

anamnese – o processo

Miguel von Hafe Pérez entrevistado por Abel Pinto,
Ana Sofia Andrade, André Cepeda, Gisela Leal,
Raquel Guerra e Tiago Restivo



Gisela Leal: No site da *anamnese*, e por extensão no livro, escolheste trabalhar num quadro cronológico definido pela década de 1993 a 2003. Porquê?

Miguel von Hafe Pérez: Quando a Fundação Ilídio Pinho me convidou, já o projecto tinha sido estruturado e apresentado ao Programa Operacional da Cultura com vista à realização de um catálogo digital de artistas portugueses. O objectivo era, genericamente, o de compilar notas biográficas e informação visual sobre os artistas portugueses. Pareceu-me importante trabalhar com conteúdos de qualidade já produzidos num determinado período, editá-los e torná-los acessíveis, em lugar de criar conteúdos que seriam sempre relativamente parciais e complementares do que a esse nível existia já publicado – isso parecia-me de certa forma, despiendo. Pareceu-me, portanto, preferível induzir à informação existente mas de forma a proporcionar também a reflexão sobre um determinado período da arte portuguesa e da arte produzida por portugueses. A primeira percepção que tive foi a de que, para atingir esse objectivo, teria de balizar cronologicamente a intervenção. Tratando-se de uma intervenção sobre conteúdos produzidos por particulares e por instituições, era ainda necessário ter em conta a acessibilidade das fontes. Foi relativamente óbvio que teríamos de trabalhar sobre um passado recente, tendo em conta a estrutura em que o trabalho teria de ser desenvolvido e o tempo que tínhamos para cumprir o projecto. O facto de escolher uma década (embora aqui, em rigor, estejam a ser trabalhados onze anos) decorre dos padrões mentais da nossa civilização ocidental, habituada a trabalhar nesse tipo de segmentação histórica.

O facto de ter fixado o início da década em 1993 tem a ver com a circunstância de nesse ano ter tido lugar uma exposição que, na minha opinião, assinalou claramente a emergência de novos discursos e práticas artísticas e que viria a exercer uma influência decisiva sobre o percurso subsequente das artes plásticas em Portugal. Refiro-me à exposição “Imagens para os Anos 90”, a primeira que, num contexto de forte legitimação institucional, assumiu um carácter, como se disse na altura, “prospectivo”. Tratou-se de um evento não ancorado numa visão sobre o passado, algo que já tinha acontecido, também em Serralves, um pouco antes, em 1992, com uma exposição comissariada por Alexandre Melo (“10 Contemporâneos”) que então perspectivava a produção dos artistas dos anos 80 em Portugal. “Imagens para os Anos 90” acontece, pois, no início da década de 90, acabando por marcar essa diferença num contexto, não o esqueçamos, ainda marcado na década anterior pelo protagonismo isolado de uma só instituição que, de forma continuada e com qualidade, se dedicava à arte contemporânea: o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. A partir do final dos anos 80 – com o aparecimento da Fundação de Serralves – e a partir desses primeiros anos da década de 90 – com a criação do Centro Cultural de Belém e da Culturgest –, o panorama institucional em Portugal alterou-se radicalmente. Pareceu-me importante reflectir essa mudança.



Por outro lado, este projecto pretende também reflectir e dar visibilidade ao reforço da presença de artistas portugueses num contexto internacional, que a partir dessa data foi muito mais regular. Contavam-se pelos dedos de uma mão os artistas que nessa altura tinham acesso ao circuito artístico internacional. O aparecimento das referidas instituições, acompanhado da emergência de estruturas complementares – galerias, espaços independentes, escolas de arte, que começam a ter um papel mais activo (inclusivamente ao nível da descentralização, porque aparecem escolas fora do eixo Porto-Lisboa) –, constituiu sem dúvida um estímulo à criação de conteúdos mais interessantes e criou condições para a sua preservação. Assinale-se que o facto de nos centrarmos numa década não significa – e isso para mim também foi sempre muito importante – que o objecto da nossa análise fossem os artistas dos anos 90. O que nos propusemos foi reflectir sobre o modo como o contexto trabalhou nessa década. Daqui decorre uma dificuldade adicional do projecto: calcular o recuo a adoptar relativamente aos eventos que nele decidimos incluir. E aí a minha percepção inicial era a de que valeria a pena trabalhar essencialmente com a segunda metade do século XX. Ou seja, trabalharmos com eventos que tenham a ver com artistas activos a partir da segunda metade do século XX, embora a franja que acabou por ficar mais plasmada no projecto seja a dos artistas activos sobretudo a partir da década de 60, o que se explica também pelo modo como as instituições de então revisitavam determinado tipo de carreiras. Ou seja, se na década de 80 assistimos a muitas retrospectivas de autores que iniciaram o seu trabalho nos anos 50, é normal que na década de 90 ainda se fizessem as primeiras retrospectivas de artistas activos essencialmente a partir dos anos 60 – lembremos as que tiveram por objecto a obra de Ângelo de Sousa, Alberto Carneiro, Álvaro Lapa ou Eduardo Batarda. Daí que a *anamnese* projecte não só a imagem da década, mas a imagem daquilo que a década pensou sobre um contexto genérico da arte em Portugal. Não se pode estar a reinventar sempre exposições retrospectivas de autores nucleares e é natural que essas exposições venham a acontecer em ciclos de 5, 10 ou mais anos. Acredito que exposições como as que se fizeram de Eduardo Viana ou Amadeo de Souza-Cardoso nos finais da década de 80 só venham a ser repetidas daqui a uns anos.

Finalmente, a escolha recaiu sobre este período também por ter ele coincidido com o meu envolvimento pessoal no meio, desta proximidade decorrendo naturalmente uma maior facilidade na sua abordagem.

Ana Sofia Andrade: Porquê a opção por um *site* e um livro como materializações do projecto *anamnese*?

MVHP: O projecto *anamnese* corresponde a um dos desígnios da Fundação Ilídio Pinho, designadamente a promoção da cultura portuguesa em moldes inovadores. A utilização de uma plataforma como a internet fazia, neste contexto, todo o sentido. Por outro lado, justifica-se também pelo facto de o universo dos *sites* institucionais ser um universo ainda relativa-

▶ Arlindo Silva + Pedro + John Peter Nilsson

Geografias Estilhaçadas.

No seu diário de 27 de Junho de 1983, Andy Warhol escreve: "Só que, desde os anos 60, depois de anos e anos e de mais "gente" nas notícias, ainda não sabemos mais nada sobre as pessoas. Talvez se saiba mais, mas não se sabe melhor. É como se vivéssemos com alguém e também não tivéssemos qualquer ideia. Por isso, de que nos vale toda esta informação?".

Quando olho para as pinturas de Arlindo Silva, penso imediatamente no comentário de Warhol. As pinturas baseiam-se em instantâneos da vida quotidiana num apartamento que Arlindo Silva partilhou com alguns amigos no Porto. Os temas nada têm de especial. É, contudo, no processo de transferir as fotografias para pinturas que alguma coisa acontece.

Por um lado, os temas do quotidiano parecem apontar para um sentimento de estar fora do mundo. Isto é muito claro em *Pedro*, de 2000. Um jovem está sentado num quarto fixando um aparelho de televisão desligado. Parece não confiar nem no mundo real para lá do quarto nem no mundo de ficção canalizado pela televisão. Está simplesmente ali sentado, pasmado.

Que sabemos dele? Arlindo Silva nada revela. "Pedro" poderia ser eu - ou o leitor. Mas, por outro lado, o processo artístico de converter o instantâneo numa imagem cuidadosamente pintada cria por si só um novo significado. O artista dedica aos amigos e ao ambiente que os rodeia uma atenção respeitosa. O contraste entre o rápido instantâneo e a lenta interpretação através da pintura torna-se quase nostálgico. Os momentos do quotidiano não são esquecidos. Estes dias na vida de Arlindo Silva são para sempre lembrados na sua pintura.

Posso, contudo, divisar nas pinturas de Arlindo Silva uma crítica mais aguda. Rafael Argullol e Eugenio Trias escrevem em "El cansancio de Occidente", de 1992: "A passividade é característica dos homens de hoje. E é óbvio; se as pessoas se tornam espectadores e se lhes é roubada qualquer

Pedro

2000
Óleo s/ tela
65x100cm
Coleção privada
Cortesia do artista

John Peter Nilsson

John Peter Nilsson é crítico de arte no diário de Estocolmo, *Soécia*, tendo sido editor da revista *NU, The Nordic Art Review*, também com sede de Estocolmo. Comissariou várias exposições, entre as mais recentes estão "Hypnosis - Seven Swedish Stories", na Central House of Artists, em Moscovo, Rússia; "Interferenze", no Palazzo delle Papesse, Siena, Itália, e "Make me feel", na Art Athina, em Atenas, Grécia. Em 1999, John Peter Nilsson foi o comissário do Pavilhão dos Países Nórdicos na Bienal de Veneza, em Itália.



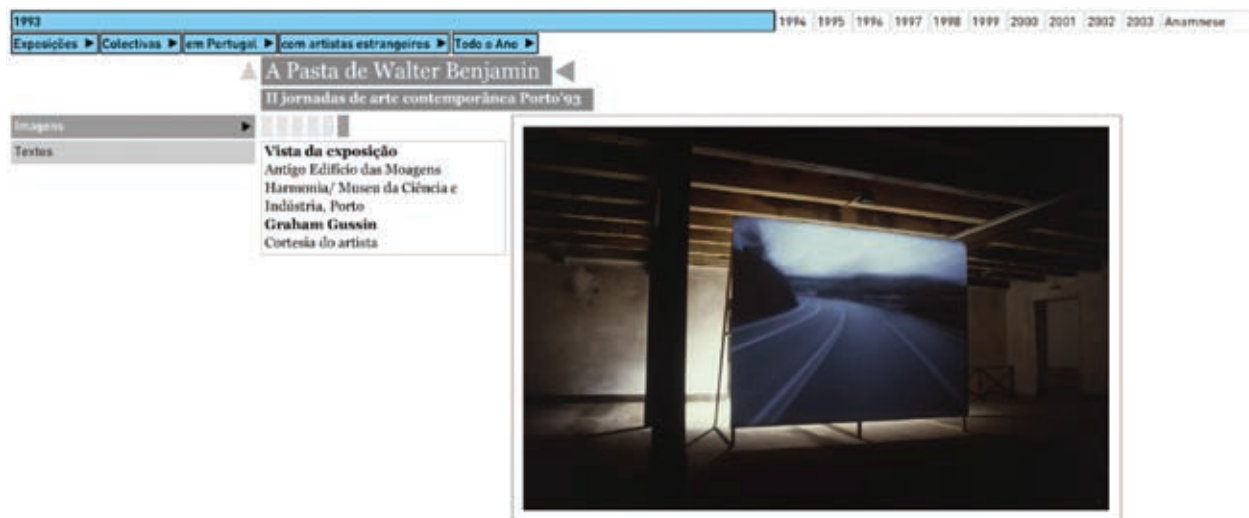
mente pouco explorado em Portugal. Se todas as instituições tivessem *sites* disponibilizando os resultados de um trabalho como aquele que nos propusemos fazer, teria sido contraproducente propor desenvolvê-lo nesta altura, embora esse trabalho pudesse ser sempre feito a partir de um ponto de vista editorial específico. Mas nem sequer isso estava feito. Pareceu-me indispensável criar condições para trabalhar nesta área com este carácter inovador.

Na sua versão inicial, o projecto incluía também a edição de um CD-ROM. Contudo, ao longo do processo de construção de toda a estrutura da *anamnese*, comecei a aperceber-me de que o CD-ROM é pouco compatível com o tipo de conteúdos de que nos ocupamos, essencialmente texto e imagem estática. Se tivéssemos concebido um projecto passível de tirar partido essencialmente de imagens virtuais e caracterizado por algo que diferenciasse em absoluto o CD-ROM do *site*, poderia fazer sentido concretizá-lo. Tendo constatado que, para os fins em vista, o *site* e o CD-ROM viriam a revelar-se entidades quase gémeas, decidimos dar um maior peso à edição impressa. Previsto desde o início, este é um suporte que permite (e nisso reside uma das suas marcas distintivas) um tratamento diferenciado ao nível da imagem, o que viria a condicionar o modo como foi desenhado.

Raquel Guerra: O livro corresponde, essencialmente, às respostas dadas pelos artistas ao inquérito que elaboraste convidando-os a escolherem exposições (individuais, colectivas e de outros artistas) no período que a *anamnese* cobre. O que é que pretendias ao pôr os artistas a falar na primeira pessoa, contrariando a desvalorização mais ou menos corrente deste registo?

MVHP: Bom, isso tem a ver com uma perspectiva muito pessoal que em todo o meu percurso profissional acabei por privilegiar e que considera a palavra do artista um elemento fundamental na construção do discurso sobre a arte contemporânea. De facto, existe algum preconceito relativamente ao que os artistas têm a dizer, em relação aos seus escritos, encarados como um discurso paralelo à obra e inútil para a compreensão desta. Pessoalmente, admitindo embora que se trata de um discurso obviamente paralelo à obra, vejo neles uma fonte preferencial de elucidação não só sobre determinadas particularidades ou idiosincrasias criativas, como também sobre um determinado contexto ou um determinado período histórico. E era isso essencialmente o que me interessava. Como dizia, no meu percurso sempre privilegiei a palavra do artista. Cheguei mesmo, durante uns anos, a editar, com o artista Luís Palma, uma pequena publicação – as *Confidências para o Exílio* – que tinha como objectivo primordial pôr os artistas a escreverem sobre o seu próprio trabalho, exactamente por considerar esse discurso absolutamente indispensável para a compreensão alargada do sistema das artes.

Por outro lado, pareceu-me que fazer uma espécie de super-edição dos conteúdos do *site* num livro com uma limitação



física óbvia acabaria – por força da imperiosa necessidade de seleccionar, cortar, excluir – por ser bastante difícil e injusto, dada a impossibilidade de reproduzir toda a informação que queremos disponibilizar. Assim, pareceu-me muito mais profícuo e invulgar no nosso contexto pôr os artistas, no fundo, a editarem aquilo que foi relevante nessa década. Essa foi a razão pela qual questionámos os artistas não só sobre as suas exposições, mas também sobre exposições de terceiros: justamente para podermos abranger a participação dos artistas internacionais que expuseram em Portugal. Assim se criou uma espécie de cartografia de afectividades que é, quanto a mim, um mapa interessante para a história futura das artes plásticas em Portugal.

Também é interessante o modo como os artistas responderam. Quando, por exemplo, um artista não menciona nenhuma exposição colectiva porque não considera o modelo de exposição colectiva interessante para expor o seu trabalho, acaba por nos obrigar a uma reflexão sobre esse modelo, sobre a sua validade, sobre a sua inscrição no contexto, sobre o modo como ele controla ou não essa inscrição. Ou seja, são respostas (e silêncios...) interessantes para uma sociologia da arte em Portugal. Embora não totalmente abrangente, por limitações físicas que o próprio livro impõe – e mesmo assim responderam cerca de 250 autores, o que implica um formato de livro bastante grande –, creio que este documento ficará como um testemunho vital para uma percepção da década não condicionada pelo discurso mais tipificado da crítica e do jornalismo cultural.

Já no *site* da *anamnese* se recupera uma fatia da nossa história recente, o período entre 1993 e 2003, a partir de uma perspectiva editorial, ou seja, há um editor responsável pela selecção dos eventos considerados. Estes eventos são seleccionados tendo em conta a sua relevância e singularidade artísticas no tempo e também a sua importância num contexto geral, quer institucional, quer social. A escolha dos eventos que integram o projecto *anamnese* não é uma escolha pessoal, é uma escolha que obedece mais à lógica de um historiador de arte do que à de um crítico de arte. Como compreenderão, não me identifico criticamente com todos os eventos mencionados na plataforma digital. Gostaria também de ressaltar que não estão presentes (pelo menos nesta primeira fase) todos os eventos que eu considero relevantes na década porque alguns deles não deram lugar a informação do tipo da que utilizámos no *site*, como sejam imagens de vistas de exposições e textos (quer em catálogos ou folhetos, quer em textos críticos). Nunca produzimos conteúdos *a posteriori* sobre um evento passado naquela década.

MVHP: Não, não me surpreenderam. Confirmaram em grande parte a pregnância de algumas programações. Pareceu relativamente óbvio que a programação de Serralves seria um eixo de escolha primordial por parte de muitos artistas, nomeadamente a presença importante que em Serralves tiveram exposições individuais de artistas internacionais activos essencialmente a partir da década de 60. O CCB e a Gulbenkian, curiosamente, foram muito referenciados pelas exposições colectivas, que é um modelo que, por exemplo, Serralves usa menos, o que também prova a necessidade de um balanço neste tipo de programações, pois os modelos únicos também acabam por não ser muito pertinentes. Por outro lado, alguns ciclos expositivos, como os que Paulo Mendes levou a cabo em diferentes instituições ou o projecto “SlowMotion” do Miguel Wandschneider, reflectem a escolha de muitos dos novos protagonistas da década por ter sido através desses canais que eles ganharam uma visibilidade acrescida. Não posso deixar de salientar também a referência a programações levadas a cabo fora do eixo Porto-Lisboa, como sejam a do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra e a dos “Encontros de Fotografia” na mesma cidade, dos “Encontros da Imagem” em Braga, ou a referência a espaços independentes como a Zé dos Bois em Lisboa e o Salão Olímpico no Porto, pois isso configura a importância de um mapa geográfico e institucional mais diversificado do que à partida se poderia supor. De notar, também, que as referências a exposições em galerias comerciais são abundantes, o que contradiz a ideia, obviamente errada, de que neste tipo de espaço os artistas seriam menos exigentes em relação ao seu trabalho do que em apresentações institucionais.

Relativamente às escolhas dos artistas em matéria de exposições alheias, aí sim poderá haver uma ou outra escolha que me surpreende e por isso mesmo creio que o estudo e a análise posteriores destas respostas poderão criar uma nova percepção do meio e tornar patentes afinidades que por vezes são menos óbvias.

André Cepeda: Mas existiram exposições que para ti foram relevantes e que não foram mencionadas?

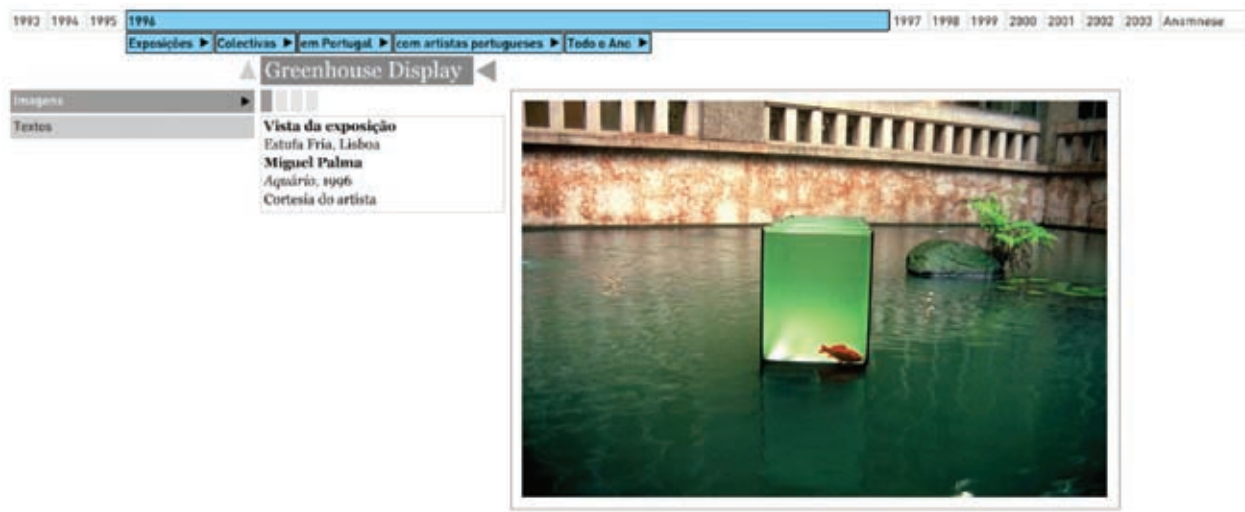
MVHP: Sim, algumas. Não estou agora a fazer um balanço estruturado, mas lembro-me de algumas exposições que quanto a mim poderiam ter sido mencionadas e que não o foram. É claro que aqui estou a falar por mim, mas considero, por exemplo, que a exposição de Dennis Oppenheim em Serralves foi uma das grandes exposições da década, embora haja uma espécie de ortodoxia negativa na recepção de alguns artistas que foram seminais na arte conceptual e que hoje em dia abandonaram um processo criativo mais estruturado a favor de uma atitude muito mais libertária. Ainda em Serralves, lembro-me da exposição que Dan Cameron comissariou em 1995, intitulada “Limiares”, onde dez artistas norte-americanos criaram obras especificamente para a Casa e para o respectivo jardim (aí sobressaíam as intervenções brilhantes de Diana Thater, Lauren Szold e Meyer Vaisman). Num registo muito pessoal, lamento igualmente o facto de ninguém ter



referenciado a intervenção de Juan Muñoz no Jardim da Cordoaria, no Porto, que me parece uma das mais significativas peças de arte pública implementadas no nosso país nos últimos anos.

ASA: Hoje em dia, a ideia de globalização está muito presente no quotidiano assistindo-se, frequentemente, a confrontos entre a escala local e a escala global, o que tem contribuído para a complexificação de noções como “identidade nacional” ou “identidade individual”, não sendo estes processos exteriores à criação e à circulação artística. O projecto *anamnese*, tanto ao nível da publicação do livro como ao nível da edição do seu *site*, parece demonstrar uma preocupação com estas diferentes escalas geográficas, permitindo dar a conhecer especificidades dos artistas e dos eventos expositivos que apresenta. Qual foi o teu propósito nesta sempre presente articulação entre artistas nacionais e internacionais num contexto português e em contextos internacionais?

MVHP: Genericamente, o propósito foi criar uma situação que referenciasse, em termos de material histórico, o contexto português numa perspectiva alargada. Mais do que fazer uma História da Arte de um determinado período, o que me interessou foi criar a possibilidade de dar visibilidade a arquivos que estão mais ou menos inacessíveis, tendo consciência de que muitos dos arquivos relativos à nossa contemporaneidade artística estão de facto longe do alcance do público em geral. E esse acabou por ser o grande motivo, como referi anteriormente, pelo qual propus à Fundação Ilídio Pinho essa tal cartografia de eventos de artistas portugueses e internacionais em Portugal, bem como de eventos de artistas portugueses num contexto internacional. A escolha de uma década, neste caso de 1993 a 2003, está relacionada com a consciência de que nesse período, através de mecanismos vários, se assistiu a uma integração maior das artes plásticas portuguesas e do tecido institucional artístico português num contexto internacional. Por outro lado, a presença de artistas portugueses no exterior é muito mais permanente e regular a partir do início dos anos 90. Isso é algo que o projecto *anamnese* vai demonstrar e a que vai dar visibilidade de uma forma sustentada. É genericamente conhecida a situação de Portugal nas décadas anteriores com a presença muito esporádica de artistas nacionais no estrangeiro; a partir da década de 90, sobretudo mediante o esforço de artistas individuais, começa a verificar-se uma representação cada vez mais regular de artistas portugueses no contexto internacional. A partir de meados da década, graças a uma maior presença no terreno de instituições ligadas à arte contemporânea, à concessão de bolsas que permitem a muitos artistas começarem a estruturar a sua carreira a partir do exterior, à crescente visibilidade da produção nacional em feiras (af a Arco, em Madrid, desempenhou um papel importantíssimo) e à qualidade da representação nacional em exposições colectivas importantes como a Manifesta ou as Bienais de Veneza, São Paulo e Istambul, a visibilidade da arte portuguesa no exterior cresce exponencialmente.



Creio que a *anamnese* vem sublinhar não só a qualidade do trabalho que é feito pelos artistas individualmente – e isso é algo que obviamente interessa ressaltar – como também a qualidade do sistema das artes em Portugal, ou seja, o modo como o sistema se estruturou, o modo como o sistema se procura integrar afirmativamente num sistema global e o modo como esse sistema mantém uma presença que é ao mesmo tempo indissociável dessa globalização mas também caracterizada por alguns fenómenos, nomeadamente artísticos e institucionais, que são absolutamente únicos. Nesse sentido, o projecto é, de facto, uma homenagem quer aos artistas quer às instituições que os promoveram e que promovem a cultura contemporânea, nomeadamente no âmbito das artes plásticas em Portugal.

ASA: Pensando na associação entre o nome do projecto – “anamnese” – e a memória, os artistas que não são contemplados no livro ou no *site* não ficam nesta memória? Ou ainda, existem artistas – consagrados ou jovens criadores – que não estão no livro e que tu gostarias que estivessem?

MVHP: Sim. Aí temos de ponderar duas questões diferentes. O livro é um espaço físico que tinha de ser fechado. Da selecção inicial de artistas que fizemos para responderem ao inquérito há um número muito pequeno – muito pequeno, mesmo – que não responderam e que eu tenho pena que não o tivessem feito. Mas a sua quantidade é absolutamente residual perante a participação que se conseguiu garantir. Quando falamos em mais de 250 artistas que respondem a um inquérito destes, estamos a falar em algo inédito a este nível. Existem, obviamente, falhas que tanto podem ter a ver com a ausência de resposta como com o facto de nós não termos convidado alguns artistas a responder. O *site* tenta minimizar essas falhas, mas mesmo aí vai haver lacunas, por várias razões. Por um lado, por razões que têm a ver com a edição propriamente dita, que é da minha responsabilidade, e que teve de estabelecer prioridades que foram sendo superadas cumulativamente. À medida que eu ia tendo mais dados, alarguei os critérios de edição. Eu podia ter decidido evidenciar cinquenta eventos por ano – o que já é muito!... –, mas não, propus-me inventariar muitos mais. Contudo, faltarão coisas absolutamente primordiais, por algumas das razões que referi anteriormente; não tivemos acesso a determinado tipo de conteúdos que nos eram importantes. Mas o que também não posso elidir é a realidade daquilo que foi o panorama institucional. Há casos de artistas que, apesar de historicamente muito reconhecidos, realizaram naquele período poucas exposições e isso o *site* vai necessariamente repercutir, havendo casos de artistas consagrados que, por força de alguma indiferença em relação ao meio aqui proposto, isto é, a internet, vão estar subrepresentados. Nós sempre tentámos de alguma forma corrigir isso, mas nalguns casos tal não foi possível porque só mesmo os artistas é que poderiam disponibilizar determinado tipo de informação. O que conseguimos foi, portanto, um compromisso entre o possível e o desejável.

Creio que, com todos estes condicionalismos, conseguimos um levantamento quantitativamente inédito, numa mesma plataforma de informação, sobre as artes plásticas em Portugal.

AC: O facto de no livro aparecerem algumas reproduções de catálogos evidencia que não conseguimos vistas dessas exposições. No *site*, por exemplo, figuram também muitas exposições sobre as quais não foi possível obter imagens. Isso revela que a preocupação de constituir arquivos nem sempre existe. Provavelmente, há muitas coisas que não vão aparecer e ficam esquecidas por não haver esse cuidado por parte de algumas instituições e de alguns artistas.

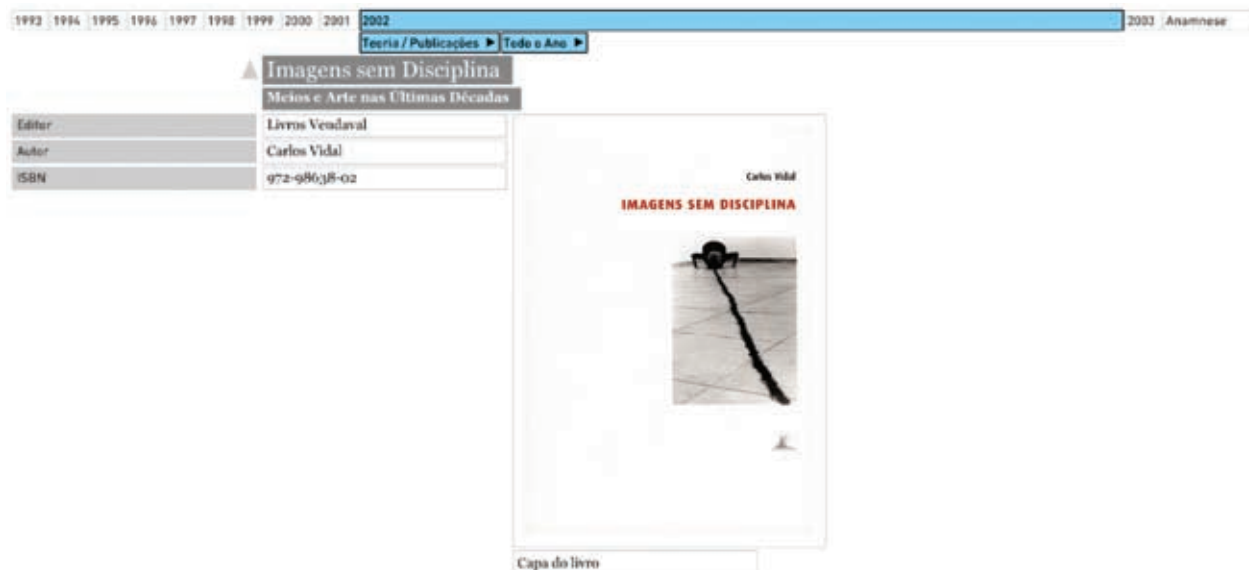
MVHP: O ponto germinal do projecto partiu exactamente da minha consciência de que esses arquivos são hoje em dia absolutamente fundamentais, nomeadamente os arquivos de imagem e especificamente os arquivos de imagem que documentam as exposições montadas num determinado espaço. O conceito chave, aqui, é o de vista da exposição: ele definiu estruturalmente aquilo que a *anamnese* pretendeu concretizar. Todos sabemos, e existem muitos casos desses, que uma mesma exposição montada em sítios diferentes suscita uma leitura completamente diferente. Esse património visual acaba por ficar muito escondido. Normalmente, as instituições sofrem uma pressão muito grande, apesar de actualmente um pouco combatida, para terem o catálogo pronto no dia da inauguração das exposições. Contudo, paralelamente, o que acontece é que cada vez mais assistimos a um processo em que, muitas vezes, as obras são construídas *in situ*, adaptando-se à especificidade dos locais, o que torna essa documentação absolutamente fundamental. A minha experiência dizia-me que, em muitos casos, as próprias instituições que dispunham de bons acervos de imagens não os utilizavam ou não lhes tinham até agora dado uma utilização conveniente. Nos próprios *sites* de Serralves, do CCB, ou da Gulbenkian, por exemplo, não se consegue aceder a essa memória histórica. No fundo, pareceu-me que este projecto poderia vir a congregar uma informação a todos os títulos fundamental para a percepção daquilo que este período representou em termos históricos, inclusive do ponto de vista visual. E, paralelamente, exercer uma espécie de efeito propedêutico, porque há muitas instituições públicas e privadas que não têm esse arquivo minimamente organizado. Também os artistas têm de ser mais rigorosos nesta área: muitas vezes participam em exposições em locais não institucionais sem acautelar a criação de uma memória visual dessas mesmas exposições. Isto tem um pouco a ver com a nossa mentalidade nacional, que é um pouco uma mentalidade de deitar foguetes e esquecer tudo o que está para além da festa. Há uma pressão muito grande para que os eventos se processem a um ritmo bastante rápido e o processo de criar memória é sempre um processo que acaba por ficar num segundo plano. Quando os agentes culturais precisam de recorrer a essa memória, enfrentam um processo muito penoso porque não houve um cuidado na fase em que facilmente se teria podido criá-la. E, se



este projecto pudesse ser alargado às décadas anteriores, o problema seria muito mais grave. Fazer um levantamento das inúmeras galerias portuguesas que desapareceram nos anos 60, 70 ou 80 poder-se-á revelar uma tarefa penosa. Nesse sentido, acho lamentável que em plena transição do século XX para o século XXI algumas instituições e alguns artistas sejam perfeitamente negligentes nesse campo e não tenham tido o cuidado de documentar devidamente aquilo que fizeram porque, no fundo, está-se a negligenciar uma parte importante daquilo que é a comunicação fundamental, que é uma comunicação que tem de apontar para o futuro, não para o imediato.

ASA: Relativamente às imagens que documentam tanto o *site* como o livro, como referiste, o critério editorial adoptado é o de usar apenas vistas de exposições e não pormenores das obras apresentadas, como é mais usual noutros projectos. Existe algum propósito particular nesta opção, designadamente o de sublinhar os processos contemporâneos de criação de obras de arte, tais como a “instalação” ou o *site-specific*?

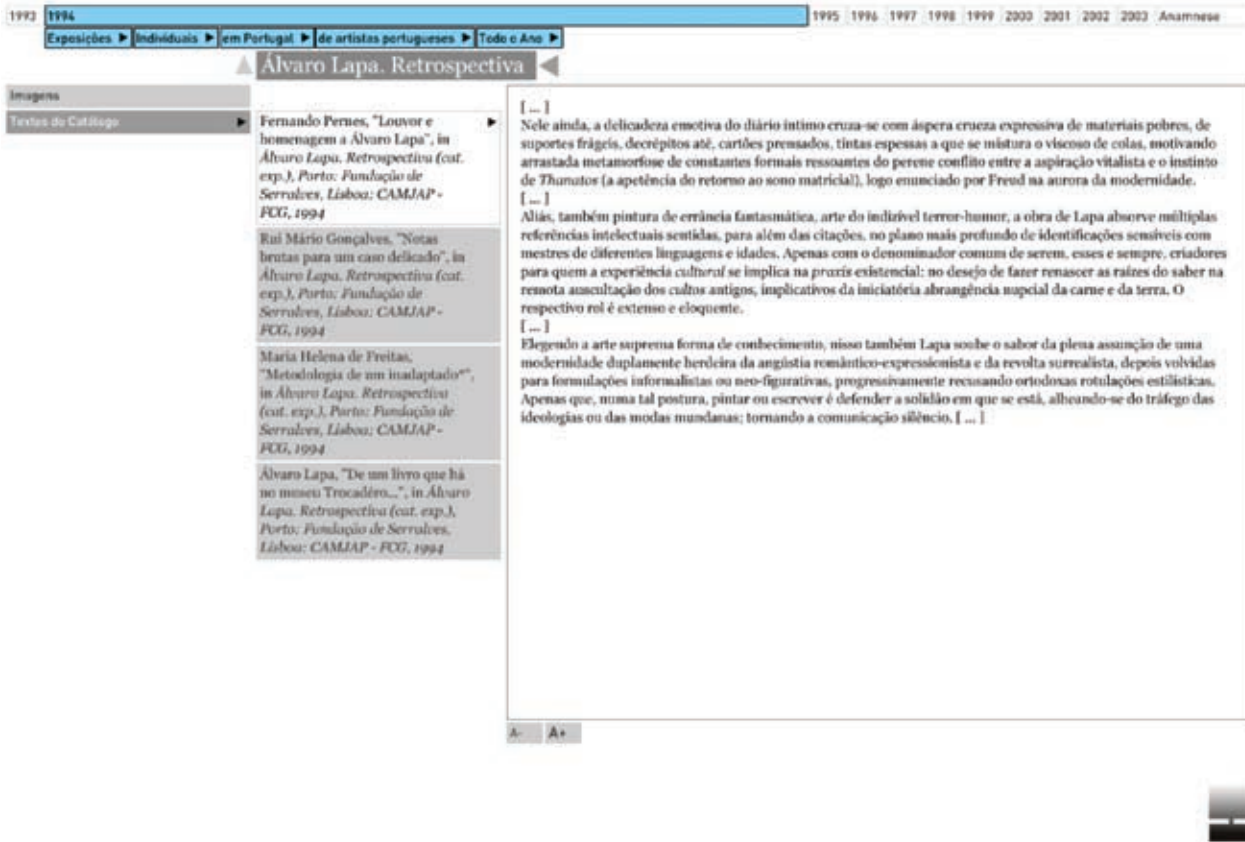
MVHP: Sim, as pessoas vão perceber que, num arco temporal relativamente curto, de dez anos, essa diferença se torna cada vez mais palpável. Há um número cada vez mais significativo de exposições menos “convencionais” em Portugal. Basta recuar até 1993 para percebermos que as exposições em que havia uma intervenção inédita dos artistas num determinado lugar correspondiam a uma percentagem muito menor relativamente aos dias de hoje. Mas não se trata só de documentar a criação *site-specific*; é importante referir, por exemplo, que a mesma exposição de Álvaro Lapa na Gulbenkian e em Serralves tem características perfeitamente distintas. E a mim, interessa-me muito veicular essa percepção. Uma vista de exposição vincula sempre a obra ao local e, como este projecto é feito para afirmar a obra dos artistas mas também afirmar as instituições, era importante que houvesse essa complementaridade. Este é um acervo visual pouco usual, ou seja, é um acervo que encontramos essencialmente nos *media*, mas que se perde depressa. Há recensões críticas das exposições, os jornais e as revistas acabam por fazer muitas vezes essas vistas da exposição, mas é uma informação que se perde muito rapidamente. E, por outro lado, fugindo um pouco à questão só das imagens, a questão dos textos também é fundamental, porque aquilo que nós nos propomos fazer é dar visibilidade a textos de mais ou menos difícil acesso. Em princípio, os textos de catálogo serão de acesso mais fácil (embora muitos catálogos estejam fora de circulação comercial, com edições esgotadas) mas os textos dos *media* não, só quem tem um interesse muito específico é que vai ao arquivo de um jornal procurar determinado texto. Ao disponibilizarmos este tipo de informação numa mesma plataforma horizontal, onde se podem ler excertos de vários textos, quer de catálogo, quer da imprensa, estamos a democratizar o acesso a essa informação. Por outro lado, garantimos algo que é fundamental para a expansão e a difusão conti-



nuada do contexto artístico nacional, que se prende com o facto de se traduzir muita dessa informação pela primeira vez. Tudo o que saiu na imprensa escrita em Portugal não é obviamente traduzido para inglês e, como o *site* tem essa dupla valência de estar estruturado a partir de uma versão portuguesa e de uma versão inglesa, estamos a traduzir pela primeira vez excertos de largas centenas de textos. Estes, lembre-se, vão estar acessíveis não só ao público português mas também ao público universal porque a internet é, por excelência, um meio de comunicação universal e também nesse sentido creio que prestamos um importantíssimo serviço aos artistas e às instituições.

Abel Pinto: Deparámo-nos por vezes com alguma dificuldade no acesso a conteúdos, o que me surpreende, pois os interessados na divulgação máxima desses conteúdos deveriam ser os próprios criadores e as instituições. Constantemente ouvimos queixas sobre a falta de informação e a deficiente divulgação da arte contemporânea mas aqueles que em primeira linha dela poderiam beneficiar são muitas vezes aqueles que revelam maior inércia. Dir-se-ia existir aqui uma certa contradição, não te parece?

MVHP: Essa questão é muito complexa porque a *anamnese* vive eminentemente de conteúdos que não são produzidos pelo próprio projecto, com excepção da secção do *site* a que demos o nome de “1a+1p +1a” (um artista, uma peça, um autor), no âmbito da qual encomendámos a críticos e comissários estrangeiros um texto inédito sobre uma obra de um artista português. Ou seja, a nossa intervenção situou-se ao nível da edição de conteúdos criados por terceiros. Eu só posso respeitar a opção daqueles que preferiram não integrar um projecto deste género; no entanto, essa foi a excepção e não a regra, felizmente. Depois, encontrámos uma espécie de indiferença negligente por parte de alguns – raros também, diga-se – de que resultou não propriamente uma recusa mas antes um atraso. E isto porquê? Porque as pessoas não conheciam a estrutura e o seu projecto. Enquanto este não alcançou visibilidade pública, não funcionou o efeito de reconhecimento, o efeito de legitimação que encoraja as pessoas a participar. Foi notória a renitência por parte de alguns artistas de gerações mais recuadas, que se explica por uma indiferença relativamente ao próprio meio, a internet, que não lhes diz muito e em relação ao qual demonstram alguma resistência. Quanto às instituições, alguma falta de profissionalismo e/ou uma informação lacunar sobre os propósitos e o alcance do projecto poderão justificar algumas reacções menos positivas. Lembro a resposta desconcertante de uma instituição que amavelmente nos recusava um subsídio, quando o que lhes havíamos pedido era informação sobre as suas actividades! De início, debatemo-nos com uma grande dificuldade em convencer as pessoas por não podermos à partida mostrar o resultado do nosso trabalho. É claro que esta fase foi sendo ultrapassada à medida que o projecto se foi consolidando e hoje essa falta de informação é absolutamente residual. Pode



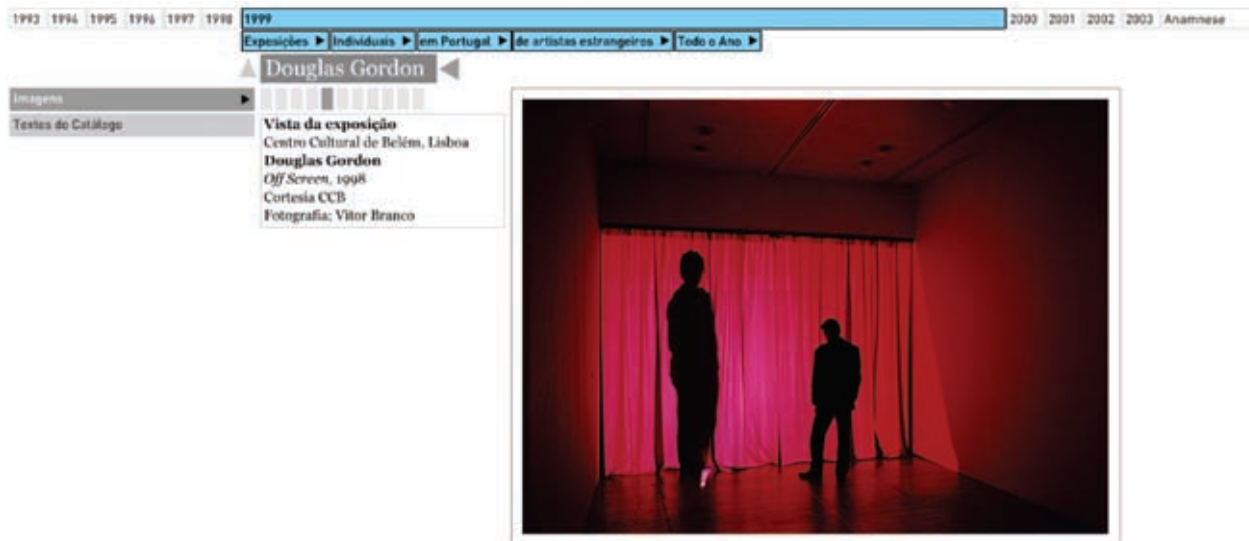
haver falta de informação mas ela não se deve já à renitência dos operadores mas sim, como foi referido, à sua inexistência pura e simples, mas isso é outra história.

Tiago Restivo: Que repercussão, que tipo de efeitos é que nós gostaríamos ou poderíamos pensar que poderiam surgir a partir do momento em que os conteúdos forem na sua totalidade disponibilizados ao público? E que tipo de situação poderia ser considerada interessante enquanto continuidade do projecto?

MVHP: Relativamente às expectativas, eu creio que a *anamnese* se vai afirmar claramente como um projecto de referência no estudo das artes plásticas, nomeadamente no período em causa, porque vai tornar acessível informação até aqui muito dispersa. Vai ser fundamental não só como ferramenta de estudo para o meio especializado – que desconhece muito daquilo que nós vamos tornar acessível – mas também como plataforma de informação absolutamente vital para um público não especializado, que aí encontra reunida informação produzida nos suportes específicos do mundo da arte.

O que me pareceu importante – e daí o nome do projecto, “anamnese”, que evoca um processo de rememoração ou de recriação da memória que aduz conhecimento – prende-se com esta perspectiva de que no futuro as pessoas poderão compreender muito melhor o que foi aquela década mediante a consulta dos conteúdos que estamos a tornar acessíveis. Esforçámo-nos por dar uma ideia muito completa daquilo que foi o contexto. Uma procura muito dirigida visando um assunto específico, um dado artista, por exemplo, será sempre complementada com informação que acaba por contextualizar o objecto de pesquisa e isso é o que decisivamente marca a diferença.

Isto é muito curioso, porque na fase anterior à apresentação pública do projecto, quando construímos aquela plataforma de informação sobre os artistas portugueses de ‘a’ a ‘z’, recebi muitas vezes (nomeadamente do estrangeiro) comentários de pessoas que me diziam conhecer dois, três ou quatro artistas portugueses antes de consultarem o *site* e ter ficado com uma ideia completamente diferente do contexto português na sua globalidade depois dessa consulta. Neste momento temos mais de duzentos e oitenta artistas *on-line*, o que revela uma vitalidade do meio artístico português que as pessoas à partida desconheciam. Obviamente que eu próprio, enquanto responsável pelo projecto, não posso dizer que gosto dos duzentos e oitenta artistas que lá estão representados, mas aceito que hoje assistimos a uma concentração qualitativa muito diferente daquilo que se verificava há uns anos atrás e é justamente essa qualidade que urgia divulgar. Por outro lado, tornando a informação muito mais estruturada e contextualizada, acredito que o livro e sobretudo o *site* constituirão uma porta importante para a divulgação internacional do contexto artístico português – aqui refiro-me aos artistas e ao tecido institucional. Os nossos públicos alvo – o público especializado, o público generalista e sobretudo o público futuro



(especializado ou generalista) – situam-se fora e dentro do país. À distância de um clique, qualquer um tem à sua disposição informação a que de outro modo só de forma parcial e diferida poderia aceder.

Quanto à questão da continuidade do projecto e ao modo como se foi desenvolvendo nestes últimos anos, ele foi construído nessa perspectiva, ou seja, ele pressupõe essa continuidade, principalmente a partir do momento em que a sua estrutura fundamental está criada. E estou sinceramente convencido de que a recepção pública dos resultados entretanto conseguidos vai ser determinante para a legitimação definitiva do projecto enquanto plataforma singular e pioneira de divulgação do nosso contexto artístico.

RG: Há pouco falavas em disponibilizar informação para um público não especializado. Achas que esse público, ao ler as respostas dos artistas ao inquérito deste livro e ao ver todos os eventos que por eles foram seleccionados, fica com uma ideia real do panorama da arte portuguesa no período considerado?

MVHP: Não, nem esse é de forma alguma o objectivo do livro. Estava a falar de uma dimensão diferente, que é a dimensão do *site*. No *site* foi feita uma edição profundamente abrangente. E nesse sentido o público vai ter a percepção daquilo que foi o contexto artístico português num determinado período, para o bem e para o mal. Naquele contexto eu não invento textos de catálogo ou textos de imprensa. Eu edito aqueles que os catálogos e a imprensa publicaram. Poderemos discutir se os textos de catálogo são mais ou menos herméticos, se os textos da imprensa são mais ou menos superficiais, o que nos levaria a um outro tipo de discussão.

O livro não tem nenhum tipo de pretensão relativamente à História da Arte no sentido tradicional. O livro torna clara uma perspectiva muito idiossincrática dos artistas sobre um determinado período e nessa medida, longe de se sobrepor, complementa o *site*. A ideia de fazer um livro numa dimensão completamente diferente da do *site* foi exactamente apresentar uma perspectiva complementar à minha. Os intervenientes no contexto têm uma palavra forte a dizer sobre a análise desse mesmo contexto, e por isso mesmo é que eu quis ouvi-los.

Nem sequer a antologia de textos críticos no final do livro pretende assumir esse sentido de responsabilidade histórica perante a década. É muito mais uma antologia destinada a cartografar momentos importantes da década, nomeadamente através de textos que os autores e nós enquanto editores achámos relevantes. Eles dão com certeza algumas pistas sobre temas, questões e leituras importantes na década mas não têm qualquer tipo de pretensão a uma análise histórica, perspectiva que tão-pouco assumimos no *site*. A minha ideia não foi de forma alguma apresentar a minha leitura pessoal da década, longe disso: encontrámos – e delas damos conta – produções teóricas muito diversificadas,

com algumas das quais eu não concordo em absoluto mas que nem por isso deixam de ser referenciadas no *site*, como é evidente.

ASA: Na sequência do que estavas a dizer e seguindo a ideia de Michel Foucault segundo a qual, sendo a realidade texto, criamos a realidade sobre a qual falamos ou escrevemos, ao editarmos este catálogo e este *site* (o primeiro numa perspectiva mais histórica e o segundo numa perspectiva mais idiossincrática e talvez antropológica), estamos a criar uma nova realidade no panorama das artes plásticas em Portugal?

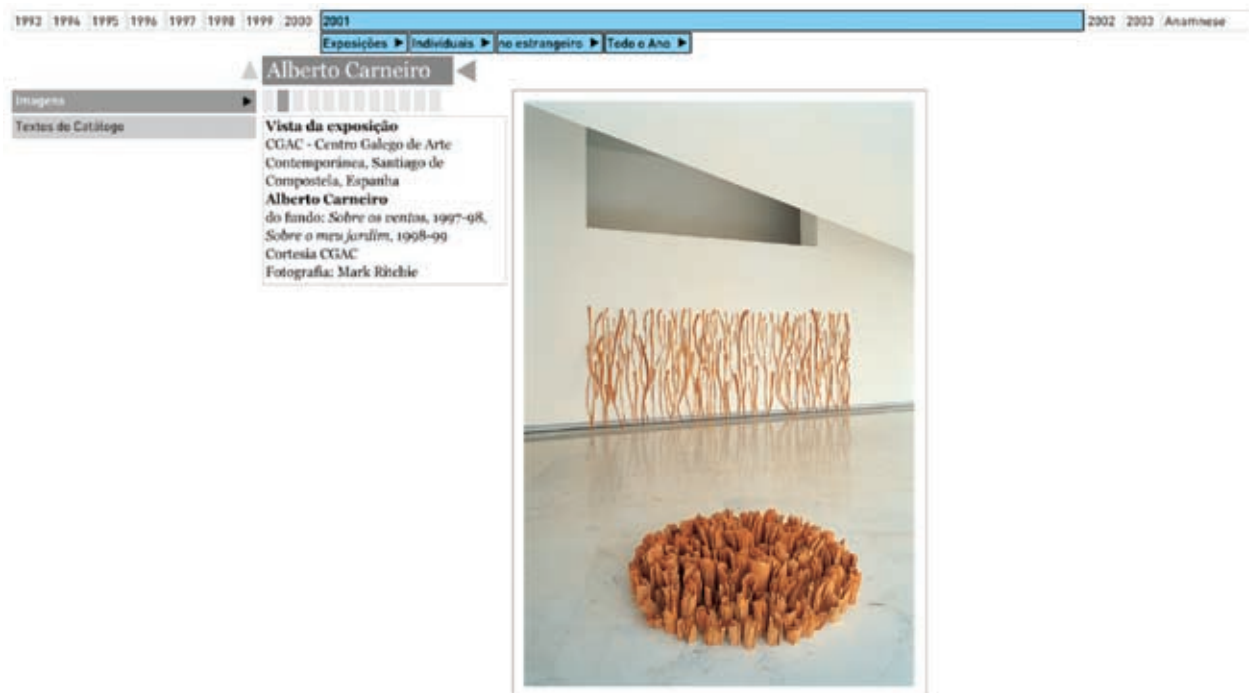
MVHP: Essencialmente, acho que se cria ou se torna possível uma nova percepção da realidade. O projecto *anamnese* não é discursivo sobre um determinado período histórico, mas é uma poderosa ferramenta para a criação de discurso. No fundo, há um excesso de discurso na *anamnese* para ela própria poder ser um discurso só. E foi isso o que desde o início me interessou. Não me interessava ter uma perspectiva unívoca...

ASA: Mas a várias vozes...

MVHP: ... a várias vozes que correspondem não tanto à análise conjuntural e contextual da década mas a uma análise constituída por pequenos átomos que compõem essa mesma década. Ou seja, os eventos são a unidade mínima do projecto e é em função desses eventos que anexamos os vários discursos e os discursos são genericamente sobre os eventos e não sobre o contexto geral, embora muitas vezes possam ser feitas leituras e possam ser lidos excertos de textos que têm efeitos de contextualização mais geral. Privilegiam-se micro-discursos para a possibilidade de se criar um macro-discurso sobre a década.

GL: No fundo, o *site* encerra uma espécie de visão enciclopédica... podendo vir a servir a muita gente como fonte de informação para investigação, para fazer teses de mestrado como já alguém disse.

MVHP: Sim, eu acho que é primordial que se possa assumir que o *site* vai ter essa função de instrumento de investigação. Mas, como referi há pouco, creio que extravasa os limites de um público especializado porque permite uma consulta muito fácil de conteúdos muito dispersos, o que poderá constituir um factor de atracção para um público menos especializado. Está, de facto, mais próximo de uma ideia de enciclopédia do que propriamente de um texto ou de um livro de teoria artística. Há uma espécie de neutralidade editorial, que é obviamente falsa, que o aproxima mais de uma visão enciclopédica do que de uma visão pessoal e crítica sobre o período em causa.



AC: Vivemos num país onde, a meu ver, há uma fraca aposta no âmbito da tese, da crítica de arte e das publicações, de fraco investimento no apoio aos artistas tanto a nível nacional como internacional. Achas que projectos como este podiam dar um passo maior e estimular o contexto da arte portuguesa insinuando nas instituições a ideia de que é possível contribuir de outros modos?

MVHP: Eu penso que, para qualquer contexto artístico ser saudável, tem de haver massa crítica e essa massa crítica pressupõe a possibilidade de partilhar informação. Isto aplica-se a qualquer área do conhecimento contemporâneo: não só às artes como às ciências e às humanidades. A existência de massa crítica pressupõe a existência de uma perspectiva profissional sobre o meio, que é algo que foi lenta mas consistentemente consolidado no período em análise. O aparecimento de novos agentes profissionais no meio artístico fortaleceu uma crescente comunhão de interesses e simultaneamente uma maior exigência recíproca entre eles. Os artistas começaram a ser mais exigentes com os galeristas que os representavam, os galeristas começaram a ser mais exigentes nas suas programações, os museus tiveram um papel fundamental no estabelecimento de novos paradigmas expositivos, os espaços ditos alternativos fizeram o meio respirar outros ares, e tudo isso incentivou uma maior atenção e uma leitura mais crítica do meio por parte do público.

AC: Também tu foste um agente no contexto da arte portuguesa ao longo deste período. Como é que vês a sua evolução desde a altura das “Imagens para os Anos 90”?

MVHP: Ao percorrermos o *site* do projecto *anamnese*, vamos ter a possibilidade de verificar que existem três ou quatro dinâmicas fundamentais. Uma é a dinâmica das galerias e das instituições, uma dinâmica estável que não apresenta grandes diferenças qualitativas, mas sim grandes diferenças quantitativas.

Percebemos, ao mesmo tempo, que há um movimento muito típico dos anos 90 – e que de facto marcou uma diferença absoluta em relação ao que fora a década anterior – que tem a ver com a forma como os próprios artistas encaravam os modos de dar visibilidade ao seu trabalho. Ou seja, se analisássemos a década de 83 a 93, aperceber-nos-famos do carácter de excepção das iniciativas exteriores às instituições ou às galerias. E, olhando esta década, constatamos que em 93 já há uma complementaridade muito grande entre eventos de cariz vincadamente institucional e outros organizados pelos próprios artistas. Esta nova configuração do sistema foi extremamente enriquecedora, porque aponta para valências absolutamente distintas daquelas que são as mais pesadamente institucionais. Estas exposições demonstraram que era possível aos artistas terem uma intervenção no próprio sistema, o que historicamente vai ter um peso muito importante na maneira como percebemos essa realidade.



Por outro lado, e em terceiro lugar, também se constata que as próprias instituições reconheceram a necessidade de conviver com essa criatividade de uma forma que as obrigou a pensar o acto expositivo em moldes muito diferentes. A tipologia convencional de uma exposição numa instituição passava pelo pedido de obras a este colecionador ou àquela instituição, por juntar essas obras numa determinada montagem, contextualizando-as, por escrever um catálogo, etc. Eu lembro-me perfeitamente de nessa altura, entre 93 e 94, ainda ser relativamente estranho o artista pedir a uma instituição dinheiro para produzir uma peça e essa instituição facultar-lhe esse apoio financeiro.

Em suma, houve uma alteração profunda do sistema que impôs uma maior exigência por parte de todos, como já foi referido, tanto das galerias como das instituições, dos críticos, dos artistas, do público; e toda a gente começou a perceber que as modalidades da criatividade contemporânea – o que aliás se comprova pela dispersão dos meios utilizados – pressupõem modalidades de produção e recepção diferenciadas.

Finalmente, a questão dos *media*, como já referi, também é muito importante. Em Portugal, no início da década de 90, a fotografia ainda era claramente o parente pobre no contexto das artes ditas maiores, como a escultura e a pintura. E é o trabalho continuado dos “Encontros”, quer em Braga, quer em Coimbra, e, por outro lado, o de críticos e ensaístas como António Sena e o falecido Pedro Miguel Frade que começam a reivindicar um estatuto diferente para a fotografia, começam a ter um trabalho importante ao nível da fotografia que em Portugal é hoje mais bem aceite.

A utilização de novos *media* é também algo que tem a ver com uma estratégia global de inscrição dos sistemas de ensino na realidade artística, num regime de muito maior proximidade, quer a nível nacional quer internacional. Independentemente das escolhas terem um carácter estético e ideológico, é também nítida a existência de fenómenos de moda que acompanham a utilização de determinado tipo de *media*: a utilização extensiva do vídeo evidencia esse perigo, que por vezes pode confundir-se com um certo facilitismo, que tem de ser aferido criticamente.

TR: Se bem percebi, o que afirmas é que, no final dos anos 90, assistimos à emergência de novos padrões de exposição que hoje estão já institucionalizados. Achas que o mesmo se passará nos nossos dias, achas que a nossa década deixará idêntico legado à próxima?

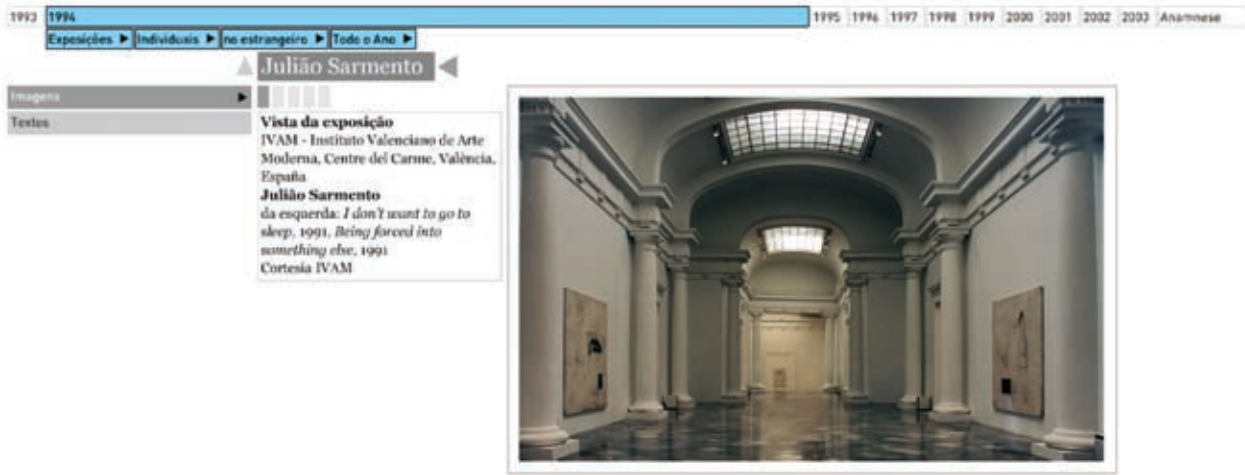
MVHP: Creio que hoje assistimos a um processo complementar. Por um lado, assistimos a uma fortíssima institucionalização do meio, preenchido por novas instituições, novas bolsas de apoio à criação, novos prémios, novas oportunidades, etc. Porém, e isto é algo que é muito típico em Portugal, subsiste a sensação de que se está sempre a começar do zero, e acho que se passará algo de semelhante...



Paralela e felizmente, estou absolutamente convencido de que a presença dos artistas portugueses no contexto internacional vai ser cada vez mais forte (esse fenómeno não é de hoje e isso é algo que a *anamnese* também veio demonstrar de uma forma muito clara, contrariando provavelmente a ideia empírica do público em geral). Mas vai ser cada vez mais forte não só porque, em meu entender, há um largo segmento de artistas que estão a trabalhar com bastante qualidade, mas exactamente porque o próprio sistema criou mecanismos que tornam essa qualidade mais facilmente discernível. E isto é muito curioso, sendo nós um país que não é uma periferia absoluta mas também não é um centro: os profissionais não vêm aqui procurar o que é absolutamente diferente; os comissários vão ao Líbano, à Coreia do Sul, à Índia ou à Nicarágua procurar esse “outro” para satisfazer, por vezes de forma hipócrita ou condescendente, a necessidade de cumprir uma espécie de quotas politicamente correctas... No entanto, creio que é com uma certa surpresa que o nosso contexto é olhado. O que interessa é permitir que este contexto seja olhado. Conhecendo o modo como o sistema está estruturado, é muito importante incentivar esse olhar, pois é muito difícil trazer cá as pessoas porque as instituições e os agentes individuais têm agendas muito carregadas e só um motivo muito forte as faz deslocarem-se fisicamente para conhecer um local. E para esses agentes é mais fácil porem na agenda um sítio absolutamente desconhecido do que um que julgam conhecer. O problema é que as pessoas pensam que conhecem uma determinada realidade criativa, quando no fundo conhecem apenas três ou quatro artistas desse contexto. De modo que tudo o que sejam mecanismos de divulgação do nosso contexto são instrumentos absolutamente fundamentais para gizar uma concertação estratégica com vista ao apoio e à divulgação da arte contemporânea portuguesa. Note-se, por exemplo, que nem mesmo uma instituição como Serralves, que é uma instituição de evidente sucesso a nível europeu e mundial, tem tido essa capacidade de claramente promover e ajudar a reforçar a internacionalização de artistas portugueses. É preciso que as pessoas tenham consciência de que, neste tabuleiro das geopolíticas culturais, é muito difícil conseguir impor a presença de artistas portugueses no exterior.

GL: Se bem que em relação ao *site*, na sua versão final, e ao livro ainda seja difícil fazer qualquer tipo de balanço, como avalias a importância das secções que mantivemos *on-line* neste período preparatório, nomeadamente o “a-z” e o “1a+1p+1a”?

MVHP: A secção “a-z” é uma espécie de cartão de visita que funcionou muito bem. Sendo a internet um meio de trabalho em rede e de ligações internas exponenciais, esta secção é uma porta de entrada para as pessoas acederem, por exemplo, aos *sites* pessoais dos artistas onde se encontra mais informação e remeter por exemplo para os *sites* das galerias que re-



apresentam esses artistas. Costumo dizer que constitui uma espécie de aperitivo para o projecto final, embora muita gente o tenha confundido com o projecto propriamente dito.

A secção “1a+1p+1a” corresponde ao único segmento do *site* que disponibiliza conteúdos exclusivamente inéditos. A minha perspectiva assenta na ideia de que é absolutamente fundamental atrair o olhar de protagonistas internacionais para a arte portuguesa e o que fizemos baseou-se numa estratégia dupla: ou abordar autores que eu sabia que conheciam bem a obra de alguns artistas portugueses ou, inversamente, lançar a um crítico estrangeiro o desafio de escrever sobre uma peça de um artista que desconhecia. Creio que um autor que perde algumas horas a discutir criticamente um trabalho de um artista nunca mais o esquece. Parece-me que esta rubrica tenderá a progredir no sentido de se tornar uma plataforma catalisadora de diálogos verdadeiramente profícuos entre pólos de acção distintos: o da obra e o da escrita, por um lado, o nacional e o internacional, por outro. Nesse sentido, creio que ela representa um contributo efectivo para tornar a arte portuguesa um pouco mais conhecida num contexto global, até porque os próprios autores acabam por disseminar a informação produzida.

RG: Um dos artistas contactados pela *anamnese* mostrou-se um pouco renitente em facultar materiais para o projecto, por já várias vezes ter constatado a efemeridade dos *sites*, que a curto prazo desaparecem. Que garantias poderemos dar de que o nosso *site* se manterá *on-line*?

MVHP: Em primeiro lugar, reafirmo o desejo de o projecto não terminar nesta primeira fase, de que esta seja apenas uma primeira fase de apresentação de resultados parcelares. Em segundo lugar, gostaria de referir que este projecto só se concretizou graças à parceria estabelecida entre a Fundação Ilídio Pinho e o Programa Operacional da Cultura e que foi viabilizado pelo acordo nesse sentido do próprio Ministério da Cultura. Ora esse apoio pressupõe que a Fundação mantenha o *site on-line* por um período mínimo de quatro anos, findos os quais, e no caso de deixar de o querer albergar, os conteúdos passarão a ser administrados pelo Ministério da Cultura. Houve, por conseguinte, o cuidado de garantir que o projecto tenha uma longevidade e uma estrutura de acolhimento alternativa, que julgo não virá a ser necessária, porque, em boa verdade, parece-me que este tipo de trabalho será melhor conduzido por uma instituição privada do que por uma instituição estatal, onde infelizmente e invariavelmente se fazem sentir os efeitos de descontinuidade decorrentes da mudança cíclica das políticas culturais. Ou seja, neste caso concreto, acho que o Estado desempenha um papel mais pertinente enquanto co-financiador e difusor do trabalho realizado e a realizar.