

O Artista pelo Artista na Voz do Próprio

Francisco Cardoso Lima

DeCA | UA | FCT | PT

*entrevistas disponível para download (formato PDF) em
http://franciscocardosolima.com/download/o_artista_pelo_artista-jose_de_guimaraes.pdf*

*documento publicado com o consentimento expresso do respectivo artista,
depois de revisto e validado pelo próprio*

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 existi-

am 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 Miliários.

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 (Sarmento, 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 exposições 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 sejam 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 sùmula 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 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 fazem, 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.