

O QUE DIZEM OS ARTISTAS: LUIA CUNHA

Nuno Crespo

Luisa Cunha (n. Lisboa, 1949) é uma artista com um lugar especial na ‘cena’ da arte portuguesa. Em contraste com o percurso comum à generalidade dos artistas, começou a expor tardiamente e o seu percurso, ainda que muito atento aos principais movimentos contemporâneos, foi feito à distância das instâncias mais imediatas de legitimação da arte e dos artistas. É só em meados dos anos 1993 que começa a expor regularmente e as suas obras inserem-se numa linhagem de artistas próximos da chamada arte conceptual em que os nomes de Bruce Nauman e John Cage são essenciais. Expôs em importantes instituições como o Museu de Serralves no Porto, que em 2007 lhe dedicou uma exposição individual, ou a Bienal de Sidney.

Quando se pensa em Luisa Cunha é inevitável pensar-se no som, nas suas esculturas sonoras e no modo como esta artista usa de um modo muito singular a palavra dita nas obras que cria. As suas palavras interpelam o espectador e o seu corpo e levam-nos a estabelecer uma relação de tensão com o espaço, a arquitectura e a aprofundar os mecanismos da visão e da atenção.

Habitualmente trabalha para lugares específicos e as suas obras, dada a relação de intimidade que estabelecem com os lugares onde são mostradas, estão em permanente estado de mutação. Para a artista tratam-se de esculturas sonoras, porque as suas ‘obras sonoras’ nunca são invisíveis: há sempre um cabo, uma coluna, um microfone que dão presença e expressão material aos seus trabalhos.

Mas se o som e a palavra dita são dois dos seus materiais de eleição, o desenho e a fotografia têm uma forte presença no elenco da sua obra. Não são obras feitas com um gesto educado e formado, mas sempre formas primitivas de registar um pensamento, uma ideia, uma imagem. É esta imediatez da experiência que o trabalho de Luisa Cunha está sempre a dizer.

Como é que surgiu a arte?

Surgiu cedo. Entrou sem eu dar por isso. Fui habituada pelo meu avô a dar passeios e prestar atenção a tudo: aos vários tons de verde das árvores, às formas das rochas... Isto em Sintra, no Penedo. Em Lisboa eram as colunas gregas e os capitéis e mais os fustes, as jónicas e as dóricas. Portanto, habituei-me desde pequena a reparar.

Como ele ensinava Geometria Descritiva, nas Belas-Artes, fazíamos exercícios em que nos sentávamos num sofá da casa dele e ele dizia: agora faz um ponto, agora liga esse ponto a outro com uma recta, agora une estes outros, agora esse plano interseccionado com um outro e agora o que é que se vê? Portanto um jogo geométrico,

uma brincadeira que tinha imensa piada e eu entrava naquela história toda...

E era fácil essa disciplina de observação?

Tinha muita facilidade, observava muito e andava, o chamado andar a pé que não é bem passear. Conhecia as ruas de Lisboa muito bem e olhava para qualquer coisa que estivesse à minha volta e era muito natural para mim este olhar que faz um apanhado de tudo o que vê.

Era tão natural que, quando mais tarde comecei a fazer arte, como naquelas obras em que eu fiz uma descrição quase fotográfica dos espaços e salas, ficava numa euforia, e ainda fico, ao ver que a obra estava exactamente como eu queria.

O que significa que mesmo não estando a fazer arte, estive sempre a produzir.

Mas a licenciatura é em Línguas?

Em Filologia. Porque me interessava a filosofia da linguagem, a estrutura e a linguagem como comunicação.

E porque não as Belas-Artes?

Porque, como dizia o meu avô, aí tiravam-me o 'traço'. Fui dar aulas, o que não me satisfiz. Imediatamente comecei a fazer propostas ligadas às artes: promovia exposições, projectos artísticos, etc.

Mas a partir de um determinado momento surgiu a necessidade de criar um trabalho próprio. Foi por isso que apareceu o Ar.Co?

Sim, a partir de certa altura, ainda na Madeira onde vivi 11 anos, fiz um gesto que não sabia que me iria marcar tanto: peguei em barro e resolvi ir para o centro do Funchal, ao pé da Sé num largo onde fazem o mercado. Fui para lá, sentei-me num banco e, às 7h da manhã, peguei no barro e comecei a fazer o que me apetecia. Depois desta acção regresssei definitivamente a Lisboa. A este período correspondeu uma quase-morte interior e um renascimento Um processo em que se tornou evidente a necessidade de uma nova linguagem. Tive absoluta certeza que só as palavras não me chegavam. Lembro-me de na altura existirem dentro de mim frases do tipo: «não me chegam as palavras», «tenho de inventar uma nova linguagem». E vi nas imagens o silêncio que precisava para mim.

Quanto às imagens verbais reduzi-me praticamente ao silêncio e, durante dois anos, adotei, por absoluta necessidade de sobrevivência, apenas um tempo verbal: o presente — «faço isto»; «estou a fazer isto». Não podia utilizar nem o passado, nem o futuro, porque isso significava trazer para o presente esses outros tempos. Se tivesse feito isso eu não tinha condições para sobreviver.

Fazer arte foi uma ambição?

Não, nem sei o que é isso da ambição de ser artista. Fui atirada para isto. Quando o meu discurso se modificou eu percebi que tinha de fazer uma coisa: deixar fluir o presente. Estava a tender para o silêncio, para a mudez, para a não convocação de imagens. E as palavras são, de facto, uma convocação de imagens, com um poder terrível e enorme.

Mas a imagem não é uma forma de enunciação?

Sim, mas não é igual dar uma aula de Inglês ou de Educação Visual. Uma pode ser silenciosa, a outra não. Nas artes visuais não tens de estar constantemente a explicar as coisas, podes deixar fluir. Eu andei à procura de muitas coisas e encontrei isso no Ar.Co, nunca nos diziam: é assim ou assado, diziam: vai fazendo...

Nessa visão há uma certa ingenuidade, porque há determinados contextos em que a linguagem é permutável por um gesto ou por uma imagem.

Sim. Mas estou aqui a falar de um período que não só é um período de ruptura intelectual, mas também de ruptura a todos os níveis: emocional, afectivo. Havia uma mudez que era justificada por eu não ser capaz de falar. Foi assim que surgiram os primeiros trabalhos do Ar.Co.

Que trabalhos são esses?

Sobretudo exercícios. Exercícios muito ligados à tridimensionalidade. Mas apesar da ruptura havia ainda restos da estrutura da linguagem verbal que eu mantinha na linguagem visual. A grande dificuldade foi perceber que a linguagem visual não aguenta esse tipo de discurso, tem que haver uma transformação e eu não sabia fazer essa transformação. Portanto, com toda a calma esperei que surgisse. Não é uma coisa que se possa ensinar.

Mas nos mais escultóricos há, desde o início, uma presença enorme da linguagem.

Ao fim de três anos percebi que era um universo completamente novo que eu não dominava. Vi muitos trabalhos de outros artistas, frequentei muitos cursos teóricos, discuti trabalhos de colegas e tudo isto fez um *clíc*: eu ainda estava agarrada à linguagem escrita. Se eu não tivesse percebido qual era o meu problema teria sido grave, mas como percebi foi só deixar fluir. A partir daí apareciam-me ideias constantemente.

São desta altura de crise os «Objectos sem Nome»?

Isso foi muito mais para a frente. O primeiro grande salto foi a performance «Subversão I». O tema proposto era a relação corpo-espaco, que eu recusei logo.. Por isso desapareci da escola durante dois meses e quando voltei fiz a performance que foi, absolutamente, um acto de revolta, de corte.

O gesto performático permanece ainda no seu trabalho: a linguagem não surge para ser lida, mas é uma exigência feita ao espectador.

Eu gosto disso, porque tenho horror à tranquilidade e para conseguir sobreviver no dia-a-dia tenho de ser absurda, de fazer cortes na rotina porque esta é a minha maneira de ser. Tenho de fazer cortes que são feitos e ninguém vê: são feitos em casa, com os amigos, com a linguagem, com as observações que faço.

Nunca começo por pensar no espectador. Só depois o tenho em consideração, por isso nunca poderei exigir nada a ninguém. Estou sempre a falar comigo, são sempre coisas minhas. Depois, claro, que me coloco no lugar do outro para ir testar o trabalho, aqui faço o percurso inverso, de análise, e coloco-me na posição do espectador para testar tudo com todo o rigor e pormenor. Mas é-me muito difícil saber o que é que provo- co nos outros.

Mas detecta este carácter performático nas suas peças?

As performances são coisas que eu gosto, são ritmos. Eu acho que a arte é, e a minha é-o sem qualquer dúvida, totalmente sistema nervoso. Por isso ela respira como eu respiro, ao ritmo da minha respiração, das minhas emoções, dos meus gestos, dos meus pensamentos, daquilo que leio, que vejo, das pessoas que amo, das raivas que tenho, das revoltas loucas, dos nervos.

Sistema nervoso?

Sim, sistema nervoso. Os nervos correspondem à maneira como eu capto e como sou receptora das coisas. Só isto, mais nada.

E às vezes acho que não sei nada e por isso não tenho objectivos, só sou muito penetrável e tudo entra em mim, recebo muita coisa e estou disponível, isto é, tenho um olhar muito disponível. Falo em penetrar e em entrar porque estes são exactamente os termos certos. As coisas penetram-me e daí o sistema nervoso. Eu tenho muitos poros e as coisas entram-me por todos os poros...e depois o que é que eu faço com aquilo? É que aquilo fica tudo cá dentro... E eu é que fico com os meus demónios, quer dizer, não são demónios porque são coisas óptimas, excelentes, mas é tanta ideia, tanto estímulo que tenho de sintetizar rapidamente senão instala-se em mim o caos. É talvez por isso que o meu ritmo de produção tivesse sido, durante tanto tempo, muito espaçado. Porque os estímulos são muitos e eu interesse-me por muita coisa. E, por reacção, sou muito sintética como forma de me defender do caos. E defendo-me com frases absolutamente exactas e um mínimo de objectos.

Quem a ouvir e não conhecer o seu trabalho pode achar que o seu trabalho é uma espécie de safa psicanalítica, libertação de uma neurose...

Não, não é nada disso. Eu acho que a arte tem a ver com o funcionamento de cada pessoa e cada

pessoa funciona de uma maneira específica, e eu funciono assim. Só posso fazer um trabalho deste tipo. Porque eu sou assim. Tudo entra e pode criar o caos. Por exemplo, as leituras, ou outro estímulo qualquer, pode ser uma obra de arte, uma pessoa, um pormenor de arquitectura, o que for. Mas falo até mais das leituras do que falo de obras de arte. E nos estímulos oriento-me muito pela emoção. Por exemplo, eu hoje estive a ler uma recensão sobre um livro e li as primeiras partes e fiquei de tal maneira que era como se já tivesse lido o livro. O artigo era ótimo, mas tive de o pôr de parte. Começou-me a doer. Eu não acho que isto seja uma doença, mas uma capacidade de emoção muito grande. Amanhã já sei que irei voltar a ler o artigo, mas tenho primeiro de me distanciar. São assim os meus nervos.

Isso provém da tal atenção nervosa aos estímulos?

Acho que sim, fui sempre educada a olhar, a observar. E tudo com grande liberdade e descontração, sem pressão, sem ser obrigada a nada. Eu sou rebelde. Para mim a disciplina, as horas, tudo isso é tortura. Não consigo estar sentada, prefiro estar de pé, porque penso melhor. Até pode ser dentro de casa, mas penso melhor a andar.

Witgenstein diz que devemos substituir toda a explicação por uma descrição.

Isso é perfeito. O objectivo é eliminar os juízos de valor e abalar as fronteiras.

Por exemplo em «Ali vai o João» é o modo subjectivo como tu vês a sala que coexiste com o extremo rigor geométrico, arquitectónico e escultórico.

Sim, estou muito habituada a filtrar e a resumir-me ao essencial. Sinto o espaço e depois tenho de o resumir e quanto maior é a emoção, maior é o poder de síntese. E a criação das obras está de tal modo relacionada com a emoção que, às

vezes, as obras surgem instantaneamente no próprio espaço.

A maior parte das suas obras são literais nas descrições que fazem, nunca há metáforas. Ou seja, em «Porta para o exterior» a porta é mesmo para o exterior, em «Ali vai o João» ouve-se a totalidade dos elementos da sala a serem descritos, em «Words for Gardens» estás mesmo a descrever como é que se desenha relva. Mas para quem experimenta as suas obras, dessa objectividade e síntese nasce uma intensidade poética.

Claro. Essa poética que o espectador capta corresponde à emoção que eu tive.

O que é muito interessante porque não transforma o espaço, não acrescenta nada, está tudo lá. E de repente através da descrição nasce outra coisa que não pode ser dita mas que está lá...

É mesmo isso. Porque me cansa tudo o que é dito.

É, verdadeiramente, uma artista em que a arte sai pela boca.

Pois é, sai pela boca e pelo coração. Mas é importante distinguir entre uma linguagem real, que são aquelas palavras que não me interessam, e a outra linguagem em que há qualquer coisa por trás, uma linguagem com sombra, que deixa sombra. Não é uma linguagem de meio-dia, é uma linguagem de todo o tempo antes do meio-dia e depois do meio-dia. Mas o rigor da linguagem que quero é o do meio-dia.

O que é isso do rigor do meio-dia?

A sua execução: o meio-dia não dá sombra. Os suportes que utilizo são executados com o rigor do meio-dia para que não haja sombra nenhuma, para serem absolutamente limpos, rigorosos. Aquilo que lá está é aquilo que lá está e é o que eu quero que lá esteja. São os tais elementos mínimos.

Quando diz não ser a 'linguagem real' isso pode significar que cria uma nova gramática ou vocabulário, mas utiliza a gramática e os vocábulos que nós todos usamos para designar o que quer que seja: estão ali duas colunas, quero um copo de água, etc.

Exacto, mas estou a convocar uma percepção do espaço que não é a esperada. Estou a descrever o espaço de uma maneira que corresponde ao próprio espaço, mas ao mesmo tempo não corresponde. Porque eu não estou exactamente a descreve-lo ponto por ponto, ainda que seja o que me apetece fazer. Isso determina o ritmo que eu dou à minha voz, o texto que eu própria escrevo e as suas velocidades. Eu tenho aquela necessidade de síntese e esta dita-me a velocidade certa para não perder a imagem da cabeça. Trata-se de resumir para fixar novamente. E a seguir passa-se para outro nível.

Num trabalho recente, «Biblioteca», é muito interessante o duplo espanto: primeiro espantamo-nos com a sua percepção do espaço e, depois, com o seu próprio espanto.

Exactamente, as pessoas espantam-se com o meu espanto.

Regressamos à poesia?

A poesia já me interessou muito mais. Não digo interessar, mas já a li muito mais. Agora leio só de vez em quando, porque depois aquilo começa a espalhar-se na minha cabeça e eu não aguento tantas conexões. O poder de síntese e aquela capacidade do Fernando Pessoa para assumir várias personalidades é algo que me está muito próximo. Portanto eu não posso ler muito daquilo.

Já quando tinha quinze ou dezasseis anos fazia desenhos e introduzia a linguagem. Vou-lhe mostrar aqui o tipo de linguagem que utilizava nesses desenhos e se olhar para isto percebe que é meu. Foram feitos para aí em 1969: e lê-se «Deus é gordo e redondo», «Deus é gordo, o melhor é não falarmos com ele», «Também dizem que ele é azul» e depois «E o deus gordo saberá

descer escadas?» Há aqui muito das coisas que estão nas minhas obras. Sobretudo esta de «Deus é gordo e redondo» foi dito cá com uma força...

Mas afinal interessa-lhe a matéria da poesia: o ritmo, o som e a linguagem utilizada com um rigor milimétrico e geométrico.

Sim, a linguagem da poesia é muito sintética, é muito depurada.

E a poesia é também uma arte do som. Como é que o som entra no seu trabalho, por via da linguagem ou é outra coisa?

Pela linguagem acho eu. Embora a música sempre tivesse sido uma componente muito forte na minha vida, mas neste caso o som vem através da linguagem. Tinha longos solilóquios em voz alta comigo própria: sabia utilizar a voz, dava uma ou outra entoação e neste falar o espelho foi um elemento muito importante. Não admira que eu tenha um grande fascínio por espelhos: é a possibilidade de me ver de me ver a falar, de poder observar e estudar os gestos.

E reconhece-se na imagem do espelho?

Sim, muito bem. Eu e o espelho somos amigos íntimos.

Mas em «Hello!» não nos conseguimos reconhecer no espelho.

Não pensei sobre isso, mas ainda bem que diz que pode ser sobre isso porque ainda acrescenta mais à minha obra.

Nesse trabalho há um espelho onde está a falar consigo própria e a impressionar-se com a tua própria presença.

Sim, sou eu a falar e o outro tem a sua própria imagem mas não tem a minha, só tem a minha voz e reage a ela.

Parece que o som naquela peça só aumenta a distorção que existe entre o espectador e a sua imagem no espelho.

Pode ser a imagem dos outros, a minha não é de certeza. Eu lido muito bem com o espelho. Fascinam-me as fronteiras que as pessoas estabelecem entre o privado e o público e, como eu não tenho fronteiras, rompo-as. O facto de ir para um espaço público e meter-me lá dentro tem muito a ver com essa ideia de abolição de fronteira.

É um salto ou é lutar contra o limite?

É sempre o meu limite, um limite ténue. É um salto.

A tentativa é a de transformar o limite em limiar? Podemos pensar em todos os seus trabalhos que têm a ver com o horizonte em que não se dá conta de um fechamento do campo de visão, mas da sua abertura.

Isso atrai-me muito. E, naturalmente, gosto desse risco em trabalhar com qualquer coisa que está e não está, que é e não é.

E o silêncio é importante?

Comprei muitos livros sobre o silêncio. Portanto...

Mas é um recurso que utiliza?

Sim, as pausas, os intervalos, tudo isso é silêncio, tudo isso é linguagem. O silêncio é quando o outro começa a falar e quando eu própria digo alguma coisa e depois me calo para poder ficar saborear o que disse. Quando pronuncio as frases há um período em que se instala um silêncio em mim, em que as oíço cá dentro e elas continuam a ecoar. Através desse silêncio as palavras adquirem significado. Aí acho que quero deixar espaço para o outro.

E esse silêncio é visível?

Não, é audível. Sim, é visível. O silêncio tem que ver com ritmo. As palavras são som. São como notas numa pauta.

Fala em pauta e lembramos o trabalho na Casa da Música «Partitura» em que há uma relação com a música contemporânea. O que é que lhe interessa na música contemporânea?

Eu interesso-me por toda a contemporaneidade, na arquitectura, na música ou no que for. Interessa-me o presente. E faz-me muito confusão que pessoas excelentes numa área sejam muito ignorantes noutra. Por vezes tenho a sensação que vejo o mundo de cima e por isso tenho vontade de conhecer tudo.

Tem uma perspectiva aérea, vê tudo por cima com um olhar sinóptico?

Isso até parece que implica um certo controlo, mas não é, porque eu não tenho nenhum objetivo. É caótico ver tudo a acontecer ao mesmo tempo, imagina que toda a gente podia falar ao mesmo tempo? Eu acho que este não é um olhar aéreo, mas uma noção de precariedade que encara o presente como o tempo onde há certas coisas, mas também onde não as há.

Interessa-lhe a voz do outro mas utiliza sempre a sua.

Sim, já tentei utilizar a de outros. Mas não dá porque o trabalho está dentro de mim e eu não posso descolá-lo: é como se eu tivesse composto uma música.

Mas quando diz que o trabalho está dentro de si, estás a dizer que não pode comunicá-lo se não utilizar a sua voz?

Quando estou a pronunciar as palavras estou a ver imagens e as palavras produzem um certo tipo de som. Se não for eu a dizê-las não existem aquelas imagens, se não houver precisamente aquelas imagens não há som, não há obra.

As suas imagens produzem som e os sons produzem imagens?

Acho que pode ser isso, são as duas coisas juntas. A linguagem é a construção de imagens.

Não estamos a repetir-nos?

A repetição tem um efeito em mim, leva-me a dar saltos no texto. É um afastamento para depois poder saltar. Também é um descanso: por vezes repito palavras sozinha e depois passo para outra.

Às vezes até parece querer que nós sintamos a força da palavra e dissociemos a matéria da palavra do seu sentido.

Eu insisto sempre no ponto em que não trabalho com intenção alguma, nunca o fiz. Compreendo que o trabalho ao ser analisado por outros lhe possam atribuir certos sentidos ou reconhecer-lhe uma função, mas eu não.

É conhecido o seu interesse pelo John Cage e pela sua máxima «noise is my business», o seu assunto também é o assunto dele? O Cage através da repetição exaustiva de certos acordes transforma a música em barulho e a repetição da linguagem que acontece nos teus trabalhos também os transforma numa espécie barulho.

É um bocadinho diferente. Comigo há uma fragmentação que se transforma em ruído. A palavra fragmentação aplica-se muito bem a mim, porque sou muito fragmentada e tenho de andar à procura dos meus pedaços, de mim própria.

Eu sempre fui atraída por situações de caos, de fragmentação, de precariedade. Como observo muito o mundo das pessoas, vejo a fragilidade do mundo físico e dos objectos. Isto faz parte da minha obra. Não concebo uma obra em que não estejam presentes estes elementos fragmentários.

Mas a forma como se defende do caos, da fragmentação e da precariedade é uma nova ordem?

Não é assim tão literal. Mais uma vez, é uma coisa absolutamente natural. As coisas estão inscritas naquilo que é a vida que é instável e até os nomes que temos para os objectos são uma convenção, uma ilusão de estabilidade. Portanto, é não é, é mas podia ser outra coisa.

É essa convenção que tenta combater?

O meu trabalho reflecte a maneira como eu olho para as coisas e penso sobre elas.

É esse o ingrediente político?

A posteriori, sim.

Rompe a convenção linguística ao instaurar uma espécie de nova ordem espacial. E há pouco dizia que as palavras criam imagens, mas não criam também espaços?

Criam espaço, o espaço já provoca as palavras, o espaço está na origem das palavras.

Mas há mais qualquer coisa. Há uma natureza quase escultórica na maneira como tu utiliza a linguagem. É como se estivesse a criar um outro espaço dentro do espaço.

Sem dúvida. O espaço para mim já está cá dentro.

As suas peças sonoras podem ser entendidas como bandas sonoras dos lugares em que trabalhas?

Não. Até me repugna um bocado ver aquilo em Cd: só as consigo ver dentro de um espaço. Ouvir sem ver a peça...

Mas de que maneira é que a linguagem constrói esse espaço?

Os textos foram concebidos para o espaço, é a experiência do espaço que cria o texto.

Pode dizer-se que esculpe com as palavras?

Se falarmos de pedra é sempre extrair e eu desbaste as palavras.

Interessa-se por arquitecturas precárias e móveis porque assume haver um espaço que todos nós temos, porque todos nós ocupamos o espaço e o transportamos?

Exactamente, eu considero o corpo como um contentor e o corpo é feito desta maneira e nós transportamo-lo, isso possui um correspondente naquilo que é construído pelos profissionais de habitats, os arquitectos. Eligo este tipo de arquitectura com aquilo que é a mobilidade e com a

possibilidade de nos podermos mover até ao horizonte num mundo que não seja finito.

Sabemos que não faz os trabalhos nos espaços onde expõe, faz depois, por isso a memória desempenha um papel fundamental.

A memória com a sua componente emocional. Eu deixo o espaço entrar, deixo o espaço falar, tenho os poros abertos. Vou percorrendo, vou caminhando. Posso percorrer o espaço de várias maneiras e estas vão desencadeando sensações que eu depois vou catalizando, verbalizando, associando a outras sensações anteriores. Associo as minhas memórias, como é o caso do «The Hat» no claustro de Loulé, mas tendo em conta sempre a arquitectura, neste caso um claustro.

Trata-se de um exercício sobre a memória do espaço?

O espectador aí cola-se a mim, eu sou ele, e ele sou eu.

É como se com a sua obra quisesse recuperar a imediatez da experiência.

Exacto, sem tirar nem pôr.

E isso não torna o seu trabalho em algo precário? Porque se há coisa irrecuperável é a experiência imediata: aconteceu, já lá não podemos voltar.

Mas a verdade é que não sucede exactamente como eu a experienciei, eu só quis apreender o espaço. Mas há o reconhecimento. Consegue-se perceber qual foi a minha sensação, o meu percurso.

Tento sempre não me desviar dos pontos cardeais. A noção de precariedade tem de estar sempre presente. Não tenho uma noção exacta, mas relativa das coisas. As fronteiras também me interessam: lugar e não-lugar.

No meu dia-a-dia tudo vai entrando e por vezes uma ideia exige-me um certo suporte. Foi por isso que tive de ir para a fotografia, que me obrigou a aprender a funcionar com a fotografia que era algo que eu não sabia. Tive de ir comprar

uma máquina digital e fazer uma cábula com instruções. Mas a ideia é tão forte que acabo por fazer o que tem de ser feito. Com o vídeo foi o mesmo, era uma coisa para a qual eu não queria ir.

Não seria mais eficaz para chegar ao lugar que quer, usar o seu corpo em vez de suportes sonoros?

Eu gosto de um certo distanciamento e a minha ausência provoca um distanciamento muito maior. Se eu lá estivesse as pessoas iam distrair-se comigo, e não iam estar a prestar atenção ao espaço. Não haveria sombra.

Isso também tem a ver com a minha presença nos espaços sociais: eu estou muito presente num sítio mas depois preciso de me ausentar, recuar. E nos meus trabalhos isto também se reflecte, não está desligado. Até costumo dizer que a minha vida funciona em zoom, aproxima — afasta, aproxima — afasta. Cá está a imagem fotográfica.

E a fotografia também é sobre espectros, mortos, ausências, limites.

Pois, mas a palavra limita mais, o silêncio é mais forte. A ausência do som e a ausência do corpo são bastante significativas. Eu dou-me muito bem conta de quando já disse palavras a mais. Quando já ouvi muitos sons meus. Nomear as coisas tem uma energia, é como escrever, é uma energia que limita. Nomear uma coisa é por vezes libertador, mas muitas vezes as palavras fecham a nossa capacidade de ver para além delas.

Mas nos seus trabalhos aquilo que predomina não são adjectivos mas nomes, está a dar nome às coisas. A descrição não é o reino do verbo, isto é, da acção, mas sim da enunciação.

Estou precisamente a sublinhar essa função da linguagem.

A nossa matriz compreensiva é linguística, só conseguimos compreender quando ouvimos ou dizemos um nome.

É essa parte das línguas que me interessa, eu é que me enganei no curso. Não ia às aulas mas ia construindo a coisa para mim. Eu conheço a palavra, sei que é o meio mais imediato de expressão, mas também sei analisar os discursos, também sei que as palavras não chegam quando tens grandes emoções e isso é algo que eu tenho para mim como certo.

E as imagens são o sítio onde se acalma.

Estou a ter mais imagens que palavras... só ter as palavras era uma grande tortura, porque só teria as fronteiras entre as coisas, o sítio onde uma coisa começa e outra acaba.

Por um lado ama a linguagem, mas por outro lado está sempre a dar-lhe pontapés.

Gosto de brincar com ela e rio-me imenso com os meus trabalhos, adoro gozar comigo.

Sempre foi uma artista «rebelde» e agora é uma artista «profissional» e institucionalizada.

Uma pergunta dessas dá-me logo vontade de lançar uma bomba. Aliás, já o fiz na peça «Drop

the bomb». Ninguém imagina a síntese que está por detrás desta peça, nem é preciso que alguém imagine, basta que eu saiba. Voltando à pergunta. É muito simples: eu não pactuo com o que não posso pactuar. Tenho, neste momento, uma visão mais realista da vida: não vejo a rebeldia incompatível com o facto de poder ser considerada uma artista ‘profissional’ (estar no circuito comercial através de uma galeria) ou ‘institucionalizada’ (expor em instituições e ter obras adquiridas por elas). Agora, para aguentar esta não-incompatibilidade sou de uma atenção permanente aos discursos do poder e às minhas reacções a esses discursos. Analiso as duas coisas. E depois, é ter coragem para recusar tudo o que me viole. É simples, mas dói. Dói, mas faço-o. Se, por vezes, não o faço é porque não tenho dados suficientes para o fazer e então prefiro esperar por uma nova situação. Não trabalho com todas as pessoas, não vendo obras a determinadas pessoas, não exponho onde não quero expor. A minha carreira como artista só chegará onde tiver que chegar. Quero leveza na minha vida.

REFERÊNCIAS

http://www.miguelnabinho.com/artistas_ficha.php?lang=en&art=21
http://www.culturgest.pt/docs/lc_chiado8.pdf
http://loja.serralves.pt/catalogo/detalhes_produto.php?id=692