

## ENTREVISTA A PAULO MENDES: PARA UMA ARTE POLÍTICA

Sandra Vieira Jürgens e João Urbano

Paulo Mendes é um dos mais importantes e decisivos artistas plásticos dos últimos quinze anos, com uma vasta obra como artista e como comissário independente. Se tivermos em conta que este percurso foi trilhado mediante uma postura de intransigência e independência em relação aos poderes que controlam o panorama das artes plásticas em Portugal, o seu caso é praticamente inédito. Paulo Mendes foi um dos protagonistas principais de um movimento de mutação que ocorreu no limiar dos anos 90 em Portugal.

Pode-se afirmar que a partir daí as artes plásticas nunca mais foram as mesmas e o *médium* pintura deixou de ser o eixo onde todo um campo de forças orbitava. Mas esta geração que rompeu com o *status quo* da pintura e, acima de tudo, do famoso regresso à pintura que dominou os anos oitenta, pagou caro a sua ousadia. Muitos tentaram reescrever a história apagando ou desvalorizando este movimento disruptor. Basta ver que a sua mais recente exposição *S de Saudade*, um trabalho poderoso em torno da iconografia de Salazar, foi ostensivamente secundarizado pela crítica. Paulo Mendes por outro lado tem-se mantido fiel ao papel político da arte, o que tem gerado muitos anti-corpos. Nesta entrevista temos também um grande fresco testemunhal do que foram as últimas duas décadas das artes plásticas em Portugal.

**SANDRA VIEIRA JÜRGENS:** Como é que definirias o contexto dos anos 90, que foi a altura em que começaste a trabalhar?

**PAULO MENDES:** Iniciei o trabalho entre finais dos anos 80 e inícios dos anos 90, altura em que entrei nas Belas-Artes. Nessa época, juntamente com outros colegas criámos uma espécie de grupo informal que começou a desenvolver um trabalho bastante activo, que extravasou as fronteiras da própria Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Dessa actividade conjunta resultou a abertura ao público do primeiro projecto independente dessa época, a Galeria Zero, e também a edição de uma revista, a *ArtStrike*, da qual saíram dois números. De certo modo, estes foram os dois primeiros projectos visíveis para o público em que eu estive envolvido. Em 1993, quando eu estava já na fase final do curso, logo a seguir a acabar as Belas-Artes, fui convidado para a exposição *Imagens para os Anos 90* em Serralves, que também marca simbolicamente o início do trabalho de um grupo de artistas que vai afirmar-se como determinante nas dinâmicas artísticas portuguesas ao longo dessa década. Era a primeira vez que trabalhos de um determinado conjunto de pessoas—João Tabarra, Miguel Palma, Fernando Brito, Rui Serra, Carlos Vidal, João Paulo Feliciano, João Louro—eram apresentados em conjunto numa grande exposição colectiva. O comissariado foi do então director e mentor do projecto da Fundação de Serralves, o professor Fernando Pernes e de Miguel von Hafe Pérez, seu assessor. Existiram várias listas de artistas para essa exposição, antes de se chegar à versão definitiva que inaugurou na Casa de Serralves em

Julho, e que em Dezembro, foi também mostrada em Lisboa, na Culturgest. A Culturgest estava ainda no início da sua actividade, numa fase em que o aspecto da própria galeria era bastante diferente do que é hoje, o que trouxe vários problemas de montagem das obras. Essa exposição foi bastante controversa na altura e muito mal recebida pela crítica mais institucionalizada, ou melhor, o jornalismo cultural estabelecido em importantes jornais e revistas. Na ausência de revistas especializadas foi nos jornais que os críticos mais importantes da época escreveram sobre a exposição, onde ostentavam vários tipos de comentários negativos. A polémica e discussão gerada transformou a exposição num ponto de partida para uma nova geração de criadores e também ajudou a formar uma bipolarização que se foi tornando mais marcada e determinante nos nossos percursos ao longo de toda a década de 90. A montagem da exposição na Casa de Serralves, pois ainda não existia o actual Museu, resultava eficaz ao definir perfeitamente dois núcleos: o núcleo do piso de entrada e o núcleo do primeiro andar da casa. No piso de entrada, estavam expostos artistas cujos *media* utilizados na concepção do trabalho se identificavam mais com as tradições académicas da arte: pintura, escultura, etc. Na piso superior, estavam reunidos os artistas cujos trabalhos tinham um carácter mais politizado, de crítica social, que se poderiam designar por neo-conceptuais e que trabalhavam com *medias* que, embora hoje banalizados, não eram habituais na produção de obras em Portugal, como a fotografia ou a instalação. Esse grupo era constituído por dois artistas que vinham já da geração anterior, mas que escapavam a rotulagens mais óbvias e que tinham estado envolvidos no colectivo *Homeostéticos* e *Ases da Paleta*, como era o caso do Fernando Brito e do João Paulo Feliciano. E depois tínhamos o João Tabarra, o Miguel Palma o Carlos Vidal, o João Louro e eu próprio. Esse grupo—ao qual se juntava o Rui Serra, que tinha uma obra de grandes dimensões instalada na zona do átrio central da Casa de Serralves—era o núcleo principal e aquele que causou mais polémica e que a partir dessa exposição se tornou motivo de discussão. Foi esse grupo que assinou uma carta aberta em que nos opúnhamos a leituras erradas que estavam a ser feitas na época e à ausência de discurso crítico. Isso depois deu azo a outras respostas de alguns desses críticos, e a polémica continuou, sendo a discussão alimentada pelo António Cerveira Pinto, que na altura escrevia no jornal *O Independente*, onde tinha uma página semanal; e também por textos do Carlos Vidal, que escrevia semanalmente no jornal *A Capital*. Essa polémica permaneceu em Lisboa, na altura da exposição na Culturgest, e no jornal de exposição Fernando Pernes escreve um artigo em que defende a nova geração e a nossa postura por apresentarmos trabalhos que nos distanciavam da geração precedente. Foi uma exposição bastante visitada e comentada, tornando-se o ponto de partida para uma relação de cumplicidade entre um grupo de pessoas. Houve duas que se afastaram desse grupo, logo na fase inicial após a carta aberta—o João Paulo Feliciano e o Rui Serra—mas as outras pessoas continuaram a trabalhar em conjunto e vieram a assinar uma série de textos e manifestos, publicaram entrevistas em jornais, revistas e catálogos e fizeram comunicações públicas, defendendo um tipo de posicionamento mais crítico, mais político dentro da sociedade portuguesa, relacionando a arte com esses contextos sociais e sociopolíticos. Destaco o texto/manifesto *Golpe de Estado – Documento para um realismo activo* apresentado em 1994. Esse grupo foi tendo conversas constantes, era um grupo informal que se reunia ocasionalmente—discutíamos bastante sobre o que líamos, e víamos—e teve o seu epílogo na

exposição que aconteceu em Beja, em 1995, dois anos depois, e que se chamou *Espectáculo, exílio, deriva e disseminação—um projecto em torno de Guy Debord*. Por uma estranha coincidência temporal, Guy Debord morreu exactamente durante o período dessa exposição. A exposição reunia esse grupo de artistas que referi e foi também o ponto final na existência desse grupo enquanto colectivo. A partir dessa altura, uma série de divergências entre os vários elementos do grupo fez com que cada um seguisse o seu percurso individual assinalado ou não por rupturas com as linhas conceptuais e ideológicas que marcaram esses primeiros anos.

**JOÃO URBANO:** Mas em que sentido é que esse grupo veio a demarcar-se de uma geração anterior, a dos anos 80?

**PM:** Cronologicamente existe um curioso encadeamento de acontecimentos em Serralves. Nós realizámos a exposição *Imagens para os Anos 90* em 1993, e, no ano anterior, em 1992, tinha havido uma grande exposição com um carácter mais institucional de balanço dos anos 80, que se chamou *Dez Contemporâneos*, comissariada pelo Alexandre Melo e que era exactamente uma espécie de balanço definitivo dos dez artistas que ele considerava serem os mais importantes na década de 80. Todos eles eram pintores e escultores, à excepção de um, o Pedro Portugal, que pelas características do trabalho pode ser referenciado como um elemento de transição da década de 80 para a de 90, e que tinha duas instalações: uma no interior da casa e outra na zona do jardim da Casa de Serralves. Todos os outros nove artistas eram pintores e escultores e continuam a ser protagonistas da cena artística portuguesa: Julião Sarmento, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, Rui Chafes, José Pedro Croft, Pedro Proença, etc.

Em Portugal, na década de 80, o meio artístico português caracterizava-se pela expansão económica do sector, obviamente envolvendo muita especulação e uma nova geração de coleccionadores. Esse *boom* económico proporcionado pelo crescimento dos fluxos financeiros provenientes da Comunidade Económica Europeia e pelos processos de liberalização e reprivatizações desenvolvidos com vista a adaptar a economia portuguesa às normas comunitárias no período em que Cavaco Silva era primeiro-ministro, segunda metade dos anos 80, fez com que o mercado da arte estivesse em alta. Havia muito dinheiro a circular e a Bolsa estava a entrar numa nova fase de alta—este cenário replicava o que tinha acontecido no princípio dos anos 70 em Portugal, quando houve também uma época áurea no mercado que foi quebrada pela Revolução de 1974. Depois de um período socialmente e economicamente instável o mercado artístico relança-se na sequência da euforia económica consequência da adesão à cee em 1985. Quando existe muito dinheiro a circular e novos compradores entram no mercado, geralmente a consequência é a arte mais vendida corresponder a uma formulação mais conservadora, porque é aquela que é mais previsível, mais facilmente compreendida e reconhecida, de mais fácil aceitação por parte dos empresários investidores e dos coleccionadores. Nesta situação o que as galerias pretendem é ter produtos para responder à procura, ou seja, que os artistas produzam pintura e escultura no sentido mais tradicional. Enquanto do ponto de vista internacional podíamos assistir a vários outros desenvolvimentos na acção e no pensamento sobre arte—aquí apenas se falava dos protagonistas dos movimentos da *Transvanguardia* e *neo-expressionista* que incorporavam os

artistas italianos e alemães, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Sandro Chia, Georg Baselitz, ou o americano Julian Schnabel. Apoiados pelo crítico italiano Achille Bonito Oliva, afirmaram uma atitude de renúncia moral do artista perante os contextos sociais do seu tempo, criando um distanciamento histórico que deu por perdida a arte como elemento transformador, herdeira do humanismo do modernismo. A vanguarda era agora o mercado, afirmava veemente Bonito Oliva. O retorno à pintura que aconteceu internacionalmente nos finais dos anos 70, mostrou a impossibilidade de os mercados absorverem as transformações das linguagens da arte contemporânea que estavam a acontecer, e promoveu uma diluição ideológica através de um feroz anti-historicismo consumista e hedonista. Esta prática pós-moderna dialogou com o seu tempo de economia neoliberal, quando o cinismo dos artistas e teóricos do pós-modernismo neoconservador pretendeu decretar, através de um revisionismo da História, que a Arte Moderna e as suas vanguardas revolucionárias jamais tinham existido. Com o seu discurso transversal da História da Arte, eclético e maneirista, tornaram-se produtores de objectos desejados por um mercado eufórico.

**JU:** Não havia só o regresso à pintura.

**PM:** Exacto. Não havia só o regresso à pintura, esse foi o lado menos interessante e mais reaccionário dos anos 80.

**JU:** É claro que se olharmos para a nossa tradição, temos uns laivos de não-pintura, mas toda a nossa tradição é sempre pintura, excepto algumas coisas nos anos 70.

**PM:** A história da arte contemporânea portuguesa das últimas décadas tem três momentos que considero muito importantes. Em 1977 o «operador estético» Ernesto de Sousa organiza a exposição *Alternativa Zero*; em 1983 acontece a exposição *Depois do Modernismo*, organizada pelo Cerveira Pinto, pelo Luís Serpa, etc., que introduz a discussão do pós-modernismo em Portugal. As obras apresentadas abarcavam várias disciplinas, com trabalhos de arquitectos, designers, etc.; e mais recentemente, em 1993, a exposição *Imagens para os Anos 90*, que introduz novas preocupações, modos de fazer e modos de trabalhar a realidade e o contexto em que uma nova geração de criadores cresceu e vai produzir o seu trabalho, uma geração bastante politizada com uma memória própria da revolução de 1974. No fundo, essas três exposições marcaram em cada década, o desenvolvimento da criação contemporânea em Portugal. Só que aquilo que aconteceu com a exposição *Alternativa Zero* que o Ernesto organizou, teve poucas consequências práticas no trabalho futuro dos artistas que nela participaram. Foi um pequeno fogacho inconsequente para a continuidade do seu trabalho. Alguns desses artistas acabaram por desaparecer. Neste momento em que estamos a falar, em Abril de 2008, há um artista, o Manuel Alvess, que entrava nessa exposição que neste momento está a ter uma exposição antológica em Serralves, mas que durante todos estes anos esteve no anonimato. Alguns dos artistas participantes, referenciais no contexto português, tiveram oscilações muito acentuadas e fizeram trabalhos muito diferenciados ao longo deste tempo. A exposição do Ernesto de Sousa foi

importante dentro do contexto português como ponto de situação histórico, marcação de uma posição em relação a outras práticas artísticas internacionais e ao seu entusiasmo pelo trabalho do comissário e «agente criativo» Harald Szeemann. Ernesto, mais do que um artista plástico, criava dinâmicas de trabalho, era uma espécie de agitador cultural.

**JU:** Então eu posso considerar, por exemplo, que o 25 de Abril, no campo artístico, é de um conservadorismo total, e que existiu uma certa contra-cultura no princípio dos anos 70, que foi completamente arrumada com a revolução.

**PM:** Se calhar podes considerar a *Alternativa Zero* como o 25 de Abril e depois o regresso à ordem que existe como uma espécie de 25 de Novembro da arte portuguesa, isto de forma não cronológica, mas simbólica. Politicamente o que se seguiu à euforia da revolução foi um regresso à ordem na sociedade portuguesa.

**SVJ:** Mas a abertura na arte portuguesa já vinha desde o final dos anos 60.

**JU:** Exactamente, principalmente com a emigração para França, que é decisiva.

**SVJ:** Caso dos artistas do *KWY*...

**PM:** Essa abertura não era real mas circunstancial pois resultava de uma maior tolerância do regime, consequência da Primavera Marcelista, o que facilitou alguma circulação de informação, tornando-se mais evidente a circulação de artistas portugueses pela Europa, especialmente em França, alguns deles usufruindo de apoios da Fundação Gulbenkian. Essa emigração, casos da Lourdes Castro, Paula Rego, René Bertholo, Júlio Pomar, Costa Pinheiro, produz trabalhos que se distanciam da produção interna que até ao 25 de Abril e ainda no período pós-revolucionário era dominada pelas influências académicas francófonas controladas pelo historiador / crítico José Augusto França nomeadamente através da *Colóquio Artes* editada pela Fundação Calouste Gulbenkian, que era na época a grande estrutura de divulgação e de apoio à arte em Portugal. Os grandes dogmas do discurso crítico sobre a arte contemporânea eram apoiados nos textos do Augusto França, que desempenhou ainda assim um papel relevante até aos anos 70, e de outros sucedâneos como o Rui Mário Gonçalves ou a Sílvia Chicó, todos eles tinham uma visão conservadora e desactualizada do que era a arte contemporânea. Aquilo que vem de novo para cá, ou é trazido como documentação / informação pelo Ernesto de Sousa através das suas famosas fotografias e das suas idas «lá fora», nomeadamente à *Documenta*, a Malpartida em Cáceres e aos encontros com o Vostell...

**SVJ:** E a ligação com o grupo Fluxus.

**PM:** Sim, a ligação ao grupo Fluxus através do Vostel, do Filliou... Essas eram então as pequenas redes internacionais que contaminavam Portugal. O Ernesto foi tentando trazer, entre o período

final do Estado Novo e o período pós-revolucionário, alguns convidados, por exemplo o Filliou, os Living Theatre, a Gina Pane e outras pessoas importantes que vieram a Portugal, nomeadamente ao capc, fazer conferências, happenings, esse tipo de intervenções, houve qualquer coisa de novo a acontecer mas foi muito ténue. E o mercado português não respondeu a essas propostas de forma muito positiva, pois estava submetido à influência francófona dos críticos dominantes da época. E quando uma nova geração pós-25 de Abril sai das Belas-Artes e começa a expor—por exemplo, os *Homeostéticos*—começam a fazer exposições ainda na fase terminal das Belas-Artes, nomeadamente na galeria da livraria Bertrand, por exemplo, todos esses artistas começam a ter já alguma informação sobre o que se passa lá fora, orientando o seu trabalho sob outro tipo de influências mais actualizadas. A montagem de uma nova estrutura de poder na arte contemporânea em Portugal cresce então paralelamente numa cumplicidade geracional entre criadores e uma nova geração de críticos / jornalistas de arte. Desse novo grupo destacam-se Alexandre Melo e João Pinharanda, que começaram aliás por escrever em conjunto no *JL – Jornal de Letras*, tendo posteriormente um trabalho no jornal *Expresso* e outro no *Público*. Sendo duas pessoas actualmente com lugares de responsabilidade institucional, no caso de João Pinharanda como comissário, historiador e responsável pela colecção da edp ou de director do Museu de Arte Contemporânea de Elvas / Colecção António Cachola, ou no caso Alexandre Melo, como comissário, sociólogo da arte e neste momento, assessor para a cultura do Primeiro-Ministro José Sócrates. A produção que um grande grupo de artistas então apresenta vai ser apoiada por estes e outros críticos da época de forma determinante na comunicação social, e neste sentido será muito importante o papel de Alexandre Pomar como editor no semanário *Expresso*, através dessa divulgação e de uma certa «determinação arrogante» típica de uma nova geração que se pretende impor, todos estes factores conjugados contribuem para facilitar um certo consenso dominante à sua volta, satisfazendo a curiosidade pelo novo dos mais recentes protagonistas da cena artística, novos coleccionadores/investidores e galeristas. E tudo aquilo que era uma arte, que também existia nos anos 80, nomeadamente nos Estados Unidos, mais empenhada politicamente, ligada também já a novos *media*, nunca aqui chegou. Essa é a grande diferença para a minha geração, procurar outras perspectivas e começar a trabalhar de um outro modo. Digamos que nós somos mais herdeiros dos anos 70 de Ernesto de Sousa, das intervenções de Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa ou de Eduardo Batarda, do que da geração de 80. Temos uma relação próxima de trabalho com o carácter heterogéneo e transdisciplinar do Ernesto. Ele fez o filme *D. Roberto* em 1962, um filme que não sendo uma grande obra-prima cinematográfica tem proximidades com as preocupações do movimento neo-realista e anuncia o Cinema Novo português de *Os Verdes Anos* estreado no ano seguinte. E mesmo outras coisas que o Ernesto fez têm muito mais influência naquilo que nós viemos a fazer mais tarde do que a que teve na década seguinte, nos anos 80.

**SVJ:** Mas vocês tinham conhecimento de tudo isso, do Ernesto de Sousa, nessa altura, mesmo na escola?

**PM:** Não tínhamos um conhecimento muito exaustivo. Mas posso a título de exemplo dizer que a Galeria Zero, que eu fundei com outros colegas e amigos como o Rui Serra, o Paulo Gonçalves, o

Pedro Pousada e o Nuno Silva, chamava-se «Zero» exactamente devido à *Alternativa Zero*, porque havia um interesse na figura do Ernesto. Na altura, não havia ainda grandes estudos sobre o conjunto do seu trabalho, infelizmente nunca tive sequer contacto pessoal com o Ernesto de Sousa, mas tinha grande admiração pelos projectos que ele desenvolvera, tinha visto algumas imagens da *Alternativa Zero*, percebia que havia ali qualquer coisa que nos interessava muito mais do que aquilo que estava imediatamente antes de nós, mais próximo.

**SVJ:** Mas como é que tu definirias o teu trabalho? Em reacção, por exemplo, aos anos 80, quais são as marcas?

**PM:** Um trabalho mais interventivo e crítico, que analisava os contextos políticos e os processos de funcionamento do sistema artístico. Os dois trabalhos que apresentei na exposição *Imagens para os Anos 90* representavam dois campos de acção que se revelaram importantes no desenvolvimento meu trabalho, *A Escolha do Crítico* era uma peça que fazia uma análise irónica do papel mediador protagonizado pela crítica entre a obra de arte e o espectador. Fotografei em casa de seis dos críticos de arte, que na época publicavam com maior regularidade, as estantes com os seus livros de referência. Essas fotografias foram ampliadas para uma escala real, representando desse modo um conjunto de referências bibliográficas cujos conteúdos continuavam a ser opacos, a bidimensionalidade da fotografia tornava-os inacessíveis ao espectador. O papel mediador do discurso crítico estava assim ironicamente sabotado, a leitura individual da obra tentava sobrepor-se ao papel descodificador das referências que retratava. A crítica dos críticos, desconstruir a excessiva valorização dos discursos sobre a obra, as leituras ilustrativas e redutoras, alinhadas em contextos de estratégia corporativista. A outra peça que apresentei chamava-se *Sem Título – A Ninhada* e foi a primeira peça que eu produzi com um carácter político assumido. Era uma crítica ao panorama político português resultante das maiorias cavaquistas, que se tinham iniciado em 1986 e à predominância hegemónica do Partido Social Democrata na sociedade portuguesa. Estando, na altura, quase no final desse ciclo político, que terminaria em 1995 com a chegada de António Guterres ao poder, podíamos constatar uma presença opressiva dos homens do Partido no tecido social, a filiação partidária tinha gerado uma promiscuidade que cruzava os vários campos da vida portuguesa, e o neo-liberalismo selvagem desse período, em que os portugueses descobrem os prazeres perversos do consumismo europeu, alimentado pelo «dinheiro fácil» da cee, representava a pequenez cultural, a dimensão e posição excêntrica e a falta de estratégia de um país. Como se veio a confirmar mais tarde, esta situação replicou-se e proliferou entre os partidos que dividem o poder em Portugal, com os tentáculos partidários a expandirem-se rapidamente, sinónimo de um controlo cego e geralmente ignorante. Essas duas peças condensavam problemáticas que se vieram a desenvolver em trabalhos seguintes, nomeadamente nas exposições individuais que realizei na Galeria Quadrum—*Do It Yourself: Faça você mesmo* e *O Processo*, respectivamente em 1993 e 94. Nestes projectos tratava-se de questionar e analisar os mecanismos de funcionamento do sistema artístico português. Tinha já sobre este assunto produzido um conjunto de trabalhos para a minha primeira individual na Galeria Zero em 1992 intitulada, justamente, *Sabotagem*. Estava interessado nas propostas de um grupo de artistas

designados como «neo-conceptuais» ou «simulacionistas» de Nova Iorque, que desenvolviam o seu trabalho na tradição da fotografia dos anos 70 e a partir dos trabalhos de autores como John Baldessari, Richard Prince ou Barbara Kruger e de algumas das teses de Walter Benjamin e de Jean Baudrillard. Os trabalhos que fiz para essa exposição reflectem esse interesse nas obras de artistas como Allan McCollum, Meyer Vaisman, Haim Steinbach, Ashley Bickerton, Jeff Koons ou Peter Halley. No início dos anos 90 não existia o Museu de Serralves, inaugurado em 1999, nem o Museu do Chiado reaberto em 1994, nem a Culturgest em 1993, nem o ccb que abriu como Centro Cultural em 1993, a Gulbenkian era a estrutura mais relevante. Não tínhamos ao nosso dispor a quantidade de revistas internacionais que existem hoje nas livrarias. Basicamente, as que chegavam cá eram a *Artforum* e a *Flash Art*. A exposição *Do It Yourself: Faça você mesmo* relacionava-se com esse pobre contexto lusitano. O nosso descentramento em relação à observação directa de outras obras era testemunhado pelo grande tapete rectangular montado ao longo do espaço da galeria com páginas de jornais portugueses onde surgiam as secções de textos sobre exposições, com catálogos de exposições portuguesas e com capas de revistas internacionais. Em torno deste conteúdo, como uma moldura, estavam também colocadas no chão cerca de cento e sessenta telas com as mesmas dimensões das revistas *Artforum*, *Flash Art*, *Art in America* e *Art News*. Essas telas reproduziam páginas de publicidade dessas mesmas revistas mas sem os *letterings*, o que as tornava em pequenas telas abstractas embrulhadas em sacos de plástico hermeticamente fechados e etiquetadas como um qualquer outro produto com a indicação técnica das referências das tintas utilizadas na sua produção. No centro da galeria uma câmara filmava os visitantes e enviava por antena essa imagem para um monitor colocado no fundo da galeria onde em tempo real o espectador era integrado na própria instalação. Era o tempo do estabelecimento da omnipresença dos *media*, relacionados com esse lado da vigilância, da mediação e também da ideia da produção artística em série que questionava a autenticidade e a perda de aura da obra, afastando esse mito romântico da peça única e original, mero fetiche mercantilista. O projecto *Do it yourself* tem a ver com isso, tu próprio em casa poderias reproduzir, se quisesse, *ad eternum*, essas pinturas. *O Processo* foi a minha terceira individual e neste caso transformei a sala de exposição da galeria num prolongamento do acervo. A Quadrum sendo uma galeria histórica dispunha de um grande acervo, em quantidade e qualidade, e foram essas obras que transporte para o espaço expositivo. O espaço reservado do acervo, onde se discutem e efectuam os negócios entre o galerista e o coleccionador, ou que de forma mais discreta apenas os especialistas podem frequentar, expandia-se para a sala de exposições, tornando-se num espaço público. Essa demonstração dos processos de exibição e aquisição era acompanhada por entrevistas aos actores dos vários sectores do sistema artístico português: artistas, galeristas, críticos, historiadores e sociólogos. Na montagem, coloquei duas televisões com esses registos vídeo nos extremos da sala enquanto as obras eram agora distribuídas informalmente, podendo ser manipuladas pelos visitantes que tinham também ao seu dispor alguma revistas e livros especializados. A montagem destes diferentes materiais era alterada semanalmente no sentido de reforçar o carácter efémero da mesma. Mais que uma exposição «imóvel e sacralizada» o seu funcionamento, espécie de *work in progress*, e aspecto aproximava-se do de um «club de discussão», com cadeiras e material documental disposto de forma a que o visitante pudesse



receber, de forma transparente, informação sobre o fenómeno que observava. No início, o meu trabalho tendencialmente abordava questões relacionadas com a análise dos processos do sistema artístico. Interessava-me perceber os mecanismos, quase como num método inicial de aprendizagem, para depois os reinterpretar e definir um caminho mais singular. Com o normal decorrer do trabalho as questões e reflexões internas da arte deram lugar a outro tipo de preocupações mais externas, que se alargavam aos contextos sociais e políticos. Esse é o entendimento que tenho do meu trabalho e que acho pertinente como área de trabalho para a arte contemporânea, uma postura crítica, antropológica, sociológica de intervenção e de reivindicação. Entre a obra e o espectador deve circular uma energia que suscite o seu interesse por aquilo que está a ser comunicado e o leve a questionar-se, a reflectir sobre aquele assunto.

**SVJ:** Como encaras as críticas que são feitas à arte política?

**PM:** Contrariando os críticos deste tipo de trabalho, não estamos aqui a criar obras didácticas ou educativas mas a desconstruir factos para os analisar, apresentando-os dentro de um quadro conceptual e estético que acrescente algo ao espectador. A informação apresentada pode não ser necessariamente nova, não tem de o ser, tal como uma crónica de um jornalista ou o livro de um escritor que provavelmente não vai contar nenhuma nova verdade sobre o mundo. No entanto, o trabalho artístico reenquadra uma realidade apresentando-a segundo uma nova perspectiva, preferencialmente autonomizando-se do discurso dominante. A questão de uma arte social e politicamente empenhada tem dado origem a grandes discussões sobre como deve o artista posicionar-se. Não se trata de nos substituímos aos sociólogos ou aos antropólogos, acho que devemos utilizar procedimentos híbridos, cruzar outras disciplinas, sejam elas das ciências humanas ou artísticas. Esta é a época do artista plural, atento às redes de conhecimento. Nenhum artista—ou pelo menos eu não entendo isso dessa maneira—pretende com a sua obra substituir o rigor científico de um estudo antropológico ou sociológico, mas pode abordar essas mesmas realidades de um ponto de vista mais estético, mais especulativo, porque é essa a sua função. Esse é o seu registo, o seu comentário para uma compreensão continuada da História. Aproxima-se do cinema e da escrita, visto que também essas disciplinas estão a construir a memória do nosso presente. Este posicionamento crítico das realidades exteriores ao criador contraria uma arte académica, voltada para dentro, autofágica, onde a individualidade subjectiva e expressionista do artista no seu atelier se sobrepõe à sua realidade enquanto membro da sociedade. Até posso perceber que existam artistas que trabalhem desse modo, que exercitem o seu virtuosismo decorativo, posso observar o que me oferecem enquanto forma, enquanto algo de visível, mas não é isso que acho realmente importante na arte contemporânea, essa é uma versão redutora do fazer artístico. A função do artista, do intelectual, é questionar constantemente, é ter a coragem de pôr as coisas em causa, é ser sempre o grão na engrenagem desta História. Porque o sistema político e artístico funciona por si só... Ele já funciona, está muito bem e perversamente oleado, por isso o interessante é descobrir novas questões, que, no entanto, o sistema triturador capitalista vai acabar necessariamente por absorver—porque essa é a sua grande virtude, a de conseguir absorver, transformar e anular tudo, mesmo aquilo que eventualmente possa ser mais

transgressor. Mas o nosso papel é questionar constantemente a agenda estabelecida, esse é realmente o motor da actividade artística.

**SVJ:** Como é que vêes o ressurgimento do interesse pela arte política?

**PM:** Para certos críticos e comissários portugueses foi aparentemente uma descoberta recente mas fora do tempo, esse retorno do político, esse retorno do real. No período histórico que atravessamos a importância de trabalhos artísticos que entrem em diálogo com as realidades circundantes, locais e globais, é cada vez mais pertinente. Toda a história da arte está carregada de arte política.

A arte que o poder dominante em Portugal defende é uma arte museográfica, formalista e académica, que não levante questões problemáticas, apresentada de um modo esteticista, donde o caos está completamente eliminado, a cultura de massas, o objecto, o informe, e outras palavras que não fazem parte do vocabulário de certos «agentes especializados» deste país. Talvez por isso alguns dos artistas que muito admiro nunca expuseram ou nunca apresentaram exposições individuais significativas em Portugal, nomeadamente Mike Kelley, Paul McCarthy, Richard Prince, Felix Gonzalez-Torres, Jim Shaw, Jason Rhoades, John Miller, Raymond Pettibon ou Bruce Nauman. Pudemos ver recentemente uma exposição extraordinária de Thomas Hirschhorn em Serralves. Um certo tipo de arte que entra mais directamente em confronto político e estético com o espectador está geralmente eliminada das programações, e isso mostra o universo estético e de ideias onde essas pessoas se movem. É curioso observar, por exemplo, como a *Documenta 10* em 1997 e a *Documenta 11* em 2002 que levantaram importantes discussões relacionadas com uma arte mais politizada, em Portugal não tiveram qualquer tipo de eco nesses círculos.

**JU:** Na brincadeira poderia dizer o seguinte: «O Paulo se pudesse, noutras condições, até podia fazer uma arte terrorista». Como na relativamente recente afirmação do Stockhausen, em que diz que a explosão das Torres Gémeas era a obra de arte por excelência. Há aqui uma espécie de fronteira entre um acto verdadeiramente subversivo ou mesmo terrorista e a arte que é uma espécie de simulador da própria subversão. Não será que ficas agarrado a um campo quase obsessivo de desconstrução e de ataque ao sistema artístico em que vives, como se, numa mecânica perversa, a arte precisasse do poder, de todos os jogos de poder, pois de outra maneira não tinha tema, não tinha um obstáculo, um alvo privilegiado.

**SVJ:** Ou concebes a arte sem esse lado mais político...

**PM:** Posso responder da seguinte forma: Adorno dizia que se a Terra fosse um Paraíso, a Arte não seria necessária. Podemos-nos então perguntar—para que serve a Arte? Serve como testemunha dos problemas do mundo em que vivemos, serve para nos questionarmos sobre eles. Não os vamos resolver mas podemos colaborar na sua resolução. O grau de envolvimento é diverso, podemos falar do envolvimento e da denúncia política de George Grosz e John Heartfield numa Alemanha nas vésperas da Segunda Guerra Mundial, de Joseph Beuys na Alemanha dos anos 70

ou de colectivos americanos como Group Material, Gran Fury, Guerrilla Girls, Tim Rollins & K.O.S nas décadas de 80 e 90 geralmente associados a reivindicações de grupos minoritários ou das obras individuais de Hans Haacke, Krzysztof Wodiczko, Muntadas, Santiago Sierra, Jean-Luc Godard ou Steve McQueen. Penso que os intelectuais se demitiram do seu papel interventivo na sociedade ao longo do século xx, sobretudo na segunda metade, por uma série de razões que se prendem com o triunfo do espectáculo mediático. Hoje as televisões legitimam e adornam os seus debates com *opinion makers* dispostos a sintetizar o seu pensamento em poucos segundos e de forma acessível às audiências, os *sound bites* ganharam espaço e sobrepuseram-se a um discurso reflexivo. Só se consegue escapar a essa conjuntura criando projectos específicos, normalmente temporários e independentes do discurso dominante. O artista integra o sistema artístico e tem de funcionar dentro dele, tendo ou não galeria, trabalhando ou não com dinheiro público e privado. Não existe um cartão profissional ou uma ordem que represente a classe, isso pode significar liberdade de acção em relação aos poderes corporativos mas existe um número mínimo de regras que tem obrigatoriamente de partilhar, pode no entanto por vezes interferir nos processos, levantando questões que interrogam os mecanismos do seu próprio funcionamento e é nesta pequena deslocação que pode residir o papel socialmente interventivo do artista. O que é para mim importante quando faço os meus trabalhos, porque os faço ou porque acho que continuam a ser relevantes? São relevantes como resultado do meu testemunho directo enquanto actor e leitor auto-consciente da sociedade do meu tempo, o autor como produtor. Estou a criar através da minha obra artística, dos textos e da documentação que produzi e daquela que arquivo de outros projectos um conjunto de material, um pequeno fragmento individual sobre a história colectiva contemporânea. Esta arqueologia e património do futuro deve ser a consequência da nossa reflexão e intervenção no presente. O nosso trabalho serviu para tornar a história visível, para retratar o passado e testemunhar o presente. A arte contemporânea pode funcionar no espaço independente mas também no espaço institucional, o que não a obriga a ficar «congelada» nos seus propósitos. Aliás, é nos museus que hoje os artistas têm mais condições para trabalhar. A dinâmica de vários desses espaços ultrapassa os condicionamentos comerciais das galerias ou a falta de apoios financeiros dos projectos independentes. Uma crítica que por vezes é feita no âmbito da arte política, e consequentemente ao meu trabalho, é a colagem a factos pontuais tornando supostamente obsoletas essas obras pela passagem do tempo. Ignorando neste momento a componente estética da obra, parece-me que os conteúdos se forem pertinentes à partida não perdem importância com o correr do tempo. Podemos simular um paralelo com a literatura e o cinema: será que *As Vinhas da Ira* de Steinbeck ou *Mamma Roma* de Pasolini perderam a sua relevância? Esse argumento é tendencioso e inconsequente. Cada novo trabalho é mais uma crónica sobre a passagem de um grupo de pessoas por um curto período de tempo.

**JU:** É interessante, tu como que já não tens «esperança» no próprio presente, estás continuamente a deferir tudo para o documento, para o museu. O sistema sofisticou-se de tal forma que parece que nos desarma, de algum modo.

**PM:** Tu não tens as mesmas armas, mas tens de trabalhar dentro dele, deves tentar usar meios

próximos mas que necessariamente existem à tua escala individual. A co-existência no espaço do museu entre o passado e o presente pode ser produtiva embora possa ter de funcionar em contextos económicos e de legitimação perversos. Actualmente essas instituições têm grandes meios económicos à sua disposição, o que pode proporcionar boas condições de trabalho, os patrocinadores, nomeadamente os bancos em Portugal injectam grandes quantias que transformam em publicidade própria mas simultaneamente perpetuam as escolhas óbvias sem margem de risco, pretendendo mostrar-se ao nível dos seus clientes / público alvo. Os museus são as máquinas legitimadoras da imagem cultural de um banco ou de um colecionador que pode também ambicionar inflacionar o valor de certos artistas da sua colecção em troca de depósitos ou compras para esse museu. A ausência de dinheiros públicos pode por vezes tornar essas instituições demasiado vulneráveis à pressão dos investidores e torná-las num mero lugar de passagem especulativa e não qualitativa neste regime de produção e consumo. Por essa razão certas acções espectaculares que por vezes acontecem acabam por ter aspectos positivos como é o caso do artista britânico Damien Hirst que acaba de forma cínica por entrar no jogo dos investidores capitalistas ao participar na compra do seu próprio trabalho—a especulação não gera apenas lucro para terceiros mas neste caso para o próprio artista / especulador. Um artista não consegue trabalhar à escala de uma multinacional mas pode usar os meios tecnológicos em rede para divulgar o seu trabalho e alargar a discussão, passando do local para o global. Essa difusão pode continuar a gerar outras contribuições para a discussão e são esses grupos minoritários e informais que vão produzindo a diferença e disseminando distintas formas de intervir. Assim se pode produzir a mudança da micro para a macro escala. A arte pode ser um rastilho para conseguires dinamitar o conservadorismo ou o encobrimento de situações. Podemos colocar a coisa de outra maneira: o que nós produzimos no início dos anos 90, contrariando a importância académica da pintura e da escultura, ao escapar do *atelier* para integrar outras vivências e materiais, foi determinante para uma mudança na atitude criativa e na produção de uma nova geração de artistas que se afirmou no final dessa década. No início, o nosso trabalho desenvolveu-se sem pressões económicas, estávamos na ressaca da primeira guerra do Golfo e o mercado entrara em recessão. As galerias estavam mais cautelosas e o clima era propício para se iniciarem projectos independentes. Esses acontecimentos históricos determinaram o contexto da evolução do nosso trabalho, o mesmo aconteceu por exemplo, nos Estados Unidos com a nova geração de criadores pós-11 de Setembro que produziu imensos trabalhos influenciados directa ou indirectamente por essa temática. Mesmo o cinema americano, neste momento, mostra inflexões relacionadas com uma nova postura sobre esses acontecimentos políticos, nomeadamente sobre a questão do Iraque. O papel efectivo dos artistas é a crítica, porque me parece que as sociedades hoje são muito acríicas. Então em Portugal isso é mais do que óbvio. As pessoas viveram 49 anos num regime fascista, por alguma razão. Porque é que nunca se revoltaram? Esta foi a maior ditadura da Europa, uma das maiores do mundo, são muitos anos sem a capacidade de dizer «não».

**SVJ:** A questão aqui é também um pouco a estética. Como é que pensas em questões estéticas quando falas em situações relacionadas com problemas sociais contemporâneos?

**PM:** Trabalho com imagens e portanto, quando penso num trabalho, ele tem de ter como componente final uma resolução formal. Esse resultado tem naturalmente de ter uma determinada qualidade estética porque esse é o meu trabalho. Agora, essa qualidade estética final, essa qualidade formal que se encontra no fim da realização do trabalho, não pode sobrepor-se à sua pertinência conceptual. A obra política não se torna importante apenas pelo tema mas pela sua qualidade plástica final que deve acrescentar um outro olhar ao espectador. Uma básica apresentação dos factos pode remeter a obra para um simples discurso jornalístico.

**JU:** Não estás à procura de um formalismo qualquer, de uma espécie de purismo...

**PM:** Não, pelo contrário, acho interessante quando produzes um trabalho que exista uma margem de erro associada, pois as tuas expectativas iniciais nunca vão ser completamente concretizadas e isso é o resultado de um processo orgânico, em que não devemos ser deterministas mas estar atentos a outras interferências para poder tirar partido das circunstâncias particulares de cada projecto.

**JU:** Mas não expandes o erro? Como se te abismasses nos próprios erros, nas falhas...

**PM:** Não. Mas devo acrescentar que prefiro «falhar» um trabalho do que cumprir as regras da previsibilidade. A produção de muitos dos meus trabalhos envolve outros profissionais, como serralheiros, carpinteiros, pintores, costureiras, técnicos de fotografia e vídeo, maquetistas e outros, tornando-se quase impossível um controle exaustivo de todo o processo de trabalho. É importante ausentar-me da produção oficial e deixar certas opções serem tomadas pelos especialistas; é um risco e um desafio. A capacidade de concretização do autor e a eficácia da obra reside na manipulação destes diversos factores, tal como um realizador de cinema que coordena uma equipa de trabalho. Deves criar distância em relação ao objecto que produzes e ao eventual «erro», para em seguida poderes inverter essa situação de forma positiva incorporando-o na obra e na montagem final, deve-se partilhar as dúvidas e escutar as várias opiniões da equipa, pois muitas vezes é uma pequena «comunidade» que está a construir a tua obra.

**SVJ:** E quais são as maiores dificuldades que existem hoje, na produção de obras no contexto nacional?

**PM:** Acho que um dos grandes problemas que existe em Portugal, e já falei disso em diversas ocasiões, é não existir aquilo que eu costumo designar por estruturas intermédias de produção e exibição, que poderiam fazer com que o sistema artístico português funcionasse de uma maneira muito mais natural e fluida. As gerações de criadores vão-se sucedendo, estando centradas essencialmente em Lisboa e Porto e invariavelmente começam a produzir projectos em espaços independentes com poucas condições. Podem acontecer em seguida várias situações: ou são rapidamente absorvidos pela crítica e apresentam o seu trabalho em exposições colectivas de

carácter institucional, nomeadamente num dos muitos prémios que actualmente existem para artistas jovens, para de seguida voltarem aos espaços independentes e ali permanecerem longo tempo ou então passam realmente para um patamar institucional estável e mantêm-se aí, podem-se então tornar um «fenómeno temporário», mas perdem frequentemente a capacidade para desenvolver a sua obra de uma maneira consistente, caindo em repetições infrutíferas do seu próprio trabalho e limitando-se a responder às expectativas do mercado investidor. Estas situações intermitentes poderiam ser ultrapassadas com a criação de espaços intermédios, com equipas qualificadas de produção e boas áreas de exibição. Teriam assim à sua disposição melhores infra-estruturas do que os espaços independentes e não estariam sujeitos à pressão da exibição institucional, podendo encontrar processos mais experimentais para dar continuidade ao seu trabalho. Em Portugal só existem espaços independentes, que são precários e sem estrutura ou então existem super-estruturas como o Museu de Serralves, o ccb, a Gulbenkian, a Culturgest ou o Museu do Chiado. As estruturas de menor dimensão deveriam ser disseminadas pelo país e dirigidas por directores artísticos e comissários de uma nova geração ou mesmo por grupos de artistas, numa lógica de autonomia como a que aconteceu durante os anos 90, em que os artistas tiveram de se auto-organizar e acabaram por produzir as mais importantes exposições colectivas dessa década. A falta de estratégia para a política cultural do poder central abrange também as autarquias e os eventuais espaços que possam existir acabam em programações regionalistas, salvo raras excepções, sem resultados práticos para o desenvolvimento do conhecimento artístico dessas populações. A solução de recurso, pouco imaginativa mas politicamente óbvia, é pagarem à Fundação de Serralves para poderem cortar a fita de mais uma «exposição-pacote» com garantia de qualidade. Assim têm o prestígio garantido e não se maçam a contratar ou a formar futuros programadores. Ou seja, era preciso haver programadores locais, pessoas que incentivassem a produção local a evoluir e que ao mesmo tempo tivessem capacidade de mobilizar e de criar projectos de dimensão nacional que cruzassem várias disciplinas. Um pouco como acontece em Espanha, mas nós não temos a estratégia nem a capacidade económica de Espanha...

**JU:** Eles têm as regiões...

**PM:** Claro, são as regiões autónomas que gerem os seus museus, com dinheiro próprio ou com apoio do governo central, criando as suas colecções... Tudo isto funciona em efeito dominó: se há mais museus também podem existir mais colecções; ao adquirirem as suas colecções, os artistas vendem, portanto têm dinheiro para continuar a produzir e estimula-se o surgimento de mais coleccionadores, estes ficam mais informados e existem mais obras para serem visitadas e estudadas, a discussão e a pluralidade aumenta e os espaços para expor ganham outra escala. Neste método dinâmico o sistema não ficaria afunilado entre duas cidades—Lisboa e Porto—nem controlado e dependente de meia dúzia de pessoas.

**SVJ:** Mas achas que isso se reflecte na qualidade da arte que se produz actualmente?

**PM:** Reflecte, porque considero que a qualidade da arte em Portugal não é muito grande, mas

existe matéria-prima e interesse de alguns criadores para contrariar essa tradição da nossa história da arte. Actualmente apresentamos uma qualidade mediana, o que no entanto caracteriza a grande maioria da arte também produzida internacionalmente, e mesmo sem existirem artistas plásticos de excepção, não temos equivalentes à escrita de Fernando Pessoa ou ao cinema de João César Monteiro, Manuel de Oliveira ou Pedro Costa, ainda assim temos actualmente alguns artistas portugueses no circuito internacional. Com mais apoio económico para produção e internacionalização e concertação de esforços entre público e privado—galerias /coleccionadores—outros artistas poderiam integrar esse circuito de forma consequente e não temporária ou fugaz. Não nos podemos contentar com comparências pontuais em feiras ou bienais mas com uma presença desses trabalhos na discussão internacional. A internacionalização passa por uma estratégia coerente e não a curto prazo. Espero que a actual presença de vários artistas portugueses lá fora não seja circunstancial nem o resultado de fenómenos de moda e de interesses muito bem geridos. Desde que iniciei o meu trabalho, há cerca de dezoito anos, até agora, nunca me conseguiram demonstrar que um artista a viver em Portugal e tendo como galeria principal uma galeria portuguesa conseguisse atingir relevância e ter um percurso internacional continuado de quinze ou vinte anos.

**SVJ:** Mas o que é que falha?

**PM:** Dinheiro, estratégia e inteligência. Será que os galeristas portugueses têm a formação e o conhecimento internacional mais adequado para conseguirem elaborar essa estratégia? Por outro lado, o que é que pode Portugal pode oferecer em troca? Não são só as galerias, é todo o conjunto de entidades. A Fundação de Serralves é a mais importante instituição para a arte contemporânea em Portugal. Quantas exposições é que o Museu de Serralves produziu ou co-produziu a nível internacional que integrassem artistas portugueses? Quantas exposições de iniciativa portuguesa, com comissário locais, foram apresentadas internacionalmente no sentido de dar a conhecer o que aqui se produz? As estruturas limitam-se a responder aos convites ou a cumprir os calendários oficiais dos grandes eventos. É assim que o meio português funciona. Há um problema inultrapassável que é a escala do país, pequeno e atrofiado por um grupo de pessoas que não está interessado em abrir mão do seu controlo nas colecções, nas galerias, nos jornais, nas instituições...

**SVJ:** Mas podiam ter interesse em criar essas redes internacionais...

**PM:** Não, porque são demasiado preguiçosos e talvez demasiado incompetentes...

**JU:** Mas tinham a ganhar com isso...

**PM:** Não sei se têm assim tanto...

**SVJ:** Ou pensam que isso pode significar uma abertura demasiado grande, que os faça perder

poder e controle sobre a situação...

**PM:** Ora aí está. Suponhamos que um curador decide abrir, simbolicamente a fronteira, ou seja colocar em contacto directo artistas portugueses e *curators* internacionais. A partir desse contacto inicial já não é o curador que vai continuar a fazer os telefonemas e a trocar informações, servindo de intermediário, é o artista que se autonomiza e que troca e-mails directamente com o *curator* internacional, e que eventualmente, combina com ele as exposições. Mais tarde esse *curator* pode até apresentar-lhe outra pessoa e essa pessoa apresenta-lhe outra e o curador português do inicio desta história já perdeu o controlo da situação. É esse controlo da visibilidade que a arte portuguesa pode ter no estrangeiro que eles não querem perder.

**JU:** Há pouco falaste em estruturas intermédias. Podias precisar melhor...

**PM:** Quando eu falo de estruturas intermédias, falo de projectos como o *TERMINAL*. O hangar onde se realizou esse projecto em 2005 tinha 4000 m<sup>2</sup>, mas pode-se imaginar até estruturas mais pequenas que poderiam existir no Algarve, na zona Centro e a Norte. Seriam locais de programação regular, com capacidade para residências artísticas—produção, discussão e exibição—de trabalhos de investigação teóricos e práticos. Uma plataforma que poderia receber visitas e contribuições internacionais em regime de *atelier* aberto. As actividades deveriam ser registadas em pequenos livros e em bases digitais de grande circulação. A sua direcção deveria ser rotativa e assumida colectivamente por artistas e comissários com experiência na fase inicial do projecto. Estes centros de criação resolveriam o problema de falta de informação organizada sobre a actual arte portuguesa, embora as condições hoje sejam diferentes das de há quinze anos, em que ninguém tinha dossiers organizados dos artistas. Mas continuam a faltar dados e curiosamente a maior e mais completa base de dados sobre arte contemporânea deste país foi feita por uma entidade privada, não foi o Estado que a concebeu embora tenha participado no seu financiamento, foi uma entidade privada, a Fundação Ilídio Pinho que montou o projecto *Anamnese* dirigido pelo Miguel von Hafe Pérez, que se encontra alojado online. Esse tipo de inventariação já devia ter sido feita há muito tempo pelas estruturas do Estado ligadas às artes. Não existe nenhum livro sério sobre arte portuguesa dos últimos quinze ou vinte anos, não estou a falar de pequenos almanaques ou pequenos compêndios, que andam por aí, onde estão representados meia dúzia de artistas, estou a falar de uma visão factual, plural e exaustiva, como outros países publicam para divulgação internacional dos seus criadores. Os galeristas também deveriam investir mais em publicações monográficas, conceber sites de qualidade e com informação actualizada e serem mais agressivas nos intercâmbios com galerias relevantes de outros países, de forma a estabelecer parâmetros de qualidade superior, nomeadamente para a Feira de Arte de Lisboa.

**JU:** A raia espanhola, e certos Museus como o de Badajoz, parecem-me ter uma preocupação estratégica em relação à arte portuguesa que não tem nenhuma correspondência da parte das nossas instituições...



**PM:** O Museu de Arte Ibero-americana situado em Badajoz, o meiac, que dentro do contexto espanhol é um museu de pequena dimensão, tem uma das maiores colecções que existe de arte portuguesa dos últimos quinze, vinte anos. Porque é que não existem espaços daqueles cá em Portugal que tenham capacidade para ter uma colecção daquelas? É óbvio que as aquisições deviam ser muito maiores. O então Instituto de Arte Contemporânea começou uma colecção que foi mostrada uma vez no ccb, em 2000, e de repente as compras pararam. Entendo essa colecção como um incentivo para o mercado mas tenho reservas quanto a ser o Estado por si só a formar uma colecção, a sua função é sobretudo fornecer os meios, não é estabelecer um «gosto» oficial. O Estado devia dar condições aos agentes e não orientar, devia direccionar mais financiamentos por exemplo para a Fundação de Serralves, que é uma estrutura mista: pública / privada. O dinheiro atribuído é pouco para as aquisições necessárias e desejáveis...

**JU:** Podes traçar-nos o teu percurso de comissário independente?

**PM:** Organizei umas exposições ainda no período das Belas-Artes, no entanto aquele que eu considero ser o meu primeiro projecto comissariado aconteceu em 1995 no capc (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra) e chamou-se *Heaven, Inc.*. Começou por ser um convite para fazer uma exposição individual. A certa altura entendi que havia trabalhos de outros artistas que podiam entrar em diálogo com o meu e comecei por convidar três, quatro, e depois convidei seis artistas para trabalhar comigo nessa exposição. Embora o número de trabalhos que eu apresentava fosse superior aos dos artistas convidados, pois tinha passado do processo de uma individual para uma mostra colectiva, o resultado pareceu-me bastante positivo e estimulante. Como consequência dessa primeira experiência decidi produzir outra proposta numa escala superior, a exposição *ZAPPING ECSTASY* (capc 1996) era mais elaborada nas temáticas e na relação entre os diversos autores indicados. As questões de género e os discursos artísticos marcadamente politizados eram representados pelos desenhadores da revista americana *World War 3 Illustrated* como Peter Kuper, Seth Tobocman ou Eric Drooker, por trabalhos de Rigo, João Fonte Santa, António Olaio, Paulo Scavullo, Alice Geirinhas, António Rego, Pedro Amaral ou Cristina Mateus, entre outros... Os projectos de comissariado continuaram naturalmente a acontecer, por proposta minha ou por convite. Esta tornou-se a forma perfeita de elaborar projectos que escapavam aos modelos difundidos na época e permitiu a uma geração que tinha sido afastada da visibilidade pública continuar a desenvolver o seu percurso. Esse trabalho determinante de auto-organização, que surgiu em Portugal nos anos 90, continua a tradição dos *artist-run spaces* que tinham ganho grande relevância na afirmação da nova geração de artistas britânicos nos finais dos anos 80. Localmente esse trabalho envolveu vários artistas, mas destacaria pelos vários projectos que organizou e pensou, Pedro Cabral Santo, mas também o colectivo *Autores em Movimento* e Alexandre Estrela. Numa outra escala de projecto e pelo percurso iniciado em 1994, o colectivo que deu origem à zdb e que sob a direcção de Natxo Checa soube evoluir na gestão da sua programação e condições de exibição, sendo hoje o espaço independente de referência no nosso país. Estes grupos mais activos incluíam artistas como Miguel Soares, Rui Toscano, Carlos Roque,

Rui Valério, Paulo Carmona, Tiago Batista, Eva Mota, Heitor Fonseca, juntamente com alguns artistas do Porto como Miguel Leal, Fernando José Pereira, António de Sousa ou Cláudia Ulisses, além de outros que referi antes nesta conversa. No meu caso a opção por comissariar projectos foi a forma de pensar de modo diferente as exposições e as suas temáticas, mas também a montagem do espaço arquitectónico e a disposição das obras, a imagem gráfica e a sua divulgação pública. Várias dessas propostas foram na altura mostradas em Coimbra no capc, espaço histórico que proporcionou uma total liberdade de acção e que durante a década de 90 apresentou um número significativo de novos artistas. Embora sem condições económicas, todos trabalhávamos sem receber dinheiro, tanto eu como comissário e produtor como os artistas, foram-se produzindo uma série de projectos, experimentando vários tipos de situações que na altura eram singulares no contexto português. Para mim o comissariado nunca se apartou do meu trabalho artístico. Sempre pensei no trabalho de comissário, ao convidar outros artistas, como uma outra forma de dar continuidade à minha própria produção artística, de contribuir com o meu olhar singular enquanto criador. Comissário e artista complementam-se. Porém a minha participação nas exposições por mim comissariadas gerou sempre alguma polémica. Essa situação é perfeitamente normal nos contextos internacionais da arte contemporânea, basta lembrar a célebre exposição *Freeze* em 1988 organizada e com a participação de Damien Hirst, mas aqui queriam dividir os papéis, pareceu-me mais uma reacção corporativista de alguns comissários mais institucionais e seus acólitos. Mais uma vez a discussão acontecia ao lado e não sobre a substância das exposições apresentadas, muito barulho para nada... Mesmo sentindo pressão de alguns sectores por continuar a desenvolver em paralelo o meu trabalho como artista e comissário resolvi continuar a avançar e passar para exposições de grandes dimensões: a exposição antológica *Anatomias Contemporâneas, O Corpo e Arte Portuguesa dos Anos 90* aconteceu em 1997 e assinei o comissariado com o Paulo Cunha e Silva. Em 2000 eu e o António Rego, comissariámos na cidade de Glasgow, a maior e mais abrangente exposição internacional até hoje realizada com artistas portugueses dos anos 90: *PLANO XXI, Portuguese Contemporary Art. Cinema & Music*. No ano seguinte realizou-se a *URBANLAB. Bienal da Maia*, que foi um grande projecto transdisciplinar que ocupou vários espaços da cidade por mim escolhidos, como uma fábrica devoluta, um cinema já desactivado ou espaços públicos. A concepção e realização da *URBANLAB* foi fundamental para pensar o projecto *TERMINAL* que aconteceu em 2005. Esse projecto para o qual contei com a colaboração da Sandra Vieira e da Inês Moreira, sob a alçada da PLANO 21, uma Associação Cultural que criámos em conjunto, foi a última grande exposição colectiva que apresentou um número ímpar de trabalhos de artistas portugueses dos últimos quinze anos. Mostrámos também obras de alguns artistas de gerações anteriores e participações internacionais, cruzando várias áreas como a performance, a arquitectura, o design e a música contemporânea, num total aproximado de noventa criadores e mais de cem novas obras produzidas. Neste projecto, em que tivemos condições de produção infelizmente pouco comuns, podemos proporcionar aos artistas dinheiro para a produção das obras, equipas de montagem profissionais e boas condições de exibição do trabalho, tudo isto num imponente hangar de 4000 m<sup>2</sup> do complexo industrial da Fundação de Oeiras.

**JU:** Dirias que alguns críticos e comissários importantes tentaram apagar certas zonas da história recente das artes plásticas em Portugal?

**PM:** Completamente. O que tem acontecido nos últimos anos é que alguns textos publicados sobre os anos 90 e o seu contexto criativo, são textos completamente ilusórios, cheios de equívocos, cheios de erros factuais e omissões. Não estou a falar de erros de apreciação, esses são obviamente subjectivos, mas de interpretações históricas erróneas, pessoas que estão a fazer revisionismo histórico e que querem empolar certos acontecimentos e depreciar outros, pessoas alheadas dessa realidade e que agora falam e escrevem como cúmplices desse período. Nessa sua manipulação dos factos estão apenas a gerir para o presente o discurso sobre o passado.

**JU:** Vivendo nós num mundo reticular e globalizado, não achas que hoje os artistas portugueses podem desenvolver outro tipo de contactos e de cumplicidades passando de certa forma por cima de certos constrangimentos locais?

**PM:** Acho que existem possibilidades dessas redes se desenvolverem embora possa constatar que o seu funcionamento é ainda muito débil. Actualmente os programas internacionais de residências de artistas, as bolsas e numa primeira fase ainda escolar, o contacto internacional que o programa Erasmus proporciona, podem ser ferramentas muito úteis para alterar de forma significativa a circulação dos criadores portugueses. A criação de sites próprios e integração em redes internacionais de divulgação pode autonomizar um pouco os criadores nos contactos com o estrangeiro.

Internamente os concursos públicos pontuais promovidos pela actual Direcção Geral das Artes são factores de transparência na atribuição de apoios. Essa foi sempre uma das nossas reivindicações. Não concordávamos com uma atribuição casuística e interesseira de subsídios como aconteceu até 1997, altura em que foi criado o Instituto de Arte Contemporânea. É com o governo de António Guterres e o respectivo Ministério da Cultura dirigido por António Maria Carrilho que foi criado o iac – Instituto de Arte Contemporânea. Esse primeiro passo positivo necessita agora de outras correcções, nomeadamente nas verbas atribuídas aos diversos concursos. Parece-me um pouco incompreensível que uma representação individual na Bienal de Veneza receba a mesma quantia, ou aproximada, que o concurso público que reúne todos os criadores de arte contemporânea. Sendo uma representação obviamente importante, não faz sentido essa disparidade. É necessário estabelecer estratégias a médio e a longo prazo e não alterar as políticas a cada nova indigitação política, como aconteceu com a própria história do iac, que passados apenas escassos anos viu alterado o seu estatuto passando a Instituto das Artes e agrupando na mesma tutela arte contemporânea e artes do espectáculo. Na minha opinião essa junção foi um erro pois são disciplinas com especificidades próprias e com dinâmicas orçamentais distintas. Nessa altura, em 2002, com o João Tabarra e o Pedro Cabral Santo elaborámos uma carta aberta publicada num jornal diário e que gerou um movimento de recusa dessa fusão entre institutos, o que acabou erradamente por acontecer. Entretanto com este novo governo o Instituto passou a Direcção Geral das Artes, e assim os processos estão sempre a ser interrompidos e a começar de

novo. Experimenta-se infinitamente ao ritmo dos ciclos políticos. Se algum ministro ou director é demitido ou sai, isso pode significar uma alteração completa da política. Planear, programar alguma coisa torna-se assim inconsequente. Os eventuais parceiros nacionais e internacionais não vão ficar eternamente à espera nem podem estar prisioneiros da mudança de cadeiras...

**JU:** Que diferenças notas entre a tua geração e a geração que veio a seguir, que aparece no fim dos anos noventa?

**PM:** Acho que existem grandes diferenças. A minha geração é a última que atravessa a sua infância ainda no período anterior há revolução. Provavelmente por essa razão e também devido às suas origens sociais, pelo menos de alguns de nós, classe média e pequena burguesia, e por termos acompanhado quando éramos miúdos todo o período do prec e pós 25 de Novembro de 75, éramos e somos muito mais politizados do que a geração que se seguiu, nos finais dos anos 90. Para nós a política era um elemento preponderante no dia a dia assim como na concepção do trabalho artístico. Essas convicções também foram reforçadas pelo contexto da época em que começamos a produzir, finais dos anos 80 e limiar dos anos 90, quando acontece a primeira guerra do Golfo e a consequente recessão económica internacional. As obras de grande parte dos artistas das últimas gerações mostra deliberadamente um desinteresse pela política, o comentário quando existe, nalguns deles, é um comentário mais sociológico, mais factual, sem ser tão politizado ou ideológico. Estas gerações não tiveram que se confrontar com problemas de afirmação do seu trabalho como nós. Isso na altura obrigou-nos a posicionarmo-nos ideologicamente e conceptualmente numa atitude firme e de resistência, contrariando o que se passava ao nosso redor. Enquanto nós tivemos que fazer a nossa própria «revolução», e auto-construir o nosso percurso durante dez anos para com persistência impor o nosso trabalho, a nova geração que apareceu em Lisboa no final dos anos 90 teve o caminho facilitado. Não existiram dissensões geracionais, mas uma natural continuação do trabalho desenvolvido por outros meios, menos ideologia e mais tecnologia. Muitos destes trabalhos eram estimulantes e com a retoma económica e as carreiras estabilizadas por parte dos artistas das décadas de 70 e 80, a situação era a ideal para serem rapidamente resgatados por uma crítica que estava ávida por ter nomes novos para promover e escrever sobre eles, já que nós continuávamos excluídos desses meios, e deste modo uma nova geração ganhou notoriedade rápida apoiada em numerosos prémios para jovens artistas e convites para exposições em instituições.

**JU:** Estás a falar de que artistas?

**PM:** Filipa César, Vasco Araújo, Leonor Antunes, João Pedro Vale, Francisco Queiroz, João Onofre, Inês Pais, Nuno Alexandre Ferreira, Susana Mendes Silva, Ana Pinto, etc. Esse conjunto de pessoas cruzou-se nas Belas-Artes de Lisboa num período de dois ou três anos, era um grande grupo informal concentrado naquele período, ao qual se podem juntar outros nomes como Noé Sendas, Ana Pérez-Quiroga, Nuno Cera, André Guedes, Hugo Guerreiro, Daniel Barroca, Pedro Barateiro, Pedro Moitinho... de outras escolas como a Maumaus, o ar.co ou a estgad, nas Caldas da Rainha. O

seu percurso foi muito mais individual e menos colectivo, não existia um espírito geracional vincado, pois eram muito mais competitivos entre si, cada um tratou de encontrar rapidamente as vias de divulgação e visibilidade do seu trabalho...

**JU:** No limiar desta década temos já um grupo no Porto, os do Salão Olímpico, que durou quatro ou cinco anos e me parece mais em sintonia ou mais próximo do tipo de grupo que foram vocês no princípio dos anos 90. No Porto ocorreu um movimento interessante. De certa maneira o fechamento, os constrangimentos criados pela política camarária ou municipal de Rui Rio fizeram com que as coisas começassem a acontecer fora dos circuitos institucionais e das galerias, e proliferaram iniciativas dentro de casas particulares e em espaços alternativos...

**PM:** Existiram três momentos importantes ao nível da formação de grupos organizados ou colectivos informais no campo das artes plásticas. Já falamos dos dois primeiros, um primeiro grupo no início da década de 90 e um segundo no final dos anos 90, ambos com origem nas Belas-Artes de Lisboa. Mais tarde, no Porto, um conjunto de estudantes começou a organizar pequenos eventos e a promover ciclos de conferências, e é dos elementos do *Inter+disciplinar+idades*, da fbaup, que vão proliferar uma série de espaços independentes na cidade do Porto. Reagindo à ressaca e à sangria financeira na área da cultura do pós-Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura, assim como à total inépcia cultural que se tinha instalado na cidade na sequência da eleição de Rui Rio e, situados numa cidade secundarizada dentro do contexto português, foi nessa situação que desenvolveram o seu trabalho e modos alternativos de o expor. Esses espaços emergentes ocuparam ou reabilitaram áreas devolutas no centro da cidade. Assim aconteceu com a Caldeira 213, PÊSSEGOSprÁSEMANA, Artmosferas, Salão Olímpico, Apêndice, A Sala, Mad Woman in the Attic, Uma Certa Falta de Coerência. Exposições, exibição de vídeos e filmes, mostras de performances, visitas a ateliers abertos, concertos, foram acontecendo a grande ritmo, demonstrando uma dinâmica geracional única e na altura sem paralelo em Lisboa. Relembrando as actividades auto-organizativas do início dos anos 90 e que acabaram por dar origem há zdb. Desde o início dos anos 90 que sempre tive grande proximidade com a cena artística do Porto e foi sempre bastante estimulante montar projectos a partir de muito pouco. Posso acrescentar à lista de espaços independentes do Porto os projectos por mim dirigidos à quase uma década—W.C. Container e IN.TRANSIT. Isso criou relações de cumplicidade que permaneceram. Foi importante também facilitar a passagem dos trabalhos por Lisboa, criando redes de contactos entre as duas cidades, ou produzir trabalhos para exibir em projectos que comissariei. No Porto eles tinham de responder à não só total ausência de estruturas de produção e exibição e de massa crítica na cidade, assim como à distância física em relação a Lisboa que correspondia e corresponde a um desinteresse por parte da crítica para acompanhar esses projectos. Estas iniciativas iniciais tiveram um protagonista transversal: Manuel Santos Maia, seu grande dinamizador, juntamente com Eduardo Matos, Mafalda Santos, Ângelo Ferreira de Sousa ou Isabel Carvalho. Com o passar do tempo outros protagonistas entraram em cena como André Sousa, Isabel Ribeiro, Nuno Ramalho, Carla Filipe, Renato Ferrão, Susana Chiocca, Mauro Cerqueira, Carla Cruz ou os colectivos que editaram numerosas fanzines: *A Mula* e também o *Senhorio*. Aquele que se tornou o mais

emblemático dos espaços foi o Salão Olímpico, pela programação que apresentou entre 2003 e 2006. Tinha um grupo forte de artistas na sua origem, estava situado na Rua Miguel Bombarda, a rua onde estão situadas as galerias comerciais no Porto, e também porque em 2006 foi concebido um projecto de exposição «retrospectiva» a convite de Serralves. Toda esta dinâmica aconteceu numa cidade que nada tinha para oferecer aos seus criadores. A total inoperância dos vereadores da cultura ou a sua própria inexistência tem servido de pretexto para esvaziar a programação cultural da cidade, onde subsistem duas qualificadas ilhas culturais mas independentes do poder discriminatório da Câmara Municipal do Porto, a Fundação de Serralves e a Casa da Música.

**JU:** Em termos de linguagem e de afirmação, até dado o contexto local difícil, parece-me que há um regresso à política e uma aproximação maior com a tua geração. Qual é a tua leitura?

**PM:** Há sem dúvida, na situação do Porto, uma relação mais decisiva com a política do que aquela que tinham os artistas que sensivelmente pela mesma altura começaram a trabalhar em Lisboa. O Porto é uma cidade muito deprimida socialmente, longe dos parâmetros gerais de qualidade de vida de Lisboa, sem a sua vida cultural e social, é uma cidade envelhecida e que se desertificou na última década, tendo daí resultado um centro urbano abandonado e devoluto, vítima da especulação imobiliária. As obras produzidas por estes artistas retratam essas realidades, que alguns conhecem de forma próxima dada a sua proveniência social. Outro aspecto importante é o activismo e envolvimento em discussões públicas sobre conjunturas relacionadas com o urbanismo e a cultura da cidade ou situações de exclusão social...

**JU:** Queres dizer que provinham de extractos sociais mais baixos, como vocês, ao contrário daqueles que aparecem no fim dos anos 90, vindos da classe média alta...

**PM:** Quando falamos de um colectivo existem necessariamente nuances, mas poderemos generalizar dessa forma. Isso faz com que vários deles mantenham uma componente política forte, um activismo presente na sua vida e por extensão no trabalho. Este relevante grupo informal do Porto foi-se naturalmente desintegrando com a passagem do tempo. Considero que o seu fim simbólico ocorreu em 2006 com as exposições em Guimarães, em Coimbra e o lançamento do catálogo do Salão Olímpico, projecto de revisitação que partiu da Fundação de Serralves. Esta realização que se arrastou durante algum tempo devido a divergências internas e externas sobre o tipo de exposição a apresentar, marca a passagem de muitos dos intervenientes para um outro universo mais profissionalizado, da instituição, da galeria. Aqueles artistas integram agora com maior ou menor visibilidade o sistema artístico português, exibem o seu trabalho regularmente em galerias comerciais, são convidados para exposições oficiais e alguns viajaram até ao estrangeiro. As condições económicas continuam frágeis mas o estatuto profissional alterou-se. O ciclo de afirmação colectiva fechou-se ao fim de cinco, seis anos como é habitual. Existem aqui alguns projectos de trabalho singulares, importa agora acompanhar o percurso de cada um. Estes caminhos mais individualizados não impediram uma certa cumplicidade entre eles agora em projectos mais pontuais. Em Lisboa, desde 2007, têm acontecido algumas exposições em espaços

temporários. Neste momento ainda não consigo perceber se é um fenómeno meramente transitório ou se representa realmente um pensar os projectos de forma colectiva e consequente.

**JU:** Tudo isto de que tens falado, do sistema artístico à arte política, parece que se consuma ou tem o seu corolário no *S de Saudade*, o teu mais recente projecto, em torno do Estado Novo e da iconografia de Salazar. Sei que não é o teu primeiro trabalho em que mergulhas na história de Portugal, mas aqui remetes para o ícone máximo de uma certa patologia do ser português, assim como para o antigo regime que parece ainda estar presente no Portugal de hoje. Recentemente começaram a aparecer discursos à volta de Salazar e foram discursos que emergiram não propriamente vindos das gerações mais velhas mas da geração que andava à volta dos trinta anos. Uma geração que cresceu com o cavaquismo e com a Comunidade Europeia e que de repente, no limiar desta década, se defronta com uma crise económica e com o nosso eterno falhanço, e Salazar é o que está mais à mão, seja para os saudosistas, seja para aqueles que nele configuram o rastro inefável da nossa desgraça e tolhimento, que demora a desaparecer...

**PM:** Como disseste já realizei outros trabalhos sobre questões relacionadas com a recente história política portuguesa. Em relação à questão do Estado Novo e à questão da revolução tinha feito dois trabalhos que tocam especificamente esse assunto. Um foi feito em 1999 no Porto, num projecto que se chamou *Quartel, Arte Trabalho e Revolução*, em que desenvolvi uma série de trabalhos com o título / pergunta: *O 25 de Abril existiu?*. Esse trabalho funcionava em vários suportes, desde autocolantes com retratos das figuras da revolução, a quem era colocada a pergunta e desenhados segundo o grafismo da época. O projecto *Quartel* era apoiado pelo inatel, sendo esta estrutura uma descendente da antiga fnat – Fundação Nacional para Alegria no Trabalho, criada em 1935 pelo Estado Novo. Recolhi imagens da história da instituição nomeadamente uma imagem em que se vê a inauguração do Estádio Nacional com pessoas à volta do Engenheiro Duarte Pacheco a fazer a saudação Nazi, gesto repetido pela classe de ginástica da fnat nessa mesma inauguração, numa ambígua coreografia, e uma outra imagem de refugiados timorenses na altura da invasão japonesa, na Segunda Guerra Mundial, a dirigirem-se para o campo da fnat que se situava na Costa da Caparica. Relacionava deste modo o presente da estrutura que organizava este evento com a sua própria história. Este trabalho estava disseminado por vários locais da cidade. Uma outra parte que tinha a ver com a questão da censura estava instalada numa montra onde eram apresentados dois filmes anteriormente censurados e que haviam sido exibidos nos cinemas de Lisboa nas semanas seguintes à revolução: *O Couraçado Potemkin* de Eisenstein e *O Último Tango em Paris* de Bernardo Bertolucci. Nessa mesma montra existia um pequeno texto histórico e uma lista de filmes censurados. No âmbito deste projecto realizei uma proposta para um *outdoor* em Lisboa, para ser colocado durante esse Verão no espaço público. Tratava-se de um painel de doze metros de largura, a composição era dividida ao centro, do lado esquerdo colocava a pergunta *O 25 de Abril existiu?*, do lado direito usava uma imagem fotografada durante as reconstituições televisivas que foram realizadas sobre o dia da revolução. A imagem era ambígua, pois aparentemente era real, mas quando se observava com maior atenção percebia-se que era encenada, restava a pergunta, uma revolução real ou uma

ficção? A proposta foi rejeitada pela Câmara Municipal de Lisboa, e acabei por apresentar uma segunda versão, mas essa acabou por ser vandalizada e deslocada do seu local inicial. Neste episódio ficou demonstrado como o sistema democrático também pode ser bastante perverso nas leituras que faz dos acontecimentos e que a censura não acabou definitivamente em 74. Este projecto realizou-se nos vinte e cinco anos da revolução. Em 1997 num projecto expositivo que aconteceu em Famalicão em torno da figura de Camilo Castelo Branco e comissariado por Miguel von Hafe Pérez, tinha exposto o trabalho *A Queda de um Anjo / A Cultura é uma Utopia – Peça em Três Actos*. A instalação dividia-se pelos três locais da exposição e retratava de forma factual e irónica o discurso político de circunstância e a circularidade da história, usando como referência a obra literária de Camilo, *A Queda de um Anjo*. Composta por elementos diversos, destacava-se a sucessão de fotografias a preto e branco de Marcelo Caetano a inaugurar a Casa – Museu de Camilo reconstruída no final dos anos 50 e passado três ou quatro décadas tínhamos as fotografias a cores do Ministro da Cultura da época, Manuel Maria Carrilho, a inaugurar novamente a Casa – Museu de Camilo. Era a demonstração de como a História se repete, mesmo em regimes políticos opostos, os gestos se perpetuam *ad eternum*. Nestes casos utilizei imagens de arquivo do Estado Novo, mas produzi outros trabalhos relacionados directa ou indirectamente com a memória política. Quando Timor não era sequer assunto na imprensa, em 1996, trabalhei cerca de um ano a recolher documentação para apresentar no trabalho *Timôr Loro Sa'e—Enterrados Vivos*, nas *Jornadas de Arte Contemporânea do Porto* comissariadas por João Fernandes, em que critiquei o abandono da questão de Timor pela diplomacia portuguesa. Em Beja no ano de 1995 na colectiva *Espectáculo, Exílio, Deriva, Disseminação: um projecto em torno de Guy Debord*, entrevistei vários antigos operários da Metalúrgica Alentejana onde decorria a exposição, e que era à época uma estrutura industrial devoluta no centro da cidade. Aquela fábrica que tinha chegado a empregar 500 operários condensava muito das vivências do período de transição entre o Estado Novo e o pós-revolução: problemas dos sindicatos com a polícia política, afastamento da administração e período de auto-gestão seguido de falência. Essa memória sociopolítica era relatada em instalações áudio que acompanhavam as fotografias dos operários nos locais onde trabalhavam de novo ou nas colectividades onde passavam o seu tempo livre. Esses retratos estavam situados ao longo dos vários armazéns, sendo o visitante obrigado a deambular pela fábrica para ir ao encontro das histórias daquele local que se cruzam com a sua própria memória social. É essa memória colectiva que procuro convocar nos trabalhos da série *S de Saudade*. Confrontar Portugal e o público com essa figura mítica que é Salazar. Quando ele morreu, já sem poder efectivo, eu tinha quatro anos, e em 1974 quando acontece a revolução tinha oito anos. Lembro-me dos livros da escola, do muro que nos separava das raparigas, dos retratos tutelares pendurados por cima do quadro preto de lousa e das conversas em família. Dos desenhos que depois o meu professor mandava fazer com a palavra liberdade, das manifestações, do quartel dos Comandos da Amadora que se situava diante da minha escola primária, das bandeiras vermelhas do 1º de Maio de 75. Lembro-me bem do tempo da revolução, da paz podre que se vivia e da euforia que se seguiu, do medo da guerra civil e das conversas infinitas entre vizinhas nas escadas do meu prédio, dos miúdos vindos de África que andaram comigo na escola. A paz e prosperidade de Portugal era um logro mas estes rótulos ficaram definitivamente associados à figura de Salazar e ao seu regime.



Interessa-me perceber como e porquê, como era representado o poder e como essas representações podem ser efémeras, como arquiva a história os seus protagonistas. Como pode um ditador, que promoveu o analfabetismo, avesso à modernidade, um tímido camponês sem vida própria, com medo de viajar de avião pelo grande Império de que tanto gostava de falar, continuar tão presente na sociedade portuguesa de hoje. Interessou-me confrontar esse fantasma com imagens da sua própria representação, que ao abandono pelas caves dos museus perderam a dignidade de outrora, cruzando-as com as histórias anónimas que partilham aqueles espaços. Numa sociedade em perda de sentido crítico, a sua recuperação parece reflectir outros problemas mais complexos do ponto de vista social como os desajustamentos económicos de uma classe média em vias de extinção ou a inserção social falhada da maioria dos imigrantes. A recessão é terreno propício para discursos conservadores e retrógrados. O conservadorismo em Portugal foi estancado no período revolucionário mas expandiu-se como uma gangrena depois do regresso à ordem que aconteceu a 25 de Novembro de 75. A concentração do poder económico e político dificulta a liberdade de acção, os avanços que vão acontecendo como a aprovação da lei de despenalização do aborto não chegam para contrariar uma tendência dominante. Os portugueses têm uma falta de dinâmica, de confiança e de criatividade para forjarem um futuro para eles próprios enquanto nação, que reflecte muito dessa nostalgia do passado. As imagens que agora foram impressas em tela desta série tinham já sido por mim fotografadas há mais de uma década, em 1996, no âmbito de um projecto que estava a desenvolver para uma exposição individual, que não se chegou a realizar no Museu do Chiado, intitulada *E não se pode exterminá-la?* e onde iria justamente falar das complicitades políticas que envolvem a história daquela instituição. Estas fotografias estiveram arquivadas, como muitas outras, esperando o andar da história, poderia nunca mais as ter usado, mas o estado das coisas deu-lhes nova relevância. Os novos trabalhos em vídeo que estou a preparar para apresentar em 2009 abordam uma temática próxima, mas já não centrados na representação iconográfica do poder através da pintura, mas na história de vários edifícios simbólicos no âmbito sociopolítico do Estado Novo, arquitecturas agora reconvertidas, onde se rasurou ou apagou a função anterior.

Será mais um capítulo para contrariar a amnésia colectiva... A saudade, o fado, uma série de características que Eduardo Lourenço tão bem descreveu no *Labirinto da Saudade* e José Gil analisa também no livro *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, e noutro mais antigo de 1995, *Salazar: A Retórica da Invisibilidade*. Nesse livro José Gil define Salazar como um ser invisível, mas de uma invisibilidade presente. Em termos de comunicação pública ele não era um histérico ou eufórico como Hitler ou o Mussolini, ele era um asceta, um moderado, tinha até alguma dificuldade em falar em público, era tímido e reservado, tinha uma aura quase religiosa. O povo era devoto na sua subserviência e anulava-se no anonimato colectivo diante de uma criatura que estava acima e a sacrificar-se em prol da nação. Estes traumas e sintomas podem continuar a ser diagnosticados hoje. Porque decidi agora usar estas imagens dos acervos dos museus com os retratos de Salazar? Penso ser o tempo certo, a razão principal parece-me ser geracional. Há balanços que são feitos ao fim de quase vinte anos de trabalho e tu percebes que certos propósitos sociais e profissionais que esperavas virem a concretizar-se ao fim de um determinado tempo não foram concretizadas e que tudo está um pouco na mesma. A minha geração, agora com cerca de quarenta anos, não pode

estar satisfeita com aquilo que o país lhes oferece socialmente e profissionalmente, não foi este o Portugal que nós imaginámos há trinta anos. Este também é um confronto com as minhas memórias pessoais, com o país em que vivo e trabalho diariamente. Nas obras da série *S de Saudade* faço o registo do que me é dado a observar: esse cansaço constante, esse ambiente pesado, de chumbo, o trabalho sobre as telas evoca a corrosão, a ferrugem, uma degradação ácida, como que mostrando algo que estivesse a apodrecer lentamente, em decomposição. Estas imagens são para mim muito representativas do que é o caminho de Portugal da revolução até aqui. As imagens do período revolucionário são para mim muito poderosas, aquelas imagens expressaram no momento uma reivindicação urgente do futuro por uma população até ali atrofiada nas suas liberdades de pensamento e de acção. Foi uma época única, mas a festa só durou um ano. Portugal não poderia continuar no caos em que estava mergulhado, mas o que se passou a seguir ao 25 de Novembro poderia ter sido diferente, foi um regresso ao controle oligárquico pelas elites económicas e políticas dominantes. «If we want things to stay as they are, things will have to change.», como dizia a personagem do filme *Il Gattopardo...* Talvez as verdadeiras revoluções não se façam só com o vermelho dos cravos...

**JU:** O 5 de Outubro, com a instauração da República e o fim da Monarquia, foi bem regado a sangue e nem por isso a primeira república deixou de ser um fracasso, com os governos a cárem dia sim, dia não. Ao fim de quinze anos, no princípio dos anos 20, estava toda a gente a pedir um regime autoritário, a ansiar pela ditadura e por um ditador. E isto para não entrar pela guerra civil na primeira metade do séc. XIX...

**PM:** Penso que há uma postura nostálgica e conservadora, que não sei como pode ser ultrapassada. Por outro lado nos últimos anos assistiu-se à tentativa de branquear o Salazarismo e o seu mentor. Acho inadmissível que um jornal diário recorra a uma versão Pop do rosto Salazar, recordando os retratos de Marilyn de Warhol, para a campanha de lançamento de uma colecção de livros sobre a ditadura do Estado Novo, como se estivesse a vender reбуçados ou um qualquer produto inócuo. Estão a falar de um ditador que durante meio século foi responsável pelo atraso que este país teve. Há um lado acrítico no modo como se mostra a figura do ditador que não faz sentido nenhum. Interessa-me mostrar o silêncio, o lado pesado desta lassidão portuguesa, porque isso tem muito a ver com o que ainda continua hoje a ser Portugal. Esta avaliação crítica do nosso contexto sociopolítico reforça a importância de contrariar a indulgência intelectual e a miopia de um poder unidireccional. Como já disse antes, a arte é um espaço de discussão e não de exclusão, não queria continuar a ver os criadores exilados no seu próprio país. Os artistas devem criar o seu próprio território de trabalho, conceptual, ético e estético, reciclando e editando novas narrativas com os materiais apropriados de uma cultura dominante concentrada na densidade visual dos *media* usando modos operativos que lhe permitam experienciar e integrarem-se na realidade contemporânea. A Arte vai continuar a ser um acto de resistência.

Esta entrevista resulta de uma conversa de quatro horas que decorreu no Campo Grande em

Lisboa a 15 de Abril de 2008. Depois de transcrita foi editada em conjunto pelos três participantes.

Entrevista a Paulo Mendes, intitulada «Para uma arte política», realizada por Sandra Vieira Jürgens e João Urbano e publicada na revista *Nada* n. 12, Outubro 2008, pp. 76-109.