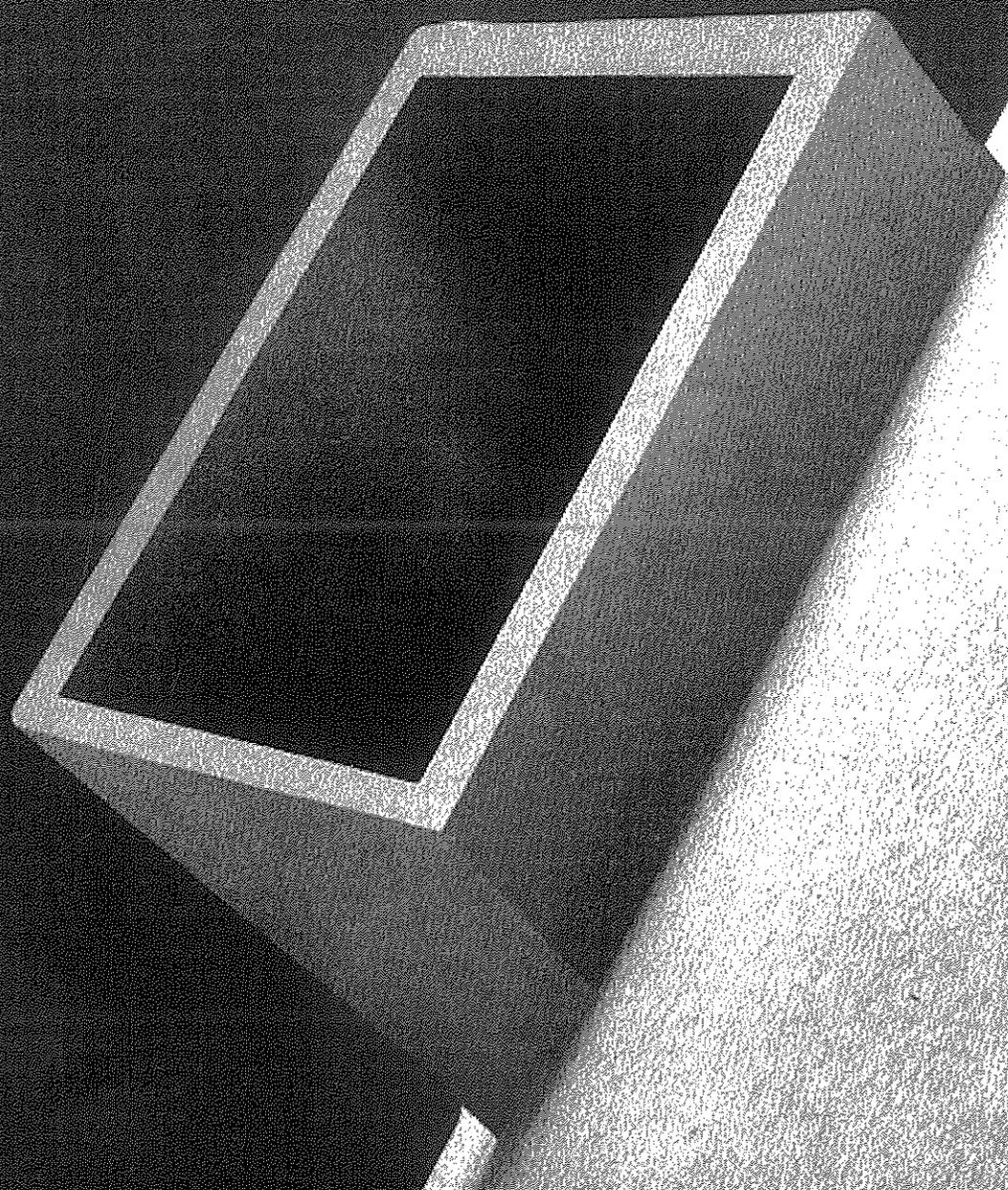


MUSEU



Paulo Mendes entrevista João Fernandes

Extratos do depoimento de João Fernandes, curador do Museu de Serralves, na Porto, videogravado no dia 1º de março de 1999 na Fundação de Serralves e publicado na revista portuguesa Hangar. Ao narrar sua trajetória enquanto crítico, João Fernandes apresenta uma visão bastante ampla do desenvolvimento do circuito de arte português e sua inserção no panorama internacional.

Analisa também os critérios que nortearam a Fundação e a política curatorial do Museu de Serralves, que abriga atualmente mostras significativas de Lygia Pape, Artur Barrio e Antônio Manuel.

Museu de Serralves; arte contemporânea portuguesa; curadoria.

Paulo Mendes *Como é que aconteceram teus primeiros contactos com o meio das artes plásticas no nível profissional?*

João Fernandes Escrevi textos para várias galerias, a Atlântica, a Árvore, a EG, etc. Mas, esses textos não se podem encarar como o início de uma actividade, como tu disseste, profissional! Eu escrevia textos para pessoas amigas que me pediam um texto para uma exposição. Na altura eu escrevia, tinha algumas ambições literárias, e então era convidado como um escritor que fizesse um texto literatizante, género que rapidamente passei a abominar, depois de o ter praticado (risos) sobre as obras, o que era o chamado texto simpático, semicúmplice (risos) e nada objectivo sobre as exposições. Acontece que tinha alguma experiência em produção, relacionada, não tanto com o mundo das artes visuais, mas mais com o mundo da música. E também alguma experiência de organização, em relação a vários tipos de actividades, nomeadamente actividades políticas, ou político-culturais – fui dirigente estudantil durante quase todo o ensino superior. Isso levou-me a estar envolvido com questões de organização e produção. E suponho que foi essa experiência que fez com que me surgisse o convite, em 1992, para organizar as Primeiras Jornadas de Arte Contemporânea do Porto. Comecei a aprofundar uma pesquisa, que até aí era mais diletante, sobre o universo da estética, e da teoria estética, assim como um conhecimento efectivo do contexto das artes plásticas. Eu tinha uma ideia base, para o início desta actividade, que já orientava muito do trabalho de problema que eu acho central na cultura portuguesa, ou seja, a sua falta de contemporaneidade. Eu suponho que, de há três séculos para cá, em Portugal, houve, na verdade, uma perda de contemporaneidade, por parte dos agente políticos, culturais e económicos que, de algum modo, organizavam a sociedade e dominavam a sociedade portuguesa. Para mim era também natural que seleccionar, escolher, organizar e produzir, faziam parte do mesmo tipo de trabalho. Isso cria-me também uma grande cumplicidade com os artistas, um trabalho muito directo... curiosamente fui instituído comissário de exposições pelos artistas com que eu trabalhei nessas Primeiras Jornadas, o Alberto Carneiro, o Gerardo Burmester e o Albuquerque Mendes, que me disseram: tu tens que assinar como comissário. E foi a partir daí, inclusivamente, que eu comecei pouco a pouco a pensar que valia a pena aprofundar mais a minha opção por um trabalho de *freelancer* no nível de comissariado de exposições, que me levou, inclusivamente, a abandonar a vida académica. Estava então a investigar para a minha tese de mestrado em estudos lingüísticos, em fonologia.

P.M. *Em 96 comissariaste o primeiro projecto aqui para Serralves, a exposição Mais tempo menos história, onde apostavas numa série de alguns artistas ainda muito novos; por que essa experiência depois não continuou, agora que tu até já tens funções na Fundação de Serralves, seguindo um bocado o modelo do qual tu até, na altura, falaste, um*

pouco o da Bienal do Whitney, em que há uma mistura, tal como no Mais tempo menos história, de artistas mais velhos com artistas ainda pouco experientes, e um lado um bocado mais arriscado de programação?

J.F. No final dessa exposição senti como que um cansaço da exposição colectiva e achei que, em relação ao contexto da exposição, os dados estavam-se a alterar em Portugal. Digamos que a exposição colectiva funcionava como emergência de novas obras, que tinham poucas condições de produção. Isso, hoje, ainda acontece em Portugal, mas já começam, felizmente, a surgir projectos independentes, alternativos, desenvolvidos com várias instituições que dão condições para o tipo de exposição colectiva; por outro lado, confesso que houve sempre algo que nunca gostei nas exposições colectivas que organizei, que foi a falta de tempo e dedicação para a obra de cada artista. Numa exposição colectiva, a relação entre *curators*, artistas e instituições que se estabelece passa-se muitas vezes como uma espécie de peça de Teatro, que o *curator* escreve para ser interpretada pelos artistas. Muitas vezes os *curators* têm pequenas ideias, porque, com algumas excepções, eles não são grandes filósofos nem grandes teóricos, pequenas ideias, que surgem ampliadas pela forma como os artistas são instrumentalizados em função dessas mesmas ideias. Não tive uma aprendizagem escolar académica ao nível do *curatorship*, do comissariado de exposições, aprendi com a experiência, foram os artistas que me ensinaram tudo. As exposições colectivas podem ensinar-te muito em relação a questões de produção, mas não permitem um trabalho muito intenso com a obra do artista. Periodicamente devem acontecer exposições colectivas que funcionem também como termómetros de uma situação, mas, neste caso do contexto português, achámos que é mais importante em Serralves apresentar exposições individuais. Em relação aos artistas mais jovens, por exemplo, uma das nossas questões essenciais foi desenvolver a ideia de *project room*, onde o momento de trabalho que temos com cada artista se torna mais importante do que agrupar todos esses artistas com os quais queremos trabalhar numa exposição colectiva efémera. Para nós e para os jovens artistas, torna-se importante, por exemplo, fazer pequenas edições de catálogos singulares...

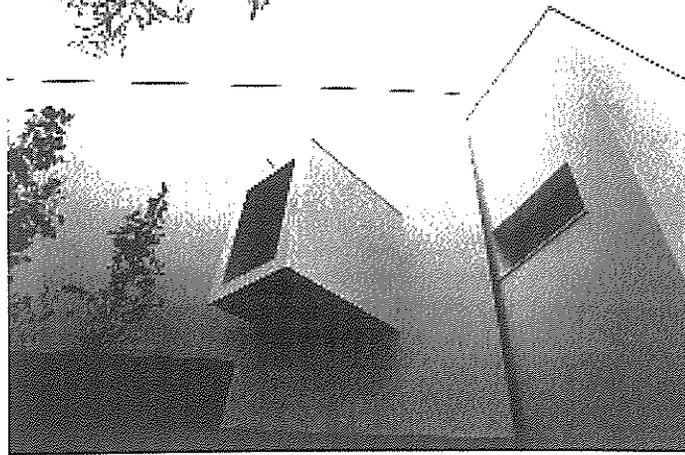
P.M. ... *como é que funciona a tua relação com o Vicente Todoli [diretor do Museu de Serralves] actualmente no nível da programação, e qual é o conhecimento que ele tem da cena artística portuguesa desde os artistas mais institucionais até aos artistas mais novos da geração dos anos 90?*

J.F. Esse é um outro ponto curioso, porque o perigo que haveria, na vinda de um estrangeiro, seria o facto de ele vir apenas com os seus conhecimentos, com o seu universo de referências, e com o possível fechamento ou falta de curiosidade em relação ao meio português. O Vicente é o tipo de pessoa que sempre soube ser sensível a um contexto sem ficar prisioneiro dele, tendo-se lançado a um conhecimento objectivo para construir a colecção e a programação de Serralves. Nós trabalhamos rigorosamente em conjunto tudo quanto fazemos, portanto somos absolutamente co-autores de qualquer coisa que em Serralves se passe, qualquer opção em relação à colecção, qualquer opção em relação à programação, etc, implica sempre discussões; termos ideias diferentes obviamente, isso também é importante.

P.M. *Em relação à colecção de Serralves, qual é neste momento a política de aquisições, tanto em relação aos financiamentos estatais como às contribuições exteriores? Quais os valores que existem para comprar artistas estrangeiros e artistas portugueses, quais são as prioridades no nível cronológico?*

J.F. Quando chegámos cá, uma das nossas primeiras preocupações foi definir um perfil para a colecção, definir objectivos, definir inclusivamente uma periodização para a colecção. Tornava-se importante para nós ter um núcleo histórico da colecção que fosse de algum modo o ponto de partida para a sua identidade, partindo quer do contexto artístico internacional, quer do contexto artístico português. Tornava-se para nós evidente a necessidade de partir

de finais da década de 1960, sobretudo pela rotura de paradigma que os finais da década de 1960 representam. Isto não quer dizer que não tivessem havido precursores, não quer dizer que não tivessem havido antecedentes. Há um movimento global da sociedade Ocidental em finais da década de 1960 que teve incidência artística muito interessantes, quer no nível internacional, quer no



nível português; estes são os anos também em que um conjunto de obras singulares de artistas muda pouco a pouco a paisagem da Arte Portuguesa. Ou seja, Portugal vivia um contexto atrasado nas suas discussões, na sua realidade, em que o Surrealismo tardio se digladiava com o Neo-realismo, e questões como o debate abstracção/figuração tomavam proporções exageradas, um pouco tardias e provincianas; mas este é igualmente o contexto em que uma série de obras individuais de artistas, como o Angelo de Sousa, o Alberto Carneiro, a Ana Hatherly, a Helena Almeida, Ana Vieira e tantos mais – terei se calhar que fazer uma pesquisa para não me esquecer de ninguém (risos) –, assumem uma experimentação que não tem a ver com as condições do meio português, nem com os debates dominantes em Portugal. Isto acontece em consequência de várias coisas, quer pela informação que começa a chegar a Portugal, quer pela busca de informação que os artistas fazem no estrangeiro, pelo facto de o contexto português deixar de falar só Francês e também saber algo do que se passa em Londres, e em N.Y. e na Alemanha. Ora, quando nós definimos este horizonte cronológico, esta periodização em que tomamos os anos 60 como ponto de partida, surgia-nos o facto de a colecção do Museu do Chiado só ir até aos anos 50. Tornava-se então para nós importante negociar, quer com o Museu do Chiado e o Instituto Português dos Museus, o Ministério da Cultura, uma co-relação mais íntima entre o nosso objectivo de colecção e a colecção do Museu do Chiado, e isso fez-se naturalmente. Tivemos a compreensão imediata quer dos responsáveis dos Instituto Português dos Museus, quer do Ministério, quer do próprio Museu do Chiado, no sentido de estender a colecção, num Museu Nacional de Arte Moderna, até aos anos 60, e partir para um Museu de Arte Contemporânea com o projecto de Serralves, onde a Arte Portuguesa e a Arte internacional estivessem representadas de igual para igual a partir de finais da década de 1960. Em termos de dinheiros isto traduz-se num milhão de contos para os primeiros cinco anos de actividade, verba que obviamente parece grande quando a comparamos com realidades anteriores, mas que é manifestamente escassa para todos os objectivos que agora temos. A colecção vai trazer pela primeira vez a Portugal obras de artistas referenciais que vão documentar a história da Arte destes últimos 30 anos, fazendo coincidir muitos artistas internacionais e muitos artistas portugueses. Não haverá propriamente um bloco português e um bloco internacional, as obras serão apresentadas pelo que são e não propriamente por serem do artista tal, ou por serem do contexto X ou do contexto Z. Estamos esperançados em que esta verba seja ampliada no futuro, tendo em conta aquilo que será a apresentação desta primeira etapa de constituição da colecção, fortemente centrada no seu núcleo histórico, 1965/1975, que será apresentado na exposição Circa 68, exposição inaugural do novo Museu. Em relação à forma como as verbas nos chegam, 50% deste milhão de contos é garantido pelo estado Português, através do Ministério da Cultura, 30% é garantido pela Fundação de Serralves e 20% é garantido pela Câmara Municipal, estando neste momento

todos os intervenientes deste processo a cumprir gradualmente as suas obrigações.

P.M. *Em relação à disponibilidade de dinheiro e à compra de obras de artistas estrangeiros e portugueses, como é que funciona essa relação ao nível de percentagem?*

J.F. Ao nível de percentagem, ora bem, eu não posso dizer números exactos neste momento (risos), acontece que nós não estamos preocupados com a questão do número, com a questão da percentagem. A exposição inaugural do Museu é uma exposição que apresenta 107 artistas dos quais dois terços são de estrangeiros, um terço é de portugueses. Os artistas portugueses serão pela primeira vez apresentados numa colecção, de igual para igual com artistas internacionais, à escala de toda a história de arte internacional.

P.M. *Embora eu concorde com essa estratégia de estar a comprar esses trabalhos de décadas anteriores, não achas que isso volta a gerar de certo modo um défice, tanto de acompanhamento, como económico, em relação à geração mais recente, ou seja, embora compreenda essa estratégia, no fundo a geração actual continua a não desfrutar no devido tempo de algum apoio económico que poderia advir de compras feitas por esta instituição?*

J.F. Por dois ou três anos apenas, ou seja, eu acho que todo o contexto artístico português, incluindo os artistas mais jovens, ganha com a afirmação desta estratégia. O facto de em Portugal existir um Museu com credibilidade, com uma identidade própria internacional resulta não só da programação, como também da sua colecção. A colecção da ex-Secretaria de Estado da Cultura ou do Ministério da Cultura, à semelhança da maior parte das Instituições portuguesas, foi feita de uma forma mais ou menos conjuntural. A constituição de um núcleo histórico para a nossa colecção pode fazer com que, num primeiro momento nós não possamos dividir o orçamento pelos artistas mais jovens, mas estes não deixam por isso de estar no nosso programa de aquisições. Isto não é um adiar *ad eternum*...

P.M. *... achas que devia haver um Museu de Arte Contemporânea em Lisboa, como algumas pessoas pretendem?*

J.F. Lisboa é a capital deste país, Lisboa, quanto a mim, é um produto de alguns séculos de centralização política e administrativa. Lisboa também tem algumas instituições privadas, como a Culturgest, a Fundação Gulbenkian ou a FLAD, que têm as suas próprias colecções; isto para além da colecção Berardo, do Museu do Chiado e do papel do Centro Cultural de Belém. Considero que seria mais adequado concertar estratégias entre estas instituições em relação à arte contemporânea, do que procurar reunir condições orçamentais para uma nova colecção internacional para um novo projecto museológico similar ao de Serralves.

P.M. *Na exposição Mais tempo menos história, foste buscar algumas pessoas que ainda estavam muito no início de carreira; a questão que te estou a pôr é porque é que, agora, estando a programar o espaço da Capela, pelo menos de vez em quando, não aparecem alguns artistas também nessas circunstâncias, que têm currículos ainda muito pequenos?*

J.F. Apesar de tudo, Serralves pode ser um espaço de experimentação, mas não corresponde ao espaço de rodagem, ao *artist run space* propriamente; acho que Serralves já é um espaço de estruturação e ampliação de possibilidade de produção de um projecto. Procuo trabalhar com artistas que já têm linguagens muito definidas e muito estruturadas. Contudo, falamos de artistas que, podendo ter alguma reputação, não têm assim tantas oportunidades de trabalho que permitam solidificar e experimentar as suas linguagens.

P.M. *Qual é a estrutura de programação a desenvolver no Museu que irá inaugurar com a exposição Circa 68?*

J.F. Ora bem, depois da exposição inaugural que marca um programa para o núcleo histórico da colecção, o Museu vai desenvolver uma programação intensiva, nos primeiros anos.

Estamos a pensar apresentar cerca de 12 projectos de exposições por ano, dos quais dois serão realizados na Casa, 10 serão realizados no Museu. Por vezes haverá alguns *flashes back* em direcção a um passado mais recuado que nos permita uma outra releitura do presente; faremos uma exposição do Lissitzki, assim como outra do Merce Cunningham já a partir de setembro deste ano; a par, teremos duas grandes exposições, em preparação, como a exposição sobre a *Factory* de Andy Warhol, que é co-produzida com o Guggenheim, e a exposição sobre a Arte em Berlim no século 20. Para além destas e doutras exposições desenvolveremos *project rooms* com jovens artistas. Por sua vez, a colecção continuará a evoluir em dois sentidos – por um lado, o da solidificação do seu núcleo histórico, por outro lado a sua extensão à contemporaneidade com uma maior representação de artistas portugueses das décadas que se sucedem às de 1960 e 1970.

A partir do momento em que trabalhamos no núcleo histórico da colecção a partir dos anos 60/70 torna-se obviamente indispensável representar toda uma série de obras em suporte filmico ou videográfico. Nomes fundamentais e filmes fundamentais destes últimos 30 anos vão estar presentes na nossa Videoteca/Filmoteca. Temos ainda o objectivo de, em colaboração com a Cinemateca Portuguesa, fazer um trabalho de levantamento, restauro e conservação dos filmes e vídeos feitos por artistas portugueses. Há material dos anos 60/70 que se encontra neste momento em degradação, que os artistas não têm condições para conservar..

P.M. Qual é o teu comentário à política do Ministério da Cultura?

J.F. Eu acho que pela primeira vez tem havido uma política cultural, o que não é de somenos num país em que talvez a última vez em que houve uma política cultural tenha sido por alturas do Estado Novo, e foi uma política cultural muito suspeita e muito influenciada ideologicamente pelo Estado Novo e pela necessidade da monumentalização do regime através dos artistas. Suponho que a criação do Ministério da Cultura, o facto de a Cultura estar sentada em Conselho de Ministros, permite uma melhor definição de prioridades, assim como conferir uma importância política e orçamental maior à Cultura dentro do contexto político e económico nacional. Globalmente parece-me bastante positivo o trabalho que o Ministério tem feito nos sectores que a mim me dizem respeito.

P.M. Não achas estranho que na Manifesta 2, que é um projecto que tem esse lado transeuropeu de convocar participantes de todos os países, não haja sequer artistas portugueses?

J.F. Acho; eu vejo a Manifesta como uma tentativa para construir uma cultura europeia; ora a Europa é uma abstracção, uma abstracção política que não foi ainda concretizada social e culturalmente, porque não é possível, quanto a mim, suscitar uma ideia abstracta de identidade europeia, criar uma espécie de nacionalismo transfronteiriço afirmativo de uma identidade europeia em relação ao Japão e aos Estados Unidos. Em termos culturais, não vejo a Europa com uma possibilidade de afirmação de uma identidade, vejo a Europa como uma possibilidade de atenção ao fenómeno da diversidade, de uma abertura à diluição de fronteiras, à mobilidade das pessoas, do cidadão comum. Temos na Manifesta situações mais ou menos privilegiadas, em função de algumas razões geopolíticas. Não é por acaso que os países nórdicos ou os países de Leste surgem muito bem representados. Na Manifesta, parece que, quando se escolhem tantos artistas daquele país, tantos artistas de outro país, isso poderá ter muito mais a ver com os pesos simbólicos e económicos dos países do que com a realidade artística deles.

P.M. Tu concordas com o facto de existirem artistas na direcção de instituições artísticas, não achas que isso é problemático, do ponto de vista ético?

J.F. É problemático em primeiro lugar para esses artistas. Não é uma situação desejável, mas

em Portugal essa situação existe em função de um contexto histórico muito particular, porque essas situações não são freqüentes em termos artísticos internacionais, em meios artísticos mais estruturados ou mais profissionalizados. Em Portugal, já o Estado Novo ia buscar artistas para dirigirem museus. Quando o João Vieira é chamado para a Direcção Geral de Accção Cultural no período pós-revolucionário, quando o Fernando Calhau e o Julião Sarmento depois começam a trabalhar com ele, existe uma lógica da "instituição de arte para os artistas" no mesmo sentido em que se defendia "a terra a quem a trabalha"... A Gulbenkian, já então, era dirigida por artistas, e continua a sê-lo. Todo este contexto não é muito positivo quer para os próprios artistas, quer para a difusão e afirmação das suas obras.

P.M. *O que é que tu pensas da crítica de arte ou do jornalismo cultural, que se faz em Portugal, onde não há reflexão teórica expressa em livros, mas simplesmente informação cultural condimentada por jogos estratégicos de ocasião...*

J.F. Infelizmente não existe propriamente crítica de arte, não existem meios para haver crítica, não há revistas que permitam o estatuto do debate, e não há também, quanto a mim, crítica suficientemente bem fundamentada. A imprensa portuguesa não permite também o trabalho crítico regular, porque a crítica confunde-se sempre com o jornalismo cultural, e o jornalismo cultural confunde-se, sempre, com a necessidade pedagógica da difusão ou, então, com a necessidade antipedagógica da explosão de idiosincrasias dos seus mentores.

P.M. *... isso não pode prejudicar os próprios artistas?...*

J.F. Claro que sim; esta situação reflecte a escassez da discussão estética quer nas nossas Faculdades de Filosofia, que nas nossas Escolas de Belas Artes, onde, na verdade, a discussão, a competência ou a faculdade crítica estão longe de ser estimuladas. Trata-se contudo de um problema característico da sociedade portuguesa, a inexistência de uma competência crítica por parte dos cidadãos, o que se reflectirá também na nossa imprensa, seja em relação às artes visuais, seja em relação ao cinema, etc. Na verdade, não me parece que exista um ambiente crítico em Portugal; há pessoas que escrevem, mas não há um contexto crítico... As nossas Universidades não discutem os projectos, no nosso país as pessoas não têm o hábito de discutir, as pessoas ficam ofendidas quando se diz alguma coisa...

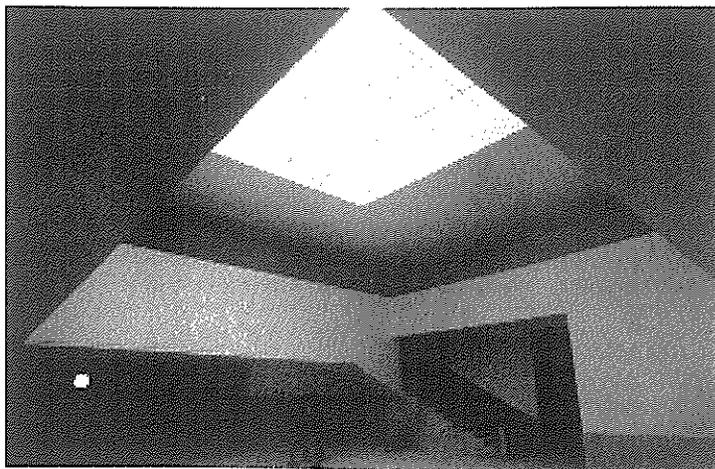
P.M. *Depois de teres começado como comissário independente e de teres trabalhado com várias instituições, chegaste a uma posição de poder numa instituição bastante influente no nosso meio. Agora que estás nessa situação, isso de certo modo alterou a tua visão sobre as coisas, sobre o sistema artístico; ou não?*

J.F. Não; o meu trabalho é diferente, mas a minha perspectiva das coisas não mudou; há na verdade um trabalho diferente, com necessidades diferentes e com objectivos diferenciados quando se trabalha sozinho ou quando se trabalha para a definição de um programa institucional. O Museu representa sempre um poder de fazer exposições, de seleccionar artistas, de constituir uma colecção, etc. Isso não deve ser iludido; mas não é uma situação que para mim surja como um objectivo de poder.

P.M. *No caso, por exemplo, de o Vicente Todoli vir a sair da direcção artística, no futuro, tu eventualmente estarias interessado ou pensas que poderias assumir a direcção do Museu?*

J.F. Depende de qual for o contexto que então exista. Neste momento, não faria sequer sentido equacionar essa possibilidade. Trabalhar em Serralves não é para mim um emprego, é um projecto que está intimamente ligado ao Vicente, é um projecto a dois. Portanto, se um dia o Vicente viajar terei que saber qual é a situação que nesse momento se me depara, só nesse momento é que eu te poderei responder.

P.M. *Como é que caracterizas a situação actual e qual a estratégia que tu acharias correcta para a Arte Portuguesa Contemporânea do ponto de vista da internacionalização?*



J.F. Acho que a internacionalização não deve ser um objectivo abstracto. Deve-se dar condições de trabalho ou criar condições de trabalho, de exposição, para os artistas no nosso país. Um contexto artístico envolve várias áreas, envolve o contexto institucional, no qual é importante haver um Museu com espaços de exposições temporárias, envolve o contexto de actuação artística, que para mim é algo que é deficitário em Portugal. Acho que um dos problemas mais graves do contexto português é o ensino artístico, o ensino não só especializado, mas o ensino artístico em

geral também, porque a história da Arte ou a história da Música, são áreas que deviam ser desenvolvidas nos nossos programas de formação generalista e não são. Mas, também, na área do ensino artístico especializado, na área das Artes visuais, as escolas existentes são altamente lacunares, servem modelos ainda muito atrasados, são muito pouco abertas ao exterior; a uma discussão crítica, não se encontram equipadas com bibliotecas, com Centros de Documentação, com condições tecnológicas para o trabalho dos artistas dos dias de hoje. A internacionalização em si não quer dizer rigorosamente nada, eu não vejo que seja propriamente positivo, para Portugal, que aconteça um efeito de moda, como aconteceu, por exemplo, com os ingleses ou com os escandinavos; são modas efémeras, e são realidades que podem ser muito ricas num determinado momento, mas que também são experienciadas de uma forma muito demagógica, por contextos de situação de informação, de produção e de estratégias culturais.

P.M. Tu achas que as obras dos artistas portugueses contemporâneos, tanto os mais jovens como os que vêm de gerações anteriores, têm qualidade para estar a par nessa discussão internacional?

J.F. Acho que há nomes de artistas que hoje podem ser apresentados a par, integrados nessa discussão internacional.

P.M. Nos últimos dois, três anos têm circulado bastante pessoas estrangeiras por Portugal, têm visto bastante dossiês de artistas e se falado com vários artistas portugueses, mas na prática a concretização e a solicitação de trabalho a esses artistas para eventos internacionais continuam a ser muito escassas.

J.F. Acho que será uma questão gradual que varia, mas dois ou três anos é muito pouco para de um momento para o outro suscitar algo. Por vezes a questão da internacionalização cria um outro tipo de problema que é o problema da mimése do "deles" ou daquilo que se imagina ser um "deles"; por vezes constato que pessoas que visitam o contexto português e que procuram ver as obras de artistas portugueses estão à procura de encontrar aquilo que já conhecem, e, por vezes, em Portugal também acontece sobretudo no seio dos jovens artistas, a consciência de um isolamento, a consciência de uma discussão estética atrasada, a necessidade de actualizar essa discussão. As obras que forem relevantes por elas mesmas, mais tarde ou mais cedo, estão condenadas a serem afirmadas, reconhecidas e relevadas.

João Fernandes é mestre em Linguística, crítico de arte e curador do Museu Serralves. Organizou as Primeiras Jornadas de Arte Contemporânea do Porto em 1992.

Artigo publicado na revista Hangar, número 03, outubro de 1999.