

**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-angela\\_ferreira.pdf](http://franciscocardosolima.com/download/o_artista_pelo_artista-angela_ferreira.pdf)*

*documento publicado com o consentimento expresso da respectiva artista,  
depois de revisto e validado pela própria*

**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 plasticamente 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 (promiscua também) com amigos, 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 território 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 discurso 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 idiosincrasias 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. Também em “Casa Maputo: um retrato íntimo da casa onde eu nasci” (1999), trato da mi-

nha 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 apareces 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 fotomontagens 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 espera 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 valor 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.