é também um processo que requer uma aprendizagem. Descobrimos tentando.

--- --- ---

FCL: E chegado às Belas Artes (ou mesmo ainda no ensino secundário), procuravas reunir-te com um conjunto de colegas, procuravas criar um núcleo de pessoas com as quais partilhavas interesses? Sentias essa necessidade gregária?

ML: Sim e não... É uma inevitabilidade. Existiu um pequeno núcleo que acabou por ser mais ou menos uma constante ao longo da Escola de Belas Artes, em especial, como é óbvio, a Cristina Mateus, que conheci nessa altura.

ML: Durante os 5 anos do curso existiram, naturalmente, algumas boas experiências (não era assim tão terrível), mas tenho uma memória clara de, durante vários anos, a escola ter sido para mim algo que queria esquecer em absoluto, algo que se arrastou por demasiado tempo. E sei que esse sentimento era partilhado por vários colegas.

A verdade é que, depois de sair das Belas Artes, recomecei do zero a muitos níveis. Havia uma vontade para fazer certas coisas que só podiam acontecer longe da escola, só podiam acontecer fora da escola.

FCL: Ainda na Escola de Belas Artes, ou já fora dela, procuraste criar em conjunto uma dinâmica de grupo, uma dinâmica em que o todo valesse mais do que as partes isoladas, na tentativa de afirmar ou de potenciar uma prática, um discurso?

ML: Não... Essa ideia não tinha um lugar fácil dentro da Escola. Não era estimulada e eu também não a procurei muito, diga-se. Pelo contrário, éramos treinados para nos virarmos para dentro, para marcarmos o nosso território, para encontrarmos o nosso canto. Independentemente das amizades, aproximações, cumplicidades e discussões, que também existiam, o próprio contexto não favorecia a criação de grupos de interesse ou outros colectivos. Era difícil acontecer porque éramos treinados para que isso não acontecesse. A escola cultivava a individualidade e os próprios alunos organizavam-se no espaço dos ateliers criando o seu canto e marcando o seu território. As fronteiras entre os territórios de cada um eram claras. No entanto reconheço que o problema foi circunstancial e que as coisas também poderiam ter sido diferentes.

Depois já não foi exactamente assim. Houve momentos em que a possibilidade de trabalhar em grupo e conhecer outras pessoas foi importante mas isso só aconteceu verdadeiramente depois da saída da escola...

FCL: A exposição "Penthouse - Uma ocupação temporária" (2005) ou a associação cultural "Virose" (desde 1997) são dois exemplos que agregam ou agregaram um conjunto de outros colegas e nos quais estás ou estiveste envolvido.

Actualmente, parece-te que os artistas privilegiam a relação com os colegas?

ML: Há situações muito particulares em que isso acontece mas, de um modo geral, parece-me que não é essa a prática habitual, exactamente porque os artistas não são treinados para isso.

Fui aprendendo com o tempo que esse género de estruturas ou essas práticas têm tendência para aparecer e desaparecer ao sabor das circunstâncias. E isso talvez não seja mau, se depois surgirem outras coisas...

--- --- ---

ML: A “Virose” surgiu num contexto muito específico. Ainda antes da “Virose” aparecer, por volta de 1992 ou 1993, eu e a Cristina Mateus ajudámos alguns artistas na produção de catálogos para exposições, por exemplo. Produzimos uma série de catálogos para o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra e, nesse contexto, o CAPC pediu-nos para produzir o catálogo da exposição “A pintura como actividade post-mortem” (1995) do Fernando José Pereira, que já tinha acontecido mas que ainda não tinha catálogo, se bem me lembro. Foi nessa circunstância que conhecemos o Fernando. Depois as coisas aconteceram naturalmente...

O Miguel Pérez tinha-nos dito que íamos gostar de o conhecer porque ele também gosta de passear na montanha (por vezes as afinidades criam-se à volta de interesses que não são necessariamente os mais óbvios).

FCL: E tu privilegias esse contacto com os colegas?

ML: É uma banalidade dizer-se que nenhum de nós seria o que é se não tivesse conhecido A, B, C ou D, se não tivesse trabalhado com outras pessoas, mas é mesmo assim. É uma teia que se vai construindo com o tempo e que se calhar acumula mais quebras do que continuidades ao longo do processo.

--- --- ---

FCL: Nos anos 60 realizaram-se um conjunto de exposições colectivas significativas.

Enquanto artista, como é que te posicionas em relação às exposições colectivas nos dias de hoje?

ML: Há colectivas e colectivas. Quando comecei a mostrar trabalho, na década de 90, algumas das exposições em que participei foram muito importantes para mim. Hoje, à distância, sei que me ajudaram a perceber o que queria e o que não queria fazer, tendo funcionado como uma espécie de laboratório para o meu trabalho. Os artistas convidavam-se uns aos outros, por vezes sem se conhecerem muito bem, porque estava montada uma dinâmica que potenciava essa vontade de mostrar, essa vontade de conhecer. A partir dessas exposições colectivas criaram-se redes, criaram-se relações quer dentro do contexto português quer fora dele. A dada altura, o Paulo Mendes teve um papel central em tudo isto.

FCL: Os artistas procuram-se uns aos outros?

ML: Acontece, mas é necessário um elemento catalizador...

FCL: Parece-te que essa dinâmica é muito fulanizada. Centrada numa, duas ou três pessoas que fazem acontecer pequenos acontecimentos que, posteriormente e por arrasto, podem vir a envolver, eventualmente, toda uma geração?

ML: Na década de 60, na passagem da década de 60 para a de 70 e durante a década de 70, em Portugal, não há muitos exemplos dessa dinâmica. Existiu o Ernesto de Sousa, que não sendo uma figura extraordinária, sendo uma figura circunstancial, acaba por ter um importante papel agregador.

Olhando agora, uma vez mais à distância, para os nomes dos artistas envolvidos em algumas das exposições em que também participei na década de 90, percebe-se que na maioria dos casos não existia propriamente um programa comum, nem poderia haver, apesar de tudo o que na altura se escreveu sobre isso. Houve um conjunto de exposições que reuniram, circunstancialmente, vários artistas que hoje seguem percursos artísticos muito diferenciados.

FCL: Não existindo um programa, parece-te que, ainda assim, existia uma vontade comum, transversal aos vários artistas que participaram nessas exposições colectivas da década de 90?

ML: Em algumas... Principalmente em exposições colectivas mais pequenas, com um menor número de artistas e com um cunho de grupo mais vincado, no sentido em que as pessoas trabalhavam, de facto, em conjunto. Bem diferente de, por exemplo, “Greenhouse Display” (1996) ou “Jetlag” (1996), grandes exposições colectivas com a participação de 20 e tal artistas — alguns deles não se conheciam antes e chegavam ao final da exposição continuando sem se conhecerem. Havia portanto situações bem diferentes. E não me parece possível encontrar ou estabelecer um único padrão.

Parece-me que esse modelo foi importante na altura como é importante agora, embora de diferente forma. Nessa época, foi importante para os artistas tomarem em mãos a possibilidade controlar todo o processo.

FCL: E hoje, pela tua experiência, o que te parece estar a acontecer? Parece-te que, também agora como antes, os artistas sentem necessidade de tomar em mãos, como disseste, todo o processo, a coisa toda?

ML: É inevitável, é uma questão de sobrevivência. Muitas das vezes, são os ‘artist-run spaces’ (que surgiram em força no contexto português na última década e meia) que proporcionam as oportunidades e trazem consigo alguma dinâmica, e até um espaço de discussão difícil de encontrar noutros lugares.

--- --- ---

FCL: Achas que os artistas sentem necessidade de serem reconhecidos pelos seus pares, pelos seus colegas? Ou, se preferires, julgas ser diferente o reconhecimento vindo por parte de um artista daquele que vem, por exemplo, do galerista ou do crítico de arte.

ML: Não sei se reconhecimento é a melhor palavra... mas... tu não consegues fazer coisas se não sentires que tens um interlocutor. E, à partida, os teus interlocutores mais próximos são as outras pessoas que também fazem o que tu fazes e que, também elas, precisam de interlocutores.

FCL: O artista é um interlocutor particular, especial, diferente do público interessado ou do público especializado?

ML: O artista não é um interlocutor qualquer, até porque é alguém que fala a mesma língua...

FCL: Isso é relevante?...

ML: Embora não se passe o mesmo com todos os artistas, embora conheça muitos com quem nunca fui capaz de ter uma conversa franca sobre o meu trabalho ou sobre o trabalho deles, a verdade que há por parte dos artistas uma outra capacidade de entendimento pela compreensão que têm do processo criativo, dessa relação entre pensar e fazer, uma relação que não é simples para os próprios artistas e que é talvez ainda mais estranha para quem está do lado de fora, sobretudo para aqueles que tentam falar ou escrever sobre o assunto de um ponto de vista exterior.

Um outro artista é de facto um interlocutor especial. Há coisas que não necessitam ser ditas a um outro artista e há coisas que se dizem entre artistas que ou se têm de dizer ou não se dizem a um outro interlocutor. Mas repara que não se trata de pensar as mesmas coisas ou andar em volta dos mesmos problemas, é antes qualquer coisa que se encontra antes da própria linguagem e que é portanto da esfera do não dito. Apesar de tudo, a minha ideia do que possa ser um artista é tão pouco definida que o que acabei de dizer também não é assim tão simples quanto parece...

FCL: Achas que as conversas tidas com outros operadores da esfera artística se centram em demasia na obra e menos no artista, ao invés das conversas com outros artistas, que se podem centrar mais na pessoa e menos do objecto.

ML: A questão não me parece ser necessariamente essa... Entre artistas, o enfoque é diferente. E os próprios artistas são todos muito diferentes...

FCL: Parece-te que os artistas, ou pelo menos alguns artistas, sentem necessidade de se fazerem ouvir fora da obra de arte, de veicularem um discurso, diferente do discurso estético, que não cabe no objecto artístico? E parece-te que existem canais para que esse exercício seja tido em conta? Para que essa voz seja escutada e conseqüente? Ou não te parece, sequer, existir uma dinâmica reflexiva por parte dos artistas sobre o seu próprio processo criativo, sobre si próprios?

ML: Não se trata da minha opinião pessoal. É um facto. Existe todo um domínio dos textos de artista, com tudo que isso arrasta consigo. E dentro dessa área existem possibilidades de acção muito diferentes. Coisas que são obra, coisas que são o prolongamento da obra de forma quase indistinta e que estão completamente imersas no processo de trabalho, coisas fora da obra, em que o artista consegue fazer um 'step out'... E há ainda os artistas que escrevem sobre a obra

de outros artistas, e depois aqueles que fazem à vez e ao mesmo tempo todas estas coisas e outras mais.

FCL: E existem os canais para efectivar essa dinâmica reflexiva? Ou seja, a esfera artística toma em consideração a voz do artista? Ou o artista fala apenas para si próprio?

ML: Existem. Nos últimos 20 anos muito se publicou sobre escritos de artista, sobretudo recuperando aquilo que os artistas dos anos 60/70 fizeram. Textos do Smithson, Morris, Judd só para pegar em alguns dos históricos. E a coisa parece que pegou.

FCL: A produção dessa grande quantidade de edições revela haver aptidão para esse tipo de documentos, muitas vezes paralelos à obra de arte. Também por aí se percebe que existe necessidade ou, pelo menos, vontade de conhecer a voz do artista, mas... no meio artístico, existem efectivamente consequências? Por exemplo, no mercado da arte (ou mesmo a um nível social mais alargado) a voz do artista é tida em conta? Ou a atitude é autista?

ML: Não é necessário responder... basta olhar para as evidências uma vez mais. O próprio sistema das artes incorporou essa dinâmica.

Beuys disse um dia que o silêncio de Duchamp era sobrevalorizado. O que eu quero lembrar é que esse silêncio era também discurso. À semelhança dos silêncios de Duchamp, trata-se também aqui da gestão do texto, da gestão da palavra, tanto do dito como do não dito...

FCL: Foram já vários os artistas que me disseram que sim, que os artistas têm uma voz activa e que os artistas, eles próprios, fazem acontecer. Que são com frequência solicitados por outros agentes, perguntando-lhes isto e aquilo em conversas mais ou menos informais. Que são ouvidos pelo meio artístico e que acontece com frequência recomendarem colegas que têm trabalhos nos quais acreditam com consequências práticas e efectivas.

ML: Sim, e nem sequer se trata de uma coisa de bastidores. É aberto. Funciona assim.

Há também artistas comissários ou curadores, coleccionadores, historiadores de arte, teóricos, críticos de arte, etc... E podemos ainda baralhar todos estes papéis...

Não quer dizer que todas estas trocas sejam confortáveis. Na maior parte das vezes não o são: um artista que organiza uma exposição num museu ou numa galeria; um artista que faz crítica de arte; um artista que reescreve a narrativa de uma colecção institucional...

FCL: Existem múltiplas formas do artistas veicular um discurso fora do objecto artístico (em alguns casos confunde-se com o próprio objecto artístico noutras caso destaca-se claramente): os manifestos artísticos, os livros de artista, a curadoria ou tão só a própria dinamização, tão só a possibilidade de fazer acontecer (e os 'artist-run spaces' cumprem aqui um papel claramente rele-

vante), etc... Tudo isto são outros meios para veicular um outro discurso que não necessariamente o estético. São estratégias que me parecem surgir pela necessidade encontrar um outro espaço, de criar um outro campo, para o artista dizer ou para o artista se fazer ouvir.

A este propósito trouxe o teu “War in Theory-Bunker - An Anthology of unchanged ideas” (1997) e o jogo de linguagem (também ele caro aos artistas) nas traduções de “Os museus enchanted sempre me.” (“Rêverie (authentique et automatique)”, 2003)...

ML: A frase “Os museus enchanted sempre me” tem uma história. Pediram-me um texto sobre o meu trabalho para um catálogo, em português e em inglês e eu não o quis fazer assim. Escrevi o texto em português e traduzi-o para inglês num desses tradutores automáticos on-line, o que deu resultados hilariantes. Resolvi então fazer uma retroversão utilizando a mesma ferramenta automática. E aquilo que foi publicado no catálogo foi a retroversão portuguesa de uma tradução inglesa automática e manhosa de um texto originalmente escrito em português.

FCL: Aquilo que gostava de te perguntar é se consideras existir um discurso particular dos artistas, de fronteiras indefinidas (ou não...), mas capaz de ser caracterizado (e eventualmente tipificado) como um discurso diferente daquele que é veiculado pelos outros operadores da esfera artística, particularmente diferente do discurso do crítico de arte, que me parece aqui jogar bem como contraponto.

ML: Há tantas peles que o artista pode vestir... O seu discurso pode disfarçar-se de inúmeras formas e há tantas outras possibilidades. Uma vez mais, não se trata de saber o que é melhor ou pior, mas simplesmente de tomar em mãos a gestão do dito e do não dito.

--- --- ---

ML: Eu sempre escrevi sobre o meu trabalho e simultaneamente sempre quis fugir da noção de estilo, sempre quis fugir de qualquer coisa que me pudesse caracterizar a mim, ao meu trabalho e àquilo que faço. Quando começaram a pensar em mim como um artista que escreve, comecei também a deixar de escrever da maneira como escrevia. Continuei a escrever, mas de forma diferente, ou seja, já há algum tempo que, de uma forma mais ou menos consciente, deixei de escrever abertamente sobre o meu trabalho, ao contrário do que fazia há dez anos atrás. Não é uma decisão que se tome de um dia para o outro. É algo que vai acontecendo e o processo que originou a frase “Os museus enchanted sempre me” era já uma espécie de resposta a tudo isto. Começa por ser um texto e acaba por não o ser.

--- --- ---

ML: Não acredito num discurso do artista exactamente por não acreditar na especialização da prática artística, por não acreditar na especialização do artista. Correndo o risco de não corresponder à verdade por estar a generalizar, costumo dizer que considero os artistas como uma espécie de últimos não-especialistas.

FCL: Leio ou interpreto nas tuas palavras que consideras que existe uma particularidade no discurso do artista: a liberdade de não se engavetarem num estilo...

ML: Não se trata apenas de uma questão de estilo. É uma particularidade não particular. A existir uma particularidade ela é exactamente essa fuga à especialização.

De um modo geral, as nossas tarefas na sociedade estão todas organizadas. E os próprios artistas, aos poucos e poucos, foram-se especializando ou encaminhando para um determinado lugar, com um papel preciso a cumprir. E alguns artistas entretêm-se a tentar fugir desse lugar e desse papel. Quando nos sentimos confortáveis num lugar isso quer dizer que chegou o momento de partirmos. Há um desconforto que é necessário para que possamos continuar a fazer coisas.

FCL: Coloco a hipótese que uma parte significativa dos artistas, quando solicitados sobre o seu trabalho, avancem para um discurso próximo daquele que estamos habituados a ouvir por parte o crítico de arte, um discurso estruturado, coerente, assertivo, referenciado, etc...

Coloco a hipótese do artista tentar mimetizar estas características do discurso crítico por não ter um discurso próprio ou, tendo um discurso próprio, por não acreditar no seu discurso, ou ainda, tendo um discurso próprio e acreditando na validade do seu discurso, por considerar que o outro pretende ouvir da boca do artistas um discurso semelhante ao da crítica de arte...

Esta hipótese... parece-te credível?

ML: De facto, considero que há uma expectativa sobre aquilo que se espera que um artista diga. E aquilo que descreveste pode acontecer. Nos piores casos acontece. Mas, mais uma vez, não consigo encontrar um padrão.

--- --- ---

ML: Ao longo dos últimos vinte anos ouvi inúmeras vezes uma pergunta, feita sobretudo por comissários, curadores e críticos de arte que decidem gastar cinco minutos (às vezes um bocadinho mais) em busca de “novos artistas”. Há um lado ‘blasé’ nestes encontros, o que também é natural. Por vezes, durante uma tarde, realizam-se vinte encontros com diferentes artistas. Há uns anos atrás os artistas apresentavam uns slides, agora alguns apresentam uns powerpoints com o seu trabalho. E a pergunta que se ouve recorrentemente, e é uma pergunta para a qual se quer uma resposta rápida e sintética, é: “o seu trabalho é sobre quê?”

E eu conheço vários artistas que sabem responder, e muito bem, a esta pergunta, até porque, muitas vezes, o seu trabalho é efectivamente sobre qualquer coisa, trabalham, realmente, sobre um objecto muito preciso. Mas...

--- --- ---

ML: Há pouco tempo ouviste-me falar sobre o meu trabalho em público. Tento falar do meu trabalho falando sobre o que ali está e do modo como o fiz.

FCL: Pareceu-me que abordaste o teu trabalho de uma forma muito clara e estruturada, nada contraditória. De uma forma sólida. Ainda assim, a forma como abordaste o teu trabalho não me pareceu coincidir com aquilo que identifico como uma abordagem vinda, por exemplo, da crítica de arte. Naturalmente, posso ouvir um crítico de arte referir-se ao teu trabalho em moldes semelhantes àqueles que tu usaste, mas não me parece que seja essa a prática comum.

E se coloco esta questão é porque quero despistar, ouvindo outros artistas, a possibilidade de existir uma abordagem afim do artista plástico.

--- --- ---

FCL: Ainda sobre o discurso do artista e sobre os lugares comuns que lhe são, genericamente, atribuídos: o equívoco, o erro, o fracasso, a ruptura, a desconstrução, o acaso, o manifesto, a sabotagem, o confronto...

Todos esses clichés, parecem-te ser caros às artes plásticas?

Ou, nas palavras de Samuel Beckett, por ti utilizadas para abrir o texto “Fa(i)lling” (2010): “Try again. Fail again. Better again. Or better worse. Fail worse again. Still worse again” (“Worstward Ho”, 1983).

Valorizas este falhar outra vez e falhar melhor (que me parece ter uma forte ligação com o processo de trabalho do próprio, do sujeito)?

ML: Sim, se logo a seguir eu souber rir-me desses lugares-comuns, se não os levar demasiado a sério... Parece-me que esta é a questão: por vezes, os artistas levam demasiado a sério aquilo que fazem. Ainda que construam as suas obras de forma séria, os artistas não são capazes de, logo a seguir, rir daquilo que fizeram. E esse lado derrisório, que também parece existir no objecto artístico, não destrói o trabalho. Pelo contrário, protege a obra. A melhor forma de proteger uma obra de arte é defendê-la dessa pretensa seriedade.

O texto do Beckett (“Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor...”) é uma apropriação abusiva (como todas) e que funciona enquanto imagem daquilo que eu entendo ser o próprio processo de trabalho, a própria experimentação artística. Um falhanço é uma porta aberta para outro falhanço. E de falhanço em falhanço, ou melhor, de tentativa em tentativa, avança-se.

Os artistas estão constantemente sujeitos a esta dinâmica, à partida entrópica. E todos esses clichés que referiste, mais ou menos utilizados na criação artística, são conotados negativamente por estarem associados a essa dinâmica entrópica, que foi durante muito tempo considerada como algo negativo, como uma espécie de ralo por onde tudo se escaparia.

--- --- ---

FCL: Embora não tenha visto a exposição “Aqui Fora” (2010) no espaço “Falta de Coerência”, impressionou-me a imagem que vi do buraco feito no chão da galeria acompanhado com um monte de terra ao seu lado.

ML: É curioso e engraçado ver como ninguém chama “Falta de Coerência” ao espaço “Uma Certa Falta de Coerência” (nome apropriado do título do livro do Jimmie Durham, artista americano de origem índia). Todos, ou quase todos, lhe chamam “Coerência”.

FCL: O Bunker (que para mim é algo que encerra uma outra realidade numa outra camada ou num outro plano) e o buraco na “Falta de Coerência”...

ML: Não era um buraco, eram dois. Havia um buraco no chão e havia um outro buraco na parede.

FCL: Projectado.

ML: No fundo, era um buraco de luz que criava uma relação entre o fora e o dentro...

FCL: O fora e o dentro... Associo essa dicotomia à toca e associo a toca a um lugar para o próprio e para ele só. Aquilo que pergunto é se o Bunker ou o buraco de “Aqui Fora” são construções para ti próprio ou construções para o outro? Ou se o outro é uma entidade presente no teu trabalho?

ML: Eu e o outro não são coisas assim tão diferentes. A minha toca e a toca do outro não são coisas assim tão diferentes.

É difícil falar sobre a exposição “Aqui Fora” sem estarmos no trabalho. Enquanto imagem, a peça era até muito pictórica, contudo era também, em simultâneo, muito física. Tenho vindo a descobrir aos poucos e poucos um interesse consciente por este cruzamento entre o físico e mental.

Em “Aqui Fora” houve um interesse pela ideia de imagem, obviamente óptica e, nesse sentido, física. Mas, ao mesmo tempo, houve também um interesse pela imagem construída no cérebro.

Uma das partes do trabalho era constituída por um conjunto de 20 diapositivos que só podiam ser vistos isoladamente, de hora a hora, um a um. Para além de mim, dificilmente alguém terá um mapa completo de todas as 20 imagens. E existiam nesse conjunto algumas imagens que remetiam para essa ideia de toca... Havia mesmo uma que mostrava uma toca de um animal e que percebi, na conversa aberta que aconteceu no último dia da exposição, que afinal a toca não tinha dono.

--- --- ---

FCL: Quando olhas para o teu trabalho consegues perceber uma construção transversal que ultrapassa as obras propriamente ditas? Consegues perceber (ou simplesmente pressentes) no teu próprio trabalho a construção de um “grande quadro”? E se reconheces essa meta-construção, constróis a pensar nela?

ML: Isso nunca me preocupou.

Passei os últimos dois dias a remontar um trabalho de 2003, entretanto adquirido, e que é constituído por 99 peças diferentes. De repente aquele trabalho acordou, de repente estava ali presente, de novo.

Ou porque me pedem para remontar uma peça, ou porque arrumo o atelier, ou por uma outra qualquer razão, estou sempre a voltar atrás.

FCL: Tens necessidade de re-visitar os teus trabalhos? Tens necessidade de desfolhar o teu portfólio de uma ponta a outra?

ML: Sim... Embora não pegue com frequência no meu arquivo, por vezes acontece, por exemplo, quando estou a actualizar a página web...

Nesses momentos descubro, percebo e reconheço invariantes no meu trabalho. Umas mais óbvias outras mais escondidas... É da natureza das coisas...

Mas, e embora encontre essas invariantes, não reconheço nem me identifico com essa imagem do “grande quadro”. Não considero que exista uma grande coisa, não encontro uma grande narrativa.

Na realidade, muito mais do que essas continuidades (a maior parte delas relativamente óbvias para quem olha, experimenta e tenta perceber o meu trabalho), interessam-me as descontinuidades. Acredito que é nas descontinuidades que há coisas a acontecer.

Quem acompanha o que eu faço descobre continuidades, muitas delas superficiais, encontra coisas que transitam de trabalho para trabalho, compreende lógicas de criação, repetições, etc... Mas essa repetição não é aquilo que mais me importa. Interessa-me muito mais a descontinuidade que vem dessa repetição.

--- --- ---

FCL: O atelier, não necessariamente a sua construção física, o atelier enquanto metáfora do lugar do artista, seja ele o que for...

O procuras ou o que é essencial teres nesse teu atelier? O que é primordial nesse meta-espaço de criação?

ML: Até pelo meu tipo de trabalho e pela dimensão colaborativa que este por vezes toma (quer porque estou a trabalhar com outra pessoa, quer porque recorro a ajuda para o executar) o meu atelier é, muitas vezes, um qualquer espaço onde me encontro com alguém para partilhar ou para construir alguma coisa. Por isso, o meu atelier é muitas vezes o sítio onde o trabalho acontece, por exemplo, um café, uma serralharia, um laboratório, uma galeria ou um museu, uma garagem, a casa de alguém.

Mas, e por mais que eu queira contrariar isso, o atelier acaba sempre por ser o sítio onde regresso para estar comigo. Comigo... e com o meu trabalho. Considero o atelier como um espaço de reserva. Momentaneamente pode deixar de o ser para logo depois voltar a sê-lo, voltar a ser esse espaço de reserva.

FCL: É primordial para ti teres um espaço de reserva, um espaço onde podes voltar...

ML: É um espaço para regressar. Houve alturas, poucas, em que não tive esse espaço e senti um certo desconforto. Aí, pode até não acontecer nada de aparentemente relevante durante semanas ou meses, mas isso não significa que deixe de ser um espaço necessário.

--- --- ---

FCL: Dividi a esfera artística entre as pessoas e os lugares. Os jornalistas, críticos de arte, comissários, galeristas, professores, público, etc... e as revistas e os jornais especializados, galerias de arte, museus, leiloeiras, escolas de arte, etc... (particularmente neste guião coloquei o teu “Museu da Estratégia Moderna” como um lugar que não sei se realmente é...). O artista e o ateleir estão também, e naturalmente, dentro da esfera artística. A dinâmica entre as várias pessoas e lugares da esfera artística faz acontecer, cria ou forma o mercado de arte.

Como te parece que o artista se relaciona na esfera artística? O lugar e/ou o papel que o artista ocupa dentro da esfera artística parece-te ser afim do próprio artista? Ou consideras que deveria ser feita uma re-leitura e, eventualmente, um re-posicionamento, do artista no meio das artes? Parece-te importante repensar a forma como as tensões entre os vários lugares e as várias pessoas estão distribuídas na própria esfera artística?

ML: Apesar de estar perfeitamente imerso no meio das artes plásticas e ainda que a grande maioria dos meus amigos esteja directa ou indirectamente ligado a essa esfera, não quer dizer que me sinta confortável.

Contudo, talvez não seja a melhor pessoa para te responder a essa pergunta porque, se por um lado estou dentro, por outro as coisas não são bem assim. Repara que neste momento não trabalho directamente com nenhuma galeria...

FCL: Não tens porque não queres ou...

ML: Não é porque não queira. É talvez porque as galerias também parecem não querer. Mas as coisas são como são e aqui e ali vai havendo alternativas. Dá é mais trabalho...

Pensando bem, várias galerias e outros espaços que trabalharam comigo ao longo dos anos fecharam logo a seguir a terem feito uma exposição minha. É um facto e pode ser interpretado de muitas maneiras...

--- --- ---

FCL: Uma última pergunta para concluir a entrevista, já sobre a própria conversa que estamos a ter.

Com certeza já foste entrevistado várias vezes por diferentes agentes da esfera artística, com diversos papéis. Parece-te que o facto de também eu ter uma experiência com a prática artística fez com que esta abordagem, fez com que isto que aqui se passou, tenha sido diferente daquilo que são as outras conversas com, por exemplo, um galerista ou um crítico de arte?

ML: Por vezes há coisas que ditas pela nossa boca quase se transformam em retórica porque nós próprios já conhecemos as respostas.

--- --- ---

ML: Se eu fosse o primeiro nesta série de 27 entrevistas, provavelmente tu estarias mais hesitante. Mas como fui o último, e isso ajuda, acho que vieste até aqui para confirmar coisas que já sabias. Na realidade, mais do que uma entrevista, isto foi uma conversa. Falaste quase tanto como eu e partilhaste algumas ideias que foste recolhendo nas entrevistas anteriores: já ouvi isto, dizem frequentemente aquilo, tenho a percepção daqueloutro... E percebi que em alguns momentos estavas já a fazer a análise da entrevista.

FCL: É verdade que enquanto o artista entrevistado responde, por um lado, estou (ou tento estar) atento à sua resposta para a partir dela construir novas questões, e por outro lado, e em simultâneo, vou trabalhando quer no guião da própria entrevista quer no cruzamento com os textos das outras entrevistas já efectuadas.

Não estarei necessariamente a analisar, até porque não é fácil analisar o conteúdo de uma entrevista semi-directiva e volumosa...

ML: Mas já estás a fazer as ligações...

FCL: Sim... por vezes já estou para lá da conversa... Acontece, muitas vezes involuntariamente (ainda que decorra do próprio estudo), sair da conversa para eu próprio me posicionar perante aquilo que está a ser dito. Este confronto que fui tendo com diversos artistas tem sido muito rico, muito generoso e muitas vezes sou surpreendido. No fundo estou a posicionar-me ou a repensar-me perante aquilo que é dito por quem está à minha frente. E contigo também aconteceu isso.

As abordagens feitas pelos diversos artistas aos diferentes temas são muito diferentes e as próprias respostas também diferem entre os vários artistas, ainda que, aqui e ali, possam partilhar ora umas ora outras ideias.

ML: E quais eram as tuas expectativas para esta entrevista?

FCL: Vim com uma expectativa de respostas mais afirmativas, embora perceba que as próprias perguntas, ou mesmo os temas em discussão, podem não ajudar pela sua grande abertura. Percebi uma dificuldade tua em generalizar ou em abordar as questões, muitas delas pouco concretas, de forma mais abstracta. Como disseste, e percebo bem, é difícil falar de uma imagem ausente ou é mais fácil falar de uma obra na sua presença...

ML: Sobre situações concretas, sobre um trabalho em particular, sou capaz de falar horas...

FCL: Ainda assim, o cruzamento das diferentes perspectivas apresentadas pelos 27 artistas a este conjunto de perguntas mais ou menos semelhantes, possibilita diversas leituras ou mesmo diversas abordagens.

A minha experiência neste tipo de estudos, ainda que reduzida, diz-me que as investigações são normalmente terrenos muito férteis. Durante o percurso investigativo surgem com frequência caminhos que apetece seguir por parecerem prometedores. E são inúmeras as solicitações que um estudo destes apresenta.

--- --- ---

FCL: A recolha primária, frente-a-frente, na primeira pessoa, de toda esta informação, levada a cabo num espaço de tempo relativamente curto e por um mesmo sujeito, também ele (e isso é importante) com experiência na criação artística, parece ser importante justamente porque existe nesta sua forma, justamente enquanto material por tratar.

Enquanto artista, fez todo o sentido vir ter com outros artistas e recolher esta informação e fará todo o sentido perceber como outros constroem a partir dela. Particularmente, gostava de perceber o quê e como um teórico ou um crítico de arte constrói a partir daqui. E, como aconteceu comigo, acredito que também para vários artistas seja interessante ouvir a voz dos seus colegas para, e perante ela, posicionarem-se ou construir-se no confronto com o outro, seu par.

Pretendo, evidentemente, trabalhar este conteúdo volumoso e pretendo fazê-lo de forma a que essa tarefa possa servir de alavanca para o corpo prático deste estudo. Desejo que as quase 400 páginas de entrevistas não se tornem, como que de forma autónoma, em 'O' conteúdo da tese de doutoramento preterindo a componente da criação artística.

ML: Vejo estas entrevistas como um exercício fechado sobre si próprio. E estive a falar contigo tentando não me lembrar sequer da sua finalidade académica, caso contrário corria o risco de falar para a tua investigação.

FCL: Agora que tenho já várias entrevistas concluídas na sua forma final, percebo que não é viável disponibilizar os textos na íntegra como era intenção em projecto. Para que as entrevistas resultassem num todo unificado seriam necessários longos e vários encontros com cada um dos artistas, também com um grande investimento por partes dos próprios. Prevejo disponibilizar grande parte do conteúdo apresentando-o de forma fragmentada, justapondo as várias respostas dos diferentes artistas agrupadas tema a tema, por tópicos de discussão.

ML: As perguntas que colocaste procuravam saber o que eu pensava sobre vários temas. A esse tipo de perguntas é-me muito difícil responder porque pressupõem um pré-conceito, uma ideia prévia de como as coisas devem ser. E eu acredito muito na experiência (e na sua capacidade de nos transformar), mais do que em ideias prévias...

