

CONVERSAS
COM
**CURADORES
E CRÍTICOS**
DE ARTE
*Renato Rezende
Guilherme Bueno*

Projeto realizado com
o patrocínio do Governo
do Rio de Janeiro e da
Secretaria de Estado
de Cultura – Edital de
Artes Visuais 2011

PATROCÍNIO



SECRETARIA
DE CULTURA

SOMANDO FORÇAS

REALIZAÇÃO

CIRCUITO

COPYRIGHT © 2013, RENATO REZENDE E GUILHERME BUENO

Todos os direitos reservados

ORGANIZAÇÃO Renato Rezende e Guilherme Bueno

COORDENAÇÃO EDITORIAL Fernanda de Mello Gentil e Renato Rezende

PROJETO GRÁFICO Rafael Bucker e Luisa Primo

TRANSCRIÇÃO Heyk Pimenta

Projeto realizado com o patrocínio do Governo do Rio de Janeiro
e da Secretaria de Estado de Cultura – Edital de Artes Visuais 2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Rezende, Renato; Bueno, Guilherme

Conversas com curadores e críticos de arte / Renato

Rezende, Guilherme Bueno.

Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

(Coleção Circuito)

ISBN 978-85-64022-27-0

1. Arte 2. Arte - Linguagem 3. Artes gráficas 4. Artes
visuais 5. Artistas - Entrevistas 6. Jornalismo 7. Reportagem
em forma literária. I. Título. II. Série.

10-11474

CDD-709.81611

Índices para catálogo sistemático:

1. Artistas contemporâneos: Apreciação: Artes 709.81611

EDITORA CIRCUITO LTDA.
Ladeira da Glória, 71
Glória – Rio de Janeiro – RJ
CEP 22241-160
Tel. 21. 22257241
www.editoracircuito.com.br

PATROCÍNIO



SECRETARIA
DE CULTURA

SOMANDO FORÇAS

SUMÁRIO

- Introdução • **6**
- Felipe Scovino • **14**
- Marcelo Campos • **38**
- Daniela Labra • **66**
- Clarissa Diniz • **94**
- Marisa Flórido Cesar • **124**
- Bitu Cassundé • **150**
- Fernanda Lopes • **170**
- Sergio Martins • **192**
- Luisa Duarte • **216**
- Cauê Alves • **234**
- Cristiana Tejo • **258**
- Gabriela Motta • **286**
- Orlando Maneschy • **304**
- Janaína Melo • **332**
- Sobre os autores • **354**
- Sobre os entrevistados • **356**



A Secretaria de Estado de Cultura (SEC) vem trabalhando desde 2008 para difundir, estimular e fortalecer a cultura do Rio de Janeiro, criando mecanismos de fomento e políticas estruturantes para o setor, em todas suas vertentes, buscando contemplar todos os setores e áreas, desde as manifestações mais tradicionais, e abrangendo agentes culturais de todo o estado.

Como parte desse trabalho, a SEC criou o edital de Artes Visuais – dentro do pacote de 41 editais lançado em agosto de 2011 –, com a finalidade de incentivar a criação artística, bem como a integração cultural, a pesquisa de novas linguagens, a formação e o aprimoramento de pessoal de sua área de atuação.

Balizado por esses parâmetros, o edital proporcionou apoio financeiro a projetos que propunham a circulação, o intercâmbio e a implementação de ações de Artes Visuais no Rio de Janeiro, visando estimular a multiplicidade e a diversidade de tendências e linguagens.

Através do edital, a SEC contemplou projetos como este, de exposições de arte, intervenções urbanas e publicações de arte. E, assim, reiterou o compromisso do Governo do Rio de Janeiro de oferecer uma programação plural, de qualidade, ampla e diferenciada.

SECRETARIA DE
ESTADO DE CULTURA
DO RIO DE JANEIRO

INTRODUÇÃO

O projeto “Conversas com curadores e críticos de arte” nasceu da curiosidade – que acreditamos não ser apenas nossa – em compreender como toda uma “geração” recente (esta talvez não seja a melhor palavra, mas como continua amplamente adotada, tanto em termos cronológicos como para indicar afinidades conceituais, a empregamos aqui entre aspas) de críticos e curadores brasileiros foi formada, e por quais caminhos ela tenta discutir o momento artístico atual. Desde seu início, estabelecida em um cenário em que a necessidade de enfrentar ou superar a modernidade já se configurava como um problema pertencente à história, cabia examinar ao que corresponderia essa nova condição contemporânea dotada de um “passado” canônico. O grupo de autores entrevistados tem sua atuação iniciada entre o final dos anos 1990 e a primeira década do século XXI e, visto sob este aspecto, não só assimilou a arte dos anos 1950 em diante conscientemente “filtrada” por uma fortuna crítica e

historiográfica, como ingressou no campo da teoria após as inúmeras proclamações do fim da história, do fim da história da arte e outras parusias crítico-conceituais.

Interessava-nos, sobretudo, observar caminhos propostos tanto para se discutir a arte acompanhada no calor da hora, quanto aquela outra que lhes chegara sempre como assimilada pela história. No contexto brasileiro, isso envolve questões desafiadoras, como, por exemplo, o significado de ainda se querer ou, ao contrário, se desvencilhar, de noções de “brasilidade” ou de “arte brasileira” (propondo-as, por vezes, em outras bases que não aquelas advindas do modernismo), ou os modos de recepção internacional da arte brasileira hoje. Questões ou conceitos em voga nesse arco temporal também foram levantados (em alguns casos, discussões em torno da “estética relacional” de Bourriaud são ilustrativas), ao revelar uma postura atenta e densa. A motivação do livro foi reiterar – diferentemente do que insiste um senso comum conservador – a existência de um pensamento articulado e original nas artes visuais, refutando, pois, clichês como aqueles da “ausência de critérios” ou de “vale-tudo” que tanto regozijam ou deleitam um parcela ainda (surpreendentemente) ciosa de recusar as discussões do presente. Por outro lado, parecia-nos também a oportunidade de discutir junto com os entrevistados o significado de uma década (ou quase) de produção intelectual, tanto do ponto de vista pessoal com suas convicções e dúvidas, quanto das transformações do cenário artístico e os dilemas que invariavelmente permeiam o dia-a-dia.

O crescente aquecimento do circuito da arte contemporânea brasileira, notável desde meados da década de 1990, com o surgimento, por todo o país, de forma desigual, mas perceptível, de indícios de crise de antigos modelos (sendo a Bienal de São Paulo e os Salões os exemplos paradigmáticos,

que desde a virada do século conviveram com o dever de se rediscutir e se reinventar), o surgimento de inúmeras iniciativas públicas e privadas no setor, a perceptível iniciativa de constituição de coletivos de artistas nos primeiros anos do século XXI, o surgimento de novas galerias exclusivas para arte contemporânea (algumas delas concentradas na prospecção de novos artistas), novos institutos de ensino e pesquisa, programas de bolsas, patrocínios e mapeamento, plataformas na internet, periódicos especializados, feiras, centros culturais e museus, é um fato facilmente verificável. Impressiona, também, constatar-se o quanto vários dos artistas surgidos neste período experimentam uma circulação nacional e internacional (além do ingresso em coleções de museus), com raros precedentes até então. É nesse contexto que começam a trabalhar os profissionais entrevistados neste livro. Muitos deles rapidamente ocuparam posições de relevância no circuito e têm produzido trabalhos seminiais para a compreensão da arte brasileira, contribuindo com novas proposições. Afora isso, acabaram surgindo outras questões pontuais como a vivência do próprio ofício, e o binômio crítica/curadoria foi um dos temas debatidos. Evitando os implícitos riscos da auto-indulgência que um projeto desses arriscaria cair, não se trata aqui de pretensiosamente propor o “retrato de uma geração”, e sim de oferecer indícios de diferentes possibilidades de abordar e responder aos desafios da arte agora.

Do ponto de vista da formação, notou-se a peculiar coexistência e alternância de situações quase autodidatas e outras nas quais a experiência acadêmica ganha relevo. Ainda é bastante perceptível como os mecanismos de profissionalização no Brasil permitem uma freqüente e frequentemente afortunada “promiscuidade” entre o papel de crítico, curador, professor, artista, ou seja, diferentes e simultâneas

articulações de pontas do circuito, rara em outros contextos. Se Arthur Danto, em uma das passagens de seu *Depois do fim da arte*, inspirado na *Ideologia alemã* de Marx e Engels, associava a era do fim da arte ao ocaso do protótipo do artista moderno *especializado* (e não nos deve escapar a ironia de um autor esclarecer a pós-modernidade valendo-se de uma visão decididamente *moderna*), cogitamos se tal pressuposto não se permitiria ser estendido aos intelectuais contemporâneos, na medida em que eles também transitam entre o crítico, o curador, o historiador, etc. Isso pode nos levar, inclusive, a pensar no quanto tal estado catalisa um outro modelo de abordagem teórica da arte, uma vez que mexe com os pressupostos do distanciamento e do limite que separaria cada uma destas posições.

Chamou-nos atenção também, nesses profissionais, em um mundo que duvida cada vez mais de escolhas finalistas, o posicionamento não maniqueísta diante da arte, o acolhimento de variados possíveis caminhos e vozes, a disponibilidade para o trabalho em equipe ou em parceria, a generosidade e o interesse tanto por artistas mais velhos, alguns “esquecidos” pela história oficial, quanto pela produção mais recente e/ou menos institucionalizada, assim como a vontade de pensar para além das fronteiras (sejam teóricas ou geográficas) ao mesmo tempo em que, em certos casos, a afirmação do “local” se torna importante. Trata-se de uma visão não mais estruturada na obediência estrita a certos imperativos, o que outrora poder-se-ia afigurar como uma traição ética. É marcante assinalar o quanto se presencia a constituição de outras narrativas cujo parâmetro extrapola o “fatalismo moderno”, mas que, por outro lado, não recai na atitude de um simplismo edipiano de recusa absoluta. Seria pretensioso aqui querer sintetizar esta *outra* condição, porém é relevante constatar-la. Tal fato incide em como dian-

te da crise da história da arte, disciplina outrora capaz de quase hegemonicamente descrever e apoderar-se das narrativas críticas, o pensamento contemporâneo guarda certo aspecto experimental em sua própria tessitura, ao mostrar-se permeável a todos os tipos de cruzamentos (aqui vale, inclusive, considerar se tal potência experimental não se conjuga com a possibilidade de um legado contemporâneo específico). Em certa medida, seria lícito avaliar o quanto tais procedimentos são análogos à própria impureza de meios reconhecida como uma das discussões fundadoras da arte contemporânea.

Parece-nos evidente, mas nunca é demais salientar, que as intenções desse projeto são modestas: levantar algum material primário para a compreensão da prática crítica e curatorial recente, abrindo assim mais caminhos para um debate cuja insistência traduz a ansiedade que fomenta, bem como sua atualidade. Repetimos: jamais tivemos a intenção de esgotar o assunto – e mesmo nossa lista inicial de entrevistados em potencial, já em si incompleta, poderia crescer em progressão geométrica, na medida em que a cada conversa novas redes de diálogos se mostravam viáveis. Isso, felizmente, é em parte uma decorrência do processo que decidimos adotar: fazer entrevistas é uma construção coletiva de pensamento, não só por conta das trocas que permite, mas naquilo em que estabelece uma dinâmica diferente daquela comum aos textos e ensaios mais “propedêuticos” (nisso nos valem do sentido da entrevista como proposta reflexiva, indicado por Glória Ferreira). O livro, pois, aproxima-se muito mais do desejo de contribuir como mais um ponto de partida, inclusive por desde o início ter ciência de que outros projetos, afins, mas também com suas particularidades, haviam sido empreendidos por outros autores (como Cristiana Tejo em *Panorama do pensamento emergente*

e Paulo Sergio Duarte em *Arte brasileira contemporânea: um prelúdio*). A lista de potenciais entrevistados, enfim, apesar de não ser infindável, permitiria, no mínimo, a edição de mais alguns volumes. Contudo, além de isso escapar à nossa intenção – não ambicionamos um projeto enciclopédico, mas um tipo de convivência com o pensamento que traduzisse numa proximidade (proximidade no sentido dele se mostrar presente em nosso cotidiano intelectual e não como um monumento congelado e distante) –, existe uma realidade prática que toma caprichosamente suas próprias decisões: com isso, eventuais desencontros de agendas, prazos e limites objetivos conspiraram para que uma ou outra ausência possa ser acusada por nosso leitor. Na equação entre o ideal e o possível, resta o realizado.

Esses apontamentos servem também para advertir que nem de longe sugerimos um protagonismo do Rio de Janeiro, ou do eixo Rio–São Paulo, como pela lista de entrevistados se faria supor, e do qual procuramos nos abrir. A quantidade maior de entrevistados do Rio reflete, isto sim, o próprio caráter empírico e diário que desencadearia o surgimento do projeto desse livro. Iniciou-se por conversas informais (as famosas conversas de botequim), revelou-se potencialmente válido de ser desenvolvido – quando então partimos para fazer as entrevistas tendo em mente, em um futuro distante, a confecção de um livro e, logo em seguida, de maneira sistemática, quando uma oportunidade objetiva se mostrou por meio do edital de Artes Visuais da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Nesse sentido, ainda que tivéssemos algumas linhas mestras, deixamos espaço para que uma série de conversas iniciadas com profissionais mais próximos gradualmente abarcasse outros pensadores cuja atuação por si só é eloquente. Em suma, isso balanceou seu andamento simultaneamente planejado

e maleável, como foi, aliás, a série de entrevistas, em que não raro entravam em cena temas e abordagens vindas das conversas anteriores com os autores.

Somos gratos a todos os entrevistados pelo tempo e dedicação empregados, e pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro (SEC) pelo apoio financeiro.

Guilherme Bueno / Renato Rezende
Rio de Janeiro, novembro 2012

**FELIPE
SCOVINO**

1/3/2011

GUILHERME Uma das coisas que queremos é pensar a questão da produção de uma “condição contemporânea”. Que trabalhos são esses que capturam um interesse? Que artistas são esses? Mas ao mesmo tempo, que modos de pensar são despertados por esses trabalhos? Por isso, interessa saber como você constituiu sua trajetória intelectual. Você faz parte de uma geração de críticos que buscou formação acadêmica, como foi esse trajeto?

FELIPE Acho que nada impede que alguém se declare crítico sem ter formação acadêmica própria para isso, e o passado está cheio de exemplos, até porque a academia brasileira se vira para a pesquisa em artes visuais apenas na década de 1990. Pelo menos três gerações de críticos no Brasil não tiveram formação acadêmica em artes visuais *stricto sensu*. As áreas da Arquitetura, Comunicação, Filosofia, Literatura, de certa forma, criaram um substrato poderoso e profícuo

para a emergência da crítica de arte no Brasil. O panorama mudou bastante nos últimos vinte anos, e nos últimos dez mais ainda. No Rio de Janeiro, a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) formam historiadores da arte e críticos. Isso sem contar os cursos de graduação em artes na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), para citar as universidades públicas. A minha formação começou no mestrado, fazendo uma tese sobre a arte participativa no Brasil entre os anos de 1940 e 1960, focando na obra da Lygia Clark, especialmente os *Bichos* (1959-64). Isso possibilitou que eu fizesse os primeiros textos críticos, especialmente na revista *Arte & Ensaios*, publicada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ. Eu tive contato com a família Clark e trabalhei durante anos com eles. Isso permitiu que eu tivesse contato com o circuito de arte e pudesse ver in loco as obras de que eu falava ou via nos álbuns de figurinhas, apelido que dou aos livros de história da arte, que por conta da forma como a história da arte é apresentada aos alunos, os livros acabam sendo um referencial fundamental (e muitas vezes único) para o estudo. Vivemos em um país carente de acervos, museus e estudo sobre a própria história da arte; onde precisamos visitar a casa de colecionadores privados para que possamos ter contato com a nossa própria história (da arte). Em 2004, fiz a primeira exposição como curador com um recorte do trabalho da Lygia. No mesmo ano ingressei no doutorado, com uma pesquisa sobre a ironia na arte contemporânea brasileira. Em 2008, comecei a fazer novas curadorias, iniciei o meu pós-doutorado na UFRJ e o projeto *Arquivo Contemporâneo* foi contemplado na primeira edição da Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica. Com esse projeto quis estabelecer, através da realização de entrevistas, pontos de contato e diferenças entre duas gerações de artistas, com

os quais eu já tinha trabalhado na minha tese. Uma delas começa a produzir no final dos anos 1960 e início dos anos 70, e a outra atinge uma maturidade entre o final dos anos 1990 e início dos 2000, que é a geração do Ernesto Neto, da Adriana Varejão e do Cao Guimarães. Entrevistei também a Anna Bella Geiger, que não faz parte de nenhum dos dois grupos, mas estabelece um ponto de contato com o Cao Guimarães. Para finalizar a sua pergunta, em 2010, tornei-me professor da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Permaneci por seis meses naquela universidade, e por conta de outro concurso público, fui nomeado professor na Escola de Belas Artes da UFRJ.

GUILHERME Sobre o perfil da crítica brasileira atual, não existem posições demarcadas, ou seja, o artista faz uma coisa, o crítico faz outra, e o curador faz outra ainda, tudo virou um tabuleiro de xadrez em que as posições podem mudar. Você acredita que estamos vivendo um desligamento das especializações que tínhamos no modelo moderno?

FELIPE Essa é uma situação que se dá especificamente na América Latina, e é uma condição de origem econômica. A formação do crítico no Brasil é totalmente distinta da formação na Europa ou nos Estados Unidos. Aqui é tudo muito precário, o curador é crítico, e escreve no jornal, na revista e no catálogo; e ao mesmo tempo ele é pesquisador e professor. Atua em diferentes funções; há uma promiscuidade. Porém, esta se torna aparente por uma questão puramente econômica. Apesar do crescimento do mercado de arte na última década, ainda falta um trabalho especializado para esses três profissionais citados por você no Brasil. A condição acadêmica é um exemplo disso, pois a academia não dá vazão, ela é muito restritiva a esse tipo de atuação, justamente pelo fato

de não oferecer curso de graduação em curadoria. Há uma impossibilidade de diferenciar o curador do crítico, ou o pesquisador do professor hoje em dia. Ainda é muito estranho para quem está fora do Brasil enxergar esse tipo de estrutura. Não é possível comparar os Estados Unidos e o Brasil nesse campo de atuação do curador ou do crítico, até porque essas funções não são ainda muito bem definidas no Brasil. Existem poucos curadores associados a um museu, por exemplo. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) tem um curador geral e uma curadora assistente, a Pinacoteca de São Paulo possui um número maior de curadores, o MAM de São Paulo tem um curador geral e uma curadoria em fotografia. A história de arte no Brasil é recentíssima, tem cento e poucos anos, se trata do famoso lema da modernidade tardia. Os livros do Rodrigo Naves e do Walter Zanini talvez sejam os dois únicos livros de história da arte geral do Brasil. O livro do Zanini (História geral da arte no Brasil) traça uma história geral da arte do Brasil, e o do Naves (A forma difícil) é feito em capítulos que também têm esse teor. Essa precariedade (de se publicar ou fomentar uma história visual e crítica das artes visuais brasileiras) acontece mais pelo fato de não termos um livro conciso sobre a nossa história da arte. O livro do Zanini tem mais de trinta anos, e continua sendo uma referência indiscutível.

RENATO Nomes como Paulo Sergio Duarte, Paulo Herkenhoff e Mário Pedrosa são referências para você? Como você lida com elas? Qual a diferença entre eles?

FELIPE O Mário Pedrosa é uma referência para a minha geração e para as gerações anteriores. A minha geração bebe, ou deveria beber, dessa fonte. Todos os nomes que citou são importantes para a minha formação intelectual. É preciso dizer

isto: estou em formação. O meu aprendizado é constante, e aprendo muito com a generosidade dos críticos (de qualquer geração) e, essencialmente, no convívio com os artistas. É no ateliê que se aprende bastante, também. Vivenciando a produção do artista, questionando, perguntando, associando ideias.

RENATO Mas o que faz você reconhecer que não é um pensador moderno? Que questões coloca que já não são da modernidade, mas do universo contemporâneo? É possível falar em uma condição contemporânea?

FELIPE O lugar do curador e do crítico não é mais o de responder questões diretamente relacionadas ao estado e ao pensamento modernos, respondemos a esse tipo de questão nas abordagens históricas, ou nas escolhas de artistas e obras. Por exemplo, o Mário Pedrosa e Ferreira Gullar não eram somente críticos de arte, tinham uma função maior que a do crítico, tanto que o neoconcretismo não é um grupo ou movimento, é um compromisso estético. Quero dizer com isso que houve um pacto intelectual que reuniu tanto os críticos quanto os artistas. A figura do crítico não é mais essa, até porque o nível de formação é muito maior, a possibilidade de ter acesso a livros e a traduções nem se compara com cinquenta ou sessenta anos atrás. Eu entendo que a função do crítico, se é que existe uma para ela, é que a sua produção (textual, oral) deve ser cúmplice da obra. Não existem os verbos “entender” e “compreender” na fabricação de um texto crítico. A obra de arte é um enigma, portanto ela nunca será desvendada. A obra não é um produto pronto. Ela precisa ser questionada, reelaborada a todo o momento. Quando uma obra, uma exposição, me sensibiliza, eu costumo voltar três, quatro vezes. Anoto, reflito, pondero, associo com outras obras ou livros. Outro ponto é que o lugar de ofício do crítico de hoje é bem

diferente de outrora. Nos anos 40, 50 e 60 o jornal era o lugar do debate para o crítico. Hoje, no Rio de Janeiro, por exemplo, esse lugar é ocupado por apenas um veículo. O lugar do crítico se tornou distinto, diminuiu, em determinados meios, mas paradoxalmente aumentou, porque criou-se uma nova temporalidade, um novo espaço temporal que é a internet.

GUILHERME O Paulo Sergio Duarte tem uma hipótese sobre a potência da arte contemporânea brasileira, que ela não teria uma relação edipiana com a arte moderna como acabou por ocorrer na Europa e nos Estados Unidos. No universo do Hemisfério Norte, esses espaços foram organizados durante três séculos. No Brasil, isso não só é recente, como se mistura com outras particularidades de um sistema brasileiro. Em um determinado momento havia carências profissionais, e de repente há um vulto de produção que coloca um impasse para os modelos tradicionais, fazendo com que estes profissionais tenham um lugar indefinido. Seria essa uma situação transitória?

FELIPE O fato é que a arte internacional sempre serviu como referência para a arte brasileira, mas isso tem mudado. Nos últimos quinze anos houve exposições internacionais do Hélio Oiticica, inclusive a que aconteceu recentemente na Tate Modern. A exposição do Cildo Meireles, em 2008, por exemplo, foi a primeira individual de um artista brasileiro vivo na Tate. Por outro lado, o Damasceno montou no Museo Reina Sofia um trabalho que não era uma retrospectiva, e da mesma forma Rivane Neuenschwander, Ernesto Neto, Adriana Varejão e Beatriz Milhazes, por exemplo, realizam exposições individuais e coletivas nos museus e galerias mais importantes do mundo. O Brasil está deixando de ser periferia, apesar de que o pensamento crítico brasileiro nem de longe sofre processo semelhante. O idioma ainda é um entrave.

RENATO Mas o que você pensa sobre a leitura que a crítica internacional faz dessas obras?

GUILHERME Criou-se um esquema conceitual com os trabalhos feitos nos anos 1970 e expostos nos anos 1980, em função dos temas relacionados à ditadura?

FELIPE Os passos estão sendo dados, mas são às vezes tortuosos. Obras do Carlos Vergara e do Rubens Gerchman foram prejudicadas, nos anos 1960/70, por serem analisadas exclusivamente pelo seu teor político. Voltando à questão da língua portuguesa, a crítica brasileira tem dificuldade de fazer circular os seus artigos, o que faz com que a circulação desse objeto fique presa a leituras que não convém ao que o artista intencionou. Separando a obra da crítica, a intenção do artista se converte na verdade daquele objeto. Por isso, o artista contemporâneo, através de entrevistas, traz o seu discurso como algo que possa conversar com seu trabalho, numa situação em que ocorre a redução do objeto como a leitura da arte.

GUILHERME Por exemplo, na maioria das vezes o trabalho do Cildo fica na fronteira da presença formal, mas é uma presença formal que não cabe num discurso formalista.

FELIPE Sem dúvida alguma. É um discurso que alia física e propriedades materiais, uma pesquisa muito delicada sobre o tempo e a topologia. E nem sempre é uma obra essencialmente política (ou panfletária), como alguns críticos (incluindo brasileiros) acreditam.

GUILHERME Digo isso, pois quando você aciona o dispositivo da ironia, se ele aborda um conjunto de produções, simul-

taneamente responde a um dilema da crítica de arte brasileira dos últimos dez anos, que é elaborar um pensamento que não se fixe no parâmetro da forma. Não é um elogio ou uma oração fúnebre da forma, mas é a perspectiva de como esses objetos falam sem seguir um discurso formal. Como você lança a questão da ironia?

FELIPE Na tese de doutorado eu tentei associar o discurso crítico ao discurso curatorial. Criei termos, discursos e legendas para obras que eu relacionava à ironia. No caso do Cildo, em *Zero cruzeiro* (1974-78) e *Zero centavo* (1978-84) criei uma associação entre ironia e economia, por serem trabalhos ligados a ideia de inflação, apesar de que existem outras dobras nesses trabalhos. Por isso, cheguei à questão do discurso do artista, e surgiu algo muito interessante entrevistando o Cildo, ele disse “esses trabalhos são para viver de graça”, assim como *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970) e *Inserções em circuitos antropológicos* (1971). Neles a ideia é inserir possibilidades de drible ao capitalismo, de como pequenas ações podem sabotar grandes incorporações; não são esculturas ou objetos a serem adorados, mas processos ou conceitos que o artista oferece e que possuem uma vinculação com o cotidiano, que nos fazem repensar o modelo de museu, objeto e crítica. O trabalho do Cildo tem várias áreas de escape que não são necessariamente as que nós estamos acostumados. E aproximar o Cildo ao Raul Mourão, por exemplo, é aproximá-lo da ideia de autonomia do objeto em relação ao discurso ao qual ele estava congelado. Por exemplo, a leitura que se faz do trabalho das grades do Raul geralmente é ligando-o à cidade, ao pavor, às pessoas que se protegem e se aprisionam. No entanto, há um discurso formal no trabalho do Raul, e é na aproximação desses dois objetos que temos a possibilidade de aproximar tempos distintos. O Cildo

fez o *Introdução a uma nova crítica* nos anos 1980, e o Raul executa uma “cadeira enjaulada” no final dos anos 1990. Eles têm algo em comum, não são gerações totalmente distintas, talvez o discurso deles possa ser aproximado; e nessa aproximação formal são lançadas circunstâncias politicoeconômicas que podem promover um diálogo entre esses dois objetos, e entre dois artistas que foram a ponta do [livro] *Arquivo contemporâneo* também. Trata-se da comunicação formal e mais do que isso, simbólica, em um discurso e não em um tempo.

GUILHERME Quando você coloca um discurso da arte em que podemos estabelecer outros elos que não são mediados por uma hierarquia temporal, talvez possamos cogitar outros tipos de pensamentos sobre a arte que não são dependentes do sistema da história.

FELIPE A crítica sempre colocou a questão geracional como (um bom) problema, ou paradigma. A diferença é que hoje em dia existem meios mais eficientes e abundantes para que isso ocorra, seja por meio de editais, acesso a acervos, ou a possibilidade de montar exposições coletivas onde possamos operar essas proximidades. Nossa história da arte continua sendo vista como se fosse formada por movimentos, mesmo na academia. O concretismo aparece como racional, e o neoconcretismo é o “descontraído” porque é sensível ou porque tem participação. É uma dicotomia idiota. Por conta de várias mudanças institucionais, estamos assistindo à derrubada desses conceitos errôneos, desse pensamento burocrata que estabelece diferenças muito estúpidas e frágeis. Assistindo a uma aula de história da arte teremos ainda o Gerchman como artista que no final dos anos 1960 faz trabalhos políticos, e depois absurdamente, nos anos 1980 e 1990, passa a pintar times de futebol. São leituras extre-

mamente estereotipadas. Isso acontece, e aqui vem uma repetição, por conta da fragilidade da nossa historiografia. A fragilidade deve ser entendida nesse contexto como a publicação de poucos livros e estudos. Ainda há muito por fazer. Algo que me deixa preocupado é uma leitura política que os brasilianistas fazem. Recentemente li um artigo no qual a autora comparava as *Máscaras sensoriais* (1967) da Lygia Clark às máscaras medievais dos torturadores e mesmo aos torturadores da nossa ditadura. É uma ligação bem perigosa de ser feita. E são leituras como essas que correm o risco de se tornarem veredictos sobre a nossa história. Em maio de 2011 acontece a exposição do Vergara no Parque Lage, um trabalho excepcional e extremamente contemporâneo, que se conecta fenomenalmente com o seu exercício plástico das monotipias, ao mesmo tempo em que cria um novo discurso para o lugar da pintura. Ele é um exemplo de um artista que reinventa esse estado contemporâneo da pintura e não se deixa levar por leituras reducionistas. Estamos recorrendo em erros e os artistas de certa maneira ficam frustrados, ficam inoperantes, caem numa fórmula fácil de formulação plástica que prejudica o trabalho deles.

GUILHERME É, existe a preguiça intelectual para tudo que não é “obra tardia”, o curador não consegue entrar no trabalho atual que o Vergara faz porque fica na expectativa de encontrar uma chave que está enterrada há quarenta anos atrás.

FELIPE Conseguimos observar nas monotipias do Vergara uma experimentação que encontra ecos nas obras do Rafael Alonso e do Marcone Moreira, que estão na casa dos 30 anos. Se ampliarmos ainda mais esse campo, por exemplo, abordando o diálogo que a pintura faz com o desenho, é o que o Artur Barrio fez nos anos 1990 na galeria do Sérgio Porto.

Se pensarmos as esculturas que o Waltércio [Caldas] faz em metal, aquilo para mim é desenho no ar. Essa crítica especializada de que estamos falando não consegue enxergar que os artistas da geração 1960 e 1970 estão produzindo intensamente, assim como o chamado “artista jovem”.

RENATO Existe uma tendência de matar logo os antigos e exaltar os jovens?

FELIPE Hoje há tamanha profusão de artistas no mercado que ele próprio não dá conta, e veja que falamos de um mercado capitalista que está sempre à procura do novo. Assumir-se como artista é fácil e se manter também pode ser. Há diferentes nichos para o artista. Ele pode ser representado por uma galeria, realizar projetos especiais para museus, realizar residências, ser crítico ou ter o seu trabalho decorando casas, e se sentir confortável com isso. O problema é quando ele se torna ambicioso, quer ultrapassar essas fronteiras e o seu trabalho não comporta essa atitude. É importante afirmar que espaços como a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, o Centro Cultural São Paulo, o Centro Maria Antonia e o Paço das Artes, para citar algumas instituições, oferecem um programa de estudos e exposições que comprovadamente auxiliam na mudança desse cenário e na formação de um pensamento crítico.

GUILHERME É o problema da anunciação, de repente qualquer um se arroga a uma capacidade de falar, mas qual é a consistência do que está sendo dito?

FELIPE Você levantou um ponto importante que a meu ver são os blogs e as mídias sociais. Não sou contra eles, pelo contrário, mas precisamos atentar que nem tudo que se in-

titula como crítica de arte, possui uma qualidade que a nomeia como tal. É legítima a atuação desses mecanismos que produzindo e exibindo seus textos, recebem respostas quase imediatas a um comentário, coisa que não acontecia no tempo do Mário Pedrosa. Eles (Pedrosa e Gullar, por exemplo) as respondiam dentro de um circuito muito específico. Ao mesmo tempo, o blog tem uma repercussão muito maior do que o meu texto publicado em catálogos. Até hoje, dificilmente, há um comentário sobre uma curadoria, a não ser que ela tenha sido resenhada em uma revista ou jornal.

RENATO Outro dia tive uma conversa muito curiosa em relação ao trabalho do Vik Muniz com uma moça que o defendia, pois reconheceu no Vik algo que a valorizou enquanto consumidora de arte, enquanto outros artistas a deixavam com a sensação de alienada. Quando fazemos uma Bienal, que é gratuita, o recado é claro: “meu amigo de classe média, não precisamos dos seus quinze reais, muito obrigado, mas também não precisamos de você entenda isso”. Como você se situa nessa história? Porque por um lado existe a disseminação de ideias e conceitos, uma suposta inclusão, e por outro quem quer uma coisa mais sofisticada vê valorizações equivocadas nas artes.

GUILHERME Tem outro aspecto dessa discussão que é curioso para mim. Nos anos 1950 dez mil leitores do jornal do Brasil não entediavam o neoconcretismo, hoje em dia um milhão de pessoas vêm à Bienal de São Paulo. Esse redimensionamento quantitativo é um problema de ordem intelectual? Para quem vamos falar, e como vamos falar?

FELIPE Acho que o Ministério da Educação deveria voltar a ser MEC, Ministério de Educação e Cultura, as duas áreas

não podem estar distantes. Na última Bienal de São Paulo houve um investimento forte na área de arte-educação, segundo o Agnaldo [Farias], quarenta mil professores foram convocados, passaram por workshops para repassar o conteúdo em sala de aula. Houve um grande investimento do governo federal. As pessoas querem uma função para a arte, uma função concreta. Concordo com o Paulo Sergio Duarte que diz que se há uma função para a arte, essa função é tornar o nosso olhar menos bruto em relação ao mundo. Isso tem a ver com a exposição que o Marcius Galan fez no ano passado no Centro Cultural São Paulo, no qual ele lidava com as (falsas) aparências dos objetos que habitam o mundo. Afinal de contas, a função da arte é falar de diferença. O trabalho do Vik Muniz engloba essa questão. Um terço das obras da última Bienal de São Paulo poderia estar num congresso de antropologia falando de minorias, do lugar da África, sobre o leste europeu, ou sobre a condição da mulher. Não precisamos de uma guerra para fazer um trabalho. A arte está falando do lugar da diferença e como nós podemos lidar com ela.

RENATO Nesse contexto, o crítico tem uma função importantíssima.

FELIPE Sim, mas ele não pode ser confundido com mediador, nem com arte educador. O crítico não é professor de educação artística. Estou cansado de ter que afirmar que não “explico” a obra do artista.

GUILHERME No final dos anos 1960, Joseph Kosuth afirma que a partir da arte conceitual existe um público de arte como existem públicos de filosofia e de ciência. Qual é o público de arte com o qual se dialoga?

FELIPE Quando eu escrevo um texto para uma revista, por exemplo, ele não possui a mesma densidade (acadêmica) que usei na tese de doutorado, pois estou falando para um público diferente. Mesmo na área dos periódicos, escrever para uma revista de moda e comportamento é diferente de escrever para uma revista especializada em artes visuais. Já o texto de parede para uma exposição é para todos os públicos. Esse é o grande desafio: um texto relativamente pequeno que precisa dar conta de inúmeros conceitos e necessita ser inteligível para “públicos” de distintas áreas e níveis de apreciação artística. É importante ser dito que crítico não é jornalista cultural.

GUILHERME Não acha que pode ser legal dessubstantivar? Fazemos o público com o P maiúsculo, sistema com o S maiúsculo, às vezes a gente faz sistema com Ç maiúsculo, não é?

FELIPE É isso o que causa o maior medo, transformar um problema num clichê. O público assiste a exposição com o verbo “entender” na mente, mas não existe uma verdade sobre um objeto de arte, temos que suspender o verbo entender.

RENATO Criamos um problema quando poucos decidem sobre um trabalho, privando as pessoas de uma experiência direta. No Brasil, existem rupturas importantes, mas às vezes são rupturas burras, puramente ideológicas. Houve uma ruptura muito forte em relação ao Romantismo, por exemplo. Quando a República toma o poder, uma gama de artistas ligados ao Império são relegados ao esquecimento. A pintura monumental que Victor Meirelles fez na Praça XV apodreceu, o Estado deixou apodrecer. Isso aconteceu novamente no meio do século XX, com, por exemplo, a enorme depreciação de Portinari.

FELIPE A visão que existe sobre o Portinari passa por esse problema, sem dúvida, apesar de ele ter uma produção muito arraigada a uma política social, em certo grau que serviu de propaganda do Governo, é um artista maior do que se acredita. Portinari foi estigmatizado, por bem ou por mal. É curioso porque estamos falando de estágios de visibilidade e construção da modernidade no país. Brasília seria um segundo impulso nessa onda, um projeto muito maior que o seu dado arquitetônico e urbanístico, pois ali há um diálogo da arquitetura, do urbanismo, do design e das artes plásticas, cuja geração do Portinari e do Bruno Giorgi fez parte. E a geração que estava realizando passagem da modernidade à contemporaneidade foi totalmente negligenciada. Estou falando das Lygias (Clark e Pape), Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro ou Geraldo de Barros. Com exceção do Athos Bulcão e algumas (poucas) obras do Weissmann e da Mary Vieira – que ficam guardadas nos interiores dos palácios e ministérios – o legado construtivo brasileiro passou à margem desse símbolo da modernidade.

GUILHERME Supostamente consigo entender, pois na história da arte brasileira se pensava muito a partir de Paris. Já os artistas que você acabou de citar tinham como referência artistas como Max Bill. Isso é uma diferença radical.

FELIPE Sim, mas poderíamos observar ressonâncias entre esses dois “grupos” ao mesmo tempo. Nos anos 1930 e 1940, temos Belmiro de Almeida, Cícero Dias e Vicente do Rego Monteiro, cujas obras em alguns momentos dialogam com a linguagem construtiva, possuíram, em algum momento, um índice da nova abstração geométrica.

GUILHERME Quando você falou do caso Vergara, por exemplo, voltamos novamente à questão da temporalidade. Como

se aproximar desses trabalhos sem ser ingênuo em relação a temporalidade, pois são trabalhos que tem uma história por trás. Mas ao mesmo tempo isso não indicaria o momento de pensarmos em outra perspectiva que escapasse dessa taxonomia de gerações? Por outro lado será que não poderíamos também perguntar se existe certa circunstância de suspensão na qual aqueles modelos que herdamos da modernidade – como se fala sobre o objeto, o que circula, quem pensa a autoridade etc e tal – não estão sendo pelo menos submetidos a uma crítica? Quais foram os trabalhos ou os artistas que de algum modo foram emblemáticos para seu olhar sobre a arte contemporânea?

FELIPE A construção dessa resposta é ampla. Durante a pesquisa do mestrado, foram a Lygia Clark e o Hélio Oiticica, depois, quando eu estava fazendo o doutorado, o Cildo Meireles foi o artista que me guiou pelo campo da ironia. A obra desses três artistas, assim como de vários, não possui a cor local, não existe a identificação de um território. Todos partem de um exercício que tem a economia de gestos como procedimento, e o corpo (no caso de Clark e Oiticica) e a economia, a física e a cidade (no caso de Cildo) como tema e substrato. De certa forma, eles auxiliaram na construção de novos caminhos, tornaram mais claras essa questão nefasta (o que é arte?). Artistas como Flávio de Carvalho, Antonio Dias, Tunga e Waltercio Caldas fazem parte desse mesmo território. Eles são essenciais para se pensar essa transição dos últimos sessenta anos de arte no Brasil. Internacionalmente, Jeff Koons e Damien Hirst, até para pensar o lugar do artista na contemporaneidade, como se dá a relação do artista com um meio. Um leilão do Damien Hirst é pensado como uma obra, enxergo como uma obra e não como um leilão. Penso que o casamento do

Jeff Koons com a Cicciolina (e a realização da série *Made in Heaven*, c. 1989) foi um dos maiores acontecimentos/trabalhos da arte contemporânea.

RENATO Já falou que Pedrosa e Gullar são referências para você. Quais são suas referências na crítica internacional?

FELIPE October e Artforum são as “bíblias”. Nessa resposta não deu para fugir do lugar comum.

RENATO O Guy Brett nunca perde de vista o objeto, às vezes eu sinto falta disso na crítica brasileira, temos voos teóricos interessantes, mas que se distanciam do objeto...

FELIPE A historiografia da arte brasileira é feita de pequenos textos, de ensaios, de artigos. Em um catálogo, por exemplo, o texto já não tem a mesma circulação que uma crítica no jornal, geralmente o texto do catálogo é uma crítica chapa branca.

GUILHERME Apesar disso, o texto de catálogo sinaliza a oportunidade de ter uma visão partindo de dentro. Partindo disso, você acha desejável uma história da arte que ainda pressuponha a demonstração de um cânone?

FELIPE Falando agora em termos práticos da construção teórica, há um exemplo que me parece próximo, o livro *Art Since 1900* possui erros grosseiros, principalmente quando relata a arte brasileira, mas tem méritos fabulosos, a começar pelo fato de que é construído a partir de temas e diálogos. Ele realiza pontos de contato entre uma produção europeia e uma produção japonesa, entre uma produção americana e uma produção brasileira, entre uma produção francesa e outra latino americana. Acho que é esse tipo de situação que

falta ao Brasil, um meio de produção que consiga agregar diferentes modos de execução, temporalidades e lugares. A História é muito mais rica do que a organização de fatos, de uma linha temporal de situações que se posicionam de maneira correta e utilitária. Temos uma síndrome de ser pequeno, de ser menor, de ser periférico, de ser marginal. Por que o Waltercio não pode ser uma referência como o Olafur Eliasson? Afinal, podemos fazer e publicar um livro de história da arte no qual se estabeleça pontos de contato entre a arte brasileira e a arte americana, entre a arte brasileira e a arte europeia, mas numa situação de igualdade.

GUILHERME Podemos falar de uma tentativa de *upgrade* teórico, porém com certo recálque em relação a problemas como nacionalidade e contemporaneidade?

FELIPE A Bienal de São Paulo tinha o costume de ter representações nacionais, e nas últimas edições isso mudou um pouco, a partir de eixos temáticos ou diálogos que favorecem as aproximações que estamos comentando. A história não precisa seguir a risca o seu “curso” cronológico. A História nunca tratou da evolução, mas de analogias, comentários, situações, falhas, insucessos, aproximações e críticas que percorrem tempos distintos.

GUILHERME Porque a gente pode inventar um fantasma que é a cronologia.

FELIPE Mas que também pode ser um ponto de partida para evitarmos erros históricos e cruciais como anular durante anos o Flávio de Carvalho da historiografia da arte brasileira. O número de artistas com os quais trabalhamos é ínfimo comparado com um universo de excelentes artis-

tas que existe. Conhecemos pontualmente o Cícero Dias, por exemplo, mas conhecendo toda a obra dele pode ser que mudemos radicalmente nosso ponto de vista. Há muito e há tudo a ser feito no Brasil em termos de historiografia. Acho que o índice temporal pode ser simplesmente um índice para coisas muito maiores sobre a nossa realidade e nossa história. O blog de certa forma reifica esse modelo de historiografia da arte brasileira, se o entendermos como tal: pontual, mínimo, o texto de orelhada. O blog está cumprindo a função de continuar a colcha de retalhos que é a historiografia da arte brasileira. A linguagem do blog é outra. Quem vai parar para ler um texto de dez laudas num blog? Daí vem o fato de nossa história da arte ser fraturada. As coleções públicas de arte possuem vazios crônicos. Os museus não compraram os neoconcretos nos anos 50 ou 60 e agora se deram conta de que não os terão. Nenhum deles pode desembolsar alguns milhares de reais para comprar um Oiticica.

GUILHERME Há uma relação instrumental com o saber que nos faz entender a obra de arte como entendemos um parafuso. Essa relação instrumentalizada é paternalista, uma indução para que interpretemos as coisas de certa maneira, o objeto de arte sempre chega já explicado.

FELIPE Por isso digo que o crítico não é um facilitador. Meu texto está mostrando uma situação possível dentre várias. E a interpretação única é um problema. E isso é reforçado pelo suposto discurso abstrato de que poucos conseguiriam ler e entender um trabalho. Nos ensinamentos fundamental e médio, a aula de história da arte é colar figurinha e fazer colagem, e o museu passa a ser um programa de idoso, no qual os alunos vão porque são obrigados.

RENATO Eu tenho uma filha num colégio particular, e essa é a história da arte para ela. E quando ela chega a um museu não pode tocar em nada.

FELIPE Existe um discurso perverso que contraria isso, o discurso da exposição enquanto parque de diversões. Na exposição do Hélio Oiticica que está rodando o Brasil, boa parte do público vai a exposição sem nunca ter visto a obra do Hélio e deita, rola, dorme dentro dos *Ninhos* e *Penetráveis*. E ao mesmo tempo o Google fez um museu virtual, e tem gente dizendo que não vai mais ao museu porque existe a virtualidade que substitui o objeto. São discursos conservadores dos dois lados, e em lados opostos. Na Bienal de São Paulo em 2008, havia um escorrega construído pelo Carster Höller. A obra formava uma fila enorme de pessoas querendo descer no escorrega, e o que aquele trabalho era ou deixava de ser ninguém refletiu! Durante a Bienal de São Paulo (2010), pouquíssimos jornais discutiram seriamente sobre os conceitos que regeram a exposição. A maior parte alimentou a (falsa) polêmica sobre os urubus do Nuno Ramos ou violência (será?) contida nas pinturas do Gil Vicente.

GUILHERME Essa facilidade é um modo de dimensionar o capital na arte contemporânea. É a mesma ideia de que entender um quadro renascentista é saber se é Actéon ou se é Orfeu. As pessoas dizem “ah, eu reconheço uma figura humana”, ou “eu reconheço neste trabalho uma dimensão de entretenimento, então o trabalho vale”, essa é uma discussão que a arte contemporânea coloca de forma cínica, capaz de estabelecer uma provocação, mas ao mesmo tempo com proventos para o sistema.

FELIPE Sinto que o Damien Hirst, Jeff Koons e Maurizio

Cattelan fazem entender essa articulação, são cínicos, estão lucrando com aquilo e ao mesmo tempo criticando e questionando o lugar do espectador – esse lugar de certa facilitação do discurso. O cinismo é um dos veículos mais potentes para a construção do pensamento plástico na arte contemporânea. Para responder ou confundir ainda mais esse enunciado, podemos citar o caso da 6ª Bienal do Caribe, organizada em 1999 por Maurizio Cattelan e pelo curador Jens Hoffmann, que – apesar de ter a aparência de uma exibição internacional – não apresentava nenhuma obra e servia como férias pagas para os artistas participantes. Ambos convenceram museus, colecionadores e patrocinadores a financiar uma bienal – que reuniria Olafur Eliasson, Rirkrit Tiravanija, entre outros – que nunca existiu. Cattelan e Hoffmann levantaram uma importante discussão sobre o formato das bienais e o perigo de sua transformação em pólo turístico com a sua crescente disseminação geográfica. Em entrevista a Nancy Spector durante a produção dessa bienal, Cattelan expõe como a circulação da economia pode ser usada para promover um ato irônico, e dessa maneira não só o conceito de exposição ganha um novo sentido, como os papéis e as definições no circuito de arte passam a ser categorias mutáveis. A ironia associa-se ao descontentamento, passa a ser um ato político. Acho muito curioso como o meio de arte se refaz, se questiona, cria mecanismos. Ao mesmo tempo que critica e questiona, se auto denuncia e fatura.

GUILHERME É, e isso vira uma matéria na *Artforum*, vira um DVD caro para comprar. A discussão de arte que se desloca do objeto, ou o objeto é o próprio sistema de arte?

FELIPE O Joseph Beuys, guardadas suas devidas especificidades, tinha um discurso político sobre a natureza da arte, e

através disso questionava o circuito que existia. Nesse intervalo, a acidez se tornou muito maior, e a falta total de regras, de modelos, de barreiras, contribui para os artistas instituírem a ironia como regra. Em *A Perfect Day* (1999), Maurizio Cattelan gruda com fita adesiva o seu marchand, Massimo De Carlo, na parede. Essa geração de artistas perdeu totalmente o caráter. E isso é ótimo.

RENATO De uma maneira caricata, a arte começa a se organizar por um parâmetro abstrato, mas semelhante ao da economia. Teríamos mais circunstâncias de arte do que essências de arte.

FELIPE Às vezes são possibilidades que não se vinculam ao estreitamento formal, mas à possibilidade de um compromisso estético, processual. O trabalho *Occasions* (2005/08), de Cildo Meireles, é uma instalação onde abrimos a porta e entramos em uma câmara, lá encontramos uma bacia sob um pedestal e nas paredes, espelhos. Dentro da bacia há dinheiro. Nesse momento não sabemos se coletamos ou depositamos dinheiro. Você faz o que acha que tem que fazer. Saindo e dando a volta na instalação, encontramos outra entrada que liga a uma sala onde se descobre que estamos do outro lado de um dos espelhos do salão principal. Percebemos, finalmente, que estávamos sendo vigiados. É uma obra que lida com uma extensão da economia, da culpa e da vigilância. Esta obra coloca o espectador como um ator do objeto, esse é outro dado de como lidar com a participação do espectador, não de um jeito patético, mas a forma como o mal estar é posto em jogo. É um trabalho singular para se pensar o narcisismo, o cinismo, e uma instância da economia dentro da arte contemporânea. E não há possibilidade de criticar esse trabalho somente do ponto de vista formal,

temos uma instância em que o sujeito é ator e provedor de ações do objeto de arte.

GUILHERME Afinal, se não falamos de cultura, não é possível apreender a Bienal do Caribe.

FELIPE É que na verdade não existe objeto nenhum, é o processo, é a ideia, é o que essa geração do Cildo e do Barrio começou a fazer, e encontra ecos em artistas como Ricardo Basbaum ou Renata Lucas. Talvez a ideia e os processos que o Barrio coloca sejam mais importantes do que o próprio objeto. Ele é um artista fundamental para pensar isso que é ao mesmo tempo dicotomia e associação entre ideia e objeto.

**MARCELO
CAMPOS**

21/3/2011

GUILHERME Como foi sua formação intelectual? Como chegou à curadoria de arte? Quais são as questões que surgiram para você e como elas surgiram?

MARCELO Comecei minha trajetória de curadoria e crítica através da pesquisa e da escrita de textos mais acadêmicos. Eu cursava Belas Artes e Comunicação Social ao mesmo tempo, fazia pintura na Escola de Belas Artes da UFRJ e comunicação na Faculdade Hélio Alonso. A partir de um momento tive que fazer estágio e larguei a pintura. Só fui voltar depois, já pensando em fazer o mestrado em artes visuais. Na comunicação, fiz meu projeto final sobre o artista Carybé, estudando identidade nacional e o modernismo brasileiro. A graduação em comunicação me deu uma amplitude teórica em filosofia, sociologia, antropologia e teoria da comunicação que eu não tive na EBA. Por outro lado, foi muito importante aprender a exercitar a criatividade, aprender a mexer com cor, aprender

a história da arte e as práticas de atelier; aliás, o atelier é um outro mundo, e acho que foram as visitas aos ateliers dos artistas que me puxaram para a curadoria e para a crítica.

RENATO Você não tem mais um trabalho como artista?

MARCELO Eu nunca tive, eu ia lá na EBA como aluno, aprendi a desenhar, fazia argila. Hoje em dia a Escola de Belas Artes é diferente, acho que faltava muito espaço ali para você discutir os trabalhos que aconteciam. Uma vez eu li uma entrevista do Danto, em que ele fala que começou a se interessar por fazer crítica de arte para explicar os trabalhos nas exposições que ele frequentava. E também tenho essa sensação. Ainda que estudando o modernismo brasileiro, o meu interesse em escrever sobre arte era também um interesse em decodificar as situações, as exposições que eu já começava a acompanhar, as bienais. Como aluno da EBA, eu fui a uma Bienal no início da década de noventa ainda. Lembro muito dessa bienal, eu ainda era estudante de pintura; era uma bienal que tinha a geração 80 em muita evidência. O Alex Fleming, Ann Hamilton, o Maurício Bentes em uma instalação inesquecível... Tinha também uma sala muito colorida que hoje eu penso que podia ser de um Áquila ou talvez um Guinle. Entrei em 1989 na EBA, e essa Bienal foi a primeira que vi. Neste mesmo ano, vi uma exposição incrível do Amílcar de Castro no Paço Imperial, fui com amigos e ficamos comentando os trabalhos. Chegou um momento que eu fiquei em dúvida: eu vou continuar nas Belas Artes? O curso não oferecia profundidade na parte teórica, que depois eu percebi era o que mais me interessava, e eu queria ir à bienal, ir às exposições, tentar me situar dentro daquela produção, esclarecer do que tratavam os objetos de arte que eu via, e essa foi uma tarefa solitária. Essa falta de teoria na

EBA, e essa tarefa solitária de pesquisar os trabalhos colocaram dentro de mim uma vontade de teorizar, de elaborar relações entre trabalhos. Por outro lado, escolhi estudar arte no meu projeto final na faculdade de Comunicação, o meu projeto também não se encaixava tão bem, e não interessava tanto à uma escola de comunicação. No mestrado, antes de tentar a EBA, tentei a Escola de Comunicação e o projeto não interessou. O meu orientador na graduação era o professor Ivan Proença, que é um grande pesquisador de cultura brasileira. E ele na época me disse “não, você tem que fazer isso num mestrado, mas não dentro da comunicação”, de certa maneira aquilo me jogava de volta para as Belas Artes. Fiquei ainda dois anos fazendo estágio em comunicação, fazendo cartazes para publicidade. Depois, fiz uma pesquisa cheia de coisas a mais do que a faculdade me pressionou a fazer. Viajei para a Bahia, conheci o Carybé, entrevistei o Mário Cravo (que era da geração baiana dos anos cinquenta); fui conhecendo aquele mundo em que eles viviam e apareceu a necessidade da antropologia, que é um lugar forte para mim até hoje, e que eu comecei a conhecer numa disciplina na faculdade de comunicação, pois na EBA eu não tive antropologia nem sociologia.

RENATO Você falou do Ivan Proença e do Danto. Quem foram os seus mentores, no processo de demarcação de sua questão teórica?

MARCELO Nessa entrada teórica, muito por causa da minha pesquisa, eu li muito a crítica de arte modernista. Além de Panofsky, Francastel e Argan, vinha pensando em contexto e relações identitárias. O simbólico e a iconologia do Panofsky foram mais importantes para mim do que o Argan e do que todos os pensadores ligados às questões estruturalistas

e formais. Eu lia, por exemplo, quem escrevia sobre a Bahia, como Clarival do Prado Valadares, que ainda fazia uma crítica mais valorativa das questões sociais ou sociológicas, do que propriamente o círculo que se configurou como crítica formalista sobre a década de 1950. Na época eu já lia Ferreira Gullar, *Vanguarda e subdesenvolvimento*, e livros que poderiam falar de um Brasil que me interessava por causa do meu objeto de estudo – um artista que trabalhava com a brasilidade. De certa maneira eu não tive mentores, ainda não tinha um pensamento mais ligado às minhas próprias questões. Hoje, penso que *O artista como etnógrafo*, do Hal Foster, veio para justificar o que eu nem percebia nas minhas pesquisas da época, e para abrir um campo que sigo até hoje. O próprio objeto de estudo me jogou para essa ideia de antropologia, e eu percebia que para analisar aquilo que estava analisando, tinha que misturar autores no meu mestrado. Interessei-me por uma crítica brasileira que é pouco citada, até muito pouco conhecida, e muito pouco revista. Mas é uma crítica com nenhum comprometimento com a internacionalização. A leitura de Clarival do Prado Valadares, de Mário Barata e vários outros tinha por finalidade suspender o artista como um ser ímpar, e ao mesmo tempo entender um panorama brasileiro de representação do simbólico, além de discutir o assunto, o tema da obra. Coisas já atacadas pelos adornianos, que queriam achar um Cézanne na produção brasileira tratando de pintura e não de maçãs. A velha autonomia da obra. E tinha uma coisa bacana, que me influenciou, homens da literatura fazendo crítica de arte. Li textos do Mário de Andrade, do José Lins do Rego, do Gilberto Freyre. Eu comecei a ler textos muito híbridos, e só depois aprendi a discernir uma linha crítica que vai configurar na década de cinquenta, por exemplo, um Mário Pedrosa – o próprio Pedrosa eu li já nessa época, porque ele também possuía uma vertente de interesse

pela formação da identidade da arte brasileira. Mas eu acho também que essa pesquisa foi facilitada pelo acesso, na Bahia, ao que se chamava de Núcleo de Artes do Desenbanco; quase ninguém conhece isso. Era um núcleo de arte, um arquivo onde se mantinha uma grande coleção de textos sobre arte baiana; eles tinham armários inteiros de textos sobre os artistas baianos da década de cinquenta que alguns chamam de “escola baiana da década de 1950”, que inclui Genaro de Carvalho e Carybé. Essa escola é uma espécie de modernismo final revisto pelo Nordeste. Então a década de 1950, para a Bahia, foi uma década de intensa produção teórica e artística, ao mesmo tempo de uma oficialização daquela arte que era tida como, no início, marginal. Todos eles começaram como artistas mais marginalizados, de segunda linha, porque eles precisavam quebrar uma tradição que vinha do século XIX, quer dizer, esses homens modernistas da Bahia combatiam um Prisciliano Silva, que era um pintor do século dezenove, mas de absoluto sucesso.

GUILHERME Quando você estava trabalhando o Carybé, chegou a defrontar a brasilidade dele frente à do Rubem Valentim?

MARCELO Sim, e talvez essa confrontação fosse o que me levou a perceber que aquele estudo podia se estender para outros artistas. Então no mestrado, por exemplo, houve essa comparação com o Rubem Valentim, com o próprio mestre Didi (que é um caso quase no limiar entre moderno e contemporâneo) e o Antônio Poteiro. Eu nunca me interessei particularmente pela arte popular, eu não sou um estudioso de arte popular, nem me interesso por esta divisão. Claro que a gente vai entendendo um pouco sobre isso porque lê, porque vê os artistas. Mas o meu interesse nunca foi diretamente ligado à arte popular nem ao folclore, eu já sabia que havia dentro

do folclore uma polêmica (que depois eu até vim a pesquisar mais no doutorado), que é a polêmica do popular estimulado pela ditadura, e do popular dos CPCs e dos intelectuais de esquerda como o Mário Pedrosa e o Gullar, por exemplo. Eu gostei muito de comparar o Carybé com artistas internacionais. Então, quando eu analisava suas imagens, pensava-as em relação à vanguarda modernista, como o Mondrian, e ao muralismo mexicano. Nunca mergulhei no Carybé para achar arte popular, meu interesse era entender um artista que tinha se influenciado pelas vanguardas estrangeiras e era muito próximo das questões do muralismo mexicano; coisa que era evidente na Bahia e no Nordeste como um todo. O modernismo baiano se institucionaliza na década de 1950 e começa a ser subvencionado por conta dessa produção em murais, que merece estudos até hoje. Houve uma profissionalização em torno desses artistas. O mural externo do teatro Nelson Rodrigues, do Centro Cultural da Caixa, no centro do Rio, é do Carybé; um mural que mistura o figurativo com o geométrico abstrato. Quis pesquisar até que ponto o Modernismo brasileiro dialogou com as vanguardas internacionais e até que ponto ele foi local e antropológico, com questões de brasilidade, e meu trabalho sobre o Carybé foi feito dialogando com essa internacionalização. Outro dado que também mereceria um estudo é a latinização desses artistas, como Carybé, o uruguaio Pedro Figari, e o Heitor dos Prazeres que constroem uma afro-descendência em sua obra. Há uma proximidade muito clara entre eles. Vi isso quando estava lendo a *Arte na América Latina* da Dawn Ades, que foi um livro importante para mim. Ela fala do mestre Didi, de gente que trabalha com o simbólico na arte brasileira, fazendo não apenas uma leitura plástica, mas uma leitura quase antropológica que se estende à arte contemporânea. Esses artistas chegavam àquelas imagens por influência da internacionalização das artes, do Muralismo, da divisão da

composição, ainda com um olhar muito formalista. Eu estava preocupado com isso, mas também tinha muito interesse pela antropologia, queria saber o que era religião, cultura, como definiam isso, até que ponto a arte e a religião poderiam dialogar, e esse continua sendo meu objeto de estudo, levando em conta uma crítica mais pós-moderna e pós-estruturalista. Hoje vejo que minhas informações estavam muito pautadas numa crítica amante dos artistas, como a do Clarival do Prado Valadares, como a dos homens de literatura que escreviam sobre artistas. Por outro lado, eu estudava uma antropologia muito atualizada, influenciado pelo meu orientador professor Hélio Vianna, professor do Museu Nacional da UFRJ, feita depois da década de 1960, meu objeto de estudo me fazia chegar a essa antropologia. Durante o mestrado, a professora Paula Terra – ela vinha da Inglaterra, estava em contato com artistas internacionais – me pediu um trabalho sobre o Jimmie Durham. No *Artista como etnógrafo* o Hal Foster cita o Durham. Topei fazer o trabalho e comecei tudo do zero, encontrei boas saídas, adorei fazê-lo. O Jimmie Durham depois fez um trabalho magnífico na Bienal de 2010, a instalação *International Center for Research of Normal Phenomena*, que é uma crítica à brasilidade, aos vínculos que a sociedade brasileira teria com um embevecimento colonialista pela internacionalização, como nos nomes dos prédios, em jogos de golfe, etc.

GUILHERME A sala dele era praticamente uma etnografia da classe média. Falando desse hibridismo, o que você considera uma produção contemporânea híbrida e uma estratégia de reflexão híbrida?

MARCELO Quando eu vi a produção do Jimmie Durham, percebi o quanto era possível estimular uma espécie de armadilha para o crítico que quisesse olhar o trabalho dele como

mera imagem, fazendo isso para ter um porto seguro, onde fosse possível aplicar metodologias formalistas. Durham oferece um trabalho muito difícil, desconfortável para o crítico e que não tem grandes belezas – misturam-se coisas estranhas. A própria exposição que ele fez aqui no Rio, na galeria Progetti, questiona a procedência das madeiras brasileiras; ele escreve nos trabalhos a mão, é um trabalho – no melhor sentido da palavra – muito feio, sem lugar para relações. No trabalho sobre Durham eu pude misturar teoria pós-estruturalista e analisar um artista contemporâneo pela primeira vez. Até então eu estava trabalhando com o Carybé, me dediquei muito a ele ainda durante a graduação, fiz entrevistas. Foi meu primeiro contato com o que seria um trabalho de campo, o que me deixou muito animado, e com um conteúdo bacana para o mestrado, que já estava rapidamente se configurando como uma possibilidade de pesquisa entre imagem e cultura.

Nesse momento eu me interessava pela liminaridade – uma questão importante para a antropologia – que é quando, num processo ritual, em situação de transe, o sujeito fica entre dois estados de consciência, um é a consciência plena e o outro é um estado mediúnic; a liminaridade é esse intervalo. Analisando o trabalho de Durham reconheci que ele trabalhava com situações liminares. Ele tem uma instalação onde mistura portas giratórias, dessas de banco, com cavaletes de trânsito, reproduzindo as ideias de identificação e interceptação do sujeito, lá onde a identificação mergulha-nos no preconceito. Assim, relacionei esses trabalhos com o conceito de liminaridade. Para esse trabalho eu peguei o que já tinha lido sobre liminaridade em Van Gennep, por exemplo, e parti para Deleuze, Paul Virilio, pois eles estudam imanência. Pelos trabalhos eu cheguei aos conceitos da antropologia pós-estruturalista, mas a minha formação antes disso, obviamente, era uma crítica mais formalista, e uma outra crítica mais ligada

à brasilidade ou à iconologia de Panofsky, que eu usei muito no mestrado. Havia essa situação híbrida de informações que acabaram me levando a outras conexões.

GUILHERME Voltando à brasilidade, realizando um projeto no Museu Murillo la Greca, Bitu Cassundé, falou em construir uma história da arte a partir dos artistas de Pernambuco. Lembrando disso, e pensando no caso dos modernistas baianos que você citou, o que é, para você, construir uma história e uma teoria da arte quando muda-se o ponto de referência? Qual é a relação entre a generalização criada pela ideia de brasilidade e a produção efetiva desses artistas? Como você opera na arte contemporânea essa mudança sobre a discussão de brasilidade que havia na arte moderna? É possível falar da brasilidade no singular ou, até por simplificação discursiva, ela só existe no plural?

MARCELO Com os anos eu fui percebendo que a crítica pós-estruturalista me colocou em contato direto com a crítica do discurso, uma crítica discursiva que existe na filosofia, na antropologia e na sociologia, cujo principal papel é entender que a realidade é construída. Foi o primeiro passo para entender a brasilidade; eu percebi que só poderia entendê-la como uma estratégia discursiva. Portanto, acho que é possível falar de uma brasilidade no singular quando falamos de uma construção discursiva. O indiano Homi Bhabha tem um livro chamado *Local da cultura*, no qual fala da nação como uma narração. E se comparamos a ideia de nação como uma narração ao que Foucault diz sobre autoria, rapidamente entendemos que a brasilidade é uma construção de discursos. Há uma grande diferença entre a brasilidade de que você está falando, e uma brasilidade (que eu particularmente não busco) que seria uma brasilidade mais ingênua, atávica e ale-

górica, que eu poderia tentar encontrar dentro dos sujeitos, ou poderia perguntar “qual é a minha brasilidade?”. Mas isso não me interessou, porque, eu percebi que houve, no século XX, um grande empenho em se configurar um elenco de alegorias onde identificaríamos situações de brasilidade, o anti-herói é uma grande alegoria brasileira, por exemplo. Temos representações do anti-herói desde o *Macunaíma* ao *Cara de Cavalo*, e aí conseguimos entender uma brasilidade. Poderíamos dizer: “mas espera aí, há muita diferença entre o Hélio Oiticica e o Portinari”. Num primeiro nível eu diria “claro, obviamente”, mas numa segunda análise, eu diria também que conseguimos ter respostas dos dois artistas a questões dentro de um conjunto de brasilidade, no singular, onde vários artistas traçaram respostas ou estratégias discursivas. Então, por exemplo, eu posso analisar a estratégia discursiva do Hélio sobre o anti-herói, assim como eu posso analisar a estratégia discursiva do *Macunaíma* de Mário de Andrade sobre o anti-herói, fazendo comparações de várias ordens. Claro que quando falamos de forma ou de revoluções estéticas, esses dois artistas têm projetos muito distintos, em Hélio Oiticica, um projeto ligado a pós-modernidade, a arte contemporânea; e um projeto de nacionalismo modernista no Mário. Entre eles há uma diferença radical. Mas essa alegoria faz com que você consiga atravessar alguns tempos, alguns momentos da arte.

RENATO É como se tivéssemos que enfrentar, de novo, imagens que de alguma maneira são recalçadas.

MARCELO O Gonzaga Duque falava uma coisa muito curiosa, que gosto de ler quase como um poema ao avesso. Ele imprimia seu preconceito nos textos, pelas influências positivistas, coisas da época, etc. Ele dizia que seria impossível ter uma

arte brasileira para uma gente “vadia e beata”. E na tese aproximei essa afirmação do Gonzaga Duque a uma passagem do Hélio Oiticica onde ele diz “fumamos muita maconha”, ele estava indo para *Apocalipopótese*, “eu encontrei o fulano, foi ótimo, brincamos muito, batemos com carro no meio do caminho”. O Hélio Oiticica é o vadio do Gonzaga Duque, fica claro o choque entre formas de gostar de viver, gozar a existência, que tem nesses dois vínculos com uma realidade brasileira, uma vontade de Brasil mais do que propriamente uma teorização calculada. O Hélio afirmou em várias situações que queria encarar a brasilidade de frente, sem ser domesticado, misturando Ângela Maria com música clássica, ele queria essa miscigenação. É certo que isso não é um projeto novo, nem inventado pelo Oiticica, está também no modernismo, na narrativa de *Macunaíma*, mas há no Hélio uma vontade de Brasil, ele está pensando também na construção de um hibridismo. Aquilo que para o Gonzaga Duque vai ser o grande problema do Brasil, justamente o hibridismo, para o Hélio vai ser a solução para poder criar com despreendimento; esse descompromisso, essa vontade, esse jeito de viver.

GUILHERME Que tipo de mudança acontece quando lançamos este olhar para a arte contemporânea?

MARCELO Acho que várias coisas acontecem com os artistas mais recentes: uma delas é o que na antropologia eles chamam de “o nativo se tornando autor”, que é o cara falando do lugar de onde ele veio. E vem daí o meu interesse pelo trabalho do Efrain Almeida (CE), do José Rufino (PB); são artistas que a seu modo falam do lugar de onde vieram. A grande diferença é o sentido épico disso, o que o modernismo e a geração dos anos 1960 também tiveram, pois ao mesmo tempo era e não era um discurso em primeira pessoa, porque o trabalho

era mais amplo e com interesse na participação do espectador, na coletividade, o que em minha opinião também configura um caráter épico. Hoje vemos um discurso muitas vezes pautado pela pessoalidade, os artistas assumem a primeira pessoa na sua produção, na hora de fazer a sua concepção de obra. E na geração 1990 os artistas vêm influenciados pelos discursos de Leonilson, por exemplo, o que dá um lugar à primeira pessoa, ao autobiográfico na produção. Podemos até fazer uma provocação, afirmando que esses traços podem ser encontrados já em Cícero Dias, pois ele também traz isso no primeiro momento de sua obra com uma espécie de surrealismo deslocado; ele constrói alguns elementos que nos permitem fazer relações com o Leonilson. Nunca fiz essa análise, mas é possível ver uma poética aproximativa.

GUILHERME Sabemos que a geração 80 comporta também artistas que surgiram nos anos 1970, mas o que é interessante é encontrar nessa geração uma história visual em que Adir Sodrê remete à Tarsila do Amaral e outros.

MARCELO Exatamente. Como entender Gervane de Paula, Iberê Camargo ou Volpi? Eu acho que assumi essa missão, essa possibilidade de ver nos artistas contemporâneos, através de um caráter antropológico ou sociológico, um resgate de alguns aspectos que a crítica desistiu de analisar. Por exemplo, uma análise formal sobre o Volpi joga-o em um lugar. Mas uma análise antropológica sobre ele nos remete a outras leituras. Isso tem a ver com o preconceito que sofreu o Rubem Valentim, no meio do fogo cruzado de uma crítica que não conseguia fazer dele um Volpi, no que diz respeito às propostas formais; porque a suposta antropologia do Valentim era simbólica demais, e isso aprisionou a leitura sobre ele, sem que ele pudesse ser visto de outra forma. Parte da

crítica vai atacá-lo por conta desse simbólico, pois ainda estamos falando de representação, com isso deixou-se de lado um pedaço do artista que poderia trazer outras leituras, outro acesso. Como se ele tivesse sido refém de uma objetividade crítica. Falando francamente, a crítica brasileira produzida até os anos 1960 e 1970 tem o recalque da internacionalização, o que não a impediu de produzir coisas maravilhosas, mas vemos nela a transposição de modelos internacionais que não se encaixariam com esse modernismo de longa duração. O Brasil tem um modernismo de longa duração que não acabou. Isso aparece muito na produção nordestina, enquanto o concretismo do Rio e de São Paulo tentavam higienizar a arte de seu caráter identitário. Mas essa necessidade formalista mudou, foi desbancada, e a arte voltou a se interessar por contextos socioculturais. De certo modo isso foi definitivamente logrado quando o mundo se interessou pela periferia, pelos discursos minoritários, aquilo que gera, hoje, o chamado multiculturalismo. Temos os casos de Lygia Clark e Hélio Oiticica e aquele empenho todo das exposições internacionais nos anos 1990. Obviamente que bastaria abrir um pedacinho da porta para que fosse possível ver a qualidade desses dois artistas. Mas essa internacionalização da arte brasileira tem mais a ver com o interesse pela periferização do mundo; e acredito que entramos na mesma esteira que entrou o indiano, o africano, o iraniano e o chinês.

RENATO Mas isso já não estava presente nos modernistas quando procuraram se internacionalizar através, por exemplo, do pacto entre um autoexotismo e um vocabulário estilístico pós-cubista?

MARCELO Eu acho que os modernistas lidavam com essa história de ir para o estrangeiro sim, mas para voltar e aplicar

revoluções formais. Mário de Andrade escreve para a Tarsila falando “volta, e funde o mata-virgismo”, porque ela estava viajando para procurar um *ismo*, para se afiliar, e ele estava achando que ela conseguiria fazer isso com as referências nacionais. Acho que toda a produção modernista é uma produção voltada para o que eu chamei de “épico”, que nada mais é que a vontade de construir uma herança. Uma herança que lidava com a tentativa recorrente de dizer o que era o Brasil, mostrar o Brasil, construir o Brasil. E aquilo tudo tinha que virar uma espécie de novelinha ou um enredo de escola de samba, onde tinham que dar conta de criar uma narrativa. E havia também um colonialismo forte em jogo. Tarsila justifica o *Abaporu* como uma lembrança da fazenda colonial, dizendo que se lembra da empregada negra que contava a história de um sujeito que se desfazia e se juntava depois, isso está gravado; o *Abaporu* é uma lembrança da Casa Grande. Então, nesse caso, no caso da Tarsila existe a busca por uma brasilidade profunda e essencial com heranças étnicas que ela nunca teve, e isso deve ser dito. Isso me leva até o Martin-Barbero dizendo que “alguém recorda quando uma nação tem memória”, pois não existe memória nacional, o que existe é uma quantidade de sujeitos dizendo “olha vocês precisam se lembrar disso”. Não se trata de uma memória que venha da experiência, mas sim de uma construção, por isso não podemos contar com uma memória nacional que se possa reduzir a determinadas alegorias. Nesse sentido, existe um lado surrealista – ou seja, a relação com uma vanguarda europeia – no fato de Tarsila buscar um conteúdo latente, um inconsciente que justifica a lembrança da empregada da fazenda, negra obviamente, como uma herança, como uma mãe brasileira. E essa herança, agora crítica, atravessa, por exemplo, a Lygia Pape com sua *Memória Tupinambá*, com os seios da mãe indígena. Esse é um dos mais belos trabalhos da

Lygia Pape, e uma forma de rever o inconsciente surrealista que está na Tarsila. Poderíamos pensar no *Abaporu* e em *Memória Tupinambá*, e criar textos sobre essa relação.

RENATO Você tem trabalhado há algum tempo, por exemplo, com o Efrain Almeida e a Brígida Baltar. Qual é o seu interesse por esses artistas, como você atualiza seu discurso – seja num texto acadêmico ou num texto curatorial – trabalhando com artistas contemporâneos?

MARCELO Durante todo o período do mestrado, mesmo depois, no doutorado – que é sobre brasilidade na arte contemporânea – eu produzia textos acadêmicos, textos para os congressos que eu participava, e eu ainda não tinha formatado na minha cabeça como seria produzir um texto curatorial, minha primeira curadoria foi em 2004. No texto acadêmico havia as grandes regras da época: não falar em primeira pessoa, quando usar qualquer referência, citá-la em nota de pé de página, etc. Até hoje mantenho um pouco disso. Eu sempre tive muita inveja do rigor do trabalho dos antropólogos, ainda mais quando eu estava no doutorado e tive que fazer pesquisa de campo, pensava “meu deus do céu, como é que eu vou fazer para alcançar a profundidade da pesquisa antropológica?” Em *Tristes Trópicos*, por exemplo, Lévi-Strauss chega de teco-teco na aldeia, no meio da floresta, para encontrar os índios. Eu era fissurado por aquilo, sou até hoje. E por isso, quando eu lia os clássicos da antropologia, ficava tentando produzir algo que se aproximasse dessa sinceridade, desse empenho no rigor da pesquisa, coisa que eu não via na arte contemporânea, nem nos textos que eu lia, nem nos que acabei produzindo depois. Com o trabalho de campo, e com essa vontade antropológica, eu não me contentava em ficar no Rio, cheguei aos artistas, os entrevistei, desde artistas dos anos

1970 e 1960, como o Nelson Leirner e o Antônio Manuel, até artistas da geração noventa como Brígida, Efrain, José Rufino e Delson Uchôa. No caso do José Rufino, fui para a Paraíba encontrá-lo, visitar seu atelier – o lugar da produção artística é um mundo que os livros não dão conta, que as teorias não dão conta. E não estou aqui romantizando o atelier, o Efrain, por exemplo usava a sala do apartamento dele, estou falando de entender como é que se processam as informações que os artistas têm, e de vê-las sendo processadas, que são informações que a teoria não vai nos dar. Cheguei aos artistas e ao lugar onde eles produziam, e fui muito bem recebido, estávamos por volta de 2003, eles já estavam sistematizados, já tinham o costume de receber curadores, de encomendar textos para curadores, e o contato direto com atelier era um lugar desconhecido para mim. E estes artistas dos anos 1990 começaram a gostar das discussões que eu trazia e começaram a propor que fizéssemos projetos juntos. O Efrain foi o primeiro artista a me pedir um texto para exposição, tive que suar para produzi-lo. Com isso, percebi que era um texto no qual eu poderia escrever em primeira pessoa, sem notas de rodapé, com isso consegui chegar a um lugar muito particular, o lugar de acesso à produção, que é o lugar onde mais me atualizo, onde mais acompanho as modificações que acontecem na arte brasileira, mais até do que nas leituras críticas.

GUILHERME Em *Sertão Contemporâneo* você leva a Brígida para o sertão, propiciando um confronto de brasilidades, sem cair na retórica moderna da dialética, você sobrepõe esses modelos da arte brasileira.

MARCELO É importante destacar, antes disso, que na tese em vez de descobrir artistas pelo Brasil, eu criei um apanhado do que já estava sistematizado. Se eu acreditasse nessa

brasilidade essencial, eu faria uma tese tentando descobrir talentos pelo Brasil. Porque eu só iria ratificar que na verdade existe uma brasilidade essencial, um Brasil profundo, que faz um sujeito produzir uma cerâmica essencialmente brasileira. Eu definitivamente não acredito nisso. E não tem ninguém de arte popular na tese, não estudo arte popular. Eu poderia fazer uma tese tentando buscar, como um caça talento, uma brasilidade essencial para poder dizer “a brasilidade existe e ela mora no atelier do fulano de tal.” O que eu fiz foi tomar uma decisão, que foi observar densamente a produção de artistas brasileiros que lidavam com discursos alegóricos da brasilidade. No projeto Sertão Contemporâneo eu resolvi forçar um entendimento de brasilidade a partir desse caráter alegórico. A memória, por exemplo, já está explicitada como conceito nos trabalhos de Rosângela Rennó, Sandra Cinto, Zé Rufino e o próprio Efrain. Estas informações estavam espalhadas por pequenos catálogos, para mim foram gratas surpresas, não estávamos ainda na época dos grandes livros sobre esses artistas, nem sobre outros. Tinha a Cosac Naify, dominando a cena, com uma linha editorial que me interessou pouco porque eu não conseguia achar os artistas que eu desejava conhecer mais a fundo. Voltando ao trabalho de campo, eu tinha vontade de entender uma curadoria como se fosse um roteiro de viagem. E fiz uma viagem ao sertão com o Zé Rufino, quando eu fui entrevistá-lo e conhecê-lo para fazer a pesquisa para a tese, aquilo para mim foi muito impactante, pois ele é paleontólogo e conhece os sítios arqueológicos. Fomos ao que eles chamam de “lajedo”. Quando chegamos, paramos o carro, subimos o lajedo e vimos as pinturas rupestres. E o Rufino, de certa maneira, foi responsável por me cutucar dizendo “pô, seria muito bacana fazer um projeto”, pois ele já sabia do meu interesse por esses estudos da antropologia e dos relatos de viagem. Depois eu propus o projeto com qua-

tro artistas para a Caixa Cultural, onde cada artista escolhia um sertão, e eu ia junto com eles, em alguns casos, porque não obriguei ninguém a viajar, a ideia era trabalhar com um sertão que eles escolhessem, e eu acompanharia o trabalho, eles não tinham que se modificar, nem mudar os interesses deles para fazer o projeto. A Rennó, por exemplo, não viajou porque ela coleta imagens, não precisa estar num lugar para poder fazer o trabalho. Fizemos um roteiro de viagem para cada um, e foi ótimo porque discutimos os trabalhos durante todo o processo de produção, foram todos inéditos. A Brígida trabalha com pó de tijolo, por isso levei-a para Juazeiro do Norte, no Ceará, para que ela visse uma confecção não industrial de tijolos. Todos esses artistas foram e são até hoje muito generosos e abertos para discutir seus trabalhos, isso se dá porque respeito obviamente o trabalho deles, e consigo interagir com os trabalhos no diálogo que se dá no momento da invenção. A produção foi muito rica e muito numerosa neste projeto. Apresentamos até muito pouco do que foi produzido, e isso também foi uma escolha da curadoria: apresentar um pequeno resultado desse processo em uma exposição coletiva. O catálogo inclusive tem trabalhos que não entraram na exposição. Eu pude tentar fazer uma espécie de etnografia com eles, destacando no meu texto como tinha sido a viagem, quais eram as impressões, o que discutimos no processo conceitual e de produção das obras. Até hoje eu acho que aquele foi o projeto mais enriquecedor para mim como curador, porque pude discutir durante a pesquisa. Eu e o Rufino, por exemplo, líamos autores como George Gardner, um botânico que escreveu sobre aquele lugar no século XIX, e mapeávamos o sertão através do livro, tentando achar os lugares. Isso gera para a Brígida um trabalho lindo chamado *Flora do Sertão*, onde ela carimba o nome dos lugares em caixas de madeira que preenche com terra, e há nomes lindos como *Serra Talha-*

da, Brejo Santo, nomes que são paisagens. As caixas não têm a terra do lugar, ela finge, numa ficção, que está trazendo a terra desses lugares para você olhar, como se tivesse trazendo esse outro Brasil. E foi muito curioso levar esta novidade, para a Brígida, que é carioca, para um lugar completamente desconhecido, completamente novo. Havia momentos de muita tensão para todos nós, pois precisávamos saber que trabalhos viriam diante disso tudo. Eles me davam pistas, e eu também respeitava esse momento. São artistas muito diferentes, ainda que todos sejam da década de 1990, mas se a gente quisesse unificá-los, acredito que isso seria possível pelo interesse que todos têm pela busca de uma materialidade que não é definida a priori, eles não são artistas apenas do vídeo, da fotografia. Eles têm uma contaminação muito forte de pesquisa material, que é parte do processo da poética deles; não buscam apenas a imagem, eles buscam o material e as situações para constituir essa imagem.

GUILHERME Tem duas coisas que para mim parecem muito desafiadoras em uma proposta como essa. A primeira é você estabelecer um diálogo triangular, que une o questionamento da brasilidade, um lugar mítico que poderia ser exposto a essa discussão, e um artista para participar com a interpretação dele a respeito disso.

MARCELO É uma coisa que foi surpreendente para mim, desde o início, foi que os artistas não tinham nenhum problema com essas várias camadas de preconceito ou de querelas da crítica e da teoria sobre essa concepção de Brasil e brasilidade. Eles só tinham o interesse, mas não tinham nenhuma resistência a isso, gostaram desde o princípio da ideia de ir fazer uma pesquisa no sertão. Porque eles já incorporaram a ideia do artista pesquisador, que vai com um conteúdo a ser

explorado. Eu acho que não há preconceito até porque eles já filtraram isso há muito tempo, para eles já era recorrente pensar a primeira pessoa, pensar a relação que você tem com o lugar, e isso configura a arte contemporânea.

GUILHERME Quando você fala da primeira pessoa, eu me lembro do Oswald no Manifesto *Pau Brasil* falando da perspectiva sentimental, uma perspectiva que é de algum modo feita da primeira pessoa.

MARCELO O Vinicius de Moraes também diz “a minha pátria é como se não fosse”; ela é íntima, um sentimento subjetivo de amor, de diálogo pelo que seria a pátria, que não passa por estratégias de ordenar ou de organizar aquilo em um sentido mais alegórico. Eu acho que a primeira pessoa, na verdade, quando entra com mais ênfase, entra também mostrando que esse lugar não é estável. Ao contrário, é um lugar de muita instabilidade. Como diz o Edward Said: “dentro da minha casa eu já era estranho”, pois não tem essa de que o colo da pátria será um ninho confortável para nos deitarmos, um berço esplêndido. O projeto *Éden* do Hélio Oiticica é o melhor exemplo disso, o *Berço Esplêndido* do Vergara também demonstra que não há conforto nesse lugar. Eu venho trabalhando com insistência em não sucumbir a um discurso que leve para a identificação desse lugar. Todos os editais têm uma cláusula que versa sobre a valorização da identidade brasileira, o que fez com que esse meu discurso como curador fosse aceito rapidamente. Só que também gera um desconforto, porque as pessoas iam para o *Sertão Contemporâneo* e diziam “mas isso está vazio demais”, porque elas iam esperando um sertão colorido, alegórico, e lá percebiam que não era dessa maneira. Por um lado eu poderia cair facilmente na identificação ou na aceitação de um essencialismo, pode-

ria trabalhar para identificar o latente, o inconsciente, mas não acredito em nada disso, não acredito em atavismo nenhum, muito menos em inconsciente coletivo. Acredito em estratégias de discurso para se construir o Brasil. E voltando ao Jimmie Durham, eu acho que o Brasil não produziu um trabalho pós-colonial como o trabalho do Jimmie Durham. Eu não conheço artista brasileiro que tenha essa arrogância. Na Bienal de São Paulo de 2006, com a curadoria da Lisete Lagnado, Jimmie Durham escreveu uma carta aberta, denunciando a situação indígena no Brasil e dizendo que a Bienal não se preocupou em discutir a questão indígena, e ele mandou a carta como obra. Não tivemos ninguém que confrontasse o colonialismo dessa forma. Noel Rosa vê com ternura o apito da fábrica de tecido, pois ele trará a namorada dele de volta. Temos vocação para a cordialidade do Sérgio Buarque de Holanda. Nem desenvolvemos a crítica ao legado colonial pela ironia, que a gente poderia desenvolver, e nem por um confronto direto como fez o Jimmie Dunham. Eu dei uma palestra em Campinas e, ao meu lado, tinha um professor que já foi curador de uma das bienais de São Paulo, e ele dizia “quem é o Jimmie Dunham para falar mal do Sérgio Buarque de Holanda?”, revoltado porque o Durham toca nesses clássicos, na convenção, no homem cordial. Como se houvesse uma essência nacional. Em outras palavras, não há razão crítica nenhuma; ao contrário, é como se dissesse “não mexam com os meus baluartes, não mexam com as minhas alegorias, com os meus cânones.” Mas acho que a arte tem que mexer sim com isso e poderia fazê-lo de uma maneira incrível.

GUILHERME Existe uma estratégia que concilia a alegoria do corpo brasileiro vinculada à metáfora da cordialidade, que passa pela apropriação do outro, como no caso de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. E você traz isso para um

contexto contemporâneo. O que é falar de um pensamento contemporâneo como uma mediação da arte que não passe simplesmente por metalinguagem, mas que volte para a primeira pessoa, para uma relação afetiva com a arte?

MARCELO Eu acho que uma relação afetiva com a arte é uma relação afetiva com a forma. Quando você observa o Cildo Meireles, quando conversa com ele, ele vai explicar às vezes até de uma maneira técnica ou tecnicista a produção de um trabalho, os interesses dele por um trabalho, e quando você vê o elemento que ele usa é uma caixa de feira, é uma caixa simbolicamente vinculada a uma alegoria que foi utilizada durante anos e anos, desde a precariedade do Oiticica às feiras fotografadas por Pierre Verger. Há um lugar ali, que pode ser considerado duplamente – ele está trabalhando com um caráter conceitual óbvio e muito potente, que é a discussão sobre, por exemplo, o deslocamento daquele objeto, dos vários significados que ele pode adquirir. Por exemplo, quando o Cildo prega os pregos de ouro nas caixas, no caso do *Ouro e paus* ele faz a transfiguração do objeto, e quando você estuda a arte conceitual, o que se faz na arte conceitual são transfigurações de elementos banais. Só que no caso do Cildo Meireles, é uma caixa de feira que obviamente estava vinculada a outros contextos, não é à toa que ele escolhe aquilo, mas ele se recusa a ser chamado de artista conceitual. Obviamente este trabalho está ligado a uma espécie de herança brasileira que o retira do conceitualismo internacional. O Cildo é também desafiador por conta das manipulações simbólicas que ele faz com as questões antropológicas, com o caráter antropológico dos objetos que ele manipula. E ao mesmo tempo, ele nunca se contenta em ficar apenas no alegórico. Ele não quer tematizar o Brasil, mas sim observar a circulação dos objetos e elementos da banalidade.

RENATO A brasilidade serviria hoje para a ambição de encontrar um lugar para a arte brasileira num sentido mais amplo?

MARCELO Vou refletir aqui agora, eu não tinha pensado antes sobre isso. Houve a abertura para uma espécie de contextualização, para uma arte contextual, à revelia dos críticos, ela aconteceu mesmo suplantando as divisões que às vezes a crítica de arte tentou produzir. Eu vejo a geração pós oitenta muito sem pai nem mãe. Os artistas que a gente comentou como o Rufino, a Brígida, o Efrain, a Rosângela Rennó, vão muito à revelia da crítica. A crítica talvez ainda estivesse com um modelo muito pautado no formalismo, na tentativa de entender o lugar da forma, e a concepção formal dos trabalhos. A geração noventa começa antes da crítica. Ela começa com as suas angústias, com a tentativa de buscar a identidade do próprio trabalho; e ouço reclamações variadas desses artistas também citando pessoas e exemplos que não deram a menor bola para aquele trabalho no início, quando ele estava começando, mas que foi um trabalho que surpreendentemente ninguém calculou como uma estratégia, talvez somente as galerias tenham calculado. As galerias também foram se profissionalizando no Brasil junto a essa geração, fazendo com que eles participassem de feiras internacionais. Essa geração não teve uma esteira pronta para seguir. É de se pensar, por exemplo, como se produz um Vik Muniz numa geração de pintura matérica? Como é que se produz uma Brígida Baltar, um Efrain Almeida, um José Rufino? Quando se olha o Rufino ele também fazia pintura como a da década de oitenta, fazia a pintura expressiva, meio alemã. E assim também José Patrício e Gil Vicente. Essa geração depois vai chegar ao interesse material na obra, mas sem um lugar pronto, sem uma esteira pronta. Porque eles poderiam também deitar naquela rede, como fez o modernismo de longa duração no Brasil, que

nos anos 1950 deitou na porção mais oficial da rede da Semana de 1922. Na geração da década de noventa, você não tinha esse lugar. Eles foram batalhando o lugar dessa materialidade híbrida e das narrativas transversais, e fazendo isso eles abriram o trabalho até mesmo para chegar à primeira pessoa e a contextualização. Eles chegaram a uma espécie de arte contextual, porque eles não estavam vinculados a uma crítica neoconcreta, ou a uma participação do espectador. Claro, vários ali tiveram isso, mas eles não tiveram problemas, por exemplo, com a estetização pela qual passou parte também dos trabalhos dessa geração, ou seja: a fotografia com moldura, o trabalho que é precário, mas ao mesmo tempo tem vídeo bem feito, não há problemas nisso, não há culpa, a carga política já havia sido diluída. Então acho que é uma geração que abre, novamente, depois da arte dos anos setenta, a possibilidade do contextual; nesse sentido, desenha uma originalidade aproximativa com relação ao que está acontecendo mundialmente. Com essa abertura contextual essa geração fez um link claro à produção internacional. Então é uma geração com muito mais informação, inclusive sobre o mercado internacional. O mundo mudou, então, as informações circulam com mais facilidade, nesse sentido, o Brasil virou uma espécie de fetiche para as feiras internacionais, isso porque nos abrimos a essa concepção muito mais contextual do que propriamente uma discussão da autonomia da forma, ou de um conceitualismo muito radical, nos abrimos a um caráter contextual mesmo, de trabalhar com memória, de trabalhar com a primeira pessoa, e isso fez com que houvesse um interesse. Claro que, paralelo a isso, temos também essa concepção da narrativa privada, pelo lugar dessa construção da autoficção. Então várias coisas aconteceram no mundo que encontraram um lugar aproximativo, por exemplo, ao trabalho da Brígida Baltar. A importância de Cindy Sherman e Eva Hesse

para essa geração é enorme. Se pensarmos na postura da Eva Hesse, é uma postura como a do Cildo, de não ser minimalista como queriam os minimalistas, e também não ser feminista como queria a crítica feminista, e de ficar sempre nesse limbo. Ela diz “não pensei em nada disso”, quando lemos a Eva Hesse, ficamos surpresos com ela dizendo “não, que útero que nada, eu não estava aqui para falar disso”. Eu estou interessado é nessa materialidade.

RENATO Você quer fazer algum tipo de diferença ou contribuição?

MARCELO Obviamente, essas situações ligadas à identidade nacional, à brasilidade, são as situações que mais me interessam e eu busco conhecimento sobre elas em uma literatura mais atualizada, eu vivo catando autores que estejam reavendo o conceito de identidade. Pensar que o Anish Kapoor é um indiano e faz uma escultura de fumaça, para mim pode merecer uma leitura pensando num indiano olhando a escultura, porque é algo mágico, é algo místico e tal. Então cada vez mais eu vou buscando o entendimento por esses artistas nessas relações, mas também tenho interesse por arte em um sentido mais amplo. Agora estou produzindo uma exposição chamada *Vestígios de Brasilidade*, que é fruto da tese do doutorado. Pela primeira vez eu vou pegar a tese e tentar aplicar, dividir, e colocar juntos artistas modernos e artistas contemporâneos; a exposição acontecerá no Santander Cultural de Recife. Com esse conhecimento em relação aos artistas, eu passei também a fazer curadorias, convidado por eles. O José Rufino me convidou para fazer uma curadoria na Bahia que se chamou *Faustus*. Uma curadoria onde o trabalho não existia, e a gente teve que mergulhar no que seria produzido. Foi a primeira de uma série de ocupações no Palácio da Aclama-

ção; teve Marcos Chaves, Carlito Carvalhosa, Eder Santos. E trabalhamos direto na Bahia. É curioso porque o próprio entendimento do Rufino sobre identidade não tem nada a ver com afro-brasilidade, num certo sentido é curioso ver o Rufino na Bahia, ver uma artista que não vem daquela herança, apesar de ser nordestino, mas que não traz a negritude que a Bahia traz. Foi interessante entender o *Faustus*, a partir do Fausto do Goethe, como aquilo lidava com as questões de algo mefistofélico, pois a espiritualidade é muito importante para os baianos e para o trabalho do Rufino, foi muito curioso juntar a Alemanha de Goethe e a Bahia. E ao mesmo tempo, esse elemento fáustico do Palácio da Aclamação cheio de pianos de cauda e tal. É incrível você pensar como é que o Brasil constrói essas aberrações, e há uma elite que vai querer essa herança europeia, mas você está diante do lugar dos candomblés, do lugar do feitiço, da feira popular onde as pessoas vendem ervas mistificadas pelo saber religioso, híbrido. Foi isso que espantou e interessou o Rufino no início da pesquisa. Depois ganhamos o Prêmio Bravo como melhor exposição do ano. Tudo começou numa visita à Feira de São Joaquim, que é uma feira onde o povo vende os gados escarnados, as vísceras, o olho de boi, e tudo sangrando. É como se a gente estivesse em um transe, completamente irracional. Foi uma curadoria que me fez tentar rever a grandiosidade folclórica que a população, com toda sua herança étnica, assumiu como cultura própria, e não como folclore. Então, o que eu espero é poder continuar muito próximo aos artistas, acompanhado-os e propondo situações como essas, do *Sertão Contemporâneo*, do *Faustus*, dos trabalhos com Brígida e Efrain. Quero ampliar, cada vez mais, minha pesquisa sobre esses e outros artistas nacionais e internacionais.

**DANIELA
LABRA**

3/5/2011

GUILHERME A finalidade desse projeto é fazer um levantamento da nova crítica de arte no Brasil. Elaboram-se outras possibilidades de discurso e de operação crítica que são um passo além da suspensão de critérios, recorrente em determinado momento.

RENATO Temos em exercício hoje no Brasil alguns curadores e críticos de arte bastante jovens, mas já influentes. Como você vê essa geração, o que existe em comum nela? Você, por exemplo, fala da produção de arte contemporânea dos últimos vinte anos abordando e sugerindo uma nacionalidade, uma identidade nacional? Como é isso?

DANIELA Eu nunca achei que fosse trabalhar nas artes e com esse tipo de atuação. Minha formação é em teoria do teatro, na UNIRIO, ou seja, para trabalhar com crítica teatral. Fui atriz por bastante tempo, mas no final da faculdade eu

estava cansada do meio: do trabalho coletivo, da presença do autor, do ritmo do teatro. Aos vinte e três anos fui secretária do Daniel Senise, foi meu primeiro emprego de segunda à sexta. Eu gostava do universo do artista e já estava começando a me interessar por videoarte, achava a linguagem muito interessante. O tempo transmitido pelas obras me chamava a atenção, expressava o momento em que a gente vivia. Agora é que eu entendo o sentimento que eu tinha na época. Um dos trabalhos inesquecíveis eu vi mais jovem, mesmo antes da faculdade, foi uma bola de cera e sabonete que o Tunga expôs certa vez no MAM. Era uma exposição coletiva, a descrição era delirante, não sei se era ficção. Explicava que ele estivera doente na Amazônia, onde era visitado por escaravelhos “rola-bosta” que começaram a comer os sabonetes do alojamento, e assim os besouros defecavam com cheiro de sabonete. Disso veio esse objeto, que era muito cheiroso. Eu lembro de ter lido aquela história e ficar impressionada. Outra coisa que me chamou muito a atenção também, ainda adolescente, foi uma mostra de uma parte da Bienal de São Paulo que veio para o Rio Design Center no Leblon. Expu- seram lá alguns trabalhos de tecnologia, umas instalações tecnológicas, holografia, era a moda.

GUILHERME Isso foi nos anos oitenta.

DANIELA Achei aquilo incrível! Eu via as notícias da Bienal de São Paulo e achava incrível, e a minha mãe ia e voltava com folhetos, panfletos, pôsteres, adesivos. Eu lembro do logotipo da Bienal de 1989, uma banana ao contrário. Começa aí meu interesse por arte e arte contemporânea. Mas a minha história era com o teatro, eu adorava. Ia pouco às exposições, a minha mãe me levava. Sempre fui muito ligada a cinema, às coisas mais experimentais, como Peter Greenaway e Jim Jarmusch.

A proximidade com a performance começou numa aula já nos últimos anos da universidade, quando me foi apresentado o trabalho da Orlan. E eu enlouqueci com esse trabalho. Por isso decidi fazer a minha monografia sobre teatro contemporâneo e performance, elementos da performance de arte visíveis no teatro contemporâneo. Estudei o teatro de Gilberto Gawronski, muito experimental, ele aboliu a cena, fazia peças em bares e em boates, em qualquer lugar. O Gawronski trabalhava com o Caio Fernando Abreu, por quem eu também me apaixonei nesse período, essa coisa underground me atraía.

RENATO Existem pessoas pensando performance na UNIRIO?

DANIELA Há um grande campo de pesquisa voltado para a performance, mas uma performance mais antropológica, teatral, é outra história. Na época em que eu estudava lá não havia ainda esse núcleo de estudos de performance tão bem formado. Esse foi o momento em que Renato Cohen e Moacyr Góes, por exemplo, estavam propondo montagens experimentais. Coisas muito boas do ponto de vista da experimentação com a dramaturgia, mas eu estava de saco cheio disso, do tempo do teatro.

RENATO Estavam acontecendo coisas interessantes no final dos anos 1990 no teatro, como a Cia dos Atores, no Rio; o Teatro da Vertigem, em São Paulo. Chegou a ter acesso a isso na época? Ou você queria mesmo outra linguagem?

DANIELA Sim. Em 1999 eu conheci o trabalho do Tony Oursler, que me deixou muito impressionada. Esses primeiros contatos me impressionavam muito, eram enlouquecedores, e essa paixão juvenil pelo objeto artístico já não é tão recorrente, sai a paixão e entra o olhar preparado.

GUILHERME Aí então veio a relação com a Espanha e depois São Paulo. Como você chegou ao grupo de estudos do Maria Antônia da USP?

DANIELA Depois de terminar a faculdade fui fazer o típico mochilão na Europa. Em Madrid, cidade em que fiquei um ano, achei uma pós graduação chamada “Comunicação e Arte”. É uma super faculdade, a maior da Espanha. A minha era a segunda turma, então ainda estavam se encontrando, hoje em dia o curso é excelente, tem ótimos professores. Antes disso eu fiquei três meses viajando, me joguei nos museus, caí de paraquedas no meio de uma Bienal de Veneza, sem saber direito o que era aquilo. E entrei num turbilhão, assim, de ver, ver, ver, todos os museus que apareceram pela frente, do medieval ao pós-moderno, tudo que eu podia ver. Essa fase me serviu como um treinamento do olhar, na experiência e na vivência.

RENATO Nesse momento já pensava em trabalhar com arte?

DANIELA Já. A sinopse dessa pós graduação era “Uma introdução geral ao trabalho em galerias, conservação, museologia, produção executiva ou mesmo artística”, mas com o foco na produção de arte. Faltava muito pra eles chegarem à arte contemporânea (isso foi em 1999). Falava-se de Goya, Velásquez, Picasso, e eu querendo falar da pop arte, a arte efêmera e o que ainda se chamava Body Art. Hoje em dia a Body Art são as manipulações corporais, mas naquele momento a Body Art era a performance. Eu tive embates com um filósofo colega de curso, ele se indignava: “Mas isso não é arte, isso pelo que você se interessa é uma porcaria”. Esse era o nível da turma, mas foi lá que eu conheci a função do curador. No Brasil eu vinha da teoria, não estava afim de desenvolver uma prática 100% acadêmica, e também já tinha bastante

prática com produção, porque pra ganhar grana eu trabalhei bastante com produção de eventos de moda, de teatro, mas eu achava entediante ficar só ali vendo a hora em que a kombi ia chegar e ficar conferindo checklists.

RENATO Em que momento tomou conhecimento da arte contemporânea do Brasil?

DANIELA Eu lia muito sobre teorias do vídeo, reprodução artística, era maravilhoso. Quando o curso estava no fim, cheguei até mim um suplemento especial do *El País* sobre a arte brasileira, falando de toda essa geração, Ernesto Neto, o próprio Senise, Beatriz Milhazes, Adriana Varejão, que estavam começando a despontar fora do Brasil. Na época também saiu uma edição da *Big* sobre o Brasil – é uma revista dessas de artes gráficas, artes visuais, e o tema era o Brasil. O Miguel Rio Branco estava nesta revista e no suplemento especial. Nessa época eu já estava ilegalmente na Espanha, passei nove meses nessa situação, não consegui visto de estudante, mas mesmo assim eu estudei. Já estava graduada com uma especialização, doida para trabalhar com arte e não conseguia trabalhar em galeria nenhuma porque eu não tinha os papeis, estava difícil me manter financeiramente, vivia na pindaíba, feliz da vida, mas não quis arriscar ficar lá na dureza. Voltei pro Brasil. O suplemento do *El País* e a *Big* me fizeram acreditar nessa produção de arte brasileira que estava despontando, o Brasil começava a entrar na moda, da Bossa Nova as sandálias havaianas.

RENATO Uma verdadeira missão.

DANIELA Sim, vim motivada pela arte contemporânea, mas morrendo de medo. Vim a contragosto porque estava muito

feliz na Espanha com todo aquele “BUM!”. Vivi uma mudança de percepção, por estar morando fora, por estar sozinha, pela descoberta da música eletrônica, de uma cena pós-rave, drogas sintéticas. Era um momento de final de milênio, muita coisa acontecendo.

RENATO E como Madrid é incrível!

DANIELA Incrível! Mas antes de vir para o Brasil, passei quase um mês em Barcelona. Por isso pude participar do Sonar, um evento de música eletrônica, que se chamava “Música Experimental Avançada”, e que também abrigava uma super mostra de vídeos, de instalações etc. Foi a descoberta da sensorialidade, poder perceber o entorno de um modo diferente. E isso trago até hoje, a relação com a obra de arte não é só essa relação fria, distanciada ou visual, me interessa muito o trabalho que pode instigar o outro, como me instigou naquele contexto, no sentido de ser mais do que um contato visual, descobrir outros mundos a partir disso, outras formas de entender o próprio mundo em que eu estou vivendo, seja na dimensão política, ou na dimensão sensorial, ou estética ou até mesmo formal, que inaugura outras possibilidades.

GUILHERME Na sua volta ao Rio de Janeiro, espaços como a galeria Laura Marsiaj, o Agora/Capacete, os eventos da Zona Franca, o Paço Imperial, te influenciaram?

DANIELA Sim, e o próprio CCB. Também o Centro de Arte Hélio Oiticica estava funcionando muito bem! Lá eu vi umas coisas boas.

GUILHERME Teve o Luciano Fabro em 1997, em 1998 foi o Richard Serra, em 1999 foi o Mel Bochner.

DANIELA Em 2000, o Daniel Buren.

RENATO Uma sequência maravilhosa.

DANIELA Foi ótima. Mas eu não tinha acesso a isso, eu via, mas não conhecia ninguém. Quando eu cheguei aqui eu não sabia com quem falar, não sabia nada. No teatro tive história da arte, mas meio *en passant*, e depois o curso em Madrid foi uma boa vivência, como o contato nos museus, mas era pouco, foi muito rápido. Era uma coisa de conhecer vendo. Eu fiquei aqui quase um ano, quando deu um ano eu estava só trabalhando com produção de festival de cinema...

RENATO Quanto a EBA, o que tinha lá naquele tempo?

DANIELA Eu não tinha interesse em fazer mestrado, tinha vindo de uma pós-graduação e queria equilibrar teoria e prática. Então fui para São Paulo e comecei a trabalhar lá, cheguei à Casa Triângulo, e fui numa de ver se eu conseguia um emprego. O Ricardo Trevisan tinha acabado de mandar embora a pessoa que trabalhava com ele, e eu caí ali: “você quer trabalhar, pode começar semana que vem”.

RENATO Incrível.

DANIELA Vim para o Rio, fiz a mala e voltei para São Paulo. Tive várias aventuras até conseguir me estabelecer de fato, fiquei por mais de um ano. Nesse período, eu conheci o grupo do “Olho Seco”, o atelier 10,20 x 3,60, que tinha o Wagner Malta Tavares, a Tatiana Ferraz, o Pablo Villar, uma série de artistas.

GUILHERME A Renata Lucas, o Wagner Morales...

DANIELA O Wagner Morales, exatamente, a própria Tatiana Blass circulava ali, mas era a mais novinha. Foi aí que o Wagner Malta me falou do grupo do Maria Antonia, ele disse que o Lorenzo Mammi estava na Maria Antonia formando um grupo de jovens críticos, “por que você não fala com ele?” Foi o que eu fiz, disse que trabalhava para a Casa Triângulo, e tinha o maior interesse em começar a escrever, e ver, e conhecer. Eu havia escrito meu primeiro texto publicado em papel sobre arte na revista do Capacete, e era sobre espaços independentes em São Paulo, o título era “Aqui não tem Chandon”. Falei do ateliê do grupo “Olho Seco” e da casa da Graziela Kunsch. Depois dessa conversa o Lorenzo me chamou.

RENATO O que o Lorenzo fazia?

DANIELA Ele era o diretor do Centro Universitário Maria Antonia quando resolveu criar um grupo que pudesse escrever para os pequenos catálogos das exposições, tinha interesse em formar um grupo de discussão sobre o estudo de crítica de arte. Éramos eu, Tatiana Ferraz, Guy Amado, Taisa Palhares, Thaís Rivitti, Tatiana Blass, Fernando Oliva, Afonso Luz, José Bento (o poeta), Cauê Alves e a Juliana Monachesi. O José Augusto Ribeiro, a Carla Zaccagnini e a Fernanda Pitta entraram depois. A gente se reunia toda a semana, lia textos de arte, discutia. O “L’Informe/Formless” foi um texto que a gente leu lá. Quase todo mundo tinha formação ou em arte ou em filosofia, e eu vinha do teatro, me sentia a renegada do grupo, eles falavam tão bem e citavam filósofos, todo mundo fazendo graduação ou então um mestrado em filosofia, e eu não tenho essa formação em filosofia, até hoje eu acho que é uma pedra no meu sapato. Eu adoro estudar filosofia, mas não me habilito nem um pouco a falar sobre, mas eu gosto muito, é fundamental.

GUILHERME Mas, por outro, lado existe uma mistificação nessa necessidade de estudar filosofia para falar de arte.

DANIELA Hoje em dia eu não acho tão vital, mas faz parte da formação.

RENATO Você sente que há um afrouxamento dessa relação agora?

DANIELA Sempre foi um pouco frouxo. Descobri que as diferenças que eu trazia eram ricas e tinham a ver com o que me interessava. Fui me tornando uma espécie de especialista em performance pela minha história anterior com o teatro. Para entender a performance nas artes visuais é muito importante entender o teatro informalmente, desconstruir a forma teatral. A minha formação reflete o meu interesse e meu modo de olhar a obra. Mas trabalho com outras áreas também. Fiz uma exposição de pintura no MAC de Niterói, e gostei muito. A partir disso comecei a estudar e entender mais a pintura. Enquanto eu estou fazendo, estou aprendendo. Em vez de fazer uma tese primeiro para depois me arriscar a falar sobre, falo enquanto estou aprendendo.

GUILHERME Que questões te parecem válidas na pintura? Quando você vê um trabalho, o que você acha que há para se falar sobre a pintura? E que pintura é essa?

DANIELA A exposição de pintura que fizemos foi para tentar responder essas questões. Acho que a pintura (talvez pode ser um mito, talvez um tabu) traz o peso da própria tradição da arte, um peso da história. E ao conversar com artistas que fazem pintura, percebo o desafio que é realizar o trabalho. Acho que todo o trabalho tem a sua técnica, o seu desafio, não

importa o suporte. Mas é tão difícil fazer pintura, o que me intriga é uma volta ao interesse pela pintura no Brasil. Acho que tem um aspecto mercadológico grande, se o mercado cresce, a pintura volta a ser a coqueluche.

GUILHERME Antes só conhecíamos a pintura pelos livros, basicamente. Talvez as circunstâncias tenham mudado, favorecendo que as pessoas vejam mais pintura.

DANIELA E ver muda a percepção incrivelmente. Percebem como a pintura perde o fascínio quando se trata de uma reprodução?

RENATO Por melhor que seja a reprodução.

DANIELA Por melhor que seja. Às vezes, em poucos casos, lembro de falar “nossa, que foto legal”, que é quando consigo perceber a textura.

RENATO É curioso que isso faça parte da nossa formação. Só recentemente as pessoas têm viajado e visto as obras materialmente, e isso vale tanto para os críticos quanto para os artistas.

DANIELA Sim. É muito interessante ver também como os temas contemporâneos se reportam a esse suporte. Até de forma banal, como o retrato em uma situação contemporânea num suporte dito tradicional, como se fosse uma grande novidade (não acho). O que tem me interessado é a própria dificuldade de fazê-la e daquilo dar certo, criar interesse. Mas esse é um tema sobre o qual eu ainda me sinto bastante neófito, pesquisando, embora tenha visto muita coisa. Oriento alunos que trabalham com pintura e com eles aprendo muito sobre a fatura, sobre a possibilidade de composição, sobre

outros artistas (às vezes eles trazem artistas super obscuros como referências), sobre a questão da pincelada, da textura; transpor também determinadas temáticas. É uma coisa em que eu estou sempre de olho.

RENATO Mas a performance também é difícil, não é?

DANIELA É, mas é muito mais difícil falar de pintura. O meu objeto de pesquisa tem sido muito mais a performance. Sobre a performance eu fiz seis festivais; três no Oi Futuro, três Verbos. Em 2005 fundei o festival *Verbo* na galeria Vermelho, e participei em 2005, 2006 e 2007. Depois fiz em 2008, 2009 e 2010. Organizei o *Presente Futuro* no Oi Futuro. E agora o sexto festival foi a performance *Arte Brasil* no MAM.

RENATO Qual é a sua principal questão na pesquisa em performance?

DANIELA É uma boa pergunta. Essa história me carregou. Mal ou bem eu venho pesquisando performance desde que eu me formei, em 1998. Há onze anos eu tenho contato com a performance, foi uma onda que me levou. E me sinto um pouco assim...

RENATO Não havia muita literatura sobre performance, e você foi criando todo um corpo...

DANIELA Houve um momento em que parei de ler até a literatura internacional, há uns três anos não encontrava nada de interessante sobre o assunto, eram só as mesmas coisas: “Ah, porque o corpo, porque o tempo, o momento presente e o corpo...”, as mesmas coisas nos livros em inglês, em espanhol, francês, a mesma coisa “o artista e o seu corpo... a busca

de um eu...”, citam Deleuze e “o fluxo, o corpo sem órgãos”. O Deleuze é incrível para o pensamento contemporâneo, mas o “deleuzismo” não, e a performance usou muito isso. Claro, são elementos fundamentais para a performance, mas você encontra poucos textos interessantes, ou simples compêndios. Tem o livro da Roselee Goldberg que é uma referência, a performance do futurismo ao presente, porém é raso.

RENATO Como teórica da performance...

DANIELA Mas é mesmo, eu estou ocupando esse lugar...

RENATO Tendo esse lugar, o que tem exigido dos performers?

GUILHERME Que outras relações são essas para além do corpo, tempo etc.?

DANIELA Até por conta de entrevistas eu comecei a ser forçada a falar a respeito, estamos numa posição que não dá mais para ficar repetindo os livrinhos, aquelas coisas básicas. Em 2007 teve uma performance super bonita da Ana Montenegro (que é uma artista baseada em São Paulo) na *Verbo*, em que ela agia nua. Ela é uma mulher já madura, ou seja não é mais uma jovem artista, tem um corpo muito magro, muito branco, é uma mulher bonita, não faz a menor questão de ser deslumbrante, cabelo liso escorrido. Na ação, ela entrou nua, um corpo natural na galeria do grande cubo central – que estava abarrotado de gente. Entrou por uma das laterais, e ali ficou em pé encarando as pessoas durante vinte minutos. Mas não era uma postura arrogante, ou um olhar com qualquer intenção, mas totalmente neutro, de alguém que estava analisando o outro, olhando para as pessoas, e, no entanto, ela era o ser que estava ali a se expor, que

estava para ser analisado. Havia uma faixa no chão da espessura de uma parede, uma faixa vazia, ou seja duas listras, e ela ficava atrás disso encostada na parede como se fosse uma espécie de quarta parede, e havia esse código, ninguém ultrapassaria as listras. Totalmente despojada de qualquer emoção e intenção e adereço. As pessoas imediatamente começaram a tirar fotos e filmar com celulares. Foram vinte minutos de ação, e numa ação dessas vinte minutos parecem vinte horas, todo mundo tirando fotos e de repente aquela loucura passou e ficou aquele silêncio, e algumas pessoas muito constrangidas, e os vinte minutos se passaram e ela saiu do mesmo jeito que entrou, foi embora e acabou. Foi incrível, foi muito emocionante. A foto disso está no livro que eu editei pelo Oi Futuro, ilustrando o meu texto sobre institucionalização da performance. Mas eu falei dessa ação porque na época saiu na *Folha de São Paulo* uma crítica muito pejorativa sobre várias ações do evento pelo Silas Martí, muito pejorativa. Ele começava falando dos “pelados” na performance: “A Verbo e os Pelados”. Usando esse termo “pelados”. Já estava provocando alguma coisa, porque o cara se motivou a escrever uma matéria bem grande tendo os “pelados” como foco e sem nenhum tipo de reflexão. Em seguida, a Eliana Katz escreveu um texto super legal sobre o evento. A partir dessa crítica do Silas e da ação da Ana que eu vivenciei, comecei a pensar essas relações da performance e na forma de apresentação do corpo nesse contexto contemporâneo, daí vem um discurso que eu tenho até hoje quando dizem “Ai, que coisa gratuita e clichê, todo mundo pelado!”. Sim, temos boa pintura e péssima pintura, temos excelentes performances e péssimas performances, e temos o nu gratuito e temos o nu que parece gratuito, mas que levanta um monte de questões, inclusive como nós hoje em dia banalizamos tanto a imagem do corpo.

GUILHERME Dentro dessa questão do nu ou pelado, o nu tem sentido elevado e pelado é vulgar. No contexto brasileiro essa relação com o corpo como história da formação de um sujeito brasileiro passa por um Gilberto Freyre, e pela própria ideia modernista de construção de um corpo. Tanto no banal quanto no “estratégico”, ambos de alguma maneira criam certa inconveniência, um desconforto.

DANIELA É, e isso incomoda muito, sempre vai ter um desconforto, faz parte da performance, faz parte de um trabalho, a arte, seja ela geométrica ou abstrata, em algum ponto vai tocar.

RENATO Daniela, você sente ter um papel formador? Encampa o papel de crítica da cultura, talvez? Na relação com os performers que convida, você sente que tem como função selecionar e apontar o melhor? Promove um diálogo com os artistas, um embate com a obra de arte, para que seu sentido se manifeste? Por exemplo, essa questão de um corpo brasileiro...

DANIELA Sim, temos um papel formador, e legitimador também. Minha preocupação é trazer pessoas que estejam não só trabalhando com performance, mas que, em geral, estejam produzindo. Uma ou outra vez eu chamei um artista que estava produzindo, mas que foi chuva de verão, e que agora já está em outra, trabalhando com moda, cinema, artesanato, foi viajar, e não vai mais trabalhar com aquilo; dei uma oportunidade, e o trabalho não teve seguimento. É importante ter esse cuidado, eu poderia não ter, eu poderia promover eventos e dizer “Chega aí pessoal, vamos lá galera”. A primeira *Verbo* foi assim um pouco, mas não muito, porque eu já queria mostrar as pessoas que estavam trabalhando no

mínimo há cinco anos. Hoje em dia cada vez mais eu procuro trabalhar com esse artista que está desenvolvendo uma pesquisa, porque ele também vai poder deixar um legado formador. Em geral, proponho um contexto, quase sempre há uma temática bastante ampla. O primeiro trabalho que eu fiz tinha um foco maior, o *Gear Inside*; eram intervenções urbanas em Rotterdam. Foi um grupo que eu levei de São Paulo e Rio para fazer intervenções urbanas em contexto estrangeiro, e era de fato para ir viver o contexto estrangeiro durante quinze dias (que não é nada) e produzir ações em espaço urbano que dialogassem com aquele contexto (que era novidade para todos), e que também se utilizassem e se apoiassem nas nossas impressões de viajantes de primeira. Havia a ideia de falar dessas intervenções como ferramentas políticas para discutir contextos e o nosso olhar de estrangeiro em terra alheia. Em geral, minha produção aborda temas abertos, por exemplo, o festival Performance Presente Futuro tem foco na tecnologia porque aconteceu num espaço de arte e tecnologia, mas convidei artistas que pensassem a questão tecnológica “low-tec ou hi-tec”. Não me interessava a ferramenta tecnológica simplesmente, não era um festival de arte digital ou arte eletrônica, era um evento que discutia o corpo, uma presença performática do artista no trabalho, e como ele lidava com a tecnologia, fosse ela um suporte ou só um tema, como ponto de uma abordagem crítica. Trabalhos que têm relação abertamente crítica com o mundo clichê contemporâneo me interessam muito, o que não impede que apareçam trabalhos extremamente sutis e muito potentes.

RENATO Essa questão da crítica é muito interessante, o mundo contemporâneo tem a tendência de colocar tudo na mesma plataforma. Para a realidade hipercapitalista em que vivemos, o marxismo, que é um posicionamento crítico, se

torna apenas mais uma sociologia; a mesma coisa acontece com a psicanálise, há uma pressão para que a psicanálise se torne mais uma psicologia qualquer, e não é isso, a psicanálise é também um lugar crítico. A arte tem um lugar crítico, e ao mesmo tempo há o lugar onde ela se torna consumo. Fale mais sobre o lado crítico da arte.

GUILHERME Você lida com a performance como fato novo, frente a uma realidade disfuncional.

DANIELA Exatamente. Por um lado, o fato de eu trabalhar em uma instituição me dá o suporte para poder pensar em eventos que não têm uma saída comercial. Isso me faz voltar à questão do Guilherme sobre a construção de um corpo nacional. Eu nunca parei pra pensar nessa relação do corpo na performance contemporânea com algum desdobramento histórico, o corpo no modernismo. Mas quando levantou essa questão, imediatamente me veio “Abaporu” ou então a “Negra”, a busca de um ideal brasileiro, e assim voltamos a ideia de identidade. É impossível pensar no corpo que se apresenta na performance sem fazer uma relação com as ações políticas dos anos sessenta ou dos anos setenta no Brasil e fora dele. A própria ação de protesto do Antonio Manuel, sempre volta no debate sobre o nu no Brasil. Dizem: “Ah, quando o Antonio Manuel tirou a roupa no MAM ele estava protestando, era um contexto muito mais interessante... hoje vai lá qualquer um e fica pelado”. Eu acho que esse corpo nu ou “pelado” hoje é um corpo que também tenta combater o clichê. A própria Ana Montenegro, se fosse uma gostosona todo mundo ficaria babando. É um corpo que não se permite ser erotizado. Acho super interessante pensar como se dava a relação com a nudez para os modernistas, talvez houvesse essa procura de um ideal, em Portinari e em Di Cavalcanti, com as mulatas.

GUILHERME Tem uma história que eu adoro. O projeto original do Ministério de Educação propunha um monumento ao homem brasileiro. Fizeram um cara meio atarracado, e quando os operários foram ver a maquete começaram a xingar: “Homem brasileiro é sua mãe...”. Existe uma alegoria do corpo que é semelhante àquela do Gilberto Freyre, a construção de uma nação a partir de uma política do corpo.

DANIELA A performance acaba sendo um laboratório de pesquisa para pensar muitas coisas. Na América do Sul e na América Central a gente tem uma produção de performance (até arrisco dizer que em outras práticas artísticas também) radicalmente política, extrema e abertamente política.

RENATO A própria Regina Galindo, que é bastante jovem, tem trabalhos fantásticos com forte viés político.

DANIELA Sim! Em um de seus trabalhos ela ficou trancada durante 24 horas numa cela de prisão construída no museu, com as mesmas dimensões de uma solitária. Ela, o marido e o filho (um bebê de um ano e meio) ficaram ali convivendo, e era possível ver o casal confinado através de uma janelinha.

GUILHERME Por outro lado, é curioso pensar que América Central e do Sul tenham tido uma presença tímida na Bienal (2010), que falava de política.

DANIELA Super tímida. É um problema da própria Bienal, em vez de frisar o tema, ficaram mais interessados em estu-
far com artistas.

GUILHERME Números são temas.

DANIELA Números são temas, só faltou eles assumirem isso. Sobre a performance política, a Mari Vida, da Guatemala, que veio para o Performance Arte Brasil, ficou muito curiosa pois não eram só trabalhos marcadamente políticos os que ela viu aqui. No dia em que ela esteve presente houve uma ação do Aslan Cabral de Recife, que ficou durante doze horas sentado numa árvore, mal se via o indivíduo entre as copas da árvore, mas estava na programação, quem se aproximasse da árvore veria um cara escondido nas folhagens olhando o evento de cima. Eu perguntei a ela “Bom, você está se referindo a performance do Aslan Cabral? Acha que este tipo de ação não é interessante?”, e ela disse “Eu achei super interessante, é outra coisa que vocês estão fazendo aqui...”. É o corpo na própria cultura, na construção de um imaginário brasileiro, o corpo na tradição da construção da identidade brasileira.

RENATO Ainda interessa falar ou pensar a *arte brasileira*? Primeiro porque essa conversa surgiu em outras entrevistas, e é uma situação dúbia, porque cada vez mais se fala em globalização e, simultaneamente, nesse discurso de identidade. Como é que a arte brasileira se situaria dentro disso, ainda mais que isso se torna certo selo de mercado? O que é que ela poderia insinuar de próprio?

DANIELA A primeira coisa; a quem interessa a arte brasileira? Há setores que se interessam, sem dúvida. Em performance, uma área menos estudada e que tem visibilidade e produção maiores nos últimos quinze anos, só agora conseguimos perceber nuances locais “brasileiras”. Só agora temos qualidade e quantidade de artistas produzindo em que a gente pode ver que, como disse a Mari Vida “vocês estão fazendo uma coisa que é diferente da manifestação ativista que a gente tem na América Latina em geral”. O Lúcio Agra,

que eu acho que é o maior especialista atual, apresentou uma fala no festival que foi bem interessante; para ele o brasileiro é performático. Ele citou uma série de “celebridades”, nomes da cultura popular brasileira ligados à mídia, indo dos Trapalhões até o Tiririca, passando pelo Macalé.

GUILHERME O Lula. O Lula é performático, não é?

DANIELA É, mas de um outro modo. Falamos da existência da persona, não é o artista que está ali, e nem é um personagem, é uma persona construída que faz uma ação num determinado momento. O Lúcio listou trezentos nomes como o Chacrinha, por que o Chacrinha não é um personagem simplesmente, é um personagem dele mesmo, o Mussum, o Didi.

GUILHERME Escapa da ideia de sujeito.

DANIELA O Chacrinha, os Trapalhões, também têm a ver com a mídia. Os Três Patetas, eu não sei.

GUILHERME O Pelé é um pouco assim.

DANIELA É, o Pelé é uma persona.

GUILHERME Ao ponto de se substantivar.

DANIELA Exatamente. O Lúcio defende que nós somos uma nação performática, e que por isso a performance tem tanta aceitação, e está tendo uma produção tão viva nos últimos anos. É uma boa teoria. No festival a gente viveu a seguinte situação; teve um artista que não fazia parte da seleção oficial do evento, o Tiago Rivaldo, e ele mandou fazer duas camisas escrito “Performer”, e deu para os camelôs, dois senhores,

que iam com as suas bicicletas cheias de cerveja, bebidas, no isopor. Eles usaram todos os dias felizes da vida, não titubearam, colocaram na hora, acharam o máximo usar uma camiseta com a descrição “Performer”. No último dia do festival o Opavivará estava instalado com a moita, e convidaram a “Mulher Bambu”.

RENATO A Mulher Bambu, achei incrível.

DANIELA O pessoal da TV Brasil veio me perguntar a que horas ia começar a performance da “Mulher Bambu” porque eles queriam entrevistá-la. Eu disse, “Olha, eu não sei.” A TV Brasil: “mas ela está no festival ou não está?”; “Ela está, mas eu não convidei, ela está, claro e óbvio que está!”; “Mas espera aí, ela é ou não é artista no festival?”; “Não, eu não convidei, mas ela está aí. Vai lá, filma a performance da Mulher Bambu.” Mais espontâneo que isso não tem. E a gente convive com isso diariamente. Em suma, existem características particulares na performance brasileira. Esbarramos no discurso que diz respeito a outras práticas artísticas. Inclusive já arriscaram falar de uma estética do precário, que é uma coisa que eu tenho muitas ressalvas, eu acho que isso é a criação de um mito, de um clichê, de um esteriótipo, “da adversidade vivemos”. Não estamos mais na adversidade como já estivemos, mas há características que refletem na construção de uma arte local. Não estou batendo no peito e falando “sou brasileiro”, acho que essa afirmação não é mais necessária. Mas há uma característica que se impõe, que está no campo da liberdade criativa.

GUILHERME Quando ainda havia uma galeria no Sesc Copacabana, um cara resolveu fazer algo que eu nunca imaginaria, uma performance patriótica.

DANIELA Houve caso interessante no festival... mas estou falando nele o tempo todo, não é?

GUILHERME É uma maneira de você ter um pensamento que não cai no risco do livresco, pois está pensando de dentro, junto com o que está acontecendo.

DANIELA Eu comecei a ter a necessidade de pensar junto cada vez mais, com a prática, de dentro, fazendo. Um artista de Belém do Pará, o Victor De La Rocque, faria uma ação em que ele se propôs amarrar vinte galinhas vivas no corpo e sair caminhando pelo Centro. Ele já fez essa ação outras vezes, é perseguido por militantes vegetarianos e pela Sociedade Protetora dos Animas. Ele usa galinhas que são justamente criadas para o abate, que não têm nenhuma perspectiva de viver além do que elas estão programadas. Pobres galinhas, ele as usa, não mata, mas eventualmente uma ou outra pode vir a falecer na ação. A ação não aconteceu por causa de uma ação judicial. Pensamos muito a respeito do evento com o curador convidado do Pará, Orlando Maneschy. Eu convidei sete curadores para pensarem a constituição desse festival comigo, e a gente conversou muito sobre certa visceralidade na produção do Norte do Brasil (são muitos brasis) que está ligada à própria força da natureza, pesada, a ausência institucional, a ausência de uma série de coisas. O artista é levado a produzir com o que ele tem à mão. Falam da forma mais direta possível. E como a gente está falando de performance, se trata de ação direta, ação real, a diferença em relação ao teatro é essa, performance não é uma interpretação, não há representação. No caso da performance não só não há representação, como não há nenhum suporte para indicar essa ausência da representação, a não ser o próprio corpo que não representa nada, só apresenta ele mesmo numa determinada situação.

GUILHERME Não é um ator, e se for, que seja um mau ator.

DANIELA Exatamente, Não é um ator! Por exemplo, a Laura Lima dirige performances, são atores que executam ações, mas ela está formando uma cena, seu foco é outro.

GUILHERME Há uma certa fabulação. Você acredita que a exposição da Laura Lima, que estava na Casa França-Brasil (2011), já lida com um hibridismo de segunda geração? A performance no século XXI além de trazer a justaposição de linguagens, que está em vigor desde os anos 1960, convoca um espaço de fabulação. Já é possível observar diferença entre “a estrutura clássica de performance” e outra condição que ela vem assumindo contemporaneamente?

DANIELA Sim, sem dúvida, é híbrido. Tem foco na invenção de uma narrativa. Um dos aspectos que me chamam a atenção na pintura é a narrativa construída nesse suporte, é a presença mesmo que ausente do “lastro humano”. A Laura Lima se utiliza do elemento performático. São ações pensadas, mas não são ações ensaiadas, e sim ações dirigidas. Há direção de cena. O que vimos foi a construção de uma grande cena, a artista se utilizando de terceiros para fazer performances, criando uma série de cenas de situações absurdas. Porque eu não sei se o performer, no sentido mais “tradicional”, está buscando a criação de cenas e situações absurdas. E a Laura traz a possibilidade do absurdo. Havia uma rede gigantesca com um casal nu, deitado na rede, com pelos pubianos gigantescos. Uma cena completamente absurda, não se podia chegar muito perto, estavam ali completamente alheios. Ela produz uma construção visual onde enxerta elementos vivos, e se não houvesse nenhum performer ali, já haveria todo aquele cenário.

GUILHERME Por outro lado, não haveria uma situação metalinguística da história da arte? Aquele casal lembrava Adão e Eva. Fica no limite, no bom sentido, entre o que é literalidade e metalinguística.

RENATO É verdade. Ao mesmo tempo, achei *Grande* incrível, com certeza uma das melhores exposições do ano. Pareceu-me haver ali algo de muito novo, que é difícil às vezes de captar.

GUILHERME Porque tem muita coisa de artifício.

RENATO No caso da rede, eu me lembrei do Macunaíma. Essas lembranças são um pouco aleatórias, mas formam uma composição. No caso do mágico me veio *Alice no País das Maravilhas*...

GUILHERME Ela cria uma espaço para além da própria fábula que propõe, onde nós mesmos podemos construir as nossas fábulas. O espectador também (forçando muito este argumento) assume uma condição performática.

RENATO As correlações são um dado interessante para entender a performance.

GUILHERME Quando eu era adolescente a palavra performance chegou no Brasil, eram os anos 1980. Virou a moda. Até hoje eu me lembro dessa cena. Estava indo para o colégio, o ônibus parou em frente a uma barraca de camelô e estava escrito em um boné “Rio Brasil Performance”.

DANIELA Muito bom! Elementos performativos podem estar inseridos na obra de várias formas. A própria Laura cita o Tino Sehgal, um cara que tem chamado bastante a

atenção. Eu estava no New Museum vendo uma exposição coletiva de uma coleção. Entro na galeria e tem uma senhora com uma roupa normal com um jalequinho, como se trabalhasse na cantina de uma escola (uma senhorinha mesmo), de repente ela começa a cantar um jingle em que dizia “This is propaganda, you know this is propaganda...”. No final ela falava “Tino Sehgal” e assinava o trabalho. Ficava repetindo isso a cada cinco minutos, era um jingle totalmente grudento, eu nunca mais esqueci. Não era uma performer ou uma atriz, mas estava ali, e a intenção era que ela parecesse uma visitante, ou uma guia do museu, ela até tinha um crachá.

GUILHERME Você acha que essa situação pode ser parecida com alguns dos trabalhos do Santiago Sierra?

DANIELA Eu acho que é muito diferente, nem Sehgal nem Laura exploram esse lado perverso do sistema da arte que é o que o Santiago Sierra faz, absolutamente. Ele tenta transformar trabalhadores ilegais em performers, pessoas em condições de risco, à margem da oficialidade, da sociedade. Subverte a condição delas, as coloca dentro dos procedimentos do sistema da arte, mas de uma forma totalmente involuntária, eles não sabem que vão fazer uma performance, que vão lá ganhar uma grana para participar do trabalho de um cara.

GUILHERME Na entrevista que fizemos com o Marcelo Campos apareceu a questão de como se constituir uma teoria da arte que incorpore elementos de outras áreas, como antropologia, etc. Você fala da teoria do teatro. Como é que você vê a articulação de um pensamento crítico que deixa de ser autorreferencial na sua estrutura discursiva para acionar ter-

mos típicos de outras áreas? Não se trata do lugar comum e íntegro da multidisciplinaridade, mas sim de conseguir convocar outras chaves de leitura para um pensamento teórico que não precise “obedecer” a história da arte.

DANIELA Se soubermos fazer isso direito, poderemos trazer elementos muitos ricos para o pensar. Entender os processos de representação no teatro da forma mais literal possível me ajudou a compreender a crise da representação na arte contemporânea. Se conseguirmos pensar a desconstrução dos elementos básicos do teatro tradicional, os elementos aristotélicos sobre tempo, espaço, lugar, chegamos à crise da representação de modo geral. Foi o que me ajudou a entender como se dá o momento da produção de obras que não partem dos suportes tradicionais. Por exemplo, uma obra pode mostrar uma paisagem e no entanto não estar falando de representação. Esta paisagem pode estar fazendo referência a outras questões. Ao mesmo tempo não é possível fugir à própria história da arte para discuti-la, mas trazer elementos de outras áreas sem dúvida é riquíssimo para pensar a produção atual.

GUILHERME Você dialoga com essas preocupações na sua atividade como DJ, ou é algo independente?

DANIELA Quando eu estou tocando, perguntam se ser DJ é fazer um trabalho de curador. Acho que sim, mas acho que não também. O trabalho de curadoria impõe recorte, seleção, etc. Tocando para uma massa de mil pessoas, o objetivo é fazer aquela massa se manter viva ali, alegre. O contato ao vivo traz um embate direto. Aumentando o pit da música, as pessoas vão ficando muito felizes, e de repente você abaixa tudo e bota outra coisa, começa outra história.

GUILHERME Um guitarrista tem que mostrar que está tocando guitarra, no estúdio ele pode ficar imóvel, mas no show ele tem que fazer aquilo parecer impossível.

DANIELA Eu gosto muito de sair pra dançar, sempre gostei, e enquanto eu estou tocando eu danço, fico muito atenta à música para poder fazer as mudanças, acompanho tudo com o corpo.

RENATO Tem que responder inevitavelmente à sensação do público.

DANIELA Tem trabalho de edição, as músicas em geral têm cinco ou seis minutos, corto o começo, coloco só a metade, tem toda uma técnica que é muito legal, eu adoro tocar como DJ, é um ótimo hobby.

RENATO Você quer acrescentar mais alguma coisa?

DANIELA A pergunta do Guilherme em relação ao corpo da performance na história da arte no Brasil é algo pra ser pensado, não tem ninguém pensando sobre isso de uma forma mais sistemática. Temos vários estudos sobre o Flávio de Carvalho como sendo o primeiro performer brasileiro, a relação dele com os modernistas. Mas a pergunta não é quando começa a performance no Brasil, mas sim fazer uma relação um pouco mais profunda. Acho que vou me dedicar e pensar a respeito.

**CLARISSA
DINIZ**

26/1/2012

GUILHERME Frequentemente nos deparamos com a eterna cantilena de que na arte contemporânea não há critério. Mas temos nos deparado com bons projetos, levados a cabo por pessoas competentes, e com este livro queremos reunir essas pessoas para saber o que elas estão pensando. Queremos entender que reflexão sobre a arte essas pessoas têm feito, seus critérios, as aproximações que elas fazem, qual é a trajetória delas, tudo isso para esboçar um mapeamento sobre o pensamento da arte contemporânea. Começamos com uma questão protocolar: como se dá sua entrada para as artes, quais foram as questões que lhe motivaram e como você tem tentado responder a elas?

RENATO A história da arte no Brasil conhece um ponto forte e quase inaugural com Mário Pedrosa, mas com a ditadura e a dissolução que ela trouxe é como se a crítica caísse em certo vácuo, sem referências claras. Como uma pessoa como você

entra nesse circuito, que hoje está bombando? Onde você começou a colocar as suas ideias?

CLARISSA Entre 1999 e 2003, tive contato com a história da arte no Colégio Aplicação da UFPE, que levava bem a sério o ensino de arte. Isso foi no ensino médio.

RENATO Na escola? É tão difícil encontrar escolas que levem a história da arte a sério.

CLARISSA Eu tive professores muito bons. Uma das minhas professoras, Beatriz de Barros, percebeu meu interesse (e de outros colegas, provavelmente), que não era exatamente expressar-me artisticamente, mas sim o pensamento sobre a arte; eu tinha prazer pela discussão. Por isso ela propôs uma oficina de história da arte fora do horário da aula. Dessa oficina, que foi bastante curta, veio meu primeiro contato com as ideias do campo artístico, de narrativas da história da arte, e vi as primeiras comparações da arte brasileira com a arte de outros países. Esse primeiro contato foi muito intenso e muito instigante também. Na época comprei o livrinho *The Art Book*, da Phaidon, que era engraçado, pois trazia apenas cinco linhas sobre cada trabalho.

RENATO Meio Facebook?

CLARISSA Sim! Por isso eu tentava inventar para mim mesma que trabalhos eram aqueles. Um dos meus preferidos era um Lucio Fontana, eu olhava aquela tela azul cortada [*Concetto Spaziale*, Teatrino, 1962] e ficava pensando que tipo de coisa era aquela. Porque o curso que fiz era mais clássico, ia até o Cubismo mais ou menos; a arte contemporânea eu tive que entender por mim mesma. Então vivia com esse livrinho

na bolsa, e meus colegas de turma pegavam-no, abriam em qualquer página e diziam “Agora explica essa obra aqui! Fala que negócio é esse!”; eu havia virado uma representante das esquisitices da arte na escola, não por que eu tivesse qualquer tipo de preparo, mas sim porque vesti a camisa e passei a defender aquelas coisas que eu também não sabia o que eram.

RENATO Para você a arte chega então como pensamento...

CLARISSA Eu queria entender os contextos. Uma ocasião, um professor de literatura, Juarez, também muito sensível, percebeu meu interesse e pediu que eu desse uma aula sobre o modernismo, especificamente sobre o cubismo. E essa foi a primeira vez em que eu realmente precisei falar sistematicamente sobre arte, então estudei, preparei um discurso (muito baseada na *História da Arte* de Gombrich, um presente do meu namorado de então), e adorei fazer isso, articulei textos e imagens, e foi a partir daí que tive vontade de seguir com isso, fazer um vestibular e levar o pensamento sobre as artes adiante.

GUILHERME O que a influenciou nas artes naquele momento? Como chegou à arte contemporânea?

CLARISSA Um dos professores com os quais tive muito contato foi Jane Pinheiro, companheira do artista e professor da graduação em artes da UFPE, Marcelo Coutinho, com quem estudei posteriormente – mas só fui ter contato com ele mais tarde, em 2002 e 2003, e só atentei para o fato de que eram casados quando entrei na faculdade. Antes disso, ainda nos anos 1990, visitei exposição de Rodin, que foi ao Recife em 1997, e isso foi importante nesse início. Depois, em 2002 eu vim para São Paulo e vi a 25ª Bienal com curadoria de

Alfons Hug e, paralelamente, vi o Renoir no Masp. A Bienal foi meu primeiro contato massivo com arte contemporânea. Nessa época já tinha desistido de trabalhar com artes, estava certa de fazer vestibular para terapia ocupacional, já tinha inclusive me inscrito em ciências biológicas para o vestibular Universidade Estadual, mas com essas exposições, nem cheguei a me inscrever em terapia ocupacional, me inscrevi em artes escondida e só avisei quando cheguei em casa já com a inscrição feita, e, para a minha surpresa, a minha família achou o máximo.

GUILHERME Teve algum trabalho que lhe tocou nessa bienal?

CLARISSA Sim, Margherita Manzelli foi uma das artistas que me chamaram a atenção, ela esteve na Bienal, mas depois ouvi pouco sobre ela; gostei muito de Gil Vicente e Oriana Duarte também, que só depois fui saber que eram de Recife, mas não os conhecia.

RENATO Muitas pessoas que conhecem arte moderna quando são expostas à arte contemporânea se sentem alienadas, confusas, como você se sentiu naquela Bienal?

CLARISSA Eu fiquei encantada, pois já queria aquilo; eu já advogava a favor da arte, e tinha a sensação que, diante de coisas que eu não compreendia, era eu que precisava me adaptar e não o contrário.

RENATO Você já lia Ernst Gombrich nesse momento. Quando foi que começou a ler a crítica brasileira?

GUILHERME E que artistas de Recife começam a atrair-lhe nesse momento?

CLARISSA Quando voltei de São Paulo, fiz vestibular, e estava acontecendo o 45º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco na Fábrica Tacaruna, uma fábrica abandonada. Esse Salão foi uma edição comemorativa que tentou abarcar a produção de todo o século XX, com foco na produção contemporânea. Vários artistas fizeram *site-specifics* na Fábrica, e isso sim foi uma grande escola, pois foi meu primeiro contato mais profundo com a produção contemporânea de Pernambuco, entendendo Pernambuco como um campo. Pois até então eu via uma coisa ou outra, mas sem me dar conta do contexto. Eu fiquei muito encantada com os membros do Camelo, que nesse Salão expuseram individualmente, e gostei muito também da obra do Molusco Lama – grupo do final dos anos 1990 em Recife formado por Lourival Cuquinha, Fernando Peres e outros. Logo na sequência eu entrei na faculdade de artes, e pude contextualizar melhor o que tinha sido esse Salão. Apesar de o curso ser majoritariamente voltado para a formação de professores (é uma licenciatura), os artistas vão para lá buscando uma formação de artista, e outros, como eu, procuravam um instrumental teórico que não havia – a relação do curso com a arte brasileira era bem rasteira ainda.

GUILHERME Mas você disse que o curso te ajudou a compreender o Salão, como ele fez isso?

CLARISSA Enquanto eu estive lá, tivemos um panorama geral de arte moderna ocidental, e quando chegamos à arte brasileira dependíamos muito de cada professor, tudo era lançado de forma pouco sistêmica, as coisas não eram relacionadas umas com as outras, e nem sempre os autores eram vinculados aos momentos históricos de nossa produção. Só fui começar a entender a *Teoria do Não-Objeto* ou o próprio Hélio Oiticica no final da faculdade, e não por conta da facul-

dade – o que eu tinha lá não era suficiente. Quando eu percebi que não teria nem arte brasileira, nem teoria, fizemos um projeto chamado RG – Registro Geral, em que chamamos cerca de 100 artistas para falar na faculdade. Esse projeto durou mais de dois anos e ocorreu em algumas edições, e foi aí que comecei a formar um repertório maior do que era a produção do Recife. Foi esse contato com os artistas que me trouxe referências. Por sua vez, eles também têm referências bastante particulares, pois a maioria deles não veio da universidade, não construíram sua investigação à maneira acadêmica, então as referências foram uma enxurrada das coisas mais diversas possíveis. Com eles vieram desde Gilberto Freyre ou Jomard Muniz de Britto – que fazem parte do pensamento local não só específico de arte, mas que passa por um pensamento estético – até Mário Pedrosa.

GUILHERME Você editou um livro com os textos de arte do Gilberto Freyre, como é montar o panorama de um pensamento sobre arte que não fique no discurso excêntrico que tenta transformar o Brasil em Rio e São Paulo?

CLARISSA Como a minha formação se deu em Recife, o confronto foi menos “sair” de Rio e São Paulo, mas “entrar” nesses lugares. Eu estava completamente imersa em Pernambuco. Minhas referências eram as conversas com os artistas pernambucanos em seus ateliês. Quando eu me deparei com a presença de uma noção geopolítica, minha intenção foi apresentar o mundo que eu conhecia de perto para esse outro mundo, por isso a importância de Gilberto Freyre – de certo modo, a grande preocupação dele foi essa.

RENATO Na verdade, a matriz do pensamento brasileiro passa muito pelo Nordeste, por Pernambuco. Você disse que

sua vontade era entrar no eixo Rio–São Paulo, mas Pernambuco é um estado representativo artisticamente...

CLARISSA Sim, é representativo, por isso eu tive uma preocupação em entender o meu terreno, tanto que fizemos o projeto RG para entender como era o campo da arte na cidade. Depois disso, apareceram naturalmente São Paulo e Rio como realidades que deveriam ser exploradas. Havia muitas pessoas escrevendo sobre arte em Pernambuco e no Nordeste como um todo, mas um pensamento historiográfico com uma teoria mais ampla é muito rarefeito. O Nordeste ainda está construindo uma ideia sobre a modernidade, é um processo em franco acontecimento, por isso até o que vi na universidade era extremamente superficial.

GUILHERME E a revista *Tatuí* surge como e quando?

CLARISSA Em 2006, eu estava acabando a faculdade, fazendo o projeto RG, e queria escrever sobre arte, essa vontade vinha desde a escola, mas não encontrava onde exercer a escrita. A questão contraditória pelo qual passamos é que a faculdade de artes era conservadora; em certos aspectos, era parada mesmo no tempo. Apesar disso, lá tive professores fantásticos como Maria do Carmo Nino e Marcelo Coutinho. Alguns me ensinaram algo sobre uma dedicação à criação, como Sebastião Pedrosa e Ana Lisboa. Quando eu entrei na faculdade e vi o quão era problemática, resolvi escolher as disciplinas que poderiam ampliar meus horizontes e antecipá-las. Por exemplo, *estética* era dada no último período e eu resolvi cursar no segundo, e essa antecipação me abriu os olhos mais cedo. A minha professora de *estética* foi Maria do Carmo Nino, que escreve sobre arte e é curadora em Recife; é generosa, muito envolvida com os alunos, e foi ela a primeira

pessoa que me falou sobre curadoria. Até então, eu achava que não faria curadoria, que iria apenas escrever sobre arte. Eu tinha dificuldade em aceitar o papel do curador – aquele que escolhe o que o outro vai ver, o que terá visibilidade, isso me perturbava. Depois descobri que o texto cumpre esse mesmo papel. Ela me fez entender isso, me emprestou livros e me abriu os olhos para a ideia de curadoria. Mais tarde, acabamos fazendo uma curadoria juntas, e com o EducAtivo Mamam, que se chamou *contidonãocontido*. Esse foi um projeto de três exposições calcadas na Coleção Mamam, que durou um ano, e que foi, ao mesmo tempo, um laboratório de pesquisa. Foi nosso interesse discutir a constituição do acervo do Mamam. Tínhamos uma regra geral que foi dividir as três mostras do começo do século XX até os dias atuais, de 1910 até 1930, 1940 até 1950, 1960 até 1970, 1980 até 1990, e de 2000 em diante. E embaixo de cada bloco temporal havia dois arquivos, o arquivo *contido* e o arquivo *nãocontido*. No *contido* havia um dossiê sobre cada artista que estava no acervo do Mamam com obras representativas daquele período, contendo textos, biografias e imagens do acervo. No arquivo *nãocontido* havia pastas de vários artistas que atuaram naquele período, mas que não estão no acervo do Museu. Nos anos 1980, por exemplo, o arquivo de *contidos* está cheio, pois o acervo do Mamam é bastante representativo desse período e, portanto, o arquivo dos *nãocontidos* está mais vazio. Nos anos 2000 é o contrário, o Mamam tem poucos artistas, então o número de *nãocontidos* era muito maior. A exposição tinha uma área de trabalho com biblioteca e internet, a ideia era que o espectador montasse dossiês, tanto acrescentasse dados ao arquivo *contido* como criasse dossiês para o arquivo *nãocontido*, e como era uma exposição curada também pelo EducAtivo, uma das grandes questões era discutir com o público quais são os critérios de formação de um acervo. Qualquer pessoa

que incluísse uma pasta passava por uma conversa sobre os motivos daquela inclusão, queríamos saber os porquês do público. Era uma exposição que foi crescendo em problemas: o primeiro módulo, que durou três meses, era uma panorâmica oficial sobre a história da arte de Pernambuco, o segundo módulo trazia a discussão sobre regionalismo e modernismo nas suas várias facetas e como isso apareceu do século XX em diante, e a última exposição, que era a mais radical, foi um estudo de caso dentro do acervo do Mamam, em que tínhamos uma parede inteira com obras de João Câmara e outra totalmente tomada por pinturas de Luiz Carlos Guilherme. Isso porque a Coleção Mamam se divide em três grandes acervos – Samico, João Câmara e Vicente do Rego Monteiro, esses três são os artistas melhor representados. Mas existe um quarto núcleo, que nunca é mencionado, de um artista chamado Luiz Carlos Guilherme, que tem 110 obras no Museu, um acervo do tamanho do de João Câmara, mas que é de um artista que não tem por hora significância na história da arte de Pernambuco. E como queríamos discutir o acervo, quisemos saber como isso aconteceu, e resolvemos comparar as histórias da aquisição do acervo desses dois artistas. A história de aquisição de João Câmara é uma questão contratual da Prefeitura do Recife com o artista, contando ainda com a participação da Fundação Roberto Marinho. João Câmara vendeu sua série *Cenas da vida brasileira* para o Mamam com a condição de que ficasse permanentemente exposta no Museu, em sala reservada para a obra. Nessa exposição tínhamos uma parede com as obras e toda a documentação referente ao processo de aquisição – um jogo político que envolveu várias instâncias. E do outro lado a parede inteira tinha obras de Luiz Carlos Guilherme, que teve toda sua obra doada ao Mamam em 1985 pela mãe do artista, quando ele morreu, momento em que Paulo Bruscky era diretor do Mamam.

No Recife tem até rua com o nome desse artista, não porque ele tenha sido um artista importante, mas porque a cidade se comoveu com sua morte. Essa exposição foi a que mais tangenciou a formação do acervo. No mais, *contidonãocontido* foi, para mim – e, imagino, também para outros participantes de sua organização –, um processo extremamente enriquecedor pela curadoria partilhada e, em especial, por haver sido dividida com o EducAtivo. O trabalho coletivo e a construção conjunta de uma história e seus problemas talvez tenha sido uma das mais significativas contribuições da exposição.

GUILHERME Como se deu sua relação com Marcelo Coutinho?

CLARISSA Ele foi muito importante porque me fez ler as primeiras referências teóricas fora do mundo da arte, como Edgar Morin, Humberto Maturana, Pierre Bourdieu, Néstor García Canclini, Michel Foucault, Claude Lévi-Strauss.

RENATO Porque que o Morin foi importante?

CLARISSA A ideia do pensamento complexo foi muito instigante, me abriu muito.

RENATO Você está trabalhando com esses conceitos?

CLARISSA Um pouco. O que mais me pegou em Morin foi a ética, que eu aplico na vida, pois a ética da complexidade não tem paradigmas, é completamente flexível e contextual, contingente, calcada numa dimensão que ele chama de auto-eco-co-organização, que na verdade é a ideia contextual da vida, que deriva de uma coexistência, que traz uma ideia de alteridade que continua sendo um horizonte para o meu pensamento. O pensamento de Edgar Morin é um grande

sistema filosófico, ele criou diagramas para esse sistema, é uma dimensão criativa do pensamento, da filosofia, da crítica, uma teoria muito clara que convida o leitor a participar. Pensando nisso agora, Morin foi importante para entender a crítica de arte, para que ela seja também uma arte de criação, assumir-se como criação, poder explorar isso. O surgimento da *Tatuí* tem a ver com o binômio crítica-criação, pois nas poucas vezes que vi crítica de arte ser feita na faculdade tive a impressão de ser algo que se queria imparcial, nos apresentavam a crítica como um tipo de ciência, distante de seu objeto, algo que é um clichê. Essa definição de crítica não funcionou para mim desde o começo, pois eu já estava envolvida com os artistas da cidade em função do projeto RG. Através desse projeto, me enfiei no mundo da arte, convivendo com artistas das gerações mais próximas à minha e também com alguns bem mais velhos, como Montez Magno. Por isso eu já tinha noção de que o distanciamento da crítica não fazia sentido. Aí surge a *Tatuí*, como um experimento no SPA das Artes do Recife – um evento que reúne artistas do Brasil inteiro durante uma semana, com muitas performances pela cidade, festas, palestras – um período muito intenso de convivência. A nossa ideia era acompanhar tudo que aconteceria naquela semana do SPA e transformar essa “cobertura” em uma revista. Esse primeiro número é muito claro, o editorial deixa evidente que a ideia era cansar o corpo para que, cansando o corpo, cansássemos as ideias pré-formatadas. O primeiro número veio para implicar o corpo, ser performativo, criativo e de crítica, que traria para o debate todas essas circunstâncias baseadas no corpo. Nessa época eu estava muito influenciada pela performance, quase sempre ligada a uma ideia de exaustão. A intenção era explorar a dimensão da presença de um sujeito específico vivendo uma experiência singular. Esse foi um dos nortes da revista, e o é até hoje. Em 2010 fizemos

duas residências editoriais que reuniram artistas, cineastas, designers, críticos e curadores de lugares diferentes do Brasil. A primeira residência durou 7 dias, a segunda durou 23 dias; a proposta era que, juntos, naquele período, editássemos integralmente uma revista desde o projeto editorial até escrever e editar os textos. O que pensamos na presença do outro? O que só podemos perceber/pensar/fazer estando *juntos*?

RENATO Quais foram as inquietações mais efervescentes nessas residências?

CLARISSA A primeira residência editorial gerou a *Tatuí 00*, que é a nona edição, que chamamos de *zero zero* porque a grande questão era a geração 00, dos anos 2000. Tivemos a participação de Yuri Firmeza, Newton Goto, Gustavo Motta, Maicyra Leão e Jonathas de Andrade. A segunda residência deu origem à *Tatuí 10*, cuja questão passou pela linguagem, a relação entre crítica, ficção e literatura, entendendo a crítica como exercício de escrita para além de uma epistemologia da arte. Nessa segunda residência, participou um crítico literário da Paraíba, Cristhiano Aguiar; Daniela Castro, curadora de São Paulo, e que exercita muito a ficção; Pablo Lobato, que é artista e cineasta; Vitor Cesar, artista e designer; Kamilla Nunes, artista e curadora de Florianópolis; Ana Luisa Lima, eu e Deyson Gilbert, que é artista e editor da revista *Dazibao*, de São Paulo. Como tínhamos muitos artistas e uma presença marcante da literatura, a revista acabou saindo com mais textos próximos à literatura, sendo alguns deles, assim como na residência da *Tatuí 00*, escritos/assinados coletivamente, num processo autoral diferente do tradicional. Éramos pessoas de áreas diferentes, que não se conheciam, morando na mesma casa, convivendo 24h, meio Big Brother, era uma porroca, emanávamos muita força, transbordávamos. Na casa

percebemos que cada pessoa trazia consigo muitas referências, o chão vivia cheio de livros, víamos um filme todas as noites. Algumas referências passaram por todos nós – apegamo-nos, por exemplo, à *História do Olho*, de Georges Bataille. O apego a algumas obras e autores nos levou a assumir que, além de nós, moravam naquela casa outras pessoas, como Bataille, Ulisses Carrión, Eduardo Viveiros de Castro, Hélio Oiticica. E os textos da revista trazem essas referências.

RENATO Você assinalou o compromisso que assumiu com as artes desde a escola; com o projeto *contidonãocontido* você acabou discutindo uma questão política sobre a constituição de um acervo, depois vem a *Tatuí...* tudo isso demarca um aspecto político da sua atuação. Seu trabalho está contaminado pela dimensão política, ética, sociológica. Como você vê sua função?

CLARISSA Sempre voltei meu olhar para a questão social, por isso meu texto não é tão contaminado por uma noção de ficção – mas na *Tatuí 10*, aí sim, o meu texto traz essas contaminações. Ainda estudante, com os meus colegas, eu era quase uma mediadora entre a arte e o público. Hoje me vejo mais no espaço de interlocução com a produção, em um embate direto com os artistas, e menos entre a arte e o público. Oriente-me menos pelo gosto e mais por uma interlocução crítica e provocadora diante da própria produção. Hoje escrevo criticamente sobre trabalhos, dando respostas críticas ao trabalho dos artistas. E fazendo isso, obviamente, tenho também uma relação com o público, mas me interessa mais participar crítica e criativamente do processo de criação, e os textos da *Tatuí* trazem essa abordagem, que é muitas vezes social. Pois enquanto os artistas estão pensando seus trabalhos, trago uma leitura política sobre a obra deles que às vezes eles não têm, que é de

algum modo diferente, e isso pode contribuir para a criação. Esse lugar me interessa na crítica, e a curadoria possibilita esse exercício, pois a relação que se tece com o artista é muito estreita, acabamos tendo um papel de interlocução e de *feedback* rápido, porque o crítico ou curador às vezes é um dos primeiros públicos do trabalho, porque frequenta o atelier e ocupa um lugar significativo – quando a interlocução é real, e não apenas uma demanda institucional – nessa relação. Eu tento cultivar um diálogo muito franco com os artistas, que é às vezes conflitivo, mas enriquecedor, pois tanto posso contribuir para o que os artistas fazem e pensam, quanto, sobretudo, os artistas me obrigam a me reposicionar, recolocam meu pensamento.

GUILHERME Quais são os artistas que te tocam mais hoje? Quem são seus maiores interlocutores? Quem são os artistas que você acha decisivos para se compor e se pensar um acervo contemporâneo?

CLARISSA São muitos. Há artistas dos anos 1990 e 2000 que eu reconheço como pontos chave da contemporaneidade, como a Renata Lucas, por exemplo. Há muitos deles no Nordeste. E tem também uma geração mais jovem, o que talvez seja a “minha geração”, que traz obras que me deixam realmente muito inquieta.

RENATO Por quê?

GUILHERME Não fale nesses artistas como apostas, mas sim como artistas em quem você reconhece uma potência de trazer questões urgentes.

CLARISSA Hoje, janeiro de 2012 – amanhã pode mudar –, eu estou muito interessada num grupo de artistas que está ten-

tando encarar a linguagem de frente – não a linguagem como acessório ou como ferramenta para questões políticas ou sociais, mas a tentativa de se chegar ao problema da linguagem de uma forma não anedótica; isso é o que mais me instiga e ao mesmo tempo é o que eu menos entendo. Um exemplo é o Deyson Gilbert, de São Paulo, que tem uma pesquisa que de algum modo se alinha a Wittgenstein; algo como “o que é que diferencia algo de outro algo igual a ele?”, de onde surge um pensamento radicalmente contextual, com implicações políticas/sociais precisas. Deyson e alguns de seus interlocutores tem formação marxista, chegam à arte com questões políticas, mas me parecem cada vez mais dedicados a pensar linguagem. Por essa formação, digamos, materialista, a relação deles com a linguagem é quase concreta, material, e isso me instiga muito. E artistas como Daniel Steegman (que acompanho à distância) e Cristiano Lenhardt (que é do Rio Grande do Sul e mora em Recife, com quem tenho efetiva proximidade) estão completamente imersos na linguagem, sem a mesma consciência do grupo mais marxista de São Paulo, mas com uma busca que tem a ver, talvez, com o entendimento de um “mínimo da linguagem”.

RENATO Você parece estar interessada também na conjuntura que cria essas obras, nas funções políticas e sociais da arte, o que configura você como uma crítica de cultura também. Seu texto na *Tatuí 12*, por exemplo, que cita inclusive as cifras do banco Itaú...

CLARISSA Sim, os textos que escrevi para a *Tatuí 11* e *12* são basicamente sobre isso. Mas me preocupo menos com a função social da arte do que com suas implicações sociais. Não estou preocupada em encaixar a arte em um modelo, mas quero que ela pense o significado do que ela faz ideologicamente.

RENATO E você exige isso dos artistas? Quais são os perigos que você percebe?

CLARISSA Acho que sim e acho que cada vez mais, porque eu comecei a exigir isso de mim também, por um amadurecimento natural. E talvez deseje mais do que exija. Tenho pensado muito nas formas de participação da arte e como essa ideia se apresenta nos dias de hoje. Ela é muito investigada no Rio de Janeiro, e muito importante para a arte brasileira.

GUILHERME A participação do espectador, mas por quê?

CLARISSA Porque temos um histórico neoconcreto e conceitual dos anos 1950–60–70, que está sendo casado com essa questão relacional que culminou na Europa nos anos 1990 e 2000 e, diante do movimento global da internacionalização da arte brasileira, esse é o momento crucial da junção dessas duas perspectivas que aparentemente tratam questões muito similares, mas com abordagens significativamente distintas. Minha inquietação é que eu acho que a minha geração não está dando conta disso, mas sim achando que é tudo igual, como se fosse tudo a mesma coisa. Pela vontade de inserção internacional, corremos o risco de homogeneizar nossas diferenças, de indiferenciarmo-nos. Isso me parece uma questão urgente, e que mobiliza a criação, a crítica, a história, a educação, as instituições, a curadoria, o mercado, o Estado, o público.

GUILHERME Você acha que o Nicolas Bourriaud é o Tony Blair da teoria da arte?

CLARISSA [risos] Com certeza. Acho que ele tem um pensamento neoliberal muito complicado. O texto do Bourriaud é carregado por uma resolução das contradições, uma postura

talvez inerente aos anos 1990. Ele traz ideias de revisão do século XX, como a participação, o pró-ativo, fazendo uso de certo jargão empresarial que anula as contradições. E eu vejo isso como um problema geracional, uma questão a ser encarada, pois temos muitos artistas fazendo isso hoje.

GUILHERME Tenho uma antipatia muito grande em relação à ideia de geração, ela é redutora, cria uma questão geral para a produção artística. Para você existe uma ideia de geração que se prenda a algum tipo de desafio ou dilema que esteja sendo enfrentado pela cena artística hoje? Reconhecer-se como geração é para se enquadrar no mercado ou é uma inquietação frente a um universo da arte que é obrigado a se redefinir?

CLARISSA Tenho a sensação de que, para além de uma noção geracional, são o espaço e o tempo que estão em jogo, pois vivemos e pensamos no Brasil de hoje. Passamos por coisas em comum, existe uma proximidade, e não consigo me desvincular desse tipo de sentimento que, pensado em termos de historiografia da arte, acaba aparecendo como “geração”. Eu vejo vários problemas na geração, mas sinto que a geração existe (e, certamente, existem várias gerações em cada geração), pois vários artistas se reconhecem geracionalmente, embora muitas vezes seja um reconhecimento pela diferença. Acho que há algo de genuíno no sentimento geracional em seu enfrentamento de determinadas preocupações e interesses, mas também vejo uma coisa quase corporativista que defende a existência de uma geração para se inserir. A minha experiência de Nordeste traz a sensação de que os anos 1990 possibilitaram uma inserção do Nordeste da cena brasileira e que, portanto, os artistas dos anos 2000 sentem que já estarão “na cena”, automaticamente, se seguirem os mesmos passos. Eu vejo algo de rasteiro nesse movimento de inserção

e de legitimação nacional. Muitos artistas tomam isso para si passivamente, sem qualquer crítica, e se vangloriam de fazer parte da geração que concretizaria essa inserção do Nordeste no contexto brasileiro.

GUILHERME Existiria algum sentido em pensar a arte brasileira – ou a arte pernambucana ou nordestina – enquanto uma problemática ou isso é um mero estereótipo momentâneo? É possível encontrar constantes que mantenham particularidades dentro de uma arte global?

CLARISSA A validade desse tipo de pensamento é quase dialética, ou seja, criamos um horizonte para negá-lo e a partir dessa negação continuamos pensando, não como categoria, mas como um *start point* para movimentar o pensamento. Se você tem uma ideia de arte brasileira, ela serve como uma questão mínima para você questionar, mexer, andar, jogar de lado, mas tentando evitar que isso vire uma camisa, uma identidade fechada.

RENATO Estando no Recife, você precisou fazer isso em relação a Rio e São Paulo.

CLARISSA Sim, pois não dá para negar que existem características que às vezes atravessam não toda a produção de uma determinada região, mas uma parte dela. E voltando a Gilberto Freyre, a grande questão de Freyre era dizer que o Nordeste não havia comprado o projeto de Brasil que São Paulo empreendia. O regionalismo tem milhares de problemas, mas não quis impor uma ideia de Brasil para o Brasil, nunca foi um discurso em prol de uma identidade brasileira formatada, e essa foi uma questão importante que aprendi com Gilberto Freyre. Minha hipótese é que a ideia de regiona-

lismo de Gilberto Freyre deixa de ser um movimento cultural em oposição ao modernismo, ideia essa que está circunscrita ao manifesto do regionalismo de 1926, e vai ao longo do tempo se tornando uma ideia de relação contextual com o mundo. Nos textos de Freyre, a ideia de região deixa de ser uma afirmação identitária – que era vigente nos anos 1920, que gera o regionalismo na literatura, com todos aqueles autores afirmando uma ideia geográfica de identidade – para ser o que ele chama de ecologia, implicações do indivíduo com o seu ambiente físico, cultural, econômico, social... todas as esferas que envolvem a configuração de um ambiente. E de fato isso acontece na obra de Freyre, ele deixa de encarar o regionalismo como a legitimação do Nordeste para pensar a relação do homem com a sua região, que ele chama de “homem situado”.

GUILHERME Em poucos anos de atuação você elabora a revista *Tatuí*, participa do programa *Rumos* do Itaú Cultural, com a finalidade de mapear a produção artística nordestina e, no ano passado, fez junto com Cayo Honorato, Paulo Herkenhoff e Orlando Maneschy, a exposição *Contrapensamento Selvagem*, que integrava o projeto *Caos e Efeito*, do Itaú Cultural, que por sua vez propunha um entendimento da arte brasileira hoje e das questões que ela protagonizaria futuramente. É possível ver um elo entre esses diferentes olhares e atuações?

CLARISSA É completamente possível, sobretudo porque o núcleo que curamos em *Caos e Efeito*, chamado *Contrapensamento Selvagem* não assumiu a ideia de Brasil, mas ficou focado em Norte, Nordeste e Goiás. Deliberadamente esquecemos todo o resto do Brasil como uma resposta aos que pensassem que esse fosse um projeto de brasilidade; para isso assumimos um recorte que trazia à tona uma questão efetivamen-

te geopolítica da conformação da cena e do mercado de arte de uma região que é muitas vezes isolada da ideia de Brasil. Nós, os curadores, Cayo Honorato, Orlando Maneschy e eu, éramos cada um de uma dessas regiões, e fizemos um mapeamento, tínhamos atuação nesses lugares e estávamos preocupados com outro discurso que não o da brasilidade. A ideia de *Contrapensamento selvagem* vem, é claro, de Lévi-Strauss.

RENATO Vocês usam também Eduardo Viveiros de Castro?

CLARISSA Eduardo vem depois, acho que trazido por mim (ando contaminada pelo seu pensamento), alterando um pouco a ideia original do projeto. Lévi-Strauss traz a ideia da ciência do concreto, onde o embate sensorial da cultura ameríndia equivaleria para ele à ciência europeia ocidental, por assim dizer. A exposição tenta não deixar a ciência do concreto de lado, tentando assumir uma noção quase fenomenológica de construção de mundo, mas por outro lado não quer replicar o procedimento de dizer que outros modelos de pensamento são equivalentes à ciência do Ocidente. Não queríamos a equivalência, mas sim demarcar a diferença total. E assim afirmávamos que existem outras possibilidades de lidar com o real, o que não significa que, para esse pensamento ser válido, temos que dizer que é igual ao pensamento ocidental. Queríamos dizer que é um pensamento diferente, que existe na sua singularidade. Por isso trabalhamos com artistas de regiões menos vistas em São Paulo, e escolhemos trabalhos que tivessem uma relação sensorial e perceptiva, o que faz enfatizar o corpo.

GUILHERME Questão que volta a Gilberto Freyre na medida em que, em *Casa Grande & Senzala*, ele estabelece uma construção do Brasil a partir do corpo, desde as relações mais

perversas às mais afetivas. Foi daí que você partiu para editar textos de arte sobre Gilberto Freyre?

CLARISSA Não exatamente, antes disso eu havia feito, com Gleyce Kelly Heitor, um mapeamento para o Projeto Arte no Brasil – Textos críticos no século XX, vinculado ao Museu de Belas Artes de Houston, nos EUA, o que posteriormente me deixou em crise, pois me vi como mão-de-obra brasileira barata e especializada a serviço do imperialismo norte-americano, com tudo que isso possa querer dizer. Por isso resolvi que precisava fazer alguma coisa para que aquele material ficasse para o Brasil, e meu primeiro objetivo foi resgatar o pensamento estético de Gilberto Freyre, que tem grande importância. Isso só apareceu para mim com a pesquisa de Houston, pois até ali o pensamento de Freyre estava apenas na dimensão da construção do social brasileiro, sem contar que existe um grande preconceito em relação à sua obra e sua atuação como deputado, inclusive por ter apoiado o golpe. A partir daí vi que o pensamento social dele tem a estética por base. Seus primeiros textos, da década de 1920, são sobre a relação entre a luz e a pintura, e o seu regionalismo bebe muito da arte. Esse viés nunca cessa na obra dele, o que ele faz é incorporar outras ideias. Em um momento, Freyre chega a se considerar um “crítico de estética,” vendo-a como grande norteadora da relação do homem com o ambiente. Atualmente, estamos finalizando – Gleyce e eu, junto ao sociólogo Paulo Marcondes Soares – um livro-coletânea com textos referentes ao debate estético em Pernambuco, ao longo do século XX. Juntos, o livro de Freyre e este, esgotam o conjunto de textos pesquisados para Houston, ao passo que vão além.

GUILHERME Você acredita que isso possa ter vindo de Cícero Dias? Pois quando Cícero Dias faz as primeiras exposi-

ções de arte abstrata no Brasil, na faculdade de Direito na de Recife e no Palace Hotel (Rio), fala da paleta do Recife para justificar as obras, fala das linhas verticais como sendo as palmeiras, e as horizontais, o mar. Vê um diálogo entre os dois?

CLARISSA A formação de Cícero é toda carioca, e ele tinha relações com Graça Aranha e outros nomes do modernismo paulista. Mas fez uma viagem para Recife em 1929 para conhecer Freyre, por indicação de Manuel Bandeira. Cícero já fazia alusões a Pernambuco em sua obra, mas o contato com Freyre potencializa essa relação. Em sua biografia, Cícero aponta que foi Freyre o primeiro a relacionar o verde de suas telas com Pernambuco. As aquarelas de Cícero trazem o mar quase sempre esverdeado e um amarelo muito forte desde os anos 1920. Daí em diante os dois desenvolveram um diálogo muito intenso e foram amigos até a morte. Freyre se torna um grande interlocutor da obra de Cícero. Há uma curiosidade que vale relatar, a primeira exposição que Cícero fez de sua produção moderna foi no Engenho Jundiá, de sua cidade natal, Escada, e Freyre o acompanhou e escreveu sobre essa exposição. Freyre diz sobre ele mesmo que era “regionalista, tradicionalista e, a seu modo, moderno”, e dizia isso por não acreditar que o modernismo viesse totalmente em oposição à tradição, e foi por isso que sugeriu a Cícero que fizesse esse teste, era um experimento levar o que era mais moderno da produção de Pernambuco ao que era mais tradicional, o engenho de sua cidadezinha natal.

RENATO Voltando ao assunto do corpo e trazendo-o para uma circunstância contemporânea, podemos entender a discussão do corpo como atravessadora do pensamento visual poético no Brasil?

CLARISSA Quando o painel que Cícero pintou em 1929, *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife*, carregado de aspectos libidinais e eróticos, foi exposto no Rio no Salão de 1931, ele foi depredado, e só foi restaurado nos anos 1960. Diz-se que aquele painel teria gerado uma relação traumática, de ruptura à moral local, ainda que, por outro lado, fosse continuidade à cultura do corpo que Cícero vivenciou no Nordeste – relações de corpo da cultura rural, que não têm o mesmo pudor civilizatório que parecia haver no Sudeste. E acredito que talvez ainda exista uma cultura do corpo no solo do Nordeste que difere do corpo do resto do País (e devemos ver isso também da perspectiva contrária, como diferenciação do Sudeste em relação ao Nordeste), e que a arte desde Cícero até hoje continua trazendo um corpo diferente, que eu vejo muito mais como continuidade da cultura nordestina, do que ruptura com a cultura do modernismo do Sudeste. Acho que a arte contemporânea conseguiu ganhar certa densidade em uma relação com a cidade, existem esforços que pensam o lugar de uma crítica institucional, vejo também o esforço de pensar o corpo, mas que geralmente é anedótico. Vejo a urbanidade melhor resolvida do que o corpo na arte contemporânea. A questão urbana é importante em várias cidades, em São Paulo, no Rio, em Belo Horizonte, em Porto Alegre, mesmo no Nordeste é realmente uma questão, e foi o que mais caminhou em termos de densidade na produção brasileira. Trata-se de uma produção que se relaciona com a arquitetura, com o espaço, com os conflitos urbanos, tudo que envolve de modo geral a cidade. Isso é o que eu poderia colocar como algo que existe de fato. Quanto ao corpo, eu vejo várias tentativas, algumas se concretizam, mas eu esperaria mais. Quando fizemos a *Tatuí 1* demos a ela o subtítulo *crítica de imersão*, com a ideia de colocar o corpo na revista: não só de reconhecer que a experiência é uma condição primeira do pensamento, mas explorar o que essa

experiência pode ativar e deixar vivo no pensamento sobre arte. E mais importante do que isso, existe um grupo que não comprou o projeto da morte da crítica. Quiseram me contar isso quando eu comecei a estudar, eu não acreditei, mas muita gente acreditou. Inclusive neste momento surgem muitas revistas independentes de crítica de arte no Brasil, e isso é um sinal de que muitas pessoas que não acreditaram na morte da crítica também. Isso significa pensar coisas que já eram tidas como mortas, inclusive ideias como ser crítico dentro do sistema, ou trazer o corpo novamente à vida.

GUILHERME Paulo Herkenhoff é um intelectual que, no limite, coloca situações conceitualmente desviantes. Existiriam pontos de contato com uma tradição pós-moderna dos anos 1960 e 1970 com o que se faz hoje, sem que isso seja uma relação maniqueísta entre herança ou ruptura?

CLARISSA Existem muitos pontos de contato! Não à toa eu gosto muito de trabalhar com Paulo, que é de outra geração, como com muitos outros artistas e curadores que tem sessenta, setenta e oitenta anos com quem eu costumo trabalhar no Recife. A troca e a interlocução independem dessas questões. Mas no caso de Paulo tem sido uma troca cada vez mais presente, estamos agora, por exemplo, organizando uma exposição chamada *Zona Tórrida – certa pintura do Nordeste*, que bebe do regionalismo de Freyre. Mas eu o conheci levando-o para o atelier do artista Montez Magno. Ele estava em Recife para conhecer ateliers de artistas jovens e eu propus que ele fosse conhecer o atelier de um artista velho, ele foi e ficou encantado, entusiasmadíssimo. Depois eu convidei-o para escrever no livro de Magno e eu acho que ele já identificou, nesse convite e nessa atitude de levá-lo até Montez, um posicionamento para essa interlocução, acho que ele reconhece

isso, gosta e alimenta isso em mim. Na nossa troca, esse é um alimento mútuo na verdade. *Contrapensamento selvagem* foi um grande exercício, foi um momento crucial para compreendermos até onde vai essa relação, pois foi uma exposição onde eu me coloquei crítica à situação internamente, o que trouxe reverberações para ele como curador geral. Foi uma situação limite entre como lidar com cada indivíduo que participa do projeto dentro do contexto institucional, e que ele, como curador, estava representando. Essa situação foi super rica para todos os participantes, pois sentimos que algumas coisas que podemos herdar dos anos 1970 acontecem hoje, mas precisam ser reconfiguradas e repensadas para o contexto atual. Paulo diz que *Contrapensamento selvagem* foi uma exposição muito mais anos 1970 do que todas as exposições que ele fez nos anos 1970. Como podemos salvaguardar dentro de um espaço institucional aparentemente condicionador, e duro, um espaço de liberdade e inclusive de enfrentamento e crítica? Isso é uma posição desviante, e é um exercício de como lidar com esse desvio. Até onde conseguimos esticar essa liberdade dentro do sistema? Até onde conseguimos remanejar esses interesses?

RENATO Você está fazendo pesquisa de mestrado agora. Qual é o projeto?

CLARISSA Neste projeto o Cildo Meireles é o meu “estudo de caso”, mas não meu “objeto de estudo”. O que me chamou a atenção em Cildo foi a quarta versão de *Malhas da Liberdade*, que é quase um modelo matemático completamente, podendo ser lido como um modelo utópico de organização do mundo. Em 2009, na exposição da Tate, ele fez uma quarta versão desse trabalho que é a participativa, relacional, micropolítica, onde ele transforma um modelo irrealizável de

organização numa coisa executável – eram hastes de plástico que poderiam ser montadas pelo público numa espécie de jogo coletivo. Isso me chamou muito a atenção, pois o que faz uma pessoa, mais de trinta anos depois, recuperar e repaginar um trabalho totalmente para responder a um outro contexto, a um outro tempo histórico? Comecei a olhar mais para Cildo e percebi – essa é a minha hipótese –, que no fim dos anos 1960 aos anos 1990 ele tinha uma abordagem quase contracultural e política, o que faz, por exemplo, com que ele queime galinhas vivas [*Tiradentes: totem monumento ao preso político ou Introdução a uma nova crítica*, 1970]. Era um movimento de enfrentar diretamente o mundo, é de um momento muito específico da cultura, mas nos anos 1970 ele terá uma abordagem mais subversiva, com as *Inserções*, ele já não é tanto de oposição direta, mas sim propõe subverter o sistema desde dentro. A partir do ano 2000, de modo geral, ele assume uma abordagem mais sinérgica, não querendo ser contra, nem subvertendo, mas querendo mudar o mundo junto com as pessoas, coletivamente – são assim alguns dos seus trabalhos mais recentes. A minha proposta é pensar como esse movimento acontece em alguns trabalhos, como, mesmo não sendo uma regra geral, esse movimento mais recente responde tanto ao processo de institucionalização do trabalho do Cildo quanto à própria internacionalização, pois alguns deles aconteceram na Documenta de Kassel, por exemplo. Quando aconteceu na Tate Modern, os vidros de *Através* não eram vidros de verdade, mas algo similar, porque na Tate não se permite esse risco. Na minha dissertação eu não falo só de Cildo, mas ele é o fio condutor desse pensamento. Mas ainda não escrevi uma linha sequer. Tudo pode – e certamente irá – mudar.

RENATO Como é o trabalho editorial da *Tatuí*?

CLARISSA Tanto eu como a Ana Luísa Lima sentimos que o lugar da revista é o de ser interlocutor do campo, e não ficamos frustradas se as pessoas não lerem ou não entenderem a revista, ela não é uma revista acessível ou palatável, é meio carrancuda até, mas entendemos que esse é o lugar dela, trazer algumas ideias para a discussão que talvez vão de encontro a certas coisas mais afáveis, e isso está mais claro para nós. Obviamente a revista cresceu um pouco, tem mais leitores e entendemos que o lugar que ela ocupa aos poucos dá mais força para continuar com esse trabalho. Por exemplo, a ideia de publicar o texto da Claire Bishop é justamente para trazer um contraponto à leitura rasa que vemos sobre o campo relacional, e achamos que o texto contribui para pensar isso de um jeito mais complexo. E vemos que algumas pessoas encontram na revista um espaço para pensar dessa maneira. Às vezes convidamos pessoas que, institucionalmente, por exemplo, têm um tipo de condicionamento, de limite, mas na *Tatuí* tentamos instigá-las para os textos virem com mais liberdade e sempre com mais crítica. Nem sempre dá certo. Na *Tatuí 12*, por exemplo, a ideia foi fazer uma crítica da crítica, convidamos pessoas para escolher sobre qual texto elas escreveriam; o convite era extremamente provocador, querendo que as pessoas escolhessem textos inquietantes para responder com mais inquietações. Mas efetivamente quase todos os autores confirmam as ideias dos textos originais que escolheram, obviamente trazendo outros elementos, o que é ótimo e era a ideia, também. Mas quando fizemos esse chamado esperávamos que os autores entrassem em embates mais radicais, e isso não aconteceu. Eu escolhi um texto da Fernanda Albuquerque, o texto em si não é inquietante, mas a posição que ela defende é, apresentando a docilidade, a alegria e a afabilidade como potência crítica da arte. O texto que fiz em resposta talvez seja o texto mais combativo desse

número, eu brigo com ela, brigo com o objeto dela, eu apro-
veito para brigar com o Itaú, brigo com muitas coisas. Brigo,
sobretudo, comigo mesma.

RENATO Você acha que as pessoas brigam pouco?

CLARISSA Acho!

GUILHERME Num mundo onde tudo é discurso, qual é o
limite entre o curador e o editor? Os dois são propositores
de discursos.

CLARISSA O editor é muito instigante, e o curador também
pode ser; dependendo da curadoria, é possível incitar a cria-
ção. No caso da *Tatuí*, como os textos são produzidos para a
revista, o nosso trabalho editorial é o trabalho de um curador
melhorado (risos). Habitualmente leio um texto depois do
outro, e o próprio espaço físico da revista garante certa sal-
vaguarda, uma singularidade, que numa exposição fica posta
em cheque de forma mais problemática, pois tantas vezes se
neutraliza singularidades diante de um motivo guarda-chuva.
Na revista não, isso é parcialmente mais fácil de resolver;
conseguimos ser mais radicais na revista em nossas posições,
garantindo minimamente as singularidades, já que a leitura
depende mais do leitor, sendo muitas vezes mais ativa do que
um percurso numa exposição. Na revista eu sinto menos o
problema da curadoria, que é condicionar muito o olhar do
outro; editando eu me sinto mais relaxada, tenho a impressão
que o livro corre menos riscos do que a exposição, que tem
milhares de riscos, desde o lugar onde você expõe, o texto...
Mas comecei a entender que a autonomia precisa de meios
autônomos para existir, eu jamais poderia dizer que sou autô-
noma se fosse somente uma curadora contratada para expo-

sições. E comecei a ver que a pluralidade de atuações permite chantagear o sistema. Pois faço um trabalho para o Itaú, criticando o Itaú lá de dentro, e posso fazer isso também na *Tatuí* ou em outro lugar. Não depender de um único centro garante autonomia, porque você pode abdicar de um cerne, podendo com isso enfrentar determinadas relações de dependência com autonomia. Eu, como indivíduo criador que tem seus desejos e suas inquietações, não posso me permitir depender de qualquer uma dessas instâncias, nem mesmo da própria *Tatuí*. Eu preciso poder dizer não a qualquer uma delas sem me desestruturar como indivíduo. Em última instância, não posso sequer depender de mim. É uma questão existencial, com certeza, para além de uma questão política; mas a questão existencial é uma grande questão política.

**MARISA
FLÓRIDO
CESAR**

31/1/2012

RENATO Você é arquiteta. Como chegou às artes visuais?

MARISA Estou há 10 anos trabalhando com artes visuais. Minha trajetória começou muito por acaso; eu era arquiteta da Prefeitura do Rio, trabalhando em planos e projetos urbanísticos, quando fui fazer mestrado em arte. Em 2001, Fernando Cocchiarale procurou Glória Ferreira e lhe pediu que indicasse alguém para ser curador adjunto do Rio de Janeiro, na segunda edição do Programa Rumos do Itaú Cultural; Glória, que era minha orientadora, me indicou. Fernando, por sua vez, gostou de um texto que eu havia publicado na revista *Arte & Ensaios* e me escolheu. Apesar de estar ali no mestrado, não fazia ideia exata do que era ser curadora, não tinha esse interesse, muito menos de ser crítica, mas foi acontecendo.

GUILHERME Como foi sua experiência com o Programa Rumos?

MARISA O contato com os artistas e com os outros curadores foi ótimo; chato é que essa edição foi interrompida por conta de uma mudança na direção. Havia uma itinerância programada que não aconteceu, e isso foi um pouco frustrante.

GUILHERME Como foi o trabalho de visitar ateliês, analisar a produção dos artistas e refletir sobre ela pensando modelos a partir dos quais seria possível encarar esses trabalhos? Pergunto isso pois essa edição do Rumos apresentou em bloco um grupo novo de artistas, como o Felipe Barbosa, a Rosana Ricalde, o Alexandre Vogler, o Ducha, e mesmo não fazendo parte da mostra, mas chegando junto, o Ronald Duarte, entre outros. Eu queria saber como foi seu primeiro contato com esse tipo de produção; o que na sua opinião parecia marcar algum tipo de originalidade?

MARISA Eu era responsável por fazer o mapeamento da nova produção artística do estado do Rio, assim como do circuito da arte; ou seja, centros culturais, mercado e instituições de ensino. Aqui, os artistas estavam realizando ações e intervenções fora do espaço expositivo convencional, em duas frentes: nas ruas da cidade e na criação de espaços alternativos como o Agora/Capacete, Rés do Chão, Zona Franca, Galeria do Poste, Atrocidades Maravilhosas, Prêmio Interferências Urbanas, Orlândia, etc. Quando se cotejou a produção de outros estados, vimos que também nos lugares mais recônditos do Brasil começava uma produção que se fazia ao largo do circuito institucional da arte, em parte porque esse circuito lá mal existia. “Algo está acontecendo”, pensei. Por um lado, eu questionava se esse interesse renovado pela cidade (espaço por tradição da vida em comum) se relacionava com as novas geografias globais, com a organização das cidades em redes competitivas, e com o curioso paradoxo que

se formava, porque enquanto as cidades estavam no foco de um mundo fluidamente conectado, a noção de civilização única se dilacerava, as noções de cidadania e civilidade se viam confrontadas ao seu esgotamento. Um paradoxo que a arte enfrentava e interrogava? Esse interesse não apontava então para a necessidade de se repensar e reformular as dimensões do comum (entre as quais a comunidade estética e a da arte)? Por outro lado, multiplicavam-se as casas e os espaços alternativos administrados por artistas – em São Paulo, por exemplo, havia a Casa da Grazi, em Fortaleza havia o Alpendre e mais tarde Base. Estes espaços formavam redes de hospitalidade: os artistas viajavam por conta própria, um hospedava o outro. A casa deixava assim de ter somente as funções de moradia – perdia-se a especialização do lugar – e passava a ser também hospedagem, ateliê e lugar expositivo. Eles intervinham naquela que foi, por tradição, a arena dos conflitos e da convivência de complexas diferenças, a cidade, e naquele que foi o espaço da intimidade doméstica, a casa. As fronteiras entre público e privado estavam ali confundidas. Eu me perguntava que processo era esse? Se constatávamos o esgotamento do repertório ético e político do Iluminismo e percebíamos, como ilusória, a especialização das esferas do conhecimento, da sensibilidade e da ação, o que a arte buscava? Talvez novos modos de repensar e rearticular esses domínios? E essas questões acabaram por gerar a minha tese no doutorado.

RENATO Nós queremos saber como o crítico e o curador se forma no Brasil, já que durante a ditadura houve um vácuo na formação artística.

MARISA Minhas reflexões de maior fôlego, desde a especialização na PUC ao mestrado e ao doutorado na EBA/UFRJ,

giraram em torno do que costumo chamar de os periféricos da obra de arte: a matéria (PUC), o ateliê do artista (mes-trado) e o espectador da arte (doutorado), sempre tecendo reverberações com outros campos do saber e das artes. Uma espécie de olhar sobre a arte a partir de suas imediações. E, como a natureza dos periféricos é ambígua – pertencem ao universo artístico, mas são extrínsecos à obra de arte – essas pesquisas e reflexões acabavam por confrontar com a con-junção adversativa que eles deflagram: há sempre um porém quando se vê a arte a partir de suas imediações, algo que desconcerta. Um “mas” que intercepta qualquer percepção ou leitura unívoca da obra, que impossibilita as coerências exigidas pelo senso comum, que não nos resgata de certa in-decisão: “Por que isso e não aquilo como esperávamos?” ou “Por que não isso e aquilo, também?”. Quando falamos no ateliê, o primeiro sentimento é do fascínio que sempre exer-ceu no imaginário ocidental. Ao entrar no ateliê, espera-se penetrar o espaço sagrado da criação artística, testemunhar o momento intrigante da epifania da obra, flagrar tanto a essência da criação artística quanto o artista em sua secreta intimidade. Mas basta um olhar aproximado, e logo aquele encantamento se turva por uma espécie de mal-estar. Pois a obra se mostra ali inacabada, tosca, misturada na percepção cotidiana, entre os objetos do dia a dia, confundida ao senso comum – o ateliê também encerra as exterioridades mundanas, a banalidade da vida e dos dias comuns, o ordi-nário das horas, a rotina do artista. Percebi então, durante a pesquisa, que, se havia algo que traía os discursos sobre aqueles artistas, traía também as idealizações e os discursos dos próprios artistas sobre seu processo. Como se o ateliê guardasse também os dilemas e as traições. Por exemplo: o ateliê insere-se nos domínios da margem como também a moldura e o pedestal; e não é por acaso que nos ateliês mais

antológicos da arte moderna (como os de Mondrian, Brancusi, Pollock), o ateliê, a moldura e o pedestal sofreram estrutural e ontologicamente grandes transformações que estão intimamente associadas. Comumente se declara o fim do ateliê; que este perdeu seus muros, sua mítica, seu fascínio. O fato é que as mudanças na configuração e função do ateliê ao longo dos séculos, assim como sua dissolução, expansão ou deslocamentos estão relacionados às profundas transformações dos sentidos de obra, autor e espectador. As casas de artistas, os espaços alternativos de que falávamos há pouco, artistas em residência, artista viajante, não deixam de ser novas formas de configurações, expansões e metamorfoses do ateliê. E no doutorado percebi que estava fazendo a mesma coisa, pensando a arte por suas imediações. Mas não planejei isso, foi um tanto inconsciente. A tese partiria da seguinte indagação: se a arte é endereçamento a outro, quem seria afinal esse outro, se as idealizações, funções e lugares do espectador têm variado nas histórias dos juízos estéticos e dos juízos da arte? Seria então possível escrever a história da arte a partir do espectador, ou seja, a partir de suas idealizações como das projeções de sua alteridade? Tornou-se uma espécie de tríade: a matéria, o ateliê, o espectador.

GUILHERME Nesse momento de formação, houve alguma exposição, obra ou livro que tivesse impacto decisivo para você? Ou algum conceito, alguma problemática que a tenha marcado? Os anos 1990, com as exposições de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Cildo Meireles, a Bienal de 1998, foram muito marcantes, pois foi um momento em que pudemos ver pela primeira vez coisas que antes só víamos em livros.

MARISA Sim, esse foi um momento muito relevante e tudo isso contribuiu para a minha formação. Quanto às influên-

cias mais próximas, tenho que falar da importância de Fernando Cocchiarella e Glória Ferreira. Com Fernando, aprendi muito quanto à prática crítica e curatorial. E Glória, além de ter sido minha orientadora, realizou e realiza antologias (sobre Clement Greenberg, escritos de artistas, crítica de arte no Brasil, etc) que são fundamentais em nossa bibliografia, além de ter trazido textos e autores até então inéditos ou pouco conhecidos no Brasil, como Thierry de Duve.

GUILHERME Tenho a impressão que a discussão na virada nos anos 1990 para os anos 2000 se concentra na avaliação do legado histórico de uma produção já contemporânea, dos anos 1960 e 1970; reler o Greenberg seria um efeito dos anos 1990 em função dessa conjuntura. No entanto, esse pessoal em 2001 investigava outras plataformas artísticas para além disso.

MARISA E, no Rio, esse fenômeno parecia um desrecalque dos anos 1980 e de sua ênfase na pintura, como também de uma crítica formalista muito cerceadora. Esse desrecalque retomava possibilidades dos anos 60 e 70, como referência e por vezes como releitura, porque obviamente o contexto era outro, são os anos 2000. E isso estava acontecendo em torno das exposições que citamos, como a do Hélio, da Lygia [Clark] e da Bienal da Antropofagia.

RENATO Mas falar de releitura significa falar de originalidade, posto que essa produção da virada do século não era uma paródia da produção da geração 1960. É possível conceituar essa diferença ou ela ainda é operada de maneira intuitiva?

MARISA Creio que não podemos mais pensar em termos de original e cópia. Podemos falar de genealogias, heterogêne-

ses, ou de incessantes retornos, de repetições e diferenciações (uma repetição sem princípio, que não funda ou resgata uma origem exemplar, e que sempre se diferencia nesse movimento): é preciso pensar além de um fundamento originário e de uma única finalidade. Pois justamente um dos grandes desafios que estava ali colocado – para e por esses artistas nos 2000 – era como conceber e lidar com outras experiências do tempo. Essa é uma diferença entre os dois momentos: os anos 1960 e 1970 ainda estavam impregnados de uma sensibilidade histórica e de seu tempo em uma linha reta, contínua e teleológica. Sem dúvida que estes já estavam sendo questionados e perturbados por aqueles trabalhos, mas era uma sensibilidade ainda presente. O que acontece nos anos 2000 se dá por uma relação em rede, um tempo em múltiplas direções. O tempo é labiríntico, é complexo, não é um tempo circular ou em linha reta, cujo sentido estaria em sua origem ou seu fim: por isso emergem temporalidades de diferentes modelos. Por isso também vemos artistas em suas obras indagarem a complexidade e o enigma do tempo, como o grupo Urucum do Macapá, por exemplo, que no cruzamento de percepções do tempo de várias culturas, operaria justamente em espaços e tempos fronteiriços, intervalares e intersticiais (o equinócio, o réveillon, o crepúsculo). Mas, paradoxalmente, essa é uma grande questão, vivemos também em um tempo comprimido, principalmente pelas novas tecnologias; um tempo, sincrônico, eternamente atual, tão acelerado que chega a ser vertiginoso. O que mais ouvimos hoje é: “falta tempo”. E o tempo falta tanto quanto se multiplicam seus fluxos e explodem seus desenhos e medidas. Quem possui contato constante e próximo com os artistas, observa coincidências curiosas: trabalhos, experimentações muito semelhantes que, mesmo se desconhecendo, sem saber da existência uns dos outros, são pensados ou expostos quase

simultaneamente em lugares distintos, mesmo distantes. Isso revela um tipo de sensibilidade flutuante que emerge com demandas muito próximas, mas também denuncia essa aceleração do tempo. Essa simultaneidade nos obriga a não pensarmos mais em termos dialéticos de original e cópia, autoria e plágio.

RENATO Como você interpreta o processo de institucionalização daqueles trabalhos?

MARISA Não a considero necessariamente pejorativa. Ainda mais esses trabalhos efêmeros, porque eles têm que estar dentro do circuito de arte para que sejam questionados, repensados, isso faz parte do processo e eu não tenho nenhuma nostalgia em achar que incorporados esses trabalhos perderiam a vitalidade.

GUILHERME Alguns curadorias que você fez com artistas mais históricos, como Ana Vitória Mussi e Sonia Andrade se encaixariam também na perspectiva de construir e ressaltar uma outra história da arte brasileira?

MARISA Claramente. E isso está dito nos textos de livros e catálogos que eu escrevi sobre elas, e mesmo nas críticas de jornal. Temos que repensar a história da arte como uma genealogia aberta.

RENATO E você tem a intenção de fazer abrir essa história?

MARISA Tenho, é preciso desestabilizar as leituras autorizadas, sempre projetar sobre as obras novas abordagens.

RENATO E como você chegou a essas dissidências?

MARISA Eu conhecia um ou outro vídeo da Sonia Andrade através da exposição que a Glória Ferreira curou na Casa França Brasil, de uma individual, em 2004, no Parque Lage, e de textos. Quando escrevi, no *Jornal do Brasil*, sobre a individual da Sonia nas Cavalariças do Parque Lage, ela me mostrou sua produção dos anos 1970, e fiquei impressionadíssima. Por livros e citações, não se tinha a dimensão do que eram. Nos anos 1970, eles [os artistas pioneiros da videoarte no Rio de Janeiro] não tinham acesso fácil ao que ocorria lá fora em relação à videoarte; afinal, estávamos em uma ditadura. E, no entanto, com apenas uma câmera emprestada, produziram obras que têm uma atualidade e um frescor inquestionáveis, mesmo em preto e branco e com um plano só. A partir daí conheci mais de perto a produção de Letícia Parente, de Ana Vitória, Anna Bella Geiger e de outros. Como diz Fernando Cocchiarale, o grupo carioca da videoarte (que ele integrou como artista) transitava numa terceira via, diferente tanto do concretismo e do neoconcretismo, quanto da nova figuração da década de sessenta

GUILHERME Em um intervalo de quatro anos, tivemos uma série de tentativas de retrospectivas desses anos 2000. Como você percebe as leituras que estão sendo feitas dessa primeira década como por exemplo *Nova Arte Nova*, e *Geração da Virada* (CCBB-RJ/SP)?

MARISA Falar em linguagens, meios e suportes predominantes, assim como em parâmetros geracionais é cada vez mais complicado. Em *Nova Arte Nova*, é evidente, são escolhas do Paulo Venâncio, ele não se interessou por esse movimento em rede por exemplo. Mas eu achei bom, porque ele se voltou à arte que estava sendo produzida com menos defesa. Não vi as outras exposições, não posso falar sobre elas.

GUILHERME Por outro lado é possível identificar a perda de uma certeza com relação à temporalidade, o clássico distanciamento histórico está perdendo relevância, e isso acontece desde o início da modernidade, momento em que começa a haver uma confusão entre história e crítica, pois a história é feita no presente. Talvez no século XXI a relação com o tempo tenha aumentado nossa ansiedade, posto que não questionamos como estará o mundo daqui dez anos, mas sim como as coisas se colocam agora.

MARISA Essas leituras têm muito a ver com quem as faz. No final são sempre escolhas muito pessoais. E eu não acho isso absurdo, acho bom que se tenham leituras diferentes em uma mesma década.

RENATO Como você pensaria essa década? Já que você está preocupada em resgatar certos artistas, e com esse resgate acaba contribuindo para que uma linhagem se crie. Além disso, ao mesmo tempo em que você está olhando o trabalho de um Ronald Duarte ou de um Alexandre Vogler, você chama a atenção para a pintura. Assim, atua em um campo que não é mais determinado a partir de uma linguagem ou de um tipo de forma.

MARISA Sou geminiana, os geminianos são assim mesmo, são vários interesses. Falando seriamente, pouco nos adianta, hoje, celebrar ou criticar a pluralidade da produção artística contemporânea e suas muitas motivações: o fim das grandes narrativas que legitimavam sua auto-referência; o fim da especialização da arte, o transbordamento de suas categorias, o comércio com as demais esferas da vida. O que importa é talvez entender como a arte enfrenta e se coloca em meio às relações de poder que se perpetuam sob as falácias do mundo. Que outras homogeneidades se desenham por trás das cele-

brações do descentramento, da fragmentação e da diversidade na produção e na reflexão artísticas. Enfim, é preciso encarar as sombras e as demências deste tempo, suas contradições inauditas. É preciso introduzir no tempo outras fraturas e novas suturas para rever a história (suas imagens, suas palavras, seus silêncios) de modo inédito. Ou, como disse Agamben, ser contemporâneo é não coincidir perfeitamente nem estar adequado às pretensões de seu tempo, é aderir ao presente, mas tomando dele distância, para perceber não suas luzes, mas suas trevas. Ser contemporâneo é saber ver essa escuridão e mergulhar, nela, sua pena para poder escrever.

GUILHERME Sobre a relação entre o desenho de exposição e a arquitetura, uma coisa que me instiga é a possibilidade de se criar conceitos intuitivos. Claro que há objetividade, mas a intuição de pensar por exemplo que esse trabalho conversa melhor com aquele, organizando uma exposição por deduções intelectivas. Como você articula esse pensamento intuitivo em suas montagens?

MARISA Acho que não é apenas intuitivo, é também um pensamento visual, um discurso que se dá por meio da visualidade.

GUILHERME Como uma crítica que se faz no espaço?

MARISA Sim, no espaço como também por imagens e por relações de vizinhança. A própria aparição do curador na cena artística está relacionada com o declínio da figura carismática do crítico, um não está desvinculado do outro. O curador é aquele que, no momento em que a arte é descontextualizada das grandes narrativas que a legitimavam em verdade, toma a obra e a inscreve em uma determinada situação expositiva. Ou seja, desloca-se a ênfase na obra ensimesmada e auto-sufi-

ciente para seu caráter relativo e para as relações que estabelece além de si. Um recorte curatorial é também a apresentação de certa situação, a ocasião para que se deem alguns encontros e algumas relações (entre obras, artistas, espectadores, lugares, etc...). Parafraseando Duchamp, um recorte curatorial é a apresentação de um possível. Uma possibilidade entre muitas.

GUILHERME A curadoria seria uma reflexão que se faz no meio, que ocupa o mesmo espaço das obras?

MARISA A obra muda de sentido na situação e de acordo com a vizinhança das obras em que está colocada. E o curador cria molduras efêmeras de inscrição da obra, modos de perceber. Mas o grande conflito, eu acho, é que o curador, ao ter o poder de introduzir artistas e obras na circulação expositiva, de inseri-los no mundo da visibilidade espetacular e midiática da arte, abandona sua posição de propositor ocasional para reassumir o papel de legitimador. Um legislador que não autoriza mais a verdade da arte (como fazia o crítico formalista), mas a inserção do artista na exposição global.

GUILHERME Das curadorias que você fez, você apontaria algumas como decisivas para o seu processo intelectual?

MARISA Talvez por ser a primeira, *Sobre(A)ssalto*, que foi um recorte do mapeamento que fiz no Programa Rumos. Até porque nós não participamos da seleção final como vocês participaram.

GUILHERME Eu também não participei.

MARISA Exato, eu também não. Mas voltando à minha primeira curadoria, era uma exposição com artistas de estados

diferentes, que seria itinerante. Propus que eles fizessem intervenções nas cidades por onde a mostra passaria, mas refletindo a circulação, a relação das cidades em rede, e a relação das intervenções na rua com o espaço da galeria. No entanto, a exposição aconteceu só uma vez em Belo Horizonte. Outra curadoria foi a *Arte e música*, pois estava interessada nas relações das artes visuais com os outros meios e campos. Há anos que estou tentando montar uma exposição e um seminário sobre as artes visuais brasileiras e a televisão, e não consigo, talvez eu desista e acabe escrevendo algo sobre isso, vai ser mais fácil.

RENATO Você está sempre na fronteira do desdobramento do objeto dentro de um outro ambiente, enfatizando uma reflexão em que a arte não se define mais de um modo essencialista, mas sim buscando sua definição ao criar um espaço de intersecção...

MARISA O mote para a exposição *Entre Trópicos – 46°05': Cuba/Brasil* (Caixa Cultural, RJ) é esse, se chama 46° porque essa é a diferença entre as latitudes de Rio e Havana, porque não queríamos nem o ponto de vista de Cuba, nem o do Rio, mas o espaço entre os dois, olhares em co-abertura. Mas o que vem ultimamente me exigido tempo de estudo e reflexão é pensar a arte como dispositivo de exposição, ou seja: a arte tem poder de dar visibilidade, que poder é esse, que alibi é esse que a arte fornece?

RENATO É uma preocupação com o desdobramento cultural das artes visuais?

MARISA É mais do que cultural, é político, quero pensar a natureza política da imagem, o poder que seu monopólio de-

tém e que remonta a séculos. Quero pensar como a arte confere visibilidade desde a um banco, a um movimento, ou minoria social. Se na década de 1990, parte da prática artística torna-se contextualista e relacional, como dizem alguns, não me interessa se ela é eficaz, estou interessada no fenômeno em si. Quero saber o que isso significa e como a arte opera como um dispositivo de exposição hoje.

GUILHERME Isso me remeteu imediatamente ao texto do Bourriaud, que é um texto problemático. Que questões políticas estão negociadas nesta obra que interessam à você?

MARISA Quando falo relacional, não estou apenas me referindo às relações sociais, mas ao fato de que nem a obra, nem a montagem, nem o lugar de sua exposição são neutros. A arte não tem sentido em si, mas é atravessada por uma série de potências (o capital, a religião, a mídia, etc.), saberes e afetos que terminam por defini-la. Bourriaud crê que a arte é modeladora das relações sociais, o último espaço da liberdade em que os laços humanos e a vida social conseguem se esquivar do controle e do espetáculo, uma terceira via ao mundo, o que é um tanto ingênuo. Minha questão é: se a arte é um dispositivo acionado por potências e forças, como isso se dá? E, em uma segunda discussão, como a arte se constrói como *álibi*? Um *álibi* que inclusive se utiliza da ficção dessa liberdade. Quero investigar essas relações.

RENATO Na sua pesquisa sobre a arte como dispositivo de exposição, como identifica as forças que manejam as artes?

MARISA Um bom símbolo dessa situação é a história quase anedótica que me aconteceu. Dei uma entrevista de 2 segundos na TV Brasil, por conta da exposição *Entre trópicos: 46º5'*

Cuba/Brasil. Enviei o link dessa reportagem para a minha mãe, e ela encaminhou para amigos e família. Um tempo depois, me disse “que coisa engraçada, agora só porque você apareceu na televisão está todo mundo dizendo que você é inteligente”. Ou seja, eu posso escrever muitos textos e livros, mas como apareci na televisão, fiquei inteligente. Até então eu não era, a mídia legitimou. O poder não é mais fundado, hoje, apenas sobre o monopólio do uso legítimo da violência e do controle da opinião, mas, sobretudo, sobre a manipulação da emoção (com a qual o terrorismo de Estado ou de facções joga muito bem) e sobre o monopólio das visibilidades. A exposição tornou-se um valor, empreendem-se guerras pelas imagens, entre imaginários, e por meio das mídias. Que lugar as artes visuais ocupam – as artes das imagens e dos afetos – nessa conjuntura? Lugar complexo, sem dúvida.

GUILHERME Mudando o enfoque, você trabalhou como crítica no *Jornal do Brasil* em 2004 e 2005, e já faz dois anos que você escreve para *O Globo*. Como é essa prática da crítica, não só no caso do jornal, mas qual é o sentido dessa atuação de maneira mais ampla?

RENATO É você quem decide sobre o que vai falar?

MARISA Escrevo quinzenalmente, segunda sim segunda não. Eu escolho o tema. Foi Isabel de Lucca, editora do *Segundo Caderno*, quem me convidou por telefone, mas só conheço as pessoas da redação por e-mail. Quando escrevo para o jornal tenho que lidar com muitas restrições, a primeira é o espaço, são textos em geral com menos de quatro mil caracteres, não é muito. O público é muito amplo, muita gente lê. O que me angustia de fato é a velocidade, o ritmo, é uma produção atrás da outra e eu sou lenta. É gratificante, mas estou

extremamente cansada porque tenho quinhentos textos para escrever e estou sempre atrasada, em dívida, culpada, e sinto necessidade de ter um tempo de reflexão maior, o que não é possível no caso do jornal.

RENATO Qual a demanda que você tem como crítica?

MARISA Geralmente são textos para livros e catálogos, às vezes para alguma revista.

GUILHERME Escrevendo para o jornal, a maneira de trabalhar se assemelha a escrever para uma revista científica ou pensar para um público mais amplo leva em conta escrever com a tentativa de criar uma universalidade?

MARISA Claro que não. A universalidade (um mundo único) foi apenas uma pretensão do Ocidente.

GUILHERME Conhecemos a definição de crítica como um olhar que está fora, isento em relação à obra, mas hoje isso mudou e há textos que estão literalmente dentro da obra, nos catálogos por exemplo. Ainda existe essa pretensão de isenção, de estar fora da obra em um texto de catálogo? Ou quando você aceita escrever esse tipo de texto, essa escolha implica no seu comprometimento com a obra?

MARISA O distanciamento não existe. A autoridade do crítico como especialista que media obra e público e como legislador que valida um tipo de arte, que fala fora e antes da obra, já não faz sentido.

GUILHERME Numa acepção um tanto idealizada, nos anos 1950 os críticos tinham que escrever inclusive sobre expo-

sições que eles odiavam. Nesse caso o distanciamento seria aplicável, pois os críticos tinham que vir à arena pública para falar tanto sobre o que as pessoas deveriam ver, como para falar sobre o que seria necessário recusar. Você acha hoje que a crítica de arte no jornal ainda requer essa postura?

MARISA Crítica não é emissão de um juízo depreciativo. Tampouco me interessa criar polêmicas rasas. Quando a palavra crítica surge no vocabulário da filosofia ocidental (lembramos de Kant), ‘crítica’ significa, sobretudo, questionamento da razão sobre seus limites, ou, como diz Giorgio Agamben no prefácio de *Estâncias*, significa investigação sobre os limites do conhecimento, sobre aquilo que não é possível colocar nem apreender. É desse modo que ele defende o pensamento crítico como um exercício da negatividade (ele cita inclusive o grupo de Iena que propunha uma crítica que incluísse a própria negação, e cujo conteúdo fosse o que nela não se encontrava). Ou seja, uma crítica que responde à impossível tarefa de se apropriar daquilo que deve, de qualquer modo, continuar inapreensível. E crítica para mim é isso: o exercício de um pensamento que se vê, sem cessar, confrontado com seus próprios limites, com sua impotência. Fui estudar arte porque o encontro com a obra é o contato com uma alteridade, com um ponto cego. Não vou ver uma exposição e sair como um oráculo falando alguma coisa, a crítica é uma reflexão pessoal sobre o que eu vejo. O crítico não pode mais assumir o lugar de um especialista determinando os destinos históricos da arte e codificando regras do seu exterior. Modelos apriorísticos de análise, discursos sobre a verdade da arte não se sustentam mais. Temos que conviver com o fato de que uma obra está perpassada de silêncios como produz uma infinidade de pequenas narrativas e outros sentidos dos quais não temos o acesso absoluto, a chave de uma decifra-

ção completa. A obra de arte encerra e exhibe seu hermetismo. Quando muito, abrimos campos de significação provisória de algo que sempre continuará inapreensível.

GUILHERME A crítica tem uma origem eminentemente moderna, e ela tem uma permanência contemporânea, isso pode ser pensado como uma dissolução da temporalidade, ou talvez a própria crítica não seja mais essencialista...

MARISA Mas não é essencialista mesmo! O que temos são hipóteses e aproximações que partem de vozes diferentes, e acho muito bom que eu, vocês e tantos outros estejamos escrevendo sobre arte. Agora, a crítica também surgiu pela especialização das esferas do conhecimento, da prática e da sensibilidade (as esferas cognitiva, ética-política e estética). Ou seja, surgiu no momento em que as três questões da vida em comum – “o que pensar”, “como agir”, “o que sentir” – separam-se uma das outras, fechando-se em campos e discursos autônomos. Por isso tenho uma questão, principalmente para você Renato, que é poeta. Quem escreve sabe que é a escrita que orienta o pensamento, o que a torna um exercício aberto, a fabulação de um pensamento sempre episódico, que se constrói durante a escrita, com seus ritmos, com suas repetições e silêncios, seus desvios, titubeios e imprecisões. E a crítica surge na modernidade, no momento de especializações e de uma cisão radical entre a palavra pensante e a palavra poética como fala Agamben: uma cisão da tradição ocidental (basta lembrarmos da exclusão do poeta da *República* por Platão), que os românticos de Iena, por exemplo, propuseram abolir, ao defender a indistinção entre poesia e crítica-filológica. E apesar dessa cisão, a crítica se consolida com escritores e poetas, como Diderot e mais tarde Baudelaire. Não é curioso?

RENATO Sim, mas a busca de um desguarnecimento das fronteiras entre poesia e pensamento, por exemplo, ou poesia e desenho, poesia e performance, desenho e pensamento, numa polinização mútua que, no fundo, afirma um sujeito complexo e multifacetado, está na raiz das minhas pesquisas acadêmicas, e originou recentemente um livro publicado a quatro mãos com Roberto Corrêa dos Santos.

GUILHERME Em relação à produção contemporânea, você demonstrou interesse por trabalhos que se expandiam para além do cubo branco. Que instaurações esses trabalhos catalisavam que não estavam no repertório analítico da crítica de arte que foi criada para o cubo branco, como a forma, por exemplo?

MARISA Se pensarmos um pouco, o famoso cubo branco nunca foi neutro, sempre esteve impregnado da ideologia que o concebeu e pela qual deveria velar. Toda obra está de alguma forma situada, está inscrita em uma circunstância. E, como já disse, estar situada não significa relacionar-se apenas com as características físicas do espaço onde se insere, estar dentro ou fora de uma galeria, mas estar referida a uma trama de relações, forças, discursos e fenômenos que a ultrapassa. E uma vez que essas situações mudam, seus sentidos também são ocasionais e relativos: surgirão e desaparecerão nesse movimento – toda obra está o tempo todo situada e deslocada, são suas geografias circunstanciais.

Ora, quando “algo” acontece na rua, este algo dificilmente é reconhecido como “arte”. O que não quer dizer que ele não provoque algo, nem que seja um estranhamento, um toque. Penso principalmente nos primeiros trabalhos de Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, como *Visibilidade e Leveza* (2002). Naquela época, eles seguiam uma estratégia: toma-

vam objetos do cotidiano, mercadorias de baixo custo por unidade, esvaziavam-nas temporariamente de sua utilidade prática, compunham com elas uma “obra” de forte impregnação plástica e impacto visual, instalavam-na em meio à rua sem qualquer indicação de que aquilo é arte e aguardavam seus desdobramentos. A “obra” quase sempre cumpria um ciclo: ela seria desmontada por estranhos, devolvida à condição de mercadoria para ser então consumida. O período em que permanecia intocada (tempo de sua recepção como objeto estético?) constituía uma de suas mais instigantes incógnitas. *Visibilidade* era um muro com oito mil pães e 9m de comprimento, erguido em uma passagem no centro de Belo Horizonte. A algumas quadras, dez mil garrafas de água mineral pet (*Leveza*) foram colocadas em toda a extensão do chafariz situado em frente ao do Palácio das Artes. As garrafas, mesmo estando em um espaço de arte, foram roubadas na mesma noite e vendidas por um real nas esquinas da cidade, já o pão ficou nessa travessa durante dois dias até que começassem a levá-lo. O que determinou a apropriação imediata da água e a preservação do pão durante aqueles dois dias? Podemos especular: vislumbaram uma possibilidade de lucro imediato na venda das garrafas? Há toda a simbologia religiosa vinculada ao pão em torno das idéias de comunhão e comunidade que talvez tenha intimidado sua apropriação... Em suma, é possível elencar muitas possibilidades, mas jamais saberemos ao certo... Era o que falávamos há pouco sobre a crítica: aquilo que nomeamos “arte” não cessa de obrigar o pensamento a confrontar-se com seus próprios limites, a reconhecer-se episódico. Esse algo, “arte”, incorre em hesitações e indeterminações... Podemos, quando muito, supor a arte como o endereçamento de algo a outro a quem é demandada a acolhida do olhar e da palavra, a partilha de um sentido que permanecerá inapreensível. Portanto,

se algo se partilha nesse movimento, é a partilha paradoxal de um indeterminado.

GUILHERME Num dia desses, um guarda de galeria me contou, sobre um trabalho do Nelson Leirner chamado *Santo Diabo*, as diferentes reações dos visitantes, e havia desde gente que concordava com o trabalho pois relacionava-o ao capitalismo, ao imperialismo, a uma família que deu as mãos e rezou em volta do trabalho, para que Jesus os protegesse diante daquela imagem desagradável. É curioso imaginarmos que mesmo dentro de um espaço institucionalizado da arte, um museu, onde existem várias induções sobre como olhar um trabalho, ainda assim aconteçam reações imprevistas por parte do público. Mas voltando às perguntas, que ateliês você acompanha hoje?

MARISA Eu acompanho quem me chama, essas coisas não são muito programadas. Por exemplo, Nelson Félix foi um artista que passei a acompanhar a partir de um texto para o *Jornal do Brasil*, veja só, e desde então eu costumo querer saber o que ele está fazendo.

GUILHERME A rotina do crítico de acompanhar as renúncias e conquistas dos artistas nos ateliês é muito diferente da objetividade de ver uma exposição pronta?

MARISA Sim. Porém, eu acabo criando uma relação de amizade com muitos artistas que discutem comigo sobre seus trabalhos, é uma conversa, tenho interlocução direta com uma série de artistas. Uns me pedem opiniões, outros querem conversar ou debater sobre as implicações de seus trabalhos.

RENATO Nesses dez anos de trajetória, que trabalhos afetaram e mudaram as questões que você trazia consigo?

MARISA Eu consigo localizar alguns movimentos, por exemplo, como eu já havia dito, a virada dos anos 1990 aos 2000, quando as periferias, do Amapá ao sul, entram em contato (e a internet tem um papel importante nisso) e começam redesenhar as geografias do poder nas artes. Outra coisa que me instiga são os resgates, as releituras da história da arte, pois vejo que alguns artistas não têm a visibilidade que deveriam ter, então trabalho para mostrá-los.

GUILHERME O desejo é cada vez mais explorado nas artes, o que você pensa sobre a relação entre o desejo e o juízo estético, ou prazer estético talvez?

MARISA Não existe nada mais manipulável do que o desejo, ainda mais no mercado das visibilidades, a propaganda inteira lida com isso: aquele que vê funde-se ao que é visto ao crer que deseja o que vê. Talvez o desafio da arte seja fazer o desejo se desvincular desse apelo e das identificações fusioais que elidem a alteridade, devolver ao olhar a liberdade de uma escolha, de um juízo, de um desejo que não se sacia na saturação do consumo e do espetáculo. Mas como, eu não sei.

GUILHERME Um ponto de ruptura entre a modernidade e a condição contemporânea seria a passagem do *donner à voir* para um *donner à désirer*?

MARISA Talvez do *donner à voir* para um *donner à exposer*. A grande diferença é que estamos deixando ou acrescentando à pulsão escópica do ocidente, a pulsão de exposição, ou as duas estão com o mesmo peso e se confundem, daí minha preocupação em pensar a exposição como dispositivo. Por exemplo, num dia desses passei pela Avenida Rio Branco e todas as pessoas estavam olhando para cima, filmando e

fotografando com seus celulares, então soube que olhavam para um sujeito tentando se jogar de um prédio. As pessoas gritavam “pula, pula” enquanto filmavam. No dia seguinte, próximo à essa avenida, um ônibus bateu em uma moto e novamente as pessoas se juntaram em volta para fotografar um acidentado que estava preso nas ferragens. É muito esquisito isso, além do olhar estar sempre emoldurado e mediado, posto à distância por essas máquinas, elas fotografam para mandar para o jornal, para postar na internet, o que denota uma pulsão escópica, pois essas pessoas querem ver, mas também uma pulsão expositiva, porque elas também querem mostrar, querem expor. Isso coloca a arte em um lugar muito sensível, tanto de libertação como de cooptação, de servidão como de resistência, sem dizer que essas duas coisas talvez sejam indissociáveis.

RENATO É essa ambiguidade que desperta seu interesse?

MARISA A ambiguidade é o mundo, não existe pureza, não existe fora e dentro (do mercado, por exemplo): ou tomamos o mundo com seus paradoxos ou ele é impensável.

GUILHERME Você acredita que essa interface da visibilidade se vincula à exponibilidade de que estamos falando? Vejo hoje um sentimento conservador em que cada vez menos percebemos obras que sejam marcantes para pensar a trajetória de um artista; o que sobressai mais é a frequência em que o vemos em várias exposições.

MARISA Isso não só é verdade como acarreta muita ansiedade nos artistas mais jovens, que querem expor a todo o tempo. Quando posso, costumo sugerir que esperem mais, que deixem o trabalho amadurecer.

RENATO É possível colocar artistas como Nelson Félix e Sonia Andrade fora dessa ansiedade?

MARISA Sim, certamente. A Sonia é muito radical, nem fala sobre seus trabalhos, ela recusou participar da Bienal de 2010, por exemplo. Ela recusa tudo. Na mesa que ocorreu durante a retrospectiva da Sonia no CAHO, em que eu assino a curadoria, disse isso claramente “Sonia é incurável!”. Isso delimita sua posição política e ética em relação à arte e à vida em geral, o que é muito complicado de as pessoas entenderem. Ela leva 10 a 15 anos realizando grandes conjuntos. Um tempo muito distendido. De um modo similar, podemos pensar em *Concerto para encanto e anel* de Nelson Felix.

GUILHERME Essa é uma tensão curiosa, quando o lugar comum da arte é a visibilidade, ela assume provocativamente o lugar da invisibilidade.

MARISA Se (re)encontrássemos a imagem que tudo revelasse ou a palavra originária que encerrasse todo o discurso possível (que traduzisse sem equívocos homem e mundo), não haveria arte, literatura ou mesmo linguagem. Porque é em torno do silêncio e do invisível (do susto em um mundo sempre a conhecer, sempre a nomear, sempre a situar), de nossa eterna incompletude enfim, que se aventuram as palavras e que se arriscam as artes. *Concerto para encanto e anel* do Nelson se ergue em torno dessa invisibilidade, de sua volta ao mundo ao longo de anos, doando e abandonando suas esculturas (que fizeram parte de uma exposição no Museu Vale) em locais que ele define por rebatimentos abstratos no mapa: como o deserto da Austrália ou uma ilha no mar da China. Lugares e acontecimentos com os quais não teremos contato direto. Há apenas alguns momentos precisos de uma doação

ao visível: as exposições nas Cavalariças e no Museu Vale. Ele fotografa o processo, mas não o documenta. O livro é também um modo de fazê-lo aparecer. *Concerto para encanto e anel* é um livro-obra com desenhos, fotografias e textos: há ensaios de Ronaldo Brito e um texto meu também, que não está na íntegra. Nelson “esculpiu” ou “desenhou” meu texto, depositando trechos ao longo do livro, em meio aos desenhos e imagens, de algum modo reproduzindo seu processo de espalhar suas esculturas pelo mundo. Um resultado que gostei muito, porque incorporou meu texto – inclusive como visibilidade – à sua obra e ao seu processo.

GUILHERME Essa edição se aproxima do modo como a Glória Ferreira pensa a entrevista?

MARISA É um pouco diferente, pois eu não levo jeito para entrevistadora e tampouco para entrevistada. Para ser reflexiva, preciso de solidão, sou definitivamente uma figura do século XIX.

RENATO Mas ainda assim acredito que você foi uma precursora, percebendo dispositivos muito atuais das artes visuais e pensando-os publicamente desde o seu mestrado.

MARISA Se fui, não tenho certeza. Eu gosto da ideia de uma crítica que emudece, que reconhece o limite do pensamento e do discurso, que confessa de antemão sua afasia e sua imposição. Talvez aí esteja a dimensão poética da crítica.

BITU CASSUNDÉ

1/2/2012

GUILHERME Diferente de outras publicações que trazem os críticos já “velhos de guerra”, nossa intenção é trazer o que a nova crítica tem pensado tanto sobre a “jovem” produção de arte, como sobre a produção contemporânea de artistas que atuam há mais tempo. Para começar, quais são para você os pontos chave de sua trajetória?

BITU Minha trajetória é bem recente, comecei a trabalhar com artes visuais em 1998 em Fortaleza, coincide com a fundação do Instituto Dragão do Mar, que desde 1996 passa a ser uma escola formadora em diversas linguagens artísticas e propõe movimentar o pensamento cultural da cidade. A maior parte dos cursos que o Instituto oferecia eram cursos livres em teatro, cinema, fotografia, artes visuais. A ideia era formar profissionais para atuar no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura que seria inaugurado em 1998. Esse foi um momento de gestão cultural muito rica, o secretário de cultura era o

Paulo Linhares, um intelectual das Ciências Sociais que atua na Universidade Federal do Ceará e tem uma movimentação cultural intensa na cidade. Fui fruto do Instituto Dragão do Mar, mas nessa época estava voltado para o cinema, lá fiz os cursos de Produção Cinematográfica e Roteiro, e enquanto fazia esses cursos estava terminando o curso de Telecomunicações e entrando na Universidade para a mesma área, mas eu tinha uma ligação forte com questões culturais e não estava feliz com aquele caminho que seguia, por isso quando apareceu a possibilidade de me envolver com cultura, passei a fazer muitos cursos. Meu primeiro professor na área de cinema foi o Karim Aïnouz, num curso de produção e direção de cinema e vídeo, que acredito que tenha sido o primeiro curso do Instituto. Em seguida, inaugura-se o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, com dois museus, um de arte contemporânea e um de arte popular; aconteceu uma seleção para educadores e monitores com o requisito de ter cursos completos na área de cultura, independente da linguagem; então participei da seleção para ser monitor de visitas guiadas. Quando o Dragão do Mar abre, entro como monitor – sendo funcionário com carteira assinada – da primeira exposição que se chamou *Dragões e Leões*, com a curadoria de Agnaldo Farias, que fazia um diálogo entre a produção pernambucana e a produção cearense. A estrutura do Museu era completamente embrionária, tanto conceitual quanto fisicamente, e desbravamos aquilo da forma a mais maluca possível, porque a formação em Artes de Fortaleza era muito pequena. Em outras áreas até houve um investimento maior, mas essa área não trazia tantas pessoas de fora para fazer formação, por exemplo, dado que foi se modificando após a abertura do museu. Passei por diversas funções durante os oito anos que trabalhei no MAC CE, e foi um grande laboratório para mim, lá passei a ter uma relação mais próxima com as artes visuais, principalmente com a arte con-

temporânea, e pude desenvolver um aprendizado de forma orgânica. Nos primeiros dois anos trabalhei no setor educativo, depois fui trabalhar na reserva técnica com conservação e catalogação, depois passei a trabalhar na área de produção e montagem, em seguida cuidei do acervo de Antônio Bandeira, que tinha sido adquirido recentemente pelo Governo do Estado. Com esse acervo surgiu meu interesse pela pesquisa, e a partir dessas pesquisas vieram meus primeiros exercícios curatoriais, que surgiram da intensa proximidade com as obras de Bandeira, que posteriormente abriram a possibilidade de eu fazer pequenas curadorias para o Museu.

GUILHERME Como era a cena artística de Fortaleza? Há um diálogo com o resto do Nordeste? Pergunto isso pois você cita a exposição *Dragões e Leões* como inaugural. A partir dos anos 1990, o Dragão do Mar, a Bienal de Fortaleza, o Mamam em Recife, o Salão da Bahia passam a atuar com relevância nacional. É possível ou válido ainda falar de uma percepção do Nordeste como um todo, já que ainda está vigente o lugar comum do regionalismo?

BITU Esse momento é muito rico para Fortaleza. Junto com o Dragão do Mar surge o Alpendre, espaço de pesquisa em artes, que era um contraponto ao que o Museu de Arte Contemporânea exercia para a produção. Havia também o curso de Artes Visuais da Universidade Gama Filho, que deu bons frutos, alguns artistas do Ceará que têm hoje uma trajetória emergente saem desse curso, como Yuri Firmeza e Waléria Américo. Foi um momento em que houve investimento nas instituições por parte do Governo do Estado; esse investimento trouxe profissionais para o Ceará, o que aumentou a troca e o acesso à produção contemporânea. Havia dois eixos em Fortaleza nos anos 2000, um eixo formador e de inves-

timento público, e um eixo menos institucional, mais independente. Faz parte dessa cena o coletivo Transição Listrada que era composto por Vitor César, Renan e Rodrigo Costa Lima; eles possuíam um espaço de experimentação chamado BASE, que movimentava bastante a produção e os jovens artistas, nessa turma também estavam Yuri Firmeza, Waléria Américo, Jared Domicio, Milena Travassos, Enrico Rocha. A Universidade Gama Filho, inclusive, tinha nesse momento Solon Ribeiro como um dos coordenadores/professores, uma pessoa que movimentou e movimenta muito a cena fortalezense. Havia também o Eduardo Frota, que estava à frente de um grupo de estudo que era voltado para a pesquisa no Alpendre. O Alpendre tinha uma biblioteca muito grande e de ótima qualidade, e sempre contava com a presença de artistas expondo ou dando workshops. Isso para dizer que Fortaleza nesse momento conciliava o investimento público com um bom fluxo de artistas que surgia. E acontece a mesma coisa em Recife, o Mamam e Fundação Joaquim Nabuco estavam tendo boas gestões que proporcionavam parcerias entre os dois estados; a FJN e o Dragão do Mar; era um momento politicamente profícuo na gestão dos espaços culturais em Recife e Fortaleza que são as cidades que conheço melhor, tudo isso conciliado a bons trabalhos artísticos.

RENATO Qual era o perfil das curadorias no Museu de Arte Contemporânea de Fortaleza no início dos anos 2000? Quais foram suas primeiras pesquisas?

BITU Em 2003, o Museu de Arte Contemporânea de Fortaleza abre seleção via concurso público nacional para contratar seu novo Diretor, curadores enviaram seus portfólios e uma banca curatorial decidiu por Ricardo Resende, que fica à frente do Museu entre 2004 e 2006. Ricardo estimulava muito

a pesquisa, e isso me possibilitou transformar essas pesquisas em curadorias. Nas outras gestões a ideia de curador era muito fechada, e essa confiança, esse estímulo, essa abertura de Ricardo foram um ganho tanto para a cena artística como para as pessoas que trabalhavam diretamente com ele. A Reserva Técnica do Museu de Arte Contemporânea condicionava o acervo do Governo do Estado, com aproximadamente 450 obras, e o acervo do próprio museu, com apenas 55. Um papel importante que Ricardo desempenhou foi iniciar a formação de um acervo contemporâneo do Museu. Nosso acervo tinha 55 obras quando ele chegou, quando ele saiu tínhamos 400 trabalhos, um acervo de arte brasileira constituído através de doações. Pouco antes da sua saída tínhamos aprovado junto à Caixa Econômica Federal um grande projeto de aquisição de acervo. Com esse projeto compramos 400 mil reais em obras de artistas cearenses para o acervo do Museu, ao qual nós não pudemos mais ter acesso, pois nesse momento José Guedes assume novamente a direção do Museu e nós saímos, mas apesar disso fomos nós quem escolhemos as obras para a aquisição, e dentre elas estão trabalhos de Eduardo Frola, Efraim Almeida, Leonilson, Luiz Hermano e outros artistas da geração 1980, de quem foram comprados alguns trabalhos. Além das aquisições, Ricardo também investiu muito em formação, muitos cursos aconteceram do Museu nesse período. A coleção de Antônio Bandeira contava com aproximadamente 900 itens entre documentos, estudos e obras. Meu primeiro exercício curatorial aconteceu entre 2006 e 2007 com esse material, que deu origem à exposição *Todos os Verbos no Feminino*, constituída de três salas que mostram um Bandeira figurativo, que apresenta a imagem da mulher, um Bandeira não abstracionista, voltado para as questões da imagem feminina. Paralelo a isso, o Museu de Arte Contemporânea adquiria através de uma doação do pro-

jeto Leonilson dezessete obras de Leonilson. Eu já tinha um apreço anterior pela poética de Leonilson, a chegada daquele acervo foi a minha possibilidade de pesquisá-la mais a fundo, pesquisa que faço concomitantemente a de Bandeira. Falando ainda das instituições que fomentaram as artes nesse período, é decisivo falar do Banco do Nordeste, que tem um papel importante para Fortaleza e para todo o Nordeste, mas é Fortaleza quem recebe o Centro Cultural Banco do Nordeste no início dos anos 2000, e esse é um marco não só para a cena artística, mas para pessoas como eu, que buscavam desenvolver curadorias, mas não tinham oportunidade e espaço para exercê-la. Quando o CCBN abre seu segundo edital proponho uma curadoria que discutisse o centro de três cidades a partir de três artistas: Járed Domício pensaria o centro de Fortaleza, Vitor César o centro de São Paulo, e Waléria Américo proporia questões a partir do centro de Belo Horizonte. O projeto foi aprovado e deu origem à exposição *Centrocidades*, que apresenta a obra desses três artistas de Fortaleza, apesar de só Járed residir em Fortaleza nesse momento. Esses são artistas da minha geração, meus contemporâneos. O meio é muito pequeno, por isso a proximidade existe entre essa turma, mas o Dragão do Mar foi um epicentro para aproximar ainda mais essas pessoas através de sua programação, que contava com dois museus, um teatro, dois cinemas e um planetário. Rapidamente os artistas da cidade se ligaram ao Museu de Arte Contemporânea, e eu estava lá, o Museu era o espaço físico para o encontro dessa cena. Constituímos uma relação de amizade e nos aproximamos também pelo meu interesse pela obra desses artistas.

GUILHERME E o que chamou a sua atenção na pesquisa da obra desses artistas? Todos saíram de Fortaleza, como você continuou acompanhando o trabalho dessas pessoas à distância?

BITU O coletivo Transição Listrada executava trabalhos conjuntos, eles eram o único coletivo que possuía um espaço de experimentação, era chamado BASE, onde nos reuníamos para discutir os trabalhos. Essa casa tinha uma sala de exposição, não institucional, que tinha espaço para a cena local. Diferente do Museu, que era gerido por José Guedes, e que recebia apenas exposições prontas que vinham do eixo Rio/São Paulo. O Transição Listrada tratava de arte urbana, coisa que no início dos anos 2000 era forte no Brasil, como era forte também a questão dos coletivos, e esse foi um dos principais grupos nordestinos e o principal coletivo cearense a trabalhar com intervenções e a discutir a cidade, o espaço urbano. Mas ninguém fica no Ceará, todos saem. A partir da pesquisa inicial que empreendi sobre Leonilson, aprovei um projeto de pesquisa junto à Secretária de Cultura da Prefeitura de Fortaleza, que foi o embrião da minha dissertação de mestrado – a observação de imagem e palavra na obra de Leonilson. O mestrado eu desenvolvi na UFMG, pois a relação imagem e palavra é muito bem edificada tanto nas Letras como nas Belas Artes de lá, mas durante a pesquisa de mestrado outras questões apareceram para além dessa, pois em Minas fui contaminado pela questão da memória apesar de sempre ter tido resistência em relação à memória, e mais do que contaminado, fui seduzido. Minha relação com a literatura é muito mal resolvida, sou graduado em Letras, e projeto a literatura nas minhas investigações nas artes visuais. Dentre as disciplinas que cursei no mestrado, fiz algumas na Faculdade de Letras e uma delas foi com a professora Maria Esther Maciel, uma escritora mineira que investiga a taxonomia na obra de Peter Greenaway, Artur Bispo do Rosário e Jorge Luis Borges. A partir daí vi que havia uma questão taxonômica na obra de Leonilson, que é a necessidade de registrar evidências cotidianas, deixar

registros, marcas; ele escrevia o cotidiano dele inteiro nas agendas. Através das agendas é possível acompanhar todos os dias do ano dele, cada passagem aérea, cada folder de hotel por onde ele passou estão lá. Leonilson era também um grande colecionador; ele tinha várias coleções de brinquedos, que também migram para o trabalho, são trabalhos em que há uma verdadeira geografia afetiva. A partir disso não pude ficar apenas com a relação imagem/palavra, pois a memória e a taxonomia permeiam fortemente sua obra. Leonilson constrói uma grande cartografia existencial sobre si mesmo; é como se ele fosse o seu próprio etnógrafo evidenciando sua subjetividade através das coleções, dessas grandes listas onde a palavra é um dado extremamente forte que alimenta tal construção taxonômica, colocando a memória, o afeto, como eixos fluentes da obra.

RENATO Em Minas Gerais você foi contaminado pela memória; você encontra isso no trabalho de outros artistas contemporâneos?

BITU Durante a minha temporada em Belo Horizonte eu fui convidado pelo Itaú Cultural para participar da quarta edição do programa Rumos, e fazer o mapeamento de cinco estados nordestinos. Por isso acabei vivendo um pouco em Minas Gerais, durante o segundo ano do mestrado, em função das viagens para o Nordeste. Isso tudo fez com que Minas fosse para mim um lugar de passagem e que eu não chegasse a conhecer com mais intensidade a produção mineira. Estava muito próximo dos residentes da Bolsa Pampulha, na verdade dividia apartamento com três deles: Yuri Firmeza, Bruno Faria e Amanda Melo; é nesse período também que conduzo a artista Rosângela Rennó à região do Cariri para que ela entrasse em contato direto com a técnica do retrato

pintado e conhecesse a potência cultural da região; passamos uma semana lá investigando cultura popular, esse resultado com a linguagem do retrato pintado resultou numa série de retratos desenvolvidos por ela em parceria com os retratistas. Mas vejo muito resíduo de memória, afeto, taxonomia e poesia na produção mineira, desde a geração de Rosângela, Rivane, Mabe, Cao, até mais jovens como Sara Ramo, Lais Myrrha, Pablo Lobato e muitos outros. Muitos artistas mineiros, mesmo mais contemporâneos, se voltam para a taxonomia, para a memória.

O Rumos me permitiu ver muitos artistas nordestinos, mas também possibilitou ações fora do Nordeste, pois além do mapeamento desenvolvi ações em outras regiões, como workshops em Manaus e Campo Grande e uma curadoria em Curitiba. Essas ações possibilitaram uma visão ampla da produção contemporânea e também possibilitaram conviver com artistas desses outros lugares. Foi importante desbravar espaços com os quais, apesar na proximidade geográfica, eu ainda não tinha uma relação próxima, como São Luís, por exemplo. Com o Rumos fiz contatos que se desdobram em outras ações. Mas o interessante foi encontrar no Nordeste a necessidade de todas essas cidades criarem um processo formador mais intenso, uma política continuada, mais estruturada, que possibilitasse as pessoas construir referências, construir um repertório visual, pelo menos. Quando fui visitar a faculdade de Belas Artes de São Luís, pude ver como a discussão era defasada, os laboratórios eram muito frágeis, lá não chegavam a discutir arte contemporânea, paravam na semana de arte de 1922, depois disso os alunos se formavam; esse não é um caso isolado do Maranhão, alguns desses dados se repetiam exaustivamente em muitas cidades, principalmente por um ranço clientelista que ainda existe fortemente no Nordeste, que domina as indicações, que nunca são téc-

nicas, mas sim políticas e geralmente burras. Isso acaba provocando um marasmo enorme, uma anacronia gigante em relação ao nosso tempo que chega a ser sufocante.

GUILHERME Se essas questões são problemas em comum no Nordeste, é possível estendê-las para a produção contemporânea brasileira?

BITU A produção contemporânea nordestina é bem interessante, mas faltam políticas que amparem-na. Aqui não estou falando dos artistas que já entraram em um circuito nacional e que estão nas galerias, estou falando do momento formador para artistas que necessitam passar por experiências e aproximações com a arte, necessitam de boas escolas que não fiquem restritas ao pensamento de Belas Artes do século XIX, mas que pensem também o contemporâneo. Todo o Nordeste precisa de bons núcleos formadores, de pessoas que dinamizem alguns mecanismos que são bem travados lá. Algumas instituições cumprem o seu papel, como a Fundação Joaquim Nabuco e o Centro Cultural Banco do Nordeste, pois dão fundamentação a essa turma que está iniciando. Também é relevante a atuação do Rumos Itaú Cultural através desse mapeamento, que tem as suas falhas, mas dá oportunidade de reunir um certo recorte da produção brasileira. Em relação a uma produção contemporânea brasileira, tenho investigado as escritas em primeira pessoa, nas quais a subjetividade flui de forma bastante protagonista. No meu doutorado continuo com o projeto sobre Leonilson, discutindo a chegada da Aids como uma grande ruptura nos anos 1980, e como ela é problematizada na obra de Leonilson e Félix González-Torres. Continuo pesquisando o que é voltado para o íntimo, para a subjetividade, coisa que tem tido continuidade nas minhas curadorias.

GUILHERME Você vê um nexo entre a obra de Leonilson e a produção contemporânea que lhe interessa, ou são duas coisas que seguem em paralelo? Pergunto isso porque outros curadores revelaram que lançam simultaneamente seu olhar para novos artistas e para artistas historicamente menos vistos, nos quais reconhecem um tipo de diálogo que é capaz de propor um outro olhar sobre a história da arte brasileira.

BITU O vigor poético da sua obra, aliado a presença da palavra e do processo subjetivo foi bastante valioso na produção brasileira e isso deixou resíduos nas gerações seguintes, no entanto não me interessa investigar esses desdobramentos especificamente vinculados à produção do Leonilson; outras coisas me interessam, como ter acesso a uma artista de produção bastante instigante, de uma geração anterior a do Leonilson, como é a Marta Araújo de Macéio, que possui um trabalho bastante sofisticado com experiências corporais e relacionais, então não é uma linha de interesse apenas, existem desvios, existem inquietações que se desdobram em outras gerações, em outros modelos.

GUILHERME Tem exposições ou textos que você considere marcantes na sua trajetória intelectual?

BITU Tenho pesquisado bastante a questão do espaço geográfico, a relação entre cotidiano, lugar, território, e algumas especificidades que vão de encontro com a produção de Milton Santos, a geografia me interessa principalmente na sua vertente mais crítica e humana, mas isso também se vincula a trabalhos curatoriais recentes. Devido a minha formação em letras sempre fui muito próximo aos textos de Roland Barthes, é um autor que me acompanha em diferentes eixos de pesquisas, porém você acaba tendo que percorrer di-

ferentes caminhos e acessar diferentes pensadores que são fundamentais para os processos contemporâneos como Michel Foucault, Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Jacques Rancière, Didi-Huberman e vários outros. Muitas exposições me marcaram e foram importantes para o meu repertório, recentemente vi em Nova York no Dia:Beacon um conjunto de obras que me interessam bastante, de artistas como Dan Flavin, Sol LeWitt, Richard Serra e Louise Bourgeois, no entanto, infelizmente, não cheguei a ver a 24ª Bienal, a Bienal da Antropofagia, ficou essa lacuna de uma exposição importante que gostaria de ter visto.

RENATO O Agamben tem um trabalho sobre estética, que é o primeiro Agamben, que trata os conceitos como forma, conteúdo e negatividade, e há o segundo Agamben, com um trabalho mais político. Qual Agamben é referência para você? Porque me parece que você trabalha com os dois aspectos...

BITU Iniciei minhas leituras da obra de Agamben no mestrado da UFMG, lá se pesquisa bastante o autor, tanto na Belas Artes quanto na Letras, escolas onde desenvolvi minha investigação. Iniciei minhas leituras com o *Homo Sacer*, justamente quando pesquisava a questão da vida e politização da vida, depois dei prosseguimentos com outras leituras: *O que é o contemporâneo*, e também com *Profanações*. Mas minhas curadorias têm coerentemente participado desses dois pólos. Agora farei uma curadoria de um pintor do Maranhão que me interessa bastante, chamado Thiago Martins de Melo, cuja pintura se faz como uma escrita extremamente subjetiva, em que ele vai transformando toda sua carga biográfica, afetiva e religiosa, trazendo todo o sincretismo religioso do Maranhão. Inclusive, o atelier dele é do lado de várias lojas de candomblé e de umbanda, e esse campo influencia a pintura dele. São coisas que

puxam outras e acabam encontrando uma coerência dentro do caos. E isso, além de estético, também é político, pois as minhas questões vêm muito do meu lugar, não tenho pudor de dizer isso, pois o meu lugar é o meu lugar geográfico, mas também sou eu mesmo, como indivíduo em qualquer outro lugar. E como indivíduo interesso-me por questões que falam de mim, do meu campo de experimentos, meu campo de interesses e desejos. Por isso falo do Ceará, que é o meu lugar; é um espaço onde se deseja muito o outro lugar, diz-se até que o Ceará é um rito de passagem, que ninguém fica no Ceará, pois as pessoas querem, desejam o outro lugar. Poucos artistas da década de 1990 e dos anos 2000 moram ou estão no Ceará.

GUILHERME No nosso tempo as ideias de espaço e lugar são cada vez mais coercitivas, se apoderam do indivíduo. O que é essa tensão entre lugar e subjetividade para você? O que é um pensamento sobre arte cujo lugar não é mais um termo físico, mas sim subjetivo? O que é, afinal, essa teoria partir do eu? Como a questão do corpo se articula para você?

BITU Um corpo que vai absorvendo diversas características e elementos por onde passa, um corpo em transformação, de mobilidade, que carrega várias camadas de lugares, pessoas e estados e principalmente um corpo movido pelo desejo. Apesar da minha relação afetiva com o Ceará e com o Nordeste, o meu corpo é de vários lugares, é de vários mundos. Acho que existe dentro disso tudo um flerte muito forte com a literatura; além de minha formação ser em letras, também li muito na adolescência, e todo o meu trabalho relacionado às artes visuais é embebido na literatura, trago dela, dos escritores que leio compulsivamente, como Clarice Lispector e Cortázar, respostas e perguntas para a curadoria. Uma das últimas exposições que fiz se chama *Água Viva*, e *Água Viva* é meu livro de cabecei-

ra. Amanda Melo, que também é nordestina, pesquisa o corpo em diferentes percursos e estados; ela fez uma cartografia do litoral brasileiro, das regiões Sul até Norte, e produz imagens/desenhos que sofrem a interferência do movimento do mar; com o seu corpo submerso na água, ela registra a paisagem vista do mar, o desenho sofre a interferência do movimento e a paisagem registrada se torna suja e movediça. Mas não acho que exista uma rigidez nesse meu pensamento, essas são as questões que apareceram nesses primeiros seis anos de curadoria, em que trabalhei em diversos projetos, tantos que às vezes me assusto, pois tenho diversas fragilidades, conceituais, de insegurança, autores pelos quais nunca passei, muito a explorar e aprender; e até agora tudo que fiz foram coisas que me deram um prazer danado.

GUILHERME Ano passado você fez uma exposição marcante do Leonilson, pelo Itaú Cultural. Você poderia falar das suas curadorias que lhe marcaram mais?

BITU Essa exposição foi mesmo marcante, pois nela pude ver concretamente muitas perguntas que fiz na pesquisa de mestrado, foi bastante interessante poder torná-la real. Pela primeira vez foram expostas um conjunto de agendas do artista, com rico material literário, poético e principalmente com vários estudos de obras, planos de montagem, as agendas foram digitalizadas e o público podia acessá-las. O projeto é uma parceria com o curador Ricardo Resende e discutimos questões como: a relação imagem/palavra, a taxonomia, a cartografia afetiva. Tivemos acompanhamento de um profissional da área de cinema, um arquiteto que trabalha com direção de arte, Valdy Lopes, que conosco pensou a expografia, pois não queríamos um cubo branco, mas algo que desse um efeito orgânico à exposição; não estávamos trabalhando

com matéria fria, mas com algo visceral, quente. E as galerias do Itaú Cultural apresentam dificuldades para dar essa textura, pois elas têm o pé direito mínimo e as tubulações são completamente aparentes. Isso gerou a expografia polêmica que teve essa exposição, que foi criticada e amada como tudo que é polêmico, mas foi algo que quisemos fazer e que o Itaú apoiou. A expografia consistia em uma grande caixa (as paredes e o chão das galerias foram revestidas de madeira) em que o visitante entrava, como se fosse um arquivo onde ele podia manipular alguns trabalhos – as agendas digitalizadas e as mapotecas que acondicionavam algumas obras –, ali o visitante tinha uma relação mais íntima com a obra, pois o que é a obra de Leonilson senão um grande flerte entre o eu e o outro? Tudo é feito em uma projeção de sedução entre ele e o espectador; e para isso quisemos construir um espaço de intimidade. Outro dado significativo foi trazer um acervo inédito no Brasil, pertencente ao artista alemão Albert Hien, que foi amigo do Leonilson e desenvolveram projetos em parceria, também apresentado na mostra. Além disso, buscamos relacionar outras linguagens a essa exposição, convidamos, por exemplo, dois coreógrafos que já tinham pesquisas e espetáculos baseados na obra de Leonilson, o que teve um resultado muito interessante. Houve também um ciclo de seminários que contextualizou criticamente a produção do artista através de diferentes olhares.

Um grande desafio curatorial do projeto foi repensá-lo para um espaço impossibilitado de intervenção expográfica, ou seja, não podíamos utilizar os recursos anteriores. Na Fundação Iberê Camargo o projeto arquitetônico de Álvaro Siza não permite intervenções, repensamos a exposição, que foi erguida no cubo branco e com um conjunto de obras que não estava na primeira exposição e também obras de artistas que eram bastante próximos do Leonilson como Luiz

Zerbini, Leda Catunda, Daniel Senise, Albert Hien e Sergio Romagnolo. O resultado foi extremamente satisfatório, a mostra ficou com um recorte bem maior que a do Itaú e a certeza de que a força de um bom trabalho se legitima para além de questões espaciais ou dispositivos expográficos. Foi muito rica a possibilidade de vê-la montada em duas versões.

Outros projetos que fiz também foram muito prazerosos. Atualmente trabalho na pesquisa do Projeto Metrô de Superfície; juntamente com Clarissa Diniz estamos montando uma coleção para o Centro Cultural Banco do Nordeste que discute a produção da última década desenvolvida a partir do nordeste brasileiro, conta com a aquisição de obras de 30 artistas, o primeiro módulo acontecerá no Paço das artes em São Paulo, serão três exposições e o projeto ainda conta com ciclos de palestras e também a publicação de um livro. Também tive uma experiência muito interessante como gestor, que foi de grande importância para a minha formação, no momento em que dirigi o Museu Murilo la Greca em Recife entre 2009 e 2011.

GUILHERME Compartilhando um problema de que também sofro, por que isso seria bom?

BITU Por incrível que pareça foi bom; bom para me mostrar o meu lugar; bom porque trabalhei com um museu com uma estrutura pequena, com um corpo pequeno de funcionários, com uma verba mensal mínima, dentro de uma gestão extremamente difícil do PT, e mesmo diante do caos conseguir dinamizar e fazer algo interessante que movimentou o espaço durante dois anos. Para mim, que vinha de oito anos no Dragão do Mar, da experiência com o Itaú cultural no Programa Rumos, ter a experiência de gerir conceitualmente o espaço, gerir o edital que o Museu oferece, gerir o pensamento da instituição, foi muito rico. O Museu Murilo la Greca pertence

à Prefeitura de Recife, é um pequeno museu que foi formado em 1985 para cuidar da obra de Murilo la Greca, um pintor local que era professor de pintura, passou pela Itália e que tinha um trabalho figurativo irregular, porém com desenhos satisfatórios; que fazia parte daquela turma do retorno à ordem. Recife não tem um museu para Vicente do Rego Monteiro, mas tem um para Murilo la Greca... sem deixar de reconhecer Murilo, porém reconhecendo que existem dois pesos e duas medidas. Dentro do Museu eu tinha que administrar um espaço físico caótico, uma reserva técnica muito difícil e um edital chamado Amplificadores, em que trabalhávamos com pequenas exposições de arte contemporânea. O Museu tinha duas grandes salas, uma geralmente com o acervo de Murilo e outra com exposições temporárias vindas do edital. Foi difícil passar pelos atrasos financeiros e toda a coreografia burocrática que conhecemos por lidar com cultura, e principalmente com uma Prefeitura em um momento difícil, mas para mim tudo isso serviu como mais um bom exercício para a minha formação.

GUILHERME Como é pensar a arte brasileira de uma perspectiva que negue o clichê Rio/São Paulo, e ao mesmo tempo negue os estereótipos de essencialidade que muitas vezes se colocam em cima do Nordeste? Como é montar uma via para produção que não seja mera negociação passiva entre essas partes?

BITU Não sei. Para mim poética não tem localização geográfica, bons trabalhos não necessariamente estão condicionados a determinados eixos, lugares; claro que algumas referências do entorno podem surgir, são incorporadas e até legitimadas, mas acaba-se tentando colocar dentro de segmentos, que determina o que é o que, em qual segmento ficar,

desse caldo surge a produção do Rio com o seu relacional, a nordestina com a artesanidade, o exotismo do Norte e por aí vai; algo que se estrutura totalmente no clichê e estereótipo. Acredito que o artista é que decide qual caminho seguir, a poética deve ser regida como a máxima liberdade, porém é obvio que grandes cidades possuem circuitos mais edificados, que possibilitam uma maior dinâmica e repertório para aqueles que podem acessá-los, apesar que hoje estamos cada vez mais conectados pela tecnologia, as informações estão mais acessíveis e isso reverbera bastante a favor.

**FERNANDA
LOPES**

15/2/2012

RENATO Fernanda, como você chegou às artes visuais?

FERNANDA Apesar de muita gente achar que sou paulistana, sou carioca. Fiz Jornalismo na PUC-RIO e, quando estava no fim do curso, achei que tinha que aproveitar a faculdade para ter alguma “especialização” dentro do jornalismo. Como gostava de história, política e economia, optei por Relações Internacionais. Na época era um curso de ênfase – você só podia cursar se estivesse matriculado em algum outro curso da PUC – mas hoje tem graduação e pós-graduação. Meu primeiro estágio fora da faculdade foi em um site sobre capital de risco. Até que uma amiga me disse que ia começar um curso de curta duração de jornalismo cultural e eu fui também. Quem ministrava o curso era a Daniela Name, que na época era repórter de cultura d’*O Globo*. Já na primeira aula eu adorei o curso, o tipo de texto, e lembro-me de sair perguntando a mim mesma por que não havia pensado em jornalismo cul-

tural antes. Até então meu contato com as artes visuais se restringia a ver exposições, aos finais de semana. Para mim era como ir ao cinema. Eu não tinha noção de história da arte. Depois desse curso curto, a Daniela ofereceu um maior, de um semestre inteiro, que recebia pessoas de áreas específicas do jornalismo cultural: música, teatro, dança, artes visuais... Eu fiz esse curso também. Isso foi em 2000 e coincidiu com o início de um site de artes coordenado pela Mariana Fonseca, uma amiga da PUC. O Obraprima.net estava formando equipe e todos os candidatos tinham que mandar um texto sobre alguma exposição que estivesse acontecendo na cidade. Essa era a primeira etapa do processo de seleção. Participei com um texto sobre a exposição *A imagem do som*, no Paço Imperial, e entrei para a equipe do site. E aí comecei a estudar história da arte. Como ainda estava na faculdade, me inscrevi nas aulas de Estética do Fernando Cocchiarale, que acho que até hoje é professor do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, e nas aulas de História da Arte do Elmer Barbosa, que era professor do Departamento de Design. Fui também para o Parque Lage, onde fiz aulas com Viviane Matesco e Reynaldo Roels. Depois que me formei na graduação, fiz a Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, também na PUC, já pensando em me preparar para tentar a prova de Mestrado na Escola de Belas Artes da UFRJ. Foi na Especialização da PUC que conheci o Roberto Conduro, que se tornou meu orientador. Todas essas aulas foram muito importantes para a minha formação, mas eu acredito que o diferencial mesmo era o contato direto com artistas e curadores, por conta das matérias que eu fazia para o site. Ir a ateliês, ver montagens de exposições, ler livros para conversar com os autores. Isso enriqueceu muito meu trabalho como jornalista e também minha formação em história da arte, pois como eu vinha da comunicação, a história da

arte era nova para mim e para lidar com ela precisava correr atrás do prejuízo. E foi nesse momento que tive o primeiro contato com o Grupo Rex. Esse “tema” apareceu para mim a partir das matérias que eu fazia para o site Obraprima.net. Em 2002, o Nelson Leirner fez uma exposição na Galeria Brito Cimino, em SP, e lançou um livro grande sobre sua produção, assinado pelo Tadeu Chiarelli. Em um dos capítulos do livro, o Tadeu fala do Grupo Rex. As imagens das ações do grupo e a famosa história sobre o encerramento da galeria me chamaram muita atenção e eu comecei a pesquisar sobre isso na internet. Não achei nada e acabei propondo o tema ao Conduru, que aprovou a ideia e me deu suporte para pesquisa. Essas conversas de orientação foram muito importantes para mim porque me ajudaram a ver melhor o material que eu tinha nas mãos, acreditar nele. Logo depois ingressei no mestrado da EBA/UFRJ orientada pela Glória Ferreira. Esse foi outro encontro muito importante para mim. Ele coincidiu com o fechamento do site Obraprima.net e apesar de até hoje achar uma pena, foi bom pois comecei a trabalhar com a Glória como assistente de suas pesquisas e curadorias, coisa que nunca tinha feito. Aprendo muito na convivência com a Glorinha.

GUILHERME Qual foi a questão que despertou sua atenção para o Grupo Rex?

FERNANDA As imagens de época do livro do Tadeu Chiarelli são muito boas, muito instigantes. Ao conhecer o trabalho do Grupo Rex deparei-me com situações que caracterizam o fazer artístico que estão para além da concretude das obras de arte. Na última exposição do grupo, a *exposição não-exposição* (1967), o Nelson Leirner anunciou que iria dar as obras para quem conseguisse tirá-las de dentro da galeria, e como

o Rex tinha uma boa entrada nos jornais – todas as exposições tiveram matérias, eles tinham até charges nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde* –, esse anúncio atraiu uma multidão, contrariando as expectativas do grupo. Nas fotos é possível ver pessoas carregando pedaços de trabalhos e amarrando obras em cima de carros para poder levar embora. Essa ação me chamou muito a atenção e não ter muita coisa escrita sobre o grupo também foi um dos fatores. Nos livros dos artistas que fizeram parte do grupo encontrei apenas menções, nenhum estudo aprofundado. Além disso, eles eram uma galeria e o contexto no qual se inserem me interessa naturalmente, os anos 1960 e 1970. Fiquei um tempo em dúvida se não encontrava mais informações sobre o grupo porque ele não teve repercussão ou se era porque ainda não havia estudos sobre ele, então fui a São Paulo, procurei nos arquivos de jornais e museus. Vi que nos jornais, por exemplo, eles estavam sempre nos tijolinhos na programação, assim como o MAM ou o MASP. A Rex Gallery & Sons sempre estava presente. Durante a especialização consegui reunir muito material de pesquisa, além de entrevistas com os artistas do grupo (entrevistei todos, menos o Geraldo de Barros, que já não era vivo) e com pessoas que conviveram com essa iniciativa, como a Carmela Gross, que participou de uma das exposições da galeria, e Lenora, Fabiana e Electra de Barros, respectivamente filhas e viúva de Geraldo de Barros, que viveram intensamente esse período. Foram conversas muito ricas! O Nelson Leirner me disse uma vez que as entrevistas e histórias é que dão a vida à pesquisa (que depois virou livro). Não é uma pesquisa exatamente teórica. O Guilherme (Bueno) sabe disso pois fez parte da minha banca de defesa de mestrado. Não apresentei o Grupo Rex a partir dessa ou daquela perspectiva teórica. É um trabalho baseado na conversa com as pessoas, nos textos de época que foram publicados

em jornais. Encontrei até as pessoas que pegaram trabalhos na última exposição, adolescentes na época, e fiz isso com muito prazer pois a investigação e a entrevista são partes do jornalismo de que sempre gostei. Com tanto material, levei a pesquisa para o mestrado na EBA/UFRJ. Defendi em março de 2006 e publiquei a dissertação em 2009 com a Alameda Editorial. Gostei do trabalho, mas sempre que releio tenho vontade de mexer em tudo.

RENATO Quando você se muda para São Paulo?

FERNANDA Em março de 2009. Quando o livro foi lançado já morava em São Paulo. Primeiro lançamos no MAC de Niterói, a convite do Guilherme, e depois na Livraria Martins Fontes (SP). Fui para São Paulo pois não tinha trabalho fixo no Rio, escrevia para o caderno de cultura da *Gazeta Mercantil*, contribuía para o *Prosa e Verso* d’*O Globo*, e fazia também frilas que não tinham nada a ver com arte, como o jornal interno da Queirós Galvão Óleo e Gás – sobre exploração de petróleo. Comecei a ter dificuldades, pois a *Gazeta* primeiro cortou os colaboradores e depois cortou o caderno de cultura. Meu trabalho no *Prosa e Verso* não era tão frequente, e como eu fazia algumas matérias para a *Bravo!*, na época com o Fernando Oliva editando a parte de artes visuais, resolvi ir a São Paulo para conhecer pessoas com quem só falava por e-mail, para quem sabe conseguir outros trabalhos. Quando cheguei uma amiga me disse que a editora Metalivros – que fez o livro do Dudi Maia Rosa e da Rochelle Costi, entre outros –, estava precisando de uma produtora em meio expediente e eu peguei o trabalho. Nem voltei para o Rio. Na parte da manhã trabalhava na editora e no resto do tempo continuava a trabalhar com arte: continuei a escrever para a *Bravo!*, editei algumas publicações do Programa Educativo do Instituto To-

mie Ohtake. Na época, a Glória Ferreira estava fazendo a pesquisa do livro e exposição *Brasil: Figuração x Abstração no final dos anos 40*, para o Instituto de Arte Contemporânea (SP), e precisava começar a pesquisa em São Paulo. Foi quando entrei no projeto.

GUILHERME Como é encarar as diferentes abordagens com as quais você convive, atuando no jornalismo, academia, crítica e curadoria?

FERNANDA Fiquei muito tempo em dúvida sobre isso. Foi muito difícil, por exemplo, escrever o trabalho de mestrado dentro das regras acadêmicas. Eu achava um texto muito chato de ser feito, com todas aquelas regras que para mim pareciam muito limitadoras. Com minha chegada em São Paulo passei a conviver mais com artistas da minha idade, da minha geração, o que não acontecia no Rio. Até encontrava alguns, como Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, mas a convivência que tinha com os artistas se dava muito em função das matérias que eu produzia. Em São Paulo a maioria dos meus amigos era constituída de artistas, jornalistas que cobriam artes visuais, ou assessores de imprensa da área. Com isso passei a frequentar muito mais os ateliês, dividir dúvidas, conversar sobre uma produção que ainda estava se formando. Até que um desses amigos sugeriu que eu fizesse o texto para a exposição que ele e outros amigos iam abrir. Foi muito difícil fazê-lo. O jornalismo cultural tem uma liberdade grande de escrita, mesmo tendo que dar conta de uma série de informações de serviço para o leitor. O texto crítico também tem um compromisso com o leitor, mas eu nunca tinha pensado sobre o que era esse texto.

GUILHERME Qual foi esse primeiro texto?

FERNANDA Foi para a coletiva *Entre quatro paredes* com Lucas Arruda, Bruno Dunley, Ana Prata e Mariana Serri, que em 2008 fizeram uma exposição no atelier do Bruno, na Vila Romana (SP). Fiquei animada com o convite, mas na hora de sentar e escrever foi muito difícil. Por mais liberdade que um texto do caderno de cultura tenha para se aproximar de um trabalho, a relação do texto crítico é muito diferente. Foi um momento de estudo muito importante. Além de conversar com os artistas, pensar sobre as relações entre os trabalhos, na contribuição que aquela exposição podia trazer...

RENATO Hoje você saiu de São Paulo, o que te trouxe de volta?

FERNANDA Depois de três anos, voltei a morar no Rio. Bom, tem o motivo mais pessoal, que é saudade de casa mesmo. Eu nunca achei que ficaria para sempre em São Paulo, apesar de gostar muito da cidade. Isso coincidiu com uma vontade de fazer outros trabalhos. Mudar de novo. Eu trabalhei a vida inteira como freelancer. Meu primeiro ano em São Paulo foi trabalhando em casa, com projetos. Depois fiquei dois anos no Centro Cultural São Paulo, trabalhando na Curadoria de Artes Visuais do CCSP com o José Augusto Ribeiro (curador responsável pela divisão) e a Monica Caldiron (curadora associada, como eu). O CCSP é um equipamento da Prefeitura, e se não me engano é o único com departamento de artes plásticas, então além da programação, tínhamos que dar conta de todas as demandas referentes às artes visuais. Eu nunca tinha trabalhado em uma instituição, com uma equipe, e foi uma oportunidade incrível. Os trabalhos com a Glória Ferreira ou o Paulo Sergio Duarte, por exemplo, eram sempre com reuniões regulares, muitas conversas, mas cada um tinha seu lugar de trabalho. No CCSP não, ficava todo mundo junto. E todo mundo não era só a equipe de Artes Visuais. Na bancada do

lado estava a curadoria de Teatro, que ficava do lado da de Dança, perto da de Música. A nossa equipe, como a de todas as outras áreas, tinha que pensar uma programação anual do CCSP. As exposições eram pensadas como valores em si, mas também como parte de uma proposta maior. Qual era o papel que o CCSP deveria ter? Qual a contribuição do CCSP? Eram essas as perguntas. O Centro Cultural São Paulo sempre esteve presente na história das artes visuais da cidade. O edital do Programa de Exposições tem mais de 20 anos e acontece anualmente sem interrupções. Muitos artistas que entraram como jovens artistas nos anos 1990 voltaram como artistas convidados para exposições individuais, e depois voltaram ainda como parte da comissão de seleção do edital.

RENATO Depois dessa experiência você já se sente uma curadora?

FERNANDA Não sei, me sinto capaz de fazer curadorias, mas não queria ser curadora. Acho que preferia “estar” curadora. Fiz recentemente uma entrevista com o Hans Ulrich Obrist e ele falou de como o termo curadoria se popularizou e foi ampliado. Hoje se fala em curadoria de menu de restaurante. Acredito mais em uma curadoria que entendo como investigação e não como capacidade de organização. Nesse sentido, a experiência do CCSP foi fundamental. Lá, a nossa equipe (que era restrita a três pessoas, mais um estagiário e uma pessoa da área administrativa) tinha que dar conta de todas as etapas de uma exposição. Desde a concepção, passando pela pré-produção, produção, montagem, manutenção e desmontagem. E aí foi um encontro muito feliz trabalhar com o José Augusto e a Monica, que são pessoas de experiências e formações muito diferentes (apesar do Zé também ser jornalista), mas todo mundo com muita vontade de realiza-

ção, dividindo o mesmo interesse por arte. Foi um período de muito trabalho e de muito aprendizado. Até entrar no CCSP, eu tinha feito apenas uma curadoria, para a galeria Rhys Mendes (hoje Mendes Wood), em São Paulo. Fui convidada a pensar em um projeto de exposição com uma condição: parte da mostra teria que ser constituída por artistas da galeria. Com isso comecei a observar artistas com quem tinha vontade de trabalhar e a partir dos trabalhos, pensar em alguma questão que pudesse colocá-los juntos. A exposição chamava *De Passagem* e reunia artistas, como Estela Sokol, Daniel Nogueira, Lucas Arruda e Rafael Alonso, que trabalhavam com a ideia de paisagem, em escultura, intervenção e pintura. Ela aconteceu em dezembro de 2009 e já foi um passo a mais em relação a *Entre quatro paredes*, em 2008, quando os artistas já sabiam que obras queriam mostrar.

GUILHERME O que despertou sua atenção nessa jovem produção?

FERNANDA O que mais me interessava era que todos estavam começando e com muita vontade de discutir, conversar, de falar das dúvidas, de visitar os ateliês – eram pintores em sua maioria. Me interessava muito também a maneira com que estavam lidando com a história da arte e com referências fora do campo da arte. Estar em contato com essa produção que tinha tantas dúvidas quanto eu tinha foi como um conforto. Eu ainda me sentia em débito por ser jornalista, demorei para me sentir confortável diante de um texto de crítica de arte, ou para pensar as coisas no espaço, ver o olhar dos próprios artistas em relação a trabalhos de terceiros, ver o que me atraía e porque me atraía. No início essas questões estavam comigo o tempo todo. Hoje ainda tenho muitas dúvidas, mas aprendi a lidar com elas e trabalhar a partir delas, eu acho.

GUILHERME Na primeira metade dos anos 2000 a pintura andava meio de lado, você atentou para isso?

FERNANDA Acho que não, ou pelo menos não como um fator importante. A pintura estava de lado para o mercado, para as instituições, para os críticos. Estava de lado para qualquer um, menos para os artistas. De repente essa foi a minha maior sorte: ter caído nesse grupo de jovens artistas que eram jovens pintores me deu a possibilidade de ver a pintura e não toda essa discussão. Os artistas nunca pararam de pintar. Esses jovens artistas já entraram na faculdade como pintores ou se encontraram na pintura muito cedo. Era normal. Não havia um drama nessa escolha. Pintar era um trabalho duro, com dúvidas, mas a dúvida nunca me pareceu se devia ser pintura ou não. Então era engraçado, ver as matérias em jornais e revistas que começaram a aparecer sobre a “geração pincelada” e o Grupo 2000e8. Eles não eram um coletivo. Eram artistas que trabalhavam com pintura e decidiram se juntar para inscrever uma exposição em um edital. E foram aprovados.

GUILHERME Qual era a alegação desse grupo?

FERNANDA Enquanto grupo? Não sei se tinha. Eles trabalhavam com pintura, muitos a partir da imagem fotográfica, mas com motivações e resultados muito diferentes... Estavam trabalhando com pintura porque era o que interessava naquele momento. Alguns deles não trabalham mais com pintura. Outros incluíram outros meios na sua produção. Outros se mantêm só na pintura. Mas isso é normal, eu acho. É uma produção jovem. Acho que a alegação, se existia, era a afirmação de uma produção jovem, que podia ter continuidade enquanto pintura ou não.

RENATO Você acompanha esses artistas até hoje?

FERNANDA Acompanho e cheguei até a ficar com receio em algum momento.

RENATO De ficar marcada como a crítica pincelada?

GUILHERME Ou de fazer pinceladas críticas?

FERNANDA As duas coisas (*risos*). Fui procurada algumas vezes para falar sobre uma retomada da pintura, em matérias de jornal ou revista. Eu gosto muito de pintura, de boa pintura, mas é da mesma maneira que gosto de uma boa instalação, de um bom objeto, de uma boa performance... Eu gosto de arte. E nesse momento fiquei pensando que não queria ser conhecida como defensora da pintura, até porque eu não acho que a pintura precise de defesa. Não acho que os jovens artistas voltaram a fazer pintura. A pintura sempre esteve aí, mas por uma série de motivos teve menos espaço nas décadas anteriores. Agora esse espaço está aberto de novo e se vê uma série de artistas pintando. Uns são mais interessantes, outros menos. Assim como alguns artistas que trabalham com performance são mais interessantes e outros menos. O mesmo se repetindo com instalação, escultura, vídeo...

RENATO Você se sente participante da constituição do trabalho e do pensamento desses artistas?

FERNANDA Não sei. Espero que sim, porque eles certamente participaram da minha formação. São esses encontros, essas conversas, partilhar dúvidas, buscar textos e autores a partir dessas conversas, que é o grande ganho dessa forma-

ção compartilhada. No último ano eu acompanhei muito de perto o trabalho do Rafael Alonso, por exemplo, cujo trabalho acompanhei para a exposição da Temporada de Projetos do Paço das Artes (SP), em 2011, e na Galeria Cosmocopa (RJ) em 2012. Foi muito produtivo para mim, porque é um outro entendimento de pintura, por exemplo, mas também de atuação como artista. Fazer parte do CCSP, acompanhar o processo de seleção do Programa de Exposições e os jovens artistas que foram selecionados em 2010, 2011 e 2012, foi muito importante. Como também foi muito importante fazer parte do Grupo de Crítica do Paço das Artes, escrevendo sobre os artistas que passaram para a Temporada de Projetos. Nos últimos dois anos acompanhei três artistas. Isso é importante em São Paulo: espaço para os jovens críticos. Além do Paço das Artes e do Centro Cultural São Paulo, que mantém grupos de crítica, o Centro Universitário Maria Antônia também convida jovens críticos para fazerem textos para suas exposições – e quando a instituição teve um grupo fixo, chegou a publicar a revista *Número*, e mais recentemente o Instituto Tomie Ohtake vem mantendo um Grupo de Pesquisa, que participa das atividades da instituição. Apesar de toda a mobilização e potência, esse tipo de iniciativa ou mobilização não existe aqui, e faz falta.

GUILHERME Você tem acompanhado artistas jovens, mas curou a sala do Grupo Rex na 29ª Bienal de São Paulo. Como é lidar com situações tão diferentes? De um lado pensar ao vivo e do outro trabalhar com uma produção já historicizada.

FERNANDA Eu não sei até que ponto elas são tão diferentes. Pensar junto é muito bom: ir ao atelier e acompanhar como um trabalho vai se construindo, conhecer as dúvidas que os artistas têm sobre os trabalhos, as soluções que eles

encontram. Eu gosto dessa parte. Gosto de ver cadernos deles, olhar o espaço onde os artistas trabalham... Muitas vezes gravo essas visitas. Uma obra “histórica” já não tem essa possibilidade de convívio, mas gosto de ver como ela se sustenta no tempo, como é capaz de se rearticular, se repontencializar, de sobreviver em outras companhias, em outros tempos. Vi muito isso na exposição *Arte Como Questão – A Arte brasileira nos anos 70*, no Instituto Tomie Ohtake (SP) em 2007, na qual trabalhei como assistente da Glória Ferreira. No caso da Sala Especial do Grupo Rex na 29ª Bienal de São Paulo, havia uma situação muito específica: como dar conta de um grupo cuja conversa enquanto grupo não estava nas obras (elas não eram assinadas ou pensadas em grupo), e sim na atuação deles com o jornal e a galeria? Na verdade, essa já é uma questão que estava presente na minha pesquisa. Quando conversei com o Carlos Fajardo, ele disse como era curioso que artistas de “origens” tão diferentes quanto o Nelson Leirner, o Geraldo de Barros e o Wesley Duke Lee tivessem se juntado para formar esse grupo. E era mesmo. Mas existia na poética de cada um uma “não-conformidade” aos padrões de produção de arte em vigor naquele momento. Foi isso que tornou essa convivência possível. E na hora de pensar a sala para a Bienal a questão era se aquelas obras, que foram feitas durante o funcionamento da Rex Gallery & Sons e apresentadas nas exposições da galeria, dariam conta de falar dessa motivação, de mostrar esse inconformismo, essa busca por outras possibilidades. Eu gostei muito do resultado. Além das obras, havia uma vitrine de documentação, com fotos de época e exemplares originais das seis edições do jornal *Rex Time*. Foi feita uma edição fac-simile dos jornais, que estava disponível para a leitura do público e que depois foi distribuída para artistas, críticos, instituições, bibliotecas e centros de pesquisa em todo o país. Completava a exposição o documen-

tário sobre o grupo que foi feito na época por uma TV norte-americana, com imagens das exposições e das reuniões que aconteciam na Rex Gallery & Sons. Durante o processo de seleção de obras e de desenho do espaço, conversamos muito sobre como se dava a presença do Grupo Rex dentro daquela Bienal e do interesse de mostrar aquela como uma iniciativa artística interessada em questionar e dar outras opções de espaços para a arte durante os anos 1960.

RENATO Você sente necessidade de contextualizar essas obras historicamente?

FERNANDA O contexto histórico acaba emergindo. Eu acho importante a contextualização, mas não acho que seja suficiente. Na sala do Grupo Rex, por exemplo, estava *Homenagem ao horizonte longínquo* (1967) do José Resende, que é uma grande estrutura de alumínio com uma espécie de boneco de plástico dentro dela, e *Neutral* (1966) de Carlos Fajardo, que é um trabalho em que se adquire as instruções para a construção de um cubo de acrílico. Em um primeiro momento, vistos lado a lado de trabalhos mais recentes que estavam na Bienal, esses poderiam parecer trabalhos quase ingênuos. Esses materiais e procedimentos já não são novidade hoje, mas naquela época, esses materiais refletiam a curiosidade dos artistas, uma busca por materiais que não eram os considerados “materiais artísticos”. Nesse caso, acho que o contexto histórico justifica e localiza muito do trabalho, mas era curioso ver como mesmo sem ele, esses trabalhos sobreviveram bem à Bienal. Eles mantiveram mesmo naquele contexto uma estranheza, uma inadequação.

GUILHERME Que textos ou exposições foram divisores de águas para o seu pensamento sobre arte?

FERNANDA A exposição *O Casamento: Lili, Neto. Lito e os loucos* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 2001, é uma das mais antigas que eu me lembro de ter ido, já trabalhando com arte, mas acho que essa é mais uma lembrança afetiva. As Bienais de Veneza de 2001 e 2003 e a Documenta de Kassel de 2002 foram muito importantes para mim, porque foram exposições que fui ver e escrevi sobre elas para o site Obraprima.net. Mas para tentar te responder, as lembranças que me vêm a cabeça são muito mais de encontros, de pessoas com quem já trabalhei, de ateliês que visitei, do que propriamente um texto. O Frederico Morais tem um texto em que ele fala sobre a importância do crítico visitar e acompanhar o trabalho no ateliê. Eu acho que é isso. Minha formação desde o início se deu nos encontros – foram nos encontros que conheci artistas, trabalhos, críticos, textos... Foi a partir dele que fui buscar coisas que me faltavam. Tive a sorte de ter aula ou trabalhar com críticos mais experientes, como Glória Ferreira, Roberto Conduru, Frederico Morais, Ronaldo Brito, Denise Mattar, Marcus Lontra, Paulo Sergio Duarte, Fernando Cochiaralle, Agnaldo Farias, Moacir dos Anjos... Da mesma maneira foi importante trabalhar com críticos da minha geração, como o Guilherme Bueno, Felipe Scovino, José Augusto Ribeiro, Paulo Miyada, Ana Maria Maia, Cayo Honorato, Ivair Reinaldim, Daniela Name, Douglas de Freitas, Frederico Coelho... É engraçado como parte deles, assim como eu, não veio da área de artes visuais.

GUILHERME Como você pensa o ofício do crítico e do curador?

FERNANDA Acho difícil separar uma coisa da outra. Um faz no papel o que o outro faz no espaço, apesar de o curador também escrever textos de exposição. Trabalhei com uma

peessoa que se dizia curadora e não crítica e eu achava isso muito estranho, porque o curador não quer botar uma coisa do lado da outra só porque tem azul ali e azul aqui. A tarefa está em pensar a disposição das obras no espaço, construir leituras a partir disso, e por isso acho difícil separar crítica de curadoria. Não sei se um crítico seria um bom curador no sentido de levar um conjunto de obras para o espaço, e não sei se o curador conseguiria articular suas ideias só no papel, mas os dois partem de um ponto comum, a reflexão sobre trabalhos artísticos. De repente os inúmeros editais que existem hoje na área de cultura tenham ajudado a separar em papéis diferente as ideias de crítica e curadoria, e a transformar o curador em um “organizador”.

GUILHERME Conte-nos mais sobre sua experiência curatorial.

FERNANDA Fiz quatro curadorias: *De Passagem*; a Sala do Grupo Rex na 29ª Bienal de São Paulo; *Cadavre Exquis*, em parceria com Débora Bolsoni, com obras da Coleção de Arte da Cidade no Centro Cultural São Paulo; e *Audácia Concreta – As colagens de Luiz Sacilotto*, que reuniu colagens e estudos do Sacilotto na Caixa Cultural da Sé (SP). O trabalho no Centro Cultural São Paulo era mais um exercício coletivo ou atividades regulares como o edital do Programa de Exposições. Fora isso, trabalhei como assistente da Gloria Ferreira em duas exposições: *Arte Como Questão – A Arte brasileira nos anos 70* (no Instituto Tomie Ohtake (SP) em 2007) *Figuração x Abstração no final dos anos 40* (no IAC, SP, em 2011).

RENATO Li a sua crítica que foi publicada no *O Globo* sobre o livro *Pintura Brasileira séc. XXI*, publicado recentemente pela Cobogó, e achei seu ponto de vista muito pertinente. Também achei relevante você ressaltar a presença do Alex Cervený.

FERNANDA Esse é um livro importante, que veio em um momento importante. Me interessou escrever sobre ele justamente por reconhecer a importância de se tentar dar conta de um acontecimento sendo contemporâneo a ele. É um desafio não ter a distância do tempo e mesmo assim tentar entender o lugar da pintura hoje. Eu não acho que um livro é ruim porque fala de pintura ou que uma exposição é ruim porque tem pintura. Uma exposição é ruim quando tem pinturas ruins, instalações ruins, esculturas ruins, performances ruins... Alguns críticos acham que pintura está atrelada à tradição, ao antigo, e por isso não daria conta de falar do mundo hoje. Não concordo. A pintura é um meio como outro qualquer e pode ser vista de uma maneira conservadora tanto quanto uma performance. O problema não é o meio ou há quanto tempo ele existe e sim o que o artista resolve fazer com ele. A questão é quem está a serviço de quem. Um trabalho de arte e tecnologia pode ser muito mais conservador que uma pintura do século 19. Uma performance pode ser muito mais reacionária do que uma escultura em mármore. Não adianta um artista fazer um manifesto contra o mercado, mercado esse de que ele faz parte naturalmente. O problema não está no mercado. A grande questão é como lidar com ele. Uma galeria como a Casa da Xiclet em São Paulo, tida como espaço alternativo, está no Mapa das Artes, no mesmo roteiro que está a Galeria Fortes Villaça. É muito mais uma questão de como nos comportamos e nos movimentamos dentro disso, do que propriamente estar dentro ou fora, pois o que está fora – e que já tomou a categoria de alternativo – está tão dentro como qualquer outra coisa. Em 2011 o Centro Cultural São Paulo teve um mês de programação dedicado à arte independente, e a discussão era exatamente essa: independente do quê? Uma das mesas tinha esse nome. A independência virou um selo, uma categoria, um atestado de

qualidade. Isso remete à frase do Duchamp “o antiartista é tão artista quanto o artista”, porque para negar uma coisa é preciso reconhecer que ela existe, depende-se do circuito de uma maneira ou de outra.

GUILHERME Será que é possível falar da arte contemporânea como um processo homogêneo? Por trás da diversidade existiriam certos eixos caracterizadores do que seria o pós-moderno ou o contemporâneo? Faz sentido colocar esse tipo de indagação hoje?

FERNANDA Estamos em uma época onde temos artistas que trabalham com vários meios. Há um diálogo maior entre áreas e produções artísticas, o que não significa que cada uma dessas áreas perdeu as suas especificidades. O problema está aí: não é porque tudo pode estar junto mais facilmente que as coisas não tenham mais limites ou diferenças. Depois de ter participado de editais no CCSP, e ter visto jovens artistas montando seus trabalhos, muitas vezes tendo pela primeira vez uma equipe de montagem, texto e catálogo, o que mais me incomodava era ver a dificuldade deles na passagem do projeto ao espaço. E aí está, qual é a diferença de uma boa imagem, de uma boa ideia e a construção de fato do trabalho? Cada vez mais vejo boas ideias, que são muito interessantes enquanto discurso, mas que na hora que ganham o mundo, tudo aquilo que você leu não está mais lá. Isso vale para textos críticos também.

GUILHERME Nesse ponto, você acredita que a forma ainda tem papel protagonista na produção contemporânea?

FERNANDA Não estou falando de formalismo, porque forma não é formalismo. O artista ou o curador não estarão

todos os dias na frente do trabalho para explicar o que ele quer dizer. O trabalho tem que dizer por si só, estando ele na parede, no chão, na rua ou mesmo não tendo uma fisicalidade. Ele tem que se bastar. Porque o objeto é importante, no fim das contas é ele que vai ter que dar conta sozinho da apreensão do espectador. Até trabalhos que não tenham uma apresentação física (como os trabalhos sonoros, por exemplo) trazem resultados como objetos mentais. O trabalho tem que ter presença, seja física ou não, independe de sua forma ou materialidade. E muitos trabalhos hoje não têm essa presença. Vejo muitos que se oferecem até como diversão para os olhos, causam um encantamento, mas não têm presença.

GUILHERME Você sente proximidade dos artistas mais novos com o legado contemporâneo? Como vê os trabalhos dos artistas já consagrados no processo das novas gerações?

FERNANDA Vejo uma relação muito diferente com a história. Li uma vez uma entrevista do Paulo Pasta falando como era a relação dele e da Geração 80 com o legado da história da arte em geral. Ele apontava como alguns artistas tinham uma relação respeitosa enquanto outros assumiam quase como uma postura de enfrentamento. Hoje acho que essa é uma relação mais livre, sem tanto peso, e mais livre inclusive por não se referir só às artes visuais. Hoje a relação dos artistas com a história da arte é menos pesada ou devedora, sendo assim irresponsável no bom sentido. Assim em um mesmo trabalho alguns artistas conseguem colocar referências à pintura antiga, ao cinema alemão, ou a escultura.

GUILHERME Como vê o processo atual de alguns “ícones canônicos” da arte contemporânea?

FERNANDA Em alguns casos eles acabam envelhecendo. E também vemos os artistas passando a fazer parte do circuito cada vez mais jovens e cedendo às pressões das galerias, processo pelo qual também passam os críticos. Artistas e críticos são como dois lados da mesma moeda. Hoje você tem cada vez mais artistas entrando cada vez mais cedo no mercado de arte, com seus trabalhos representados por galerias, e tendo a possibilidade de viver do próprio trabalho. Jovens artistas dos anos 1960, 1970, por exemplo, só começaram a vender e a vislumbrar isso como possibilidade nas décadas seguintes. Hoje, vender virou sinônimo de qualidade: se vende é porque é bom. A matemática não é bem essa... Muitas galerias estão mais preocupadas em suprir a necessidade do novo, do jovem, da possibilidade de descoberta. Isso nem sempre anda junto com um trabalho que de fato já apresente alguma potência. Parte dessa engrenagem é investir em textos críticos para legitimar essa produção. Saber dizer “não” é uma questão para artistas e críticos.

GUILHERME Você acredita na afirmação da Rosalind Krauss, de que o crítico teria realmente apenas 20 anos de validade, ou seja, pertence a sua geração?

FERNANDA Muitos artistas e críticos perdem esse prazo de validade cedo, ao pensar que encontraram seu caminho e passam a se repetir eternamente, isso faz com que seus pensamentos deixem de ter presença pois são feitos a partir de fórmulas, receitas de como escrever, de como fazer uma curadoria, de como fazer uma obra. Muita gente envelhece mal, mas acho que o pior é envelhecer cedo.

**SERGIO
MARTINS**

12/3/2012

RENATO A produção crítica tem sido acusada por vezes de pouco ou até de não criteriosa. Queremos saber qual é sua formação, sua trajetória e, claro, quais são os seus critérios.

SERGIO A minha relação com a arte em particular e a vida intelectual de modo geral é uma relação de conversão. Não tinha qualquer relação com a arte até o começo da década de 2000. Era redator publicitário, minha educação estética foi conservadora e minha sensibilidade era francamente filisteia. Mas o circuito de arte é bastante poroso no Rio de Janeiro – diferentemente de outros lugares do mundo, onde ele é mais fechado e exige uma educação formal – e eu acabei entrando em contato com a Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Foi muito por acaso, um colega de trabalho de publicidade ia matricular-se num curso de desenho lá e fui com ele. Me interessei e resolvi fazer um curso de história da arte. Minha relação com a arte começa aí e ganha fôle-

go especial com uma sequência de cursos do Paulo Sergio Duarte. Daí veio uma crise, pois foi me parecendo cada vez mais difícil conciliar esse novo pensamento com o trabalho em publicidade. Daí minha decisão de fazer mestrado em história da arte fora do país, em parte porque eu queria mudar de carreira, mudar de vida; queria uma imersão total. Passei um tempo no Brasil e depois voltei para a Inglaterra, para o doutorado. Em Londres, as aulas foram uma experiência muito intensa, lá eu exorcizei minha sensibilidade filisteia através de um certo dogmatismo pós-estruturalista, que eu depois também relativizei. Mas naquele momento isso fazia parte do meu processo de conversão e agarrei esse aparato teórico com tanta força que hoje não consigo nem ler o que escrevi no mestrado. Minha dissertação tinha uma abordagem muito culturalista, muito apegada aos anos 1990 – para se ter uma ideia, discutia-se lá se o departamento de História da Arte não deveria mudar de nome para Cultura Visual (felizmente não mudou). São questões que aqui não tem a mesma força. Mas isso ficou impregnado em mim de tal forma que quando voltei pela primeira vez ao Brasil, antes do doutorado, fui incapaz de julgar essas diferenças, às vezes chegando a estranhar que tais questões não aparecessem por aqui. Só durante o doutorado percebi que esses temas carecem de uma crítica de mão dupla e que essa conversão havia sido meio sinuosa, pois passei muito rápido de um momento no qual eu não tinha qualquer relação com arte para a imersão total num certo arcabouço teórico. Tive que rever minha posição.

GUILHERME Como é para você ser um intelectual brasileiro discutindo o Brasil fora do Brasil? Como é falar de algo que é do seu universo estabelecendo esse distanciamento, e como isso pode ser negociado?

SERGIO Começando pelo fim da pergunta, uma vantagem da Inglaterra, se comparada aos Estados Unidos, é que a compartimentação acadêmica lá tem menos força. E a relação entre Brasil e Inglaterra é historicamente mais franca, mais próxima. Basta pensar numa figura pioneira como o Guy Brett, que tem uma relação pessoal com os artistas importantes daqui. Ou, mais recentemente, no Michael Asbury que é uma figura muito atuante, além de ser meio brasileiro também. Não me vi sobredeterminado pela ótica do latino-americanismo. Por fim, nem meu departamento e nem minha orientadora são especialistas em Brasil. Estudei na University College London e minha orientadora trabalhava com a década de 1960, mas sem passar por uma denominação geográfica específica. Por isso vivi uma contradição: queria tratar o objeto de pesquisa com alguma segurança, mas certamente eu sabia mais sobre arte brasileira do que minha orientadora, e estava num departamento de escopo amplo, onde se estuda desde renascimento até os dias de hoje, com uma concentração de estudos sobre os anos 1960 em diversas partes do mundo. Achei que seria importante e enriquecedor falar sobre arte brasileira em meio a essa diversidade; em um departamento de arte latinoamericanista eu não teria muita opção, teria que me situar já de início em relação a esse campo discursivo. Lá não; tive liberdade de entrar por outras vias, pensar a produção brasileira contra outros panos de fundo, o que acaba sendo uma experiência mais próxima da que se tem aqui no Brasil. Esse encerramento na questão latinoamericana é muito particular de uma certa academia que não é a nossa e, felizmente, não é a inglesa também. Fui o primeiro aluno na UCL a trabalhar sobre o Brasil, e mesmo nos Estados Unidos, com raras exceções, é a minha geração que está trazendo a arte brasileira para as academias internacionais; acho instigante trabalhar nesse espaço. Um terceiro ponto que me levou a es-

colher a Inglaterra foi a língua inglesa, posto que a academia brasileira é bastante francófila.

RENATO Essas escolhas foram conscientes? Você quis fugir da influência francesa nos nossos meios acadêmicos?

SERGIO Não completamente. Mas uma vez lá, percebi que havia uma escrita inglesa sobre arte e a que partir dela algo interessante poderia ser feito. Há uma cultura de proximidade ao objeto que é típica da tradição inglesa. Isso tem a ver com a empiria, mas se mistura com outro dado interessante: a porta de entrada da filosofia continental na Inglaterra são departamentos que não os de Filosofia, como Literatura ou História da Arte. Os departamentos de Filosofia são dominados pela tradição analítica. Ou seja, acaba havendo uma conjugação entre uma tradição muito devedora desse empirismo e de um aparato teórico oriundo da filosofia continental nesses outros departamentos de ciências humanas. Esse cruzamento e essa diversidade interna fizeram meu projeto de doutorado mudar muito ao longo do tempo, e o bom é que tive muita liberdade, pois as exigências burocráticas lá são muito menores. Bom, eu na verdade experimentei um certo desespero por me sentir solto demais em alguns momentos, mas o que importa é isso: comecei com um projeto muito menor do que teria que apresentar aqui e ele foi se modificando. Cheguei a cogitar fazer uma tese integral sobre o Hélio Oiticica, mas hoje acho bom não ter sido uma tese monográfica, e se tornou uma tese mais especulativa sobre uma possível historiografia da vanguarda no Brasil, no Rio de Janeiro pelo menos, de 1949 até 1979 (parêntese temporal que se corresponde às datas de escrita e publicação da tese do Mário Pedrosa sobre Gestalt).

GUILHERME Interessante que mencione 1979 pois nesse

ano aconteceu uma exposição do Antonio Dias que causou uma reação muito negativa do Frederico Moraes, e ali começam os ensaios do que seria o ideário dos anos 1980. Houve a tentativa de demarcação do fim de um período?

SERGIO É um limiar histórico bem simbólico, mas é inevitável colocar uma data dessas sem algum lastro simbólico; outro marco dessa data vem do Hélio Oiticica que, um pouco antes de morrer, escreve que como não existe mais vanguarda cada um de nós deve ser a vanguarda. Outra coisa que me incentivou a fazer essa pesquisa fora do Brasil foi a possibilidade de um contraponto, pois a relação que nossa vanguarda teve com o Modernismo é muito distinta da que a vanguarda e o pós-guerra europeus tiveram com o Modernismo, e assim também para os americanos, que foram os grandes herdeiros da arte no pós-guerra. E me interessou muito explorar em que sentido a gênese de uma linguagem contemporânea nas artes se dá filiada ao moderno, e não com uma ruptura.

GUILHERME Greenberg defende a continuidade por um caminho de respeito às linguagens, enquanto o que acontece no Brasil é um respeito sim à tradição, mas uma tradição que é experimental.

SERGIO Sim, é isso, mas há outro lado interessante desse contraponto com o Greenberg: ele também vira uma referência de ruptura para a arte da década de 1960, é um foco de rejeição. Já o Oiticica, por exemplo, atravessa as décadas citando Malevich, até o fim da vida. Mesmo que o seu Malevich seja reinventado a cada década, o signo permanece. Na década de 1960, em Nova York, era muito fácil para um artista afirmar a ruptura com o Modernismo europeu, porque do ponto de vista de uma geopolítica cultural, essa rup-

tura estava garantida por reservas econômicas. Esses artistas rompem com um Modernismo cujas obras estavam em um museu ali do lado; eles rompem simbolicamente com uma herança que já está lá materialmente. Já a nossa relação é diferente: o Modernismo está materialmente e geopoliticamente distante, de modo que para tê-lo por aqui era preciso sequestrá-lo. O Paulo Sergio usa uma imagem de que nossa arte contemporânea não precisou matar o pai moderno – eu iria até mais longe, acho que nesse período inicial ela teve até que sequestrar esse pai, chamá-lo pra perto.

RENATO Além do distanciamento geográfico há um distanciamento histórico. Existe algum tipo de contato entre a maneira com que você lida com a produção histórica brasileira e a produção que surge nos últimos dez ou vinte anos?

SERGIO Sim, eu fiz questão de tematizar isso na minha tese, pois um fato histórico que me interessa bastante é a recepção tardia da arte brasileira no cenário internacional. Mesmo com artistas canônicos, como Hélio Oiticica e Lygia Clark, a visão que se tem sobre eles até a década de 1990 é bastante fragmentada. Sabe-se relativamente pouco sobre o que fizeram, e apesar de terem consolidado algumas obras importantes, são ainda muito mais desconhecidos do que conhecidos. A recepção tardia desses artistas e a recepção internacional da arte brasileira contemporânea são fenômenos simultâneos. Sinto que há um curto circuito, pois temos a circulação de artistas contemporâneos que são frequentemente devedores de outros artistas históricos que também estão entrando em cena agora. Que problemas históricos isso cria? Ao mesmo tempo, que oportunidades isso cria? Acredito até que haja outra simultaneidade ainda mais séria: a recepção de Hélio Oiticica foi simultânea à recepção de uma estética relacional, e por vezes artistas como

o Hélio são vistos como legitimadores dessas práticas, embora tenham sentidos muito diversos, vejo inclusive como opostos.

RENATO É como se uma estética de contestação estivesse legitimando uma estética de conciliação.

SERGIO Exato. Em 2002 na Whitechapel acontece uma exposição de Liam Gillick em um andar e, em outro, Hélio Oiticica. Pode parecer coincidência, mas, no programa de educação da galeria, eles são colocados no mesmo saco, são ministrados workshops conjuntos de Oiticica e Gillick. Porém, é importante usar a cultura contemporânea brasileira como uma lente para a leitura do passado, pois ela nos ajuda a separar o joio do trigo ao criar outros tipos de linhagens, e também outras maneiras de recuperar o passado, afinal, essa é uma questão complicada, o que significa recuperar esses artistas hoje? Não é uma questão óbvia, e geralmente questões desse quilate são resolvidas de qualquer maneira. Em que contexto é possível recuperar um *Parangolé*?

GUILHERME Não sei se existe esse contexto. Mesmo no Brasil é possível escapar da musealização de um objeto como esse?

SERGIO Se não existe, é importante aceitar e afirmar isso. O *Parangolé* é um caso agudo, pois não creio que exista uma expectativa de autenticidade naquela experiência. Houve na Tate Modern, em 2006, uma espécie de bailão de *Parangolés* no Turbine Hall, ao som da London School of Samba. Uma coisa caricata. O pior é que as pessoas juravam que estavam tendo algum tipo de epifania. Em geral, eu prefiro ver o *Parangolé* exposto de modo a deixar claro a impossibilidade de uma experiência supostamente autêntica – uma coisa é você vestir uma réplica para experimentar o peso, a textura, e

por aí vai; outra é tentar recuperar uma experiência original, quando nem mais o samba representa socialmente o que representava na década de 1960.

RENATO O Brasil é bastante conservador ainda nessa relação com o corpo, essa experiência provavelmente seria vista como nova aqui também.

SERGIO Há aí a emergência da interatividade, porém o fato de ter acontecido em um museu transmite já uma experiência um tanto desviada, ou talvez não desviada, mas diferente. Apesar disso, é fácil localizar o problema. O que acho realmente difícil é olhar para o *Parangolé* e fazer uma releitura do que aquele trabalho pôde significar, pois esse é um dos trabalhos que merecem ser melhor historicizados. Em função de sua carga antagônica, esse trabalho apresenta grande dificuldade de compreensão fora de certo rigor histórico. Pensemos, por exemplo, nas frases dos *Parangolés*, algumas inclusive cunhadas pelos próprios passistas, na teorização do Hélio sobre os dois tipos de espectador, onde um estaria fora e outro dentro. Não são posições simétricas, pois quem está fora tem condicionamentos sociais diferentes de quem está dentro, que por isso não sente a mesma facilidade de “entrar”... esse não é um trabalho de expansão e inclusão irrestrita, não tem o viés de democratização da experiência artística; ele tem um dentro e um fora, tem um cerne antagônico.

GUILHERME Pensando na inclusão desses artistas no cenário internacional, o que justifica para você falar ainda de arte brasileira, existe algo que justifique esse adjetivo?

SERGIO Em meu trabalho de releitura da vanguarda, me pautei muito pela negatividade, por uma trajetória dialéti-

ca, pois a negatividade sustentou minha hipótese ao criar novos problemas. E a pergunta é se é possível retomar algo dessa negatividade hoje ou se já não é possível; essa pergunta está em aberto. Acho que o brasileiro pode ter um valor de desvio, de estranho – no sentido freudiano. De certa forma, é isso que o Guy Brett diz quando questiona a ideia de uma arte latino-americana: o interessante não é a mediação geográfica, mas o estranhamento que existe dessa arte quando ela se torna próxima, e o fato de ela aparecer na Europa como algo familiar mesmo que desviado é o que há de mais singular nessa produção. Mas ainda é possível tirar algum valor disso? É evidente que o boom de mercado tende a reduzir essa carga de estranheza, pois nossa arte está comprando o visto e se transformando em membro oficial de um certo clube internacional, e isso a torna mais facilmente categorizável. Vejo que a inteligência de certos artistas contemporâneos é a inteligência de criar novas estratégias para a manutenção do estranhamento, ou seja, haveria uma estratégia para manter a produção brasileira fora do cânone europeu e americano. Percebo um lado pernicioso nesse boom.

GUILHERME É interessante pensar essa questão quando ela ocorre em universo aberto na circunstância contemporânea. Por exemplo, em qualquer livro de história da arquitetura vai haver uma foto de Brasília, mas as artes visuais brasileiras não entrariam em um livro com a mesma patente. O fenômeno de finalmente as artes visuais entrarem nos livros de história da arte, como foi a situação emblemática do livro *Arte desde 1900*, mesmo que os hemisférios geográficos tenham virado hemisférios políticos nessa publicação, é de grande importância, e temos que discutir o que quer dizer Hélio Oiticica ou Cildo Meireles em um livro de arte internacional.

SERGIO O caso do Cildo é bom. Não podemos esquecer que, se um artista circula bastante internacionalmente, isso não necessariamente quer dizer que ele esteja sendo recebido pela história da arte internacional. É o caso do Cildo, que tem grande circulação curatorial; ele até tem alguma inserção na história da arte, mas quase sempre como exemplo de uma arte conceitual dita ‘política’ – é uma subcategoria, ou seja, uma neutralização. Em certo sentido o predicado brasileiro é inescapável, a questão é o que é possível fazer com ele, que também traz questões negativas. Com todos os aspectos positivos da gestão Gil/Juca no Ministério da Cultura, já transparecia nessa época, e em acordo com as contradições do nacional-desenvolvimentismo, uma certa vontade de levantar a bola do produto cultural brasileiro internacionalmente. Isso é problemático em muitos sentidos, pois para a arte brasileira ser absorvida como tal é necessário criar um “rótulo de Brasil”, que se opõe àquela ideia de uma função de negatividade interna ao Ocidente. São dois sentidos muito antitéticos da ideia de “brasileiro”.

GUILHERME Você organizou uma edição da revista *Third Text* sobre o Brasil. Em que consiste o projeto? Que tipo de conceitos e campos serão propostos para esta audiência relativamente familiarizada com arte brasileira? Quando vi a imagem da capa me chamou atenção um Amílcar ter sido escolhido. Gostaria que falasse um pouco da *Third Text* começando pela capa.

SERGIO O título *Bursting on the scene* é tirado do *Transcontinental: An Investigation of Reality*, do Guy Brett. Nesse sentido, o “bursting on the scene” funciona segundo uma lógica oposta à do boom; em português seria algo como “irrupção na cena”, com a ideia de uma proximidade surpreendente, naquele sentido em que eu vinha falando. A imagem do Amílcar

sintetiza essas condições, pois ela é ambígua e de certa forma confunde essa alfanúncia de categorias geopolíticas. Seu trabalho tem familiaridade com muito do que foi feito na Europa e Estados Unidos, mas, claro, uma familiaridade estranha, que é sugerida pela título.

GUILHERME Você discute na sua tese o período que o Amílcar passa nos Estado Unidos?

SERGIO Não, penso o Amílcar como caso limite da teoria do não-objeto, como ponto cego do modelo interpretativo ali proposto. O Amílcar na capa também comunica visualmente a ideia do gesto decisivo, como fala o Moacir dos Anjos. Ele entra como signo de urgência do presente em direção à história. O que é quase um paradoxo: tomar um trabalho histórico para fazer esse exercício de retrospectão, esse “looking back”. Sobre a revista, o objetivo foi escapar de uma ideia de arte brasileira regida pelo mercado. É uma revista particularmente interessante nesse sentido, pois talvez essa seja a única revista de arte internacional historicamente próxima do Brasil. Já escreveram para ela nomes como o Luiz Camillo Osório, Sônia Salzstein, Luciano Figueiredo e Felipe Scovino, entre outros, e o primeiro número da revista já trazia um texto do Guy sobre Lygia Clark. A *Third Text* tem essa abertura, rara naquele meio, para esse tipo diferente de circulação. Os artigos desse número especial foram escritos por autores do Brasil, da Inglaterra e Estados Unidos; eu queria abarcar diferentes vieses metodológicos sobre o Brasil. Sempre se falou da deficiência da historiografia da arte sobre o Brasil e eu creio que agora isso será suprido na quinta marcha. Com isso, o problema agora é outro: como daremos conta de acompanhar esse processo e as opções metodológicas envolvidas daqui pra frente? Há

muitos autores americanos que são sensíveis e que não se enquadram no que descreverei agora, mas existe um problema da academia americana, que ganha força no Brasil e é oriundo dessa compartimentação da história da arte. Concebe-se um terreno relativamente pouco trabalhado onde parece ser possível erguer um edifício historiográfico novo, mas com os tijolos que já se tem em mãos. Ou seja, eles chegam com suas metodologias, as mais diversas, e em vez de tematizar a peculiaridade da história da arte feita no Brasil, preferem continuar tematizando seus próprios embates teóricos e metodológicos; é como se estes fossem verdades mais ou menos imutáveis. Contra isso precisamos produzir uma crítica aos moldes de produção de conhecimento na arte, e não discutir que metodologia é ou não melhor para aplicar no contexto brasileiro. Mas até autores muito sensíveis à questão colonial não necessariamente percebem esse colonialismo metodológico. Exemplo: se não temos uma leitura *queer* do Hélio Oiticica, isso é visto como sintoma de uma lacuna – e o historiador da arte estrangeiro sente-se autorizado a vir em socorro de nosso meio conservador. Mas será que isso não indica, na verdade, que a leitura aqui constituída desinteressou-se por uma compartimentação identitária? Na revista existe um alerta implícito em relação à isso. Não é uma visão negativa, pois temos muito a ganhar metodologicamente com a história da arte inglesa ou americana, certos insights que elas possibilitam são muito interessantes, como foi em muitas vezes nas quais tivemos contato com pensadores de outros países. A questão agora é policiar os abusos disso, especialmente em uma conjuntura em que é interessante para o mercado que exista esse abuso.

RENATO Como isso foi levado em conta na hora de escolher os ensaístas para a revista?

SERGIO Eu escolhi de antemão alguns autores que achei que seriam capazes de cobrir certas problemáticas. A ideia era que metade da revista fosse oriunda de uma chamada de artigos, que circulamos no Brasil e internacionalmente, mas já esperávamos respostas à chamada tratando de áreas muito concentradas, daí veio o interesse em chamar autores que garantissem uma abertura, ou que ampliassem o campo da revista. Por exemplo, o Rafael Cardoso é um estudioso do design do séc. XIX, mas que sabe também da “pré-história” do Modernismo no Brasil, e tem uma capacidade muito grande de explodir para trás os limites do que foi nosso Modernismo. Além de outros autores, como Guilherme Wisnik, que tem facilidade para percorrer áreas diferentes, da música para a arquitetura, por exemplo. O Moacir dos Anjos é um dos entrevistados, e ele ajuda a consolidar um imaginário geográfico mais amplo que o de hábito no Brasil. Temos a Tânia Rivera, Glauca Villas Bôas e a Ana Cândida de Avelar; na Inglaterra, o Michael Asbury, a Isobel Whitelegg e um filósofo inglês, Luke Skrebowski, que escreveu sobre Oiticica e Marcuse; e nos Estados Unidos temos a Irene Small, falando sobre Gullar, e a Aleca Le Blanc falando sobre a construção do MAM aqui no Rio. Com a chamada para artigos foi inevitável uma certa concentração em neoconcretismo e arquitetura, que são assuntos mais estudados. Apesar disso, não era nossa intenção fazer um sobrevôo. Foi mais interessante estabelecer diálogos internos do que tentar cobrir burocraticamente todos os temas possíveis.

RENATO Sei que você está fazendo formação em psicanálise – somos colegas no corpo freudiano –, que contribuição a psicanálise pode trazer para o seu pensamento?

SERGIO Na introdução do livro *Arte desde 1900* a Rosalind Krauss postula que não é possível formar um método de

história da arte sem considerar a psicanálise. Uma autora de quem eu gosto muito, a Joan Copjec, diz que sem a psicanálise não é sequer possível pensar o moderno. Para mim é um pouco especulativo o que eu vou conseguir fazer com isso, mas eu consigo imaginar de início o que eu *não* quero fazer, que é pensar um modelo artístico a partir de conceitos psicanalíticos. A Tânia Rivera é uma das raras psicanalistas que não fazem isso. Isso é o que não se deve fazer, mas é também o que mais se faz. É mais interessante ver a psicanálise informando modelos históricos, como no argumento hoje clássico do Hal Foster em *O retorno do real*, um modelo muito importante, que eu admiro, mas também critico, porque vejo ali uma linearidade implícita. Então, primeiro, através da psicanálise quero pensar uma teoria da história que elimine os jogos de causa e efeito, o que é muito interessante em relação a dilemas como esse que estávamos discutindo, sobre uma produção contemporânea que coincide com a produção passada, pois passa a ser necessário pensar o passado através dessa estranha coincidência. Outra questão é a revisão de certos modelos teóricos. Eu arriscaria dizer que a psicanálise oferece uma espécie de fenomenologia negativa, em contraponto a Merleau-Ponty, ao problematizar o objeto por outros caminhos. Ela entra via teoria da percepção, ou da história. Por outro lado, tento fugir do uso gratuito da teoria como explicação analógica de um trabalho, pois acredito que ela deve entrar quando a escrita encontra um impasse. Isso às vezes nos obriga a reescrever tudo, mas é uma maneira dialética da teoria entrar no jogo da interpretação.

GUILHERME Neste momento você está fazendo uma curadoria do Matheus Rocha Pitta no Paço Imperial. Que olhar você está trazendo para a produção atual no que tange a elaboração de critérios, inclusive para entender esse movimento de circu-

lação de uma produção histórica ao lado da produção contemporânea? Como isso afeta seu ofício de crítico e curador?

SERGIO Certamente a palavra curador não está embutida com naturalidade na minha identidade, e não sei se tenho interesse em exercer essa função tão ativamente quanto você, Guilherme. No caso do Matheus, é uma situação muito nova para mim. O trabalho é um projeto de ocupação total, e minha curadoria na prática é um bate bola constante com ele. Sobre usar a produção contemporânea para pensar historicamente, está sendo refrescante, pois estou em embate com o artista, discutindo as questões, as opções que estão envolvidas na produção dos trabalhos e as implicações disso tudo; do que vamos abrir mão, o que ainda é preciso considerar, o que vamos fazer operar no espaço expositivo, no catálogo. Todo esse diálogo com o artista pode ser um campo experimental de pensamento, primeiro por ser uma relação que permite muita liberdade ao texto, o que nem sempre é o caso na academia, e nem do texto protocolar de uma lauda que se escreve para uma parede ou folheto de exposição. Pensar o que são esses trabalhos me permite novos insights historicamente relevantes; consigo ver coisas in loco como questões históricas que estão sendo retomadas e transformadas. Mais especificamente, essa exposição está me fazendo pensar muito sobre as mudanças de estatuto do objeto de arte. E o Matheus é um artista muito bem informado teoricamente, nosso diálogo sempre vem com ótimas ideias. Isso é um lado bom de ter voltado para cá. Aqui existe uma facilidade de diálogo muito grande entre intelectuais de diversas áreas. Eu não tenho do que me queixar, há professores excelentes debatendo história e teoria da arte na UCL, mas lá havia bem menos contato com filósofos, críticos literários, etc. Aqui é muito fácil, boa parte dos meus interlocutores cotidianos não são críticos ou artistas, e nossa conversa não

acontece sob o manto oficial da interdisciplinaridade – são realmente conversas. Ao mesmo tempo, muitas vezes tenho dificuldades de me entender com os historiadores da arte, a história da arte em si é um campo muito problemático, acho que ela burocratiza um pouco o acesso aos outros campos de conhecimento. O diálogo com pessoas de outras áreas acaba trazendo problemas oriundos de outros tipos de pensamento; não necessariamente que as categorias dessa ou daquela área vão ajudar, mas posso pensar como esses problemas se comparam aos meus. As teorias da totalização caíram em desuso, mas talvez seja enriquecedor reexaminá-las. A psicanálise, por exemplo, é uma teoria que não se pretende fragmentária.

GUILHERME A modernidade se constrói da necessidade de criar uma economia simbólica que substituísse aquela outra que tinha se encerrado a partir da revolução francesa e a revolução industrial...

SERGIO A psicanálise tem uma posição muito interessante nesse sentido: ela como que destranscendentaliza o sujeito kantiano. O sujeito da psicanálise é tão inapreensível quanto o sujeito kantiano, que não é justificável e por definição não pode sê-lo. A psicanálise o repõe no âmbito de uma negatividade interna. Nesse sentido me parece bastante interessante operar, como estávamos falando antes, por exemplo, com uma brasilidade negativa e saber como ela pode ser uma função atuante no presente. Claro que nós não conseguiremos resolver um impasse dessa magnitude aqui tomando três cervejas. Mas se conseguirmos preservar espaços aonde esses impasses podem ser pensados em termos promissores, isso já é uma vitória imensa, porque existem movimentos imensos contra isso. Todo o esforço de se criar um “rótulo Brasil” vai contra essa “incerteza Brasil”.

RENATO Pegando como gancho essa “incerteza”, que você em sua prática crítica preza e procura manter em aberto, você se coloca como um pensador independente, sem nenhum vínculo institucional. Quais são as suas perspectivas profissionais?

SERGIO Profissionalmente, a academia está abrindo vagas a torto e a direito, a academia com todos os seus problemas ainda lhe dá um cheque no final do mês e alguma liberdade, ética talvez, embora esteja sofrendo aqui e mundialmente com o problema da especialização. O *homo lattes* daqui sofre com o problema da produtividade, assim como a Inglaterra que tem agora *reviews* de produtividade a cada cinco anos, o que é um grande problema, porque se eu estiver com um projeto ambicioso de um grande livro de reflexão história que demorarei dez anos para fazer, certamente no quarto ano alguém vai me dizer: “olha, aquele livro de dez anos, publique-o agora, porque senão você não vai bater a meta de produtividade.” Outro dia ouvi o Žižek dizer – é muito óbvio, mas tem que ser repetido – que existe uma expectativa de que o intelectual hoje seja o expert, ou seja, o sujeito que resolve problemas já postos, em vez de ser a pessoa que vai criar problemas onde eles não parecem existir. Mas todos os mecanismos de produtividade vão contra essa ideia, porque o tempo da criação destes problemas não é um tempo linear, e esse é o paradoxo da academia, uma liberdade em relação ao mercado de um lado e por outro um processo de especialização muito grave. Temos de conviver com essa profissionalização, mas ela apresenta algumas dificuldades, por exemplo, eu tomo alguma distância do debate classista nas artes do Brasil, principalmente das reivindicações ao governo. Se depurarmos essas reivindicações vão sobrar só duas, mais dinheiro e melhores condições de trabalho, o que como crítico não me interessa em nada, apesar de achar legítimo que os artistas busquem isso.

GUILHERME Com essa conjuntura você ainda acha a figura do intelectual pertinente? Pelo lado cabotino, diz-se que não há crítica, mas por outro lado a tônica se dá por quem informa e não por quem reflete.

SERGIO A verdadeira pergunta está escondida e seria: qual é a pertinência política da crítica? O mundo está em uma crise imensa em grande parte por conta disso, estamos vendo na Europa coisas como “se a sua democracia não serve, tire essa e ponha outra”: o vice-chanceler alemão disse que talvez fosse o caso de trazer uma liderança de fora da Grécia para fazer lá o que a Grécia não consegue fazer. São intervenções quase empresariais. Sendo otimista, acho que estamos num momento de recuo reflexivo, pois estamos em uma crise de imaginação, temos um sistema caminhando para o abismo, não conseguimos imaginar alternativas e continuamos caminhando. O momento é de resistência em alguns espaços de reflexão; é uma resistência bem insatisfatória, verdade, mas ainda assim é alguma coisa.

GUILHERME O que fazer com uma figura que pensa não à margem da história, mas numa história não linear? No Brasil, temos a consolidação de um campo de arte que não se deu diretamente por um modelo histórico como foi na Europa e nos Estados Unidos, e aqueles que refletem nesse campo também vivem tortuosamente entre a história, a crítica e a curadoria.

SERGIO É interessante que a figura do intelectual público no Brasil ainda não se apagou por completo. Em comparação aos Estados Unidos, por exemplo, estamos muito bem nesse sentido; nossos intelectuais ainda possuem alguma voz pública. Mas tenho uma convicção: como críticos e historiadores, temos que manter permanentemente em aberto a hipótese de

que, em algum momento no futuro, a arte contemporânea possa deixar de ser um meio viável de reflexão crítica – ou mesmo que isso já tenha acontecido e não tenhamos percebido. Não quero dizer que isso seja um fato consumado, estou apenas dizendo que é saudável para nossa integridade intelectual manter essa dúvida. E aí está o problema da profissionalização, pois quando o profissional define sua área, ele se atrela a ela de uma maneira tal que não abre espaço para esse tipo de reflexão, assim o economista político burguês que Marx critica: por estar atrelado a um certo estrato econômico, ele não consegue enxergar a possibilidade do fora, de que todo seu universo de pensamento já está determinado de antemão por algo que ele não consegue enxergar. Acho necessário adotar essa postura mais aberta e menos profissionalizada; devemos ser intelectuais antes de sermos críticos de arte.

RENATO O que não deixa de ser uma posição política, pois você se coloca em relação à cultura como um todo, uma cultura que não encontra saída para questões que escapam completamente ao mundo da arte. Gostaria que você falasse um pouco mais sobre a sua função como crítico de arte, e com que artistas e intelectuais você se alinha.

SERGIO Em primeiro lugar tenho tentado escrever sobre questões que não são diretamente ligadas à objetos artísticos, porém com ideias oriundas do meu embate com a arte, pois essas teorias que usamos para pensar a arte nos possibilitam mais do que a reflexão pura sobre arte, e tentar cultivar esse alargamento é interessante. Há pouco tempo publiquei um texto chamado “Visualidade dócil” no caderno *Prosa & Verso* do jornal *O Globo*, sobre uma questão que me interessa, ideologia e espaço urbano. Tem relação com a arte, claro, mas é uma questão mais ampla, ainda que pensada através

de categorias que formulei ou abracei através da arte. Minha resposta ao dilema da pertinência do intelectual passa por tentar cultivar essas aberturas – como disse, dialogo muito com alguns interlocutores de outras áreas; posso citar rapidamente o Miguel Conde, que é um cara de literatura, e o Pedro Duarte, que é de filosofia. Quanto aos artistas com quem me alinho, como crítico... já escrevi bastante sobre a Renata Lucas; ela foi a primeira artista contemporânea que me fez escrever mais sistematicamente. Essa já é a segunda vez que estou trabalhando com o Matheus, e no ano passado me envolvi em um projeto com o Daniel Steegmann. São trabalhos muito diferentes, mas também muito próximos em sua complexidade. Quando a Catherine David questiona a vanguarda dizendo: “Será que existe possibilidade de vanguarda em um país subdesenvolvido?”, o mesmo Daniel Steegmann responde: “Será que existe possibilidade de vanguarda em um país desenvolvido?” Isso toca em alguns pontos que discutimos sobre a independência do intelectual frente ao sistema. Esses são artistas que dão abertura para uma reflexão sobre a cultura, o que me motiva. Há um tipo de relação mais comercial, que é o texto de aluguel, que lhe pedem quando a exposição já está pronta e que é feito apenas para assinar a exposição. Até faço isso se conheço bem o trabalho do artista, se ele me interessa de antemão ou se acho que será um bom exercício, mas essa é uma atuação muito convencional por parte do crítico. O que estou fazendo agora com o Matheus é um outro tipo de atuação.

RENATO Essa relação de proximidade implica um outro tipo de escrita?

SERGIO É um exercício importante, inclusive da língua. Escrevo em inglês e português e já escrevi em uma revis-

ta bilíngue, quando tive a terrível experiência de traduzir a mim mesmo. O problema é que você se dá uma liberdade que não se daria como tradutor, até porque a própria língua nos leva para caminhos diferentes. Mas é importante que os problemas surjam no embate com o objeto. O que é o objeto? Primeiro esse embate está condicionado pelos termos da língua, mas também está condicionado por perguntas como: o que pode ser um objeto significativo de arte hoje, quando nos parece que tudo que existe em termos de produção de objetos no mundo já foi mapeado? Por muito tempo acreditou-se que a solução era liquidar o objeto; o conceitualismo, por exemplo, acreditou nisso. Essa solução se mostrou falsa, pois ela na verdade varria o problema para baixo do tapete. Uma condição contemporânea que me interessa nos artistas que citei é o fato de serem artistas que estão refletindo sobre o que é um objeto artístico. A Renata Lucas, por exemplo, é muito mal interpretada, como intervenção urbana, que é uma noção em geral difusa, enquanto seus ambientes são mais íntegros. Eles possuem até uma certa teatralidade que os torna estranhos, que lhes confere presença; da mesma forma que as instalações do Cildo não são instalações dispersas, têm uma presença unificada, de modo quase teatral. Algumas instalações são cercados de véus pretos, como o *Missão/Missões*, por exemplo, e estabelecem uma clara espacialidade de dentro e fora, estabelecendo uma relação com o espectador no instante em que são avistadas. Essa é uma vertente interessante do Brasil, nosso histórico de problematização do objeto, uma linhagem que vai do não-objeto ao objeto, e daí em diante. Isso está sendo bem recuperado na arte contemporânea. O Matheus se insere nesse pensamento, questionando o que é um objeto de arte contemporânea viável, que reconhece e dialetiza sua inescapável condição de mercadoria.

GUILHERME O problema do objeto no contexto brasileiro dos anos 1950 é cogitar uma obra de arte que, por não se enquadrar imediatamente às categorias convencionais da arte, permite outro tipo de experiência, que ao meu ver é o cerne da briga dos concretos com o grupo do Rio, pois se trata de algo que pode até ser estético, mas já não está na ordem sensorial do belo, motivo pelo qual chego a acreditar que o *Manifesto neoconcreto* e a *Teoria do não-objeto* são um retorno à ordem. Por um lado tentam quebrar os limites, por outro tiram a arte de uma situação limite quando ela se vê exposta a um universo não artístico.

SERGIO Sim, sim. Esse problema está presente desde a tese do Pedrosa sobre gestalt, cuja primeira frase diz que o problema principal da arte é o problema do objeto. E esse é o tema do meu artigo na *Third Text* e de parte da minha tese também, cuja finalidade é mostrar como a teoria do não-objeto cria um fechamento, e em certo sentido fecha também um ciclo histórico, pois depois dela o problema passa a ser outro. Mas ela está também tentando resolver dez anos de especulação sobre o objeto na arte brasileira, e tentando fazer isso através de um agudo historicismo teleológico. Coisa que por um lado é comum na época, por outro lado é estratégica, e de qualquer forma acaba gerando vários problemas interpretativos. O problema do objeto, posto nesses termos, é o que me autoriza trazer a psicanálise como um instrumento de crítica, que questiona a concepção de objetividade que está em jogo ali, e entender como aquela arte não se deixa encerrar tão facilmente com esta concepção.

RENATO A função do crítico não é ter um julgamento distanciado do objeto para poder vê-lo com isenção, e desta forma, há um processo de escrita que não se dá como pronto, não

lidamos mais com um repertório de categorias com as quais testamos o objeto e damos um veredicto ao fim da análise, a escrita é uma estrutura de pensamento que se constrói...

SERGIO Tive plena consciência disso esses dias, perguntei-me o que era o terreno onde eu tinha entrado, como exercício de escrita e de pensamento, pois mesmo o que já tinha escrito sobre outros artistas havia sido textos sobre eventos passados, ou sobre projetos mais ou menos bem encerrados. E temos que aceitar o fato de que nossa assinatura assina coisas diferentes, textos de qualidades diferentes e que se prestam a tarefas diferentes. Pode ser que esse texto que estou escrevendo sobre o Matheus seja até mal lido pelo circuito, não sei, mas o fato é que temos que conviver com essa esquizofrenia. Quando comecei a escrever mais sobre arte contemporânea, já sob o viés da história da arte, primeiro eu tinha uma posição muito defensiva, pensando muito a partir das coordenadas históricas que eu tinha na mão até ali. Agora, uns anos depois, estou achando mais interessante e menos assustador o desafio de encarar uma escrita nova, que precise se repensar a partir das condições nas quais ela se faz e pelas condições de suspensão de juízo que ela se obriga a fazer. É mais arriscado, mas em vez de partir de um juízo para pensar as implicações críticas e históricas dele, penso as possibilidades de constituição de um objeto como ferramenta para uma compreensão do contemporâneo e da história. Vejo a escrita sobre arte como lente para compreender coisas, para levar a lugares aos quais a motivação da escrita por si só não levaria. Algo análogo à situação da entrevista.

**LUISA
DUARTE**

21/3/2012

RENATO Luisa, como aconteceu seu ingresso às artes?

LUISA O fato de ser filha do Paulo Sergio Duarte obviamente fez com que eu convivesse desde cedo, de uma forma muito próxima e intensa, com a arte, e também com os artistas. Estava sempre presente um barulho de fundo, eu escutando as conversas, e isso foi entrando em mim por osmose e fui me habituando, no bom sentido acho, à arte contemporânea; e até por isso nunca tive com ela uma relação de distância, comum mesmo entre filhos de artistas e críticos. Mas essa proximidade, de saída, não queria dizer um envolvimento profissional, muito longe disso. Sim, hoje posso dizer sem medo que ter crescido perto do Tunga, do Sergio Camargo, do Sued, do Waltercio, do Ronaldo Brito, do Paulo Venâncio Filho, da Glorinha Ferreira, do Antonio Dias, da Iole de Freitas, do Zé Resende, e tantos outros, claro que essa convivência teve uma conseqüência. Na época não tinha ideia, mas existe

uma memória e uma contaminação que ficam impregnadas. Mas nem por isso eu sabia que ingressaria nesse meio como acabou ocorrendo. Formei-me em jornalismo, fiz minha monografia de graduação sobre Walter Benjamin. Comecei a estudar filosofia, o que me levou a uma pós graduação lato sensu em Arte e Filosofia na PUC-RIO, que estava no início naquele momento, 2002, mas existe até hoje e tem um corpo docente muito bom. Mas até aí não sabia exatamente o que iria fazer. Sabia ao menos que gostava de escrever e encontrava ali um certo eco. A filosofia já era, sim, uma realidade. Eu amava aquilo. Professoras como Kátia Muricy e Claudia Castro, da PUC-RIO, especialistas em Benjamin, foram fundamentais na minha formação. Eu havia encontrado um lugar no qual encontrava sentido. Mas isso não se refletia numa “profissão”, ou em um caminho que na época eu sabia precisar. Aconteceu que os amigos do meu pai se tornaram meus amigos, formei novas amizades também, e disso surgiram os primeiros convites para escrever sobre exposições, como uma coisa esporádica que aos poucos ganhou intensidade. Minha atividade como crítica precede a de curadora, e não consigo entender o ofício de curador sem o do crítico.

Mas voltando a minha “formação” como crítica e curadora, o ponto marcante desse processo foi o encontro com artistas da minha geração, pois as obras deles foram as responsáveis pela constituição da percepção a partir da qual comecei a elaborar minhas questões e meus interesses, criar, quem sabe, uma voz singular, e uma dessas obras significativas é um vídeo da Sara Ramo chamado *Oceano possível*. Vi essa obra pela primeira vez no Panorama da Arte Brasileira de 2003, eu tinha 23, 24 anos nessa época, e o trabalho me conectou de forma potente e poética com questões do meu mundo e do meu tempo, do nosso mundo, da nossa experiência, tocando na questão da falência das utopias que pode nos levar à desis-

tência, mas sem sucumbir e deixando entrever uma esfera de sonho. A mesma Sara participou de uma sessão editada por mim de um catálogo de uma exposição no Instituto Tomie Ohtake sobre os anos 1970, curada por Glória Ferreira, que contava com depoimentos de artistas da minha geração nos quais eles falavam sobre a influência da produção daquela época em suas obras; ela, Sara, comenta nesta edição acerca da existência de ditaduras invisíveis, que calam a partir de dentro. Essa descrição me parece tão precisa e atual.

Em *Oceano Possível* está posto que não teríamos hoje o mesmo horizonte de expectativas de outrora, tampouco “um oceano inteiro para nadar”, citando o Leonilson, mas que sim, existe um campo de possibilidades em que podemos atuar e fazer transformações; não precisamos nos render à paralisia, tampouco ao cinismo ou à sensação de impotência que nos acomete tantas vezes nos dias de hoje.

GUILHERME Você foi uma das poucas pessoas que cedo assumiu contundentemente a produção da sua geração. Claro que várias pessoas já se interessavam por Marilá Dardot, Cinthia Marcelle, Matheus e Thiago Rocha Pitta ou pela própria Sara Ramo e outros artistas que apareciam em algumas exposições, mas você assume o compromisso de escrever sobre esses artistas. Você sentiu desde o princípio que era a formação de uma geração? O mundo pós-utópico era um fio condutor para esses artistas?

LUIZA Hoje vejo as vantagens do tempo que passa. Engajei-me realmente muito rápido à produção desses artistas, engajamento que também atribuo ao Rodrigo Moura. Conheci o Thiago, o Matheus Rocha Pitta, a Marilá, a Cinthia, a Sara, o Rodrigo Matheus, a Laís Myrrha, o Pedro Motta, e outros, não somente, mas muito através do projeto Bolsa Pampulha,

curado na época pelo Rodrigo. Bem como devo à Lisette Lagrado essa aproximação. Sua mostra *Modos de Usar*, na Vermelha, trazia alguns destes nomes e outros, como o Nicolás Robbio, fundamental na minha pesquisa desde então.

Mas sim, eu via um denominador comum que seria a construção de um vetor. Nessa mesma época começam a efervescer os coletivos de artistas, movimento com que nunca me identifiquei, e não tenho pudor em dizer isso, sem deixar de reconhecer que os coletivos têm o seu lugar por serem uma possibilidade de arte que ganha uma porção de ativismo – misturando estética, ética e arte –, o que evoca um debate interessante, que borra fronteiras. Algumas vezes tais propostas surgem pendendo mais para a militância, ingênuas ou não, em outras agindo de maneira mais poética. Apesar disso acabei me identificando mais com os artistas que você citou e eu complementei. Penso que existe um pensamento poético, que une uma vontade de surgir no mundo buscando a simultaneidade entre pensamento e visualidade, contundência entre interferência num certo contexto, crítica e acontecimento. A questão da utopia, ou melhor, de uma “utopia possível”, é sim identificável em muitas destas obras e objeto da minha pesquisa no meu mestrado em filosofia (PUC-SP, orientação de Jeanne Marie Gagnebin, concluído em 2010) inclusive.

Com minha ida para São Paulo, me mudei em 2007, passei a me relacionar também com artistas como Andre Komatsu, Amílcar Packer, Marcius Galan, Renata Lucas, Marcelo Cidade, Raquel Garbelotti, Nicolás Robbio, entre outros, e me identifico com esses artistas e com a poética que eles trazem ao doar uma segunda pele àquilo que está mais próximo de nós, desde a cidade até às estruturas que parecem invisíveis e nos controlam que uma Renata Lucas traz à luz.

Claro que obras de artistas anteriores, como as de Rivane Neushwander, Rosangela Rennó, Jorge Macchi e Carlos

Garaicoa também são fundamentais e base de todo um caminho de pensamento. Isso para não alargar as citações que seriam muitas...

RENATO Nesse momento, quem eram seus pares críticos, que pessoas pensavam junto com você?

LUISA Muita gente, muitos colegas; Lisette Lagnado, Rodrigo Moura, Kiki Mazzuchelli, Fernando Oliva, Ana Paula Cohen, Sergio Martins, e muitos outros. Tive uma interlocução importante através da leitura dos textos e falas que produzimos, mas apesar de toda essa troca sinto a carência de um diálogo maior entre nós, críticos e curadores, e não me eximo nesta falta. Já com os artistas construí uma relação presencial de trocas e conversas maior talvez neste tempo, e eles foram muito importantes para forjar minha pesquisa.

GUILHERME Relacionar esses artistas simboliza um tipo de consciência da arte latinoamericana, diferente dos intelectuais que se formam ainda olhando para os Estados Unidos e Europa? Esse campo latinoamericano traz quais questões para você?

LUISA Mais do que me trazer questões originais, a presença da arte latinoamericana no meu pensamento se dá por enxergar que estamos em uma circunstância de mudança; por mais que essas fronteiras se esgarcem, existem especificidades. Porém, a filosofia tirou a preocupação de pontuar meu pensamento geograficamente, o que me garantiu um ponto de vista mais universal, um viés que ajuda a enxergar a possibilidade de um artista finlandês estar falando a mesma coisa que a Sara Ramo, pois considero um estado de mundo, um espírito do tempo que paira sobre nós, e por isso nunca me dispus a

pensar de forma aprofundada sobre questões de identidade. Acho que a Europa está mais interessada nisso do que nós, alguns estão interessados em nos taxar como uma “produção latina”. Mas quando se está em uma feira, andando estande por estande, nota-se que os latinoamericanos poderiam muito bem ser da Dinamarca, em alguns casos; nesse território é possível ver que, apesar das fronteiras, as coisas comungam de um vocabulário próprio que as faz serem parecidas, a despeito das diferenças sociais ou culturais.

Mas sim, me preocupa especificamente a questão latino americana naquilo que ela tem de intimidade com uma temporalidade na qual “tudo ainda era construção e já é ruína”, para lembrar Levi-Strauss. Carlos Garaicoa é um artista chave de minha pesquisa que trata disso de maneira ímpar. A temporalidade contemporânea possui desenhos singulares nestas latitudes, as ruínas, a política, a colonização, a busca por construir o novo, o sonho, a partir do já dado, e não de uma tabula rasa – Brasília seria um exemplo disso. Sim, busco pensar esta questão em diálogo com a obra dos artistas. Aqui também enxergo uma inflexão do projeto moderno de forma muito singular, toda própria, que igualmente me instiga.

GUILHERME Ainda sobre seu engajamento geracional, em 2004 você é uma das curadoras do Programa Rumos do Itaú Cultural. Nessa condição, pensou na arte brasileira como possuidora de algum tipo de unidade ou sua ênfase foi nas singularidades propostas pelos artistas?

LUISA Acho que devemos pensar em arte brasileira e não em artistas brasileiros. E acho que isso que chamamos de “arte brasileira”, algo bem impreciso e variável, pode se feita por artistas de muitas latitudes. No Rumos eu não estava em busca desta unidade, ao contrário, acho que estava em

busca da variedade, da pluralidade. Hoje, com a distância, posso te dizer que uma artista de Fortaleza pode se aproximar de um de São Paulo sem receio, na forma e no conteúdo, ou seja, na poética como um todo. Ao mesmo tempo, o que você aprende ao longo de um Rumos não é somente os sotaques e traquejos de cada produção em determinado lugar, pois sim, eles podem existir, mas sim a diversidade de contextos e condições para que os artistas possam surgir. Ou seja, estudar, criar, trocar, aprender, mostrar, circular, em cada canto deste país. O Rumos foi uma experiência incrível pela possibilidade de viajar e conhecer este Brasil que são muitos brasis. Conheci universos muito diferentes dos que estamos acostumamos no eixo Rio/São Paulo. Na edição em que participei tive a sorte de fazer parte uma equipe pequena, éramos só Aracy Amaral, Lisette Lagnado, Cristiana Tejo, Marisa Mokarzel e eu. Na época, Fortaleza me surpreendeu muito, apesar de que caberia aqui um debate só sobre as instituições, essas coisas espasmódicas onde existem iniciativas interessantes que duram enquanto existe determinada pessoa à frente, se ela sai, tudo termina e é necessário começar do zero, fica algum lastro, mas a sensação é de que tudo para – Fortaleza me parece um caso assim. O Brasil sofre deste mal profundo. E me assusta o recente furor do mercado, o entusiasmo diante deste braço do nosso circuito me parece não levar em conta essa precariedade estrutural. Mas ainda assim, voltando, em 2005 Fortaleza foi uma surpresa feliz. Essa edição do Rumos foi a primeira que expôs artistas como Yuri Firmeza e Waléria Américo. Tratava-se, em Fortaleza, de uma cena com debates, discussões, jovens criando situações para que as coisas ocorressem, e espaço para expor, como o Alpendre, o centro cultural Banco do Nordeste, o Dragão do Mar. Apesar de sublinhar aqui o contexto de uma cidade em uma determinada época, vejo que o Rumos me

deu a possibilidade de conhecer uma produção vastíssima e que cair em generalizações que levam em conta certo “local” é um erro neste caso.

Voltando para um depoimento bem pessoal, me recorro do Rumos como uma oportunidade muito feliz de trocas com Lisette, Marisa, Aracy, e de ter a chance de iniciar relações com inúmeros artistas que até hoje acompanho e que passei a conhecer por conta do Rumos, e fazem parte de minha pesquisa e de minha vida – lembro agora também de nomes como Lucia Laguna e Virginia de Medeiros. Talvez com o passar do tempo, enfim respondendo à sua pergunta, tenha ficado mais viva a singularidade de cada artista do que a importância do reconhecimento de uma unidade da arte no Brasil.

GUILHERME Na última edição da revista *Tatuí*, em que os colaboradores escolhiam textos críticos sobre os quais fariam um texto também crítico, você escolheu um texto da Lisette Lagnado. Qual é a importância da Lisette na sua trajetória?

LUISA Por ter um pai crítico e curador, com tudo que isso implica, a primeira coisa quando comecei a caminhar neste universo foi ir para São Paulo, pois no Rio, ao menos no início, eu seria sempre a filha do Paulo Sergio, pois a presença dele é merecidamente marcante na cidade onde vive (a despeito de ser uma figura de ressonância em todo o país na sua área), e eu não queria essa associação, até porque quando comecei a escrever sobre arte nossos olhares eram muito divergentes. Comecei escrevendo sobre artistas como Marcos Chaves, Brígida Baltar, colaborando com o Raul Mourão. Artistas que acompanho até hoje e que são fundamentais na minha história. Mas vejo que, como disse, comecei mesmo a me ver como crítica quando me conectei com uma geração que era a mesma que a minha. Em 2004 escrevi e publiquei

textos sobre a obra da Cinthia e da Marilá para a individual *Edifício Belo Rio*, na A Gentil Carioca; o primeiro texto crítico sobre o trabalho do Thiago Rocha Pitta é meu, para a galeria Gentil Carioca também; publiquei em 2004 um artigo para a revista *Arte & Ensaios*, a convite da Glória Ferreira, chamado “Um copo de mar para navegar”, que analisava sob um prisma histórico as obras de Matheus Rocha Pitta, Sara Ramo, Marilá e Cinthia e Pedro Motta. Sendo que o ensaio começava com Leonilson, uma referência fundamental na minha pesquisa sobre um ethos pós utópico na arte contemporânea. Quem lia todos esses textos na época era a Lisette. Nessa época tínhamos mais tempo... Ela lia meus textos e me dava um feedback muito precioso, que privilégio. Ao mesmo tempo escrevi um texto para Adriana Varejão neste ano. Lembro de mandar para Lisette, ela ler, e dizer na volta, a grosso modo, “espero que você continue neste ofício, você leva jeito para isso”. Ou seja, ela atuava como uma editora dedicada, me ensinando, estimulando, e criticando. Em termos de escrita, de ritmo, de precisão, de síntese. De alguma forma ela acreditou no que eu fazia e quis que eu fosse em frente, e era disso que eu precisava pois se tratava de uma pessoa que eu admirava, de uma geração anterior à minha, com quem eu tinha afinidades. Alguém que havia estudado Mira Schendel, Iberê Camargo, Hélio Oiticica, Leonilson, e que sempre esteve em contato, simultaneamente, com a minha geração. Ou seja, trata-se de um olhar que prova que é possível sermos rigorosos sem sermos dogmáticos. Por isso tudo até hoje ela cumpre um papel muito importante na minha vida intelectual. Além de ser uma pessoa muito séria, rigorosa, no melhor sentido da palavra.

RENATO Você deu aula na Santa Marcelina, conte um pouco sobre essa experiência.

LUISA Lecionar é uma experiência muito boa, que nos força a estudar permanentemente, apesar de existirem professores que dão o mesmo curso há muitos anos... Dar aula consiste em dois momentos, um é solitário, o do estudo, da preparação, mas o outro é o de trocar conhecimento, pensar em voz alta, e sempre temos um ou dois alunos que nos retornam coisas muito preciosas. E falar em público é muito precioso, claro que às vezes eu tremo, mas na maior parte das vezes eu me entusiasmo. O português é uma língua densa, é difícil torná-la leve, e quando falamos em voz alta, apresentando um texto, por exemplo, o pensamento corre mais fluido, chegamos a certos pontos de uma maneira até mais astuta e rápida do que aquela com a qual redigimos. Ou seja, dar aula é transmitir um conhecimento em voz alta para um grupo de alunos. Eu tenho uma relação de muito entusiasmo com o ato de dar aula. Eu amo falar em voz alta um pensamento. O desafio de encadear ao vivo “a coisa”. E tocar algumas pessoas, quem sabe, com isso. Tocar alunos com uma aula é de uma gratificação imensa.

Apesar disso, do meu elogio à fala, à oralidade, eu penso que a escrita é a prova dos nove. Como diria a minha orientadora, é a grande ferida narcísica, pois quando achamos que estamos sabendo tudo, no momento da escrita percebemos que não sabemos quase nada ainda. Mas o exercício público da fala nos dá retorno tanto para o pensamento como para a escrita.

GUILHERME Que exposições você viu e que curadorias você fez que considera marcantes e decisivas até agora?

LUISA São tantas. A do Leonilson no Centro Cultural Banco do Brasil quando eu tinha 15 anos foi uma exposição muito importante, era adolescente e fiquei muito impressionada; a Louise Bourgeois também foi muito importante para mim na adolescência; o Panorama de 2003 do Gerardo Mosquera

foi uma exposição que me marcou profissionalmente inclusive, já estava com vinte e poucos anos; quando vi a Bienal do Paulo Herkenhoff eu tinha 18 anos, foi uma experiência decisiva, tantas obras boas e aproximadas de uma forma insuspeita. Toda a geração da Bolsa Pampulha de 2003/2004 foi muito importante para mim. Em viagens tive encontros com artistas importantes como Doris Salcedo, Francis Alÿs, Matta-Clarck, Eva Hesse, que me influenciaram de alguma forma. Das exposições que eu fiz, existe uma que sintetiza muito do que pensei pontualmente nos textos e em outras exposições desde 2004. Em *Um Outro lugar*, exposta no MAM-SP, em 2011, tratei das mudanças da experiência do tempo na passagem do moderno ao contemporâneo no território da arte, tratei do fim das utopias e de categorias como possível e impossível, das micro-políticas no campo da arte.

A mostra tinha uma relação como a minha dissertação de mestrado, que tinha, por sua vez, relação com a minha prática como crítica e curadora. Ali lancei mão de Benjamin, Bergson, Michel Foucault e Deleuze, tentando entender o que há em comum na produção dos anos 2000 no sentido de uma “utopia possível”, de um mundo despedaçado em seus ideais, mas não cínico, e sim crítico. Um outro mundo, que se renova nas suas expectativas e nas suas formas de atualizar os seus sonhos. É muito difícil falar de uma coisa tão recente, pois falar sobre Platão é falar de algo sobre o que já se reflete há dois mil anos, mas falar sobre o que acontece nos últimos dez anos é tatear o presente. Daqui a trinta anos poderemos falar sobre isso com alguma segurança, mas refletir sobre os anos 2000 agora é refletir sobre a urgência do presente, podemos até desenvolver algumas coordenadas, mas muito dessa luz cega, quanto mais próximo estamos menos enxergamos. Pensar sobre a tarefa do crítico me faz lembrar de uma entrevista famosa da Rosalind Krauss em que ela fala que os críticos de arte

têm prazo de validade, e que a geração dela, críticos dos anos 1970, chega com vitalidade no máximo até os anos 1980, ela teria chegado até Cindy Sherman... Pois os críticos seriam necessariamente críticos da sua geração, pois ser crítico está ligado à contemporaneidade, o que tem um lado bom, mas a atuação nem por isso é clara, são muitas as possibilidades.

Um exemplo de contemporaneidade, penso agora, é o Nicolás Robbio, um artista argentino que mora em São Paulo e nunca vai para Belo Horizonte e tampouco é próximo dos artistas de lá, e apesar disso tem questões muito parecidas com as desses artistas, que são questões a respeito do mundo em que vivemos, sempre dissertando sobre a tentativa de se construir no mundo pós-utópico – um mundo avesso e resistente à mudança, onde as estruturas estão muito sólidas e fugazes ao mesmo tempo. Esses artistas se propõem a construir mecanismos de infiltração desde dentro, como se a arte pudesse ter essa capacidade de se infiltrar como um bicho carpinteiro. Eles estão brigando para ter um tempo diferente do tempo dado, diferente da lógica da produtividade imperativa do capital, onde tudo tem que acontecer e ser para ontem, o que acarreta uma ansiedade permanente, pois como diz o grande crítico Antonio Cândido, perdemos, nessa engrenagem, o tecido das nossas vidas que é o tempo. Algo que é o mais precioso. A arte tem o poder de nos fazer parar para olhar o que está em jogo, e o que está em jogo é nada mais nada menos que a vida, pois a arte tem a potência de nos reconectar com a vida no que ela tem de importante, no que ela nos faz de fato sentido.

GUILHERME Em suas pesquisas você investiga as fronteiras entre o moderno e o contemporâneo, você vê alguma relação, ainda que fantasmagórica, entre a produção dos anos 2000 com a modernidade ou ela pertence já a outro estatuto absolutamente contemporâneo?

LUIZA Vejo os dois casos, há quem se debata com a herança moderna e quem tenha resolvido o complexo, alcançado autonomia e está indo em frente. Pois temos a “nova arte nova” e a “nova arte velha”, ou seja, artistas com trinta e poucos anos de idade que carregam muitos signos da modernidade de forma a não revelar frescor algum em suas produções. Mimetizando procedimentos de maneira tímida. Me identifico mais com certa produção que me convence do seu grau de descolamento. Claro que estes não deixam de passar pelos incontornáveis Hélio, Lygia Clark e tantos outros, mas que estão indo por outros caminhos, conquistaram outras referências para fazerem suas próprias histórias. Mas há casos em que os artistas não conseguem se desvincular e vejo que muitas vezes os próprios críticos não querem desvincular esses artistas da modernidade. Recentemente, a Rivane Neuenschwander esteve em uma palestra em que a Lisette Lagnado falava sobre a Laura Lima na Casa França Brasil e chamava a atenção para a quantidade de referências de Hélio Oiticica e Lygia Clark que havia no trabalho da artista. A Rivane da plateia parou para questionar sobre a persistência de uma leitura da obra dela sob essa chave, de Lygia e Hélio. Ok, meu trabalho tem a ver com estes caras, mas também não tem. Será que é possível começar uma leitura sem estas chaves? Hoje muitas referências que compõem obras contemporâneas deixam de ser investigadas para sempre dar lugar a esses cânones que são repisados todos os dias. A própria contemporaneidade já está forjando uma “história” e talvez não prestemos atenção...

RENATO Você atua na mídia impressa, escrevendo quinzenalmente para *O Globo*, como você entende a atuação do crítico hoje?

LUISA Antes de mais nada, a figura do crítico é muito pouco valorizada, não o do jornal, que é valorizado, pois a mídia tem um grande poder hoje, mas aquele que trabalha fora da mídia. É legal ser curador. Se sentarmos em uma mesa e dissermos que somos curadores, as pessoas ficam curiosas, instigadas, mas se dissermos que somos críticos as pessoas desconversam e puxam assunto com quem estiver mais próximo, do outro lado da mesa. A crítica deveria ter um papel maior em nosso circuito, onde temos um mercado que se organiza nos anos 2000 e se torna muito forte. É um mérito a maneira com que as galerias se inseriram nas feiras, porém no terreno crítico estabeleceu-se uma terra de ninguém, não se sabe quem baliza ou legitima a produção contemporânea num momento em que mais do que nunca o pensamento crítico deveria ganhar importância, pois vejo artistas de 25 anos que aparecem e rapidamente são inseridos no mercado, na última década mudou muito o tempo de maturação e reflexão sobre o que é produzido. Walter Benjamin acredita que o crítico é um tradutor de conteúdos sensíveis para conteúdos inteligíveis, assinalando a simultaneidade da divergência que constrói a natureza de uma obra de arte, e por isso o primeiro momento do texto deveria ser uma descrição do que se vê para depois adentrar à camada inteligível. A crítica para Benjamin é uma tarefa de interpretação e tradução, e gosto dessa metodologia e acho possível valerem-nos dela para catálogos e exposições. N' *O Globo* temos liberdade para escrever sobre artes visuais sem ter um ilusório metro ao lado. Bem como *O Globo* vem dando espaço para uma crítica que não precisa estar, necessariamente presa à agenda da cidade. O que é muito salutar. Pois cria um hábito da leitura do pensamento crítico sobre as mostras e obras, para além da agenda do mês.

O desafio é introduzir uma dialética nesse breve texto crítico. Penso ser esse o papel que eu e Marisa Flórido temos

cumprido, falar sobre artistas dignos de espaço pelo trabalho que têm feito, mas não sei até que ponto os leitores esperam outra coisa daquele espaço que tenho a honra de ocupar de 15 em 15 dias. Recebo muitas respostas, é uma caixa de ressonância e tanto, mas gostaria de escutar mais.

RENATO Você citou as ditaduras invisíveis de que fala Sara Ramo, e comentou também que os artistas jovens são cada vez mais rapidamente assimilados, você se sente incomodada com a relação que a arte tem com o mercado?

LUISA Não me incomoda diretamente. O mercado é um braço do circuito. Não o corpo inteiro. O que me incomoda é o desequilíbrio extremo que testemunhamos hoje no Brasil. Obviamente o mercado é um dos vários agentes importantes do circuito, mas penso que uma certa euforia atual com o mercado finda por eclipsar as fragilidades estruturais do nosso sistema, como por exemplo o estabelecimento de instituições sólidas e coleções públicas importantes. Se de fato acreditamos na importância da arte no mundo em que vivemos, em particular e, quem sabe, para uma sociedade melhor, temos que pensar sob este prisma. Se de fato acreditamos que todos devem, podem, têm direito, à priori, a ter acesso a essa produção, será em museus e instituições públicas com um trabalho de longo prazo, sério, que isso pode vir a ocorrer. É fundamental o convívio constante com o trabalho de arte. Ter a chance de ver e rever uma obra que você goste, seja contemporânea ou moderna, no museu de sua cidade, ou da capital do seu país, tal chance é de um bem extremo. Em um país como o Brasil, que atravessa o ponto que atravessa, no qual finalmente conseguimos dar passos concretos em direção a menor desigualdade, seria fundamental que este mesmo governo prestasse atenção na importância da arte, parte da chamada cultura,

para a formação de um país. Políticas públicas que formem instituições sólidas é uma luta que hoje travamos em um embate não só com nossos vícios seculares de desfazimento do que é construído, mas também com o que chamo de euforia do mercado e minha colega Cris Tejo chama de “luto das instituições”. Sabendo bem que mania, euforia, e luto, melancolia, são tonalidades diversas de uma mesma moeda.

Se o mercado é um braço do circuito, os outros membros são os artistas, as escolas de arte, a crítica, as instituições, os museus, as galerias, as publicações, os curadores. Quando a relação entre esses atores está desequilibrada e o mercado passa a ter um peso desigual nessa relação, esse desequilíbrio é digno de atenção e tem que ser pensado. Faço parte de um programa chamado PIESP, coordenado por Adriano Pedrosa, na Escola São Paulo, que é voltado para artistas novos, que durante um ano têm encontros com curadores e outros artistas, dentre os quais estão Rosângela Rennó, Rivane, Maurício Dias, Ivo Mesquita; a concepção é do Adriano Pedrosa, e lá estão artistas de vários lugares do Brasil que não podem expor no período em que estão no programa, eles têm bolsa para poder imergir no trabalho e no debate entre eles e com os críticos e curadores, e a maior preocupação do programa é dar uma resposta à aceleração vertiginosa do mercado em direção à produção de artistas muito jovens que amputa um período de maturação de suas obras. Encontramos artistas que não têm arte, já gozam de algum nome, têm uma boa galeria, mas têm três trabalhos, essa relação precisa de mais calma, de mais tempo para que os artistas encontrem o fio da meada.

GUILHERME Você acha que a retomada do exercício da crítica em jornal teria o papel de objetivar o campo de debate? Pois se as críticas publicadas n’*O Globo* tiverem dez mil leitores, isso seria assumir uma posição pública de partilha?

LUISA Sim, é uma partilha de produção poética e artística com um público que agora retorna, um público não especializado que frequenta cada vez mais os espaços de arte; como a arquiteta amiga da minha mãe, o psicanalista botafoguense e outras milhares de pessoas que lêem o texto e se deparam com uma produção de sentido. Por mais que a arte contemporânea esteja chegando cada vez mais próxima das pessoas – não sei por que vias –, até muito recentemente ela não estabelecia diálogo com o público não especializado. Mas este diálogo pode existir. Quando fiz o texto em 2011 sobre a ArtRio, aquilo causou uma grande repercussão. Agora, em 2012, também. Nos dois casos eu falava sobre as instituições e a falta de acervos, sobre a euforia com a feira como se estivesse tudo às mil maravilhas, quando sabemos a situação em que está o MAM, e você deve saber como está o MAC, ou ainda o Paço Imperial, que mereceria uma história catalogada. Tudo é muito espasmódico, e com esses espaços temos o dever de tentar criar um público a longo prazo.

O jornal pode cumprir algum papel ao trazer para o primeiro plano estes debates. Quem sabe com isso não criamos uma centelha? O Brasil tem uma produção rica em tantas áreas e às vezes percebo que há um preconceito em garantir que mais gente acesse a arte, como se com isso a arte fosse maculada. Não partilho disso, mas sim da chance da partilha. E, mais do que nunca, precisamos estar fortes para exercer nosso papel crítico sem receios, pois a garantia desse espaço de partilha depende desta postura que aposta no ruído consequente, não o ruído pelo ruído, mas sim aquele feito com vias a um território no qual arte e liberdade possam rimar.

**CAUÊ
ALVES**

4/5/2012

GUILHERME Para começar você poderia nos contar sobre sua formação e trajetória?

CAUÊ Minha formação foi em filosofia; já sabia que queria trabalhar com arte e estética, e a filosofia me pareceu, ao lado da história e das artes, um bom caminho. Logo no primeiro semestre na USP consegui um estágio no MAC-USP, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Tive uma formação em artes um tanto dispersa, cursei disciplinas optativas na ECA, na FAU, no MAE, em museologia, fiz cursos livres e de extensão, assisti aulas na Escola do Masp, isso ocorreu durante a graduação e de um modo geral distante do que acontecia na arte contemporânea. A partir de um grupo de amigos, entre eles Afonso Luz, Taísa Palhares, José Bento Ferreira e Tiago Mesquita, resolvemos realizar discussões públicas, pois tínhamos interesses em comum. Isso ocorreu na época da 24ª Bienal de São Paulo, curada pelo Paulo Herke-

nhoff. Éramos todos estudantes ainda quando organizamos uma série de debates na USP sobre crítica de arte, espaços da arte e arte contemporânea. Para essa série convidamos, na cara de pau mesmo, sem um tostão, Aracy Amaral, Rodrigo Naves, Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa, Paulo Mendes da Rocha, Sonia Salzstein, entre outros, e eles foram, fico imaginando se hoje isso seria possível. O evento foi muito importante para atizar o interesse dos estudantes da Faculdade de Filosofia, ou ao menos o nosso, no circuito da arte.

A partir desse grupo surgiu a necessidade de intervir no circuito das artes, escrevendo, e por uma coincidência o Lorenzo Mammi assumiu a direção do Centro Universitário Maria Antonia, que não era nada ainda, apenas um espaço de exposição que estava começando a acontecer. O Lorenzo instaurou um programa de exposições que permanece até hoje e chamou algumas pessoas desse grupo, artistas e alguns jornalistas que já atuavam no meio como o Fernando Oliva e a Juliana Monachesi, para escrever nos folhetos das exposições em troca de podermos fazer alguns cursos que eles ofereciam e que são cobrados. Passamos a nos reunir em torno do Maria Antonia, discutir textos, e percebemos que nosso espaço de atuação era reduzido, resolvemos então começar uma espécie de fanzine, a revista *Número*, que era feita pelas pessoas que participavam desse grupo, de periodicidade irregular, inicialmente com uma verba mínima para a impressão que conseguimos na USP. Nós mesmos realizávamos todo o projeto da revista, íamos às galerias para conseguir anúncios, fazíamos a produção executiva, escrevíamos, distribuíamos e fomos percebendo com o tempo que era uma maluquice, que não tínhamos mais fôlego, precisávamos profissionalizar a revista ou ela não iria adiante. Mas a *Número* teve alguma repercussão, inclusive para além da cidade de São Paulo, tínhamos algum retorno de cidades

como Rio, Florianópolis, Curitiba, Recife e Fortaleza, pois se tratava de uma grande tiragem, chegando a dez mil exemplares distribuídos gratuitamente em grande parte do Brasil. Foi a partir daí que comecei a trabalhar mais, escrever para os amigos que eram artistas, ir sistematicamente a quase todas as exposições, e se gostasse, produzir textos sobre elas e entregar aos artistas, que geralmente ficavam muito felizes, xerocavam o texto e deixavam na mostra. Isso tudo foi por fora da academia, até porque a Faculdade de Filosofia não é um lugar que pretende exatamente formar pensadores da arte, embora muitos tenham passado por lá, como o próprio Lorenzo Mammi, Rodrigo Naves e Sônia Salzstein ou Lisette Lagnado – que foram importantes na minha formação e na de muitos outros estudantes que não tinham professores que se dedicassem a pensar as artes. Surpreendentemente a revista que se pretendia de crítica, que por fim ganhou um corpo ensaístico, foi muito bem recebida, o Centro Cultural São Paulo – CCSP – tinha um programa de exposição que existe até hoje e chamou muitos de nós para escrever textos para suas exposições, assim como o Paço das Artes, que não pertence à USP, mas fica lá dentro, e que convidava os jovens críticos – que era como nos chamavam quando éramos jovens. Nesse período sempre pensávamos no estatuto da crítica, pois ela não tinha autonomia, era feita de textos para catálogos, de encomenda, e hoje em dia vejo aqueles textos mais como de curadoria do que textos de crítica, curadoria para mim na época me causava certa aversão, achava um palavrão, depois compreendi melhor o que era esse campo.

RENATO Hoje você ainda difere os termos curadoria e crítica?

CAUÊ Vejo a curadoria como algo que se dá essencialmente no espaço. Sua função é estabelecer aproximações possíveis

entre trabalhos e está ligada à montagem. Obviamente exige pesquisa, fundamentos históricos e teóricos, talvez não fundamentos, mas ao menos um grande repertório histórico e teórico, além de vivência na área. Isso também é exigido pela crítica, e o catálogo de uma mostra pode ser um ponto de interseção entre a crítica e a curadoria, mas antes de tudo a crítica é um exercício de escrita, mesmo que ele também seja exercida oralmente numa comissão de arte. A curadoria não é apenas discurso, mas um exercício que se dá na organização espacial, na seleção de obras, artistas, assim como quando há trabalhos comissionados, em que o desenvolvimento é acompanhado pelo curador. Trata-se buscar vínculos de sentidos num conjunto coerente de trabalhos. Mas o termo curadoria está banalizado, hoje qualquer um que organiza uma mesa de debates passa a ser um curador, bem na lógica da indústria cultural.

GUILHERME Isso é um reflexo de nossa pobreza vocabular.

CAUÊ É um termo muito desgastado, até porque nossos cursos de curadoria e teoria da arte são muito recentes. Agora é que temos aqui em São Paulo um curso de graduação em História da Arte na Unifesp e outro na PUC-SP, sobre história da arte, crítica e curadoria, onde sou professor. Então também por falta de formação essa palavra virou qualquer coisa, para dar status ao evento de consumo rápido, como se ela fosse apenas sinônimo de “escolha” ou “seleção”.

GUILHERME Hoje é quase usada para nomear “promotores de tendências”... Que artistas lhe interessam e o que havia nos trabalhos que te instigavam? Essas questões ainda são pertinentes para você, como você fala delas, por exemplo, no trecho do catálogo que escreveu para a exposição *Nova arte nova*?

CAUÊ Meu interesse inicial foi compreender a passagem do moderno para o contemporâneo e como isso aconteceu no interior do trabalho dos artistas. Interessei-me por artistas que em suas trajetórias atravessaram esse período. Instiga-me muita a noção de participação na arte e seus limites. No fim na minha graduação mandei currículos para várias instituições, entre elas o Itaú Cultural, época em que a Lisette Lagnado estava fazendo o tombamento dos arquivos do Hélio Oiticica, em 1999.

GUILHERME Fui eu que embalei todas aquelas caixas.

CAUÊ Pois é, eu desembalei. A Lisette acabou me selecionando, o que foi muito generoso da parte dela, e foi para mim uma escola. Trabalhei como assistente de pesquisa em um projeto sobre um artista enorme. Desse trabalho saiu minha pesquisa de mestrado, defendida em 2004, sobre pensamento filosófico e Hélio Oiticica, fruto do trabalho de pesquisa nos arquivos até então inéditos do Hélio, que era um leitor de filosofia. Hoje esses documentos estão disponíveis na internet. Apesar daquela loucura toda Hélio lia Nietzsche, Merleau-Ponty... teve uma formação muito informal e ao mesmo tempo muito densa. Meu interesse primordial era entender o contemporâneo, os anos 1990, o que eu vivia naquele momento, e era uma vontade de entender um pouco as origens daqueles processos. Isso me foi proporcionado também pelo acervo do MAC USP, principalmente de arte moderna, nele busquei entender a arte e a história do século XX.

RENATO Você é filósofo de formação, você pensa filosoficamente a arte?

CAUÊ Uma das questões que sempre me interessaram, e que desenvolvi também no doutorado, é justamente o pen-

samento que está no interior da arte, o modo como o artista se aproxima de questões da filosofia sem a pretensão de fazer filosofia, e que tampouco tem preocupações sensoriais e formais apenas, mas sim artistas que têm um pensamento elaborado no interior da arte, não elaborado filosoficamente, mas que pode ser dotado de um sentido filosófico se visto com um olhar filosófico. E o texto do catálogo *Nova arte nova* tem essas referências como pano de fundo, mas percebi que geralmente os textos de embasamento filosófico trazem primeiro as referências filosóficas e depois encaixam os objetos e os artistas. Tento me afastar disso, e busco lidar com a arte sem vir com teorias já prontas, prefiro encontrar as teorias dentro do trabalho artístico.

Se bem me lembro desse texto, ele tenta situar o papel do crítico e do curador dentro do sistema da arte, como atuamos, sendo ao mesmo tempo reféns de certos circuitos, mas defendendo que também podemos operar transformações sinceras para além do automatismo cotidiano. E para isso é preciso ter consciência do meio em que atuamos, pois todas as instâncias são fundamentais para entender o circuito.

GUILHERME Você acredita que essa aproximação via filosofia poderia instaurar uma hipótese crítica?

CAUÊ A filosofia como campo de indagações sim, não como campo de fundamentos anteriores, ou seja, de respostas. A filosofia para mim foi uma espécie de alfabetização, formação para entender e ler as coisas de modo menos ingênuo, ela traz uma possibilidade de questionar e se colocar no mundo. Quando eu leio alguns textos de pessoas distantes da produção artística e ligadas à história da filosofia, observo que são baseados em relações muito diretas entre o pensamento filosófico e produção artística, e em geral isso deixa escapar o

principal da arte, que é a sua singularidade, o contato com o trabalho e todo estranhamento que isso trás. O interessante da crítica é justamente a ausência de metodologias de abordagem e de como fazê-la. Claro que há uma relação íntima entre crítica, história e teoria da arte.

É preciso ver a arte de hoje sem ideias já prontas sobre a história, se afastando sempre de uma teleologia, até porque é um consenso que as grandes narrativas para leitura das artes estão superadas. Sabemos que não é mais possível contar a história tal como Greenberg, Gombrich ou Hauser faziam. A história ou teoria não são pré-requisitos para o embate com a arte, mas não digo isso para que esqueçamos a história, afinal aprendi a ver arte também estudando a história da arte. Tradicionalmente o campo da crítica é o campo do julgamento, da opinião, o campo do debate público e do dissenso. Entretanto, a crítica foi aos poucos se dissipando, diluindo, e os textos mais relevantes da arte contemporânea são hoje os textos de curadoria, publicados nos catálogos de instituições e livros. Nesse caso há outra lógica e o texto crítico tenta se instalar dentro do trabalho, o que modifica a sua autonomia. Até existem opiniões polêmicas que são vistas como crítica de arte, mas percebo que o pensamento da arte saiu dos jornais e migrou para os catálogos de exposições feitas por curadores, historiadores e pesquisadores, houve um deslocamento nos últimos anos.

GUILHERME A questão é se ainda é relevante pensar a crítica. Isso pode soar uma atualização de papéis, mas é preciso pensar se o pensamento crítico ainda guardaria alguma relevância intelectual. E a partir desses pontos de contato ou de distância, que lugares você enxerga para a crítica?

CAUÊ Sim, é muito relevante, mas confesso que tenho me afastado nos últimos anos do que tradicionalmente se chama

de crítica de arte, não tenho escrito em jornais e revistas, mas sim textos que nascem juntos com os trabalhos de arte e os pensam de dentro. Tenho feito curadorias e dado muitas aulas, tentando me aproximar de uso reflexivo da razão, desse movimento de volta sobre si mesmo, perguntando sobre as possibilidades da crítica e da curadoria, se é possível ter alguma autonomia mínima ao interesse institucional, dos patrocinadores. Só é possível buscar uma autonomia do campo da crítica, como exercício livre, pela reflexão. A crítica é o lugar da reflexão, não necessariamente apenas como ela foi exercida em textos opinativos, mas como atuação que tenta sempre não ser presa fácil do sistema. Quando vejo hoje o catálogo da *Nova arte nova* penso: “putz, participei daquilo...”, na época era urgente. Porque no nosso tempo é tudo muito urgente, tudo é agora, o projeto é para agora, o edital vai fechar, em suma, esse sistema de urgência acaba formatando tudo e dificultando o pensamento. A tentativa é sempre dar um passo atrás e fazer a reflexão, e podemos fazer isso como professores, como curadores de museu, como curadores independentes, ou como alguém que escreve em jornais e revistas. O lugar da crítica de arte não é tão diferente do que se conhece como crítica na história do pensamento, é o campo da auto reflexão, para isso existem estratégias muito diversas. E se entendermos a curadoria como trabalho intelectual e de pensamento, não ficaremos a mercê do interesse das empresas que nos ligam e pedem uma curadoria que tenha a ver com o produto que ela está promovendo; mas isso acontece no nosso sistema. A palavra curadoria se banalizou porque temos pessoas que atuam dessa forma, como agenciadores de produtos, mas a curadoria não é isso, ela pode ser o lugar também da reflexão.

RENATO Quais são as questões que você traz nos seus trabalhos?

CAUÊ Nos trabalhos de 2009 para cá, ressalto a exposição sobre Mira Schendel no IAC – Instituto de Arte Contemporânea –, que trouxe questões para a minha pesquisa de doutorado, tive contato com documentos inéditos que a família dela me deu acesso, e isso me levou a refletir sobre a filosofia e a arte buscando as referências teóricas que a Mira tinha, como Flusser, como os comentários que ela fez sobre Wittgenstein, e também sobre o pensamento fenomenológico. Essa foi também uma pesquisa histórica e parte desse trabalho virou uma exposição em Bruxelas, que tem lá a sua autonomia. Mesmo que nesse caso tenha sido presa fácil do sistema. Foi uma cilada de uma demanda externa, era uma pesquisa muito rica, um cara viu, gostou, quis levar para lá, e quando vimos o que saiu no Europalia... Bom, de algum modo esse sistema de urgência tende a cooptar tudo, transformar e formatar, e o curador acaba sendo um agenciador disso. Voltando a sua pergunta, as minhas questões eram tentar entender um pouco as origens do que chamamos de arte contemporânea, e a Mira foi fundamental para isso. Outro trabalho que fiz foi a Bienal do Mercosul, fui curador adjunto da sua 8ª edição, foi um trabalho coletivo muito instigante, coordenado por José Roca, que era o curador geral e montou uma equipe boa de curadores, que tinha pessoas como Alexia Tala, do Chile, Paula Santoscoy, do México, uma grande equipe, a Aracy Amaral como curadora convidada... Esse trabalho teve como centro os debates sobre a ideia de nação e de território, definidos pelo José Roca. O processo, que foi curto, de um ano e meio de realização, me fez ver questões em torno da relação dos artistas com as ideias de nação, a nação como ficção. Tivemos trabalhos que nem eram propriamente de arte, como uma nação, Sealand, que existe no oceano Atlântico que não é reconhecida como país pelas outras nações. A proposta, *Ensaio de Geopoética*, refe-

re-se às diversas formas que a arte tem para definir o território do ponto de vista econômico, geográfico ou histórico. A 8ª Bienal do Mercosul também se propôs a repensar o modelo bienal, pois em geral elas são passageiras, eventos curtos que duram três meses, que envolvem todos os recursos de uma cidade, e depois imergem a cidade em uma grande ressaca; nada acontece em Porto Alegre depois do evento, muitos recursos são despendidos para pouco tempo e espaço. E refletindo sobre isso pensamos uma Bienal que não acontecesse só em uma cidade e que não durasse só três meses, a ideia foi estendê-la para todo o território do Rio Grande do Sul, e que a presença da Bienal durasse todo ano, com a Casa M, que foi um componente do projeto. A 8ª Bienal se propôs a refletir sobre o papel, as crises e possibilidades de se pensar a instituição e como ela poderia ser aproveitada pelo cidadão para além do espetáculo. Embora as bienais sejam antes de tudo exposições, buscamos estratégias para que elas fossem também um momento reflexivo, de ação na cidade, de fomento à pesquisa, que os artistas locais se sentissem representados. Porque em geral as bienais são um disco voador que pousa na cidade com um monte de artistas internacionais e depois levanta vôo, some no céu e acabou; nesse caso não, quisemos que os artistas de Porto Alegre frequentassem os encontros e participassem dos processos, na capital e em todo o estado. E repensar o modelo Bienal foi muito importante para mim, pela trajetória do José Roca, pela generosidade do seu pensamento, por ele não ser uma figura centralizadora, muito legal de trabalhar. Trata-se uma pesquisa não acadêmica, ao contrário do que foi a exposição da Mira Schendel. E por último, outro trabalho que foi central nesse ano de 2011, foi o Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP, que realizei ao lado de Cristiana Tejo, que é uma exposição importante do calendário do Museu, creio que a mais importante, já na sua 32ª

edição, que demonstra uma continuidade que é rara e louvável. Com os editais todos, artistas e curadores viajam muito hoje em dia, o deslocamento é marcante no nosso corpo, e começamos a discutir a mobilidade. E a discutir que ela tem a ver com o próprio fluxo do capital, pois a arte e nós nos movemos quase como se acompanhássemos os capitais e a sua velocidade. Assim, o tema do 32º Panorama foi a mobilidade ou as viagens, mas não um elogio à mobilidade, e sim uma reflexão sobre a presença dos deslocamentos na produção contemporânea. O Panorama, que não era apenas uma mostra e tinha também um seminário e o livro chamava-se *Itinerários, itinerâncias* e investigou a oposição permanência e movimento, bem como a urgência cada vez maior de se estar sempre em deslocamento no circuito da arte, mesmo que viajar não seja algo de acesso a todos. As perguntas iniciais eram: Quando a itinerância decanta resíduos, restos, sobras e percursos? Quando a itinerância decanta tramas, redes, circuitos e colaborações? Quando a itinerância decanta trabalhos de arte e fatos estéticos?

GUILHERME Viagem aí entra em um sentido diferente da *forma-viagem* proposta pelo Bourriaud?

CAUÊ É diferente. Mas não o estudei tanto, em todo caso o Bourriaud me parece mais deslumbrado com essa forma-viagem, com o que ele chama de “emergência de uma altermodernidade global” e com ênfase nas trajetórias, em vez dos destinos. De modo algum entendemos a viagem como uma forma, mas como uma estratégia. Inclusive, menos que um tema tínhamos uma estratégia curatorial. E o nosso Panorama vai no sentido oposto ao mero elogio do deslocamento. Foram questões amplas, mas que partiram de pesquisas de campo que fizemos, assim como foram a 8ª Bienal do Mer-

cosul e a exposição da Mira Schendel, que exigiram viagens e pesquisa de acervos. Isso foi fundamental para rever minha prática de curadoria, e um dos fatores é a ideia de projetos de médio prazo, contando aí pesquisas que durem entre um e dois anos, que não se entreguem completamente à urgência de nosso tempo. Essas exposições nos possibilitaram algum tempo de elaboração, por mais que hoje em dia não tenhamos tempo para nada.

GUILHERME Será porque, no caso da Bienal e do Panorama da Arte Brasileira, são exposições que precisam construir uma ficção? O texto do Felipe Chaimovich sobre o Panorama trouxe essas duas visões sobre um Brasil de dentro e um Brasil a partir de fora. Você acredita na relevância da palavra “brasileira” para a arte que é produzida no Brasil?

CAUÊ A exposição Panorama é uma resposta a isso, fomos estudar os panoramas anteriores e pudemos ver como Adriano Pedrosa e Moacir dos Anjos trouxeram curatorias completamente opostas, e ambos tentam dar respostas muito firmes sobre a mesma questão. Moacir claramente define o que é uma arte brasileira a partir de certa história que ele conta, onde a noção de gambiarra é central, a partir de artistas que nasceram e viveram no Brasil, carregados de uma coisa regional muito presente. Adriano vai por outro caminho, tentando quebrar isso com um radicalismo tal que traz uma imagem de certa arte brasileira assimilada fora do Brasil e feita por quem não vive aqui. Com muitas reuniões, decidimos que não queríamos uma conciliação desses opostos, porque são inconciliáveis. Mas um não é o avesso do outro, os dois estão reafirmando uma ideia de brasilidade, que está presente nas duas exposições, que inclusive são muito boas. Mas acho possível que essa imagem ou a ideia de Brasil sempre

caia no estereótipo futebol, samba e carnaval, que nas artes é o Brasil concreto, neoconcreto, bossa nova. O modo com que o Brasil tem sido assimilado pelo mundo passa necessariamente por Brasília, Oiticica, Lygia Clark, necessariamente pelo projeto construtivo, isso está na exposição do Adriano Pedrosa. O perigo é reafirmarmos ideias estereotipadas de Brasil exportação, como se não houvesse outras coisas para além disso. O perigo é a cristalização de conceitos, como o de gambiarra, que embora não seja específico da cultura brasileira, podem se tornar redutores também se forem tomados ao pé da letra. Um dia chegamos ao museu e dissemos ao Felipe que queríamos: “Panorama da Arte, tira o brasileira”, e ele respondeu: “Não, não pode, a exposição tem 32 anos com esse nome, vocês não vão mudar, ele pertence ao museu, não é uma opção dos curadores, vocês têm que enfrentar essa questão”, e a gente enfrentou do nosso jeito. Sabemos que muitos trabalhos de arte hoje em dia carregam uma presença local que é incontornável, mas também não se trata de defender uma homogeneização mundial, como fazem algumas bienais. E é interessante que alguns países tenham essa identidade de forma mais marcada, ninguém fala de arte polonesa ou dinamarquesa, por exemplo, já o termo Brasil tem essa identidade forte, até porque o país sempre fez questão, ao menos desde a arte moderna, de afirmar a sua identidade, mas me parece que a arte contemporânea não faz tanta questão disso. Prefiro pensar em uma arte contemporânea feita no Brasil ou fora dele e não uma arte brasileira contemporânea.

GUILHERME Conheci um curador norueguês que promoveu uma exposição de arte brasileira, mas não só com artistas brasileiros, havia muitos estrangeiros, e perguntei para ele se o termo “arte brasileira” não havia ultrapassado o Brasil, e se tornado um tipo de arte, na falta de um adjetivo, que

responderia a certa produção ou maneira “pós conceitual” de pensar e ver a arte. Mas, mudando de foco, você também fez algumas curadorias com o acervo do MAM-SP, você sente alguma diferença entre os modos de trabalhar a arte ainda viva e aquela que já tem inscrição histórica? E como é trabalhar em um acervo?

CAUÊ São trabalhos muito distintos pensar a partir de coleções ou acervos e conversar com os artistas, comissionar novas obras, pensar e conviver com elas, são trabalhos diferentes e muito importantes. Eu fui absorvido muito rapidamente pela instituição, passei pelo CCSP, Paço das Artes, Maria Antonia, MAM, me parece que havia a demanda de absorver pessoas jovens que quisessem trabalhar nos espaços de arte. O MAM-SP tem uma história bastante interessante, tem um complexo de perda de acervo, um complexo de inferioridade pela transferência do seu acervo de arte moderna para a USP, e eu já havia trabalhado como educador no acervo do MAC- USP, como estudante, numa época de estagnação daquele museu, e no MAM me deparei com um museu totalmente voltado para uma produção contemporânea, muito fresca. Já encontrei peças no MAM que ninguém sabia muito bem como montar, ou que estavam frágeis, então eu procurava o artista, conversava com ele e resolvia um problema do museu. Essas atuações tão diferentes são passíveis de aproximação, pois também fazemos exposições com obras que não pertencem ao acervo. Ao lado do Felipe Chaimovich e do Tadeu Chiarelli, fiz a curadoria até então da maior mostra do acervo do museu. Foi o MAM[na] OCA, em 2006, para isso tivemos que nos enfurnar no acervo, foi um trabalho muito de pesquisador, mas também de formar uma política de aquisição de obras, colaborar na ampliação do acervo. Obviamente tivemos que aproximar esses trabalhos de curador de acervo e do curador chamado de independente,

do trabalho com obras já históricas e de uma arte mais viva e fresca, pois o curador tem que ser muito versátil, tem que estar em contato direto com o que está acontecendo para além do museu, para além da academia e da biblioteca, com coisas que ainda não têm bibliografia, tendo que escrever somente em contato direto com o trabalho e o artista, sem nunca abandonar o rigor da pesquisa. Eu falei dessa minha absorção pela instituição, porque acho que é a instituição que tem que se aproximar do meio da arte, do artista e não o inverso. Estranhamente, no meu contato com o MAM, percebi como isso está distante da realidade, o museu é o campo da regra, da norma, daquilo que está consagrado de algum modo, é o campo do que não se pode fazer. Numa Bienal ou galeria se tem muito mais liberdade de produção do que num museu. Muitos trabalhos tem que ser feitos com aprovação do setor jurídico dos museus, então quem dá a palavra final não é o curador, nem o produtor ou o patrocinador, mas o jurídico da instituição. As instituições estão muito dominadas pelo politicamente correto, pela recusa em correr riscos. Em vez de defender a instituição num processo futuro, o jurídico se antecipa e veta para não ter trabalho. Eu tenho visto a instituição como o lugar da impossibilidade, o lugar da falta, uma exposição por mais rica e completa que seja, e a coleção do MAM em relação aos anos 1990 e 2000 é bastante relevante, sempre será uma exposição marcada pelas faltas. A questão é como transformar as lacunas do acervo e os intervalos institucionais em possibilidade de ação.

GUILHERME A partir do acervo é possível ter uma boa visão do que é a arte brasileira desse período?

CAUÊ O MAM é uma instituição que infelizmente nunca teve uma mostra de longa duração do seu acervo contemporâneo.

Mas existem sim acervos do século XIX e XX, como a da Pinacoteca, que estão presentes nos programas escolares, e dão uma visão geral da história, mas obviamente falta muita coisa. Além do mais, os grandes trabalhos da arte produzida no Brasil nos últimos vinte anos estão em coleções particulares, isso é um dado. Trabalhar em um museu é saber lidar não com lacunas, mas com falta de pilares, não há alguns poucos buracos, só tem buraco, não o queijo. Por mais que o MAM-SP tenha sido aqui em São Paulo a instituição que mais se esforçou para comprar arte contemporânea, e seja uma coleção representativa, falta muita coisa ainda.

Existe uma diferença entre lidar com acervo e com curadorias temporárias, os museus em geral têm uma lógica de funcionamento e demandas internas e externas que escapam de uma decisão curatorial, o curador não tem sempre autonomia plena, porque existe a diretoria, a presidência e as dificuldades de manter uma instituição cultural, sabemos do amadorismo em que vivemos. Acho que o trabalho do museu é refém desses mandos e desmandos, das impossibilidades que o sistema coloca, enquanto que em um trabalho independente você pode fazer isso em longo prazo, com as suas demandas, mas claro com outras dificuldades de autonomia. Com o caso da Mira Schendel, fiquei três anos pesquisando, depois propus para o IAC, atrasou um pouco, foi adiado, mas apesar disso tive um trabalho mais autoral em relação ao que teria se tivesse apenas as possibilidades de uma coleção prévia. Embora ache que a função do museu seja tão importante quanto, apesar das decisões nesse espaço nem sempre serem tomadas pelo curador, a instituição tem certos limites. Algumas vezes o trabalho de pesquisa num acervo é um trabalho de detetive, de juntar as peças, é um trabalho também de reflexividade, de uma frieza maior.

RENATO Fora da captura institucional, quais são os artistas que te instigam a pensar coisas e que coisas seriam essas?

CAUÊ Não vou citar alguns nomes porque seria injusto com os que eu esqueceria, são muitos, além disso não sou aquele curador que trabalha apenas com um número reduzido e definido de artistas e pronto. Pretendo sempre estar aberto ao novo, ao artista que promove uma revolução dentro de nós, ao que ainda virá. Acompanho muitos artistas que estão desde os anos de 1980, ou seja, antes de mim, e também os da minha geração, que se formaram na mesma época, não sei se geração é uma palavra boa. Escrevi um pouco sobre fotografia no início da minha pesquisa, era uma questão que me interessava na faculdade, tentar entender o estatuto da imagem, pensando a representação, a coisa pop que envolve a imagem no nosso mundo, que é muito midiático, pautado pela da redução de tudo a uma aparência esvaziada. Tenho muito interesse na compreensão do corpo na arte contemporânea, na performance, na noção de registro das ações. O que me motivava no começo sobre a arte contemporânea era justamente querer saber que mundo era esse e como a arte agia sobre esse mundo, assim como as ideias de ambiguidade, de indeterminação, daquilo que não se deixa agarrar facilmente. Porque o discurso jamais dará conta do objeto de arte, é importante ter a consciência da impossibilidade de qualquer texto ou qualquer abordagem, pois elas são sempre provisórias, estão sempre aquém do que os trabalhos podem dizer. As questões que me atraem estão na inesgotabilidade da arte, quando recorremos a ela sempre podemos tecer possibilidades que não havíamos visto na primeira abordagem. O que me atrai um pouco na arte é que ela consegue elaborar um pensamento que não foi pensado, é um impensado que está no interior da arte e que nos faz pensar, um invisível que nos

faz ver – recorrendo à fenomenologia –, algo no interior do trabalho de arte que nos faz entender algo que está fora dele, que nos toca. Me atrai a relação com a arte que faz com que quando estamos diante de um trabalho todas as coisas façam sentido, e em instantes esse sentido se dissipa. Gosto de trabalhos que têm esse aspecto, os trabalhos de sacadinha, mais rápidos, quase piadas, que não permitem outras leituras, não me interessam, acabam ficando datados, pontuais, precisos. E o interessante disso é que mesmo quando os trabalhos são performances, são efêmeros, eles podem deixar algo, a experiência. Gosto dos trabalhos que nos fazem questionar. E que tipo de coisas penso a partir deles são mais importantes para mim do que pensar sobre o trabalho, sempre tento pensar *com* o trabalho. Danto fala que a arte se torna filosófica porque a ideia de arte se transformou, o próprio Hegel já falava isso, versando sobre a morte da arte. Já Joseph Kosuth, na arte conceitual, quer matar a filosofia, e o que vem depois dela é a arte, já outros querem matar a história, mas não precisamos matar ninguém. A arte é arte ainda, e o que me empolga na arte é que o pensamento filosófico está lá, a história está em seu interior, mas principalmente ambos estão em relação a quem vê, e infelizmente o senso comum não vê nada, acha uma bobagem.

GUILHERME A arte seria uma cidadela da metafísica?

CAUÊ Acho que não, em todo caso só se fosse uma metafísica da imanência, não uma metafísica que esteja fora, transcendental, da eternidade. Mas também existem trabalhos que não têm qualquer pretensão filosófica, que têm outras entradas, e apesar de todas as transformações e negações que a arte fez, desde a filosofia até a publicidade, eu não reduziria ela a isso, coisa que alguns filósofos tentaram fazer.

O sentido de cidadela só cabe porque acredito que tenha um pouquinho de metafísica ali, mas acho que é uma das muitas abordagens possíveis, que nunca vai tomar a arte inteira, ver a arte exclusivamente dentro da metafísica é acreditar que a arte é subcampo, e por isso menor do que metafísica, mas isso não seria correto.

GUILHERME Isso problematiza o limite sobre o qual a gente pode falar das coisas.

CAUÊ Entendi. Mas ao mesmo tempo só conseguimos entrar nos trabalhos a partir dos nossos percursos, eu faria um curso de graduação em história da arte, faria, mas não havia no meu tempo, então fui fazer filosofia, e nossa formação nos forma e também deforma. Entrei nas artes pela filosofia, mas a filosofia é meu modo de operar, o que me interessa é a arte e o modo com que ela me ajudava a ver e pensar, tanto na minha relação com o objeto, como na relação com o outro, e com o próprio sistema onde ela se situa. Os trabalhos *Inserções em circuitos ideológicos* do Cildo Meireles nos trazem importantes reflexões sobre os circuitos, de tal modo que quem vem depois dele não pode deixar de pensar o circuito em que trabalha e vive. Por isso vejo as fronteiras apagadas entre arte e não arte como fundamentais hoje, a filosofia é não arte, o pensamento é não arte, mas podem se dar no interior da arte, assim como a publicidade, a geografia, ou a política... A ideia de tempo é fundamental e todo trabalho de arte tem que lidar com as temporalidades, outros trabalham com as ideias de consumo e descarte, outros buscam eternidade, outros veem o tempo de forma mecânica, outros como fluxo contínuo, são questões para lidar no fazer, e que o discurso nunca dará conta. E confesso que a arte conceitual radical, que tenta desmaterializar a arte completamente para

o campo do discurso não me empolga tanto quanto trabalhos mais sensoriais e que proporcionam uma experiência significativa. E não falo o Fla-Flu de conceituais versus formalistas, até porque mesmo os conceituais buscaram formas para demonstrar suas questões. O meu percurso poderia ser um caminho da filosofia que acaba encontrando na arte conceitual a sua grande realização, mas meu caminho nunca foi esse. A arte conceitual histórica nunca foi um objeto central de meu interesse porque acho que ela dissolve o artístico de tal modo que a filosofia ou os conceitos ficam mais importantes que a arte, mas não é possível pensar arte hoje sem uma compreensão da arte conceitual. Por isso, apesar dos processos de desestetização da arte contemporânea acho que a relação fenomenológica com a arte, a experiência direta e sensorial, jamais deve ser descartada.

GUILHERME Que exposições, textos ou autores te ocorreriam como fundamentais na sua formação?

CAUÊ As Bienais foram muito importantes, assim como viagens e visitas a museus, as conversas com os artistas e essa vida mundana de galerias. Eu vou esquecer muita coisa, mas no campo da filosofia: Walter Benjamin, Nietzsche, Theodor Adorno, Merleau-Ponty, foram fundamentais, esse último mais do que todos, pela sua postura de aprender com a arte, fazendo a filosofia dele olhando para o mundo e vendo que ciência e arte têm muito a ensinar ao filósofo. Depois Foucault e Deleuze foram importantes também, afinal todos tiveram que passar por isso.

RENATO Para Benjamin, Foucault e Adorno o pensamento nunca é abstrato, está sempre imbuído de uma questão política, a política é uma questão para você?

CAUÊ Sim, embora eu nunca tenha pensado a questão política de modo panfletário. Mas as questões colocadas pela chamada Escola de Frankfurt foram muito formadoras para mim. Falando das referências mais próximas, a Marilena Chauí foi minha orientadora no mestrado, doutorado e iniciação científica, a postura política dela e o modo com que ela se relaciona com a filosofia, que não é nada burocrática, mas como pulsão viva, aquilo foi e é importante, as coisas que ela escreve e a atuação política dela entendo até hoje como constitutivas do papel de um intelectual. Apesar disso eu não me coloco como filósofo, nem historiador da filosofia, sempre tive clareza de que não queria ser um. Mas no campo da arte, entre os nossos pares, foi muito importante ler os textos que Ronaldo Brito escreveu, assim como Carlos Zilio, Rodrigo Naves, Lorenzo Mammì, Alberto Tassinari, Sonia Salzstein, Glória Ferreira, entre outros. Durante a minha formação, incluo como relevantes Mário Pedrosa e Gullar, este até os anos 1960, em *Vanguarda e subdesenvolvimento*, foi uma figura fundamental no campo da arte, isso sem contar os textos dos artistas escritos desde os anos de 1960 que são fundamentais. Entre os curadores, apenas para ficar no nosso meio, Walter Zanini, Aracy Amaral, José Roca, Paulo Herkenhoff, Lisette Lagnado, Ivo Mesquita, Paulo Sérgio Duarte, Agnaldo Farias, Tadeu Chiarelli, com certeza estou esquecendo muita gente, foram importantes para o meu repertório.

GUILHERME O pensamento coletivo faz parte da sua formação?

CAUÊ Tanto no grupo Maria Antonia como na revista *Número*, os embates, as discussões acaloradas e as brigas que ocorriam eram muito importantes. A Bienal da Mercosul surgiu de uma espécie de pensamento coletivo entre os curadores,

que não conhecia anteriormente em sua maioria. E depois com a Cristiana Tejo foi importante fazer a Panorama, pois ter com quem conversar, com quem divergir e depois encontrar soluções fez crescer muito o nosso trabalho, quero continuar trabalhando coletivamente. Não acho tão importante defender a posição subjetiva e autoral que muitos reivindicam ao trabalhar sozinhos, pois aprendo muito com o outro, com o diálogo, acho que os grupos de estudo e de pesquisa são fundamentais. Gosto muito de conversar com o Miguel Chaia, os diálogos são sempre ricos e ele é muito generoso. Pensar coletivamente é muito importante e espero que esse livro ajude nisso.

**CRISTIANA
TEJO**

4/5/2012

GUILHERME Como se deu seu ingresso às artes visuais?

CRISTIANA Minha formação é em Comunicação Social e comecei pelo jornalismo cultural, escrevendo em 1999 no Diário de Pernambuco sobre artes plásticas, contexto em que começavam a surgir algumas instituições voltadas para a arte contemporânea na cidade, e, segundo dizem, comecei a ganhar alguma credibilidade pelas fontes que trazia e pela qualidade dos textos e pautas que propunha. A minha formação em arte é autodidata, como a grande maioria das pessoas do Recife, não temos na cidade pós graduação em História, ou Filosofia, ou Teoria da Arte, nossa relação com a formação é a partir da experiência e de estudos livres. Fiz alguns cursos, como uma especialização em filosofia e um curso de História da Arte Moderna e Contemporânea na Fundaj, e depois disso fui passar um ano em Londres, acompanhando meu namorado, que faria lá o seu mestrado. O ano em Londres foi sabático. Vivi arte

o tempo inteiro. Ia à Tate Modern quase todas as semanas, visitava todas as galerias e mostras de arte contemporânea possíveis. Lá estudei muito pois morava no *campus* da University of Westminster e tinha acesso a uma biblioteca muito boa. Quando retornei ao Recife havia uma mudança na cidade, Moacir dos Anjos que era o coordenador de artes visuais da Fundação Joaquim Nabuco havia ido para o Mamam, a vaga dele estava aberta, e Maria do Carmo Nino foi cotada para ocupar o lugar de Moacir. Eu cheguei a fazer uma matéria sobre isso, mas por algumas impossibilidades burocráticas ela não pode assumir a coordenação de artes. Em janeiro de 2002 recebi um convite para ser a Coordenadora de Artes Plásticas da Fundação. Fiquei surpresa, pois não tinha qualquer experiência em gestão de pessoal, em curadoria, em projetos culturais e tinha apenas 25 anos. Foi um susto, mas o convite coincidiu com minha insatisfação em relação ao jornalismo pela voracidade que ele exige, já que sou uma pessoa lenta e a velocidade me incomodava. Fora isso, havia uma deterioração das condições de trabalho dentro da redação. Para exemplificar, ao voltar de Londres fui chamada para fazer a cobertura de um show de Sandy e Junior, e isso me deixou perturbada. Como jornalista sou apta a escrever sobre qualquer assunto, mas eu estava me especializando num campo e o convite da Fundação me oportunizava ficar próxima da arte. Por isso, aceitei o convite.

GUILHERME Tendo em vista o importante papel que o Mamam tem no início dos anos 2000, por exemplo, por ter uma coleção rigorosa, como era a cena pernambucana quando você passou a fazer parte dela? E como encontrou essa cena após seu retorno?

CRISTIANA O Mamam era sintoma de uma nova política cultural que estava sendo implementada na cidade, o que

coincide com o Salão de Arte de Pernambuco deixar de ser para aquisição de obras e passar a ser para fomentar pesquisa artística. Ou seja, ampliar o acervo de obras já não era a única finalidade do salão, mas sim o financiamento para processos investigativos dos artistas. Isso ocorreu antes do SPA das Artes, que surge também com a política cultural do PT à frente da Prefeitura do Recife, política que era gerida por artistas que passam a mobilizar a cena da cidade. E, de fato, vimos uma virada positiva no alcance das propostas, ao mesmo tempo em que o sistema da arte passa a ser completamente dependente do poder público. E foi graças a esta lenta institucionalização que devo a minha entrada no campo da arte contemporânea. Eu não tinha acesso à arte dentro de minha casa e nem na faculdade e só ficou claro para mim que havia artes visuais no Recife quando o Mamam foi aberto, em 1997. Isso denota o poder das instituições como propagadoras e construtoras de programas que sociabilizam os códigos da arte. E o fato de ter sido convidada para assumir uma vaga de coordenação em um lugar de grande prestígio da cidade, sendo tão jovem e sem qualquer experiência, é um reflexo da urgência que havia nesse meio por pessoas que quisessem lidar com a arte contemporânea. Observando minha trajetória, percebo que sou muito devedora das instituições e de seus gestores, que me alimentaram e me deram oportunidades ímpares.

RENATO Foram quantos anos à frente da Fundação Joaquim Nabuco?

CRISTIANA Fui coordenadora de artes plásticas de 2002 até 2006, e em janeiro de 2007 fui para o Mamam. Cheguei ao Mamam no fim da gestão de João Paulo Lima e Silva, um prefeito que, assim como o Lula, empoderou a cultura como lugar econômico na cidade, colocando-a para além do entretenimento.

RENATO Quais foram as vitórias e aprendizados mais importantes que obteve atuando no campo institucional?

CRISTIANA Olhando retrospectivamente noto que o campo institucional foi minha grande escola. Aprendi tudo sobre curadoria na prática, lidando com os mais variados profissionais, mas especialmente com os artistas em projetos nas instituições em que atuei. Uma ressalva importante é que minha atuação de 10 anos foi em instituições públicas no Nordeste do Brasil, o que denota diferenças grandes com relação ao que é trabalhar numa instituição privada e/ou localizada numa cidade em que há um espaço social para a arte contemporânea e recursos humanos e financeiros abundantes. Portanto, minha experiência foi em construir condições de trabalho, levantar conceitualmente projetos e formar pessoas, meus interlocutores e colegas de trabalho. Desde o início do meu trabalho como curadora, eu sentia a necessidade de contribuir socialmente para a solidificação do meio de arte contemporânea no Recife e sempre estive atenta à formação de meus estagiários, por exemplo. Num contexto como o nosso, não podemos crescer sozinhos. Temos que contribuir para a formação de quem nos cerca, empoderá-los e abrir seus horizontes. O lado positivo de trabalhar num lugar em que as coisas estão por serem feitas é a amplitude de possibilidades de experimentação. Foi muito rico poder inventar projetos, fazer errando... Eu sei que em comparação a meus pares curadores de mesma geração mas de procedências distintas no Brasil, eu tive muito mais oportunidades de atuação institucional do que eles por estar no Recife neste momento. Em suma, acho que os grandes aprendizados foram: paciência (o tempo institucional é outro), resiliência (para lidar com todos os tipos de percalços e de demandas) e garra.

Agora, se formos focar precisamente no que foi minha atuação na Fundação Joaquim Nabuco, diria que o espaço

que foi aberto por Moacir dos Anjos, acabou sendo solidificado por mim: uma instituição que se voltava para a arte brasileira jovem. Saímos de um patamar que era praticamente de visibilidade local, com artistas locais, sem condições materiais, em que os artistas bancavam tudo e ainda tinham que doar obras e passamos para um lugar com condições confortáveis para os artistas. Isso só foi possível porque a partir de 2003, com um novo presidente, a instituição passou a receber mais recursos financeiros e a cultura teve papel de destaque na nova gestão.

GUILHERME Que artistas você acompanhava nesse momento, e o que reconheceu de importante na obra deles?

CRISTIANA O final dos anos 1990 assinalava o início de uma discussão e produção de arte contemporânea, sendo ainda um momento rudimentar nesse quesito. Os próprios integrantes do grupo Camelo, como o Paulo Meira, diziam fazer suas primeiras performances sem nunca terem visto outras antes. E no Recife realmente não tínhamos coleções nem cânones. Até o início dos anos 2000 era recorrente ouvir que a arte pernambucana era apenas a pintura vinda da dita escola pernambucana. E como jornalista cultural eu ouvia frases como: “performance é coisa de paulista, vídeo arte é coisa de americano, arte pernambucana é a pintura”. E a geração do final dos anos 1990, como Camelo, Carga e Descarga, Carlos Mélo, estava querendo afirmar outra forma de fazer arte por meio da experimentação, com grande ênfase em objetos, vídeos e performances. Hoje nota-se a furtividade dos conceitos, a fragilidade dos registros desses trabalhos, porque se tratava mais de uma atitude diante da tradição ligada à pintura do que propriamente uma fluência na linguagem contemporânea. E isso fica evidente se compararmos o co-

meço de atuação dessa geração pernambucana com a de um artista como o Jonathas de Andrade, que surge na segunda metade da primeira década de 2000, apresentando desde o princípio uma fluência completa nos conceitos e competência na elaboração e na concretização das obras, tanto que rapidamente seu trabalho ganha grande repercussão internacional, de forma meteórica. Porém isso não é por acaso. Antes que ele decidisse que faria arte, já estava sendo alimentado por discussões, interlocuções e condições que não existiam no Recife do final dos anos 1990.

E o trânsito que as instituições de arte do Recife geraram (a exemplo do Mamam, da Fundação Joaquim Nabuco e do SPA das Artes) propiciou uma ampla gama de interlocução entre pensadores e artistas consistentes de importância nacional e internacional com jovens artistas, pesquisadores, críticos e curadores locais. Essa partilha de conhecimento dinamizou completamente a cena. Enfim, foi uma confluência muito interessante de ações nas esferas municipal, estadual e federal que proporcionou essa dinamização, em termos quantitativos e qualitativos, e começamos a experienciar isso, mas posso afirmar com toda certeza que até o final dos anos 1990 fazíamos uma espécie de arte contemporânea naïf, ingênua pela pouca elaboração de sentidos e de diálogo com discussões internacionais, mas muito sincera em sua intenção de ruptura.

GUILHERME Num panorama geral, e no seu ponto de vista como intelectual, que questões mais motivam sua reflexão dentro da produção contemporânea?

CRISTIANA Até 2002 eu observava artistas pernambucanos e artistas que apareciam na cena pernambucana, em especial as pessoas que estavam emergindo na cena local. Era o que eu

tinha acesso como jornalista cultural e numa era pré-Google. Paulo Bruscky é uma interlocução que mantenho desde 1999, quando o entrevistei. Foi um encontro muito marcante para mim, pois fiquei impressionada com o ambiente em que construía suas obras e a força de seus trabalhos. Em um primeiro momento tentei me aproximar dos artistas, e grande parte das coisas que sei sobre arte, certamente, aprendi através do contato com eles. Londres também foi essencial, pois tive um ano de completa imersão no discurso da arte e na visualidade tanto histórica quanto super recente do que acontecia no mundo. Em Londres via arte brasileira de uma forma muito genérica, através de uns poucos livros que me caíam às mãos, ou através de mostras que ocorreram na Tate, a exemplo de *Century's Cities*, em que o Rio de Janeiro representava o Neconcretismo. Esta foi a primeira vez em que vi trabalhos de Hélio Oiticica e de Lygia Clark. Um ponto importante de reflexão aconteceu quando fui convidada pelo Agnaldo Farias para mediar o Ciclo de Palavras e Imagens das residências artísticas do Faxinal das Artes, no interior do Paraná. O ciclo era um momento em que os artistas participantes (eram quase 100 residentes) apresentavam seus trabalhos. Desta forma, tive logo no início de meu trabalho como curadora a oportunidade de conhecer outras dicções e posicionamentos que me abriram para a pluralidade da arte brasileira.

Acredito que houve certa falta de linearidade e de sistematização na minha formação, mas não foi por rebeldia ao establishment, isso se deu mais pela ignorância aos parâmetros da historiográfica oficial canônica. E com isso comecei a me abrir de uma forma contaminadora e promíscua às posturas artísticas, testando o meu gosto e o meu olho, a ponto de nem olhar para pintura durante muito tempo, porque ela estava ultrapassada e só me interessar por formas mais experimentais dos trabalhos de arte. Depois disso comecei a

me questionar e vi o quanto essa postura me privava de compreender outras formas de fazer arte. Assim, passei também a me aproximar de pessoas que tinham trabalhos aparentemente formais ou tradicionais.

E entre as questões que me interessam, está, é claro, como uma cena periférica se insere na questão global, pois esse é o tema que nos atravessa todos os dias no Recife, é nosso dia a dia na cidade; assim como a questão da transgressão, um espírito meio anárquico, a falta de normas, que para uma parte da produção pernambucana é muito óbvia, está em Paulo Bruscky certa anarquia na forma de lidar com as coisas; Lourival Cuquinha também é um artista que encarna essa postura resistente ao olhar classificador. E nesse lugar singular fui gerando minhas questões.

GUILHERME Sobre a transgressão, você acha que ela é um elemento cultural forte para Pernambuco, que tem um embate com o poder, dentre outras ocasiões, desde a Confederação do Equador?

CRISTIANA Acho que sim, e acho que às vezes gera coisas muito reativas. No fim dos anos 1990 houve uma tentativa de ultrapassar essa posição. No *mangue beat* a intenção de explicitar convergências e não apenas buscar um lugar de embate é muito evidente. Este movimento sintetiza as referências culturais que nos alimentava: desde sons de raiz popular arraigados no Nordeste, até o punk rock ou sonoridades provenientes de outros países e contextos. Essas camadas apontavam para o nosso lugar, pois estávamos na periferia, nenhum show importante chegava à cidade, assim como nenhuma grande exposição, mas a gente existia, tinha um lastro cultural e teórico forte, pensadores haviam surgido de nosso estado, e para nós era importante ressigni-

ficar nosso lugar e nosso fazer. De um lado havia Ariano Suassuna como secretário de cultura, de outro, Chico Science tentando ressignificar o nosso espaço e nosso papel cultural. A gente se revelou em uma tentativa de tentar se desgarrar da rubrica regional, de ser nordestino, ou de ser do sertão, porque, afinal, o que é o sertão? O que é ser nordestino? E o livro do Durval Muniz de Albuquerque Jr., *Invenção Nordeste*, diseca a construção desse lugar simbólico que passamos a ocupar, inclusive com a ajuda dos intelectuais e dos artistas da região. No início dos anos 2000, talvez tenha havido uma reação meio tola por parte da minha geração em querer negar o sotaque, negar que existisse uma singularidade local, e depois acredito que desistimos disso, pois vimos que o sotaque permaneceria, mas que poderíamos falar com propriedade o inglês usando o nosso sotaque e sermos compreendidos.

GUILHERME O Caetano Veloso tem uma história dessas, quando gravou, dizendo “eu canto em inglês, mas com meu sotaque”.

CRISTIANA Já Suassuna diria “jamais falarei inglês”! Entretanto, nossa geração é uma geração de conciliação, de transição, que vivenciou o final da Ditadura Militar e cresceu na redemocratização. Que forjou sua sensibilidade num mundo analógico e que adentrou o mundo digital num momento de certa maturidade cognitiva. E principalmente, que vivenciou o fim de uma polaridade marcante entre capitalismo e socialismo. Esses edifícios ruem no momento em que trilhávamos nosso percurso. E no campo da arte acontece uma busca de reposicionamento, por entre edifícios e conceitos que até então organizavam nossa identidade cultural e nosso lugar no mundo e que passaram a desmoronar. Para quem olha de fora, a anarquia e resistência trazem certo charme, por termos ele-

mentos meio exóticos, algo de diferente do que se apresenta no eixo Rio–São Paulo. E por parte de muitos artistas locais era e ainda é forte o desejo de não se “contaminarem” com uma visualidade de fora. Eles dizem que não querem estudar arte, não querem se influenciar, se contaminar, perder sua “identidade” rústica. São artistas que não vão ao acervo da Fundação Joaquim Nabuco para ver vídeo arte, que fazem performance mas não estudam performance. Há um lado perverso nisso, uma resistência improdutiva, como se alguma naturalidade e essencialidade fosse possível no mundo da arte... O que é uma ingenuidade, já que os códigos da arte são arbitrários e construídos.

RENATO E você acredita que a reflexão e a produção teórica pernambucana estão amadurecendo?

CRISTIANA O pensamento está sendo gerado em grande parte fora da academia, mas há exceções. Não podemos comparar a produção de conhecimento com o que é produzido em São Paulo ou no Rio de Janeiro, até porque o Rio tem PUC, UERJ, UFRJ, UFF e no Recife temos a UFPE. Onde o pensamento está sendo gerado? Nas instituições, nas exposições, nas revistas de arte, de forma um tanto descentralizada. Em 2003, ciceroneei Michael Asbury em uma visita que ele fez ao Recife, pois por conta da exposição *A Bigger Splash: Arte Britânica da Tate 1960–2003*, no pavilhão Oca, havia um seminário em que Michael iria participar e para preparar sua fala, ele viajou várias cidades com o intuito de se atualizar com a produção mais recente de arte brasileira. Ele ficou três dias no Recife, e Agnaldo Farias me contactou para acompanhá-lo. Fiz um roteiro bem amplo para ele, que incluía desde Paulo Bruscky, Marcelo Silveira, José Patrício e os mais jovens também. Foi quase uma overdose. E em várias ocasiões, vendo os

trabalhos dos artistas, principalmente os mais jovens, ele os perguntava se aqueles trabalhos faziam referência a algumas obras de Hélio Oiticica, pois ele havia acabado de terminar o doutorado sobre esse artista. O interessante é que todos responderam que “Não”. Um deles chegou a perguntar: “Quem é Hélio Oiticica?”. E de fato, naquele momento ainda não se falava tanto assim sobre Oiticica, mas mesmo as pessoas que já tinham ouvido falar não tinham acesso à sua obra. Que livros existiam sobre Oiticica? Que exposições haviam vindo para o Recife? E alguns artistas tinham até certo orgulho em dizer que não queriam se contaminar por aquela pessoa que não era de Pernambuco. Esta questão do regionalismo e de uma vontade de reserva de mercado é ainda forte no estado. E até hoje há um embate de perspectivas: algumas ações que buscam de fato estabelecerem programas de relevância nacional e internacional e outras que preferem atender a um desejo de cotas. Durante o curto período em que trabalhei no Mamam sempre recebi reivindicações pedindo que só expusesse artistas pernambucanos, ou pedindo explicações pelo fato do Museu não ter em seu acervo apenas artistas pernambucanos. Essa compreensão localista ainda é muito forte. Trata-se de um ensimesmamento contra produtivo e que não sei aonde pode nos levar.

GUILHERME Você participou como curadora do Programa Rumos do Itaú Cultural e no ano passado foi curadora do Panorama de Arte Brasileira ao lado de Cauê Alves, sobretudo considerando a importância da relação entre o global e o local, e pensando também no que o Felipe Chaimovich fala do prefácio do catálogo – pontuando a edição daquele Panorama como sintetizadora dos modelos de leitura da arte brasileira ocorridos nos dez últimos anos –, você ainda vê sentido no adjetivo “brasileira” para a arte produzida por brasileiros?

CRISTIANA Até fazer essas pesquisas curatoriais, eu acreditava que havia uma especificidade, uma arte brasileira. Mas não passava de falta de visão periférica de minha parte. O Rumos de que participei teve uma equipe muito enxuta, e nossa coordenadora, Aracy Amaral, quis que viajássemos para lugares que não fossem os nossos. Para mim foi decisiva esta experiência de me deparar com outras localidades. Foi muito intenso principalmente por ter tido a oportunidade de mapear duas regiões muito distintas: o Centro-Oeste e o Sul. Eu havia morado em Brasília dos quatro aos catorze anos e foi muito interessante voltar à cidade para conhecer a cena artística de lá. Visitei também Campo Grande, Cuiabá, Goiânia, lugares que não conhecia, e também a região Sul. Foi incrível perceber como se dá a formação e a circulação dos artistas e das informações de que eles lançam mão. A partir dessa experiência pude observar com outras lentes o Recife. Sair de nosso lugar sempre nos faz enxergá-lo melhor... Nesse momento passei a não querer mais responder o que é a arte brasileira. Acho que é uma falsa questão. Como o Rumos Visuais tem um caráter panorâmico, não havia julgamento se as obras deveriam ser mais formais ou mais experimentais, entendíamos como uma grande radiografia da arte produzida no Brasil naquele momento e isso me fez silenciar respostas fáceis. Claro que esta conclusão só foi possível porque conheci no mesmo período possibilidades artísticas muito distintas entre si, como as de Marcone Moreira, Paulo Nazareth e Rômulo da Conceição, por exemplo. E assim como isso se deu no Brasil, sinto falta também de ter experiências em outros países latinoamericanos, principalmente, para buscar redefinições a partir desses outros encontros. Em especial porque durante algum tempo nossa arte passou a ser lida apenas sob a chave da gambiarra. O Paulo Sergio Duarte foi um dos que rebateu essa leitura, perguntando-se se outros países, como

o México também não teria na gambiarra uma possibilidade de entendimento devido ao papel central que os desafios da precariedade assume. E concordo com Paulo, pois estive no Cairo e me senti em casa por causa dos puxadinhos, dos jeitinhos. São multiplicidades e temporalidades que se justapõem e que não é possível tentarmos criar um lugar ou uma definição fechada. Por isso prefiro falar *no Brasil*, arte *no Brasil*. Por exemplo, o Jonathas não nasceu no Recife, Cristiano Lenhardt também não, Marcelo Coutinho e Oriana Duarte também não, são da Paraíba, Alagoas, do Rio Grande do Sul... Como direi que não fazem parte da cena artística de Pernambuco? E se disser, seria porque eles não fazem parte da paisagem e da dicção pernambucana? Eu tento não responder, jogo de volta, desvio o espelho e problematizo o que é o Brasil. E muitas dessas confusões acontecem em parte porque fomos trazidos à baila internacionalmente, somos um rótulo, um *label*.

GUILHERME A partir do tema dos deslocamentos que você propôs com o Cauê Alves, vocês trabalharam o “intersticial” para esse Panorama não como o somatório dos modelos que já estavam postos, ou de questões fixas a cada lugar, inatas, mas justamente no lugar do fluxo.

CRISTIANA O fluxo é a nossa vivência como curadores e isso não se restringe à nossa geração, não é um sintoma novo. Nosso Panorama foi um pouco reativo à dinâmica vertiginosa que vivemos hoje. Quisemos silenciar a espetacularização, amansar o *efeito uau*, preferimos adentrar na experiência da arte atual no Brasil em sua amplitude. E nossa tentativa no Panorama era tentar abraçar possibilidades e não se curvar só ao experimentalismo. Queríamos trabalhar voltagens da arte, pois sabemos que existem trabalhos que estão dentro de uma trama silenciosa, e trabalhos como os de Marcelo Coutinho,

que não se encaixam no esquema do que seria a visualidade contemporânea. A forma de transitar pelas questões define mais o contemporâneo do que a materialização das obras. Poderíamos montar uma exposição linda ou horrorosa, mas não podíamos trair nosso sentimento geracional como curadores que emergiram justamente nesse contexto.

GUILHERME Você organizou o Panorama do Pensamento Emergente.

CRISTIANA Este projeto surgiu do meu sentimento de estar isolada no Recife. Quando pensei no projeto, em 2004, queria entender como outros curadores de minha geração haviam entrado no campo, quais eram seus dilemas, seus interesses... Eu ainda não havia participado do Rumos, e queria saber como as pessoas sentiam a pressão de amadurecer enquanto se faz, durante o processo. Acho muito bonita a forma como os artistas trocam, se organizam. Há generosidade e abertura para a troca e a parceria, e sentia falta de ter isso também com outros curadores. O que de certa forma aconteceu com o Rumos, pois tive a chance de poder trabalhar com Aracy Amaral, Lisette Lagnado, Luisa Duarte e Marisa Mokarzel. Foi um luxo e muita sorte poder trocar com essas diferentes gerações de curadoras e todas mulheres... Entretanto, ainda sentia necessidade de criar uma plataforma de trocas com outros colegas. Depois de muita batalha em busca de dinheiro, o Pensamento Emergente foi aprovado no edital Conexões da Funarte, em 2007. Em março de 2008 tivemos um encontro memorável no Recife com 13 curadores. Foi unanimidade o entusiasmo de podermos trocar ideias, dúvidas e sonhos. Neste momento, trabalho na segunda edição do projeto, que deverá fazer uma nova radiografia do meio curatorial a partir dos curadores que emergiram no final dos anos 2000. Ou seja,

uma geração depois da minha. Acho que o projeto assumiu uma temporalidade interessante. A cada 5 anos farei este mapeamento e daqui a algumas décadas, teremos um belo documento de época.

GUILHERME Do ponto de vista conceitual esse projeto trazia também outra forma de se refletir sobre arte? Não só pelos conceitos lançados, mas também por um pensamento teórico que poderia surgir coletivamente através desse encontro?

CRISTIANA Talvez por isso eu esteja indo agora para a Sociologia, porque não consigo enxergar a arte separada do contexto social e histórico, de seus atores. Não consigo enxergar a forma pela forma, pode ser uma falha na minha formação. Passei por Greenberg, mas não consigo ver ressonância de sua fala em nosso mundo contemporâneo. Eu o entendo, mas contextualizo esse autor em seu lugar histórico. Ao falar de curadoria e das suas condicionantes, estamos falando em arte e seu sistema. Trata-se de uma reflexão que interessa a todos os agentes do campo. E me interessa por todas essas discussões porque faço parte de um coletivo, de uma engrenagem, e quero entender o que isso produz no outro e em mim.

Estou me doutorando em sociologia da arte na UFPE, estudando curadoria, e minha intenção, assim como no Panorama do Pensamento Emergente, era me contextualizar em relação à minha geração, tentar analisar o que Bourdieu chama de gênese do campo. Internacionalmente, localiza-se a emergência do papel do curador como compreendemos atualmente, nos anos 1960. Portanto, eu gostaria de entender como isso se processou no Brasil. Meu foco de pesquisa são três curadores, ou críticos, como se chamava na época, que atuavam em instituições de arte na passagem dos anos 1960 para os 1970 no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Morais e Walter Zanini.

O interesse é em compreender como se constitui o início da arte contemporânea em sua relação com o meio institucional. Em especial, desejo observar como se dava a negociação com as instâncias do poder para garantir a experimentação artística em meio à ditadura militar. Outra questão é analisar a relação que esses três curadores tinham com Mário Pedrosa e como se deu a formação e a legitimação desses agentes. Como estou no início do doutorado, muitos aspectos vão ser aperfeiçoados ou mesmo transformados.

GUILHERME Há a passagem do termo diretor artístico para o termo curador.

CRISTIANA Sim, e antes esse termo não era corrente, mas essa função estava começando a acontecer e se transformou numa profissão de prestígio e de poder. Quero entender os primórdios desse processo para melhor compreender o que estamos vivendo hoje: cursos e mais cursos de curadoria, curadores de 21 anos de idade, cada vez mais competitividade no mercado de trabalho, etc.

GUILHERME O curador vem substituindo o papel do crítico nos últimos anos. Os lugares do crítico e do curador ainda são possíveis, ou pertinentes, na sua opinião? Como distingue essas duas atividades?

CRISTIANA Há um aniquilamento gradual do papel do crítico. Para haver o papel do crítico é preciso que ele tenha autonomia, ou seja, uma pessoa não vinculada a qualquer instância de poder, que por isso passe a ter autonomia para destrinchar questões. Não é o caso do curador, pois por mais independente que ela seja, sempre vai estar vinculado às instâncias de poder, negociando com elas. Já o crítico pode

escrever, mimeografar e distribuir, não é necessário passar por um crivo de poder, a não ser que ele esteja vinculado a algum veículo de comunicação. Por outro lado a ideia de autonomia está cada vez mais impraticável. A queda do muro de Berlim é o sintoma de que a realidade é muito mais complexa do que as dicotomias que geriam nossa vida nos deixava avisar. Eu creio que o curador já emerge com essa consciência, ele não é tão independente, mas praticamente uma mistura de diplomata, negociador, psicanalista, teórico da arte, que tenta gerenciar condições para que a arte seja praticada e discutida publicamente.

GUILHERME E do ponto de vista da construção de narrativas? Você acompanha artistas canônicos como Paulo Bruscky e ao mesmo tempo uma cena que ainda está se constituindo, qual é a diferença entre essas atividades?

CRISTIANA Observo que o curador é mais multidimensional, sua crítica, seu ensaio, sua observação, não se dão textualmente apenas, mas sim no espaço e nas relações. Isso gera muitas tensões, pois não é uma relação entre ele e a obra, mas entre ele, a obra e as palavras também, ou melhor, ele, a obra, o espaço, o espaço simbólico, as instâncias de poder, o artista, que muitas vezes está vivo, ou temos que negociar com a família desse artista. Em suma, é uma tarefa muito mais resiliente do que a tarefa do crítico. E trazendo para a instância atual, em um discurso pós modernista em que as grande narrativas ruíram, e o discurso que nos assegurava um lugar e legibilidade se desfez, tudo está se alinhavando para tentar criar legibilidade para esses experimentos, como se criássemos novas micro narrativas. O curador tem que ter uma capacidade intelectual grande, mas obviamente tem que ser um articulador de sentido.

Existe um livro do Baumann que se chama *Legisladores e Intérpretes*. Trata-se de uma discussão sobre as ciências sociais, mas que é aplicável ao nosso caso. O crítico seria um legislador, escolhe o que é mau, o que é ruim e o que é feio. Já o curador seria um intérprete, que sabe que sua leitura é uma das muitas possíveis. Claro que as escolhas que um curador faz repercutem e muito na sua legitimação e valorização, mas ele faz parte de uma rede de interdependência. O que não é escolhido hoje não significa que não será chancelado por outras pessoas em outro momento. Sabemos que são escolhas falíveis. Agimos dentro das regras do campo e as alteramos, pois as coisas são mutáveis.

Eu tenho me perguntado muito quem é a intérprete Cristiana Tejo. E noto que foi proposital a aleatoriedade de minhas ações e escolhas, já que queria ser exposta ao maior número de posicionamentos que fosse possível, exercendo uma elasticidade teórica para aos poucos poder enxergar questões que são mais urgentes. Olhando para atrás, uma das coisas que persiste é a tentativa de repensar o local e o global através dos processos de alguns artistas. O Paulo Bruscky é um desses exemplos. Eu não entendia porque em 1999 ele não estava nos principais museus e exposições. Na época ele não era um artista canônico. Havia tempo que não expunha e não havia vendido uma obra em sua vida... Quando vi o trabalho dele achei inacreditável! No Recife, ainda no final dos anos 1990, ele era tido como um excêntrico, um artista meio “picareta”, já que não havia entendimento social nem sobre a obra dele nem sobre outros artistas mais experimentais, a exemplo de Daniel Santiago, com quem Paulo fez dupla por várias décadas. Ouvia pelo meu pai, que era um poeta boêmio dos anos 1970, as peripécias de Paulo Bruscky. Mas quando cheguei no atelier e vi dezenas de obras inéditas que nunca haviam sido mostradas ou vendidas fiquei chocada. Eu sabia

que ele tinha que mostrar seus trabalhos. Entretanto, Bruscky estava amargurado com o Recife, achava que a cidade não gostava dele, que era uma cidade ingrata. O que ponderei com ele é que não se tratava mais de expor por ele ou por seu currículo, mas passava a ser uma obrigação histórica para com minha geração, que tinha o direito de conhecer seu trabalho. Afinal, se ele estivesse fazendo só para si ele não seria um artista, seria outra coisa... Aquilo era uma história marginal da arte pernambucana, um capítulo que não entrava na história vigente, e para mim era o capítulo principal. Ele havia recebido convite para fazer uma exposição na Torre Malakoff, no Recife, mas tinha deixado o convite de lado por meses. Segundo ele, logo após essa nossa conversa ele entrou em contato com o curador da mostra, o Aloísio Câmara, e aceitou o convite. Então tivemos a primeira mostra individual de Paulo Bruscky depois de muitos anos. Aconteceu entre 2000 e 2001. No Panorama da Arte Brasileira de 2001, Ricardo Basbaum, Ricardo Resende e Paulo Reis convidam o Paulo para fazer parte da exposição, e se não estiver enganada havia vários artistas jovens e Paulo Bruscky estava ao lado de Artur Barrio, que aparecia falando sobre o seu trabalho *Três dias e três noites* em uma entrevista ao Luís Camilo Osório.

GUILHERME Esse Panorama foi importante para você? Pois para mim foi muito.

CRISTIANA Sim, para mim também foi um Panorama fundamental. Eu já havia visto antes os *Panoramas* de 1997 e de 1999, que foram para o Recife, e o de 2001 não vi, apenas recebi o catálogo, que li e reli muitas vezes. E quando eu e Cauê Alves fizemos o 32o Panorama da Arte Brasileira acabamos nos remetendo muito à edição de 2001. Pagávamos certo tributo a essa edição.

GUILHERME O Panorama de 2001 me deu a sensação de que havia uma arte do século XXI.

CRISTIANA Isso! E que estava redimensionando a produção dos anos 1960 e 1970. Os trabalhos de Alexandre Vogler e Ducha me impressionaram muito. Eram artistas dos quais eu nunca havia ouvido falar... Vi uma vivacidade neles que ao mesmo tempo me deixou chocada. Pois já não estávamos nos anos 1960 e já não vivíamos num tempo em que instalar folhas de gelatina nos holofotes do Cristo Redentor, em termos de risco, seria como nos anos 1970. Em outro contexto eles poderiam ser mortos por isso. Mas fui entendendo de onde estes gestos emergiam e com o que eles dialogavam. Além disso, o reconhecimento do Paulo Bruscky foi muito marcante para mim.

Observando outros projetos com os quais eu me envolvi vejo uma tentativa de estabelecer um diálogo com artistas de várias gerações, procedências e universos poéticos, mais do que estabelecer outras narrativas. Fui curadora da Torre Malakoff durante três anos, um espaço no Recife Antigo, que havia sido um observatório astronômico e que tendo ou não exposição tinha uma visitação mensal de 5 mil pessoas, um público absurdo para os parâmetros locais. Só que era um lugar oco, em que nem seu coordenador ficava lá. Apenas permaneciam no espaço poucos funcionários da manutenção. Quando fui convidada a fazer um projeto curatorial para a Torre, pensei em convidar artistas numa faixa de trabalho que regulava uns dez ou quinze anos de trajetória e que já houvessem estabelecido certo vocabulário plástico que fosse aguardado pelas pessoas, porque minha intenção era oferecer um lugar de experimentação para esses artistas, mostrando obras e situações que outros lugares não mostrariam, sendo uma espécie de laboratório. Primeiro convidei

Oriana Duarte e Paulo Meira. O Mamam naquele momento estava mostrando arte brasileira mais histórica, como Cildo Meireles, Arthur Barrio, Antonio Dias, Nelson Leirner, etc, o que era super importante para a formação do olhar local. E a Fundação Joaquim Nabuco expunha artistas jovens em sua maioria. Então fiquei interessada em mostrar uma geração de artistas que tinha mais robustez poética, mas que não tinha mais tanto espaço de experimentação e de renovação de suas propostas. Depois de ter convidado Oriana Duarte e Paulo Meira, convidei José Patrício e Martinho Patrício. Trabalhar sob as condições burocráticas da Malakoff com esta segunda dupla foi muito desafiador. Em especial porque seus trabalhos requerem acabamentos perfeitos, rigor, muita preparação e testes e nós tínhamos sempre muito pouco tempo entre a liberação do dinheiro e abertura da mostra... Martinho tinha o projeto lindo o *Brincar com*, que era formado por quatro trabalhos, *Brincar com Lygia*, *Brincar com Hélio*, *Brincar com Rubem* e *Brincar com Volpi*, que achei incríveis e encantadores e quis possibilitar a existência de um deles. José Patrício tinha um projeto que havia sido negado na Bienal de Havana (eram mesas coloridas de jogo de dominó com cores primárias em uma sala verde, que remetia ao jogo de bilhar de Hélio Oiticica, mas também a Van Gogh). Apesar dos empecilhos da produção, os trabalhos ficaram ótimos e tiveram uma trajetória muito potente por bienais, mostras no Brasil e exterior. Justamente trabalhos que eram rejeitados por muitos curadores porque eram “destoantes” do que esses artistas vinham fazendo... Viraram *turning points* na carreira deles. Esta experiência foi um aprendizado para nós, para as duas partes. Houve uma noite em que Martinho me ligou desesperado, porque tínhamos que produzir 20 mil pecinhas de triângulos de papel laminado e estávamos muito atrasados no cro-

nograma. Eu o tranquilizei, pois se não sáísse exatamente como estava planejado poderíamos assumir esses erros e acolher o trabalho como ele se apresentava. Além disso, não era apenas o artista que estava saltando no escuro, éramos nós todos saltando no escuro de mãos dadas, com ou sem tela de proteção. Essa cumplicidade foi fundamental para meu momento de autodescoberta curatorial. Ali ficou claro que uma das coisas que mais me empolga em curadoria é a parceria com o artista, não a minha direção sobre o trabalho dele, mas a troca. Acho que esta afirmação pode soar como ingênua e romântica, mas propiciar condições ao artista de fazer o que ele deseja e que ele não teria em outra situação é algo que me instiga. A última artista convidada para a Torre Malakoff foi Lúcia Koch. Seu projeto foi o que mais demorou para ser realizado, e passamos muitos anos discutindo e tentando viabilizar o projeto. Ela estava num período de muito trabalho e demanda no exterior. Mas o trabalho saiu estonteante.

GUILHERME Existem artistas, exposições, autores ou textos que você considera fundamentais?

CRISTIANA Observando meu percurso de formação, diria que vivenciar um ano na Tate Modern foi muito importante. Ver a quebra da linearidade do discurso da arte e percorrer a coleção agrupada por temáticas foi impactante. Pois desnaturalizava o que já estava posto. Este período em Londres foi muito inspirador já que vi muitos tipos de exposições e conheci o trabalho de muitos artistas internacionais. Quanto aos textos, a grande primeira influência foi o Gombrich. Aos 18 anos, mochilando pela Europa, me deparei com o *Davi*, de Michelangelo, em Florença. Eu nem sabia direito quem era Michelangelo... Mas esta obra me fez pensar na dimensão de

doação de um artista para um trabalho. Além, é claro, de todo o virtuosismo técnico dele. Então quando cheguei em Roma, fui a todas as igrejas onde havia trabalhos seus. Quando voltei ao Recife, fui à biblioteca da universidade procurar referências bibliográficas para compreender tudo o que eu havia visto pela Europa e que tinha ativado um interesse tão grande. Então encontrei o *História da Arte*, de Ernst Gombrich. Eu lia e não entendia quase nada, mas fiquei fascinada com aquilo e insisti nas leituras. E dali fui estudando de maneira aleatória, mas também seguindo um fio bastante histórico. A Arte Contemporânea chegou a mim pelas mostras do Mamam a partir de 1997.

RENATO E na sociologia, algo sobre a crítica da cultura lhe interessou?

CRISTIANA Quando fiz a especialização em filosofia li o Frederic Jameson, *Pós-Modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. E para mim foi um grande insight, pois estava tentando compreender o contexto sócio-político-cultural da Arte Contemporânea e do que eu estava vendo no Recife. Em 2003 entrei no mestrado em Comunicação, e nos estudos culturais cheguei aos estudos pós coloniais, Homi Bhabha, Stuart Hall, Nestor Garcia Canclini e Gayatri Spivak, que foram uma revelação. Gerardo Mosquera também fundamentou muitas das minhas inquietações, em discussões sobre o local, o centro e a periferia, além da interlocução constante com Moacir dos Anjos, que também utilizava essas referências bibliográficas para pensar a arte no Nordeste. Outra leitura importante no período de formação foi Mário Pedrosa.

RENATO Há no seu trabalho uma dicção que continua sendo de resistência.

CRISTIANA Creio que sim, mas é também reelaboração do lugar. Até porque Pernambuco foi o lugar que afugentou Mário Pedrosa, nascido no interior do estado e residente aqui até os 18 anos. Para mim permanecer no Recife é uma espécie de militância, pois quero contribuir com as coisas lá. A atitude de Paulo Bruscky de ficar apesar de todos os convites para morar em outros lugares é uma grande influência. Porque se todos sairmos de lá nunca haverá nada. Eu fui migrante quando criança e sou de uma região em que o sentido de migração é muito forte. Por conta da conjuntura econômica do Século XX, os nordestinos foram obrigados a buscar novas condições de vida nos grandes centros e até hoje esta situação é um incômodo. Há muito preconceito e a perpetuação do nordestino como um dos grupos subalternos da sociedade brasileira. Por isso, pretendo ficar no Nordeste enquanto eu puder. Por enquanto consigo trabalhar muito fora de Pernambuco, aliás, tenho mais espaço de trabalho fora do que no próprio Recife, mas sinto que ainda tenho com o que contribuir. Vamos ver até quando essa vontade permanece.

RENATO Existe uma tradição sociológica ligada à Gilberto Freyre no Recife, e ela tem seu antagonismo na escola sociológica uspiana. Como você se situa?

CRISTIANA Freyre é para nós uma relação de amor e ódio, para mim principalmente. Quando cheguei à Fundação Joaquim Nabuco, instituição fundada por ele, encontrei uma extensão de *Casa Grande & Senzala*. Boa parte dos funcionários eram descendentes de ex-empregados de Gilberto Freyre, assim como filhos e filhas de amigos e parceiros de trabalho, e não tinham entrado na instituição por concurso. Sendo uma instituição pública, era no mínimo anti-ético este tipo de empregabilidade. Fora isso, o que mais me impressiona é

o culto ao Gilberto Freyre no Recife, que arrefece qualquer possibilidade de crítica, sendo o oposto da construção do conhecimento. Claro que isso não é culpa de Freyre, mas dos freyrianos, que acabam por banalizar seu pensamento. Ele conseguiu uma síntese muito interessante entre uma cientificidade “universal” e o saber do homem comum, que antecipa muito os questionamentos que surgiram nos anos 1970 no seio das ciências sociais. Ha uma deshierarchicalização que me atrai muito. Com o passar do tempo, comecei a me dar conta de como a fluidez da produção de conhecimento e a oralidade do Nordeste me impregnam. Por exemplo, eu não consigo escrever um texto para ser lido numa palestra. Eu me sinto mais à vontade em falar de acordo com o contexto e respondendo diretamente a este contexto. Estou entrando na sociologia e meu olhar ainda é externo. Estou adentrando nesse campo com muita humildade, mas quem me trouxe a sociologia foi Bourdieu, não Freyre, pois as questões que me inquietam podem ser explicitadas pelo pensamento de Bourdieu, por enquanto, pode ser que no caminho eu veja de outra forma. Mas Freyre é uma imagem da soltura que temos nesse lugar, de uma academia e ciência meio singular, profana, que aceita muitas temporalidades.

GUILHERME Fale sobre o espaço simbólico e o espaço físico em relação ao seu trabalho.

CRISTIANA Estou num momento de transição. Após 10 anos trabalhando em instituições públicas com missões muito claras, estou me permitindo ficar um período quase sabático de reorganização dos desejos e interesses. E tem sido um momento muito rico, em que ao mesmo tempo que reviso o que fiz e vivi, abro-me para o que vem. Minha intenção é desnaturalizar o que eu já dava por visto e sabido e

traçar novos rumos. Eu estava há alguns anos sentindo necessidade de me repositonar e de ler e pensar outras coisas, o que não era possível dentro das condições de trabalho que tinha e do horizonte profissional que eu havia estabelecido para mim. Eu já comecei a atuar no campo da curadoria em instituições, não foi bem uma escolha. Minha geração foi institucionalizada muito cedo. Toda esta reflexão me veio depois de constatar que eu já havia trabalhado em todas os principais projetos de arte em Pernambuco e que era hora de iniciar algo a partir da experiência acumulada nessa década de trabalho, mas em prol de alguma proposta fresca, potente. Estou apostando num espaço de formação, residência e convivialidade no centro do Recife, o Espaço Fonte. Trata-se da convergência de interesses pessoal e coletivo. Como eu já fazia parte de um projeto de intercâmbio com a China, a Holanda e o Egito, e tinha móveis e eletrodomésticos comprados pela Made in Mirrors Foundation para mobiliar um studio para receber os residentes do projeto, propus a 7 ex-alunas minhas do Bacharelado em Artes das Faculdades Barros Melo, montarmos um espaço de trabalho e de estudo para nós e a cidade. Encontramos o lugar certo em setembro de 2011: um andar inteiro do edifício Pernambuco, que já estava sendo ocupado por artistas, designers e cineastas, que trabalham e/ou moram no prédio. Passamos o primeiro ano, reformando o lugar e observando a nossa nova dinâmica para ativação do espaço. Durante este período, recebemos artistas e curadores residentes, conversas com artistas de fora e lançamento de livros. As atividades de fato começarão no ano que vem, mas muitas pessoas já se interessam em vir desenvolver suas pesquisas no espaço e conosco. É uma maneira mais aberta, mas não menos rigorosa de viver a formação em arte e a investigação artística. Este espaço bem no centro do Recife está somando com outros espaços e grupos

que vem pensando as mudanças drásticas pelas quais passa o estado de Pernambuco e seu recente surto econômico e de crescimento e sua repercussão nas políticas culturais e qualidade de vida na capital. Este tem sido um momento de reinvenção pessoal muito esperado e que está sendo muito aproveitado. Apesar da minha ampla bagagem profissional e pessoal, sinto que estou apenas começando.

**GABRIELA
MOTTA**

4/5/2012

GUILHERME Como se deu o seu ingresso às artes visuais?

GABRIELA Eu ingressei às artes de forma terapêutica, era radialista e tinha um programa diário onde entrevistava desde pessoas das artes visuais até religiosos na época do Natal. Depois da minha formatura fiquei quatro meses em Londres, e a única coisa que sabia fazer era ir às galerias, como a Tate Modern, a National Gallery e o Victoria & Albert Museum. Saía com os amigos, bebia e ia viajar na Tate. Após essa temporada em Londres voltei para Porto Alegre sem saber o que faria da vida, mas sabia que não queria voltar à Universidade, nem fazer rádio ou trabalhar com publicidade. Enquanto ainda estudava Comunicação tive uma professora de estética, minha amiga até hoje, que levava às aulas coisas como Tunga e Suely Rolnik, e graças às visitas às galerias em Londres e a essa professora fui fazer o Torreão – um curso de artes que havia em Porto Alegre, que na verdade não era uma escola

ou lugar expositivo, mas um espaço mantido por dois artistas, Jailton Moreira e Elida Tessler –, onde fui parar quase que por indicação de psiquiatras, pois estava confusa e tinha que fazer alguma coisa. Quando conheci Jailton e os outros pensei que era com aquelas pessoas que queria conviver. Já na nossa primeira conversa, quando fui me informar sobre o curso, o Jailton me incentivou a fazer outra coisa, mas insistiu dizendo que tinha indicações de meu sogro, da minha psiquiatra, dessa professora, e então ele me fez uma proposta, colocaria um vídeo para eu assistir, se eu gostasse, poderia ficar. O vídeo que vimos foi *Der Lauf Der Dinge*, do Fischli And Weiss. Fiquei completamente chapada vendo aquela reação em cadeia e disse que dali não sairia, e realmente fiquei, até o Torreão fechar.

RENATO Você teve produção como artista?

GABRIELA Cheguei a tentar, mas foi um horror, me dava um trabalho enorme, não terminava nunca, então resolvi doar minhas ideias aos colegas. No Torreão não havia divisão entre prática, teoria e arte, havia desde senhoras aposentadas que iam bordar e rapidamente começavam a bordar pelas paredes em função das referências que o Jailton apresentava, até gente jovem que estava na faculdade e conhecia o trabalho do Jailton e da Elida como artistas e queria ter uma interlocução com eles, e gente como eu, que estava meio perdida, mas queria fazer algo e via ali um caminho possível. Em 2002 decidi fazer um mestrado em Artes, e o Jailton me disse “não faça”, achando que ainda era cedo, eu tinha acabado de começar. Minhas referências ainda eram muito superficiais – não conseguia, por exemplo, dizer Beuys –, mas lia bastante, Pedrosa e outros, e acabei reprovada apenas na entrevista. No ano seguinte fiz

novamente e passei em todas as etapas, o que resultou na dissertação sobre a Bienal do Mercosul, que virou livro depois. Um dia no Torreão o Jailton me perguntou se tinha vontade de ser curadora, disse que sim, porque pensava propostas de exposições, então me incentivou a fazer uma curadoria. Acabei fazendo a minha primeira curadoria com artistas com os quais eu convivia no torreão e no mestrado. Esta exposição se chamou Contemporão e aconteceu no paço municipal, um porão da prefeitura de Porto Alegre que depois chegou a ser usado pela bienal.

GUILHERME Que questões a motivaram para essa primeira exposição? Alguma delas é marcante até hoje para você?

GABRIELA Minhas questões são as mesmas até hoje, até porque nunca consegui defini-las. Digo isso pois ao mesmo tempo que em Londres o que mais me impressionou foi Van Gogh e Rothko, outra coisa que me marcou foi o Cristiano Lenhardt, que conheci no Torreão. Três artistas muito diferentes, obviamente, mas o que me impressionou nos três foram as mesmas coisas: o movimento, o que está vivo e é estranho nessas obras. Pois por mais que Van Gogh e Rothko estejam no museu, não estão museificados, mumificados, destituídos da sua vida interna e experiências. Quando vi Rothko na Tate fiquei estarelecida, passei três horas lá, fazia experiências como tomar um uísque ou tomar um ácido e ir para a galeria. No primeiro momento minha experiência se deu de forma bastante sensorial e depois foi se aprofundando, o que não prejudica a experiência, mas a enriquece. Esse movimento e essa pulsão percebo como inerentes à arte, e não vejo sentido em dizer arte contemporânea, apesar de lidar com o termo quando por exemplo escrevo um texto sobre o recorte do Programa Rumos do Itaú Cultural.

GUILHERME No mestrado você tentou entender a construção do fenômeno Bienal do Mercosul e o papel pretendido por uma bienal continental, logo em seguida você trabalha com duas edições do Rumos, a primeira como curadora assistente e a segunda já como curadora. Partindo disso, e pensando a arte como um todo, acha importante a denominação “brasileira” para a arte que é feita no Brasil, e o que legitimaria ou não o uso desse termo?

GABRIELA O mestrado sobre a Bienal do Mercosul tinha uma função muito clara: me fazer entender este evento. Tanto que quando me perguntavam se continuaria pesquisando a Bienal, eu dizia que não, não era uma questão a que estava apegada, mas precisava entender como uma instituição chega a um lugar e se firma, o que significa uma Bienal e de onde ela vem. Assim estipulei um recorte, e me propus a entrevistar os artistas que participaram das quatro primeiras edições, que tivessem implicados no circuito direto daquela Bienal e que morassem na capital ou no Estado do Rio Grande do Sul, não precisavam ser necessariamente gaúchos. Durante o Programa Rumos, não estava pensando a arte brasileira como algo que pudesse se diferenciar da arte de outros países, mas sim artistas brasileiros, estava pensando os sujeitos. Porém, durante o mapeamento percebemos algumas questões contextuais que entraram nos trabalhos e os contaminaram, participando deles, daí a possibilidade de perceber relações entre lugares e artistas, mas são relações que se enxergam a posteriori e a cada trabalho. Por exemplo, Alexandre Sequeira é super Belém, já o Armando Queiroz tem trabalhos que versam sobre o Mercado Ver o Peso, mas outros que não são identificáveis geograficamente – como um vídeo onde se vê um Sonrisal com a inscrição “ego” que é dissolvido em água e sorvido pelo artista, isso não é neces-

sariamente brasileiro ou paraense. Ao mesmo tempo, acho que alguns artistas, como Beuys e Oiticica, são entendidos melhor pelos seus compatriotas. Ainda que sejam artistas internacionais e interessem a todos, nem por isso deixam de trazer dados das culturas de que são provenientes. Para mim a arte sempre parte do objeto artístico, falar da humanidade generalizando-a é muito difícil. Tanto que agora faço meu doutorado sobre Nelson Félix e Nuno Ramos versando sobre trabalhos que buscam relações entre matéria e transcendência a partir de dois casos concretos, pois para mim a abstração vem da realidade.

RENATO Para você não importa se o trabalho é contemporâneo ou não, nem se a arte é brasileira ou não. O que lhe interessa nos trabalhos?

GABRIELA Não posso negar que gosto das coisas viscerais, com ápices, com tangências, uma coisa meio dramática talvez. Um trabalho me move mais como pesquisadora e como pessoa, Gabriela, mãe da Maria e da Ana, quando ele acontece simultaneamente na razão e na emoção.

GUILHERME Sua opção por fazer estudos de caso, se pudermos dizer dessa forma, tem similaridade com a teoria da arte conceitual, que se dá sempre a posteriori, e você traz essa espécie de arte pós-conceitual restituindo certa empiria ao pensamento artístico, onde não existiria um “conjunto arte” que englobe todos os artistas, mas vê a arte como a soma e a subtração entre essas várias partes. E ao mesmo tempo você se vê como Gabriela, recuperando o caráter autoral e tecendo reflexões que centram os trabalhos individualmente. Em que momento passa a se dar sua prática de pesquisa e curadoria com essas implicações?

GABRIELA Desde o Torreão me identifico com a não necessidade de conhecimento anterior ao trabalho de arte para que ele cause algo, ou seja, conhecer anteriormente uma experiência nunca foi uma premissa para ter contato com essa experiência, pois só é possível conhecer o mar entrando nas suas ondas. E isso se estende para o público, pois a primeira coisa que as pessoas falam sobre a arte é que não a entendem, isso é um grande problema, porque assim como as crianças só aprendem que a comida é quente quando se queimam, todo conhecimento é adquirido pela experiência, que depois é mapeado e graduado, mas a experiência é sempre possível para os que querem ter uma experiência. Na prática da crítica de arte e da curadoria, o sistema demanda uma espécie de autoridade que é difícil assumir que não temos, o que me faz lembrar de uma afirmação do Nicolas Bourriaud, a única dele que gosto, que diz “quando tenho dúvidas faço exposições, quando tenho certezas escrevo livros”. Tomei essa máxima para o meu fazer, acho que uma exposição pode compartilhar dúvidas de algo que não precisa estar pronto, não é a conclusão de uma pesquisa, digo até que é possível começar uma pesquisa montando uma exposição. Estou com essa ânsia no doutorado, quero saber o que vai acontecer se os dois artistas forem postos um do lado do outro, o que não poderei fazer pois nenhum dos dois faz bibelôs que caibam dentro de caixas de papelão, apesar disso eles estão criando situações sobre as quais não tenho qualquer resposta, mas que podem proporcionar reflexões. E isso não é abrir mão da pesquisa, mas é qualificar esse empirismo como integrante da investigação teórica. Fico incomodada com a necessidade que se tem de explicar tudo. Assim que entramos em um espaço de arte aparece alguém que tem escrito na camiseta “mediação” ou “educativo”, e isso é desesperador. Os museus querem ter mil pessoas por dia, mas não é necessário, ter dez pessoas

por dia já está bom, não estou defendendo o elitismo na arte, mas não podemos querer que todos gostem de arte, é como se obrigássemos todos a gostarem de bolacha recheada com mostarda. Afinal, o mundo é reinaugurado constantemente, seja na ciência, na teoria ou na literatura, pois a cada pessoa que lê pela primeira vez Érico Veríssimo ou Guimarães Rosa e se deslumbra, essas obras são reinventadas, assim como toda criança, quando descobre que o mundo é redondo, se apavora achando que vai cair.

RENATO Você citou Bourriaud e, ao mesmo tempo dá, de uma forma oposta à dele, uma grande importância à experiência. O que acha da estética relacional?

GABRIELA Acho uma bobagem, pois é relacional só para seus pares. Não li o livro, então não posso fazer essa crítica de fato, mas nas experiências que tive com alguns artistas que propõem trabalhos relacionais senti que são trabalhos relacionais da boca para fora. Não posso falar do Bourriaud, mas os trabalhos que vi caem no vazio ou gratuitamente propõem uma situação festiva, de entretenimento, e acabam sendo realizados na abertura da exposição, ou seja, são trabalhos que não se isolam da instituição, pois normalmente vêm amparados institucionalmente, o que viabiliza-os. Por exemplo, um bolo na forma de mictório que o artista corta e todos comem é um pouco patético. Li sobre um trabalho do Santiago Sierra na Bienal de Veneza em que ele fecha um Pavilhão e só permite a entrada de quem tivesse passaporte espanhol, o que acho incrível, pois com esse trabalho ele conseguiu falar, pra dizer somente o óbvio, do medo e da segregação na Europa. Dizem até que não havia nada do lado de dentro, não fui à Bienal de Veneza, mas me sinto partícipe desse trabalho por ser completamente impossibilitada de entrar. E o outro trabalho

que ele propôs à Bienal foi pagar trinta euros para imigrantes africanos para que descolorissem os cabelos. Sierra esperava trinta pessoas e apareceram duzentas, que tiveram os cabelos descoloridos e voltaram para a rua para vender falsos Louis Vuitton, e não precisamos dizer para ninguém que esse negro de cabelo amarelo é um trabalho de arte. Vejo que esses dois trabalhos conseguem sair da instituição, superá-la, mesmo que financiados por ela. Cria-se uma tensão, que é o que Oiticica, por exemplo, buscou. Eu estive em Inhotim, a coisa mais surpreendente que tem lá é que atrás de cada árvore tem um guri com uma camiseta verde dizendo “Inhotim”, e enquanto andamos esses verdinhos aparecem como duendes. A outra coisa impressionante é ver o *Penetrável Magic Square #5*, lá no meio, abandonado, em um campo lindo, de um gramado bem bonito, com um sujeito meio de segurança da obra por perto. O que isso tem de Oiticica? Pelo que eu entendo, nada. Não é exatamente ruim que o trabalho esteja lá, foi onde pude vê-lo, mas ele está muito exilado das suas questões, está objetificado, visto formalmente; é uma bela forma, mas o trabalho do Oiticica não é só forma.

RENATO Por que decidiu associar Nelson Félix e Nuno Ramos?

GABRIELA Quando conheci meu marido, em 1999, viemos passar férias em São Paulo, que eu não conhecia. No MAM vimos uma exposição do Nuno Ramos, que achei muito estranha e meu marido adorou, eram mármore com escorrimentos por cima e letras no chão, uma exposição bem grande. Por discordarmos, discutimos muito, tinha achado aquilo nojento e meu marido queria comprar o catálogo, e de fato comprou. Desde essa viagem o trabalho do Nuno nunca saiu da minha cabeça, mas como coisa repugnante, agressiva, ten-

sa na sua forma, nas suas relações, na sua organicidade plástica e formal, e ao mesmo tempo via nela certa negatividade, como se mostrasse o lado podre das coisas. Depois disso, no Torreão, o Nuno sempre era citado e passei a conviver com os trabalhos dele e com essa repulsa, mas uma repulsa que dá vontade de botar o dedo, como a vontade que temos que botar o dedo na tomada quando somos crianças e só não o fazemos porque alguém nos impede. Passei a acompanhar o trabalho dele, e quando ele fez a exposição *Vai, vai* no Instituto Tomie Ohtake fiquei muito impressionada. Ali comecei a achar que faria um doutorado sobre o Nuno, em função da sua entropia e negatividade. Isso durou anos, mas nunca conseguia definir uma questão mais precisa pra apresentar como projeto de pesquisa. Depois, em 2009, quando a exposição do Rumos foi para o Rio, pude ver a exposição do Nelson Félix nas Cavalariças da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, um trabalho com muitas vigas de ferro e um anel de mármore gigantesco entalado em quatro delas, eu tive uma síncope, senti os dedos na tomada, literalmente. Já conhecia o Nelson e o seu trabalho, mas a partir disso comecei a pesquisá-lo mais, e fui me deparando com os seus trabalhos que transcendem o tempo e o espaço, cujas escalas de dimensão e temporalidade são inapreensíveis sem o exercício mental. Obras como *Desenho no Mundo*, ou *Cruz na América*, que estão permanentemente em movimento. Pode parecer que não há relação entre esses artistas, mas para mim o modo como eles encaram cultura e natureza e a relação entre elas é muito avessa. Para o Nuno há uma questão terrena, mortal, humana, o humano é a natureza, e para o Nelson o humano é pura cultura, e a natureza é a transcendência, em um outro tempo. Fui atrás da *Mesa* dele no Rio Grande do Sul, que é o vértice inferior da *Cruz na América*. É muito impressionante ver as árvores crescendo e entrando na chapa. Ao mesmo tempo, nunca veremos

esses trabalho pronto e já o vimos, porque ele acontece na dimensão do pensamento. Enfim, para pesquisar esses dois artistas parto de uma base que é, grosso modo, constituída pela transcendência e pela relação entre cultura e natureza, pois, como disse, para mim, Nelson pensa a natureza como transcendência e Nuno como planificação do humano.

GUILHERME Como você tem formulado o exercício da crítica e da curadoria? Qual é o lugar do crítico hoje?

GABRIELA Certamente não tenho a resposta para a segunda parte dessa pergunta, mas me parece positiva a intensificação do contato e a diminuição da distancia entre críticos e artistas. Ao mesmo tempo, parece que tudo é mais superficial, exposições, obras, e textos, tudo é mais rápido e passageiro e isso implica em perdas. Talvez em ganhos também, no entanto não consigo vê-los com tanta facilidade quanto aquilo que se perde.

Sobre a minha prática, posso dizer que tento dominar e não ser dominada pelas minhas atividades. Por exemplo, tenho feito curadorias, mas não sempre, faço um ou duas por ano desde 2005. A exceção foi no ano de 2010, quando estava coordenando a galeria de um sindicato de professores, o Sinpro, em Porto Alegre, e produzi mais exposições. Também não publico muitos artigos/textos por ano, talvez uma meia dúzia. Gosto da frase que citamos, sobre fazer exposições quando se tem duvidas, mas a segunda parte da frase, sobre escrever quando se tem certeza, não é tão simples para mim, tenho dificuldade em escrever, sofro muito antes de começar um texto. E vejo a crítica como ferramenta para encontrar espaços de identificação, e também para a abertura de dúvidas, não só de respostas. Claro que temos que cuidar para não ficarmos na defensiva ao optar por textos que expõem

dúvida, nos protegendo e nos eximindo de dar respostas ou de propor algo mais afirmativo. Mas também é preciso estar atento para uma urgência em dar respostas fortes e assertivas que nem sempre é uma urgência da própria arte, e sim de um padrão contemporâneo de jornalismo e crítica que parece atender a mesma demanda dos projetos educativos, de dar logo respostas e já passar para próxima matéria ou obra.

Há ainda outro tipo de produção textual que são os textos críticos realizados por encomenda, o que acabo fazendo também. Agora, por exemplo, acabo de fazer três textos para o site da Fundação Iberê Camargo. O convite que recebi foi para ser “curadora da região sul” da revista eletrônica deles, selecionando artistas para realizarem trabalhos nesse “suporte” e escrevendo sobre as propostas. Chamei os artistas Tiago Romagnani, de Santa Catarina e que agora está em Berlim, Andrei Thomaz que mora em São Paulo, mas é de Porto Alegre e Daniel Duda que é de Curitiba. Os três lidam com questões ligadas à web, por isso os chamei para esse site, discutimos sobre os trabalhos e agora estou escrevendo, não deixa de ser uma encomenda, mas é uma encomenda minha, eu mesma me encomendei um texto sobre eles, pois os escolhi. Houve também a proposta de uma curadoria sobre o Ivan Serpa para o MAC de Niterói, e dela veio o convite para escrever sobre ele, e que como eu pesquisava-o, era também uma demanda minha. São encomendas, mas encomendas acordadas. Apesar disso tenho vontade de escrever ensaios, sempre me deparo com questões que me instigam, mas não escrevo.

RENATO Quais questões?

GABRIELA Por exemplo, estou fazendo uma disciplina com a Sônia Salzstein que apresenta uma revisão do modernismo entendendo a presença de questões do contemporâneo

já indicadas na produção do Picasso. A partir disso passei a pensar se a arte contemporânea não seria uma categoria institucional, promovida para nomear uma produção que duplamente qualifica o sujeito que a aprecia, porque é arte e é contemporâneo, fazendo dele um super sujeito, um *up-to-date*. Penso que isso poderia render um artigo, uma discussão interessante, aproximando artistas e questionando conceitos estabelecidos.

GUILHERME O que em uma certa medida é a antítese do Danto, que vai justificar uma especificidade da arte contemporânea, como um fato endógeno, porque ele se produz internamente, não é uma ruptura externa.

GABRIELA As minhas questões surgem a partir dos artistas, ou de leituras que esteja fazendo no momento. Por exemplo, acompanho o Tiago Romagnani há alguns anos e vejo nele um trabalho muito potente, grave, no sentido de que é sério e contém questões fundamentais para pensar as relações humanas do hoje e as nossas relações com a arte, e gosto de me debruçar sobre esse tipo de trabalho. O projeto atual deste artista é conseguir desviar o rio central de Weimar, e ele já conseguiu tudo que é preciso para executar o desvio, como a autorização da Secretaria do Meio Ambiente e da Cultura, só falta dinheiro para construir o dique. O rio passa por dentro da cidade e se bifurca, um dos lados foi fechado há muitos anos, o que o Tiago quer fazer é abrir o lado que está fechado e fechar o lado que está aberto, invertendo o fluxo. Esse projeto do Tiago pode ser visto em relação com o trabalho do Nelson Félix ou da Renata Lucas, que também me impressiona e instiga muito, e mesmo com o Santiago Sierra, que já citamos. São artistas que estão dentro das instituições sem serem institucionalizados, que não negam jovialmente

o “sistema”, mas que o contaminam, o fazem repensar seus próprios limites. Pelo menos creio nisso.

GUILHERME Conte-nos sobre alguns de seus projetos, quais deles tem caráter especial na sua trajetória?

GABRIELA A primeira exposição que fiz como curadora foi no Paço Municipal e se chamava *Contemporão*, com os artistas Luiz Roque, Cristiano Lenhardt, Cristina Ribas, Maria Paula Recena, Marcos Sari, Adriane Vasquez e Tiago Giora. Foi muito bom fazer essa exposição, os sete artistas e eu, pois veio da necessidade dos artistas. O próprio nome veio deles, pois começaram a chamar o lugar, que era um porão, de *Contemporão*. E todo o esquema foi feito de um jeito que até hoje procuro manter, de todos estarem envolvidos em todas as questões, da montagem ao texto, passando pela produção e divulgação. Claro, naquele momento, fazendo uma exposição sem patrocínio algum, essa “ação coletiva” era uma necessidade, mas mesmo hoje, quando consigo trabalhar com alguma verba, acho importante essa formação de um grupo de trabalho com os artistas e a curadoria para discutir o projeto, que tem que ser um projeto de todos. Depois, outra que me marcou foi em 2007, quando fiz uma exposição com a Fernanda Albuquerque no Maria Antonia. Chamava-se *Campo Coletivo* e reunia alguns coletivos de artistas. Naquela ocasião também fizemos infinitas reuniões virtuais com o grupo, tentando entender como poderíamos fazer uma exposição em um espaço expositivo sem “obras” no sentido mais tradicional. Foi bem difícil e longo o processo dessa mostra, mas foi super rico também pelas questões que acabamos discutindo e pela proximidade que o grupo conseguiu estabelecer entre si.

Agora acabo de fazer a curadoria de um dos recortes do Programa Rumos, foi a exposição mais profissional que já

fiz. Há uma instituição forte, uma produção, montadores, técnicos, alguém que faz o convite, alguém que faz divulgação, uma grande equipe. Nas outras exposições que realizei muitas vezes minha presença foi efetiva como curadora, mas também como montadora, produtora, mediadora, transportadora e segurança dos trabalhos. Nem sempre sem dinheiro, tive financiamento para alguns projetos, mas sempre executei junto com os artistas porque éramos nós que queríamos ver o trabalho realizado. No entanto, mesmo nesse recorte do Rumos, fiz questão de envolver todos os artistas da exposição no projeto que eu estava pensando. Assim, ainda em abril, convidei-os para fazerem parte dessa exposição explicando quais questões eu estava interessada em trabalhar e por que tinha pensado em suas obras para a mostra. Perguntei se eles topavam serem associados entre si e ao tema que eu estava propondo. Depois, mandei a planta baixa da exposição, o texto que escrevi, comentários sobre suas obras, sugestões sobre montagem dos trabalhos, enfim, um processo bem longo, demorado e trabalhoso, mas que resultou numa exposição da qual muito me orgulho. Além disso, muitos artistas que não precisariam ir até Belém, onde o recorte foi realizado, para montar seus trabalhos, acabaram indo mesmo assim para lá, quero crer que por estarem tão envolvidos quanto a curadoria na exposição, que se chamou “Fio do Abismo”.

Depois, quando estava na galeria Ecarta, aquela vinculada ao Sindicato dos Professores da Rede Privada do Estado, fiz outras duas curadorias que gostei muito. Uma se chamava *Convivência Espacial*, com os artistas Marcos Sari, Marina Camargo, Luiz Roque, Romy Pocztaruk e a Stela Terra. A minha proposta era de fato colocar a obra desses artistas para conviver no espaço para ver que resultados isso traria, porque havia questões formais nos trabalhos que se tangenciavam, mas que não tinham muita semelhança. Minha dúvida era

se juntas elas fariam sentido, como se associariam ou se repeliriam, e o resultado foi muito bacana, rendeu muitas discussões. Essa exposição foi inscrita mais tarde no Edital do Museu Murilo La Greca de Recife e ganhou cinco mil para acontecer, isso em 2010. Milagrosamente conseguimos realizá-la lá com o apoio também do Santander Cultural, que viabilizou passagens e hospedagem para os artistas que precisavam montar seu trabalho.

GUILHERME Qual é a diferença de trabalhar com artistas que você já acompanhava e outros que você conhece apenas pela obra?

GABRIELA Por exemplo, nesse recorte do Rumos, logo que selecionei as obras e fiz o recorte, fui me encontrar com os artistas e tentar conversar sobre as obras. Skype quebra bem o galho quando não é possível compartilhar um suco ou uma cerveja. Ou seja, não vejo muita diferença, pois meio que não existe para mim a obra isolada do sujeito que a faz. Se eu me interesse por um trabalho e tenho a oportunidade de incluí-lo em uma exposição, certamente vou querer mais do que convidar o artista para expor, vou querer conhecê-lo também e conversar sobre as minhas impressões sobre o seu trabalho e sobre as suas. Aliás, nunca fiz uma curadoria de artistas mortos, não sei como seria. O meu partido por manter esse contato com o artista não significa que eu precise concordar com o artista, pelo contrário. Por exemplo, com Pablo Lobato, que está no recorte do Rumos, discuto e discordo sobre o trabalho, mas as coisas que ele coloca em relação ao trabalho, com que não concordo, me informam sobre a minha não concordância, o que acaba presente no meu texto de apresentação. Não acho que o artista é a autoridade final sobre o trabalho, porque trabalhos são como filhos, depois de feitos são do

mundo, mas essa conversa é muito importante para mim. Até acontece de encontrar artistas que não são do discurso, mas é difícil, hoje geralmente são, porque faz parte da prática do artista pensar sobre seu trabalho.

GUILHERME Que textos ou autores que você considera marcantes na sua formação?

GABRIELA Na fundação do meu sujeito uma das bases é o *Espelho da Tauromaquia* do Michel Leiris, amo esse livro, sei de cor, acho. Porém sei de todos os defeitos dele, e ainda assim gosto muito das coisas que ele encerra como possibilidade do sujeito diante da arte e da experiência, algo do que não podemos nos alienar, e isso eu levanto o tempo todo. As cartas do Hélio Oiticica e da Lygia Clark, é outro livro de cabeceira, alguns livros estão sempre em cima da mesa, às vezes eu não os encontro porque eles são soterrados por novas aquisições, mas sempre voltam à tona. O Danto me impressionou muito, mas depois passou, assim como a Rosalind Krauss com *Os caminhos da escultura moderna*, são livros muito impactantes, mas menos residuais do que outros mais de literatura ou de artistas. *O Pensamento Selvagem* do Lévi-Strauss também é constitutivo para mim, estou sempre relendo partes do livro...

RENATO E o Eduardo Viveiros de Castro? Acho *A inconstância da alma selvagem* uma obra importantíssima, existe ali um deslocamento do sujeito que é extraordinário...

GABRIELA Tenho uns amigos arqueólogos, que moram no Amapá e eles me influenciaram negativamente em relação ao Viveiros de Castro, por isso nunca o li. Mas agora com esse teu comentário vou atrás desse texto. Uma das coisas que mais me impacta é literatura, que leio mais do que teoria,

apesar de um texto do Lévi-Strauss ser quase literatura, assim como Leiris e Bataille. Em literatura esse ano me propus a ler o *Tempo e o vento* do Érico Veríssimo, são sete volumes e é genial. As relações familiares, os temores, as crenças, a história do Brasil, e a criação literária em si, a estrutura do texto, as alternâncias de narrador, tudo é bastante impressionante no livro. Gosto muito também do Gonçalo Tavares, do Ricardo Piglia, da poesia da Ana Cristina César, do Lúcio Cardoso, Paul Auster, Ian McEwan, etc. Etc. Etc. *Raízes do Brasil* também é formador da minha trajetória.

**ORLANDO
MANESCHY**

17/6/2012

GUILHERME Queremos ouvir respostas que superem o lugar comum em relação a “falta de critérios” da crítica para a arte contemporânea nos dias de hoje. Queremos entender e pontuar as abordagens e eixos em que se tem pensado as artes. Como se deu sua relação com a arte?

ORLANDO Fui filho único por seis anos e meio e uma das coisas que havia em nossa casa era uma biblioteca com alguns desses livros enciclopédicos como *Mestres da Pintura*, e muitas publicações sobre arte e cultura, e, para uma criança sem irmãos, aquilo era um mundo imenso, eu ficava lendo durante horas, adorava. Por volta dos dez minha tia me deu uma câmera fotográfica e não parava de fotografar, depois ganhei outra com mais recursos, e depois outra, essa última, semi-profissional, com a qual adentrei na experiência do fazer artístico. Colecionava matérias de arte de uma revista semanal, que um dia trouxe uma matéria sobre a Claudia Andujar, o que me

fascinou, e passei a desejar aquele tipo de envolvimento para minha vida. Morávamos em Belém, meu pai era engenheiro da Transamazônica, e eu, junto com minha mãe íamos passar temporadas ao lado dele. Em um desses períodos, em certo trecho da estrada, Andujar fotografou uma criança junto com o ministro dos transportes da época. Meu pai, contou-nos que fui fotografado com o ministro quando de sua visita a estrada por uma fotógrafa... Só soube dessa história há poucos anos atrás, quando os dois conversavam – meu pai e Andujar – e percebi que, essa criança certamente só poderia ser uma...

O primeiro fotógrafo chegou na Amazônia apenas quatro anos depois da fotografia ser posta sob domínio público, e isso concede à cidade uma grande história fotográfica. Nos anos 1980 um movimento de fotografia muito forte surge em Belém, cidade que sempre teve uma relação íntima com a fotografia, e a Foto Ativa foi a grande escola que surge para ampliar a compreensão do lugar da imagem. Lá, novas experiências se descortinaram para mim no início dos anos 1990. Conheci fotógrafos e, junto com alguns deles acabei criando um grupo, pois não nos sentíamos dentro do campo da fotografia que era feita até então – muito sintonizada, a época, em olhar para as referências culturais da região. Nosso grupo se chamava Caixa de Pandora e passamos a discutir questões acerca da imagem e constituir instalações, trabalhar com vídeo e objetos. Diversos fotógrafos em Belém não entendiam nosso trabalho como fotografia, e muitos dos artistas visuais locais também não compreendiam nossos trabalhos no campo da arte. Quando fui fazer minha pós-graduação, na PUC de São Paulo em 1999, foi quando de fato muitas coisas se solidificaram, e passei a tomar parte em projetos, constituindo uma rede de amizades muito interessante. Já não se discutia ali qual o lugar de determinadas coisas. O que estávamos fazendo era arte, e contemporânea. Em 2002, no mês

internacional da fotografia, me convidaram para fazer uma exposição e fiz *Cinco olhares da Amazônia no mês internacional da fotografia*, e eram olhares que escapavam da ideia de Amazônia mais conhecida de então: Paula Sampaio, Otávio Cardoso, Mariano Klautau Filho, Maria Christina e Sinval Garcia.

Outro projeto – Correspondência – que marcou o início da minha vida como curador aconteceu também em 2002, partiu do desejo de refletir sobre o espaço entre as pessoas. Convidei 22 artistas para pensar trabalhos (cada artista com um múltiplo com tiragem de 50 unidades) que estabelecessem e operassem nesse intervalo da comunicação. Foram cinquenta caixas, cada uma sendo uma pequena coleção ou discurso sobre o intervalo entre as pessoas, reunindo em cada caixa, um trabalho de cada uma dessas 22 pessoas; a minha proposição era que os artistas escolhessem um lugar no país e outro fora do Brasil para enviar essas correspondências, remetendo para pessoas com as quais esses artistas tivessem relações anteriores, ou que os interessasse pelo pensamento, mas que não fosse uma mera relação de inclusão/difusão. As coisas foram postadas com um índice, que tinha as obras e e-mails de cada um – para que as pessoas que recebessem os pacotes pudessem fazer contato direto –, uma carta que suscitava uma resposta e as obras. Fiz esse projeto com o dinheiro das minhas férias e o décimo terceiro (risos), dinheiro que foi todo gasto com Sedex. Enviadas as caixas, ficamos esperando as respostas. A exposição com os materiais e as respostas só foi feita seis anos depois, em 2008, em Belém. Tivemos respostas bem interessantes de vários cantos do mundo, tanto para mim, como respostas particulares recebidas por cada artista, uma caixa voltou da Argentina, e eu levei, novamente em mãos para Buenos Aires, na tentativa de fazer a ponte, o que acabou gerando um vídeo com esse caminho de entrega. A museografia dessa exposição criava uma espécie de interva-

lo entre o que foi e o que voltou, e os desdobramentos desse contato. Para mim esse é um marco em meu trabalho como articulador, como proponente de um lugar possível da curadoria, de um intervalo possível *entre...* um sujeito e o outro, em um campo de contato, de probabilidades..., de negociações e surpresas que se dão no intervalo entre as coisas, entre as pessoas, coisas que até hoje muito me interessam no processo de um projeto, de uma exposição, seja como artista, seja como curador.

RENATO Você vê na sua produção uma separação entre trabalho artístico e curatorial?

ORLANDO Me interrogo muito sobre isso, mas com o tempo passei a entender melhor como é esse lugar do meu desejo. No meu mestrado e doutorado fui orientado pelo Renato Cohen, até o falecimento dele. Ao conversarmos, Cohen afirmava coisas sobre mim que eu acreditava serem delírios dele. Por mais de dez anos fiz um trabalho sobre a noite de Belém fotografando transformistas e transexuais, trabalho que estive no Programa Rumos do Itaú Cultural, por mais de dez anos estabeleci laços afetivos com os fotografados, passava a ser amigos de algumas dessas pessoas. A partir desse trabalho ganhei alguns prêmios, como o Marc Ferrez, que era muito importante na época. Chegando em São Paulo acreditei que poderia continuar fotografando a noite, mas era *outra* noite, o que me interessava era a relação estabelecida com as pessoas de Belém, certa melancolia e uma “cafonice” de um universo em que me via também presente. E só então fui perceber que a fotografia em mim passava pelo vínculo, pela afetividade. E por isso vejo que a questão em comum entre meu trabalho como artista e meu trabalho curatorial, na proposição de exposições, está em tentar criar um espaço de

troca com o outro, entendendo que ele é diferente de mim e que nesse lugar entre as diferenças pode surgir algo muito interessante para os dois; é isso o que aproxima as duas práticas. Eu creio em uma conduta, um cuidado ético que deve atravessar o fazer, o que me impede, por vezes, de me colocar como artista em alguns projetos que estou curando, por mais que caiba meu trabalho, prefiro ter um pouquinho de resguardo, pois poderia sugerir alguma suscetibilidade. Mas efetivamente, não acredito nos lugares engessados em que os papéis ficam muito determinados e passamos a acreditar neles de tal forma que inviabilizamos as surpresas, porque a vida está sempre cheia de surpresas.

RENATO Fale mais sobre suas surpresas na arte.

ORLANDO O desenvolvimento e os resultados de meu trabalho com o karaokê é uma grande surpresa para mim. Ele virou trabalho depois que fiz alguns aniversários em karaokês quando morava em São Paulo, e possibilitava a alguns amigos artistas reservados ou mais tímidos se soltarem, ao sentirem-se à vontade no ambiente que eu articulava. Daí, comecei a pensar no *Karaokê D'Or* como um espaço de desmontagem de papéis. A primeira vez que realizamos esse trabalho em um museu foi a convite do Paulo Herkenhoff, no Arte Pará de 2006. Lá aconteceu algo que foi marcante para mim; o electricista do museu, depois de ter trabalho o dia todo, me confidenciou “Eu sempre desejava cantar em um karaokê, mas não podia pagar, obrigado! Cantei a noite toda aqui.” Com isso passei a entender uma série de coisas, como qual era o lugar do museu, o que é ocupar-se desse lugar. O karaokê é muito democrático, todos podem estar ali ridículos, iguais, e é uma chave mais acessível para quem está entrando no museu e não conhece os códigos dele, pode servir como uma porta, e

passei a entendê-lo como uma via de acesso para o *estranho*, para aquilo que pode ser diferente no outro ou em mim mesmo, nesses vários que são em nós.

GUILHERME Você acredita ser possível criar uma hipótese ou um lugar de afeto que não seja pela cordialidade, ou seja, sem criar uma relação aparentemente afetiva que é na verdade uma relação de poder?

ORLANDO Quando trago o *Karaoke D'Or* para o meio da arte, penso justamente na desmontagem da imagem, pois sei que vários de nós se desmontam no karaokê. A minha busca não é pela imagem espetacular, mas sim pela desmontagem das máscaras, pelas possibilidades presentes na experiência com o outro. Nos primeiros karaokês que fiz queria um lugar dinâmico para as pessoas se soltarem. No museu, na primeira vez, houve um acontecido bastante surpreendente, uma artista amiga minha que hoje está fora do país, havia tido um problema neuronal, e a família dela achava que a arte estava fazendo mal a ela. E a chamei para cantar, quando ela chegou estava toda travadinha, embolada, e na hora em que começou a cantar foi se soltando, soltando, soltando, foi muito emocionante. Sei que pode parecer piegas, mas realmente acredito que a arte salva! Acredito muito na potência de inventar e reinventar outros lugares para nós no mundo. E reafirmo isso, também, através desse meu possível encontro com a Claudia Andujar na infância, e por depois realizar sua primeira exposição na Amazônia, e criarmos uma amizade e eu ter descoberto que só poderia ter sido ela no meio de uma picada no meio da Amazônia a fotografar a criança que era eu. Andujar foi marcada para morrer pelo nazismo, e no Brasil marcou os Yanomamis na busca de preservar suas vidas, marcou-os para viver... Sim, a arte salva!

GUILHERME Fale um pouco mais sobre a cena artística do Pará em relação à fotografia. Existe um limite entre a fotografia se colocar como uma contribuição efetiva, mas sofrer o peso de um estigma, pelo Pará ser o “Estado da fotografia”.

ORLANDO Isso já foi. “Tem, mas acabou”, como dizem os comerciantes no Pará. É muito triste dizer isso, mas é verdade. Nos anos 1980 houve um *boom* da fotografia, até pela abertura política, e alguns nomes que eu respeito profundamente foram e são super-importantes, como o Miguel Chikaoka, que foi o “pai” de toda uma geração. O trabalho dele foi o que abriu o Pará à arte fotográfica, é emblemático. Nas coisas que ele fazia, de cerimônias de chá, que não eram necessariamente aulas de fotografia, havia uma oportunidade íntima das pessoas terem contato umas com as outras e consigo mesmas. Isso propiciava com que as pessoas seguissem seus caminhos, dali vieram Elza Lima, Otávio Cardoso, pessoas que nos anos 1980 estavam em construção, época em que se deu o seminário *Artes Visuais na Amazônia*, e a partir dali começou um olhar para dentro. Isso conformou e favoreceu a situação em que surgiram, por exemplo, Emmanuel Nassar, Valdir Sarubi e Osmar Pinheiro de Souza; era o início dos anos 1980. Nos anos 1990, o grupo Caixa de Pandora abriu uma cena para que as pessoas se sentissem livres para experimentar, e surgiu uma turma que estava em outra onda, aí estão Alberto Bitar, Alexandre Sequeira... que foram para um outro espaço, mais estético, e surgiram alguns trabalhos conceituais, que já vinham se desenhando desde o início dos anos 1990, como os de Paula Sampaio, que foi sofisticando o pensamento sobre as vias e estradas, começando no fotojornalismo, mas que hoje está muito além disso.

E hoje temos um espaço de liberdade e reflexão política densa: Chikaoka, Sampaio, Patrick Pardini, bem como Ar-

mando Queiroz e os jovens Eder Oliveira e Lucas Gouvêa que empregam a imagem de múltiplas maneiras para pensar seu papel no mundo. Temos Luiz Braga, desenvolvendo também um dos mais significativos projetos sobre a região e o maranhense Thiago Martins de Melo, cuja pintura ganhou visibilidade no Arte Pará 2008, em que ganhou o grande prêmio, sob minha curadoria... Para mim, fica difícil separar os campos. Bitar faz vídeo com fotografia, Éder Oliveira pinta a partir de imagens de páginas policiais... Muitos artistas vêm desenvolvendo, na região, projetos em que a fotografia e o vídeo aparecem relacionados a experiências, a performance, como Sinval Garcia, Maria Christina, Danielle Fonseca, Victor de La Rocque, Luciana Magno, Ricardo Macêdo e Bruno Cantuária, só para citar alguns.

RENATO Quando você começou a se interessar pelas questões teóricas da arte?

ORLANDO Já discutíamos muito sobre o lugar da imagem no Caixa de Pandora; nessa época, aparecem as primeiras fotos de apropriação de Rosângela Rennó na revista Íris Foto. As pessoas que trabalhavam com imagem, mas que não estavam diretamente dentro da fotografia convencionam, começam a ganhar visibilidade no país. Em Belém o único curso de Artes que existia era a Educação Artística, e nós, do meu grupo, fizemos Comunicação ou Arquitetura, cursos nos quais a fotografia era, de alguma maneira estudada. Então havia o desejo de encontrar um espaço para a fotografia, e, como as referências para nós eram fotógrafos e outros artistas que trabalhavam com o vídeo, naturalmente, eu e alguns de nós nos direcionamos a pesquisas no campo da arte em nossas pós-graduação, isso dentro da Semiótica na PUC-SP. No mes-trado eu quis entender o lugar da fotografia na Amazônia, me

vali de quatro fotógrafos para a minha dissertação, e no doutorado tentei entender o lugar da imagem na arte.

GUILHERME Você vê um antagonismo aí, da fotografia contra a arte?

ORLANDO Não, mas em Belém, nos anos 1990, havia certa polaridade. As artes visuais em Belém eram um pouco mais tradicionais. Hoje os contornos mudaram, borraram-se. Obviamente que a fotografia conquistou seu lugar enquanto arte.

GUILHERME Em um sentido mais amplo, existem pessoas que fazem fotos e se denominam artistas, outros que fazem fotos e se denominam fotógrafos. Como vê essa questão em relação ao seu estudo sobre a imagem?

ORLANDO Ainda temos hoje artistas e fotógrafos; e fotógrafos que são artistas; artistas que se valem da fotografia e fotógrafos que são fotógrafos, exímios na técnica, na linguagem e que defendem o lugar da fotografia. As pessoas ocupam os lugares nos quais se sentem confortáveis... Acredito que existam muitos lugares... Quando comecei, em Belém, existia um impasse, e entramos numa brecha da produção artística de Belém, época em que Armando Queiroz estava começando, várias pessoas estavam começando, e essa brecha foi se alargando, o que se refletiu nos cursos de arte. Na Universidade Federal do Pará tínhamos inicialmente Educação Artística, depois veio o bacharelado e na Universidade da Amazônia surgiu o curso de Artes e Tecnologia da Imagem, com uma atenção significativa para a imagem, e alguns artistas que hoje despontam vêm daí, com uma formação em artes, não só na fotografia. Alguns artistas plásticos tinham reservas em usar a imagem porque não eram fotógrafos em um lugar

em que os fotógrafos tinham uma projeção muito grande. E, quando aparece a imagem digital essa relação se amacia, pois, antes, a chance de errar e perder tudo era grande para quem não dominava a técnica e hoje é só fazer novamente, tudo ficou mais acessível.

De certa forma os cursos de artes em Belém vão influenciar o deslocamento, lá, da imagem que se faz para uma experiência mais ampla no contemporâneo, e algumas pessoas do início da Foto Ativa, como Miguel Chikaoka, Paula Sampaio, Elza Lima, Patrick Pardini, essa turma dos anos 1980 e início dos 1990, foi amadurecendo, constituindo obras muito sólidas, adensando seus trabalhos pessoais na fotografia. São pessoas que estão fazendo coisas em coerência com essa história, mas entendendo que o campo se ampliou em outros espaços.

Há também uma turma que está trabalhando com imagem de forma bem interessante e que veio da Foto Ativa dos anos 1990, como Alberto Bitar, que trabalha com fotografia em vídeo, discutindo tempo e subjetividade; o Dirceu Maués, que constrói câmeras para fazer os filmes dele com *pinhole* como em um projeto em que ele vai para uma praia, criar uma estrutura, quase um cercadinho, convida amigos, e esses amigos vão operar câmeras *pinhole* em intervalos regulares, para ter uma vista de 360° de uma praia popular. Essas e outras pessoas que surgiram depois, e que vêm trabalhando com a imagem de forma muito mais livre vem experimentando muito, como Melissa Barbery, Carla Evani-vitch... Hoje em dia temos uma produção forte em performance *para, com, ou na* imagem; coisa que me interessa e que tenho pesquisado, não são só trabalhos em que a pessoa está na imagem, mas às vezes, trabalhos que, por meio de processos de construção e relação com a imagem, em um dado de performatividade bastante particular, discutem o estatuto da própria imagem.

GUILHERME Essa performatividade está além da câmera que registra uma performance, está na forma como trabalhos em fotografia são realizados.

ORLANDO Sim, e estou pensando nesses limites, pois existem artistas que estão articulando a performance para vídeo também, às vezes a performance é desenvolvida por um outro. Houve um episódio histórico, anterior à Cabanagem, em que as pessoas amotinadas foram são colocadas em um navio que vai para o meio da Baía do Guajará e lá jogam cal matando-as sufocadas. Armando Queiroz vai para a rua, para lugares populares, feiras, e convida as pessoas a participarem de seu vídeo se apresentando com o nome e a patente de um desses amotinados assassinados de forma tão cruel pelo poder. Ele reativa uma passagem histórica muito forte para o Pará e sugere aproximações entre os populares de hoje em dia e os amotinados assassinados no passado, discutindo exclusão, em uma performance constituída com o outro. Isso é uma particularidade que me interessa na produção artística da Amazônia, são outros lugares para onde a imagem está caminhando.

RENATO Qual é a contribuição de Paulo Herkenhoff para a cena Paraense?

ORLANDO Ele tem uma relação de muitos anos com a Amazônia, é um grande conhecedor da história e da produção artística local. Herkenhoff foi fundamental tanto no processo de se olhar para dentro da região, como de revelar para o país o trabalho de várias pessoas, um olhar muito generoso para com a produção dos artistas jovens, até porque nosso sistema de arte é incompleto; mas, afinal, o que é completo? Meus alunos da graduação em artes na Universidade Federal do Pará, por vezes não têm condições de realizar alguns de seus

de projetos, por dificuldades de acesso a materiais... o que faço em alguns momentos é provocá-los a refletir sobre os conceitos, a arte como ideia, chamo-os a pensar. E Herkenhoff foi importante nisso, fez pensarmos sobre o que estávamos falando, sobre o que estávamos olhando e como aquilo respondia a nossos anseios, longe de querer direcionar os trabalhos dos artistas com os quais tem interlocução, ou dar pistas, mas colocando questões que podem propiciar o pensamento.

GUILHERME Existe o Salão do Pará, que pensa também uma arte brasileira a partir do Norte do Brasil. O que é para você e em que consiste a sua atuação no Salão de Arte do Pará, e ainda, como esse lugar é problematizado?

ORLANDO Não penso que seja a “partir do Norte”, mas como, estando ao Norte do país, ocorre a possibilidade de deslocar eixos, centralidades, provocar *desNorteamentos*. Ao assumir o Arte Pará tentei desmontar um lugar que era uma constante reafirmação de elementos estereotipados acerca da Amazônia; e alguns modos de operação não me agradavam, como a estetização de uma visualidade vernacular e o estímulo à ideia exótica acerca do Norte que havia por parte de alguns curadores que passaram por ali nos anos 2000, com um entendimento distorcido e uma exacerbação da fala supostamente “regional”. A história da região é muito mais plural e conectada com o mundo, calcada em diversos processos de construção de modernidade que remontam ao período Pombalino e depois ao “fausto” da Era da Borracha; basta conhecer a história... Para mim, nos três anos em que estive à frente do Arte Pará me interessava articular questões que muitas vezes não entram em ambientes de um salão, ora pela própria ideia de salão, de julgamento, muito calcada em obras que serão premiadas por serem “melhores”, ora por enten-

der que a importância daquele ambiente do Projeto Arte Pará encontra-se na possibilidade de colocar em contato artistas, pesquisadores, curadores e público a partir de projetos que ativam experimentações diversas de viver o contemporâneo.

GUILHERME É paradoxal que venham de fora falar “você têm que ser regionalistas!”

ORLANDO Essas afirmações não se manifestavam de forma clara, mas podíamos ver a demarcação dessas posições, por exemplo, com o perfil das obras que eram premiadas continuamente em alguns salões locais em meados dos anos 1990 e início dos anos 2000, em detrimento de outros perfis; e isso explicita a lógica operada. Quando o Herkenhoff deixou a curadoria do Arte Pará, outros tentaram olhar para a região, mas creio que se fascinaram por aquilo que é um primeiro acesso, uma chave mais fácil, e acabaram reafirmando uma produção mais ingênua. Quando assumo ao lado de Alexandre Sequeira e Emanuel Franco o Arte Pará, fomos desmontando certos mecanismos, desde a forma de inscrição, até uma abertura de possibilidades de proposições de intervenções urbanas, performance para espaços fora daqueles ocupados pelo projeto. Com isso, o Salão começou a ter outra cara. Mas para conseguir trazer uma contribuição de fato a um projeto desse porte, que se espalha pela cidade, além da premiação, ou da visibilidade, que são menos importantes no meu entendimento, precisávamos propiciar o trânsito de ideias e pessoas, levar para lá pessoas que pudessem estabelecer diálogos, pois o Arte Pará para mim deveria ser um espaço aberto a experimentações e a trocas, como um lugar de estímulo a um outro, um ambiente de pensamento; para tal o corpo de jurados deveria cumprir um importante papel interlocução e diálogo, possibilitando conversas, outros en-

tendimentos para além do mero momento da reunião do júri. Foi o que fizemos, trouxemos pessoas para contribuir com a discussão. Criamos dentro do Arte Pará ciclos de palestras e debates, e as pessoas convidadas, na verdade, criavam, com suas eleições dos artistas, uma base para a curadoria, porque a curadoria de um salão depende imensamente do júri de seleção. As pessoas que vieram participar do salão como jurados nesses anos colaboraram para trazer uma outra discussão de arte que não dava chance para uma arte mais ingênua ou típica. No primeiro ano, por exemplo, muitas performances ganharam espaço, coisas que anteriormente não era vistas, e tivemos apoio para as implementações ao longo dos anos no projeto, passando a dar possibilidade de projetos mais complexos serem executados; performance, projetos que se realizavam ao longo do evento, experimentações. Foram três anos em que a arte contemporânea ocupou o projeto sem o compromisso de reiterar um “regionalismo” e curiosamente, alguns projetos importantes que olharam para as especificidades da região irromperam, mas de forma sólida, sem ingenuidades, com proposições estéticas e políticas sólidas.

RENATO E você acredita que essa nova lógica tenha repercutido na cidade?

ORLANDO Hoje a produção que dialogava mais com a arte ingênua deixou de ser, embora nem sempre tenha sido, mas deixou de ser a bola da vez, reiterando um outro lugar da arte contemporânea dentro da produção artística no Pará. Os artistas circulam, participam de projetos importantes na região, fora dela, fora do país, estudam, pesquisam. Acredito que hoje a arte da Amazônia se fortaleceu a partir do mergulho reflexivo dos artistas, seja na academia, seja por meio de

bolsas de estímulo, ou até mesmo no contato com curadores em projetos.

RENATO Hoje você é professor, tem algum projeto ligado à academia?

ORLANDO Tenho um projeto chamado *Mirante Território Móvel* que deveria acontecer no meu porão, mas nunca aconteceu de fato no porão, porque os eventos acabavam acontecendo em parceria com outras instituições, como o Instituto de Arte do Pará, ou em outros lugares, para tentar alargar um pouco a ação de determinados espaços, uma tentativa de criar diálogo, de estimular também as instituições a pensar o seu alcance de atuação, reforçando o compromisso. Propunha aos outros lugares para que os projetos trouxessem certo desconforto, mas o desconforto que nos faz pensar, por meio de discussões que fizessem as pessoas perceberem que têm outras coisas em jogo. Há poucos anos fiz uma exposição com um acervo que veio da Funarte e que fica no Museu Histórico do Estado Pará. Este acervo não vinha sendo exposto, e o comodato exigia que fosse exibido, trabalhado. Ele já estava em risco de ter que ser devolvido...Havia a possibilidade do Pará perder um conjunto importante de obras brasileiras por falta de exposição, eu precisava fazer algo, aí propus uma exposição, apesar de não ter nenhum vínculo com o Museu do Estado do Pará, mas preocupado com a importância da dinamização desse acervo para o público paraense. Para as pessoas foi apenas uma exposição, poucas sabiam o que estava em jogo... Mas essa exposição na verdade foi acionada por meus compromissos também com a pesquisa e com o ensino. Esse acervo era importante para o público, para o acesso dos estudantes de arte, de pesquisadores a obras de artistas que compõem a história da arte brasileira.

Com minhas pesquisas venho coletando, acompanhando, refletindo sobre a produção nacional e local, viajado por esse país continental... tentando pensar e conhecer o que se produz fora do centro. Isso acabou me conduzindo nos projetos, artigos que desenvolvo na academia. Isso veio à tona tanto em pesquisa, como no mapeamento da produção videográfica do Pará, que foi fruto de pesquisas acadêmicas que se desdobraram com a Bolsas Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008), Fundação Nacional de Arte – Funarte. Em 2010 comecei a elaborar um projeto de coleção de arte a partir de uma experiência de estar e viver na Amazônia, que ganhou o Prêmio de Artes Plásticas Marcantônio Vilaça / Prêmio Procultura de Artes Visuais 2010 e deu o start para a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, que busca reunir obras fruto de mergulhos densos de artistas na Amazônia. É um projeto que me anima demais na Universidade, pois, como curador da coleção, vou construindo-a com tempo, e como fruto da pesquisa e a própria coleção estimula pesquisas, desde a iniciação científica em artes, passando por trazer questões ao curso de museologia, bem como reunir documentos que ampliam a compreensão do fazer artístico na região.

GUILHERME Que diferenças você vê entre trabalhar diretamente com artistas e trabalhar com acervos?

ORLANDO Quando lido diretamente com o artista é muito mais estimulante porque tudo pode acontecer, existe a possibilidade de algo novo se dar. O acervo está lá, mas não sabíamos como montar algumas obras, quando trabalhei com o acervo que veio da Funarte, haviam coisas que não se sabia se faziam parte ou não das obras, pois a documentação estava incompleta, etc. Em alguns casos tive que recorrer aos artistas. Uma obra era de um amigo do sul, pude ir atrás.

A instituição dizia “mas não temos contato com o artista”, e eu dizia “está aqui o contato, se eles diziam “tínhamos uma mídia, mas ela não existe mais”, aí eu respondia “posso escrever a carta pedindo a mídia, mas vocês também podem”. Isso pôde colocar pessoas em diálogo... Não que eu queira ser bonzinho, nem herói, tampouco vítima... nada disso, quero que fique claro, mas às vezes é falta de um empurrãozinho, a pessoa está trabalhando há vinte anos ali e já não encontra estímulos, e se você pode chegar, dar uma força que não custa nada..., por que não? É pelo acervo, é pelo trabalho... Mas acho muito mais interessante estar conversando diretamente com o artista, como foi o processo com a Coleção Amazoniana de Arte, dentro do Projeto Amazônia, Lugar da Experiência. Tudo foi negociado com os artistas, conversado pensado junto. Essa coleção é algo que está me apaixonando fazer, pois possui muitos desdobramentos, não só para fora, por meio das exposições – *Amazônia, Lugar da Experiência*, no Museu da UFPA entre outubro de 2012 e janeiro de 2013, *Entre Lugares [Amazônia, Lugar da Experiência]*, na Casa das Onze Janelas, de dezembro a fevereiro de 2013 -, bem como da ocupação, com intervenções urbanas, e dos seminários formatados em conversações, com artistas, filósofos, curadores, pesquisadores, mas para dentro, com um diálogo com os museólogos que vão cuidar do acervo, com os estudantes que vão pesquisar. Aí, acho que o que me estimulou muito nesse projeto é a possibilidade de constituir um acervo como fruto da pesquisa e do diálogo contínuo com os artistas.

GUILHERME A sensação que tenho é que houve uma discreta mudança emblemática, o Salão deixa de ser um estágio final do trabalho e passa a ser um espaço de intervalo, com a possibilidade de investir a lógica desse espaço com uma poética. Isso se dá no momento em que se confrontam diferen-

tes possibilidades de discurso sobre arte brasileira, porque ao convidar um júri que não é regionalista, não se pode correr o risco de cair no outro extremo, a tentação de ser um salão que funciona como um simples importador de obras.

ORLANDO A diferença se dá na interlocução, em você saber com quem você encontra diálogo. No último ano realizei a curadoria sozinho e Marisa Mokarzel, que dividira no ano anterior comigo a curadoria assumiu a curadoria da sala especial do Armando Queiroz; No ano anterior, quando trabalhamos juntos na curadoria geral batemos um bolão; no primeiro ano, junto com Sequeira e Franco eu estava começando no Arte Pará, depois de ter feito parte do Juri para o Herkenhoff, por isso fazia-se necessário um ajuste delicado, assim, chamamos pessoas que tinham posturas bem definidas, e um olhar aberto para as especificidades do lugar, olhares com interesse e respeito, que ao mesmo tempo pudessem perceber a potência disso para além do regionalismo. Nas seletivas aconteceu de aparecerem, inclusive, trabalhos abjetos, então não poderíamos ter pessoas imaturas. Chamamos gente séria, que também não tinham a urgência também transformar tudo na “última descoberta”, na “última novidade da moda”. Morei sete anos em São Paulo, e me incomodava muito, por vezes, alguns colegas estarem buscando ansiosamente o último texto, a “última coca-cola”, mas não conheciam o pensamento construído no próprio Brasil. Então, não queria operar na lógica de trazer alguém que viesse dizer o que era “moderno” e o que era contemporâneo, mas que tivesse o compromisso de olhar também para o Brasil. Isso para mim é muito sério. E por isso até briguei com alguns amigos quando eles dizem que não se interessam por certas coisas, em conhecer, em circular pelo Brasil. Como podem não se interessar? Tento ver trabalhos de artistas, viajar o quanto posso de Sul a Norte e acho muito

sério como a nossa história da arte vem sendo escrita, com certa centralização de perspectiva para nossa história da arte, a partir de São Paulo e do Rio também, em função da predominância do mercado. Fui júri de diversos juris e sempre busco uma lisura total, sem ceder a pressões. Reforçando que não quero ser herói, mas esse país tem uma produção tão grande, tão cheia de diferenças e rica, e ela não é vista, é posta para escanteio, apagada da história em função da novidade, e ao mesmo tempo existe uma produção nova, nos quatro cantos do país, e que talvez não apareça porque não há espaço, nem oxigênio. Existem artistas na faixa dos seus quarenta e tantos, cinquenta, que vai sendo excluída, apagada da história, e isso é muito dramático, muito sério.

GUILHERME A arte no Brasil ainda deve ser descrita como arte brasileira? E se sim, como falar de coisas tão heterogêneas?

ORLANDO Também me faça essa pergunta, não sei responder assim, de pronto. Porque tecer uma malha sobre isso é querer encaixar as coisas em um único modelo, que é justamente o que me incomoda no sistema. Quando estávamos fazendo a mostra *Contra-Pensamento Selvagem*, dentro da exposição Caos e Efeito, em que o mote inicial da exposição era o que seria a arte daqui a dez anos. Paulo Herkenhoff chamou Clarissa Diniz, Cayo Honorato e eu, e nos pediu para pensar a partir do livro *Pensamento Selvagem* do Levi-Strauss, e até onde ele poderia lançar possibilidades para isso. Venho lendo Foucault e penso muito na produção dos artistas que vivem a arte com intensidade; alguns artistas me interessam muito, como Oriana Duarte, que está remando pelo Brasil, construindo paisagens, criando metáforas acerca do fazer artístico, da própria vida, construindo pontes, estudando filosofia e vivendo sua produção com coerência e ética, e vive aquilo

no dia a dia de uma forma impressionante com uma conduta impecável, ou Paula Sampaio que investe todo o dinheiro dela em suas viagens pelos confins da Amazônia, tentando pensar a Transamazônica e outras estradas, seus ciclos migratórios, políticas e processos perversos que foram imputados aos seus habitantes. Esse tipo de artista me interessa, como Andujar. São entrelaçamentos da arte à vida dessas pessoas de uma forma muito densa, que me remete ao que fala Foucault, da construção da vida a partir de uma conduta ética. Nem todos os artistas que fazem a arte na Amazônia são da região, nem todos os artistas que contribuem para a arte brasileira eram natos. Mas penso que há uma fora, um arrebatamento, que fez Andujar se lançar no trabalho com os Yanomamis, que é uma força bastante especial, que passa por entrega.

Acho que podemos chamar a esse rumor, a essa temperatura febril, que está presente lá no texto Cruzeiro do Sul do Cildo Meireles... algum ponto quente... que se opera em uma certa pitada de selvageria, numa certa desordem, por vezes bagunça, sensualidade, potência de vida.... Digo arte brasileira, mas não a coloco em uma malha, em uma caixeta.

GUILHERME Esses artistas de quarenta e cinquenta anos que serão apagados me faz levantar um ponto ético, de um comprometimento com o histórico. Você entende certo descompromisso com a história na temporalidade da condição contemporânea? A obra de arte ganha outro ritmo, outra temporalidade e existência, como se disséssemos que as obras agora passarão a durar apenas 10 anos. Estamos inseridos em outra dinâmica histórica ou você acredita que estamos a mercê da mera mecânica do circuito?

ORLANDO Fui artista do primeiro Itaú Rumos Visuais, e há uma dinâmica que se, por vezes pretende mapear, localizar, dar

conta do país, com curadores desenvolvendo um trabalho longo, dedicado, por outro lado, acaba por alimentar certa lógica perversa do mercado de sempre lançar a última novidade da estação, como se vivêssemos no São Paulo Fashion Week das artes a cada instante. Então, você tem que ser jovem o tempo todo e atender a uma demanda continuada. É uma lógica perversa a da contemporaneidade, e vamos fazer o quê? Qual a saída para o artista que deseja pensar com cuidado sua produção?

RENATO Seria a substituição do novo pelo jovem uma diferença entre modernidade e contemporaneidade?

ORLANDO Créu, créu, créu! Acabo de me lembrar do personagem do Chico Anísio dizendo “Pô, mãe, eu sou *Jovem!*” [risos] Vivemos em situação de centralização do mercado, a feira de arte do Rio de Janeiro “bombou”, e até então, o Rio, que teria outro ritmo, mais paz e amor... A lógica do mercado tem um reflexo de urgência, que, por exemplo, se vou a São Paulo para ver a produção da turma mais nova fico arrasado porque uma grande parcela da produção jovem, que deveria estar experimentando já se apresenta muito estetizada, muito formatada, mesmo quando essa produção é constituída por meio de fragmentos, vestígios, resíduos... Fui ver a exposição de um jovem que é o último grito da coca-cola, meeeeeesmo. “Artista Pobre Lationamericano” aparece em cartaz... Entro na galeria e ganho um souvenir e está tudo arrumado, tem as redinhas penduradas, com plasticozinho em cima, aí escutam os funcionários falando “Não, mas ele é pobre mesmo, ele andou muito, é artista”, aí botam plaquinha. Aí já não sabemos quem está operando o quê. O cara se coloca nessa condição de bicho exótico, ele está jogando o jogo ou ele está sendo assujeitado? Mas está sendo vendido como artista pobrezinho que está lá com o caminhão cheio de bananas, isso

tudo para minha cabeça é um grande nó, voltamos para a brasilidade através da banana? “Yes, nós temos Bananas”?! O que me incomoda é que se fosse outro trabalho talvez não tivesse disparado como disparou, mas quando chega o caminhão cheio de bananas e ele sai com as plaquinhas dizendo “artista latino americano pobre”, enfim, é realmente cinismo, ironia... é isso que querem do Brasil, não é? Ou voltamos ao crochê com uma dobrinha no pano, para eternamente citar Hélio Oiticica? Eu acredito em arte brasileira, mas acho que não necessariamente ela está encaixada em um design, mas tem questões da experiência que temos aqui, por exemplo, um mergulho no olhar para o país, em selvageria... e não meramente em citar, citar, citar os grandes ícones da história ou a articular por meio de imagens clichês.

GUILHERME Mudando de coca-cola para pepsi, quais dos seus projetos curatoriais considera importantes na sua trajetória?

ORLANDO Começo falando do Projeto Correspondência, um projeto simples que partiu do convite a artistas, desde alguns mais conhecidos, como Rubens Mano até artistas jovens na época (2002). Misturar artistas que não vieram de uma mesma esfera de inserção ou de geração sempre me interessou, em vários projetos que fiz. Lidar com artistas em condições e em situações bem diferentes de carreira, e colocá-los juntos é algo importante para mim, percebermos que podemos ser diferentes e constituirmos diálogo. E isso para mim já é curadoria. Para o *Já Emergências Contemporâneas*, um seminário que se deu no formato de livro, pensei muito nas pessoas e no que cada entrada de artista significaria, desde um artista que ainda está na faculdade até um texto dos anos 1970 de Walter Zanini. Era um livro, um seminário que para nós (eu e Ana Paula Felicíssimo de Camar-

go Lima, que editou o projeto comigo) não deixava de ser um porvir, quando perguntávamos aos convidados o que viria a ser uma emergência contemporânea para eles. Houve um ritmo, colocando cada texto e cada imagem nesse projeto, um percurso que estávamos propondo. A exposição *Amazônia, a arte* foi muito interessante, forte, que curei no Museu Vale (ES) e no Palácio das Artes (BH). Quando fui convidado para fazer esse projeto era o ano internacional da ecologia, e não sabia ao certo o que a Fundação Vale esperava, mas eu sabia o que eu desejava na mostra da Amazônia, algo que refletisse as tomadas de posição políticas dos artistas. E esse projeto foi significativo também pelo fato da Cláudia Andujar aceitar o convite. Ela me disse, descontente, “Mas na Vale?!” E eu respondi “É justamente por isso que preciso contar contigo”. O Museu Vale é um galpão gigante, e tem um outro prédio, ao lado, que abriga a direção, e acima da direção há uma sala menor, e fiz nela a sala da *Condição indígena*, acima da direção. Os artistas que iam representar essa Amazônia estavam apresentando outro lugar que não é o da experiência meramente vernacular, ou de uma estética que partisse disso, mas, claro, dialogando com a experiência de olhar para a região. Nessa mostra, há um trabalho do Miguel Chikaoka, que abre a exposição, que é o olho do artista em um negativo de médio formato atravessado por um espinho de tucumã; a proposta da mostra era a de que as pessoas se permitissem ser atravessadas por este lugar desconhecido para muitos, o que aponta para a questão de um posicionamento em relação ao outro, e quais são as possibilidades no outro, com o outro? Foi muito importante essa exposição por trazer essas outras vozes que tem potências tamanhas, como o trabalho da Berna Reale com as vísceras e os urubus, e aí parafraseando “lá os nossos urubus são outros”, por trazer à luz esse outro lugar. Já Lise Lobato, da Ilha do Marajó, expôs um tra-

balho com a coleção de facas do pai, que havia morrido, e que é um trabalho incrível – há ali engendrado questões de pintura, escultura... -, e apesar de dialogar com a matriz da artista, ela própria vira isso para outro lugar, e por isso a exposição teve outra cara e consegui trazer uma Amazônia que não é nem a da selva colorida dos bichos ou exotismos.

GUILHERME Confesso que ao ver a exposição sobre a Amazônia no CCBB saí abalado por não dar conta da minha ignorância em relação aquela produção.

ORLANDO Por isso falo da minha urgência em relação à buscar conhecer esse país, me sinto como você. Fui recentemente a Goiânia e travei contato com uma produção bem jovem que ainda não conhecia e saí impressionado, agradecendo muito por ter a possibilidade de ter ido a estes lugares. Acho importante nos sentirmos de alguma forma comprometidos a buscar conhecer, a dialogar com os lugares. Eu tinha uma série de viagens programadas esse semestre e com a greve das Universidades Federais estou saindo de uma e indo para outra, e um pouco perturbado com o que tenho visto nessas viagens. Fortaleza, por exemplo, mexeu muito comigo, vi uma produção muito diferente, já conhecia alguns artistas de lá, mas vi uma produção mais nova dessas pessoas e conheci também uma turma do cinema, aliás, Yuri Firmeza está dando aula no Cinema em Fortaleza. O cinema que estão fazendo e ensinando na faculdade tem, certamente, a chance gerar algo muito bacana, pensando o cinema de forma expandida. Lá, que é uma cidade com problemas sérios de pobreza, gerando a prostituição de menores, tem um grupo de meninas fazendo performances e vídeos a partir disso que detém muita força, uma integridade, uma pertinência, com uma pegada feminista.

E fico achando que não conheço nada, não sei de nada, principalmente nós, que ficamos achando que conhecemos alguma coisas porque estudamos, vivemos no meio, mas não. Fui a Fortaleza para dar um curso chamado *Desnorreamentos para a Arte Brasileira* que começava com a pretensão de elencar textos fundamentais para a nossa arte, e percebi que era realmente uma grande pretensão fazer alguma coisa que elegeisse os “mais-mais”, e desisti disso e desnorreei o curso, já em Fortaleza, deletei os *power points*, deletei mesmo, e peguei alguns textos que me incomodavam e, com eles, fiz uma bibliografia digital, com coisas de que gosto, outras que acho meio esquisitas, e coisas muito importantes, e a cada dia, conforme as coisas aconteciam e surgiam interrogações que dividia com os participantes, mudávamos o roteiro do curso, de acordo com as necessidades das questões que irrompiam...

RENATO Falando nisso, quais são suas referências bibliográficas atualmente, e que exposições foram marcantes para você?

ORLANDO Uma das coisas que mais me abalaram na vida foi um espetáculo do Renato Cohen que contava com psicóticos graves e artistas, e eu não sabia identificar quem era quem; quem achei que era psicótico na verdade era ator e vice-versa, e a maior atriz na peça era uma psicótica grave que não estava surtando apenas, ela sabia o que estava fazendo, foi um trabalho muito especial, e aquilo demoliu com as minhas certezas. A partir dali mergulhei em Deleuze, e, estudando com o Cohen, que tinha um QI altíssimo, falava algo e ia juntando as outras e outras coisas, e eu ficava tão mexido que, por vezes, não conseguia escrever nada. Foi o que me fez realmente mergulhar de cabeça na arte e, como disse antes, fiz o mestrado com ele, o doutorado comecei com ele e ele faleceu. No doutorado estava estudando muito mais os au-

tores da semiótica da cultura, Vilém Flusser, Christoph Wolf, pessoas que discutem teoria da imagem. E, paralelo a isso, fui ler mais sobre arte brasileira, tive um reencontro com o Paulo Herkenhoff, (ele voltou para o Arte Pará em 2005) e vários textos dele são muito importantes para mim. O Foucault aparece de forma mais consistente nos estudos e discussões de Oriana Duarte. Voltando às exposições e referências, Man Ray para mim foi importante para esse outro lugar da fotografia, Duchamp também, e a relação deles me interessa muito, Man Ray fotografa para o Duchamp, e a reverberação de suas imagens para Duchamp me inquieta. Tem uma imagem dele que conheci no doutorado que é uma coisa que até hoje me toca muito, o *Piston de corrente de ar*, uma foto que é uma base para o começo do pensamento para o *Grande Vidro*. Esse deslocamento entre as pessoas e como uma coisa deflagra outra me comovem, e quando vi o vidro do *Grande Vidro* pessoalmente quebrado pensei “ahhhhhnnnnhh!” E esses desvios, essas questões abertas me tocam muito... A exposição do Herkenhoff sobre o Japão, no Tomie Ohtake, é genial. Perceber como ele foi relacionando e criando caminhos e fios e bifurcações para proporcionar experiência estética... Uma coisa que esqueci de falar, que é importantíssima, o *Contra-Pensamento Selvagem* foi para mim realmente uma realização muito significativa por termos trazido para a instituição uma possibilidade de espaço de fricções de liberdade para o artista. Queríamos ver aqueles artistas juntos, poder exercitar a liberdade da arte. Entre as obras estava o trabalho da Oriana Duarte, uma foto dela, que remete a uma tela de Ingres, que provocou a fotografia de Man Ray, que é a *Selvagem Sabedoria*, e lê-se na costa de Oriana Duarte tatuado “querer viver”. Para mim, nossa proposição estabelecia um lugar que poderia ser uma chance de dizer “sim, há a possibilidade exercitarmos a arte com liberdade, aonde quer que estejamos”; e sem querer

colocar a arte em um lugar acima do bem e do mal, mas acredito piamente mesmo que arte Salva! E essa exposição me provou isso, porque eu estava passando por um momento de turbilhão na minha vida, com uma grande perda, e continuar ali trabalhando na mostra era o melhor lugar para eu estar. Efetivamente acredito nesse lugar possível da arte para a gente construir, com ética, estética, para poder olhar no olho do outro e poder, mesmo na diferença, encontrar possibilidades. A arte nos permite inventar mundos.

JANAÍNA MELO

29/10/2012

GUILHERME Como chegou ao ambiente da crítica e da curadoria em sua formação profissional?

JANAÍNA Sou historiadora formada pela UFMG. Ainda dentro da graduação, no processo de iniciação científica, me envolvi com a história da arte. Pesquisava a percepção da produção artística que havia em Belo Horizonte desde sua inauguração, no final do século XIX, até aquele momento, que coincidia com a comemoração do centenário da cidade. Minha orientadora vinha da filosofia, mas lecionava história da arte e seu projeto na época era mapear esses cem anos de produção artística. Uma das atividades que fazia era coletar depoimentos e registros de artistas que estiveram presentes na cena artística da cidade, do final dos anos 1950 até os anos 2000. Paralelo a isso fazia pesquisas em catálogos, jornais, conjuntos documentais e acervos desses artistas que conformavam a história da arte da cidade. Meu envolvimento com

essa pesquisa foi determinante na escolha pela arte, pois tive a oportunidade de fazer entrevistas com Amílcar de Castro, Álvaro Apocalipse e outras figuras importantes para a cena. Era possível acompanhar a construção histórica da cidade por meio daquilo que os artistas ofereciam, e como geralmente a história dá ênfase mínima aos processos artísticos, tratando-os quase como um adendo documental, fazer esse trabalho e reconhecer outra possibilidade de apreensão foi uma grande descoberta para mim; fez com que me aproximasse da arte, me interessasse por compreender como se davam os processos artísticos e que relações podia estabelecer entre arte e história. Por isso acabei fazendo matérias na Escola de Belas Artes e no curso de Letras, lendo muito sobre teoria da literatura e semiologia.

Esse projeto realizado com a Professora Marília Andrés acabou por se desdobrar numa parceria de oito anos porque, no final dos anos 1990, Marília estava criando uma empresa denominada C/Arte, editora de livros de arte e produtora cultural. Um dos primeiros trabalhos no escritório foi cuidar da documentação do doutorado da Marília, o que acabou resultando em um livro sobre o movimento artístico dos anos sessenta e setenta em Belo Horizonte, analisando a produção fora do eixo Rio/São Paulo, chamado *Neovanguardas*. A tese recupera a exposição *Do corpo à terra*, curada por Frederico Moraes em 1970, e tem como objeto a exposição e o fazer do crítico, pois Frederico atuava como artista instaurando uma proposta radical já no recrudescimento da ditadura, proposta que conseguiu ser revolucionária a ponto de termos intervenções com as *Trouxas* do Artur Barrio no Rio Arrudas, a obra *Tiradentes: totem monumento* do Cildo Meireles, entre outros; eram todas obras muita críticas ao regime. Trabalhei na organização dessa documentação tendo contato com informações, documentos e entrevistas que me geraram muito inte-

resse. Também nesse período, dentro do escopo do projeto de *Um século de artes plásticas* em Belo Horizonte, tive minha primeira experiência de organização de uma exposição. As mostras se articulavam em núcleos que marcavam desde as primeiras pinturas do final do século XIX, passando pela chegada de Guignard e pelos movimentos dos anos 1960 e 1970, até os anos 1990. Na editora também atuei na elaboração de livros da série *Circuito Atelier*, uma proposta de conversa com artista sobre o processo do fazer no ateliê. Trabalhei em vários deles, primeiro assistindo Marília, depois sozinha, fazendo os livros diretamente com os artistas. A série consistia em realizar uma entrevista e focar no fazer do atelier, pois o objeto dessa coleção era mais do que se debruçar sobre a produção do artista, ou a forma como ele se inseria no mercado ou em determinado contexto, mas pensar o que o movia na sua pesquisa; as perguntas mais recorrente eram: “O que te solicita no fazer do atelier? O que te movimenta no escopo da pesquisa?” E foi muito interessante, pois existia desde o indivíduo que tratava o atelier como esse lugar quase sagrado, até o artista que dizia “atelier é o mundo, é o computador, são as coisas que eu encontro na rua.”

GUILHERME Quais entrevistas foram mais marcantes para você?

JANAÍNA A mais marcante foi um livrinho que não foi o resultado de uma entrevista, e sim de uma organização documental de textos do Arlindo Daibert, de Juiz de Fora. Ele escrevia muito, havia falecido prematuramente, no início dos anos 1990, para o desenvolvimento do trabalho tive que me debruçar sobre escritos, publicações e anotações do artista. No arquivo do Arlindo encontrei textos sobre arte, história da arte, crítica de arte, literatura e sobre o seu fazer, textos

que dedicava à obra de Murilo Mendes, e um imenso arquivo documental sobre as pesquisas que fez em relação a possibilidade ou não da tradução de um texto literário como imagem. É o caso da série *Grande Sertão: Veredas, Macunaíma* ou *Alice no País das Maravilhas*. Foi muito marcante acompanhar a elaboração visual de Arlindo na sua tradução visual do texto literário. Outra entrevista interessante desse processo foi com o Amílcar de Castro, com seu jeito muito particular de lidar com as coisas, e Lotus Lobo cujas trocas no processo da entrevista foram muito intensas... trabalhamos intensamente o texto em meio a conversas e novos depoimentos sobre a conformação do cenário da produção mineira nos anos 1960. Lotus Lobo é uma das primeiras artistas mineiras a trabalhar com a litografia; ela pensava o trabalho, pensava o trato das imagens, e em alguns momentos se deixava falar do período, das trocas que ela tinha com o Luciano Gusmão e o Dilton Araújo, artistas que fizeram o trabalho *Territórios* para o *Primeiro Salão Nacional de Artes Plásticas* do Museu de Arte da Pampulha em 1969. O trabalho começava dentro do Museu da Pampulha, saía pelas janelas e se instalava nos jardins do Burle Marx, uma expansão da ideia de exposição, espaço e relação que Frederico irá investigar e desdobrar conceitualmente no *Corpo a Terra*.

GUILHERME Que artistas, exposições ou textos você considerou emblemáticos para a constituição do seu pensamento?

JANAÍNA Eu venho de Minas Gerais, aparentemente muito perto, mas ao mesmo tempo bastante fora de circuito. Fora Belo Horizonte, Uberlândia, Juiz de Fora, Montes Claros, Ipatinga, o espaço é bastante rarefeito, o entorno é tão precário em espaços culturais quanto qualquer outro rincão do Brasil, os limites e desafios são os mesmos encontrados pelo

Brasil afora. Exposições que chegavam lá eram muito raras, os lugares de maior experiência para mim se deram na condição do trabalho, se não estivesse no MAP, ou se tivesse embrenhado-me no meu outro desejo, que era a história do século XVIII, jamais teria visto nada disso até o presente momento, porque nos anos 1990 o circuito era completamente outro e não abarca o sujeito comum. Esse encontro com a arte foi quase um desvio, bom desvio. Por atuar no MAP, a partir de 2004, me relacionei com artistas e exposições surpreendentes como Damián Ortega, Ernesto Netto, Adriana Varejão, Rivane Neuenschwander, entre outros. Vi pela primeira vez um bicho da Lygia Clark no final dos anos 1990, numa mostra comemorativa *Do corpo à terra* na antiga galeria do Itaú Cultural em Belo Horizonte, até aquele momento eram poucos os espaços culturais da cidade, e quase não existiam lugares para ver acervos ou boas exposições fora do Palácio das Artes.

GUILHERME Ainda vê a Bienal como uma experiência emblemática?

JANAÍNA No meu caso quando cheguei a ver uma Bienal já sabia o que era uma Bienal, isto é fui para a Bienal querendo ver. Nesse sentido a relação, numa dada medida, não foi determinante na formação, já existia uma consciência do que veria e teria ali uma experiência com a arte. Acho que, no meu caso, o primeiro contato com o acervo do MAC-USP e com o MASP foi mais emblemático.

RENATO Que livros ou textos lhe marcaram?

JANAÍNA Em termos de crítica de arte, Márcio Sampaio foi o crítico que me ensinou a ler, ele se formou no início dos anos 1960, ao lado de Olívio Tavares e Frederico Moraes (o primei-

ro foi para São Paulo e Frederico foi para o Rio. Márcio continuou em Minas Gerais). Quando comecei minha pesquisa, ainda como estagiária, lia muito os textos sobre arte que ele publicou nos jornais na década de 1970, e a crítica do Márcio Sampaio acompanhou a produção de arte local nos anos 1970 até 1990. Eram textos bem elaborados, ele sabia do seu papel formador, nunca construindo um texto hermético ou focado só no trabalho, mas sempre fazendo um arco histórico para localizar o trabalho, boa parte da minha apreensão histórica da arte veio da leitura desses textos, me ensinava a ver, e é triste pensar que esse tipo de texto num determinado momento desapareceu dos jornais. Depois desses vieram outros, Mário Pedrosa, Oiticica, o *Manifesto neoconcreto* e *A teoria do não-objeto* foram muito importantes.

RENATO Você em outras ocasiões mencionou Barthes e Flusser...

JANAÍNA Nos anos 1990, quando descobri ainda na graduação de história que não teria ali o que estava começando a me interessar, fui para a Escola de Belas Artes, fiz um curso sobre Marcel Duchamp e liamos um texto de Didi-Huberman, eu não sabia da existência de nenhum dos dois, e descobri que não tinha ainda repertório para lidar com aquele universo. Então fui fazer matérias na faculdade de Letras, lia teoria da literatura e estudava semiologia. A partir de então Roland Barthes tornou-se leitura obrigatória que me acompanha até hoje, além dele li Maurice Blanchot e Vilém Flusser, primeiro com *Filosofia da caixa preta*, depois com *Língua e realidade* que me fez passar a ler vorazmente esse autor. Textos como *A dúvida*, editado recentemente, sempre estão presentes nas leituras que faço. Gosto muito da maneira como Flusser constrói seu pensamento, gosto de pensar nesse filósofo meio

fora do eixo, porque está construindo seu pensamento nas bordas, muitas vezes em português. Gosto de pensar no Flusser como esse sujeito da borda. É interessante como, depois dessa volta, recuperei muitos autores que havia lido na história como Walter Benjamim, Michel Foucault, Peter Burke, Jacques Le Goff, entre outros, e, claro, aí vieram as leituras especializadas de crítica e história da arte.

RENATO Queremos discutir a descentralização dos modernismos do Brasil, e Belo Horizonte já nasce para o moderno, para o século que chegava.

JANAÍNA Já nasce com a condição do novo.

RENATO Como Minas Gerais se insere nesse contexto?

JANAÍNA Falar de modernidade no Brasil é pensar de saída na pluralidade, não falamos de um projeto moderno, mas de vários projetos de modernidade. É válido pensar na modernidade do eixo São Paulo e Rio de Janeiro, mas é importante também reconhecer que muitos outros núcleos de modernidade se espalhavam pelo país, é importante pensar nos artistas e circuitos que construíram um modernismo fora do eixo. Sabemos que muitos lugares estavam ancorados à ideia da produção do novo, ainda mais se levarmos em conta que quase tudo que temos hoje nasce dessa experiência moderna. No caso de Belo Horizonte, a modernidade é estruturante, é uma cidade que nasce sobre a égide do novo e do novo que tem necessariamente que negar o passado, negar o antigo/colonial. É importante lembrar que a capital mineira até o final do século XIX, era Ouro Preto sem a marca imperial tão presente no Rio de Janeiro, por exemplo, e no caso de Minas Gerais, no final do século XIX, como construção simbólica do

estado republicano, existe um desejo de negar o passado que está ligado à colônia e Ouro Preto. A ideia de se construir uma nova capital para esse estado não vem só por uma urgência de mudança de território, mas pela necessidade da República de instaurar sua própria história. Belo Horizonte nasce por essa simbologia, os prédios históricos ainda identificáveis trazem muito fortemente os símbolos da República, num modelo eclético inspirado na Paris do século XIX. Aí entra um elemento interessante da modernidade no caso do Brasil, a contradição, pois o modelo da nova capital nasce obsoleto. Isso faz com que a nova capital mineira, muito rapidamente, tenha movimentos de reforma, transformação urbana, já no final da década de 1920. Muitas reformas urbanas acontecem e irão culminar na Escola do Parque do Guignard e, fundamentalmente, com o complexo da Pampulha, projeto berço de Brasília.

GUILHERME Até que ponto é válido falar em arte brasileira? O que pode ser considerado como tal, ultrapassando a alegoria ou certa cultura informal específica?

JANAÍNA Essa ideia é eminentemente moderna. O desejo por instaurar um sentido de brasilidade é moderno e pré-moderno, ligado a constituição da ideia de nação articulada no Império. Pensar na produção brasileira, numa dada medida, pode solicitar que nos afastemos da ideia de um modelo ou movimento totalizante, talvez seja mais interessante pensar nas diversas produções artísticas produzidas no Brasil.

Em 2011 fui a quase todas as capitais do país, com o Programa Rumos, levando um workshop sobre montar portfólio, e a demanda com a minha chegada era sempre um desejo por esse modelo total. Como fazer um portfólio que esteja de acordo com a arte brasileira e que permita àquelas pessoas participar de um programa nacional. Era muito boa a discus-

são quando trazia outras propostas de workshop. Ao invés de pensar nesse modelo, procurava identificar quais estratégias e engrenagens cada artista reconhecia acerca do seu trabalho, e com quais elementos esses trabalhos conversavam de maneira independente, sem necessariamente estar vinculado a uma tendência, tipo ou determinada categoria. E isso passava não por identificar uma brasilidade, mas por identificar o que cada um articulava a partir do seu lugar de fala; não no sentido de um apego ao eminentemente local, mas a partir do que aquelas pessoas estavam produzindo como foco de seus interesses, se isso vier a se constituir em identidade vai ser a partir de uma conversa ampliada feita pelos trabalhos. Nesse caso não estávamos falando mais de arte brasileira, mas de interesses de indivíduos, que têm que lidar com seu trabalho nas fronteiras e dificuldades próprias ao trabalho, mas sempre com extrema liberdade. A proposta do workshop era que cada artista pudesse ser o primeiro a perceber seus trabalhos de forma crítica, compreendendo sua produção sem achar que o centro está fora do trabalho, mas que tipo de centralidade o trabalho inaugura. Assim podemos falar de uma produção brasileira a partir de muitas centralidades, e essa produção deverá ser vista levando em conta o escopo de cada um desses trabalhos. Pensar a arte brasileira só faz sentido na medida em que eu penso cada trabalho, identifico as conexões que eles operam, que construção e significados propõem, não em relação a uma dada identidade, mas em relação a todas as identidades possíveis.

GUILHERME Uma história que se constitui a partir do indivíduo ou de um grupo de indivíduos que tem anseios comuns não seria uma atitude romântica (no sentido do que o romantismo traz esta centralidade do indivíduo), em torno da ideia de brasilidade?

JANAÍNA A coisa se constitui muito pelas possibilidades *de*. Se será individual ou coletiva, vai se dar não como um pressuposto da experiência, mas pela possibilidade do sujeito se constituir com o que tem na mão. Pode sim ter um certo romantismo, mas voltando, por exemplo, à Lotus, ela se interessa por gravura, mas como descobrirá a gravura na Minas Gerais dos anos 1960? Ela havia descoberto um monte de pedras litográficas que estavam depositadas na Escola Guignard, doadas pela Imprensa Oficial. Na Escola ninguém sabia lidar com aquilo, e ela se interessa pela pedra, se interessa pelas imagens que encontra gravadas na pedra, quer reconhecer seus processos e, mais do que isso, a história daquelas imagens. Parte em duas direções: a primeira, no estudo no atelier de um gravador que morava em São João del Rey, chamado João Quaglia, um artista, que dominava o processo da litogravura, a segunda na pesquisa acerca da história das imagens litográficas do início do século xx, que referência visual era aquela encontrada nas folhas de flandres de latas de banha, manteiga e óleo que, numa certa medida, contribuíram para a conformação de todo um imaginário da época. Ela precisou mais do que atuar sobre um determinado campo de pesquisa visual ela praticamente precisou instaurar esse campo. Claro, estamos falando dos anos 1960, pensar na produção recente é lidar com um outro contexto bem diferente. Mas quando penso no trabalho do Paulo Nazareth, por exemplo, um artista que acompanho de perto, acredito que também existe a elaboração de uma centralidade própria, que toca com as proposições de um circuito de exposição e de mercado de maneiras bem interessantes para discutir.

GUILHERME Quando você, no *Programa Rumos*, teve que se defrontar com uma reflexão sobre o que seria a cena mineira,

o que viu como questões eminentemente contemporâneas que assinalavam uma originalidade?

JANAÍNA É difícil pensar em termos de originalidade, creio que o mais interessante do projeto para mim, como pesquisadora, foi perceber como se articulavam as produções que ainda não estão relacionadas ao que poderíamos apontar como “circuito”. O que o *Rumos* permitiu foi identificar artistas e trabalhos cuja produção encontrava-se numa certa latência de pesquisa e processos. Mais do que uma cena mineira, o que foi possível identificar foram jovens artistas atuando nesse território, muitas vezes inventando seus próprios circuitos. Permitiu também encontrar vários lugares de conversa e acompanhamento crítico, com desdobramentos para além do próprio programa. Muitos dos artistas com os quais comecei a trabalhar posteriormente, tive um primeiro encontro durante a pesquisa do *Rumos*. Vários deles, inclusive, não entraram no programa.

RENATO Você vê em Belo Horizonte uma visão em comum nessa nova geração? Quais artistas você acompanha e o que acha deles?

JANAÍNA Tenho uma relação forte com a jovem produção, talvez organizada em duas etapas. A produção mais recente, que chama atenção, tive a oportunidade de acompanhar em meu trabalho do *Museu de Arte da Pampulha* de 2004 a 2007, no projeto *Arte Contemporânea do Museu* e no *Bolsa Pampulha*. Isso me fez ficar próxima de uma produção recente não só da cidade, mas do Brasil como um todo, pois vários artistas passaram por esse programa. Acompanhei os artistas, aprendendo com eles e me interessando cada vez mais por arte contemporânea, essa vivência acabou se desdobrando no

tipo de atuação e interesse crítico que tenho hoje. Recentemente, como professora na Escola Guignard, estive junto de jovens artistas, artistas que estão iniciando suas pesquisas ainda longe de circuitos mapeados.

GUILHERME É possível determinar uma fronteira entre a modernidade e contemporaneidade a partir da sua fala, pois a modernidade elaborava um programa e não media esforços para realizá-lo, e a produção contemporânea não tem as respostas sobre o que seria contemporâneo, pois essas respostas se refazem continuamente. Como lidamos com a escala do instante, discutimos a temporalidade sem contar com sua permanência.

JANAÍNA Acredito que vivemos mesmo uma reconfiguração de temporalidade, acredito que os jovens artistas por meio de seus trabalhos e ações estão cada vez mais se lançando nesse lugar de experiências – coletivas e individuais. Talvez isso que aparece na minha fala tenha um caráter de crítica imersiva que Clarissa Diniz deve ter usado, durante a conversa com vocês. Ela propõe falar da crítica que vai acompanhando o trabalho do artista, não os argumentos ou os elementos críticos, mas uma crítica *com* o trabalho, é o que ela chama de crítica de imersão. É pensar em uma experiência crítica que não venha como uma análise posterior, e sim a partir daquilo que interessa durante o processo de relação com o artista e com a obra, reconhecendo o que solicita, porque me comove, me estranha, incomoda, e com esse movimento pode promover uma conversação crítica. Gosto desse caminho.

GUILHERME O modelo clássico da crítica ainda é proselitista, pois emite julgamentos a partir de termos específicos para um grupo de iniciados. Como é possível partilhar esse

conhecimento dentro do campo educativo, uma área na qual você trabalha?

JANAÍNA A operação da educação em que acredito não está calcada no método educativo, mas na experiência crítica, na medida em que acredito que a arte me solicita, e se ela me solicita pode também solicitar todo e qualquer indivíduo. O que chamo de solicitação é aquele elemento que convocou o meu interesse enquanto espectador, me pareceu estranho em determinado momento, me moveu a ponto de querer estudar aquilo e me construir como profissional da área; e se isso pode se dar com uma pessoa de vinte anos sem qualquer relação prévia com arte, creio que pode acontecer com qualquer um. Não existe tempo nem método para a experiência em arte, existem ambiências que favorecem a experiência. Nesse sentido acho que há o afastamento da experiência crítica e curatorial da experiência educativa. O que tentei construir na experiência em Inhotim e trago agora para o MAR (Museu de Arte do Rio) é uma relação com o objeto artístico que não tenha um ritual de iniciação, e sim traga uma situação que favoreça que cada um conecte a sua chave com aquele mundo, o seu desejo de atuar nele ou não, porque aí trata-se de um posicionamento político e crítico do indivíduo, que diz “isso me interessa, portanto quero saber mais.”

RENATO Sua experiência em *Inhotim* colaborou na sua vinda para o MAR?

JANAÍNA Antes de Inhotim, trabalhei na coordenação do departamento de Artes Visuais do Museu da Pampulha, era responsável pelo projeto *Arte Contemporânea* e pelo programa de formação, o *Bolsa Pampulha*, que trabalhava com jovens artistas dentro ou fora do circuito, eles tinham

acompanhamento de artistas, ou críticos e curadores, que olhavam para os trabalhos e propunham discussões e orientações em um processo também de educação e formação desses jovens artistas. Também no MAP, no contexto do Projeto Arte Contemporânea, era muito interessante ver o embate de artista com a arquitetura do museu, e nessa relação proceder com a criação de um trabalho. Essas discussões se estabeleceram no MAP com o Rodrigo Moura, curador na época, também curador de Inhotim. Quando fui para Inhotim tive a possibilidade de dar continuidade a esse trabalho com ele e também com Jochen Volz. Só que a escala mudou radicalmente, porque havia e há em Inhotim um embate muito interessante na relação espaço/tempo que os artistas podem estabelecer, pois eles são convidados a pensar, junto com os curadores, em obras muitas vezes em caráter de exposição permanente. Essa relação espaço/tempo foi muito importante na construção do programa educativo da instituição. O artista, quando convidado, estabelecia uma relação que se dava num tempo estendido, sem um cronograma prévio, que permitira deixar o trabalho amadurecer. A outra questão relaciona-se ao espaço que não estava previamente delimitado mas se constituía com e a partir do próprio trabalho; tanto o espaço como o tempo são delimitados na relação que se estabelece pelo artista com a curadoria e o lugar. Isso se dá com artistas respaldados pelo sistema, mas ainda assim é uma oportunidade rara, que é pensar e produzir em tempo estendido. Quando entrei em Inhotim, na diretoria de Arte e Educação, minha função não estava centralizada na educação, atuava na curadoria que era responsável pelo programa educativo. Uma vez que o artista, na relação com o lugar, podia desenvolver um trabalho no tempo e no espaço, minha proposição para as ações de educação foi trabalhar a criação de plataformas de relação

e mediação, a partir dessa mesma condição particular, isto é, operar no campo da educação com as mesmas categorias e conceitos que eram base na discussão curatorial. Não havia, portanto, uma proposta educativa que surgia a partir da proposta curatorial, mas sim uma ação educativa que usava as mesmas estratégias de pesquisa e ação da curadoria. Se o objeto da pesquisa curatorial era a relação do artista com o lugar para a criação do trabalho, o objeto de pesquisa educativa era a relação do público com o lugar para instaurar possibilidade, de experiências estética e educativas. Foi um grande desafio pensar nessa relação tempo e espaço expandidos para o visitante espontâneo, que ia uma vez ao Instituto, ou para um aluno que ia com seu professor, ou para um professor que ia com esse aluno, ou para um jovem morador da cidade que ia todas as semanas durante um, dois e até três anos seguidos. O que ocorreu em Inhotim foi o desenvolvimento de uma outra possibilidade de relação educativa, que operava a partir da liberdade extrema do artista de atuar com o mundo a partir de seus desejos e interesses, assim como o movimento do crítico que começa a fazer conexões, estabelece uma conversação com o artista, com o que ele descobre de seu repertório. Como isso poderia se transformar em um método também para o sujeito que nunca viu arte? Sabemos que essa forma de se relacionar com artes, está na base de vários campos já teorizados, como Paulo Freire, por exemplo, mas no caso de Inhotim chegamos à teoria pela experiência encontrando a partir do que fazíamos os nossos lugares de interlocução teórica e metodológica e não o contrário. Instaurar com o público ambiências favoráveis e a partir delas construir significados, relações, práticas educativas e por aí sim metodologias. Claro nesse trabalho algumas situações foram mais assertivas que outras, por exemplo, com o professor no Projeto *Des-*

centralizando o Acesso, com o jovem morador da cidade no projeto *Laboratório Inhotim*, com o mediador no programa de formação continuada para estudantes universitários. Em todos os programas, operando com liberdade de experimentação e proposição por parte dos educadores que, ao atuar de forma autônoma e empoderada, resultavam na mesma potencialidade que a experiência curatorial, porque numa dada medida abriu-se o código. Fomos trabalhar, não tentando descobrir porque Cildo Meireles é importante na história da arte, mas tentando identificar com que códigos ele opera. Pois da mesma forma que ele teve a coragem de operar esse código, podemos operar nossos próprios códigos ou nos apropriar dos dele enquanto educador, professor, enquanto jovem morador de uma cidade como Brumadinho que tem uma grande população que ainda mora na zona rural. O desafio era aumentar o número de pessoas que atuassem com o código da arte como experiência de mundo. Quando esse movimento começou acontecer no campo da educação, concluímos que estávamos fazendo alguma coisa muito interessante lá, e isso não foi medido por quantitativos de atendimento, mas pela elaboração de metodologias que favorecem a percepção de artistas como Cildo Meireles, Helio Oiticica ou Chris Burden, e podem munir pessoas com códigos de relação com o mundo. O último trabalho que fiz, antes de sair de Inhotim, foi montar um seminário internacional sobre formação continuada de jovens e compartilhar a experiência que tivemos com estudantes da rede pública municipal da cidade de Brumadinho, que começou em 2007. Hoje alguns dos jovens já estão na universidade, inventam seus próprios códigos. Essa foi uma experiência de trabalhar no tempo e no espaço com indivíduos, dessa maneira pode-se chegar à situações potentes com o sujeito, e em educação é a atuação com o sujeito na sua potência que interessa.

RENATO Fale sobre sua vinda para o MAR, o que você espera?

JANAÍNA O que é interessante, no caso do Rio de Janeiro, é que já existem muitas operações de invenção de códigos, muita potência. Isso é extraordinário. Ali estamos em uma situação muito especial, pela importância histórica do lugar, proximidade do morro da Conceição e da Providência, de todas as questões e tensões sociais que envolvem a região portuária, pela presença dos galpões e de uma efervescência cultural que existe, por trás daquelas portas, pela da Cidade do Samba, etc, etc. Temos portanto muita potência no lugar e existe, certamente, uma condição favorável para a reinvenção de espaço e do tempo, para a proposição de ambiências de empoderamento; por outro lado, existe ainda um espaço a ser constituído na articulação dessa potência cultural enquanto potência de direitos, de participação política, de presença social, os desafios são de outra ordem. Em que medida atuar com esses sujeitos potentes na construção de espaços políticos de articulação? Esses são os desafios que se colocam para o MAR. Estou chegando nesse universo e acho isso muito rico, é a possibilidade de descoberta da cidade, principalmente das potências da cidade fora do maravilhoso, não atuando com a cidade maravilhosa, mas atuar com a cidade em todas as suas maravilhas, além das maravilhas da paisagem, a maravilha das pessoas acho que pode gerar bons frutos. Vamos ver.

GUILHERME Conte um pouco mais sobre a sua atuação curatorial, quais projetos você reconhece como importantes na sua trajetória?

JANAÍNA O caso do *Atelier Aberto* me parece bem interessante, foi uma ideia que surgiu na diretoria do Benedict

Wiertz, que queria oferecer oportunidades à artistas ex-alunos da Escola Guignard que ainda não tinham participação efetiva no mercado e que não tivessem um atelier, um lugar de trabalho. A partir dessa ideia criamos o *Atelier Aberto* um programa de exposição destinado a ex-alunos da Escola Guignard/UEMG. O projeto convida artistas, em início de carreira, a ocuparem a Galeria como espaço de atelier, ambiente de troca e criação coletiva. Durante o período de ocupação o artista convidado desenvolve seu trabalho em espaço aberto, disponível para troca e diálogo. Ao final, o artista convidado apresentava parte do trabalho desenvolvido, assim como outras produções recentes. Tratava-se portanto de um projeto de formação. Tenho muito interesse em conversar com artistas em formação; o projeto que é uma mistura de ocupação, residência, e intervenção na escola, criou um local para conversas interessantes. O jovem artista reencontrava seus professores, a interlocução entre o artista e os estudantes de arte permitindo uma conversa tranquila com perguntas como: onde você compra essa tinta? Ter a oportunidade de mostrar para um garoto de primeiro período o beabá do ofício. O ex-aluno, jovem artista, era convidado para ocupar a galeria como atelier durante um mês. Todo o trabalho que ele desenvolvesse poderia ser visto a qualquer momento, por qualquer pessoa, professores poderiam dar aulas lá, os estudantes poderiam ir até lá, artistas podiam visitá-lo e festas aconteciam dentro da escola. Toda produção desse período de trabalho resultava numa mostra processo que ficava aberta, por apenas alguns dias, não mais que uma semana, uma inversão do caráter expositivo. Foi bem interessante porque a ideia era um atelier aberto, o mais importante era o processo e as trocas que aconteceram durante a ocupação. Realizamos três edições com cinco artistas (Raquel Schembri, Alexandre B, Marconi

Marques, João Maciel e um artista convidado, Carlos Perez, que nasceu na Guatemala, mas vive na Áustria). A curadoria das mostras *Entre Pontos* e *Fluxo/Espaço/Ocupação* do primeiro programa de residência do JACA, Jardim Canadá Art Center, em 2010, também foram muito importantes pela relação com a residência e pelas trocas com os artistas durante o processo do trabalho; participaram Isabela Prado, Pedro Motta, Paulo Nazareth, Roberto Andrés e Fernanda Regalado, Grupo Passo – Aruan M. L e Flavia R., Pedro Veneroso; Gabriel Zea e Camilo Martinez (Colômbia), Berglind Jóna (Islândia), Zachari Fabri (EUA), Geraldine Juarez (México) e Magnus Erikson (Suécia), Marco Ugolini (Itália) e Sarawut Chutiwongpeti (Tailândia).

GUILHERME Fale-nos sobre o texto que escreve com o Paulo Nazareth no livro dele. Não é uma conceituação de trabalho, tem um processo parecido com a entrevista, de troca de mensagens, onde as ideias se constroem se formando...

JANAÍNA Acho que tem a ver com tudo que conversamos até aqui, o texto na verdade é uma compilação de parte dos diálogos que estabelecemos durante a realização do trabalho *Notícias da América*, um trabalho que Paulo fez durante o ano de 2011-2012. Conheci Paulo em 2005, quando participou do programa Bolsa Pampulha, desde então sempre fiquei atenta à sua produção. Como somos da mesma cidade esbarrávamos muito pelas exposições e programações culturais. Em 2010, acompanhei seu trabalho durante a residência do J.A.C.A e, desde então, estabelecemos uma relação muito profícua de troca e, principalmente, de amizade. Quando Paulo iniciou os preparativos para o trabalho *Notícias da América*, intensificamos as conversas. É muito interessante pensar em como Paulo organiza seus trabalhos,

pois parte sempre da *possibilidade de... e do ouvir dizer...* não é à toa que sua escrita é permeada pelas reticências. Numa dada medida a presença gráfica dos ... instaura o espaço onde efetivamente o trabalho acontece. Paulo estabelece conexões entre as reticências, elaborando uma potente errância que toca em proposições políticas, históricas, identitárias e críticas, nessa errância encontramos a atmosfera do seu trabalho. Não consigo pensar em outra forma de compreender suas proposições fora dessa ideia de atmosfera, porque não se trata da elaboração de um objeto ou trabalho. Em Paulo, escrita, narrativa, gravuras, fotografias, vídeos e performances são elementos da atmosfera criada pelo trabalho. Portanto, quanto me convidaram para escrever o texto não conseguia imaginar outra maneira de falar do trabalho a não ser trazendo sua atmosfera e, para isso, era necessário compartilhar parte das nossas conversas. É importante dizer que a conversa existia antes do texto, por isso ela não opera apenas no âmbito da discussão conceitual e crítica, mas vai na vida, no cotidiano da viagem. O texto não pode ser lido como uma entrevista, simplesmente porque a conversação não foi construída dessa maneira. Digo isso porque ela não terminou ali, continuou e continua até hoje. Decidimos para o livro publicar parte daquele fragmento propositadamente, porque antecede a chegada aos Estados Unidos, quando o trabalho ganhou bastante visibilidade na feira de Miami. Trazer aquele fragmento de conversa para a publicação foi uma tentativa de deixar ver a atmosfera da viagem, as redes de relações que criou antes mesmo de sair de Belo Horizonte, pensar no trabalho e no vir a ser do trabalho... que, no caso de Paulo... é trabalho.

GUILHERME Coloca-se nos debates atuais a linha de fronteira entre a crítica e a curadoria, como se a curadoria estivesse

se dentro e a crítica fora da obra. Essa distinção faz sentido para você?

JANAÍNA Talvez uma tentativa de resposta seja pensar que o exercício curatorial é um exercício crítico que se publiciza prioritariamente na exposição. No meu caso, o exercício se dá muitas vezes em outra plataforma, na conversação e, sinceramente, gosto disso!

SOBRE OS AUTORES

Guilherme Bueno (Rio de Janeiro, 1975) é crítico e historiador da arte. Leciona no Instituto de Artes da UERJ e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Doutor em Artes Visuais pela UFRJ, atualmente é editor-chefe da Revista Dasartes. Trabalhou no Museu de Arte Contemporânea de Niterói – de 2001 a 2004 como diretor da Divisão de Teoria e Pesquisa e de 2009 a 2012 como diretor geral – onde organizou projetos de exposições, pesquisa e publicações baseadas no acervo. Realizou projetos como curador independente no Brasil e no exterior, além de escrever artigos e participar de comissões de júri. Dentre as publicações sob sua responsabilidade destacam-se o catálogo *Mapa do agora: a recente arte brasileira na coleção João Sattamini* (Instituto Tomie Ohtake, 2002) e *Antonio Manuel – eis o saldo: escritos, depoimentos e entrevistas* (Funarte, 2010)

Renato Rezende (São Paulo, 1964) é mestre em Arte e Cultura Contemporânea pelo Instituto de Artes da UERJ, autor de *Ímpar* (Lamparina, 2005, Prêmio Alphonsus de Guimaraens da Fundação Biblioteca Nacional), *Guilherme Zarvos por Renato Rezende* (Coleção Ciranda da Poesia, EDUERJ, 2010), *Coletivos* (com Felipe Scovino, Circuito, 2010), *No contemporâneo: arte e escritura expandidas* (com Roberto Corrêa dos Santos, Circuito/FAPERJ, 2011)

e *Experiência e arte contemporânea* (organizado com Ana Kiffer e Christophe Bident, Circuito/CAPES, 2012). Entre suas principais realizações como artista visual estão o projeto MY HEART, em parceria com Dirk Vollenbroich, montado na Fundação Baldreit, em Baden-Baden, Alemanha, em 2010, e no Instituto Oi Futuro Rio de Janeiro em 2011; e o poema visual *Eu posso perfeitamente mastigar abelhas vivas* (Oi Futuro, Ipanema, Rio de Janeiro, maio–julho 2010). Em 2012 foi contemplado com a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes Visuais.

SOBRE OS ENTREVISTADOS

Bitu Cassundé (Várzea Grande, CE, 1974) mestre pela Escola de Belas Artes da UFMG, atualmente desenvolve pesquisa de doutorado na ECA USP e participa do grupo de crítica do Centro Cultural São Paulo. Foi curador assistente e coordenador de pesquisa no MAC CE (1998-2007). Integrou a equipe curatorial do Programa Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural (São Paulo, 2008-2009); entre 2009 e 2011 dirigiu o Museu Murillo La Greca em Recife. Seus últimos projetos curatoriais foram: *Sob o peso dos meus amores* (Itaú Cultural – SP), Leonilson – *Sob o peso dos meus amores* (Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre), *Metrô de Superfície* (Paço das Artes SP). Integrou diversos júris pelo país dentre eles o de premiação, CNI SESI Marcantonio Vilaça 2011-12. Juntamente com Clarissa Diniz formou a coleção contemporânea do Centro Cultural Banco do Nordeste, vinculado ao projeto Metrô de Superfície. Atualmente dirige o Museu de Arte Contemporânea do Centro Cultural Dragão do Mar (Fortaleza)

Cauê Alves (São Paulo, 1977) é mestre e doutor em filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, FFLCH-USP. É professor do Departamento de Arte da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP. Escreve regularmente sobre

arte contemporânea e tem experiência em história da arte, teoria da arte e estética. Desde 2006 é curador do Clube de Gravura do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foi membro do Conselho Consultivo de Artes do MAM-SP (2005-2007) e realizou, entre outras curadorias, MAM[na] OCA: *arte brasileira do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (2006), a mostra *Quase líquido*, Itaú Cultural (2008), *Da Estrutura ao Tempo: Hélio Oiticica* (2009), e *Mira Schendel: avesso do avesso* (2010), ambas no Instituto de Arte Contemporânea. Foi um dos curadores do 32º *Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP* (2011) e curador-adjunto da 8ª *Bienal do Mercosul* (2011).

Clarissa Diniz (Recife, 1985) é graduada em Lic. Ed. Artística/Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, e é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É editora da Tatuí, revista de crítica de arte. Publicou os livros *Crachá – aspectos da legitimação artística* (Recife: Massangana, 2008), *Gilberto Freyre* (Rio de Janeiro: Coleção Pensamento Crítico, Funarte, 2010) – com Gleyce Heitor –, *Montez Magno* (Recife: Grupo Paés, 2010), com Paulo Herkenhoff e Luiz Carlos Monteiro, e *Crítica de arte em Pernambuco: escritos do século XX* (Rio de Janeiro: Azougue, 2012), com Gleyce Heitor e Paulo Marcondes Soares. De curadorias desenvolvidas, destacam-se *Refrações – arte contemporânea em Alagoas* (com Bitu Cassundé. Pinacoteca da UFAL, 2010), *contidonãocontido*, com Maria do Carmo Nino, *Contrapensamento selvagem* (com Cayo Honorato, Orlando Maneschy e Paulo Herkenhoff. Instituto Itaú Cultural, SP) e *Zona tórrida – certa pintura do Nordeste* (com Paulo Herkenhoff. Santander Cultural, Recife). Foi curadora

assistente do Programa Rumos Artes Visuais 2008/2009 e, entre 2008 e 2010, integrou o Grupo de Críticos do Centro Cultural São Paulo, CCSP. Atualmente é curadora assistente do Museu de Arte do Rio (MAR)

Cristiana Tejo (Recife, 1977) é curadora independente, doutoranda em Sociologia (UFPE) e co-fundadora do Espaço Fonte – Centro de Investigação em Arte. É curadora do Projeto Made in Mirrors, que envolve intercâmbio entre artistas do Brasil, China, Egito e Holanda. Foi coordenadora-geral de Capacitação e Difusão Científico-Cultural da Diretoria de Cultura da Fundação Joaquim Nabuco (janeiro de 2009 – outubro de 2011) e co-curadora do 32º *Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP* (2011), com Cauê Alves. Foi Diretora do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (2007- 2008), curadora de Artes Plásticas da Fundação Joaquim Nabuco (2002-2006), curadora do Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural (2005-2006), curadora visitante da Torre Malakoff (2003 – 2006), curadora do 46º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco (2004-2005) e curadora da Sala Especial de Paulo Bruscky na *X Bienal de Havana* (Cuba, 2009). Foi co-curadora de *Brazilian Summer Show – Art & the City* (Museu Het Domein, Holanda, 2009) com Roel Arkenstein, *Futuro do Presente* (Itaú Cultural, 2007) com Agnaldo Farias e *Art doesn't deliver us from anything at all* (ACC Galerie, Weimar, 2006) com Clio Bugel, Charlotte Siedel, Paz Aburto e Frank Motz. Publicou *Paulo Bruscky – Arte em todos os sentidos* (2009) e *Panorama do Pensamento Emergente* (2011).

Daniela Labra (Santiago do Chile, 1974) é curadora de artes visuais e crítica de arte, doutoranda em História e Crítica da Arte pela PPGAV EBA/UFRJ desde 2010.

Desenvolve projetos de curadoria, escrita crítica e pesquisa na área de Artes Visuais, com ênfase na produção contemporânea, atuando principalmente nos temas: arte brasileira contemporânea, performance arte e intervenções urbanas. Desde 2004 apresenta palestras e organiza seminários sobre Arte Contemporânea; é livre docente do assunto desde 2005.

Felipe Scovino (Rio de Janeiro, 1978) é professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi curador, dentre outras, das exposições *Arquivo contemporâneo* (MAC, Niterói, 2009), *Décio Vieira: investigações geométricas* (Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo, 2010), *Entre desejos e utopias* (A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, 2010), *João José Costa: superfícies em expansão* (Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo, 2011), *Cao Guimarães: A estética da gambiarra* (Cavalariças, Parque Lage, Rio de Janeiro, 2012) e *Lygia Clark: uma retrospectiva* (Itaú Cultural, São Paulo, 2012) com Paulo Sergio Duarte. Foi um dos curadores do Rumos Artes Visuais 2011/13. É organizador dos livros *Arquivo Contemporâneo* (7Letras, 2009), *Cildo Meireles* (Azougue Editorial, 2009) e *Carlos Zilio* (Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2010). É co-autor de *Coletivos* (Circuito, 2010), com Renato Rezende. Escreveu ensaios sobre arte contemporânea para as revistas nacionais e internacionais, dentre as quais *Art Review*, *Flash Art* e *Third Text*. Recebeu a Bolsa de Estímulo à Produção Crítica (Minc/Funarte) em 2008.

Fernanda Lopes (Rio de Janeiro, 1979) vive e trabalha no Rio de Janeiro. Jornalista, curadora e crítica de arte. É editora do site ARTINFO Brasil, Professora da Escola de

Artes Visuais do Parque Lage (RJ) e Doutoranda no Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFRJ. Na mesma instituição, se formou como Mestre em História e Crítica de Arte pela Escola de Belas Artes – UFRJ (2006). Sua pesquisa “Éramos o time do Rei” ganhou o Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, da Funarte, em 2006, e em 2009 foi publicada pela Alameda Editorial (SP). Foi ganhadora da Bolsa de Estímulo à Produção Crítica (Minc/Funarte) em 2012 (em andamento). Entre 2010 e 2012 atuou como Curadora Associada de Artes Visuais do Centro Cultural São Paulo – CCSP. Na 29ª Bienal de São Paulo (2010) foi curadora da sala sobre o Grupo Rex.

Gabriela Kremer Motta (Pelotas, 1975) é curadora, crítica e pesquisadora em artes visuais. Atualmente desenvolve pesquisa de doutorado na ECA – USP sobre os artistas Nelson Felix e Nuno Ramos. Integra, como curadora, a equipe do programa Rumos Itaú Artes Visuais 2011/2013. Em 2012 desenvolveu projetos com as instituições MAC – USP, MAC Niterói e Fundação Iberê Camargo. Em 2010 foi contemplada com a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes Visuais. De 2008 à 2010, fez parte do grupo de críticos do Centro Cultural São Paulo. Como curadora realizou as exposições *Fio do Abismo* (Belém, 2012); *41a Coletiva de Joinville* (Joinville, 2011); *Era Uma Vez um Desenho* (Porto Alegre, 2010); *Convivência Espacial* (Recife e Porto Alegre, 2010); *O Corpo das Coisas* (Jaraguá do Sul, SC, 2010); *Terra de Areia* (Florianópolis, 2009); *Campo Coletivo* (São Paulo, 2008); *Linha Poa – Cxs* (Caxias do Sul, 2007); entre outras. Foi curadora assistente do programa Rumos Itaú Artes Visuais 2008/2009. É autora de *Entre olhares e leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul*, publicado pela editora ZOUK.

Janáina Melo (Belo Horizonte, 1974) é historiadora formada pela UFMG, pós-graduada em artes. Trabalhou no Museu de Arte da Pampulha, foi curadora de arte e educação do Instituto Inhotim, professora da Escola Guignard, em Belo Horizonte e, atualmente, gerente de educação do Museu de Arte do Rio (MAR). Assistente-curatorial do Programa Rumos Artes Visuais na edição 2008-2009, curadora da primeira edição do programa 2010 do J.A.C.A. (Jardim Canadá Residência) e do programa Ateliê Aberto da Escola Guignard. Atua como curadora independente e de programas educativos.

Luisa Duarte (Rio de Janeiro, 1979) é crítica de arte e curadora independente. Mestre em filosofia pela PUC-SP. Membro do conselho consultivo do MAM-SP. Crítica de artes visuais do jornal *O Globo*. Curadora da exposição coletiva *Um outro lugar*, MAM-SP, 2011. Entre 2010 e 2011 foi curadora de quatro edições da residência “Red Bull House of Art”, trabalhando com 24 artistas. Lecionou na graduação de artes visuais da Faculdade Santa Marcelina entre os anos de 2008 e 2009. Foi membro do grupo de críticos de CCSP entre 2007 e 2010. Foi coordenadora do ciclo de conferências “A Bienal de São Paulo e o Meio Artístico Brasileiro – Memória e Projeção”, 28ª Bienal de São Paulo, “em vivo contato”, 2008. Fez parte da comissão curatorial do Programa Rumos Artes Visuais, Instituto Itaú Cultural, 2005/2006.

Marcelo Campos (Rio de Janeiro, 1972) é professor Adjunto do Departamento de Teoria e História da Arte e Coordenador da Graduação em Artes do Instituto de Artes da UERJ. Professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV da Escola de

Belas Artes/ UFRJ. Desenvolveu tese de doutorado sobre o conceito de brasilidade na arte contemporânea. Possui textos publicados sobre arte brasileira em periódicos e catálogos nacionais e internacionais. Autor do livro *Emmanuel Nassar: engenharia cabocla* (Niterói: MAC, 2010) e organizador de *História da Arte: Ensaios Contemporâneos* (Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011), e *História da Arte: escutas* (Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011), ambos com Maria Berbara, Roberto Conduru e Vera Beatriz Siqueira. Curador das exposições *Rumos do Itaú Cultural 2011-2013*, São Paulo (SP); *O que é preciso para voar*, individual de Brígida Baltar no Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro (RJ), 2011; *Vestígios de brasilidade*, Santander Cultural, Recife (PE), 2011; entre outras.

Marisa Flórido Cesar (Rio de Janeiro, 1962) é pesquisadora, crítica de arte e curadora independente. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na área de concentração de história e crítica de arte. Possui textos em livros, revistas de arte, catálogos e periódicos, no Brasil e no exterior. Entre seus projetos curatoriais estão: “Transperformance 2 / Inventário dos gestos” (Oi Futuro Flamengo RJ, 2012); “Bang” – Ana Vitória Mussi (Oi Futuro Flamengo RJ, 2012); “Sonia Andrade: Retrospectiva 1974-93” (Centro de Arte Hélio Oiticica, RJ, 2011); exposições “Arte e Música” (Caixa Cultural, DF, SP e RJ 2008); Programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2001/2003, exposição “Sobre(A)ssaltos”, (BH-2002). É atualmente crítica de arte no jornal *O Globo*.

Orlando Maneschy (Belém, 1968) é artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e

Semiótica pela PUC de São Paulo e mestre com habilitação em Artes pelo mesmo programa. É professor da FAV/UFPA. Em 2007 lançou o livro *Seqüestros: imagem na arte contemporânea paraense*. Dentro de suas ações há a criação e articulação do Mirante – Território Móvel, que é uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte na cidade de Belém. Em 2008 recebeu Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008). Foi consultor na região norte no projeto Arte no Brasil: textos críticos do século XX / Documents of 20th century Latin American and Latino Art: A Digital Archive and Publications Project, 2008. Em 2009 lançou o livro *JÁ! Emergências Contemporâneas*, organizado em parceria com Ana Paula Lima. Realizou, dentre outras, as seguintes curadorias: *Perspectivas – Cinco Olhares Sobre a Amazônia*; Projeto Arte Pará 2008, 2009, 2010; *Amazônia, a arte e Contra-Pensamento Selvagem* (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), dentre outras.

Sérgio Bruno Martins (Rio de Janeiro, 1977) é doutor em História da Arte pela University College London (UCL). Editou o número especial *Bursting on the Scene: Looking back at Brazilian Art*, do periódico inglês *Third Text*, e foi curador da exposição *Dois Reais* (Paço Imperial, 2012), do artista Matheus Rocha Pitta. Teve artigos, ensaios e resenhas publicados nas revistas *Third Text*, *Artforum*, *Arte & Ensaios*, *Object*, *Lado 7* e *Tatuí*, entre outras, e também no jornal *O Globo*. Atualmente, escreve um livro sobre arte e vanguarda no Brasil entre os anos 1950 e 1970, a ser publicado em 2013 pela MIT Press.

FONTES Chaparral e Memphis
IMPRESSÃO Singular