

Ângela Ferreira: *Power Structures* (*Crouch-touch-pause-engage*)



— por Isabel Carlos

Olhar Para Trás Para Avançar

Numa terça feira de Setembro, à tarde, na Galeria Cristina Guerra, sentámo-nos entre as duas esculturas da exposição *Power Structures, Crouch-touch-pause-engage* e conversámos.

Isabel Carlos (IC): Esta exposição recordou-me mostras do início do teu percurso artístico em Lisboa — a primeira individual, em 1990, no CAM-Fundação Calouste Gulbenkian e, uma década depois, *Zip Zap Circus School* no MNAC-Museu do Chiado. Ambas tinham aspectos dos quais se tem falado pouco quando se aborda a tua obra, nomeadamente a questão da motricidade, do corpo, da performatividade e da ludicidade. Aliás, penso que estás num momento de maturidade artística, ao qual regressas e reinventas um vocabulário que foste criando, como por exemplo aqui, quando voltas ao uso dos pastéis sobre papel que desde o trabalho de *Sites and Services* (1990-91) não tinha voltado a ver?

Ângela Ferreira (AF): Que pergunta tão longa...

IC: Sim, mas vamos desdobrá-la ao longo da conversa.

AF: Há duas vontades muito fortes nesta exposição: uma, é ter a consciência muito concreta que estou a iniciar o trabalho com uma galeria, não sou uma artista que mude muitas vezes de galeria, em Lisboa é a terceira galeria com que trabalho; e então senti que decorrente disso me devia re-apresentar por respeito à galerista, ao espaço e à minha obra. Portanto, há nesta exposição estas intencionalidades e o re-apresentar a minha obra não significa a ideia modernista do inovador, do que nunca foi visto, da surpresa. De facto, não tive essa preocupação, principalmente porque 30 anos de trabalho dá direito a um vocabulário e a um armário muito grande de trabalho acumulado que tem linguagens formais e conceptuais muito vinculadas.

Apesar de, ao longo do meu percurso, se terem acentuado muito os aspectos do modernismo, da arquitectura, do africano, a verdade é que sempre houve uma negociação entre as formas, as imagens, as composições. Há muita coisa a acontecer ao mesmo tempo e agora sinto-me à vontade para ir buscar fios de uma meada que podem e devem ser explorados, que por razões diversas ficaram por florescer e, apesar de terem ficado adormecidos há 25-30 anos, são meus e são muito reais. Sinto-me, portanto, no direito de voltar a eles, de reabilitá-los, de lhes dar continuidade.

É engraçado que menciones essas exposições porque na verdade *Sites and Services* é a obra que transita da África do Sul para Lisboa. No CAM fiz a minha primeira exposição institucional individual, foi, portanto, um momento marcante. Devo admitir que, ao contrário de *Sites and Services*, agora gosto imenso de olhar para essas obras de 1990 e uma das razões é a relação das esculturas com o corpo porque partiam de arados manuais, nenhum deles era mecânico ou feito após a revolução industrial, essas referências estavam todas no Museu de Etnologia onde investiguei e pesquisei em 1989. Foi muito útil quando em 2015 regressei a esse museu, tinha, de facto, um conhecimento muito profundo do arquivo. As peças que foram o ponto de partida para a exposição do CAM tinham todas uma relação entre o corpo e a terra, os arados interessaram-me não tanto pela questão da fisicalidade, como agora, mas pela questão da terra. Já na altura o processo foi muito metodológico,

tinha chegado há pouco tempo da África do Sul completamente ignorante do contexto português, deste sítio, desta terra, não conhecia ninguém e tinha uma suspeita também política que era importante estabelecer uma relação com a terra. Fiz aquilo que uma pessoa que é escultora como eu faz: procurar dispositivos-objectos que se relacionassem com a terra e é assim que acabo nos arados, o facto de serem manuais tem que ver com isso, mas com o decorrer do tempo percebo que não tinha explorado o lado da fisicalidade, da relação com o corpo — o corpo que empurra, que faz mexer a terra...

IC: A motricidade... agora é mais a fisicalidade... As esculturas que levam o corpo ao limite da dor, do esforço, do exercício físico: as obras de 90 eram de facto outra coisa?!

AF: Sim, mas apontavam para o corpo que empurra para o chão e o tempo permite esse exercício, se calhar pouco modesto, de olhar para trás e ver coisas que na altura se fizeram de forma inconsciente. O recuo permite essa liberdade. Na altura, não percebi o que estava a fazer, agora estou a curtir esse processo de voltar atrás e trabalhar mais “em” e os projectos vão-se ligando. Por exemplo, há uma série sobre minas que tenho feito ao longo do tempo, acontece que numa instalação de 2017 aparece um videosinho de uma obra que fiz em 2013; as coisas vão-se complexificando. Claro que não ajuda nada quem só viu uma das obras, mas nós somos aquilo que somos, ninguém nos pode tirar a história do nosso próprio trabalho.

O corpo nunca deixou de aparecer, estava no *Zip Zap*, nas performances que fiz, na *Maison Tropical*, na *Random Walk*, na Galeria Filomena Soares, onde tinhas que entrar e percorrer as esculturas.

IC: Mas aqui é mais do que entrar, é um convite ao...

AF: Um convite ao uso. E contém a memória do que foram, são o contrário daquele dito do século XX que a ferramenta é uma extensão do teu braço. Aqui é o teu corpo que é a extensão das esculturas, olha-se para elas e automaticamente vemos corpos, por isso, articulam-se tão bem com o vídeo-diaporama.



IC: Falando da questão da fisicalidade e de como em 90 era mais motora, agora é mais corpórea e com uma dimensão performativa: qualquer criança que chegue ao pé destes pneus tem, com certeza, vontade de entrar lá para dentro e fazer coisas, brincar. Algo que também estava presente na exposição na Galeria Módulo, em 1995, uma certa performatividade lúdica que agora se pode observar nas imagens dos corpos masculinos, nomeadamente no diaporama. Na Módulo era uma certa ludicidade perversa no modo como abordavas o mapa do Portugal dos Pequenitos (Coimbra), agora é uma ludicidade mais marota, mais...

AF: Mais sexy (risos). Com esta idade já me posso dar ao luxo de, pelo menos, falar sobre ser sexy. Estas esculturas são para mim muito masculinas, não só pela escala como por serem de ferro. Considero, por exemplo, o alumínio e o metal mais femininos porque os consigo movimentar sozinha com muito mais facilidade.

Quando cheguei à África do Sul, depois do 25 de Abril, com 15 anos e comecei a ver rãguebi, aqueles homens, todos *africâners*, e desenvolvi um ódio contra o jogo porque era extremamente agressivo, muito politizado, muito machista e eu rejeitei. Mas ao longo dos anos...

IC: Mas uma coisa é o machismo e a outra é a masculinidade...

AF: Sim, mas o rãguebi do apartheid era mesmo machista, fascista e racista e faziam honra de ser tudo isso. Agora a extrema direita também não faz cerimónia em ser fascista. É bom lembrar.

Enfim, ao longo dos anos e sobretudo através do pai do Roger (o marido, Roger Meintjes) que era jogador e um grande fã de rãguebi foi industriando o resto da família, até porque trabalhava para uma fundação que geria os casos das pessoas que se aleijavam a jogar, uma das primeiras fundações multiraciais na África do Sul. Comecei, então, a perceber as subtilezas do jogo: a bola só poder ser atirada para o lado ou para trás, nunca para a frente, a forma muito educada como as equipas se tratam entre si, por ser um jogo mais de equipa do que de brilharetes individuais, ter uma competitividade muito diferente da do futebol europeu, pela generosidade (uns com os outros), por ser um jogo muito mais sofisticado apesar deste lado brutamontes. De repente, começo a ver os corpos, que antes achava aberrantes como interessantes, sobretudo quando o desporto começa a mudar politicamente e nomeadamente do ponto de vista racial. E, nesse sentido, o que há 30 anos não era de todo sexy transforma-se numa relação simultaneamente conceptual, intelectual e física.

IC: Algo que está presente, desde a Grécia Antiga, na história da escultura, a representação do músculo...

AF : Sim, e o rabo e as coxas. No rãguebi esses músculos são particularmente exercitados, logo não se pode deixar de olhar e apreciar. Há aqui uma brincadeira, um gosto por toda a história política que se intrinca com a fisicalidade e a história da escultura e da representação do corpo masculino, da sexualidade. Porque a forma como os jogadores se unem entre eles também é sexy; tocam-se, os corpos encaixam uns nos outros. Aliás, o sub-título da exposição são as palavras que o árbitro profere para recomeçar o jogo antes do *scrum* (escaramuça) — as duas equipas juntam-se com a cabeça e o corpo agachado e empurram-se com o objectivo de ganhar a posse de bola — que em português é “agachar, tocar, pausar” e a última instrução é precisamente “encaixar”.

É engraçado o assunto do lúdico porque a minha tese de mestrado na África do Sul era sobretudo sobre objectos lúdicos de arte popular e a forma como estes podiam ser pontos de partida para fazer obras de arte contemporânea e na altura li imenso, por exemplo, o “Homo Ludens”, o livro famosíssimo de Johan Huizinga sobre os paralelismos entre a criatividade e a brincadeira e era, portanto, bastante fluente sobre esse assunto.

Lembro-me que quando comecei a trabalhar tive aquele momento de lucidez de me interrogar: o que é que vou fazer? Como vou fazer? Como vou criar obras de arte na África do Sul sendo branca e com uma educação muito ocidental?! E comecei a pensar no que é que poderia usar como referentes de modo a fazer obras de arte que fossem imediatamente entendíveis, mas que pudessem ter uma carga conceptual e histórica bastante mais complexa e especializada. O lúdico (o objecto lúdico) era uma forma de comunicar, sem ser ironia ou anedota, mas que permitia a acessibilidade do espectador à obra...

IC: Uma porta de entrada...

AF: Exactamente. Procurei sempre que os trabalhos tivessem uma porta de entrada fácil e essa ideia do fácil nunca me preocupou, pelo contrário, daí a arquitectura porque os edifícios toda a gente conhece, estão na cidade, todos os dias passamos por eles: os pobres, os ricos, os brancos, os pretos, os velhos, as crianças. É espaço público, é de todos, todos temos uma opinião sobre eles, todos os usamos, muitos são edifícios públicos onde se pode entrar, são utilizáveis. Essa é uma das razões porque gosto de trabalhar com arquitectura e o lúdico é conceptualmente a mesma coisa.

Com o tempo o lúdico tornou-se mais difícil de usar porque é um terreno muito mais escorregadio e difícil porque o maroto, como tu dizes, é permitido mas pode tornar-se pretensioso ou irónico, o que não me interessa de todo, pode tornar-se naquilo a que os ingleses chamam *cheesy*...

IC: Meloso, xaroposo, piroso, brega..

AF: Sim, não me apetece. Portanto, a ludicidade é uma ferramenta extremamente importante e útil que funciona em algumas circunstâncias e noutras não.

Estas esculturas, à semelhança de *Rega*, uma obra pública que fiz para Vila Nova da Barquinha a partir de instrumentos de rega, assumidamente lúdica no sentido em que é um brinquedo num parque que as crianças usam e empurram. Não sendo menor em termos de qualidade artística e conceptual por ser lúdica.

IC: Nesta exposição, o lúdico está não só presente nas esculturas mas também nos desenhos a pastel que considero deliciosamente lúdicos (risos)

AF: (risos) Foram muito saborosos de fazer e vieram da necessidade imperiosa de ser lúdica durante o confinamento. Aquelas seis semanas que passámos fechados permitiram duas coisas, primeiro ter todo o tempo, fazer nas calmas, e decorrente disso a não pressão “se nunca ninguém chegar a ver isto também não faz mal”.

Estávamos numa sociedade desenfreada e eu que, não me considero uma artista com uma agenda por aí além, andava a correr entre aviões, conferências, exposições, projectos, há mais de 10 anos que não tinha um momento de paragem.

Estar fechada, sozinha, sem ninguém a ver o que estava a fazer e sem saber durante quanto tempo se prolongaria este estado, poderia ser 3 semanas, 3 meses, permitiu-me poder brincar com os desenhos.

IC: O pastel tem um lado muito sedutor, a textura, apetece tocar mas depois os desenhos têm uma tensão entre esse apelo táctil e as formas desenhadas que são rolos, bolas, instrumentos de compressão, enfim são o teu vocabulário fixado ao longo de 30 anos onde o construtivismo e a arquitectura estão presentes...

AF: E tem outras referências, nomeadamente artistas como Naum Gabo, Gabriel Orozco.

Mas não é verdade que só tenha voltado agora a usar o pastel, neste processo de voltar às minhas heranças quando fiz a exposição no MAAT, em 2016, intitulada *Pan African Unity Mural* em que propositadamente quis voltar ao mural e ao meu trabalho de activista que tinha feito quando era mais nova e que foi a minha primeira escola. Quando re-pintei os murais, uma das coisas que recordei foi que cada um pintava aquilo em que se sentia mais à vontade, ou que pintava melhor; éramos 14 jovens a pintar e cada um acabou por se especializar em certos detalhes.

No ano seguinte ao mural do MAAT, fiz uma exposição na minha galeria de Moçambique, a Arte D’Gema dirigida pela Élia Gemuce, e é sempre muito difícil porque o transporte das obras é muito dispendioso, então pensei que o que podia fazer, mais uma vez sem preconceitos nenhuns, sem grandes expectativas, era voltar ao lugar dos murais e com pastel copiar esses detalhes e assim foi. Fiz 10 desenhos um pouco maiores do que estes e alguns foram comprados pela FLAD e podem ser vistos agora, pela primeira vez em Lisboa, na exposição da colecção no MAAT. Deram-me imenso gosto a fazer, lembro-me de pintar a t-shirt interior do mineiro e tentar imitar o melhor possível a textura do têxtil chinês barato, de que eram feitas, ou escrever a frase no livro do menino que estava a ler “Free Nelson Mandela” que era proibido, mas, como os murais eram enormes, ao longe não se conseguia decifrar o que estava escrito.

Foi na sequência dessa exposição em Moçambique que percebi que os pastéis não eram de descurar e ainda tinha a caixa que o meu pai me tinha oferecido com 200 pastéis que adoro.

IC: Falando da necessidade de portabilidade, fala-me das maquetes — que também podemos ver aqui no acervo da galeria — até porque sendo pequenas não tem nada de joia, de miniaturazinha, tem a mesma presença escultórica vigorosa, no fundo são esculturas em ponto pequeno?!

AF: Sim e mais uma vez devo-o à Élia. Percebi que tenho que trabalhar em África e que com as minhas coisas grandes, e caras de transportar, estava a inviabilizar a possibilidade de mostrar. Percebi que tinha que encarar o assunto, de uma forma muito séria, e comecei a pensar como poderia fazer maquetes leves que se pudessem desmontar e montar com muita facilidade, que pudessem ser transportadas como bagagem de mão, sem sequer terem de ir para o porão.

IC: São as tuas *airmail-sculptures*...

AF: Sim, mas não exactamente pelas mesmas razões do nosso estimado artista chileno Eugenio Dittborn, e das suas *airmail-paintings*, mas são igualmente políticas — não quero prejudicar a minha galeria moçambicana por ter menos meios, eu é que tenho que pensar o meu trabalho de modo a poder fazer exposições lá com a mesma qualidade como se o destino fosse Basel.

Esta é sempre a minha luta, não fazer concessões neste triângulo da minha vida e obra — Moçambique, África do Sul, Portugal — e articular os três países porque tanto faço um trabalho com uma realidade sul-africana, como esta exposição, como faço outra com a etnografia portuguesa da Margot e do Jorge Dias (*A Tendency to Forget*, 2015).

As maquetes também ajudam a pensar a escultura. Por exemplo, esta que tem os pneus, desmonta-se toda e pode ser transportada num volume de 250 x 40 cm, o que é incrível dada a escala do objecto (218 x 567 x 59 cm) e os materiais; em vez de usar a madeira estou a usar o PVC, embora nas esculturas de *Site and Services* já o usava.

IC: Como no rãguebi, olhas para trás para avançar.

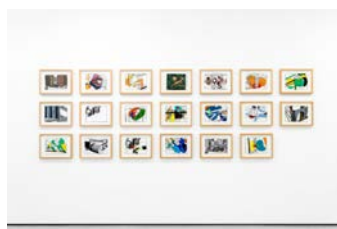
AF: Sim, é isso mesmo.

Ângela Ferreira (<https://angelaferreira.info/>)

Cristina Guerra Contemporary Art (<https://www.cristinaguerra.com/index.php?lang=pt>)

Isabel Carlos é Licenciada em Filosofia pela Universidade de Coimbra e mestre em Comunicação Social pela Universidade Nova de Lisboa com a tese "Performance ou a Arte num Lugar Incómodo" (1993). Crítica de arte desde 1991. Assessora para a área de exposições de Lisboa'94 – Capital Europeia da Cultura. Foi co-fundadora e subdirectora do Instituto de Arte Contemporânea, tutelado pelo Ministério da Cultura. Foi membro dos júris da Bienal de Veneza (2003), do Turner Prize (2010), The Vincent Award (2013), entre outros. Co-seleccionadora do Arts Mundi, Cardiff (2008). Entre as inúmeras exposições que organizou, destacam-se: Bienal de Sidney "On Reason and Emotion" (2004), "Intus" de Helena Almeida, Pavilhão de Portugal, Bienal de Veneza (2005), "Provisions for the Future", Bienal de Sharjah (2009). Entre 2009 e 2015 foi directora do CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

A autora escreve de acordo com a antiga ortografia.



Ângela Ferreira: *Power Structures (Crouch-touch-pause-engage)*. Vistas gerais da exposição. Cristina Guerra Contemporary Art. Fotos: Vasco Stocker Vilhena. Cortesia da artista e Cristina Guerra Contemporary Art.