

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-antonio_olaio.pdf*

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

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 Mis-

sionários" 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 sugeriram: 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 video, 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 esbafamento 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 do 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 bizarria, 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 esfarapados 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 compositivos 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. Procura 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 noutros 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 gale-

ristas 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 vêes?

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 subtilezas 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, encontrámos 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 embaçado 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.