

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-gerardo_burmester.pdf*

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

Entrevista a Gerardo Burmester realizada em Castelo da Maia em 18 de Fevereiro de 2011 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

FCL: Como é que chegaste às artes?

GB: Desde muito cedo que convivi com as artes plásticas. O meu tio-avô, Augusto Abreu, um dos primeiros grandes colecionadores de arte, colocou-me em contacto com a pintura.

FCL: A arte não era uma coisa estranha.

GB: Não. De maneira nenhuma. Era uma coisa com a qual se convivia familiarmente.

Ainda assim, parece-me que não foi isso que determinou a minha escolha. Era para seguir arquitectura mas desisti e matriculei-me na Escola de Belas-Artes do Porto, em 1973. Desde logo gostei do ambiente que lá se vivia. Em 1974 dá-se o 25 de Abril e, durante esse ano, permaneci numa escola onde tudo era discutido, onde tudo era colocado em questão.

No ano seguinte fui viver para Paris sem ter qualquer contacto em França. Com 22 ou 23 anos, lembro-me das angústias de querer ser artista sem saber bem como.

Matriculei-me numa academia de artes, independente das Escolas de Belas-Artes francesas. Estive lá apenas 2 meses. Na realidade, a minha aprendizagem foi feita através do contacto entre os artistas que fui conhecendo.

FCL: Saíste da Escola de Belas-Artes do Porto por algum mal estar?

GB: Não.

--- --- ---

FCL: Como se formou o “Grupo Puzzle”?

GB: O “Grupo Puzzle” formou-se em 1974, inicialmente com 9 elementos, na Galeria Dois do Jaime Isidoro. Eu não fiz parte desse núcleo inicial.

Funda-se com o João Dixo, o Carlos Carreiro, o Pedro Rocha, o Dario Alves (da escola do Porto), com o Albuquerque Mendes, o Fernando Pinto Coelho e o Armando Azevedo (ligados ao Círculo de Artes Plásticas de Coimbra) e com a Graça Morais e o Jaime Silva (seu marido). O Egídio Álvaro, crítico de arte português que vivia em França, também ajudou à sua criação.

Durante 3, 4 anos o grupo funcionou com essa identidade de 9 pessoas. Mais tarde surgiram as naturais desavenças que existem dentro dos grupos. Saíram 5 elementos e ficaram os outros 4. Foi nessa altura que fui convidado pelo João Dixo, que conheci em Paris, a integrar o “Grupo Puzzle”.

FCL: Quando procurei informação sobre o “Grupo Puzzle” senti falta de um local onde essa informação estivesse agregada. Encontrei-a espalhada por diversos locais, nem sempre clara e nem sempre sistematizada.

GB: Ainda a semana passada me encontrei com todos os ex-elementos do “Grupo Puzzle”. Existe a possibilidade de realizar uma exposição sobre o grupo. Mais do que mostrar as poucas

obras realizadas (muitas delas destruídas ou em muito mau estado) pretende-se apresentar uma exposição com forte carácter documental sobre a sua história.

FCL: Parece-te que a formação desse grupo correspondeu a uma necessidade dos artistas? Parece-te que os artistas privilegiam essa relação entre colegas, entre pares?

GB: Parece-me que sim. Normalmente os grupos formam-se quando as pessoas são mais novas. Uma das coisas que as escolas de arte oferecem é a possibilidade dos alunos estabelecerem essas relações, de se provocarem uns aos outros. E de certa maneira o “Grupo Puzzle” também foi isso. Nos primeiros anos, nos anos de aprendizagem, existe uma cumplicidade que tende a desaparecer com o tempo.

FCL: Achas que existem interesses comuns que fazem com que os artistas se procurem? Achas que existem questões transversais que unem os diferentes criadores na construção de uma voz mais forte?

GB: Não é condição ‘sine qua non’ mas acho que sim, acho que pode haver.

Por exemplo, o “Grupo Puzzle” apareceu pós 25 de Abril com uma componente política que assentava na ideia de que o colectivo é formado pelas diferenças individuais. E os trabalhos foram construídos a partir deste conceito: partíamos de uma imagem escolhida em conjunto; dividia-mos essa imagem em 9 (mais tarde 5) partes iguais, atribuindo a cada artista do grupo um desses elementos; individualmente, cada artista intervinha com o seu trabalho numa das partes; no final, ajustava-se a imagem que apresentava o desajuste natural, consequência das diferenças de cada um.

FCL: Como aconteceu com a bandeira de Portugal que está na Fundação Calouste Gulbenkian...

GB: Nem mais.

Mas voltando ainda às relações entre alunos, entre artistas... Não é necessários existirem pontos comuns entre artistas. Muitas vezes, no “Grupo Puzzle” ou fora dele, em contacto com outros criadores, mesmo que por vezes não nos identificássemos com o seu trabalho, estimulávamo-nos uns aos outros, apesar da nossa diversidade. Essa interacção entre artistas parece-me fundamental. Evidente, até.

FCL: Ainda assim, parece-te que a criação é um processo iminentemente solitário ou tendencialmente solitário?

GB: É. No início é um processo menos solitário mas à medida que se vai envelhecendo torna-se um processo cada vez mais solitário.

FCL: E achas que há um sentimento de classe entre os artistas? Existe algo que os unifique e diferencie de outras classes?

GB: Essa ideia datada do século XIX, do artista alienado, do artista louco, artista incompreendido?...

FCL: Pode ser esse ou outro caso...

GB: O artista como um indivíduo diferente...

Os artistas perderam essa aura. E nos dias de hoje, com os processos de tal maneira transversais, de tal maneira massificados, de tal maneira banalizados, a actividade criadora do artista perdeu relevância. Hoje, um cientista parece ser mais importante do que um artista.

FCL: Existiu, e julgo que ainda existe, uma herança romântica da imagem do artista.

Parece-me que o pós-guerra tratou de dissipar vários lugares-comuns Românticos. E hoje parecemos viver num diferente paradigma. Ainda assim, encontram-se abordagens, eventualmente neo-românticas, que já não têm necessariamente a ver com o artista sofredor, com a inspiração divina ou com o sopro criador...

GB: Esses são precisamente temas do artista carregado de subjectividade e desajustado do século XIX... Como processo identitário, parece-me que a imagem do artista solitário está banalizada.

E parece-me que efectivamente, ao longo da vida, o processo de criação artística é realmente um trabalho solitário e nesse sentido é um trabalho difícil, como provavelmente se passa com um escritor. Passa-se assim com os artistas e provavelmente noutras profissões também.

--- --- ---

FCL: E sentes necessidade da presença dos teus pares, de ouvir outros artistas, de seres reconhecido pelos teus colegas?

GB: Sim. São os artistas que se reconhecem uns aos outros e são eles quem melhor percebem a seriedade (ou a falta dela) de um trabalho artístico.

Embora os artistas digam mal uns dos outros, são eles quem validam os seus pares. Acho até que existe um sentimento corporativo entre os artistas.

Hoje, tirando um caso ou outro, a crítica de arte tem muito pouco poder.

FCL: Sentes necessidade de ter essa validação, esse respeito pelo teu trabalho, esse reconhecimento da tua obra, por parte dos teus colegas, dos teus pares?

GB: Sim, acho importante e relevante que sejam os artistas a caucionarem os seus colegas.

FCL: Nas ciências, são, por exemplo, os físicos que validam o conhecimento produzido por outros físicos. Nas artes deveria acontecer da mesma forma? Poderiam ser os artistas a assinalar aquilo que de mais significativo acontece?

GB: Nem mais.

FCL: Há vontade por parte dos artistas para que isso aconteça? E existem mecanismos, existem canais que permitam aos artistas legitimarem publicamente os seus pares? E a existirem... funcionam?

GB: Funcionam. E por vezes de uma forma não verbalizada. É o próprio artista que subentende ou que sente um reconhecimento vindo dos seus colegas enquanto criador de uma obra que merece ser respeitada.

FCL: Achas interessante a possibilidade de materializar essa dinâmica reflexiva de forma a servir de barómetro para a esfera artística?

GB: Não. Acho que não, acho que não é preciso... E essas dinâmicas mudam. A própria percepção que os artistas têm uns dos outros também não é 'ad aeternum'. Até pode ser um bom artista aos 20 anos e posteriormente não produzir nada de interessante e mais tarde voltar a ter um trabalho relevante.

Nestas coisas não há uma regra. A regra é a vida. Além do mais, o artista corria o risco de passar a ser um pequeno ditador.

FCL: Com o decorrer destas entrevistas tenho vindo a constatar que essa validação acontece entre pares, ainda que através de mecanismos que não me parecem ser os mais apropriados, ou pelo menos não são ferramentas criadas especificamente para essa fim...

GB: Que mecanismos? que ferramentas?

FCL: Por exemplo, há um conjunto de novos espaços expositivos dinamizados por artistas mais novos... São artistas que encontraram um lugar vago. Não sei quem é que o deixou vago, mas é de facto um espaço a ser ocupado. E são os próprios artistas que o ocupam. E usam-no também para validar outros colegas.

GB: Isso é outro fenómeno que envolve jovens artistas... e não vejo mal nenhum que isso aconteça dessa forma. Como no “Grupo Puzzle” ou como no Espaço Lusitano, a tentativa de jovens artistas afectarem espaços desafectados faz parte de um processo normal de afirmação.

Hoje, os museus deixaram de ser um local estático onde repousam as obras primas. Hoje, os museus funcionam como grandes galerias de arte. A própria instituição museu, que prolifera por toda a Europa e pelos Estados Unidos da América, funciona como centro cultural com um papel legitimador e mediatizador do trabalho dos artistas. Precisamente por isso, considero até mais interessantes os espaços alternativos. São locais onde proliferam trabalhos às vezes pouco interessantes mas que, por funcionarem com outras dinâmicas, com outras regras, possibilitam também o aparecimento de algumas propostas relevantes e significativas.

FCL: Esta estratégia parece-te ser recorrente nas artes plásticas?

GB: Sim, evidentemente. Como no Bateau-Lavoir na passagem do século XIX para o século XX.

--- --- ---

FCL: Voltando um pouco atrás, para esclarecer a tua opinião: consideras importante que a opinião dos artistas sobre os seus pares saia da esfera dos criadores.

GB: É para mim importante ser reconhecido pelos pares. Mas nos dias de hoje é importante que o artista tenha visibilidade para uma esfera exterior.

FCL: Esse discurso que o artista tem sobre o seu par... Parece-te vantajoso que ele fosse ouvido, por exemplo, pelos museus, pelas galerias e pela crítica de arte?

GB: Acredito que são os próprios artistas quem recomendam aos agentes artísticos as obras dos seus colegas e na maior parte das vezes são ouvidos.

Os artistas dizem mal uns dos outros mas, simultaneamente, ajudam-se uns aos outros.

FCL: Fazes isso? Tu recomendas outros artistas?

GB: Sim, faço.

FCL: E ainda assim não fazem uma classe ou uma ordem?

GB: Acho bem que não façam, detesto ordens, estou farto de ordens.

--- --- ---

FCL: O teu processo de trabalho passou da pintura e da performance dos anos 70 para o objecto...

GB: Sim... Costumo dizer que continuo a ser pintor, ainda que use diversos materiais.

Também o lado performativo é recorrente no meu trabalho. As próprias instalações têm um lado performativo, mesmo quando não estou presente. Uma certa teatralidade, o uso e a manipulação do espaço e dos objectos em relação a esse mesmo espaço... Tudo isto tem um lado performativo.

E, ao mesmo tempo, os objectos tridimensionais por vezes são muito pictóricos.

FCL: Estes últimos em 'plexiglass'...

GB: Por exemplo, estes últimos. Mas, mesmo os objectos em madeira, não sendo efectivamente pictóricos, acabavam por se relacionar com a pintura.

FCL: Depois de olhar para o teu trabalho encontro claros traços autobiográficos. Nesse sentido achei muito interessante encontrar o contraponto feito em "O Império do Aborrecimento" 1ª parte (Galeria Roma e Pavia, 1981) e "O Império do Aborrecimento" 2ª parte (Galeria Fernando Santos, 2007) com uma diferença de 26 anos.

Primeiro, polaroides do teu corpo e 26 anos depois, a tua "casa empacotada". Trata-se, em ambos os casos, de um evidente trabalho sobre o próprio.

GB: O artista faz sempre o mesmo trabalho.

FCL: Estás a construir um "grande quadro"?

GB: No início não tens essa percepção mas ao fim de alguns anos...

--- --- ---

GB: Quando és novo queres experimentar. Deixas-te influenciar e ainda bem que é assim... Ainda sou do tempo em que a Escola de Belas Artes não permitia a entrada a revistas de arte estrangeiras. Os professores consideravam que os alunos não podiam ser influenciados. Eu digo o contrário: os alunos devem ser influenciados por tudo. Posteriormente, a identidade de cada um vai, naturalmente, manifestar-se.

--- --- ---

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

Nestes últimos anos utilizei o 'plexiglass'. Nunca o tinha utilizado. Os resultados são aparentemente muito diferentes dos trabalhos que fiz com feltros ou com madeiras ou com couros. Apesar do material utilizado ser novo, os trabalhos com "plexiglass" remetem-me para um outro

conjunto de trabalhos que fiz durante 2 ou 3 anos com papéis recortados... consigo encontrar um ligação, um paralelo...

FCL: Tens consciência desse “grande quadro”?

GB: Esse “grande quadro” é constituído por pequenos pedaços.

FCL: A construção desses pedaços é feita a pensar na construção do “grande quadro”?

Gb: Não, não. O “grande quadro” é a vida organizada.

Por vezes (poucas vezes) tenho consciência que acertei. Há trabalhos que percebo logo que funcionam. Noutros casos só tenho essa consciência mais tarde.

--- --- ---

FCL: Aceitas bem o erro, o fracasso, a falha, a deriva?... São elementos importantes para o teu processo criativo?

GB: Sim, fazem parte... Há trabalhos que surgem de falhas ou de erros.

Na construção de objectos (onde existe uma ideia formatada para que outros a possam por em prática), os erros e as derivas tendem a ser menores.

Na pintura, enquanto construção, enquanto ‘work in progress’, há mais espaço para essa deriva...

Mas, quer na pintura quer na instalação, essa deriva existe.

FCL: Privilegiais a emoção ou a razão?

GB: A emoção. Sem dúvida nenhuma. No sentido do “grande quadro” de que falávamos, no sentido da identidade individual da pessoa, eu acho-me mais um criador de sensações. Sou mais um artista de atmosferas.

FCL: Em relação ao atelier. O atelier como metáfora do lugar do artista, como o lugar da criação...

Na Galeria Pedro Oliveira apresentastes uma exposição intitulada “O Meu Lugar” (1997). Não falando ainda do papel do artista, parece-te que há um lugar para o artista? Pode o atelier, seja ele qual for, ser esse lugar?

GB: Posso dizer que não há lugar para o artista. Posso dizer que o lugar do artista é ele próprio. No meu caso particular, eu sinto necessidade de ter um ponto de partida. Um ponto de partida até no sentido físico.

FCL: Precisas de um lugar físico?

GB: Preciso de um lugar físico para daí me organizar. O meu lugar é o meu ponto de partida. Prefiro ter um tapete no chão para poder por o pé fora do tapete, ora aqui ora ali, do que não ter tapete nenhum e, às tantas, não saber em que lugar estou.

FCL: O lugar do artista é ele próprio... Nessa perspectiva o papel do artista é também um trabalho sobre ele próprio?

GB: O artista tem sempre que ser verdadeiro.

Mas o artista também tem que lidar com um grande conjunto de pessoas e entidades que de certa maneira o condicionam. Existem muitos compromissos que tornam difícil dizer que o lugar do artista é ele próprio. O artista como lugar de si próprio parece-me ser um arquétipo do século XIX.

Hoje, para mal e para bem, o artista é um operador que se move. Uma espécie de caixeiro viajante que anda com a sua obra de um lado para o outro, condicionado por inúmeros agentes culturais, onde nada é muito definido, o que arrasta consigo um outro conjunto de problemas.

Provavelmente não será o meu caso. Em Portugal, os artistas estão todos muito sossegados.

FCL: Parece-te que nos dias de hoje se solicita ao artista o cumprimento de um variado conjunto de funções que ultrapassam e atropelam o papel do artista enquanto criador? Faz sentido a queixa de que ser artista, hoje, torna difícil, por exemplo, ter uma família?

GB: Não sei se é um problema específico dos artistas. Parece ser um problema geral de quem hoje tem 30 anos... Ser artista pode dificultar uma tarefa que, em si, já é difícil.

FCL: Parece-te ser um problema dos dias de hoje ou é uma situação recorrente.

GB: As pessoas não mudam assim tanto.

FCL: E nas artes, os problemas são também recorrentes?

GB: São os mesmos problemas de sempre.

FCL: As mesmas questões e as mesmas respostas?

GB: As soluções são, na sua aparência, diferentes, porque aquilo que as rodeia também é diferente. Mas, e naquilo que é essencial, as questões levantadas pelos artistas são basicamente sempre as mesmas.

FCL: Parece-te que o processo criativo passa por responder a questões temporalmente transversais?

GB: Solicitadas de fora...

FCL: De fora? E o contrário? Existem questões que inquietam o artista?

GB: Existem ambas as questões. Essas questões internas são o meu problema e parecem ser o teu problema também...

FCL: Apercebo-me com o decorrer deste estudo que estou a realizar um trabalho sobre mim próprio. A necessidade de vir ter com um conjunto de artistas é também a possibilidade de me posicionar perante os meus colegas. E parece-me ser justamente nesse posicionamento, ou re-posicionamento, que acabo por estruturar o meu edifício.

GB: Já tinha percebido.

FCL: E a criação artística parece também alicerçar-se na resolução dos problemas dos próprios artistas.

GB: Nesse sentido, sem dúvida. Sobretudo é importante fazer, fazer, fazer sem auto-crítica... ainda que seja mais difícil... E isto serve também para mim.

--- --- ---

GB: As obras da minha exposição em Serralves estão guardadas num armazém que foi assaltado. Os trabalhos foram vandalizados, os materiais destruídos. Tudo tem que ser refeito... Fiquei deprimido... mas... Em frente, em frente!

FCL: Mas tu fazes... e arriskas.... Os teus trabalhos surpreendem...

GB: Alguns sim, outros não. E exponho poucas vezes.

Mas, efectivamente, quando exponho procuro não pendurar apenas uns quadros na parede. Tento dar o meu melhor e, nesse sentido, por vezes surpreendo-me a mim mesmo.

GB: Realizaria mais trabalhos se tivesse solicitações para expor internacionalmente, mas o mercado português não é muito interessante para quem o vê de fora. É assim e também não pode ser muito diferente.

Não temos muitos criadores para exportar e o espaço que a arte portuguesa pode ocupar internacionalmente fica bloqueado com 3 ou 4 artistas.

FCL: É à imagem da nossa escala...

GB: A escala é essa.

GB: Ou expões internacionalmente nos locais certos (locais com um estrutura que te possibilitam a criação de trabalhos relevantes no teu percurso artístico) ou expões internacionalmente em locais de validade reduzida, para consumo interno, para apresentar aos coleccionadores, numa atitude menos séria. Expor internacionalmente apenas por expor não me interessa.

FCL: Em relação ao discurso artístico, ou melhor, ao discurso do artista, outro que não aquele veiculado pela obra de arte:

Esse discurso torna-se mais evidente quando o artista usa a palavra, mas pode passar por outros veículos. O manifesto artístico é um exemplo já historicamente estabilizado de um veículo utilizado recorrentemente pelos artistas para dizer fora do objecto artístico. Os 'livros de artista' (mais livros ou mais objectos) são outro meio para veicular um discurso. Os próprios títulos dos trabalhos ou das exposições... Ou mesmo quando artistas dinamizam espaços expositivos alternativos, estão também dessa forma a propor, a dizer fora do objecto artístico.

Existe um discurso veiculado pelo artista que não cabe na obra de arte? Existe uma necessidade por parte dos artistas para o veicular?

GB: Há de tudo. Em primeiro lugar vamos à ideia do manifesto. O manifesto é um grito. E é datado. Fez sentido dar esse grito no séc. XIX.

FCL: Hoje não faz sentido?

GB: Hoje o grito é abafado. Esse grito é filtrado e acaba como um sussurro.

Quanto ao discurso fora da obra, há artistas que realmente têm necessidade de teorizar o seu trabalho. O Donald Judd fartou-se de fazer isso.

Nos finais dos anos 60, a arte conceptual, as manifestações políticas, as grandes mudanças sociológicas, o pós Paris, o pós revolução do Maio 68, existiu a necessidade de manifestações fora do contexto da obra de arte tradicional, fora do quadro ou fora da escultura.

FCL: A desmaterialização do objecto artístico?

GB: Agora, aparentemente, alguns artistas voltam a olhar para trás, voltam a olhar para a desmaterialização do objecto artístico. Nesse sentido, e sem generalizar, há alguns artistas que sentem necessidade de, eles próprios, reflectir sobre a sua obra.

FCL: Tu precisas desse outro espaço de reflexão, desse outro discurso?

GB: Não. Eu não preciso de reflexão escrita sobre a obra. Até porque não me sinto à vontade com o texto e sou muito auto-crítico com aquilo que escrevo.

Quando tinha 20 anos sentia uma grande necessidade de passar para o papel um conjunto de ideias sobre arte e sobre prática artística. Ideias que agora me parecem infantis mas que na altura funcionaram como ferramentas. Como consequência dessas reflexões, escolhi para a minha primeira exposição um título muito pomposo: “Do absurdo acaso à lógica como lei”.

--- --- ---

GB: A cultura americana é a cultura das imagens, retiniana e sintética. E a Minimal Art exemplifica bem o que é a síntese da plasticidade.

A cultura europeia é a cultura da metáfora, por isso mais associada à palavra. E a arte portuguesa recorre frequentemente a um carácter descritivo e narrativo.

--- --- ---

GB: Mais tarde deixei de sentir essa necessidade, mas... quando comecei a fazer os trabalhos de couro, senti necessidade de lhes atribuir títulos carregados de sentimento. A primeira série de trabalhos chamou-se “Maria Maria”, (o nome da minha filha mais velha). Outro, por exemplo, tinha o título “Coração”... Senti necessidade de contrapor uma carga emotiva justamente porque passou a existir uma maior distância (ou mesmo frieza) na minha relação com os objectos que não eram, sequer, realizados por mim.

FCL: Usavas o título como um espaço para acrescentar um outro discurso?

GB: Nem mais.

FCL: O título da exposição “O Frio aumenta com a Claridade” (2007) é também um outro discurso?

GB: O título remete para a contradição (que é natural em mim), para o tal ‘grande quadro’, para a minha identidade. Tenho uma tendência quase infantil, primária, para uma coisa e simultaneamente o seu contrário, para o sim e o não.

FCL: Contrapondo o discurso veiculado pelos artistas com o discurso veiculado pelos outros operadores da esfera artística:

Parece-te existir um discurso particular do artista? Um discurso diferente daquele veiculado pelo galerista, pelo professor, pelo historiador de arte etc... e principalmente diferente do discurso veiculado pelo crítico de arte?...

GB: Primeiro, o discurso depende da pessoa e não do artista. Há artistas que têm muita dificuldade para se expressarem. Outros, pelo contrário, fazem-no com toda a naturalidade.

Depois, nos dias de hoje, o “mainstream” (englobando todos os operadores) tende a uniformizar todos os discursos. É o preço da contemporaneidade. E quer sejam comissários, críticos de arte ou artistas, a grande maioria não acrescenta nada de novo. Existem, contudo, exceções. Não depende do seu papel, depende daquilo que tem para dar.

FCL: Isso não responde à questão que gostava de perceber.

Acredito que quando um artista se aproxima de uma obra de arte, procura coisas muito diversas daquilo que procura um galerista, um comissário ou um crítico de arte.

Nesse sentido, e admitindo que o artista tem uma forma particular de ler o objecto artístico, coloco a hipótese do artista ter também uma forma particular de falar sobre o objecto artístico e sobre as questões artísticas, justamente por ter interesses distintos daqueles que são os interesses dos outros agentes da esfera artística.

E, a existir esse discurso diferente, coloco também a hipótese do artista o esconder por considerar que não é esse o discurso que esperam ouvir da sua parte, ou por ele próprio não acreditar no seu próprio discurso...

Mas... Existe essa abordagem distinta, existe esse discurso particular do artista, existe uma voz do artista?

GB: Também nesse caso depende de artista para artista. Nem todos os artistas têm algo a dizer fora do objecto artístico. Mas acredito que os artistas têm uma maneira própria de olhar a obra de arte. Interessam-se por outras coisas que o historiador de arte ou o galerista podem não valorizar. Há especificidades próprias de um discurso feito por um artista mas não consigo dizer que isso produza um outro discurso completamente diferente, um discurso próprio do artista. Não me parece que exista um discurso intrinsecamente do artista.

Acontece com os artistas como acontece com os médicos. Os diferentes discursos revestem-se de formas particulares pela especificidade da linguagem utilizada nas diferentes profissões.

--- --- ---

GB: É difícil falar sobre os caminhos tortuosos do “fazer artístico”. Há processos obscuros na criação artística que são imperceptíveis para os outros e que não são verbalizáveis. Em alguns casos, escapam ao próprio criador. Noutras situações, são pessoas exteriores, outras que não os próprios artistas, que apresentam leituras surpreendentes.

Eu não gosto particularmente dos discursos críticos mas por vezes encontro nesses textos uma ideia (ou até mesmo uma só palavra) que me dá pistas que apontam para sentidos que eu não tinha equacionado no meu processo criativo.

--- --- ---

FCL: O discurso do artista é um dos vários discursos veiculados pelos diversos ‘players’?

GB: O discurso do artista é um outro discurso.

--- --- ---

FCL: Em relação aos vários agentes da esfera artística (naturalmente, artista incluído):

Dividi-os entre os lugares (os museus, as feiras, bienais, fundações, galerias, leiloeiras, agências, escolas, etc...) e as pessoas (os críticos, os comissários, os historiadores, os colecciona-

dores, etc...). A dinâmica entre os diversos lugares e pessoas cria aquilo a que se pode chamar o mercado da arte.

Parece-te que o artista está correctamente posicionado nessa esfera artística?

GB: Parece-me que o artista hoje em dia é mais uma peça de um puzzle em que ninguém é o centro.

Comparando com o cinema, ainda que de forma grosseira:

O actor esteve no centro do filme, aquilo que se procurava era o actor. Posteriormente, com o cinema de autor, o realizador passou a ser o centro e o actor foi colocado num plano secundário. Hoje, é o produtor, é o agente económico quem está no centro e que lidera todo o processo. Os actores e os realizadores passaram para um segundo plano.

Nas artes plásticas não é muito diferente. O papel e o lugar do artista também se foi alterando.

Até à Renascença, o artista foi considerado um artífice. Na Renascença, o artista começou a ser considerado como um pequeno centro. Mais tarde, Rubens, por exemplo, além de pintor (com um conjunto de artistas a trabalhar para si) foi também um diplomata, um político. No século XIX o artista (isolado e incompreendido) tornou-se o centro. No século XX parece que ninguém está no centro.

Hoje, acaba por ocupar esse centro aquilo que for mais mediático ou mais publicitado. Pode ser o museu, pode ser um curador, pode ser um artista...

FCL: Esse desfazer das estruturas como as conhecíamos faz parte do nosso tempo, da pós-modernidade...

GB: É a contemporaneidade. No “mainstream”, cada operador dentro da sua escala, todos sentem precisamente o mesmo drama.

FCL: Há algo que falha?

GB: É que ninguém está no centro, porque tudo é desmontado, desmultiplicado. Tudo é interdisciplinar. No mundo contemporâneo vive-se num estado líquido.

Que artista é que no século XIX propunha integrar no seu trabalho este conjunto de entrevistas a artistas?

FCL: Refazendo a questão de forma absurda... Qual a relação ideal entre o artista e os outros operadores da esfera artística?

GB: Embora não seja assim tão egocêntrico, numa perspectiva ideal coloco o artista no centro do mundo. Neste caso, eu no centro do mundo. E se não fosse artista continuar-te-ia a responder da mesma maneira.

--- --- ---

GB: Eu próprio quis libertar-me desse impulso do artista, emotivo, angustiante e comecei a projectar objectos para que outros os realizassem com uma total frieza, sem as angustias e sem as emoções inerentes ao processo criativo.

FCL: A questão autoral...

--- --- ---

FCL: Uma última questão. Na tua opinião, a abordagem a esta conversa (mais conversa que entrevista) pareceu-te diferente de outras conversas ou entrevistas que já tiveste com diferentes 'players'? Pareceu-te existir aqui algo particular por estarmos entre pares?

GB: Sem dúvida. Entre pares há uma linguagem subentendida. Não é preciso dizer tudo para que tudo se perceba. Inclusivamente, ou por isso mesmo, é mais fácil dizermos mais, é mais fácil chegar-se mais além. Nesse sentido é bastante diferente.

--- --- ---

GB: Há pouco tempo fui entrevistado por alguém sem um percurso dentro da área artística. E por isso apareceu sem lugares comuns e com um conjunto de questões aparentemente ingénuas e ainda assim interessantes, ou interessantes por isso mesmo. Percebi que somos nós, envolvidos na esfera da criação artística, que temos um conjunto de vícios dos quais dificilmente nos separamos. Embora tenha sido uma conversa mais formal, mais fria e menos estimulante que esta, pareceu-me que o conjunto de questões levantadas tinham cabimento precisamente por virem de fora.

FCL: Existe essa necessidade, existe a necessidade de um outro discurso, de um discurso desformatado, um discurso diferente daquele que é recorrente na esfera artística?

GB: E foi essa outra pessoa, exterior ao mundo da arte, quem desformatou o discurso, quem saiu fora daquilo que é recorrente. Nós, envolvidos na esfera artística, temos muitas dificuldades em sair fora, temos muitas dificuldades em desformatar.