

Artistas e seus livros:

conversas sobre publicações e outros olhares

Iracema Barbosa [org.]

Cristina Salgado

Carlos Zilio

Anna Maiolino

Nelson Felix

Cildo Meireles

José Resende

Leila Danziger

C.

Artistas e seus livros:

conversas sobre publicações e outros olhares

Iracema Barbosa [org.]

Anna Maiolino

Carlos Zilio

Cildo Meireles

Cristina Salgado

José Resende

Leila Danziger

Nelson Felix

C.

Para Sofia

Sumário

Introdução Ronaldo Brito	7
O que vem a seguir Iracema Barbosa	10
Capítulo 1 Anna Maiolino	12
Capítulo 2 Carlos Zilio	17
Capítulo 3 Cildo Meireles	31
Capítulo 4 Cristina Salgado	56
Capítulo 5 José Resende	72
Capítulo 6 Leila Danziger	92
Capítulo 7 Nelson Felix	107
Bibliografia	119
Index	123

Introdução

A impressão geral é que, entre nós, só o mercado de arte cresce, se atualiza e multiplica seus contatos com o mundo. E nesse movimento incessante, parece prescindir tranquilamente da reflexão teórica. Mais ainda, o que seria de esperar, não se faz acompanhar de uma visibilidade institucional da arte no país. E de que outro modo se formaria o indispensável consenso estético, resultado afinal do contato cotidiano com as obras significativas? Numa larga medida, nossa História da Arte permanece imaginária: exagerando um pouco, cada um de nós, agentes culturais, artistas, críticos e público interessado constrói a sua, no seu íntimo! É simples: onde ver e rever, discutir, relativizar ou estreitar nossa relação com a obra icônica de um Volpi? Ou, no *pathos* oposto, com o trabalho do fenômeno Goeldi? Em resumo, a arte brasileira não se torna matéria simbólica pública. Quando muito, vira uma bandeira vagamente ideológica, produto eleito por um ralo imaginário que sequer merece o nome de coletivo. Já foi a época da retórica de Portinari agora, pelo visto, chegou a vez da retórica de Tarsila do Amaral. E daí?

A contrariar esse quadro desanimador, a produção acadêmica sobre História da Arte no Brasil segue em ritmo alentado. Mas pára por aí, raramente encontra meios e modos de participar do cotidiano editorial de nossa precária democracia de massa. Desde a origem, o projeto de pós-doutorado de Iracema Barbosa, artista de linguagem contemporânea e professora da UNB, visava a dimensão pública. Ela parte de sua dupla condição de artista e didata, sensível à falta de atenção à palavra dos artistas e, sobretudo, à invisibilidade da obra de arte no Brasil. Sente na pele o que é mo-

bilizar jovens alunos para conhecer e pensar arte- ou seja, a excelência do visível - em um país onde ela é praticamente invisível. E não há eventos de massa, feiras e bienais, além das proliferantes exposições oportunistas que subscrevem a pauta midiática onde a arte comparece apenas para decorar o ideário em voga, que substituam museus e coleções permanentes, estes sim, capazes de materializar uma autêntica História da Arte. E, diga-se logo, o museu não é nenhum panteão a abrigar obras eleitas para todo o sempre: é um lugar de diálogo aberto e controverso onde o conteúdo de verdade estética dos trabalhos enfrenta diariamente o teste da realidade.

Artistas e seus livros agrupa tanto as publicações feitas pelos próprios como aquelas que reúnem textos críticos pertinentes, que atuam efetivamente junto aos trabalhos. Textos parceiros, digamos, agentes de interlocução, por isso mesmo aptos também a propiciar uma didática criativa, que parte do cerne da poética dos artistas e não somente das circunstâncias que os cercam. O livro, material pedagógico por definição, ganha assim no ensino da arte no Brasil uma importância única: graças à reprodução das obras, ele substitui, como pode, a ausência do contato direto. A palavra do artista adquire também valor suplementar: ver e compreender caminham muito próximos quando se trata de arte. Na verdade, quase coincidem: ninguém enxerga o que não compreende.

É sabido e mais que sabido: sempre fica por conta de iniciativas esparsas a tarefa de pensar o destino de nossa modernidade e a eventual relevância da arte contemporânea em meio a um processo cultural acelerado porém restrito ao consumo imediatista. Até a ansiada consagração, ocorre com frequência de forma melancólica: por meio de precoces livros-monumentos, desses que não cabem nas estantes, e que mais enterram do que divulgam a obra do homenageado. A contracorrente, a pesquisa de Iracema Barbosa começa pela escolha de um conjunto heterogêneo de nomes contemporâneos que encontram, no entanto, uma certa ressonância na sensibilidade da artista e professora. Tudo fica assim mais franco e, por outro lado, mais exigente. Trata-se, sempre, de não deixar escapar o essencial: o processo singular da criação em um mundo da arte particularmente

frívolo e despreparado. E a autonomia moderna, a distância canônica entre produção e mercado, foi se tornando quase mítica à medida em que arte ingressa com avidez na indústria do turismo e do entretenimento. Os depoimentos dos artistas aqui selecionados têm isso em comum: todos valorizam os textos críticos que acompanham, à vera, os problemas e dilemas de suas linguagens, fiéis ao espírito de pesquisa livre pós-iluminista e pós-romântico.

Ronaldo Brito

O que vem a seguir

Compartilho com vocês conversas com Cristina Salgado, José Resende, Carlos Zílio, Cildo Meirelles, Anna Maiolino, Nelson Felix e Leila Danziger, realizadas entre setembro de 2019 e abril de 2020. São, a meu ver, registros preciosos que nos dão uma ideia de certos acontecimentos, desencontros e encontros na história das artes visuais no Brasil, nos últimos 50 anos ao menos. O fio condutor das conversas foi a relação dos artistas com livros que tratam de suas próprias obras, e sobre dificuldades relativas à [in]visibilidade da arte no Brasil. Na verdade, as conversas foram bem além dessas questões, pois nos contam inúmeras histórias, refletem sobre suas experiências com seus mestres e mostram como conseguimos continuar fazendo arte aqui.

A escolha dos artistas se deve à experiência perturbadora que vivo com suas obras, e afetiva, por afinidades, que se revelaram em encontros, eventuais com uns, mais frequentes com outros, determinando caminhos que tomei nos últimos trinta anos.

Parece-me importante trazer aqui que, inicialmente, o planejamento deste trabalho incluía uma segunda parte com conversas com os críticos que os acompanham. Esses encontros, que precisavam ser vitalmente presenciais, tornaram-se impossíveis devido à chegada da brutal pandemia, em março de 2020. É bom lembrar que nossa geração teve seu primeiro acesso ao computador aos 40 ou 50 anos de idade. No primeiro semestre desta pandemia, perplexos e desorientados como todos, estávamos de fato despreparados para tocar a vida pela internet. De modo que, infelizmente, não pude realizar o projeto tal qual a princípio de-

sejava, incluindo conversas com Rodrigo Naves [São Paulo], Renata Azambuja [Brasília], Paulo Sérgio Duarte e Ronaldo Brito [Rio de Janeiro], referências para todos nós e grandes responsáveis pela visibilidade pública da arte no Brasil hoje.

Agradeço ao professor Ronaldo Brito que mais uma vez foi não apenas parceiro nas reflexões mais teóricas e conceituais preparatórias às conversas, mas também o professor-supervisor deste trabalho, que se inscreveu numa pesquisa de pós-doutorado realizada na PUC-Rio.

Agradeço calorosamente a disponibilidade, a generosidade e a intensidade da colaboração de todos, antes, durante e depois das conversas. Agradeço também a tolerância e a paciência com meu próprio despreparo histórico e tecnológico. Agradeço especialmente a Thadeu Santos pelas infatigáveis revisões e pela coordenação editorial, e ao artista José de Deus, pelo design gráfico desta publicação.

Espero que muitos possam aproveitar este registro, tecer suas próprias reflexões e encaminhar suas experiências com mais consciência, num meio de arte que se constrói, apesar de.

Iracema Barbosa

Em 8 de março de 2022

Capítulo 1

Anna Maiolino

Iracema Barbosa Você poderia nos contar qual foi a primeira publicação sobre a obra de um artista que você considerou importante? De que maneira impactou em relação a suas escolhas?

Anna Maiolino Eu iniciei minha carreira muito jovem na Venezuela, em 1960, participando em exposições coletivas. Nessa época, eram poucos os artistas que gozavam de ter suas obras publicada em catálogos e eu não costumava comprar livros de arte. Contudo, recordo o quanto foi importante para mim ver um catálogo com a obra fabulosa de Brancusi.

IB Poderia nos contar como você se relaciona com os livros sobre as obras de outros artistas em seu ateliê, de que modo eles atuam em seu próprio trabalho?

AM Normalmente manuseio os catálogos e muito dificilmente leio sobre a obra, aliás, eu leio pouco sobre arte, prefiro ver as obras fisicamente em exposições e deixar que meu olho seletivo indague questões.

IB No seu ponto de vista, qual seria o papel da publicação de um livro-catálogo reunindo diferentes obras suas? Você considera esse tipo de publicação importante no Brasil? Por quê?

AM O catálogo passa a ser um registro histórico importante sobre a obra do artista. Por tanto, é importante para a história e da arte aqui e fora do Brasil.

IB Como você percebe a relação física [a materialidade, relações dimensionais] entre sua obra no mundo [o lugar onde ela se torna visível] e no livro-catálogo [uma representação da obra, sustentada na fotografia e no design]? O que deveria ser lembrado de seu diálogo com fotógrafos e designers dos livros de suas obras?

AM A edição de um livro, de um catálogo, aporta o envolvimento de vários fatores e pessoas para sua confecção. É evidente que o artista sempre busca colocar obras que ele acha mais importantes na própria produção e também tem que dar espaço a toda a equipe envolvida. No meu primei-

ro catálogo, *Vida Afora/A Life Line* editado por Catherine de Zeguer, The Drawing Center e MIT Press de Nova Iorque em janeiro de 2001, assim como o da Fundació Antoni Tàpies, de Helena Tatay, em 2010, eu estive muito envolvida e participante. Até janeiro de 2001, havia somente folder ou folheto que acompanhava minhas exposições desde a primeira individual em 1967.

AM Uma publicação espessa como essa, passou a ser um espelho do meu processo artístico, me levou a rever toda minha produção de arte até aquele momento. Acho que uma publicação possa a vir a ser muito importante para todo artista, para que o artista possa se autoconfrontar com sua produção e avaliá-la. Afinal em uma edição temos literalmente entre mãos a obra.

IB Como você avalia as diferenças entre as mídias – entre o suporte digital e a versão impressa no livro – contendo imagens de suas obras?

AM Eu venho de uma cultura analógica do passado para a presente digital. Eu ainda gosto muito de tudo que é analógico e impresso. Gosto do papel impresso com seu aspecto físico.

IB Diferentes textos críticos acompanharam seu trabalho neste livro. Que contribuições experimentou a partir das trocas com a crítica? Você acha que de algum modo esses diálogos abriram novos caminhos para suas experiências no ateliê?

AM Certamente críticos como Paulo Herkenhoff e Catherine de Zegher, que foram os dois primeiros críticos com quem tive uma grande aproximação e diálogo, me permitiram afirmar os caminhos que havia percorrido e com isso seguir adiante, mais confiante, mais que, propriamente abrir novos caminhos.

IB Desde os anos 1960, cada vez mais artistas são chamados a falar e a escrever sobre suas próprias poéticas e também sobre as de outros artistas, utilizando um discurso bem diferente da crítica e da história da arte. Para você, qual o sen-

tido da palavra [escrita ou oral] do artista sobre sua própria obra? O que diferenciaria esta fala ou escrita das demais?

AM Para mim a escrita foi fundamental e continua sendo. Comecei a escrever sobre meu trabalho no final dos anos 1980, quando Catherine de Zegher me propôs escrever um livro sobre minha obra. Como ela vivia na Bélgica, e eu pouco falava inglês, achei que o caminho mais simples para nos comunicarmos seria eu iniciar a escrever em português e descrever desde o início meu processo de trabalho artístico década por década e a seguir mandava traduzir. Essa escrita me proporcionou refletir sobre minha produção e veio a produzir uma grande transformação e amadurecimento da minha obra. Passei a gostar muito e continuei escrevendo sobre meu trabalho até o momento. A escrita reflexiva aporta amplitude à consciência.

IB De que modo se deu sua intervenção na confecção destes livros? [No que se refere à escolha das obras, enquadramento das fotografias, encadernamento entre páginas-imagens, dimensões do livro, textos que estariam presentes, enfim, ao conceito que acompanhou a confecção].

AM Em geral na produção de um catálogo mantinha-me à margem, a uma certa distância, mas atenta e dando assessoria sempre que fosse solicitada. Minha convenção é que a visão do outro poderia ser de grande contribuição poética para a obra. Afinal um livro de arte não pertence somente ao artista que realizou a obra mas sim, a todos os profissionais envolvidos na sua confecção.

IB Em que momento do seu percurso profissional e com quais recursos pode realizar este livro?

AM Os recursos vieram das próprias instituições interessadas na publicação.

IB A linguagem do artista atravessa diferentes domínios de conhecimento, que a cultura ocidental insiste em separar. As obras visuais muitas vezes são consideradas apenas produtos, de coleção, de venda e/ou de decoração. Mas artistas como você sabem que o trabalho realizado é pensamento

tão consistente quanto o de outras áreas, como matemática ou filosofia. Em sua poética, você percebe diálogos com outros domínios além da própria arte? Quais seriam e como aparecem para você? E o que de específico gostaria de apontar em relação a seu diálogo com a história da arte?

AM Gosto de me autoapresentar como um ponto de tensões. Uma nômade que, como toda viajante, carrega na alma a subversão das convenções. Eu não sou de aqui nem de lá, estou de passagem, não pertencço a nenhum lugar. A memória entrelaçada com meu sentir me acompanha no tempo presente como foi no passado e com ela crio imagens, poesias, vídeos e sons. O meu imaginário é alimentado pelo real, o entorno, a vida, e da leitura que considero o tempero da alma e que tem sido um lindo fermento de minha obra, especialmente como os filósofos Spinoza e Deleuze. Minha obra resulta dos vários estados que me compõem, primeiramente de todas as experiências vividas. Assim como as culturas dos diferentes países que habitei, assim como a arte produzida no passado e aquela do presente.

Capítulo 2

Carlos Zilio

Iracema Barbosa Zilio, gostaria que você falasse um pouco sobre qual seria o papel da publicação de um livro que reúna suas obras. São momentos diferentes, desde um período mais conceitual até agora. Por que você considerou que isso seria relevante? Uma publicação dessa qualidade e bilingue.

Carlos Zilio Eu acho que, no caso desse livro, o importante é você conseguir reunir o trabalho que você fez e dar a ele uma publicidade. Quer dizer, eu acho que o livro tem essa dimensão de propagação, de divulgação e o objetivo era esse. É uma forma de ampliar e divulgar o seu trabalho, basicamente, e por sorte a minha geração conseguiu a possibilidade do livro. O mesmo não ocorreu com gerações anteriores. Eu me lembro que a Funarte fez um livro sobre o Iberê Camargo. Foi o primeiro álbum assim que eles fizeram, tipo livro, com o conjunto da obra do Iberê. Quem fez a diagramação foi até o Amilcar de Castro, nos anos 1980. Eu me lembro que o Iberê, conversando com o Amilcar sobre a oportunidade de lançar o livro, disse: “É porque a gente já é a geração com o pé na cova”, brincando com a geração 80 que surgia na época. Depois, felizmente, o Iberê e o Amilcar tiveram vários livros já no novo momento das edições. É uma coisa que começa um pouco timidamente na minha geração. A Funarte, também na década de 1980, lançou uns pequenos livros sobre a obra de vários artistas que surgiram nos anos 1960 e 1970. Então, é uma conquista do sistema de arte brasileiro, uma maturação, enfim. Hoje em dia é muito comum artistas jovens já terem livros publicados.

IB E você acha que para sua prática artística também teve importância a possibilidade de ver reunidos os seus trabalhos, de visualizar esse conjunto de obras dos anos 1970?

CZ Acho que é didático para o meu trabalho. Porque quando você reúne tudo assim à mão, o processo fica mais claro: você está frente a frente com o seu trabalho. Usualmente, eu vejo o meu trabalho em fragmentos, em uma exposição, eventualmente. Este ano [2019], por exemplo, eu fiz duas exposições, uma em uma sala especial do SP-Arte¹ e uma na galeria da Raquel Arnauld com trabalhos dos anos 1980, que eram trabalhos que eu não via há muito tempo.² Reunir provoca essas indagações, questionamentos sobre o seu

¹ Carlos Zilio. *Fragmentos*. São Paulo: Galeria Raquel Arnaud/SP-Arte, 15 de junho a 24 de agosto de 2019.

² Carlos Zilio et al. Destaques do acervo. Exposição coletiva. São Paulo: Galeria Raquel Arnaud/SP-Arte, 1º de fevereiro a 21 de março de 2020.

processo, essa coisa toda. O livro condensa muito isso, quer dizer, de uma forma evidentemente limitada, mas ele dá uma ideia de conjunto do processo, o que às vezes pode até deixar você meio desconfortável, mas *c'est la vie*.

IB Justamente, você está falando de publicar, de dar visibilidade ao trabalho. Pensando sobre isso, para você, qual seria a diferença entre a imagem da internet e o livro? Porque o nosso país é complicado, não é?... Estou falando isso porque adoro livros, lógico, senão eu não estaria fazendo uma pesquisa sobre isso. Você percebe isso? Você já utilizou livro para dar aula, porque você também foi um grande professor! Zilio, você formou uma geração que está hoje no meio da arte. No momento anterior ao seu trabalho como professor e coordenador, na PUC-Rio e na UFRJ, mexer com artes visuais era muito árido. Você deu essa contribuição ao meio de arte brasileiro que, falando de mim, também foi um caminho de pensamento com o qual me identifiquei. Você é um artista que reflete sobre suas experiências. Você poderia falar um pouco da questão do livro e da internet, como é que você hoje, com a sua experiência, vê isso?

CZ Eu tenho a impressão de que são complementares, dialogam, e não se negam. Agora mesmo quando você chegou eu estava vendo propostas para renovar meu site, mudar, acrescentar coisas etc. E acho mesmo que a internet tem a vantagem do atingimento, quer dizer, parece que é uma linguagem de maior acessibilidade, eu acho isso importante. Eu mesmo consulto muito quando quero ver obras de algum artista, então eu acho que dialogam, um enriquece o outro. Quer dizer, o que tenho nesse livro tenho também na internet e ainda tenho no site textos meus que não estão no livro. Agora, para mim, para a minha utilização pessoal, o livro é uma coisa que tem esse poder de reunir de uma forma mais enfática. Na internet você navega, você vai e volta. No livro não. O livro condensa, é um outro tipo de fruição. Eu acho que o livro é mais íntimo e impactante, mas essa talvez seja uma leitura geracional, um costume, uma cultura.

IB Há várias pessoas interessantes pensando essa questão da geração, justamente sobre essa diferença de suporte entre o livro e a web. Você trabalha com pintura, que envolve

uma questão de cor precisa, gestualidade, suporte, textura, milhões de detalhes que implicam relação corporal, relação com o olho, enfim, tudo isso... uma coisa é eu ver o seu trabalho aqui, outra coisa é essa relação com o suporte da fotografia e também o trabalho do design. Como você percebe essa diferença, por exemplo, da relação física com a obra em um lugar em que esteja visível? Ver aquela pintura ali dentro desse ateliê ou ver essa pintura na internet ou através de uma fotografia? Como você vê essa relação com esses suportes, que no caso são a fotografia e o design editorial?

CZ É uma relação de perda assim como o retrato da namorada não é a namorada, é uma lembrança, uma nostalgia, um sentimento, você não tem a fisicalidade ali. Um livro de arte funciona como algo que apresenta um trabalho, mas não dá conta do trabalho, inclusive eu acho que se corre um risco. Você acha que está vendo um Matisse, mas você não está vendo um Matisse, está vendo um Matisse fotografado, reduzido, simplificado. Tem um quadro do Matisse icônico *Mulheres na borda do riacho* que está no *Museu de Arte de Chicago*, é um quadro magnífico, fortíssimo... É um quadro que tem uma dimensão, uma fisicalidade de escala e uma execução primorosa. Você vê que ali tem sobreposições, raspagens, tem um processo de embate bastante grande, e você vê isso em um livro, a coisa chapada, pequena. Escala, dimensão, a relação com o corpo, essas coisas todas, mesmo as surpresas visuais que o embate vai provocando, você perde isso tudo. Você tem uma lembrança mas, de qualquer modo, quando se trata de grandes obras de arte, essa lembrança tem um resíduo extremamente forte. O problema é você pensar arte a partir do resíduo, a partir da reprodução. Você fica com uma visão gráfica das coisas. Isso às vezes é problemático, você achar que está vendo a obra de um artista e você não está vendo, você tá tendo uma ideia do trabalho dele.

IB Eu sempre falo isso para os meus alunos.

CZ Nesse sentido tanto o livro quanto a internet são perigosos mas, por outro lado, importantes porque colocam você em contato com uma fonte absolutamente forte.

IB A única de que a gente dispõe inclusive, praticamente.

CZ Porque a fonte é forte, o trabalho tem potência, ele resiste às mais diversas situações. Por exemplo, a última vez que eu fui a Paris tive uma experiência interessante vendo o *Déjeuner sur l'Herbe* e *Olympia*, do Manet, no *Musée d'Orsay*. Em meio àquela multidão... de repente abre um espaço e eu estou diante da "Olympia"! A escala, a minha escala, aí eu entendi o que é o realismo, porque ela estava ali presente, é uma força de figura humana extremamente densa. Isso a fotografia nunca vai me dar.

IB Mas a gente é formado assim aqui no Brasil, porque se a gente fala de Volpi, por exemplo, para os nossos alunos, a gente não consegue mostrar um Volpi. Às vezes, eu levo meus alunos para ver o acervo do Banco Central em Brasília: "A gente vai lá no Banco Central, ver o acervo deles para ver o que eles têm lá hoje, para ver o que a gente vai poder ver de fato..."

CZ Tinha um Volpi maravilhoso público em Brasília, que foi perdido naquela capela³ do Niemeyer. Aquela capelinha tinha um painel do Volpi, um afresco, e parece que estava com problema e um padre lá resolveu dar uma mão de tinta em cima. E foi-se. Era um painel belíssimo.

3 Capela N.S. de Fátima.
SQS 307/308 em Brasília.

IB Sim tem isso também. Gostaria de voltar ao ponto da internet e do livro, eu também comparo um pouco com o LP e o Spotify, você está ouvindo Spotify? Eu agora comecei a ouvir... eu tinha muita implicância, achava que era um desrespeito ao artista, que escolheu aquela ordem de músicas...

CZ E tem uma coisa do livro com a internet que é a luz, porque a luz da internet vem de dentro então é uma outra materialidade.

IB E também tem o papel que a gente pega e já dá uma sensação de materialidade, e de sequência também, construindo o pensamento da gente. A gente não fica lá navegando no "espaço sideral". Outra coisa, estão presentes aqui alguns textos, tem texto do Ronaldo Brito, eu vi também que tem um texto do Yve-Alain Bois, tem texto do Paulo Venâncio, uma entrevista, uma conversa de vocês. Você podia falar um pouco sobre esse diálogo, sobre sua relação com a crítica?

Você acha que esses diálogos com a crítica de alguma maneira ampliam a sua pesquisa no ateliê, e que esses textos marcaram e redirecionaram de alguma maneira a sua pesquisa? Houve algo ou foi só um registro de uma coisa que já estava passada para você?

CZ Quer dizer, você está me perguntando como eu me relaciono com a crítica, é isso?

IB É, com esses textos diferentes. Eu li e eu tenho a minha visão que é minha, que não é externa, que não é a sua dentro do trabalho...

CZ Eu não tenho esses textos muito em mente, são vários e confesso que eu não retorno muito aos textos. Eles têm uma existência muito histórica para mim. Quer dizer, são determinados diálogos travados em determinados momentos, então naquele momento a coisa flui muito, a troca com o crítico.

IB Tem o Paulo Sérgio Duarte, tem o Fernando Cocchiarale também na conversa.

CZ Essa conversa com o Paulo Sérgio e com o Fernando foi interessante porque ambos tiveram uma militância política e se tratava de discutir meu trabalho de uma fase mais engajado politicamente.

IB Você não lembra de nenhum texto desses que tenha de alguma maneira mexido com o trabalho?

CZ Eu diria que com esses críticos todos que escrevem sobre o meu trabalho eu tenho uma relação pessoal, então de certa maneira os textos vêm formalizar essa relação pessoal de troca, de ateliê, de convivência. Geralmente, esses textos surgem quando eu tenho uma produção que será exposta, aí eu estabeleço um contato privilegiado com um crítico e vai se desenrolando em uma conversa que acompanha o trabalho, que, depois, resulta em um texto. O texto coroa esse diálogo pessoal e certamente amplia esse diálogo, porque aí tem o trabalho de criação do crítico.

IB Como um ator, como se você fosse o diretor e ele fosse um ator que vai contribuir.

CZ Eu diria como uma pessoa que está no set comigo. O meu trabalho é o foco, digamos assim, é o astro principal, mas está ali em um diálogo. Isso amplia muito a visão sobre o trabalho para mim mesmo e eu acho que dá ao mesmo tempo uma fluência pública para o trabalho. Agora sobre o Yve-Alain Bois que você mencionou, eu tive uma relação com ele de leitor, depois uma relação pessoal. Ele foi importante para mim, porque é um crítico que estava pensando pintura quando eu estava em Paris, em uma época em que a pintura estava sumindo, isso nos anos 1970 com a chamada morte da pintura etc. E o Yve-Alain tinha um pensamento sobre pintura que me interessava muito, que pegava alguns artistas como Mondrian e Robert Ryman que ele via como a antítese do fim da pintura. Quando ele fez esse texto para mim eu fiquei muito gratificado.

IB Ele fala bastante do Gerhard Richter, não é? Ele vai falar muito do Richter, da relação de desconstrução... de liberação de uma certa maneira da representação e da abstração.

CZ Agora, os outros críticos, o Ronaldo Brito, Paulo Sérgio, Paulo Venâncio, são pessoas que fizeram as suas trajetórias junto comigo, então são pensamentos com os quais eu convivi muito. Daí a importância também que os textos deles têm para mim, porque consubstancia essa troca, essa vivência geracional. Eu acho que isso tem uma dinâmica própria, que é a dinâmica de geração. Agora, por exemplo, nessa minha exposição da *Galeria Cassia Bomeny* o texto foi do Felipe Scovino, que é de outra geração, e eu fiz isso de propósito.⁴ Já tinha feito na exposição da *Galeria Anita Schwartz*, em 2017, com o Guilherme Bueno, que é da mesma geração do Felipe. Eu estou citando os dois porque é outro tipo de convivência crítica, porque não tem comigo a familiaridade que foi fruto de uma relação praticamente de toda vida profissional. Quando o texto do Ronaldo sai, ele é fruto de uma maturação da longa relação em torno do meu trabalho. Quando o texto do Felipe Scovino sai, é uma novidade, porque teve uma vivência mais breve. São igualmente instigantes, mas com perspectivas diferentes.

⁴ Carlos Zilio. *Pinturas e desenhos*. Rio de Janeiro: Galeria Cassia Bomeny, 5 de setembro a 26 de outubro de 2019.

IB Sobre os escritos de artistas, cada vez mais os artistas estão escrevendo, pensando a arte, quer dizer, isso não é bem uma novidade... Antes, nos anos 1960-70 o texto tinha um caráter de manifesto. E, hoje, a gente tem que articular um discurso sobre o próprio trabalho. Porque uma coisa é eu falar do seu trabalho, ou falar da Eva Hesse, da Mira Schendel, do Richard Long e do Nelson Felix, outra coisa é falar do próprio trabalho. São coisas distintas, e é difícil, não é? Como você vê essa particularidade da diferença do texto do artista para o texto da crítica, por exemplo? Você inclusive tem muito mais experiência do que eu sobre essas alternâncias de lugar de fala.

CZ Eu nunca escrevi me vendo portador de uma poética particular por ser artista, por escrever sobre arte. Eu nunca tive essa postura, que eu me lembre, eu nunca escrevi sobre o meu trabalho, pode ser até que eventualmente tenha escrito, mas não que eu me lembre. E nunca escrevi sobre o trabalho de outro artista contemporâneo vivo, nunca exerci a crítica nesse sentido militante, escrever sobre a produção que está rolando, que está acontecendo, enfim. Os textos que eu escrevi são textos que abrangem desde o século XIX até o modernismo, o máximo que eu fui foi o Hélio Oiticica, e eu escrevi porque não tinha nada escrito na época. Sobre o modernismo, eu acho que o meu livro foi um dos primeiros.

IB É, eu acho que sim, esse mesmo que eu usei para dar aula.

CZ Não tinha nada sobre o modernismo, você tinha um livro da Aracy Amaral que era uma biografia da Tarsila do Amaral e da Semana de 22, mas uma coisa muito factual. Importante como levantamento, foi muito útil em termos de pesquisa de campo, mas não havia uma reflexão sobre coisas que a gente conversava, por exemplo, uma visão crítica do modernismo brasileiro. Na geração um pouco anterior à minha, quer dizer, os construtivos, por exemplo, eu acho que eles já têm uma ideia de o que é o modernismo, mas não elaboram isso criticamente. A crítica paralela a eles, o Mário Pedrosa na época... que eu me lembre, talvez eu esteja enganado... mas eu acho que o Pedrosa não foi fundo nesse problema. A crítica sobre o modernismo do Pedrosa ainda é uma crítica de alguém que está participan-

do daquilo, que está convivendo com a formação daquilo... Tarsila, por exemplo, era uma artista que o Hélio Oiticica e a Lygia Clark respeitavam.

IB Nada era publicado também, fora o que foi publicado nas cartas do Hélio pra Lygia.

CZ E isso bastante depois.

IB É, muito depois. E também aquele livro que a Glória Ferreira publicou.

CZ O diálogo deles, das cartas.

IB Não, aquele é antes. O diálogo deles das cartas é antes, é uma publicação vermelhinha, eu tenho. Eu estou falando do *Escritos de artistas*, que a Glória Ferreira e a Cecília Cotrim organizaram. Fiz doutorado na França, e lá a gente tem falado sobre isso, como falar deste lugar de artista. Porque fazer mestrado e doutorado como artista é uma coisa relativamente nova, antigamente você fazia como historiador.

CZ É, eu fui um dos primeiros no Brasil.

IB Porque é difícil. A gente não vai falar da nossa própria obra como se fosse um crítico porque não tem nada a ver. As entrevistas realizadas pelo grupo de trabalho *Escritos e Ditos* refletem sobre a noção de trabalho. Este assunto surgiu de uma impressão minha de que as pessoas no Brasil não sabem o que é trabalho de artista visual, somos hiper-rigorous e disciplinados, é um absurdo acharem que a gente está aí sem fazer nada, quando a gente fala que é artista....

Fui assistente do Aluísio Carvão, fui assistente alguns anos dele, aguava as tintas dele...

CZ Era uma bela figura o Carvão.

IB Maravilhoso, nos tornamos amigos, estive muito próxima dele. E fiquei muito triste quando ele morreu, eu estava vivendo na França, então fiquei muito triste quando eu soube da morte dele.

CZ Fiquei muito contente por causa do painel dele, todo dia eu passo lá e fico muito contente com aquele painel.

IB É, foi uma conquista. Foi a Chica Granchi quem organizou isso para ele eu acho.

CZ É, foi uma batalha.

IB Foi uma batalha e ela ainda batalha quando quebra, para poder restaurar. Ele ficou muito feliz de ter feito aquele painel, eu me lembro.

CZ Ele era muito feliz no trabalho.

IB Sobre a estrutura desse livro, você de alguma maneira trabalhou nela?

CZ Minha mulher foi programadora do livro, programadora visual, então ela usou uma estrutura cronológica, com a diferença de que no texto inicial tem vários trabalhos que...

IB Você quer ver o seu livro para você lembrar como ele é? *[risos]*

CZ Não, não precisa. No início, tem um conjunto de trabalhos que ilustram o texto do Paulo Venâncio, não é uma cronologia estrita, então tem essa ideia de ilustrar o artigo com trabalhos. E depois uma cronologia simples. E infelizmente esse livro está datado há 10 anos.

IB 2006.

CZ Sim. Estamos precisando publicar outro... É isso, não teve nenhum tipo de grande elaboração, a não ser essa que obedeceu mais à programação visual linear e cronológica.

IB De alguma maneira aqui no Brasil, não se considera a arte como pensamento. Como é que você vê isso, essa questão do pensamento da arte e a relação com outros domínios do conhecimento, no caso do seu trabalho especificamente... com a filosofia ou com a história? A história, por exemplo, foi muito importante para a sua experiência e para a construção desse meio no Brasil. Arquitetura, matemática...

não sei, como você enxerga esse diálogo do pensamento da arte com o pensamento de outras áreas do conhecimento?

CZ A gente fala muito na universidade nessa questão interdisciplinar, mas, na minha experiência pessoal, nunca se vivenciou muito isso. Eu tive duas experiências. Uma coisa é o meu trabalho de artista. Eu acho que esse gravitou sempre nesse espaço que é o espaço da arte, e esse espaço da arte é um espaço delimitado, realmente a interação dele com outros campos do saber é muito indireta. Eu acho que funciona por exaustão, quer dizer, a arte se coloca tanto no espaço que esses problemas acabam ganhando uma dimensão pública, e tem essa interação com os museus etc. Então acaba contaminando as pessoas de uma forma ou de outra, mas não institucionalmente nem disciplinarmente, eu diria. Na universidade, eu nunca vi isso acontecer. Nas minhas experiências na PUC talvez essa contaminação aconteceria um pouco mais, porque era uma pós-graduação que envolvia historiadores com outras preocupações e outros campos de pesquisa, então isso acaba criando ali certa interdisciplinariedade. Agora, quando eu fui para o Fundão [UFRJ] lá na Escola de Belas Artes [EBA], ali são esquemas extremamente estanquizados. A arquitetura e a belas artes funcionam no mesmo prédio e não tem a menor interação, pelo menos eu nunca vi isso lá. Eu temo por isso, porque eu acho que é uma experiência que poderia ser muito enriquecedora, mas não sei se no exterior isso se dá, como isso ocorre, se é assim mesmo, não sei.

IB Hoje, meus alunos, por exemplo, que estão mais na arte contemporânea trabalhando com antropologia, com política, com várias questões diferentes, têm uma facilidade incrível de transitar. Não estou dizendo que o trabalho é bom ou ruim, tem trabalho bom e tem trabalho ruim, isso aí é outra questão. Mas, de certa maneira, eu admiro o fato de eles conseguirem isso.

Só tenho mais duas questões, relacionadas, digamos, ao mundo exterior ao seu trabalho.

Voltando ao ponto do contato com a ciência, você com o seu trabalho em algum momento dialogou com outro domí-

nio... de outro pensamento além da pintura, por exemplo, ou das artes? No caso do seu trabalho conceitual, ele teve uma relação com a conjuntura daquele momento, de alguma maneira, tanto a conjuntura do meio artístico quanto a conjuntura política do país. Então, em um primeiro momento, o seu trabalho teve um diálogo com outro domínio, não de uma maneira literal, não de uma maneira ilustrativa, mas de uma maneira quase física com a questão política.

CZ Mas ali era um momento de contaminação social. Eu acho que disciplinarmente as áreas que me interessam, que eu corri atrás, que eu busquei, são filosofia, história e, evidentemente, história da arte e teoria da arte. São campos que eu reservei ao meu interesse, com pensamentos que pudessem atuar internamente no meu trabalho. Agora, são coisas que têm uma atuação poética, não são *strictu sensu*, quer dizer, eu posso dizer vagamente que no meu trabalho atual me interessa muito o pensamento do Walter Benjamin, mas eu dizer que o meu trabalho é baseado em Benjamin, isso não, não tem nada a ver. Mas o pensamento dele atua fortemente no meu trabalho, me interessa muito.

IB Instiga.

CZ Instiga nesse sentido.

IB Então, é um diálogo nesse sentido mesmo.

CZ Isso começou em Paris comigo. Eu morei lá nos anos 1970, tinha aqueles seminários, os seminários do Collège de France, assisti por exemplo os seminários do Foucault, então eram coisas que faziam parte daquela vida interdisciplinar que a França propunha. Eram muitos debates nos jornais, muitas publicações, havia uma palpitação naquele momento. Eu não sei se ainda é assim hoje, mas havia uma vida de intelectual público muito forte. Então isso mexeu comigo. Agora, muito limitado a esses campos da filosofia, da história e muita leitura sobre arte, que não havia no Brasil. O que havia sobre arte no Brasil eram alguns poucos livros da editora Perspectiva, aquela editora de São Paulo. E o resto era a busca por livros importados na Livraria Leonardo da Vinci, que era uma referência.

IB Ali naquele edifício maluco [projeto dos irmãos Robert], no subsolo, edifício que parece que vai cair, balança mas não cai.

CZ Você tinha que ter conta lá para poder comprar os livros.

IB Eu só ia lá ver os livros e ia embora para casa, não tinha condição de comprar. Então, essa coisa de catálogo, isso eu conversei com o Christophe Viart, que foi meu orientador de doutorado, hoje meu amigo lá na França. Falei com ele que não havia bibliografia sobre isso, livro como catálogo de arte... Aí ele me indicou uma publicação do *Musée d'Art Moderne*. Enfim, escrevi pra Bibliothèque Kandinski, que foi onde eu trabalhei tanto para o mestrado quanto para o doutorado. No outro dia, a publicação chegou para mim... Então tem também livros que são livrões só para vender... Como é que você pensa essa questão do livro-catálogo em relação aos museus? Você acha que esse livro de alguma maneira te ajuda nesse contato com os museus e com esse mundo, digamos assim, institucional da arte?

CZ O catálogo, esse livro, funciona um pouco como... como é que se chama... como um portfólio.

IB Mas essa publicação já te ajudou com relação aos museus, institucionalmente?

CZ Especificamente, que eu saiba não. Objetivamente, não.

IB É que o meio de arte no Brasil é muito duro, não é? Quer dizer, na França também é.

CZ Que eu saiba não, mas essas coisas ganham percursos que a gente não controla, não tem ideia.

IB E a última questão também é sobre isso, do livro no mundo. Como foi para você esse momento em que você publicou esse livro? Foi muito depois do momento em que você deveria ter publicado ou foi no momento certo?

CZ Não, foi na hora certa.

IB Porque você já estava com quarenta anos de trabalho.

CZ É, possivelmente, em 2006... é, quarenta anos. Isso tem a ver um pouco com aquela coisa geracional que eu estava falando inicialmente, quer dizer, para geração de 1980, o livro era uma coisa que se tornava uma coisa natural, imediata, quer dizer, já era uma conquista, já havia aquilo ali. Na minha cabeça isso não era um livro, isso é um catálogo. Um livro é uma coisa que tem que ter uma trajetória, que tem que ter um tempo, tem que ter uma maturação. Então saiu no momento certo.

Capítulo 3

Cildo Meireles

Cildo Meireles Então vamos lá?

Iracema Barbosa Vamos! Então, você começou a tocar nesse assunto da visibilidade da arte brasileira e sobre a dificuldade para vermos certas obras, ainda mais no seu caso, em que muitas obras são instalações, outras não podemos ver isoladas porque perdem totalmente o sentido, como por exemplo os *Espaços virtuais: Cantos, 1967-2008*, onde o conjunto nos permite questionar nossas percepções. Qual seria o sentido para você da publicação de um catálogo? Qual o papel desse livro?, você algum dia já pensou sobre isso? Porque, aqui no Brasil, o livro é quase o nosso museu, de alguma maneira, não acha?

CM É, se você pensar do ponto de vista dos impressos, das publicações, a gente tem que pensar talvez em uma história muito curta, que no Brasil tem quarenta anos, quer dizer, se você pudesse olhar o que estava disponível em termos de publicações sobre a arte brasileira em 1980, você não teria... Teria os grandes nomes, alguns com várias publicações, inclusive com textos interessantes, mas os contemporâneos, e eu falo dessa geração que precedeu a minha, que era basicamente Antonio Dias, [Carlos] Vergara, Roberto Magalhães, não havia bibliografia. Então é um fenômeno recente para a arte brasileira... É estranha essa questão, porque com doze, treze anos eu ganhei do meu pai, em Brasília, um álbum com as gravuras do Goya, *Os caprichos, Horrores da guerra*, aquela coisa toda. E ele não entendia nada de artes plásticas, não era a praia dele. Então aquilo ali foi uma espécie de aprendizado, você copiava, reproduzia de memória e fazia coisas que acabavam tendo a ver com aquilo. Em seguida, um segundo livro, também presente dele, meus dois primeiros livros, era uma edição do MEC, de meados dos anos 1950 acho, feita pelo Simeão Leal, um livro do Oswald Goeldi. Então, na verdade, eu cresci assim, eram as minhas referências de publicação.

IB Começou bem, não é? *[risos]*

CM Não poderia ter começado melhor. Mas foi a realidade. É estranho, porque o meu pai gostava muito de ler, mas a área dele era outra, era indigenismo, e em função disso

seus temas eram Amazônia e Direito, porque a questão fundamental dos índios até hoje é a questão territorial, os conflitos estão sempre ligados à terra, não é? Depois, peguei outra pessoa muito interessante que eu sempre procuro mencionar, que é um personagem de Brasília, o professor Barrenechea [Felix Alejandro Barrenechea Avilez]. Professor Barrenechea nasceu em um *pueblo*, um povoado no Peru, começou a vida como assistente de pirotécnico, quer dizer, ele fazia pintura no ar. Aí com 16 anos, ou algo assim, foi para Buenos Aires, fez a Escola Nacional de Belas Artes e lá se graduou, ganhou um prêmio que o permitiu vir até Belo Horizonte. Lá, conheceu sua esposa e foi para Brasília em 1957, três anos antes da inauguração. Foi talvez o primeiro artista com uma formação acadêmica a se fixar em Brasília. Foi uma pessoa muito importante na minha vida.

IB Ele foi professor na Universidade de Brasília ou em ateliê? Ele tinha um ateliê?

CM Em 1963, eu tinha recém-completado 15 anos... Outro dia eu localizei uma revista da universidade lá em Brasília, uma matéria que tinha fotos dessa exposição que eu vi em 1963. Era a exposição de um acervo da Universidade de Dakar, no Senegal, e aquilo para mim foi um impacto, aquela mistura de força e ao mesmo tempo refinamento, elegância. A partir dali eu cismeiei de ir na papelaria da W3, perto da casa da minha mãe, comprar cartolina. Por acaso, quando a gente estava fazendo uma exposição de desenhos há uns anos atrás, os desenhos que resistiram melhor à passagem do tempo não foram das fabricantes Fabriano, Schoeller, essas coisas, foram em cartolina de papelaria dos anos 1960.

IB Puxa, isso é uma declaração técnica séria. [risos]

CM É, curiosamente não estão tão afetados quanto os outros em papéis nobres. Depois disso, eu me matriculei no ateliê livre da Fundação Cultural do Distrito Federal em frente ao aeroporto, era um pavilhão que deixaram lá e o Barrenechea era o responsável. Eu conheci o Barrenechea, comecei a estudar lá, mas com o golpe de 1964 o ateliê foi uma das primeiras coisas que fecharam lá em Brasília.

O Barrenechea me chamou para trabalhar em um ateliê onde ele dava aula particular e produzia... esta é uma longa explanação, mas eu gosto, porque eu acho que ele foi um injustiçado...

IB Mas é o lugar do professor, você está chamando atenção para esse lugar...

CM É, porque eu o considero “o meu professor”. Tem dois ou três que eu encontrei ao longo da vida, que também foram muito importantes, mas o Barrenechea seguramente foi o primeiro...

IB Ele publicou alguma coisa sobre o trabalho dele?

CM Pois é, acho que não... existem coisas, alguns folders, parecendo linotipia, aquela coisa. Mas eu acho que tem um livro da Renata...

IB Renata Azambuja?

CM Sim, Renata Azambuja. Sobre Brasília, lançado há nove, dez anos atrás. Se não me engano, nesse livro sobre artistas de Brasília o Barrenechea faz parte.⁵ Mas tem outro que eu acho uma figura meio lendária de lá, que é o Paulo Iolovitch. Nos últimos anos, as últimas notícias eram que ele andava pelo Beirute, à noite ou na hora do almoço, vendendo os trabalhos dele assim por preços... E ele é considerado como um precursor da pop art no Brasil. Em 1964, por exemplo, ele ganhou prêmio no Primeiro Salão Nacional de Arte Moderna do Distrito Federal, e eram umas colagens com umas coisas de construção interessantes, tocos, vergalhões, aquele pigmento vermelho. Mas enfim... o livro permite essa visibilidade. Eu tive a chance de ter começado por esses dois artistas [Goya e Goeldi], dois livros que até hoje são extremamente importantes. A mais bela exposição que eu vi neste século foi em 2005, eu estava passando uma semana lá nos Estados Unidos, em Nova Iorque, aí a minha mulher, a Catherine Bompuis, me disse: “Tem uma exposição no Frick Collection.” Não sei se você conhece...

IB E por que você considera essa a melhor exposição do século?

5 Renata Azambuja. *Entre poéticas e políticas: artes visuais em Brasília (1960-2011)*. Brasília: Coleção Arte em Brasília, 2012.

CM Veja, você tinha que agendar, era um local pequeno, mas é um dos lugares ao lado do Metropolitan que tem El Greco, por exemplo, uma ou duas telas do El Greco nos Estados Unidos, aí tinha que agendar, comprar um ingresso para o dia seguinte em um determinado horário. Você tinha 1 hora e 45, duas horas para ver a exposição, era uma exposição pequena e era um dos últimos trabalhos que o Goya fez quando estava fugindo da Espanha pra França, de carruagem, enfim... Ele morreu na França, então eram uns quinze, vinte óleos sobre metal e também uma quantidade de desenhos. Tinham assim... 4x6, era 3x5 e 2x4 centímetros, qualquer coisa assim... E eram esmaltados, seguramente para fazer dinheiro rápido, mas incríveis, e ele estava no auge do domínio técnico, os desenhos são incríveis. Enfim, só para dizer o que continua sendo uma fonte de ensinamento. Em Brasília, nessa época, no começo mesmo dos anos 1960 quando comecei a me interessar por arte, as embaixadas não estavam prontas no lago. Estavam em construção. Os escritórios das embaixadas funcionavam em apartamentos, em superquadra... E aí todo mês eu fazia uma peregrinação para pegar revistas de cultura, o que tivesse arte. A Humboldt por exemplo sempre tinha alguma coisa luxuosa, mas outros locais também, outros escritórios, da embaixada França... e depois a biblioteca. Brasília nesse sentido foi muito legal, porque na minha época de CIEM⁶, 1965, 1966, você tinha três horas para almoço. Foi uma experiência fundamental em relação a isso tudo...

6 Centro Integrado de Ensino Médio. Projeto pedagógico foi idealizado por Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira, ligado a Universidade de Brasília. 1964-1970

IB CIEM?

CM Centro Integrado de Ensino Médio, que era uma escola experimental da Universidade de Brasília, acho que ligado ao Instituto de Pedagogia.

IB Outro dia eu estava me perguntando sobre isso: Por que não temos um colégio de aplicação na UnB? Então havia, não é?

CM É, a UnB teve esse colégio que estava implantando o programa, porque aconteceu o seguinte: em 1957 já tinha começado a Guerra Fria, a corrida espacial, e aí os russos botaram o Sputnik e isso aí foi um choque para os Estados Unidos, eles convocaram todas as mentes, fizeram uma

reunião acho que para modificar o currículo americano e de fato trabalharam nessa direção, e o CIEM aplicava esse modelo que era sobretudo para as áreas de ciências, biologia, química, física e matemática. Então a gente estudava o programa que eles implantaram nos Estados Unidos e a ideia era implantar no Brasil, eu acho. Primeiro, era um colégio incrível, você não ia pra aprender, você ia pra aprender a aprender, ou seja, você não ia buscar informação.

IB Como agora, estão voltando a pensar nisso: ensinar a aprender.

CM E era ligado ao Anísio Teixeira, toda essa tradição pedagógica de pensamento ligado à escola, à universidade, enfim. Foi um colégio que foi muito importante nesse sentido, foram dois anos, o equivalente ao segundo e ao terceiro científico. Esse colégio tinha duas aulas de manhã de 1 hora e 45 minutos cada: começava às 7h e ia até 8h45; você tinha meia hora de recreio; 9h15 recomeçava e você ia até as 11h; aí você tinha três horas para almoçar, normalmente era no restaurante da universidade, no bandejão, e aí você tinha esse horário...

IB Que permitia pensar sobre o que você estava experimentando...

CM É, fazer o que você quisesse, então normalmente eu ia para a biblioteca, onde se tinha acesso direto às prateleiras. Não precisava dizer o que você estava buscando, a única exigência era que você deixasse o livro na mesa depois de usá-lo, e ele seria recolado pelos funcionários. Foi legal porque aí a gente começava a ver umas coisas de arte e tal, mas quase zero de arte brasileira como eu te falei, só os grandes nomes.

IB Mesmo os grandes nomes, os conhecidos, era muito pouco... fui assistente do Aluisio Carvão, em 1999, e ele não tinha quase nada publicado, só uns folhetinhos fininhos do trabalho dele. Depois que ele morreu, eu acho, fizeram uma péssima publicação sobre o trabalho dele, nunca houve nenhuma boa publicação do trabalho dele...

CM E, portanto, o Carvão é um dos grandes, além de ser adorado como figura de uma doçura ímpar, marajoara.

IB Foi um grande mestre que tive. Fui assistente dele por dois anos.

CM Tem alguns trabalhos antológicos, como aquele cubo, o *Cubo-cor*.

IB É, convivi com o *Cubo-cor*... e as *Farfalhantes* também...

CM Pois é, antes de sair do Rio, em 1971, uma das últimas coisas que eu vi foi uma exposição em uma galeria no Jardim Botânico, na Lopes Quintas, e era a primeira vez que ele mostrava as *Farfalhantes*.

IB Você participou de algum modo dessas publicações ou você delegou? Porque você já estava em um momento da sua carreira em que já não estava mais dando tempo de cuidar disso.

CM Você está se referindo a que exatamente?

IB Os livros *Cildo Meireles* livro da Fundação Serralves e Cosac Naify, de 2014⁷ e o *Cildo: estudos, espaços e tempo* da editora Ubu, de 2018.⁸ São publicações que reúnem obras de diferentes períodos e também textos importantes para você, não é?

7 Cildo Meireles et al. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

8 Diego Matos e Guilherme Wisnik (orgs.). *Cildo: estudos, espaços, tempo*. São Paulo: Ubu, 2018.

CM É, eu procuro não me envolver com edição e publicação, são duas áreas que nunca quis me envolver. Minha experiência editorial se resume a revista *Malasartes* e o editorial da publicação *A parte do fogo*, em 1980, eu não quero mais saber disso de editar.

IB Mas sabe, Cildo, depois dos anos 1960 tenho a impressão que a geração de vocês quase não fala do trabalho aqui no Brasil, talvez até por causa da ditadura, que não deixava vocês falarem e aí vocês desafiavam com outros recursos. Porque nos anos 1960, por exemplo, os artistas norte-americanos começam a falar e a escrever, não necessariamente

um falar crítico do seu próprio trabalho, mas de o que eles pensavam do novo lugar da arte e do fazer arte.

CM Uma das crueldades do verbo publicar é que não existe o verbo “despublicar”. Você começa a se dar conta que essa coisa de escrever se torna também um grande problema. Eu acho que o último texto que eu escrevi em relação ao trabalho foi em 1993, por aí. Eu não tenho o texto em português aqui, “Do mais e do menos leve”. Eu tenho uma cópia, mas está em espanhol. Fala exatamente desse embate entre a palavra e o objeto de arte. Portanto, existe só um momento assim muito fugaz e que se acopla perfeitamente. Isso é tão raro, quase improvável, eu acho que tem um pouco a ver com o Heisenber e o princípio da incerteza. Quer dizer, ou você sabe tudo sobre o lugar em que um elétron vai se manifestar, mas não sabe nada sobre quando isso vai acontecer, ou você sabe exatamente sobre quando isso vai acontecer, mas você não sabe onde, existe isso entre a palavra e a coisa em si, se é que existe coisa em si...

IB Entre a palavra e a experiência...

CM Eu acho muito difícil. Agora, claro que você ao longo da vida vai cometendo textos...

IB Cometendo textos é ótimo.

CM É, anotando. Tem trabalhos que dão mais margem para isso, como as *Inserções* [*Inserções em circuitos ideológicos: Coca-Cola e Projeto Cédula*], que são trabalhos que tem mais coisas escritas, umas memórias...

IB Você acha que de alguma maneira a visão crítica do seu trabalho ficou muito distante de sua própria visão do trabalho? Ou aconteceram diálogos com outros conhecimentos?

CM É, o trabalho se manifesta dessa maneira, eventualmente até com palavras, e tem uma série de trabalhos que eu chamo de *Objetos semânticos* que são trabalhos onde o título é parte constitutiva do próprio trabalho. O primeiro é de 1970, chama-se *Dados*. É uma caixa de joalheiro que tem uma plaquetinha de latão do lado de fora, onde está escrito

assim: *Dados: 1 – dado, 2 – título*. E você abre a caixa tem um dado com uma outra plaquetinha, escrito: Dado, e esse foi o primeiro feito assim conscientemente que eu me lembro. Ele gerou mais ou menos uma série de trabalhos, *Percevejo/Cerveja/Serpente* é outro, *Porta-bandeira*, aquele mastro que só tem duas pontinhas do lado de fora e a bandeira mesmo é oca, a madeira é embutida. Assim de supetão eu não me lembro, mas tem algumas coisas, o *Pastel de pastéis*, dos anos 1970, enfim...

IB Mais um jogo mesmo.

CM É, no caso do dado isso é muito explícito, porque de repente alguma coisa desaparece nesse abrir de caixa, porque você reduz o trabalho à coisa mesma que é aquilo ao qual a palavra da plaquetinha de fora se referia, e o título também se materializa. Mas, enfim, estou tentando me lembrar de algum outro...

IB E você, falou do seu trabalho, disse: Ah, às vezes eu sou obrigado a falar, como por exemplo na Tate. E aí, o que acontece? Você diz: Mas eu detesto.

CM Não, eu não vou falar. Mas o Vicente Todolí também, que é uma figura importantíssima para mim. A primeira exposição individual que eu fiz em museu foi a convite dele, em um museu que ele criou, e que na época era um dos três melhores programas na Europa, vinte e cinco exposições em um ano, das quais só uma ou duas eles tomavam já prontas.

IB Onde era esse museu?

CM Em Valência [*Instituto Valencia d'Arte Modern-IVAM*]. Mas já há anos está vandalizado pela irmã de um político de lá, essas merdas de políticas culturais. Ela achava que você tinha que ser catalão e o Vicente nunca pensou nesses termos.

IB Internacional é do mundo.

CM É, mas depois ele foi dirigir o *Museu Serralves*, foi para lá antes de começar a ser construído. No dia em que o Siza [Álvaro Siza Vieira] estava apresentando a maquete, era o

primeiro dia da instalação, da exposição que eu fiz a convite do Vicente, lá em Valência e no Porto, em Serralves, não é? Depois disso foi pra *Tate Modern*. E o Vicente também não é muito chegado a falar em público e tal. Eu não gosto da situação de você estar diante de uma plateia que está esperando algum tipo de epifania, uma coisa assim, isso me angustia.

IB Desde que você começou seu trabalho, demorou a mostrar, não foi? Acho que foi o Frederico de Moraes que escreveu algo sobre isso...

CM É, mas quando ele me conheceu eu nem tinha trabalho para mostrar, praticamente. Eu estava fazendo os *Cantos*, os *Espaços virtuais*, e dividia um ateliê com o Raymundo Colares em Santa Teresa, e o Frederico e a Aracy [Amaral] foram as primeiras pessoas a visitar, por causa do Colares, que tinha uma reputação e estava ganhando todos os prêmios, e conhece o meu trabalho. Os dois primeiros textos foram do Frederico e da Aracy, no *Estadão*, em 1970, 1971, sendo que no do Frederico foi a primeira vez que o meu nome saiu no título. Tinha uma coluna no *Diário de Notícias* e era assim: “Nos ambientes de Gildo Meireles”, assim, bem grande. Mas na década de 1980 eu fui chamado para uma exposição em São Paulo e me pediram um texto biográfico. Era uma coletiva, e eu me lembro que o meu texto era assim: “Meirelles” com dois ‘l’s, traço, “Meireles” com um ‘l’ só, e aí todos os nomes pelos quais me chamaram ao longo da vida. Por exemplo, manuscrito o ‘c’ mais o ‘i’ vira um ‘a’, então você vira “Aldo”, “Zílio”, “Cílio”, “Gildo”, “Silvio”, eram dezenove só os nomes que me chamaram, e outro dia me chamaram de mais um que nunca tinham me chamado, tenho que me lembrar para anotar.

IB Você acha que de alguma maneira algum crítico estabeleceu algum diálogo que está presente no seu fazer do ateliê? A escuta de alguma coisa despertou, clareou ou te encaminhou...

CM Não, o que poderia clarear talvez fosse um debate permanente, coisa que, por exemplo, nesses anos aí, na época em que eu voltei para o Rio para fazer Belas Artes na Nacional [UFRJ], a qual eu frequentei somente durante dois me-

ses... eu já tinha uma base com o Barrenechea, mesmo com a prática de desenho. Por exemplo, um pouco mais atrás você tinha me perguntado da primeira publicação, alguma coisa ligada a isso, não é?, que foi em Brasília.

IB A primeira publicação.

CM No caso, a primeira publicação foi o meu nome e o nome do trabalho em um folhetim, o catálogo do Segundo Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, em 1965. Apresentei três telas, coisa que eu raramente fiz na minha vida, porque pintura é religião, não é? Quer dizer...

IB É, exige uma disciplina religiosa.

CM É um ritual..., mas foram três telas e três desenhos, entraram uma tela e dois desenhos. Quando eu voltei ao Rio, em 1967, essa conversa do final do dia com colegas era uma coisa mais do que normal, era cotidianamente aquilo, e você era muito livre para falar: "Hoje eu pensei nisso". E trocava ideias. Hoje em dia isso se tornou quase impossível, primeiro porque os artistas estão muito ocupados, cada um cuidando da sua vida.

IB Aliás, te agradeço muito por ter me recebido hoje aqui.

CM Quando é possível, é possível, não é? Até a abertura lá de São Paulo a gente ficou realmente muito mobilizado.⁹

IB Imagino! Porque é uma grande exposição!

CM Pegamos desde plantas até...

IB Antes, fala mais dessas reuniões que vocês tinham.

CM É, esse bate-papo era uma coisa descontraída.

IB Quem fazia parte dessas conversas?

CM Muita gente, o Colares sistematicamente, porque a gente dividia ateliê, a gente morava na mesma pensão.

⁹ Cildo se refere a exposição *Entrevendo*, realizada no Sesc Pompeia com curadoria de Diego Matos e Júlia Rebouc, entre outubro de 2019 e fevereiro de 2020.

IB Em uma pensão?

CM Em Santa Teresa, a pensão da Dona Maria Cândida de Vista Alegre, isso em 1967. Raymundo, Antonio Manuel às vezes, enfim, o pessoal, o Manoel Messias dos Santos, o Claudio Paiva, aqui no Rio, em Santa Teresa. Mas, enfim, era uma conversa descontraída geralmente, onde você não ficava...

IB Cheio de dedos, tendo que responder “corretamente”.

CM Não, você colocava o que estava passando pela sua cabeça, era uma conversa entre amigos, éramos colegas, mas ali era um papo de amigos mesmo. E é isso, claro que as circunstâncias foram obrigando as pessoas a se isolarem. Quando a gente foi fazer a exposição, que era para ser no Reina Sofia [*Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*], mas eu fui lá um dia com o João Fernandes... Aliás, foi uma viagem maluca em uma companhia de aviação chamada Ryanair. Você tem que andar a pé quase do Porto até Madri, o avião estava lá na cabeceira da pista, acho que para economizar gasolina. Nesse voo da Ryanair, num certo momento teve uma loteria, uma raspadinha em pleno ar, as garotas saíram de shortinho e foram fazer o início da loteria. Foi muito engraçada essa viagem. Mas, enfim, quando a gente chegou no Reina Sofia, era uma exposição que eu tinha que fazer por causa de um prêmio de 2008, que era no Palácio de Velásquez, só que eu já estava trabalhando com o João Fernandes nessa exposição lá para Serralves. Eu sei que depois coincidiu, porque o João foi chamado para trabalhar no Reina Sofia e a exposição que ia começar em Serralves, que foi pensada para Serralves foi para o Reina Sofia. E o prédio do Reina Sofia você conhece...

IB Conheço.

CM É complicado, porque era um antigo hospital, então boa parte dos trabalhos nem entrariam pelas portas para as salas. E a gente em seguida caminhou para o Palácio de Velásquez, que tinha acabado de ser renovado, ele ficou dentro do parque e foi feito para ser um local de exposições, ele tem um grande salão central e umas oito salas do tamanho das salas do Reina Sofia, mas tinha espaço para montar tudo

sem nenhuma logística complicada. E a gente optou ali na hora, assim que a gente viu, por fazer no Palácio Velásquez.

IB E os textos do Ronaldo Brito?

CM O Ronaldo eu tive mais convívio entre 1973, 1974 a meados dos anos 1980. Enfim, aos poucos a gente foi se afastando, eu também a partir de 1988 quase não parava aqui.

IB Tem outro texto da Lisette...

CM Lagnado.

IB Lisette Lagnado, mais fenomenológico, não é? Mas quando você lê esses textos eles potencializam alguma coisa ou eles têm o papel deles, que é totalmente autônomo ao seu processo?

CM Não, eu acho que existe uma espécie de autonomia biunívoca, nos dois sentidos. Por razões objetivas, foram conversas que se estenderam por algumas sessões de gravações de três, quatro horas...

IB Antes de você saber até o tema desta conversa você começou a falar de uma das questões que nos interessaria aqui, relativa a presença da obra, como a gente está tendo a oportunidade de ver lá em São Paulo, com a imagem da obra no catálogo, que é o que a gente tem acesso muitas vezes.

CM É, e são quase duas coisas diferentes, elas mantêm algum elo de proximidade, mas... é completamente diferente, não é?

IB E em relação à internet, por exemplo, quando eu estou dando aula, muitas vezes os estudantes ficam ligados no celular e a gente nem sabe se estão copiando a aula, pesquisando coisas que estão sendo faladas ou acessando as redes sociais mesmo... Mas de vez em quando eu me esqueço de algumas referências e aí eles vão lá e logo encontram. Eu tento levar os livros, às vezes eu vou dar aula com uma mala, para poder levar os catálogos, e não só eu, vários colegas professores fazem isso. Tento evitar o PowerPoint. Uso

apenas quando a turma é imensa, mas quando tenho turmas com vinte e cinco alunos, levo livros, daí nos sentamos em círculo e o livro vai passando, sendo folheado, conversado. Você já pensou alguma vez sobre essa relação de seus trabalhos ao vivo, no livro e na internet?

CM Volta e meia eu penso sobre esse tema, embora eu não frequente esse ambiente digital. Acho que em 2000 e pouco eu estava fazendo uma exposição em Miami, lá em um museu, eu estava em um hotel em que todo dia você abria a porta e tinha o *Miami Herald*, o jornal de lá. Em um desses jornais tinha uma seção que algum leitor colocava uma questão e chamavam o especialista para responder, então nesse número era uma menina de 16 anos, estudante, que estava perguntando alguma coisa sobre o que na época era o chat, e chamaram um cara que era censor de internet do Estado americano. Depois do 11 de Setembro criaram isso lá, recentemente a gente viu na China e em alguns países que exercem esse controle. Então a utopia do que seria uma linguagem revolucionária, no sentido de permitir um acesso quase instantâneo a informações de maneira geral sempre achei um mito, porque eu disse assim: “Isso vai ser um trabalho sobre produção, distribuição e controle de informação, porque o que vai definir tudo vai ser a informação, no final da história, quem detiver mais informação, se a cabeça estiver voltada para isso, se já não está, vai ter mais poder.”

IB Já é isso, não é?

CM Eu acho que de uma certa maneira é isso. A minha teoria era de que, por exemplo, todos esses diferentes modos de utilização digital primeiro te viciam, depois começam a cobrar caro. Um pouco como os laboratórios. A gente vai virar frango de granja mesmo, “Ah! Cresce rápido”, e é decapitado. Porque é essa contradição de raiz do capitalismo industrial, você não pode parar, você tem que fazer cada vez mais...

IB E funcionar... não é?

CM É, se você estiver vendendo o mesmo número de automóveis que você estava vendendo há cinco anos, você está fora do mercado.

IB Sei disso, tem que vender 20% a mais todo ano.

CM E o planeta é grande, mas não é infinito, e esse modo de pensar, o sistema no qual a gente vive, é baseado no pressuposto de infinitude. Chega o momento em que você não consegue criar estradas fora da atmosfera e nem para dentro.

IB Nem comer cem bifês de filé numa só refeição...

CM Você está entendendo? E você também não pode ir para baixo, porque vai esquentando, e a maneira como a coisa está colocada é uma rota de colisão e a gente já começa a ver isso, não é? Pipoca aqui, pipoca ali, Equador, Chile, Bolívia, Itália e França... porque tem essa coisa represada, então eu acho que é uma rota de colisão entre o planeta e o capitalismo. Mas então eu acho que essa questão digital passa por aí. Esse armazenamento absurdo de informações sobre os indivíduos da sociedade, agora acho que a grande tragédia que a gente tem pela frente...

IB Você não tem celular, Cildo?

CM Meu irmão me obrigou a ter, por causa de montagens em locais muito grandes.

IB Seu irmão trabalhava com você?

CM O Sérgio Meireles também estava trabalhando recentemente, porque ele tinha um emprego de jornalista. Mas o Max Meireles, meu irmão mais novo, é quem cuida de toda a parte administrativa, vamos dizer assim, os pepinos todos vão para ele. E é o Max que acompanha as montagens todas, então teve um dia que ele chegou com o celular. É o tal lance, seria uma coisa maravilhosa se a gente pudesse viver a utopia proposta no início... Por exemplo, eu me lembro, se eu quisesse alguma informação sobre um determinado assunto, tema, coisa, minha mãe morava na 713 Sul, eu tinha que atravessar a rua, pegar um ônibus, ir até a rodoviária, descia, pegava a L4, que era da universidade, era bem perto da L4, aí descia, andava um quilômetro ou dois, ia até a biblioteca, chegava lá, procurava o que eu queria, aí voltava, subia até a L4, pegava outro ônibus indo

pra rodoviária, fazia uma escala, pegava outro... Então você demorava assim três horas para...

IB Ter a informação.

CM Como estudante, eu acho que seria uma ferramenta maravilhosa, embora na origem não seja tanto. Outro dia eu fui ver, tem uns dois, três anos, o que a Wikipédia falava sobre mim. Era um absurdo tão grande, tinha coisas que eram factuais, mas tinha coisas que eram pura ficção delirante! E assim foi muito cedo mesmo que eu falei, acho que foi até nesse artigo do Frederico Morais: “Não vale a pena ficar tentando corrigir o que saiu publicado.” O que saiu publicado, saiu publicado. Então seria maravilhoso se fosse realmente um instrumento de saber, mas claro que logo se transformou em uma ferramenta de manipulação também, além de ter lá na sua origem essa coisa de controle de informação. Em 1978, na Suécia, eles fizeram um plebiscito, a questão era saber se o cidadão sueco concordava com o rumo que a coisa estava tomando, porque eles chegaram à conclusão de que, se você somasse as informações que o comércio e que o Estado tinham sobre o indivíduo, você já estava inteiramente atado, você já estava absolutamente controlado ali.

IB Eu tive muito essa sensação na França, agora eu estou tendo aqui também, óbvio, mas eu tive muito essa sensação quando eu morei lá. Eu passava a manhã inteira respondendo à burocracia.

CM É, a palavra veio de lá, “bureau”. “Büro” também, em alemão...

IB “Burro” também em português, né? Mas enfim. Outra coisa, sobre a estrutura do livro, você nunca opinou nada de como iria ser, de o que entraria, de qual seria a ordem visualmente? Você deixou isso com pessoas?

CM É, com o editor. No caso do catálogo da Tate,¹⁰ foi o Guy Brett que cuidou de toda essa parte editorial e seguramente houve sugestões de outras pessoas, claro, mas na verdade todo o trabalho editorial foi dele, desde a escolha de textos, contribuições, até detalhes editoriais mesmo. Agora o da

10 Guy Brett (org.). *Cildo Meireles*. Londres: Tate Modern, 2008.

Phaidon¹¹ eu também não me envolvi, mesmo o do IVAM [*The Institut Valencià d'Art Modern*] que foi o primeiro catálogo, esse que tem o *Fiat Lux* na capa, foi muito trabalho da Nuria Euguita, curadora assistente, que trabalhou mais nessa parte.

¹¹ Paulo Herkenhoff e Dan Cameron (orgs.). *Cildo Meireles*. Londres e Nova Lorque: Phaidon, 1999.

IB Na universidade, esse lugar do artista, da maneira que está atualmente, é esquizofrênico, não é? Na realidade o artista que está na universidade não é considerado como um pensador, é cobrado dele ser apenas uma figura para ensinar algumas coisas que a universidade não pode deixar de oferecer. A todo tempo a gente tem que ficar provando burocrática e teoricamente que o nosso trabalho é válido, que o nosso trabalho tem sentido, como se nosso trabalho tivesse um sentido funcional e lógico. Por outro lado, o cientista tem o laboratório e é a partir do laboratório que ele pensa, agora a gente não, a gente não tem nem ateliê para trabalhar junto com os estudantes. Brinco que meu trabalho do ateliê é um trabalho clandestino. Cildo, queria que você falasse sobre essa ideia de arte como pensamento e também da sua relação com outros domínios de conhecimento, sei lá, desde a física ou a poesia, como é isso para você? Não existem essas grades, não é?

CM Acho que não, sempre foi uma relação meio *estroboscópica* com esses diferentes campos. Eu sempre tive uma atração por matemática. Na época de colégio, fiz tudo o que eu tinha que fazer, eu tinha interesse mesmo de ler alguma coisa sobre, mas sempre foi uma coisa muito superficial. Física, é claro, tem o interesse de trabalhos que se referem mais explicitamente a isso ou que brincam, eu tento embaralhar um pouco, mas é uma atração mais ligada à curiosidade. Eu me lembro que fiquei o ano de 1970 indo praticamente todos os dias à Biblioteca Nacional, porque eu estava interessado em topologia e comecei a me interessar pelos *quipus*. Os arqueólogos, antropólogos, etnólogos, todos eles ficavam espantados que a civilização inca tivesse chegado a tal nível sem ter uma linguagem transmissível e propagável fisicamente. Até que, na década de 1920, eles chegaram aos *quipus*, os cintos que os incas usavam, que tinham fios, terminações e, dependendo da maneira que você tecesse, aquilo ali era uma mensagem. Aquele cara ia

com o cinto para outra cidade, chegava lá, aquilo era decodificado. Agora, era estranho, porque é um sistema binário, no qual se baseia toda a informática, mas que podia expressar conceitos sinestésicos, por exemplo, o gosto do cheiro disso. Quer dizer, era parte da estrutura semântica poder expressar isso nesse sistema de *quipus* e tal. Bom, aí teve uma série de projetos de discos e outros trabalhos, um deles está aí, o *Entrevendo*, mais explicitamente o disco *Mebs/Caxaxia* foi o primeiro disco que eu fiz, que era um gráfico, na verdade, eram dois gráficos. Eu achava que de repente com o som você poderia lidar com essas questões de Topologia mais eficientemente do que através de massas, desenho ou papel. E, de repente, o *Malhas da liberdade*, surgiu a partir de uma coisa absolutamente... Eu não diria casual, mas, sei lá, genética. Ou quando a aula estava chata demais ou quando você estava falando no telefone, cada pessoa tem, em inglês é “doodle”, uma garatuja, quer dizer, tem pessoas que fazem uma florzinha, um círculo, umas pétalas, aquele negócio, ou fazem casinhas, e eu sempre fiz essa coisa do traço, esse traço interceptando dois outros pela metade, ao meio, e sendo interceptado ao meio por um terceiro, e assim sucessivamente. Então você gera essa estrutura que é falsamente uma grade ou uma rede.

IB Aquele trabalho que está lá embaixo, não é?

CM É, aquela. E, na verdade, aquela lâmina de vidro que atravessa era só para tornar didático, dizendo que qualquer ponto daquela estrutura se atravessa, uma coisa semelhante...

IB Ah, eu adoro esse trabalho. Esse trabalho eu vi na Bienal de... Esse trabalho e outro que estava nesta Bienal, com ossos e dinheiro.

CM *Missão/Missões?*

IB Não, *Missão* está em Inhotim, não é? Acho que aquele se chama *Olvido* é de 1987. E também o *Através* vi na Bienal, não sei se foi 1989... não me lembro em qual Bienal, me lembro que foi uma experiência muito impactante.

CM Eles estiveram já na Bienal do Mercosul, dos anos 1990, eu acho que em ocasiões diferentes... quer dizer, eu sempre fazia essa estrutura no papel, então o que acontecia? Quando se superpunham duas dessas unidades, você acabava lendo como uma só, então sempre fazia um quadriculado, no final da história. Até que um dia, em 1976, em Petrópolis, eu tinha fios de cobre e comecei a cortar, e comecei a fazer a estrutura no espaço. Então começava a ter um acavalamento, uma superposição, eram passagens de um lado para o outro desse plano cortado, dividido, nessa falsa grade, no caso. E as coisas acontecem de diferentes maneiras, eu costumava dizer que não tenho assim uma maneira, um método de fazer os trabalhos, quer dizer, normalmente é aquela coisa que atravessa a sua cabeça, às vezes você está no meio...em 1967, eu estava envolvido com... Era o começo dos *Espaços virtuais*, os primeiros desenhos, os primeiros projetos, as primeiras maquetes, então eu estava muito envolvido com isso e aí duas ideias atravessaram a cabeça, mas na época eu fiz uma pequena anotação e nunca mais eu dei bola. Um deles era essa sala, *Impregnação*, a primeira parte do *Desvio para o vermelho*, que é a sala com os objetos de diferentes tons de vermelho, mas aí ficou. Só de 1981 para 1982 que eu recebi um convite para uma exposição nos Estados Unidos e, no caso, a curadora tinha visto *La Bruja*, na Bienal em 1981, a vassoura com os pelos e tal, aí ela me convidou para essa exposição, queria um trabalho de grande escala, tinha visto *La Bruja* na Bienal... E aí eu comecei a ver, fui nas anotações e tinha três trabalhos que se conectavam através de uma espécie de falsa lógica. Isso me interessou, eram simulacros de lógica, era essa sala que não tinha cor ainda, depois uma peça isolada, isso foi em 1967, depois dois projetos de 1978, um era uma pequena garrafa tombada da qual saía uma quantidade desproporcional de líquido, e um terceiro que era essa pia inclinada com uma torneira jorrando, eram três coisas diferentes mas eu achei que era interessante interligar uma espécie de historinha circular. Porque a primeira coisa, quando você entra no *Desvio*, é o som da televisão, que está ligada mostrando detalhes da cadeira, da estante, dos diferentes conjuntos, porque essa primeira parte, que é *Impregnação*, na verdade é uma coleção de coleções, de coleção da geladeira, do guarda-roupa, da estante, mas o primeiro contato que você tem é do som que vem do vídeo. No final da sala,

you enter the *Entorno*, which is the name of the second part, which is this bottle, and here you have a anecdotal explanation, because it happened, by the quantity of red. Well, you continue walking, the first wall is all white, then you go from white 100% to black 100%, which is this corridor where the bottle is, it reaches that dark room, totally black. In reality, what seems to be an anecdotal explanation for what happened in that room, in reality introduces a new element, which is the called perfect horizon, the horizon of a liquid in rest. Then this is the real thing, the people forget an explanation... In the measure in which you are more in this *dégradé*, reaches to 100%, and you see in the background the sink tilted with water spilling, it is important that it is spilling obliquely. Then you find another time the sum of the beginning, which is the first thing, the sum is of this faucet of the sink. Then I was interested for this, for the possibility of creating this kind of circulation between these three elements. And here I put this as the *Desvio para o vermelho*, but in the era it was not red, the color I chose there, because the first thing was a space where someone, for reasons that do not interest to explain, began to accumulate a series of objects, furniture and all of the same color. The bottle was the same thing, the first annotation that I did was a blue stain. And the faucet did not have color, it was only clear water running from the sink, but I saw this possibility.

IB Eu me lembro da montagem lá no *Museu de Arte Moderna de Paris*. Mas eles bloqueavam a nossa passagem, eu acho, porque eles botaram um vidro.

CM Aconteceu que uma das primeiras coisas que eu quis, porque eu sempre soube que isso era o que dava problema, era uma mancha no chão. Você tinha que ter uma quantidade certa de secante, para, quando colocasse, daí a 24 horas, 36, você poderia pisar. Mas a senhora, que já devia estar lá há uns trinta, quarenta anos como “chefe” das montagens, ficou lá segurando, refugando. Depois de três dias chegou o material, e eu falei: “Não vai dar, nem sei se essa é a composição certa”, mas não ia ficar discutindo com a secretaria do museu francês. Então, claro, no dia da inauguração estava molhado e as pessoas pisavam... as pessoas começaram a

pisar e saíram pisando pelo museu todo. Para mim era um *upgrade* da peça, mas a senhora interditou...

IB Então está certa a minha lembrança. Nossa memória é capciosa...

CM É, como *La Bruja* mesmo, quer dizer, a ideia era que depois que você entrasse tivesse aquela barafunda de fios em todos os andares da Bienal. Eu queria ir para fora da Bienal, queria que saísse como um feixe grande, a totalidade dos fios iria seguindo, espaço em circulação, sairia pela porta, iria para o parque e, no parque, faria uma porrada de coisa. Mas dias antes, não, duas semanas antes, mais ou menos, eu falei: “O Ibirapuera está cheio de gente andando de bicicleta, de moto, se algum engraçadinho resolve pegar dez, vinte fios desses e botar em uma árvore, na altura do pescoço, vai decapitar alguém, vai ter acidente, vai derrubar, daí isso de ficar só dentro do espaço lá do Ibirapuera.” O que ocasionou uma briga com *Gilbert and George*, briga não, mas... Porque a primeira vez eram cento e tantos voluntários, estudantes, que desenrolavam cada bobina pelos três andares da Bienal, com liberdade de visitar a Bienal, de ver. E cada vez que eles passavam na asséptica sala do *Gilbert and George*, que era do British Council, que tinha aquelas assistentes e tal, eles ficavam furiosos. Até que uma delas saiu, foi em uma cutelaria e veio com uma porrada de tesourinhas, aí cada vez que eles passavam...

IB Elas cortavam?

CM Cortavam, mas era um trabalho interminável. Pior que a gente estava no mesmo hotel, que eu acho que era um convênio antigo do Ciccillo Matarazzo com o hotel, era o Ca'd'Oro, um grande hotel ali na Augusta. Eu sei que acabou que tomamos café da manhã ao lado, assim...

IB Cildo, essa história de catálogo é assim... outro dia falei com meu ex-professor lá na França, o Christophe Viart, sobre esta pesquisa e ele me sugeriu uma publicação do *Museu de Arte Moderna de Paris* sobre catálogo, talvez uma das raras sobre o tema. Só que eles tratam, em vários artigos, do catálogo como um meio de organizar, de arquivar, o que não é a

abordagem que me interessa, me interessa é como o artista vê, na trajetória dele, o lugar criado por este livro, que é um museu ambulante. Ainda mais no Brasil, em que é o único museu praticamente.

CM Mas eu te falei, a bibliografia de arte, de artistas no Brasil é um fenômeno recente. Acontece quase do fim da era gutenberiana [fim da era da invenção da imprensa].

IB E, num dos primeiros artigos, contam que o primeiro catálogo de que se ouviu falar no ocidente foi do Jardim Botânico de Pádua. O botânico de lá resolveu fazer um pequeno catálogo, um livretinho sobre as plantas, sobre quais eram as plantas, para a pessoa passear e identificar os benefícios das plantas, também saber qual era qual e para que elas serviam. Então havia também um aspecto funcional... porque agora estamos vivendo a crise do moderno, não é? O moderno que vem desde o renascimento, não apenas o moderno do século XX.

CM O *fake*.

IB É, o moderno do renascimento, aquele que separou os domínios de conhecimento e deixou a gente à deriva de tudo, então eu acho que... depois só os catálogos das exposições universais, da virada do século XIX para o século XX. Aí vem todo o pensamento enciclopédico, de qualificação, não estou nem falando de catálogo *raisonné*, porque não estou tratando disso. Eu estou tratando do acesso que nós, professores artistas, temos aos nossos mestres.

CM Dessa mediação.

IB Porque é o único meio que temos. Por exemplo, para ver Volpi... ainda bem que a Vanda Klabin organizou, em 2009, uma exposição da obra do Volpi no Instituto Moreira Sales, na Gávea, e pudemos ver o Volpi de verdade, porque eu tinha, talvez fosse... o quê? “Gênios da pintura”, sei lá, qualquer coisa do gênero que eu tinha de Volpi. Ah, e depois a coleção Espaços da arte brasileira, que o Rodrigo Naves organizou, da Cosac, com o texto do Lorenzo Mammi, no livro do Volpi, de 1999. Mas não temos como ver... Guignard?

Eu acho que nunca vi um Guignard ao vivo, eu nunca pude ver um Guignard ao vivo.

CM Teve há uns anos uma exposição grande no Belas Artes, mas o fato é que quase não existe mesmo um meio de acesso.

IB Então esse meio de acesso que a gente tem através do livro é supervalioso.

CM Sem dúvida. Esse catálogo da Phaidon foi muito importante, depois a Cosac Naify traduziu, editou aqui no Brasil e de repente você tem uma possibilidade de amostras fotográficas do trabalho, textos relativos ao trabalho. Você encontrava muitas livrarias mundo afora, quase que em aeroportos. Eles tinham uma distribuição muito agressiva, eles não iam fazer, ia ser outra editora.

IB Você não tem nem site, não é?

CM Não. Eu sei que tem uns aí, mas foram pessoas que criaram, não fui eu. Mas é essa coisa, não adianta você ficar tentando...

IB Controlar isso.

CM Por que o que é a realidade? É a verdade e todas as mentiras anexas, as *fakes news*, tudo isso é parte do real, de o que a gente chama de real. Então é um trabalho de enxugar gelo você ficar corrigindo informação. Informação é o seguinte: não gera! porque uma vez que você gerou informação ela vai circular como informação. Um desmentido de uma informação errada só enfatiza a informação errada.

IB A gente está vivendo essa experiência na carne.

CM Claro, será duas vezes a mesma coisa. Era o Goebbels que falava isso? O ideólogo nazista. Uma mentira repetida várias vezes se torna uma verdade.

IB É isso que estamos vivendo...

CM Isso era o bê-á-bá do nazismo. Aliás, outro dia, outro dia não, já tem bastante tempo, era dezembro de 2012... eu até tenho esta matéria em algum lugar, saiu no jornal *O Globo*, página inteira, que em agosto de 2012, de férias lá na Europa, um garotão estava no seu quarto, em uma cidade no interior da Inglaterra, pensando o que ele ia fazer para pagar o colégio, a universidade, que trampo ele ia começar... E ele resolveu criar a *One Million Dollar Homepage*, e teve a ideia de vender cada pixel dessa homepage por um dólar. Aí um primo comprou 10 dólares. Ele começou isso em setembro 2012, a matéria eu acho que saiu no jornal *The Guardian* de Londres, em dezembro, e a do *Globo* foi do começo de 2013, janeiro, uma coisa assim, foi uns dois meses depois da publicação lá do *The Guardian*. Mas, até essa publicação do *The Guardian*, ele já tinha vendido 999 mil pixels. A tela são mil por mil pixels, ou seja, 1 milhão de pixels, então ele já tinha vendido 999 mil, tinha sobrado mil, que já estavam no eBay por 176 mil dólares cada um. Pois bem, mas aí já tinha grandes marcas, grandes empresas, corporações, *Time*, não sei o que lá, outros jornais londrinos e o que você imaginar, *Nike*, o *escambau*, *Coca-Cola*, que compravam vários pixels para formar a logo. E, como eu te falei, ali, quando eu li e vi foto dessa página... Eu acho essa a coisa mais brilhante, essa foi a coisa mais interessante que eu vi nessa área.

IB Sabe, tive um colega de doutorado fez um trabalho com o Google, ele entrou na página do Google e criou o falso Google, e aí ele quantificou também quanto valia cada palavra que você digita no Google. Então ele fez uma tabela gigantesca de quanto valiam as palavras, entendeu, o valor de cada palavra.

CM Modificou a operação.

IB Sim, e a Google começou a persegui-lo, porque ele entrou, ele atravessou o sistema.

CM É isso, hoje qualquer garoto de 11 anos entra e sai no Pentágono... Tem um jornal que está lá em casa, de ontem, de anteontem, é uma estatística de que, no ano passado e em 2017, 2,5% das crianças entre 2 e 4 anos tinham celular, e no último senso já eram 3,7% que tinham celular nessa faixa

de idade. Elas já vão crescer com isso. Eu quebro esses botões toda hora, aperto com força o celular, então toda hora de repente ligo, ligo sem querer para uma amiga minha da Alemanha, que se chama Ada. A gente não se toca e de repente acontece uma coisa qualquer. O Max fica me gozando. Porque o Max começou a trabalhar com 17 anos, 18 anos em Brasília, ele é de 1955, foi em 1973, quando eu voltei, com 18 anos ele fez concurso para o Banco do Brasil lá em Brasília, trabalhou a vida inteira no Banco do Brasil...

IB Que era o futuro. Minha mãe recortava todos os anúncios dos jornais que tinham concurso para o Banco do Brasil para ver se eu parava com esta estória de fazer arte.

CM Banco do Brasil era o grande emprego no Brasil, você tinha 18 ou 19 salários por mês, era um ótimo salário. Você tinha uma assistência ótima, o melhor clube de Brasília era a AABB. E o Max foi trabalhar no Banco do Brasil, por aí, em 1973, 1974, e em 1981, 1982 ele foi trabalhar nessa área de informática, e o Banco do Brasil eu acho que foi uma das primeiríssimas instituições a começarem a se informatizar. Então ele a vida inteira lidou com computação e tal, mas eu sempre fiquei com medo dessa quantidade de informação que você começava a fornecer voluntária ou compulsoriamente para o Estado e grandes corporações.

IB É, porque inclusive desvia a sua cabeça. Por exemplo, sistematicamente abro o celular para responder ou para enviar uma mensagem, e já aparecem trezentas outras coisas e me distraio. Aí me pergunto: “Vem cá, o que eu vim fazer aqui mesmo?”

Capítulo 4

Cristina Salgado

Iracema Barbosa A primeira coisa que preciso dizer aqui é que você tem uma pesquisa pela qual tenho grande admiração. O grupo de artistas que escolhi para essas conversas ignoram as modas e entendem o trabalho como um encontro com uma linguagem própria. Especificamente no seu trabalho, a questão do universo feminino aparece de maneira não literal, livre e densa. A meu ver, tem uma relação muito forte com alguns trabalhos da Louise Bourgeois. Não é questão de mercado. Não estou falando de mercado, não estou falando de poder, não estou falando de mídia, estou falando de linguagem, trabalho e pesquisa. E da densidade de seu pensamento sobre o que é a escultura, o que é pintura, o que é plano e o que não é plano.

O livro para o artista contemporâneo brasileiro é fundamental, porque sem isso a gente não tem visibilidade da arte feita no Brasil. Estou aqui na sala de sua casa mal conseguindo olhar para você, porque estou olhando as suas obras atrás de você, obras que mostro em sala de aula, que só vi uma vez rapidamente, ou, no caso de algumas delas, só conheço apenas através de fotos. Então essa falta de visibilidade faz com que o livro seja hiperimportante para o artista contemporâneo, especialmente o artista brasileiro. Mas ao mesmo tempo a gente está em um país supercaro em vários aspectos. Então a primeira pergunta que eu gostaria que você refletisse é sobre qual seria o papel desses livros? Por que é relevante para você publicar seu trabalho em livro?

Cristina Salgado Esse trabalho, por exemplo, que está na capa desse livro, eu considero talvez o trabalho mais ambicioso que fiz. *Ver para olhar*, exposto no terreiro do Paço Imperial, em 2012, é um trabalho que foi desmontado e destruído.¹² Essas caixas todas eu tive que jogar fora, não tinha onde guardar, por exemplo. Ele era enorme, era um trabalho de trinta metros de comprimento que ocupava toda a extensão do terreiro do Paço. A lança, que perfurava essas caixas todas, tinha trinta metros de extensão. O que eu tenho de registro é um filme muito curtinho com uma qualidade regular, para ser generosa com esse filme... E tenho também as fotos que o Wilton Montenegro fez, que são ótimas, excelentes, mas obviamente não correspondem à realidade

¹² Cristina Salgado. *Ver para olhar*. Paço Imperial, Rio de Janeiro, 14 de setembro a 25 de novembro de 2012.

do trabalho. É o que eu tenho. Então, para mim, é muito importante ter imagens desse trabalho reproduzidas nesse livro e que ele circule. Houve uma distribuição pequena do livro nas livrarias da Travessa, na Argumento, na Blooks, mas uma distribuição muito pequena, o distribuidor foi médio e eu mesma distribuí esse livro onde pude. Foi distribuído nas bibliotecas das universidades e eu mesma fiz chegar nas mãos das pessoas que curtem, pessoas importantes, pessoas interessantes, artistas e curadores, pessoas que eu sei que vão ter algum interesse. Porque boa parte do meu trabalho está nesse livro, *Ver para olhar* é um trabalho tão importante para mim. Quem viu, viu, quem não viu, vai ver o que está no livro.¹³

Nesse livro, há trabalhos meus desde os anos 1980. Eu nunca fui uma pessoa que se preocupou tanto em documentar o trabalho, infelizmente, e o livro é uma forma de as pessoas terem um certo apanhado de um período razoável da minha produção. É um livro supervalioso, eu fiquei muito feliz de ter conseguido realizá-lo. Tem uma qualidade gráfica incrível, não é? A designer Sônia Barreto se dedicou ao projeto de maneira incrível, ela foi perfeita. Teve muita paciência comigo. Ela vinha ao meu ateliê e a gente ficava escolhendo as imagens juntas. Além disso, ela foi muito cuidadosa com a impressão. Foi uma sorte grande reunir a equipe que participou da montagem, sou grata aos fotógrafos todos que abriram mão dos direitos para publicação... Sei lá quando eu vou poder fazer outro, porque foi um edital.

Fazer um livro no Brasil é muito difícil. Eu tenho esse livro em arquivo PDF também, então disponibilizei no meu site... É bom ter um site. É uma forma de as pessoas acessarem seu trabalho. É muito importante ter o trabalho documentado visualmente. Os textos do livro são ótimos, os textos da Tania Rivera, da Viviane Matesco... Há uma entrevista em que eu tentei ter alguma lucidez, com Glória Ferreira, Evandro Salles e Marcelo Campos... Eu não estava no meu melhor dia, mas depois dei uma editada para tirar as bobagens maiores que a gente fala em entrevista, e ficou uma entrevista razoável. Então é um material precioso com muitas imagens. Eu devia mandar também para as escolas públicas, não sei se a gente conseguiu mandar, a

13 Cristina Salgado e Glória Ferreira. *Cristina Salgado*. Tradução para o inglês de Vladimir Freire. Rio de Janeiro: Belêu, 1ª ed., bilingue, 2015.

produtora Eliane Longo fez uma distribuição legal para as principais bibliotecas. Mandamos para museus também. A produção de um livro para um artista é muito importante porque é uma forma de circulação e divulgação do trabalho, sobretudo quando nele há textos que ajudam a refletir sobre as obras.

IB Justamente sobre isso que gostaria de perguntar: como você sente essa relação da publicação, da imagem, da fotografia com a obra em si? Como é que você percebe essa relação física da materialidade, as relações dimensionais da sua obra, uma vez que hoje é uma obra basicamente tridimensional, com a fotografia?

CS É, a maior parte do que eu faço atualmente é tridimensional.

IB E o livro, essa questão do design, como é que você percebe essa relação física da obra com o livro?

CS Eu tenho muita sorte de ter tido o Wilton Montenegro fotografando o meu trabalho, porque ele tem um olho incrível e a gente se entende muito bem. Na hora da fotografia, a gente conversa e ele fotografa do ângulo que eu vejo o trabalho. Outros fotógrafos também já fotografaram o meu trabalho, o Marco Terranova, o Vicente de Mello, excelentes fotógrafos. Então até hoje eu tive muita sorte com os fotógrafos. Mas nos últimos anos tem sido o Wilton quem fotografou sobretudo as instalações. Claro que a fotografia no livro não traz toda a experiência da presença da obra, é um recurso de documentação que traz o olho do fotógrafo. Daí ser importante essa cumplicidade do fotógrafo com o artista.

IB Você acha que o olho e a visão dele revelam de alguma maneira para você coisas que você não tinha visto? Há alguma coisa que ele acrescenta, como em um diálogo, ou ele simplesmente consegue perceber essa sua visão?

CS Wilton descobriu ângulos interessantes especialmente no trabalho *Ver para olhar*. Mas é um fotógrafo de grande afinidade. Eu realmente fico feliz quando eu vejo as fotos no visor da máquina dele. Eventualmente eu peço para ele foto-

grafar de um determinado ângulo, uma coisa a mais, mas é raro, porque quando ele vai me mostrar já está tudo lá.

IB Mas você imagina um leitor vendo o seu trabalho? Por exemplo, esse trabalho novo [em pé na sala], tem uma relação com a nossa própria verticalidade...

CS Pois é, estou louca para fotografar isso. Eu vou ter que levar isso aí para outro lugar, porque aqui em casa não dá, não tem condição de fotografar isso aqui nesta casa, está muito poluída com outros trabalhos, com as coisas da vida cotidiana. Eu fico imaginando onde eu vou fotografar isso, porque precisa de um espaço mais neutro para ser fotografado.

IB Uma coisa é eu estar vendo o trabalho, percebendo o trabalho fisicamente como estou aqui hoje, com essa sensação incrível de estar diante de trabalhos que eu só tinha visto em imagem. Porque, por mais que o livro me dê uma certa noção, eu não tenho a sensação física com o trabalho como tenho aqui, óbvio. E eu me pergunto o que você pensa sobre isso, na sua relação com o seu trabalho e com o livro, e com o leitor que vai ter acesso? Por exemplo, meus alunos que não conhecem o seu trabalho só têm acesso ao trabalho pelo livro e pela internet, mas a internet já é outra questão em que eu vou entrar depois. Eles têm acesso pelo livro, sem a noção da relação com o corpo, não é? Você pensa sobre isso, como você percebe isso? Ou isso é esquecido?

CS Deixe-me voltar à questão do Wilton Montenegro, fiquei pensando sobre isso, se ele revelou alguma coisa. Teve uma sessão de fotos que ele fez do trabalho *Ilha 01, 2017*, que ficou exposto numa galeria no Cosme Velho, em uma casa muito bonita.¹⁴ Ele fez fotos lindas, com o espaço, no espaço, e realmente ele revelou ali situações das obras no espaço que foram sensacionais. Ali ele botou pra quebrar, porque ele conseguia ver por entre as portas uma peça que estava bem mais atrás. Foi realmente uma série muito boa de fotos.

Você perguntou sobre como as pessoas veem as obras nos livros quando não podem ver fisicamente... Eu não tenho como adivinhar, eu não posso saber como elas... Eu não tenho como saber, porque eu conheço a obra das duas manei-

14 Cristina Salgado. *Ilha 01*. Curadoria de João Paulo Quintella. Z42 Arte, Rio de Janeiro, 30 de novembro a 14 de dezembro de 2017.

ras. Não tenho como saber sobre a percepção de quem não sabe como é, se a pessoa está tendo essa percepção sensorial mais próxima do real... Inclusive porque isso varia muito da capacidade de imaginação de uma pessoa para outra, tem pessoas que têm uma capacidade de leitura e de imaginação maior do que outras, as pessoas são diferentes. Porém acho que um bom fotógrafo contribui para trazer algo da sensorialidade do trabalho.

IB A outra questão é sobre a sua relação com os textos críticos. Como você vê esse pensamento que chega com esses textos sobre seu próprio fazer? Gostaria que você falasse do seu lugar. Por exemplo, você está falando sobre como o Wilton Montenegro foi generoso na visão dele, mas gostaria que você falasse de você em relação aos textos. Porque há muitas contribuições sobre seu trabalho, como a da Sheila Cabo, a da Luiza Interlenghi, a da Viviane Matesco, tem a entrevista com a Glorinha [Glória Ferreira]... Enfim, gostaria que você falasse sobre os textos críticos em relação à sua obra, o que eles revelaram, não revelaram, como você escuta esses textos?

CS Olha, são textos complexos. Fico impressionada como o fato de as pessoas fazerem as relações que fazem. Gosto bastante dos textos da Tânia Rivera e da Viviane Matesco que estão aí nesse livro. Mas muitas coisas são coisas que as pessoas conversaram comigo antes, então não me surpreendem, porque, de certa forma, a gente traçou o caminho que o texto tomaria. Por exemplo, as pessoas sabem que eu gosto da psicanálise, que eu gosto dos surrealistas, que o meu campo, a minha familiaridade, é com esse território. De modo que eles não chegam a me surpreender, são textos que trafegam por esses caminhos, essa vizinhança da psicanálise e dos surrealistas, então não chegam a estabelecer conexões que me surpreendam, pelo contrário. Convidei justamente pessoas que já possuem certa convivência com meu trabalho há algum tempo e foi um prazer a leitura dos desdobramentos e aprofundamentos das nossas conversas e comentários.

IB Cada vez mais os artistas estão escrevendo sobre os seus trabalhos e refletindo. Porque é um lugar complicado esse

nosso de falar sobre o próprio trabalho.

CS É difícil.

IB É muito difícil. Que lugar é esse que a gente ocupa? Porque não somos críticos, nem historiadores...

CS Como participante de uma instituição acadêmica, tenho que publicar. Escrevi um texto recentemente que saiu em um livrinho publicado pelo PPG Artes [UERJ], pela editora Cobogó, que eu escrevi há mais de um ano atrás, aí ficou nesse processo de publicação, demorou... Saiu há um mês, eu estava viajando, não fui ao lançamento. Mas, quando eu li o livro, me surpreendi um pouco, disse a mim mesma : “Gente, fui eu que escrevi isso?” É tão acadêmico! E estou ali falando de psicanálise também e tal. No final, eu até falo do processo, mas achei a primeira parte toda superacadêmica.

IB Por que acadêmica, Cristina?

CS É muito referenciado em psicanálise, citação de autores, Didi-Huberman, e não sei o quê... eu estava realmente ali, naquele momento, enfiada em um negócio distante da minha prática artística... Não gostei.

IB De escrever dessa maneira?

CS É. Há outros textos meus de que gosto mais.

IB Mas isso acontece também pelo fato de você ter uma longa prática na universidade, talvez você tenha sido uma das primeiras artistas aqui no Brasil que foi para a universidade. Você e a Leila Danziger. São poucos artistas que começaram há bastante tempo a trabalhar na universidade.

CS É difícil esse lugar meio lá e meio cá, não é? Mas eu não me sinto mesmo muito acadêmica, não.

IB Mas, falando de texto... por exemplo, “Grande nua como imagem”, que você escreveu no catálogo que tem a *Grande nua na poltrona vermelha na capa*, é lindíssimo!¹⁵

15 Cristina Salgado. *Grande nua na poltrona vermelha*. Cavalariças da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 2009.

CS É. Nem lembro mais.

IB É claro, você vai falar da psicanálise, mas você começa inclusive contextualizando a imagem cristã, lembra? Sobre a própria noção de imagem.

CS Eu acho que é alguma coisa da minha tese, deve ser um fragmento da minha tese. Gostei muito de escrever minha tese.

IB Mas você fala também de processo, de como você trabalha. Você articula, digamos assim, o que a está norteando. Eu tenho falado que acho que o texto do artista tem um quê de manifesto, porque é totalmente comprometido com a prática e com aquilo que interessa ao artista. É como se ele quisesse a cada vez provar uma tese, é como um manifesto político, só que ligado ao fazer do artista. Eu acho que tem essa particularidade. O texto do historiador tem essa coisa de contextualizar com a historiografia, o da crítica de tornar visível coisas que o público pode não ver.

CS É, mas eu acho que artista na academia é meio esquizofrênico. Porque tem um lado que é um lado das leituras acadêmicas, dos autores, das citações, de uma certa...

IB Erudição.

CS Erudição. E você bota nota de rodapé, segundo fulano, segundo beltrano, segundo ciclano, e tem um outro lado que é o do processo, que é irracional. Eu não sou uma artista construtiva, eu não sou uma artista da racionalidade. Eu sou uma artista mais pulsional, como você mesma falou, não sou uma artista que segue as tendências, não é? Pelo contrário, faço o que eu tenho que fazer, sempre fui assim. Você falou assim: "Ah, você tem a ver com a Louise Bourgeois". Eu tenho a ver com a Louise Bourgeois porque eu tenho a ver com a Louise Bourgeois, mas não porque eu quero, é por uma afinidade intrínseca. Quando eu conheci a Louise Bourgeois, foi até em um momento já muito posterior do meu trabalho.

IB Eu também conhecia o seu trabalho muito antes, via coisas no seu trabalho que depois fui ver na Louise Bourgeois.

CS E aí quando conheci a Louise Bourgeois eu pensei: “Nos-
sa, que afinidade que eu tenho com essa artista”, e aí fui
vendo a obra dela e pensei: “Nossa, eu já fiz isso”, tem tudo
a ver, senti uma afinidade incrível com ela. Então fui ler coi-
sas sobre ela. Tem um livro, *Desconstrução do pai, reconstrução
do pai*, com vários depoimentos dela, e que eu tenho há anos
e até recentemente só tinha folheado. Há poucos dias voltei
a esse livro porque vou dar um curso na pós-graduação. Vai
ser um curso muito prático, mas vou mencionar a Louise
Bourgeois. Eu abri o livro, abri só por causa disso, porque
nunca tinha aberto antes, o livro estava novinho, fechado
– acho que isso tem a ver com aquela coisa do excesso de
interesse, que às vezes trava, aí fui ler os depoimentos dela
e vi como há situações parecidas, como há falas dela sobre
processo que coincidem com experiências minhas. Então eu
tenho muita afinidade com ela em algumas coisas.

IB Uma familiaridade.

CS Uma familiaridade mesmo.

IB Vocês fazem parte, eu acho, da mesma família, mas o seu
trabalho tem uma verdade muito própria, eu acho que não é
questão de ser parecido.

CS As nossas histórias são diferentes, enfim, somos artistas
diferentes, mas há pontos em comum.

IB Você tocou em um assunto interessante, Cristina. Você
acabou de dizer sobre seu trabalho: “Tem um outro lado que
é irracional”. Então você não trabalha com projeto? Como é
essa relação entre processo e projeto para o seu trabalho?

CS Depende do trabalho. Por exemplo, para fazer esse
trabalho que está na capa desse livro, *Ver para olhar*, que é
o meu trabalho mais ambicioso, fiz o desenho dele em um
fôlego. Eu fiz o desenho em duas ou três tentativas. Foi
um desenho que foi crescendo. Eu fiz o primeiro desenho,
depois fiz um segundo e ele foi crescendo. Mas foi muito
rápido, foi uma ideia, um esboço de uma ideia, uma ideia
que se desenrolou. Depois ela cresceu e, do momento em
que ela ficou pronta, eu parti para a execução. Depois que

parti para a execução, não mudei mais a ideia, porque já não dependia mais tanto de mim, eu parti para a produção que foi comprar essas cadeiras, esses bancos, essas poltronas e mandar fazer as caixas, desenhar as caixas com as medidas e mandar fazer. Comprar o refletor, pesquisar qual era esse refletor, comprar um tripé, pesquisar qual era o tripé, então era uma execução mais a frio. A frio nada, que eu fiquei nervosíssima, quase morri para fazer esse projeto. Ele foi uma coisa que exigiu de mim um esforço descomunal. Eu não tinha um produtor para fazer isso, eu tive que fazer tudo sozinha. Não exatamente sozinha, porque teve um marceneiro que foi lá com dois ajudantes e resolveu os problemas todos de execução. Na verdade, ele foi praticamente executado no local, então pode-se dizer que foi feito na hora tudo mudou em relação ao desenho original, mudamos todas as medidas que eu havia feito com todo o cuidado. Foi muito mal projetado, essa que é a verdade. Eu tinha planejado uma ordem determinada dessas cadeiras, com cada caixa em cima de uma determinada cadeira, e a gente teve que mudar tudo na hora, porque o fecho de luz não passava na altura certa. Tivemos que reajustar tudo ali na hora, enfim. Mas, em relação a projeto, eu poderia dizer que cada trabalho tem sua metodologia.

IB Esse trabalho, engraçado... eu não vi a instalação, mas agora, vendo a foto, ele parece bem diferente de outros trabalhos seus, não é? Tem muito a ver com cinema e fotografia, não?

CS É um fecho de luz que atravessa essas caixas todas e, na verdade, essa luz carrega uma imagem que está dentro desse projetor, que é um refletor chamado refletor elipsoidal. Ele tem uma imagenzinha dentro dele, é uma imagenzinha fotográfica, pode ser qualquer imagem. É um canhão de luz que projeta essa imagem com a luz e ela atravessa tudo, vai bater lá na frente em uma poltrona, que é o anteparo, que recebe a imagem. E, ao mesmo tempo, tem uma lança que é presa no tripé que suporta o refletor. Essa lança atravessa as caixas por um outro furo, em paralelo, acompanhado o fecho de luz, e chega também ao anteparo, e o espeta perto da imagem. Eu tive a ideia da estrutura toda, mas para executar foi uma lenha.

Na verdade essa imagem não é uma imagem qualquer, é uma imagem importante, de uma mãe e uma filha de mãos dadas, e a menina é muito parecida com o modelo que usei para fazer minhas meninas de ferro de 1993. As caixas estão todas sentadas em cadeiras, bancos, poltronas. Tenho inúmeros trabalhos com mulheres sentadas, mães e filhas, e já havia feito “caixas sentadas”. O novo foi essa dinâmica da imagem – que eu associei a um trajeto da memória – e o uso do equipamento de luz. E, claro, as dimensões. Nunca tinha feito um trabalho tão grande. Apesar de que a *Grande nua na poltrona vermelha* foi um trabalho muito grande e que também exigiu muito esforço.

IB No meio acadêmico o trabalho de artista e o tempo do trabalho de artista ficam à margem, acontecendo quase de maneira clandestina em relação ao cumprimento dos deveres acadêmicos. Como se o trabalho mesmo – que não é projetado em todos os detalhes e não é laboratorial como o do cientista, mas funciona como outro tipo de laboratório – não fosse pensamento. Como você vê essa relação da arte e do trabalho da obra como pensamento, nesse meio que a gente está e em relação ao suporte livro? Por exemplo, quando você faz o seu trabalho, você pode estar dialogando com os nus do Picasso, com a questão dos modelos de Matisse, com todas essas questões que você evoca, ou com a questão da representação popular da mulher, da criança ou do feminino, todas as questões que você vai trabalhando e elas vêm amalgamadas como pensamento, em uma forma. No texto acadêmico, nós artistas ficamos nessa esquizofrenia, justamente porque a gente tem que formatar como se fosse um químico, um físico... tenho brigado muito pra que a gente assuma o tipo de trabalho que realizamos. Quando a gente lê aquele livro da Glorinha [Glória Ferreira], que ela organizou com a Cecília Cotrim, você vê que os textos de artistas nos anos 1960, antes de eles estarem academicizados, eram manifestos sobre questões que o artista queria falar e ponto.

CS É, eles não estavam na academia ali.

IB Poucos deles...

CS Mas eu acho que a gente não precisa necessariamente cair nessa forma.

IB Gostaria que você comentasse sobre essa relação da obra com o pensamento, que, na sociedade brasileira, é totalmente ligada à literatura e não às artes visuais.

CS Ligada à palavra, não é?

Neste livro há um texto meu, que escrevi por ocasião do trabalho *Ver para olhar*. Pra mim, ele é importante por muitos motivos. Até porque eu inaugurei um procedimento do uso de projeção com imagem e luz, e eu não o cito, na verdade. Tem um texto de artista aí que não é... Porque o perigo também de texto de artista é o uso de uma linguagem poética muito chata, adocicada.

Então tem uma coisa de processo. Na nossa linha de pesquisa no PPG Artes [UERJ] Processos artísticos contemporâneos, que agora até está mudando para Arte, experiência, linguagem, a gente tenta fazer uma fala sobre processo.

IB Mas e essa questão da obra como pensamento?

CS Eu trago comigo o título da minha tese até hoje: *Escultura como imagem*. Foi um título que surgiu como inspiração de definição do meu processo, e talvez seja o que me garante alguma independência em relação às ondas, para o bem e para o mal. Leonardo da Vinci tem aquela máxima sobre arte como coisa mental, mas, como eu já te disse, a parte da cabeça que funciona no meu processo, com a qual eu nego, é o inconsciente, é minha filiação. Claro que a racionalidade precisa entrar em ação, até porque não é possível se achar, como os surrealistas históricos, que o inconsciente se convoca. Eu acho muito interessante observar processos de outros artistas, esse diálogo com o processo do outro, porque você também observa a sua especificidade. Também pode ser muito legal às vezes, olhar o mundo fora do campo da arte também, os processos de produção de fora. Isso eu acho que os minimalistas fizeram quando foram olhar a siderurgia, quando foram olhar outros modos de produção. O processo como produção de significado eu também acho

interessante. Minha pesquisa na UERJ é *Processo como imagem*, e o que eu quero dizer com isso é que tudo significa, todas as medidas tomadas na produção tem alguma implicação no sentido do trabalho. Da produção dos materiais aos gestos de concretização.

IB Do fazer.

CS O fazer. Quando você está produzindo, você está produzindo significado nesse fazer, os encontros subjetivos... Isso é bem surrealista, quando você está no processo de produção, como o processo já está dizendo do significado do trabalho. Eu me lembro, eu até falo disso na minha tese lá em 2006, quando eu falo que eu vou procurar os ex-votos para fazer as fundições, e como aqueles ex-votos são carregados de... [escutamos vindo da rua: "Olha o ferro velho! Compro ferro-velho!"] Ouviu? não foi à toa, olha o ferro-velho aí... Que eu transformei aquelas peças de cera em ferro fundido e como aquilo ganhou um peso, e aquilo é corpo, como aquelas partes do corpo são pesadas e como o pessoal da fundição falava sobre aqueles corpos, aquelas partes dos corpos, como eles diziam coisas. Tudo aquilo para mim ganhou significado como a fala dos metalúrgicos lá na fundição, quando eu fiz a série *Humanoinumano*, como todo o processo da produção daquelas esculturas, aquilo produziu significado no fazer daquelas esculturas. Como foi importante para mim a participação naquela metalúrgica, como aquilo entranhou de significado naquelas esculturas, também por isso que eu dei o nome *Humanoinumano*. Como era, e certamente ainda é, dura aquela vida para eles, para mim que estava ali como artista, toda linda, bela e fresca, fazendo aquilo... Era difícilimo, era pesadíssimo. Imagina para eles, que ganhavam um salário mínimo, sei lá quantos eram despedidos volta e meia, tinham que entrar em um horário supercedo e sair em um horário supertarde. Eu me infligia mais dureza do que eu precisava para poder merecer a ajuda deles no trabalho, para fazer aquelas esculturas. Como aquilo tudo encheu de significado as minhas esculturas de ferro. Eu vou doar agora três peças para a UERJ, eles estão fazendo um acervo lá.

IB Um acervo, que bom!

CS Eu fiquei bem feliz com esse projeto, quero ver isso acontecer mesmo, tomara que aconteça. Então essa questão do processo como signficante eu acho bem interessante.

IB Outra questão sobre a estrutura: mesmo as escolhas que você fez nos livros, dos encadeamentos das imagens, no livro da *Grande nua*, são apresentadas também com fotos de outros momentos do trabalho, não é?

CS Porque era uma oportunidade de ter também um livro que carregasse essas imagens, aquilo tudo que a gente estava falando.

IB Gostaria que você falasse alguma coisa sobre o encadeamento dessas imagens, as escolhas, pelo menos, as escolhas de texto e de imagem, algum critério ou alguma coisa que você pensou sobre isso?

CS Tinha um ritmo, a gente foi vendo um ritmo para as páginas.

IB Não havia uma preocupação cronológica, nada disso...?

CS Não, a cronologia é bem fluida, não tem uma cronologia como método na estrutura do livro. A gente fez uma cronologia lá no final, das exposições, acompanhada de umas imagenzinhas. Mas há um ritmo para as imagens, de repente aparece aquela peça com os olhos enormes, tem mais uma preocupação estética nessa sequência. E há também as imagens que acompanham os textos.

IB Como você vê a diferença, por exemplo, do livro para o site? Porque você tem o seu site, que também é bastante completo.

CS O site é cronológico.

IB O que você vê de diferente entre esse suporte e a web? Você já pensou sobre isso?

CS O site tem outra metodologia, mais documental mesmo. Foi feito por um amigo meu, ex-aluno, o Júnior Serpa, da *Dois Design*. Ele tem uma ordem cronológica, mas não há

tanta informação assim, não tem a ficha técnica dos trabalhos, por exemplo, os trabalhos vão aparecendo. Tem só o título das séries e uma informação básica das imagens, uma sequência das imagens, das séries. Mas é muito mais completo do que o livro em termos de imagem, e é mais atualizado, porque esse livro termina em 2015.

IB Mas qual seria a diferença em um estudante ter acesso ao livro e à web? Você vê uma diferença?

CS Apesar de o site ser mais completo em termos de imagem, talvez eu goste mais do livro. Não sei se é uma coisa geracional, o livro a gente manuseia, tem a coisa do papel.

IB Da escala.

CS É, essa organização da imagem. Ele é tão bem cuidado. Ficou um objeto muito bonito. E no livro você vê duas imagens. No livro você vai e volta, você vê uma imagem, depois volta e vê a outra estourando a página. Isso dá uma dinâmica. Há os textos junto às imagens. Claro que estamos em tempos de site e, sem dúvida, ele cumpre um papel de divulgação muito importante. E você tem a agilidade de dar o endereço do site para qualquer um.

IB Também percebo dessa maneira, por isso que eu escolhi fazer esta série de entrevistas. Uma coisa importante é a relação da publicação do livro com o mercado, com os museus, galerias. Como é que você vê isso?

CS Ah, eu sou muito pouco proativa. E me prejudico muito sendo pouco proativa. A verdade é que eu dei esse livro para algumas galerias, nem sei para quais...

IB Mas não tem ninguém que esteja trabalhando isso para você, com relação aos museus? Um produtor...

CS Não.

IB Não tem um produtor tentando esse contato do seu trabalho fora do Brasil?

CS Não. Tenho uma galeria, que é a Múltiplo. É uma galeria muito simpática, que trabalha com bons artistas. Tem uma grande vantagem: o dono entende de arte.

IB Eu queria perguntar sobre o momento de produzir esses livros. Foi só uma questão de oportunidade?

CS Ah, foi oportunidade. Inscrevemos o projeto do livro em um edital da prefeitura e ganhamos.

IB O que você sentiu em relação à sua trajetória? Porque você já tem um trabalho muito consistente há muito tempo. Quantos anos de trabalho, Cristina? Trinta e cinco, quarenta anos?

CS Ih, muito tempo. Quarenta anos.

IB E esse primeiro livro... Para você ver, se você fosse uma artista europeia você já teria uns dez livros, você sabe disso, não é? Você já teria feito um livro há muitos anos atrás?

CS Ah, já, com certeza. Fiz um livro através de um edital da Faperj, foi quando eu fiz a *Grande nua...* Foi um edital que ganhamos, eu, Regina de Paula e Sheila Cabo, as três juntas. A Regina tem um catálogo no mesmo formato que o meu, tudo igualzinho. Expusemos juntas nas Cavalariças do Parque Lage, em 2009. Ela ocupou duas salas e eu uma, com a *Grande nua na poltrona vermelha*. João Modé fez o projeto desses catálogos. E este outro livro, da instalação no Paço, maior, mais completo, já estava querendo fazer há muito tempo, tinha feito várias tentativas e nunca dava certo. Aí rolou um edital da prefeitura, consegui que a Eliane Longo fosse a produtora. E a querida Glória Ferreira assina comigo.

IB Como organizadora?

CS Sim. Aí ganhamos o edital. Foi uma grande alegria, especialmente por poder contar com a Glorinha comigo.

Capítulo 5

José Resende

Iracema Barbosa Essa nossa conversa não trata exatamente sobre suas obras,¹⁶ mas a respeito de livros-catálogos que partem de sua obra. Em particular sobre o catálogo de sua exposição na Pinacoteca de São Paulo, realizada em 2015, que tive a oportunidade de visitar em sua companhia, junto a quarenta estudantes do Departamento de Artes da Universidade de Brasília.

Talvez seja um assunto que nem interessa a você, peça seu depoimento e reflexões, porque pode ser um material muito útil para os estudantes, para formação de artistas, críticos, historiadores da arte e envolvidos, editores, financiadores, do meio de arte no Brasil. Escolhi este catálogo editado pela Pinacoteca pela visibilidade das obras.¹⁷

José Resende Acho que uma coisa da qual nos ressentimos, e isso não é de hoje, é a dependência de publicações para nos formarmos. Várias gerações assim o fizeram. Melhorou, mas continua complicado. A formação se dá sobretudo através da reprodução de trabalhos, de bibliografia. É um absurdo, mas a gente não tem, até hoje, um lugar público, um museu, uma instituição [com raríssimas exceções], para conhecer a produção de um artista brasileiro. Nem dos mais consagrados. Se você quiser fazer um estudo sobre Pancetti ou Guignard¹⁸ vai ter de percorrer inúmeras coleções particulares. Vi uma exposição há bem pouco tempo, que me surpreendeu ao demonstrar com clareza isso: depois de cinquenta anos trabalhando como artista lógico que sei quem é o Guignard e reconhecer um trabalho seu. Óbvio. Entretanto quando vi uma exposição grande do Guignard¹⁹ aqui no MAM de São Paulo há um ano mais ou menos, onde uma coleção grande de trabalhos foram ali reunidos, tive que rever tudo que havia pensado, porque o lirismo daquelas paisagens de Ouro Preto ao vivo têm na verdade uma crueza e uma violência que só aparece de fato quando frente a um número grande e variado de telas. Eu tinha uma ideia completamente errada do Guignard! Isso depois de trabalhar há cinquenta anos como artista!

Por outro lado, a informação que temos somente por textos e reproduções da produção da arte europeia, americana, africana ou asiática, sem muitas vezes ter a oportunidade

16 Obras que tive oportunidade de ver em agosto de 2019, reunidas no Instituto José Resende, em São José do Barreiro; em 2015, na grande exposição na Pinacoteca de São Paulo e, anteriormente, diversas vezes expostas, no centro e em galerias do Rio de Janeiro.

17 O livro escrito pela Patrícia Corrêa, publicado pela Cosac Naify em 2004, contém um trabalho de pesquisa e reflexão potentes sobre o percurso de seu trabalho, mas neste catálogo da Pinacoteca, o trabalho gráfico expõe melhor as obras.

18 Giuseppe Pancetti 1902-1958 e Alberto da Veiga Guignard 1896-1962.

19 Em 2015, Museu de Arte Moderna de São Paulo.

de pessoalmente vê-la, pode ter um lado positivo. A ação antropofágica *oswaldiana* que nos caracteriza, fiel ao que é comum na produção cultural brasileira: sua perspicácia na interpretação das coisas, e a liberdade com que nos damos o direito de assumi-las. Ao invés de absorver só o já sabido, inventar histórias outras, novas, para se pensar, às vezes pertinentes, às vezes completamente despropositadas, mas enfim, é como aqui se faz e acredito também nos distingo.

Falando mais especificamente da minha geração que teve um lugar intermediário, entre uma anterior, que brigava para existir, e que nos envolveu como parceiros nessa briga, penso a geração do Sérgio [Camargo], Mira [Schendel], Lygia [Clark]... enfim, todos eles, como parte importante na nossa formação. Foi no diálogo entre nossos trabalhos e também de como torná-los existentes, o que nos formou. Isso foi possível porque o meio de arte era muito pequeno, e tivemos colegas mais velhos que foram muito generosos em nos convocar para sua briga. Na verdade éramos “quatro gatos pingados” entre São Paulo e Rio e tal... Eu sempre brinco com aquela história: se você desse uma festa para artistas do Rio e São Paulo, talvez um ou outro ficasse chateado por não ter sido convidado, porém todos os outros que existiam estariam lá.

IB Uma primeira ideia... qual seria o sentido, num país como o nosso, de realizar um livro catálogo como este,²⁰ dada a invisibilidade e precariedade do meio de artes visuais no Brasil. Porque você especificamente considerou que seria relevante pro seu trabalho publicar um livro com essa qualidade? Ou se você não teve nenhum envolvimento com isto e foi um acaso? Como foi sua relação na realização desses livros?²¹

JR Voltando atrás, ao início do meu trabalho, junto aos artistas Carlos Fajardo, Luiz Paulo Baravelli e Frederico Nasser, com quem participei nas primeiras exposições. Àquele momento, a crítica de arte vigente através dos jornais [anos 1960/1970] era exercida por jornalistas de outras áreas, na maioria literatos, que ficavam meio forçados a escrever sobre artes plásticas porque era o espaço que lhes era oferecido no jornal. Alguns escreviam muito bem, mas o distan-

20 *José Resende*, catálogo de exposição. Curadoria e projeto editorial José Augusto Ribeiro. Fotografias Nelson Kon. Projeto gráfico Daniel Trench. Textos: José Resende, Tadeu Chiarelli, José Augusto Ribeiro, Alberto Tassinari, Sônia Salzstein e Ronaldo Brito. São Paulo: Pinacoteca, 2015.

21 Refiro-me ao livro escrito por Patrícia Corrêa, *José Resende*. São Paulo: editora Cosac Naify, 2004.

ciamento entre o que era analisado e a vontade literária do texto era muito grande. Então a questão sobre a qual você trabalhava ficava muitas vezes ausente no texto, que mais adjetivava do que se dispunha a de fato analisá-la. A nossa reação a esta realidade foi que nas primeiras exposições ao invés de catálogos com apresentação e textos de críticos fizemos trabalhos gráficos, na realidade convites/objetos que tinham a ver com o que estávamos fazendo. A pessoa recebia não uma informação sobre o trabalho, mas na realidade outro trabalho, como introdução àquilo que estava na exposição. Esses trabalhos ainda circulam por aí...

O primeiro catálogo no sentido tradicional, com um texto crítico, ocorreu quando eu e o Ronaldo Brito nos conhecemos durante minha primeira individual no MASP e depois no MAM, no Rio, em 1974. Na época, ele trabalhava no *Jornal Opinião* e escreveu sobre essa mostra. Logo em seguida, surgiu a *Revista Malasartes*. Como acontecera com Mário Pedrosa e o Ferreira Gullar para o construtivismo brasileiro, a adesão do Ronaldo ao que estava sendo produzido pelos artistas, partia como eles para pensar junto o que estava sendo feito. Além disso o Ronaldo Brito tem uma grande qualidade, que é rara para quem escreve sobre arte, porque ele tem um olho ótimo e de confiança, chegando a indicar coisas muitas vezes não percebidas pelo artista sobre seu próprio trabalho. Convivendo com esta sua qualidade, suas observações são muitas vezes duras de ouvir e reconhecer. É parte dessa sua atitude, dessa sua generosidade, o interesse e o envolvimento com aquilo que você está fazendo. Em geral, quando ele olha, vai direto ao ponto mais frágil e diz a pior coisa que você poderia ouvir, o que é ótimo, porque em geral é sobre aquilo que você não está mesmo percebendo. Isto fez com que a gente crescesse juntos. Não aconteceu só comigo, mas também com Waltércio Caldas, Tunga, Cildo Meireles, Antonio Dias. Criando um contexto de conversa que determinou em muito a proximidade entre nossos trabalhos, embora muito distintos entre si, no seu desenvolvimento a partir daí. Deve-se a isso, acredito, o surgimento de iniciativas como *Malasartes* e *A parte do Fogo* que tinham com perspectiva inserir a produção de arte no debate cultural vigente àquele momento, relacionando-a ao que se passava também na literatura, música, teatro, e na própria universidade. Deve-se

também ao Ronaldo a atualização de textos sobre trabalhos como o de Iberê Camargo, Eduardo Sued, Sérgio Camargo, Mira Schendel, repotencializando-os como interferentes culturalmente do que injustamente não era então reconhecido.

Retomando o foco de sua questão: o catálogo da exposição na Pinacoteca, em 2015. É regra, que acredito vigente até hoje, que as exposições de artistas mesmo vivos tenham um caráter retrospectivo, o que, aliás, é coerente com seu acervo que cobre a arte brasileira desde o Século XIX. Quando convidado me deparei com a dificuldade de organizar uma mostra que seguisse uma ordem cronológica, relativa às datas em que haviam sido feitos. Como são esculturas, a aproximação de trabalhos por esse critério necessariamente poderia descaracterizá-los. Optei por uma solução paradoxal que seria uma “Retrospectiva de Trabalhos Inéditos”, onde produziria especialmente para a exposição obras que retomariam questões de trabalhos já feitos, mas repensados para as condições de espaço que o edifício oferecia. Acabei ocupando além das salas em geral destinadas a esse tipo de exposição, os corredores, o octógono, o hall, e inclusive uma peça instalada no piso inferior que contornava a ponte que dá acesso ao museu.

Acontece que a produção e a instalação dos trabalhos foi feita de forma muito acelerada e em curtíssimo tempo. O convite havia sido feito com bastante antecedência, mas na realidade, na hora do vamos ver, tive que resolver a exposição, embora já planejada há muito, entre execução dos trabalhos e sua instalação em não mais do que dois meses. Em função dessa urgência tive que tomar uma decisão difícil a respeito do catálogo: “Ou faço exposição ou o catálogo”²². De modo que o deleguei, e quem de fato o organizou foi o José Augusto Ribeiro, o curador dessa exposição, junto com o designer gráfico Daniel Trench e o fotógrafo Nelson Kohn. Eles resolveram tudo.

²² O catálogo da exposição foi também editado pela Pinacoteca de São Paulo.

O catálogo é uma coisa obrigatória, porque o orçamento da Pinacoteca funciona com um patrocínio anual, e não com exposições específicas, portanto o patrocínio é para o conjunto da programação anual da Pinacoteca, que envolve necessariamente a produção de catálogos para todas elas.

Apenas com um problema, que considero um contrassenso, mas parte das determinações das instituições, os catálogos só são vendidos lá na Pinacoteca. Nem sei se eles fazem uma distribuição para outras instituições.

IB No caso do livro escrito pela Patrícia Corrêa, publicado pela Cosac Naify, foi fruto de uma pesquisa que gerou uma dissertação de mestrado, transformada em livro. Aí sim, este é um livro sobre seu trabalho...

JR Esse livro começou quando a Patrícia estava fazendo a dissertação de mestrado dela. Só que o livro demorou dez anos para sair! Então, entre o momento que ela começou a pensar o trabalho e o livro ser distribuído, ela quase chegou a livre docência. Foi o que aconteceu. Quem propôs que deveria ser um texto de alguém que não habitualmente escrevesse sobre o trabalho, que no caso naturalmente seria o Ronaldo Brito, foi a editora, o Charles Cosac. E foi o próprio Ronaldo quem sugeriu a Patrícia e que acompanhou todo esse processo. E tive a oportunidade de ver uma coisa muito louvável, que foi assistir à rigorosa leitura e revisão do Ronaldo com a Patrícia e eu discutindo com ele cada ponto, até mesmo detalhes, por exemplo, se havia adjetivos demais em um parágrafo.

IB Para nós, orientandos dele, esse olhar rigoroso é maravilhoso. É um privilégio ter o Ronaldo corrigindo nossos textos...

Fui orientanda dele de mestrado na PUC-Rio, fiz minha pesquisa sobre a pintura do Eduardo Sued, sobre a cor. Depois fiz o doutorado na França²³ e o Ronaldo leu as quase 400 páginas em francês e discutiu tudo comigo. Ele acompanhou todo o pensamento da tese, através dos capítulos que eu ia escrevendo...

23 Doutorado realizado na Université Rennes, sob orientação de Christophe Viart, título "Poétiques de la Répétition".

JR De fato exemplos assim são raros em qualquer área acadêmica.

IB Outra pergunta: Me diga, você já pensou sobre a diferença entre o suporte livro, impresso, e o suporte da internet? Porque se eu "cliquei" aqui na internet vamos ver muitas fo-

tos de seu trabalho, mas não vi um site específico sobre seu trabalho. Agora, há o site do Instituto José Resende...

JR Existe o site do Instituto, mas teve como critério ser apenas informativo de coisas práticas, o que tem lá é como se chega, algumas fotos do que está instalado, e algumas referências curriculares, coisas assim. Não pretende ser um site para pesquisar sobre o trabalho. Sobre a internet: acho que para as artes visuais é um complicador ainda maior do que as imagens fotográficas reproduzidas graficamente em publicações. Navegando na internet de um site a outro, há informações que podem levar sim a despertar a curiosidade e o interesse em conhecer algo, ou eventualmente levar a procurar mais referências. Talvez ainda seja cedo para se pensar como vai ser a produção de pensamentos, tanto para trabalhos de artes, quanto de crítica ou teórico. Mas, seguramente, se você pensa em termos de uma bibliografia, por exemplo na área médica, o cara hoje está em São Paulo e sabe o que está acontecendo no mundo inteiro na sua área profissional. E isso é uma coisa maravilhosa! Mas, em termos de arte, acho inclusive muito enganoso essas visitas virtuais a museus, por que pode dar a impressão que você os conhece e isso não é verdade. Entretanto se você vai visitar uma cidade e quer saber dos acervos dos seus museus, a internet oferece uma indicação que é maravilhosa, economizando tempo e impedindo que deixe ver algo que gostaria. Agora, a reprodução impressa de uma foto de trabalho ainda é mais rica, porque já há ali uma interpretação pensada que dá melhor acesso a ele, principalmente quando se trata de um trabalho tridimensional.

Mas mesmo em trabalhos pictóricos, há as texturas, densidades, nuances. Lembro em relação a isso um comentário do Jorginho Guinle, que atentava ao fato de que a pintura de Mondrian é gordurosa, espessa, ao contrário de um Matisse onde a pintura é seca, rala, quando através das reproduções teríamos tudo para pensar o oposto. Só quem frequentou muito museu como ele, tendo por períodos grandes um convívio cotidiano com os trabalhos, pode resumir de forma tão sintética um fato que, afinal, sendo dito parece óbvio, mas se perguntado uma grande maioria de pessoas pensaria o contrário, entretanto dá para você escrever um livro

à respeito. Então não sei como pensar sobre esse tipo de informação. De que forma atuará.

Os museus, por outro lado, mudaram muito. Estão hoje muitas vezes mais atentos à quantidade de público que é capaz de atrair, do que na constituição e renovação de seus acervos. Não que atrair público seja desprezível, lógico, mas devido à ampliação globalizada da produção de arte e a rapidez com que é assimilada pelas instituições, há perda de poder de legitimação que as caracterizava anteriormente. Hoje, ter uma obra no acervo de um museu significa muito menos. Assim, em vez de criarem um número maior de usuários, buscam a estatística numérica da quantidade de visitantes. Ou seja, público. A falta de critério na constituição de acervos que passaram a ser apenas cumulativos vão tornando suas coleções tão dispersivas, respondendo mais a uma demanda de entretenimento, relativa ao que interessa apenas à indústria do turismo. Ou seja, estão caminhando na direção daquele mesmo efeito dispersivo que se atribui às informações via internet.

Sempre me ocorre pensar na relação que há entre um museu e uma biblioteca. Se uma biblioteca passa a transferir a sua constante expansão e atualização, para canalizar esforços apenas visando a ampliação do número de visitantes, em vez de novas aquisições promover atividades para atrair público, tipo discutir a literatura de autores negros, ou só de mulheres, ou sobre a história de sexualidade, na realidade passa a afastar aqueles que a têm como usuários, em favor daqueles que ali estão mais por curiosidade ou recreação.

A ampliação dos museus é real e inevitável, portanto não tem como querer que retorne ao que já foi. Por exemplo, como o *Museu de Arte Moderna de Nova Iorque - MoMA*, de Nova Iorque, grande responsável pela legitimação da produção americana de arte, a partir de um projeto definido nesse sentido, desde que foi criado. Hoje, mesmo lá, com as seguidas ampliações, confirma-se que não há uma política de expansão que não aquela que o adapte ao número cada vez maior de visitantes do mundo inteiro. Ou seja, sua função se deslocou. Seu acervo vai deixando de ser seletivo para se tornar abrangente.

IB É... há um problema de não verem o trabalho de artes visuais como pensamento. Inclusive na universidade, não é? Saí agora da pós-graduação pois percebi que os órgãos que avaliam nossa produção não consideram o trabalho de ateliê como pensamento. O ateliê é para o artista o que o laboratório é para o cientista. É por isso tudo que me interessa tanto pelo livro.

JR Da mesma forma acho que seria uma atividade extremamente didática ensinar como ler um livro de arte. Pois ver rapidamente as reproduções é a mais habitual, como você diz: de forma voraz. Não reflexiva.

IB Mas os alunos veem o peso, as tensões, as diferenças de textura que aparecem nas fotografias. É um olhar de artista, não é?

JR Acho que é a mesma coisa que levou, por exemplo, a Faculdade de Filosofia da USP, a reconhecer que a primeira atividade daqueles que entram, mesmo depois de um rigoroso vestibular, é ensinar a ler. Não tenho formação nessa área, mas tenho consciência que ler Platão pode ser até produtivo para mim, mas eu não estou absorvendo completamente aquilo! É uma leitura particular. Acredito que ensinar a ler um livro sobre arte ou estética passa pelo mesmo problema.

IB Insisto nas aulas que arte é diálogo, é construção de linguagem. E construção de linguagem não é carreira. São percursos que se interceptam, mas são coisas distintas. Emily Dickson não saía de casa!

É claro que no nosso caso é mais complicado não é, Zé? Sobretudo no seu caso, pois suas obras estão relacionadas com a escala da cidade! Ao menos algumas delas...

JR Nesse campo, há um pulo muito grande, pois um trabalho no espaço público para se tornar público de fato, é um grande passo... um certo "quixotismo". Um embate que se dá sem qualquer mediação entre o trabalho e aquele que o vê.

IB Ronaldo às vezes comenta sobre esta relação na obra do Richard Serra...

JR É... o Serra começou de uma maneira bem americana, não é? Basta lembrar o ressentimento que lhe causou a briga em torno do *Title Arc*, fruto até de um certo romantismo, acho eu, ao querer vencer uma batalha em relação a esse mesmo problema. Entretanto, seu percurso posterior é vitorioso, porque hoje é reconhecível que qualquer de seus trabalhos sempre conquista a escala necessária para transformar o lugar onde estão, até aquele no deserto em Quatar... só vi fotos... é um desafio fazer uma escultura no meio do deserto...

IB Mas, só pra lembrar aqui... a presença do seu trabalho, o *Passante* é muito forte na cidade...

JR Ser forte é o desafio que está posto, não é? Em outras palavras, forte suficiente para conseguir abrir diálogo com quem o vê, levar a pessoa que o vê a se indagar sobre o que é aquilo. O trabalho só passa a existir a partir desse momento. Qualquer trabalho de arte só passa a existir a partir dessa relação.

Voltando a questão do trabalho reproduzido em foto, versus aquele que se pretende realizar em um espaço público. Como já disse, relutei muito em aceitar a ideia de um Instituto José Resende em São José do Barreiro. Ver a si mesmo como uma instituição não é nada fácil de admitir, tive que engolir em seco muito tempo, para não dizer “Olha só depois que eu morrer...” enfim, aquela história, não é? Mas na hora que percebi que era uma ação e não um lugar que se estava criando, me pus a favor. Segue mais ou menos o raciocínio que tive a boa surpresa de verificar ser o mesmo do Donald Judd quando criou o Chinati. Um lugar onde fosse possível ver o seu trabalho da forma como foi pensado. Por mais significativo que seja ver o trabalho no acervo de um importante museu, ali conviverá com outros trabalhos, não estará isolado, e assim o risco de que seja mal entendido é muito grande. Ele tem toda razão.

IB Nem na França tampouco, nem na Alemanha, há estrutura para outras coisas... Na Alemanha, há uma classe média que consome arte, na França a classe média não consome arte, a classe média francesa frequenta museus e lugares de exposição.

JR A vantagem na França é que lá é oferecida pelo estado uma formação escolar muito boa, o que pelo menos nivela as oportunidades para não ser ignorante.

Voltando ao Judd, me convenci do acerto dele pelo o que aconteceu comigo. Eu sempre tinha pensado o trabalho dele como escultura, mas é pictórico, trata da pintura. Em Chinati, ele reuniu, além do seu próprio trabalho, o de outros artista que estão relacionados ao dele. O que enfatiza ainda mais as questões pictóricas em que está envolvido. Como Dan Flavin ou Henry Chamberlain entre outros. Mas a questão americana com a pintura, não é mesmo descartável. Também depois do Jackson Pollock sair dançando em cima da tela...

IB É muito interessante como a presença dos catálogos traz a visibilidade da obra dos artistas. O que possibilita o contato dos alunos com os percursos dos artistas. Assim um ou outro aluno vai estudar especificamente a obra, na graduação, ou mais adiante, no mestrado ou no doutorado.

JR Sim, da mesma forma que quando entrei para a Faculdade de Arquitetura, a biblioteca da FAU-USP era formidável, de fato grande parte de nossa formação se deu lá. Imagina que tinha uma edição original da *Homenagem ao quadrado*, do Josef Albers, e você folheava aquilo, não podia retirar, claro. E tinha coisas que a biblioteca municipal não tinha. Era sempre atualizada com novas publicações e especializada em arte e arquitetura.

IB Gostaria que você nos falasse um pouco sobre sua relação com a crítica, com esses textos que dialogam com seu trabalho: neste livro da exposição na Pinacoteca, por exemplo, foram publicados textos críticos do Alberto Tassinari, da Sônia Salzstein e do Ronaldo Brito. Como você vê essa relação de seu processo de pensamento de seu trabalho, com uma pessoa que chega com a palavra, dando nomes e limites, de certa maneira, a um fazer que é visual, que é abstrato, como uma música...

JR Não concordo com você!

IB Ótimo! E você acha que esse diálogo abriu novos caminhos para sua pesquisa?

JR Só tem interesse para mim em termos de crítica aquilo que de alguma forma fala de dentro do trabalho. Acho que a interlocução, o diálogo, uma coisa importante para qualquer pessoa que pensa, quer dizer, você não pensa sozinho... Então a busca desses diálogos é extremamente positiva. Agora, alguém que fala de fora do trabalho, não é um crítico, faz avaliações, julgamentos, ou alusões a coisas que deixam de dizer respeito ao que é analisado. Essa não é produtiva, não é? É apenas uma opinião.

O Ronaldo tem aí um papel que eu acho extremamente importante. Porque se deve a ele, pelo encanto, pela decisão e a segurança que ele tem em relação à arte, a confiança no seu próprio olho [à exceção do Paulo Sérgio, que de alguma forma já tinha um caminho percorrido], toda uma geração de críticos que surgiu que foi muito impulsionada por essa determinação do Ronaldo em relação à arte.

O Ronaldo tem uma maneira pouco acadêmica de pensar, ele tem uma coisa que, para quem vem da USP, por exemplo, era um problema, porque cobrava ter ali um fundamento de muitas coisas que já tinham o levado três pensamentos adiante. Faz muito tempo, houve uma palestra do [José Arthur] Gianotti no Rio, em que ele fez uma afirmação, que, apesar do inegável respeito para com o emérito filósofo, o Ronaldo então muito moço o interpelou assim: “Olha, Gianotti, tá gravando, você vai falar isso de novo. Tem certeza? Você falou isso mesmo? Não vá se arrepender depois.”

O texto do Rodrigo Naves, por exemplo, tem um pé na literatura muito forte. Em geral, são textos muito bonitos, pois depoimentos originais de sua experiência com os trabalhos, ou seja, relatos que passam sobretudo por ele, são existencialmente motivados. Têm características muito diversas dos textos do Ronaldo, que objetivam um raciocínio mais diretamente relativo ao entendimento daquilo que é analisado. O Alberto Tassinari vem de outra formação, com graduação e pós-graduação não Departamento de Filosofia da USP, sob orientação do mesmo Gianotti, seus textos têm

mais o objetivo de um pensamento estético com raiz filosófica do que propriamente crítico ou histórico em relação à arte e por isso se destacam.

Ao Ronaldo se somou também o já citado Paulo Sérgio e também o Lorenzo Mammi, que, embora ligado à música, mudou de área muito por causa do Rodrigo e do Ronaldo. Já como professor na PUC-Rio, o Ronaldo passou formalmente a formar muitos outros como João Masao Kamita, Roberto Condu-ru, Patrícia Corrêa e tantos outros. A atividade crítica estabelece um novo patamar de qualidade a partir do Ronaldo.

IB Zé, esse grupo da pesquisa tem a ver com *escritos e ditos* de artistas, esse é o nome do grupo de pesquisa que a gente está trabalhando com os alunos. Porque é sobre a questão do artista na universidade, de como o artista se coloca na universidade, de que lugar falamos, porque não somos críticos, nem historiadores da arte, mas também não podemos falar coisas que não tem o menor interesse para ninguém, sem nada a compartilhar, compreende?

JR Bom, quando eu comecei isso não existia, não tinha arte na universidade a não ser a Belas Artes/UFRJ. Em São Paulo, não tinha nem Belas Artes. Quase todo mundo da minha geração se formou como arquiteto, o único espaço na universidade ligado à arte era a faculdade de arquitetura.

IB Tanto que até o Chico Buarque é arquiteto.

JR Pois é, entramos juntos, na mesma turma... estudei com ele para entrar na faculdade.

IB Isso não podia deixar de ser contado também... Você percebe que você tem uma fala própria, qual seria a característica de sua fala? Você não tem interesse que sua fala seja lida por outros artistas? Como é que você vê isso? Porque uma coisa é a sua obra, ela é um pensamento, e outra coisa é o que você fala ou escreve. São duas coisas distintas, como você vê isso?

JR Olha, verbalizar algo sobre o meu trabalho é um problema, até o Ronaldo se queixa sempre, vários textos dele co-

meçam dizendo que o meu trabalho é irredutível à palavra. Eu acho que tem uma série de coisas que acrescentam, mas, em geral, nem o trabalho tem título. Eles acabam gerando alguns apelidos, que muitas vezes acrescentam sentidos, mas que surgem quando já existem. O único exemplo que eu me lembro que tenha sido pensado a partir de um texto literário foi em cima de *A menina morta* do Cornélio Pena. Um trabalho efêmero, onde vários lençóis brancos pendurados se moviam pela ação de ventiladores, em uma sala escura só iluminada pela luz de resistências elétricas incandescentes. Foi em São Paulo, na Casa das Rosas. É um exemplo muito isolado, que não se repetiu mais.

IB Sim, você está falando de narrativas em relação ao seu trabalho?

JR É, de uma autoria, digamos assim, de escrita que exista paralelamente ao trabalho.

IB Mas, por exemplo, aqueles manifestos dos artistas que são publicados naquele livro, *Escritos de artistas*, que a Glória Ferreira e a Cecília Cotrim organizaram, o que eu observei é que muitos deles são manifestos artísticos, eles não têm um teor de julgamento do próprio trabalho. Aliás, muitas vezes eles nem falam do próprio trabalho. Você já teve vontade de fazer assim?

JR Isso é outra coisa, prática que no meu caso vem desde a Revista *Malasartes*, ou até antes. quer dizer, questões relativas à ação do trabalho como intervenção cultural surgem para mim desde o início, desde a minha ligação inicial que foi muito casual com a arte. Eu não tinha a menor ideia nem de que faria arquitetura e acabei fazendo, e foi lá que surgiu a necessidade de aumentar minha capacidade de desenhar. Junto com o Carlos Fajardo, o Luiz Paulo Baravelli e o Emmanuel Nasser, procuramos o Wesley Duke Lee para que nos desse aulas. Ele foi o responsável por me inocular a tal da arte. Desde sua primeira exposição no João Sebastião Bar, o Wesley sempre assumiu uma posição política clara em relação ao seu próprio trabalho. Foi sobretudo uma ação no sentido de exigir um lugar de maior interferência culturalmente. Como artista em São Paulo se desta-

cava, vamos dizer assim, e foi ele o primeiro que levantou a necessidade de uma alternativa à hegemonia que o Partido Comunista exercia sobre quase toda a produção cultural [não só nas artes plásticas] submetida às palavras de ordem do lamentável Realismo Socialista stalinista.

Foi por iniciativa do Wesley que participamos da Galeria Rex. Uma galeria criada por um grupo de artistas que iniciou suas atividades com uma publicação que precocemente se posicionava contra o mercado de arte. Precoce porque àquele momento o mercado começava ainda a tomar corpo no país, praticamente não existia, principalmente em São Paulo. Incentivado por ele também resolvemos criar o Centro de Experimentação Artística Escola Brasil, como alternativa para subvencionar nosso trabalho com independência dos sistemas existentes de bienais, salões, onde a exibição de trabalhos era sempre submetidos à júris prepotentes, com critérios pouco explícitos para as decisões tomadas, em geral de apadrinhamento. Em seguida surgiu *Malasartes*, por iniciativa de artistas na maioria cariocas, de São Paulo apenas eu e o Luiz Paulo Baravelli, com a presença também do Ronaldo Brito.

Enfim, uma ação como artista sempre engajada com posições claras frente à política cultural. O que para mim é intrínseco ao meu próprio trabalho, não paralelo a ele.

IB Você mesmo nunca realizou o livro em que você tomasse as decisões?

JR De minha autoria mesmo, só aqueles objetos gráficos que não são catálogos, mas trabalhos. Por exemplo, um objeto realizado em parceria com o Rodrigo Naves. Houve sim participação minha em decisões na elaboração de tudo que foi publicado, catálogos vários e inclusive no livro publicado pela Cosac Naify, pois sempre tive a sorte de parcerias não só na concepção geral, mas também nas soluções gráficas. A maioria dos catálogos foram projetados pela Sula Danowski que seguramente teve sempre soluções decorrentes da sua intimidade com o meu trabalho, muitas vezes mais precisas que as minhas próprias. Mas tive também excelentes parcerias com o Raul Loureiro no livro e mais recentemente do

Daniel Trench no catálogo da Pinacoteca. E, ao mesmo tempo, eu acho que você pode imaginar, conhecendo o Ronaldo, que qualquer catálogo com a Sula Danowski era vulto de uma discussão fervorosa entre nós três, ela suportando todos os maus humores do Ronaldo, achando que era uma merda, que não sei o quê, mas sempre muito produtivo.

IB Você acha que o seu trabalho, de alguma maneira, busca um diálogo com as outras áreas de conhecimento?

JR Lógico.

IB Por exemplo, cultivo diálogos com um amigo na Filosofia, outro na Geografia, neste ano mesmo expus na Universidade do México falando com geógrafos. Adoro isso, sabe? Adoro esse contato vivo!

JR Deve-se também porque o meio de arte está mesmo muito chato!

IB Não é? Nem fala...

JR É, vamos mudar de assunto... Voltando um pouquinho atrás, acho que essa coisa que você falou a respeito da universidade e a arte dentro dela... De fato, associando a uma outra coisa que você falou antes, que eu concordo plenamente, tem até um texto meu muito antigo na *Malasartes* a respeito disso, que é a questão da arte na universidade, acho que nunca foi admitida, algo assim como um laboratório, como você falou, deveria haver um espaço para a produção na universidade que não existe, nunca existiu.

Nos Estados Unidos, começa a parecer nos anos 1950-1960 a primeira geração de artistas formados em universidades, onde atuavam como professores artistas europeus que emigraram em função da guerra como Josef Albers, por exemplo em Yale. Mas curiosamente esses artistas, desde [Robert] Rauschenberg ou Jasper Johns, até Serra ou Eva Hesse não se vincularam à atividade academia. Apesar de sempre muito equipadas e proporcionando condições de trabalho, os laboratórios são para as áreas técnicas. Desenvolvem carreiras nessas faculdades aqueles artistas cujos

trabalhos não conseguem uma presença muito marcante através do mercado, são em geral muito pouco conhecidos. O contrário ocorre tanto na Inglaterra como na Alemanha, onde o vínculo acadêmico de artistas reconhecidos como Henry Moore, depois Anthony Caro, e muitos outros, são importantes na formação de toda uma geração. Assim como ocorreu também com os artistas germânicos. Na França ou na Itália o vínculo com a universidade é maior no que diz respeito a uma formação teórica, seja de história, crítica ou de estética. Os artistas, para desenvolver seu trabalho, ficam longe da academia. O mesmo parece ocorrer aqui até hoje. Talvez pelo vínculo maior que desde sua origem a universidade brasileira tem com a francesa, quem sabe? Decorrência disso é que aqui as faculdades estão muito mais equipadas e preparadas para dar uma formação teórica, o que resulta saírem delas mais historiadores, críticos do que artistas. O que acho não é privilégio só das artes plásticas, pois o mesmo acredito aconteça em relação à literatura, por exemplo. Sempre lembro do puxão de orelha que o Antônio Cândido deu já bem idoso, ao dizer que os cursos de literatura só estavam formando críticos e não escritores, poetas, e dessa forma daqui a pouco eles não teriam do que falar. Mas no Brasil o problema é muito anterior daquilo que ocorre na universidade. É necessário corrigir os currículos desde a escola fundamental. Enquanto se colocar para as crianças que fazer arte é juntar sucata ou chamar assim o exercício da fantástica capacidade de se expressar da criança através de desenhos por possuir através deles um vocabulário muito mais extenso e preciso do que o verbal, se fabrica um pernicioso engano nelas, pois na medida em que cresce e vai perdendo essa necessidade, em geral em vez de estimular a aproximação da arte, distancia, pois acredita ter perdido a capacidade de pensá-la uma vez que não possui mais a necessidade dessas atividades que a levam falar por imagens. O que tem como consequência é ver que hoje no vestibular quem não souber que *Brás Cubas* tem a ver com Machado de Assis, não é aprovado. Entretanto se perguntar até a um livre docente de alguma área distante das artes, sem se vexar ele pode dizer que o Volpi é aquele das bandeirinhas.

IB Eu me lembro que você deu aulas por algum tempo.

JR Há muito tempo em várias faculdades de artes plásticas e também de arquitetura. Inclusive na ECA-USP onde entrei como auxiliar de ensino. Como era peixe fresco me enca-minharam para uma série infinitas de reuniões, depois até como representante dos auxiliares de ensino na congregação. O que menos se fazia era dar aula.

IB Insuportável, entendi.

JR Bom, para resumir, em uma das primeiras reuniões apareceu o problema que seria necessário títulos acadêmicos para ser diretor do Departamento de Música, e o professor Olivier Toni, que inclusive foi quem o havia criado, portanto diretor natural a assumir, não os possuía o suficiente para assumir essa função. Resultado: foi criada uma comissão com vários membros da Congregação entre os quais me incluíram. Mas eu não sei nem assobiar. Sou incapaz de reproduzir uma melodia. Como poderia opinar sobre uma escola de música? Foi a gota d'água, pensei: "O que estou fazendo aqui?" Eu sempre trabalhei como professor em vários momentos para me sustentar e sustentar o meu trabalho. Naquele momento os salários eram tão baixos que realizei que em vez disso eu é que estava financiando essa atividade. Aí eu disse: "Ah não, tô fora."

IB É por isso que saí agora da pós-graduação..., mas aí a minha trajetória é diferente, porque fiquei sozinha, por muito tempo, mostrando o trabalho em centros culturais, através de concursos e curadorias. Nunca trabalhei com galeria, é uma maluquice própria. Só para a gente terminar então... gostaria de ouvir de você sobre a relação do livro-catálogo com o mercado de arte. Até que ponto esse livro também atende a uma demanda de mercado pra você? Ou não tem a menor relação? Ou é só acaso, ninguém nunca retornou ao seu trabalho por ter visto a sua obra e ter ficado com a memória dela através do livro? Porque a história do catálogo... O primeiro catálogo que aparece no Ocidente tem uma relação com um jardim, um jardim em Pádua.

JR Ah é?

IB É, um jardim botânico. Era um livrinho pequenininho, para as pessoas andarem no jardim botânico e identificarem a relação com aquela planta, sabe? E depois essa ideia de catálogo só voltou para atender a sociedade de massa, justamente relacionada às exposições universais, eu não sei se foi na Rússia, eu não me lembro mais exatamente, mas tem uma coisa por aí. E o catálogo é uma maneira de organização, não é? Eu acho legal por isso, eu adoro. Tem uma frase da Clarice Lispector que ela diz: “Eu sou só uma arrumadeira!” Eu acho muito bom isso, eu sou só uma arrumadeira, é ótimo. O Iberê também disse: “Dizem que eu sou um bom pintor, mas eu sou mesmo é um bom faxineiro!” Eu acho ótimo também, eu sempre falo com os meus alunos: “Olha aí, o Iberê Camargo! Podem arrumar a sala!”

JR Acho que ele deveria dizer: “Sou um péssimo faxineiro”, não é? Porque o melhor dele é acumular pinturas e pinturas, cada uma sobre as anteriores sem o temor de sujar para cada vez ficar mais limpa, um faxineiro às avessas.

Olha, Iracema, eu vou fazer o seguinte... Você falou dos textos anteriores, de vez em quando eu faço um texto mais para organizar a minha forma de pensar, porque no discurso, às vezes, as coisas se confundem, você se atropela. Eu tenho um amigo que sempre dizia que eu começava pelo fim para chegar ao início, que conversar comigo era muito complicado, que isso era uma coisa de português. Eu não sei, pode ser, mas, enfim... sobre essa questão do mercado, eu acabei de fazer um texto que é o que eu penso hoje. Várias instâncias vão ter que se diferenciar para a arte continuar sendo arte, quer dizer, para que o artista continue a ser artista e não faça carreira, um museu funcionando para usuários e não só para o público indiferenciado que é apenas uma quantidade, um número. Atribuo tudo isso à necessária e inevitável ampliação do mercado. Essa ampliação tem que ser analisada no sentido do que ela desestruturou tudo que diz respeito à arte, seja nas publicações, seja no próprio mercado, seja nos museus, seja, enfim, em todas as áreas. Esse texto está na última publicação do Instituto José Resende.

Sobre o catálogo, eu acho que é um absurdo que haja catálogos que sejam feitos com incentivos fiscais quando são de

galerias, casas comerciais, uma aberração. Eu acho que, no caso dessa exposição da Pinacoteca, trata-se de uma instituição pública que vive e sobrevive através de patrocínio, e organiza uma programação anual de exposições. A isenção fiscal para financiar uma instituição, lógico, correto, agora, galerias não. No caso, eu fiz questão de que tudo o que eu recebi fosse colocado na realização do trabalho, e considero o catálogo o meu lucro, as peças que foram feitas estão hoje do acervo do Instituto. Depois de que não precisei mais de dar aula para financiar meu trabalho, sempre sobrevivi de sua venda, nunca busquei nenhuma forma de patrocínio, nem mesmo para a construção do Instituto. Agora, para qualquer publicação não há o que se opor sobre financiamento.

IB Sim...

JR Prefiro o termo publicações, é mais genérico, para evitar catálogo ou livro. Reservar para livro quando corresponde ao esforço de continuidade de uma política editorial em desenvolvimento. Publicação abrange mais.

Capítulo 6

Leila Danziger

Iracema Barbosa Leila você faz parte de um grupo de pessoas que tenho a grande admiração pelo trabalho. Estou sempre vendo. Você tem uma experiência muito rica na realização do livro e também uma experiência com a escrita.

A primeira questão é relativa à visibilidade da arte brasileira. Do seu ponto de vista, qual seria o papel desses livros? Eu tenho contato com três livros seus: *Todos os nomes da melancolia*,²⁴ *Edifício Líbano*²⁵ e *Diários públicos*.²⁶ Pude acompanhar suas exposições, desde o *Paço Imperial*,²⁷ a primeira, acho que na *galeria Thomas Cohn*,²⁸ depois no *Museu de Arte Contemporânea de Niterói*,²⁹ na *Galeria do IBEU*,³⁰ na *Escola de Artes Visuais do Parque Lage*...³¹

Qual seria para você o papel das publicações que reúnem suas obras e por que você as considera relevante num país como o nosso?

Leila Danziger Curiosamente os três livros foram publicados com uma proximidade de tempo pequena, em 2012 e 2013. Após alguns anos na UERJ, consegui pela Faperj uma série de auxílios à pesquisa, o que possibilitou o financiamento parcial de duas dessas três publicações... Essa verba foi imprescindível porque a produção do livro, em todas as suas etapas, é realmente uma forma de pensar. O livro é um meio reflexivo do próprio trabalho. Eu jamais entregaria inteiramente a uma editora ou a um organizador porque entendo a edição como um gesto artístico, uma prática artística. Venho trabalhando com uma designer, de quem gosto muito, que é a Lygia Santiago, mestre em artes pela UERJ, que se tornou uma parceira querida e importante. Acho que meu trabalho tem uma relação com o livro desde o início que comecei a querer ser artista, digamos assim, desde que acreditei encontrar um problema artístico no qual continuei a pensar, com o qual ainda me identifico. Esse problema, ou melhor, esse núcleo de questões iniciais, tem uma relação com o livro, com o impresso, com a poesia, a literatura, a gravura, com a inscrição, no sentido do vestígio. Então publicar três livros no espaço de um ano foi um tremendo privilégio. Dois são sobre a minha produção artística,³² e o terceiro é um livro de poesia,³³ que surgiu inicialmente de uma escrita do processo de trabalho, e se expandiu, se

24 Leila Danziger. *Leila Danziger: todos os nomes da melancolia*. Textos da artista e de Luiz Cláudio Costa, Roberto Conduru, Marcio Seligmann-Silva e Marisa Florido. Rio de Janeiro: Apicuri/ Faperj, 2012. 91p.

25 Leila Danziger. *Edifício Líbano*. Rio de Janeiro: Instituto de Artes-UERJ/ Faperj/IBEU, 2012.

26 Leila Danziger. *Diários públicos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2013.

27 Leila Danziger. *Nomes próprios*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1997.

28 Leila Danziger. *Nomes próprios*. São Paulo: Galeria Thomas Cohn, 1998.

29 Leila Danziger. *Tempo-matéria*. Curadoria de Luiz Cláudio Costa. Niterói: Museu de Arte Contemporânea, 2010.

30 Leila Danziger. *Edifício Líbano*. Curadoria de Ivair Reinaldim. Rio de Janeiro: Galeria Ibeu, 2012.

31 Leila Danziger. *Felicidade-em-abismo*. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2012.

32 Leila Danziger. *Todos os nomes da melancolia*, 2012; *Edifício Líbano*, 2012.

33 Leila Danziger. *Três ensaios de fala*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

transformando em outra coisa... essa coisa inclassificável que é a poesia. Foi bancado e publicado pela editora 7Letras. Mas a parte mais difícil, talvez, o que descobri depois que comecei a publicar, é mesmo a distribuição do livro. É muito difícil colocar o livro na livraria, é outra luta, quase outra frente de embate porque lida com outro profissional, que é o distribuidor. Então esse caminho do livro, a dificuldade dessa distribuição, foi um susto, na verdade. Eu posso distribuir pessoalmente, eu posso tentar fazer a minha parte, mas é muito difícil colocar o livro na livraria, embora venham surgindo circuitos alternativos muito interessantes de publicações independentes... mas é exaustivo jogar em todas as frentes.

IB Você acha que de alguma maneira a visibilidade do seu trabalho através do livro favoreceu o acesso e o contato com outras pessoas ou ainda é muito restrito e na realidade a gente quase que chove no molhado?

LD Não sei bem avaliar essa questão da visibilidade, Iracema. É um sentimento muito bom que o livro exista. Mas é muito paradoxal falar de livro no Brasil, ainda mais livro de arte, ou de artista, mais especificamente. O livro que teve mais retorno foi *Todos os nomes da melancolia*, que eu não acho o mais importante. O mais completo e organizado, o mais caro, o que foi impresso numa gráfica excelente [a Santa Martha] foi o *Diários públicos*.

IB O *Diários públicos* é mais completo, inclusive é o que eu mais uso em aula. *Diários públicos* é mais completo porque tem vários textos, vários textos seus também, um livro-catálogo no sentido da visibilidade do seu trabalho, da compreensão da sua poética, realmente é mais vasto que os outros.

LD Sim, é o livro no qual mais trabalhei de fato, em que reuni os textos que são fruto de diálogos muito importantes para mim, diálogos que se deram, desde o início, no âmbito da universidade.

IB Seu trabalho tem um apelo gráfico importante, na escolha do papel, na relação da imagem com o texto, na utilização das imagens do nosso dia a dia, em algumas séries

que você fez, tanto com carimbos quanto com fotografias dos jornais, até as fotografias do seu prédio. Como você vê essa diferença entre a visibilidade do seu trabalho no livro e na internet?

LD Acho que são complementares. Acho que a presença do trabalho na internet é totalmente indispensável hoje. Eu fiz o meu próprio site usando uma plataforma muito simples, mas o site não é um instrumento reflexivo para mim, eu coloco os conteúdos no site, mas não é um lugar realmente de reflexão como é o livro. A materialidade do impresso é o que me move, até mesmo quando faço vídeo, porque me dou conta de que estou sempre filmando documentos, papéis, jornais... Meu projeto atual é uma editora. Nos últimos dois anos, o meu projeto de pesquisa, com apoio do CNPq e da Faperj, é uma editora chamada Armários Azuis. Então, de fato, o artista como editor é o que mais me move, eu diria. O livro me interessa sobre todos os aspectos. Eu publiquei também três livros de poesia, pela Editora 7Letras...³⁴ O primeiro contém apenas texto mesmo, nos outros as imagens vão aparecendo, reaparecendo... Mas diria que a convivência física com os livros é de fato indispensável para mim, e não apenas a editora, mas a biblioteca em si vêm se tornando uma linguagem. Há alguns anos, fiz uma instalação que é uma biblioteca, com livros que vieram com meus avós quando eles deixaram para trás a Alemanha nazista.

IB Eu vi, você expôs no Museu de Arte do Rio, não é? Lindo esse trabalho. Lindíssimo!

LD A biblioteca e a editora são figuras do trabalho para mim. São formas que me interessam... Tem aquele texto maravilhoso do Benjamin, “Desempacotando minha biblioteca”.³⁵ É um texto em que ele fala da dificuldade de organizar a biblioteca e colecionar livros, é uma reflexão sobre o colecionador, então são essas duas práticas, o pensamento da biblioteca, a indexação, a organização dos livros me interessa muito, e a editora. Benjamin até diz que a melhor forma de construir uma biblioteca é escrevendo seus próprios livros...

IB E essa editora seria para publicar os seus livros?

34 *Três ensaios de fala*, 2012; Leila Danziger. *Ano novo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016; Leila Danziger. *C'est loin Bagdad [fotogramas]*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

35 Walter Benjamin. *Desempacotando minha biblioteca: Um discurso sobre o colecionador*. In: Walter Benjamin. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LD Como projeto artístico, a editora é para pensar amplamente a edição, e para publicar um tipo de publicação específica, que parte de arquivos, de esquecimentos. Basicamente é uma editora como gesto experimental. Ela se chama Armários Azuis em homenagem a Margerite Duras, que menciona, na apresentação de *La douleur*³⁶ [A dor], certos “armários azuis”, que ficavam em sua casa em Neauphle-le-Château. Ela diz que os manuscritos que deram origem ao livro ficaram 40 anos esquecidos nesses armários. Na literatura de Duras, os armários azuis são uma espécie de grande arquivo do esquecimento, ou de negociações tensas com a memória, então essa editora é para publicar experiências gráficas editoriais relacionadas à rememoração, ao trauma, enfim, à memória...

36 Margerite Duras. *La douleur*. Paris: Folio, 1993.

IB Leila, como você percebe essa relação física, do material da própria obra, da presença da obra, da experiência da obra no livro, onde se acentuam outras relações... com o fotógrafo, com o designer, essa negociação se torna outro trabalho, como você disse. Como você lida com isso? Como tem sido esse enfrentamento?

LD O livro é, claro, colaborativo. Isso é interessante. Eu gosto muito de trabalhar com essa designer, com a Lygia Santiago, porque ela é muito obsessiva com os detalhes. É uma parceria muito boa. Eu aprendi também a usar alguns programas de design gráfico para fazer experimentos na estrutura da página, pensar o que a página permite, digamos assim, mandar as minhas ideias de forma muito organizada para a Lygia, que finaliza para mim, propõe, critica etc. Então tem essa parceria com a designer, com o impressor, com a gráfica. A escolha da gráfica é fundamental. O meu livro mais recente, *Saudades de um punhal*,³⁷ foi impresso em risografia que é um tipo de impressão parecido com xerox mas é autossustentável, ecologicamente é uma solução interessante. Eu vou descobrindo essas formas de impressão... Minha formação é em gravura, então essa questão da gráfica é fundamental. Esse livro feito em risografia tem a capa em serigrafia, e é todo composto por prints do Facebook. Seu processo envolve a passagem entre meios gráficos muito distintos, muitas escolhas e negociações. Depois teve outra coisa que eu descobri recentemente, embora isso já exista

37 Leila Danziger. *Saudades de um punhal*. Rio de Janeiro: Curto Circuito, 2015.

no universo da edição há mais de uma década, que são as feiras de publicações independentes, tipo a Tijuana, a Feira de Arte Impressa, onde acontece o encontro com o público. Mas o que me interessa mesmo é a miríade de pequenas escolhas e decisões até chegar ao livro pronto, que se abre então à experiência do leitor. Mas entre o projeto, o processo e o livro pronto sempre têm um choque de realidade, porque nunca é exatamente aquilo que a gente imaginou... Tenho uma série de pequenos projetos agora... vamos ver como se tornam realidade.

IB Quer dizer que você praticamente abandonou esse problema da presença da obra, da visibilidade da obra ou a realização dos livros é só mais um talento seu?

LD Não sei se é mais um talento, mas é mais um problema! *[risos]* O livro, a imagem, a literatura, a escrita, a exposição... tudo é experimentação, são formas diferentes de visibilidade. Um projeto expositivo... colocar o trabalho no espaço da galeria, isso é fundamental. Na verdade, acho que tudo é escrita, acho que desde o início penso meu trabalho como uma forma de escrita em diferentes espaços. Mas não acredito em nenhuma forma de submissão da imagem à palavra, palavra e imagem se retroalimentam numa conversa sem fim. Uma vez, na década de 1990, me perguntaram se eu era um ser de imagem ou de palavra, e acho que não há escolha a fazer. É possível se movimentar vigorosamente nesses dois universos. Da mesma forma não acho que há escolha a fazer entre o sensível e o conceitual, acho que o grande desafio é responder plenamente à forma e ao conceito. Na verdade, nos últimos meses, sinto uma necessidade imensa de voltar ao desenho, e mesmo de me enveredar pela pintura, o que nunca foi minha praia... Mas desenho e pintura são obviamente meios altamente reflexivos.

IB Leila, fico impressionada com a sua capacidade de fazer coisas! é uma energia incrível! Para você dar conta disso tudo, você é uma superprofessora, muito querida, ainda orienta não sei quantas pessoas, não sei quantas bancas, como que você consegue tempo? Eu fico assim impressionadíssima.

LD Muito generosos seus comentários, Iracema. Na verdade, ando muito saturada e um tanto exausta, mas minha forma de responder ao cansaço é justamente buscar novas formas de escapar ao que me submete... A estrutura da universidade é muito pesada, embora seja um lugar fascinante de encontros e possibilidades... Mas o meu receio sempre é como a arte negocia com formas já muito estabilizadas da produção do conhecimento, como fazer para que a arte não ceda desse seu lugar de [des]conhecimento tão necessário, que ela não se formate, que ela não seja nunca dócil... Na universidade, tem o diálogo com o aluno que é surpreendente. Com os orientandos, sobretudo, que exigem muito e oferecem muito também. Ali eu estou com as minhas dúvidas mais verdadeiras. E acho que o que tenho de mais precioso a oferecer é minha experiência absolutamente vital com a arte. O que se transmite nesse lugar de professora, não é um conteúdo [embora existam conteúdos imprescindíveis], mas uma forma de experiência...

Mas voltando ao livro, ele é uma parte importante, mas é só uma parte. O que me interessa, o que me surpreende, é essa sensação de estar sempre começando, recomeçando, experimentando...

IB Voltando a falar de diálogo, todos esses livros trazem textos importantes de outras pessoas, o Luiz Claudio da Costa, por exemplo, é um parceiro seu, que vem acompanhando seu trabalho há muitos anos, tem texto do [Roberto] Conduro, tem texto da Sheila [Cabo], da Marisa Flório... Eu queria que você comentasse como é sua relação com a fala do outro, com a crítica, quero dizer, dos que te acompanham mas não trabalham contigo no ateliê... como cada um ou alguns foram relevantes, de que maneira foram relevantes, se abriram novas visões sobre seu trabalho ou foram só confirmações de diálogos que já vinham rolando, coisas que você já sabia, como é sua relação com essas pessoas que escrevem criticamente sobre seu trabalho?

LD Eu acho que todas essas pessoas são amigas, são pessoas próximas, que se tornaram próximas pelo trabalho. Isso é fundamental, os amigos que a gente faz no processo de trabalho. Nenhum desses que escreveu sobre o meu tra-

balho é distante do meu afeto. Luiz Claudio da Costa é um diálogo fundamental, realmente eu descubro coisas sobre meu trabalho a partir dos textos dele, a partir das conversas com ele. É um parceiro muito precioso. Tem o Marcio Seligmann, com quem estabeleci um diálogo muito importante também. Conheço o Marcio há 20 anos, e é alguém com quem tenho uma afinidade intelectual e espiritual muito grande. A mãe dele e o meu pai tem a mesma história de vida, de escapar da Alemanha nazista para o Brasil, a gente tem marcas semelhantes de origem. Então as pessoas que escreveram os textos são teóricos-amigos com os quais realmente aprendo, me expando... O Raphael Fonseca, por exemplo, é de uma outra geração, foi meu aluno na graduação, um aluno brilhante, e se tornou um dos curadores mais generosos e sérios que conheço. Ele é um parceiro de trocas incríveis, de chegar perto mesmo, de acompanhar o trabalho de dentro do ateliê.

IB Ele é artista ou historiador, teórico?

LD Ele é historiador da arte e curador. Ele foi aluno da primeira disciplina que ofereci na UERJ, em 2006. Existem outras trocas muito importantes, de amigas que são professoras da área de literatura. Dito isso, quando eu entro no ateliê, o trabalho é absolutamente soberano. Talvez se tenha uma falsa ideia da minha relação com a teoria da arte...

IB Você não falou do fotógrafo, você é fotógrafa também?

LD Desde 2012, quem fotografa meus trabalhos é o Wilton Montenegro. E é sempre uma experiência incrível. Vendo o Wilton fotografar, às vezes descubro problemas do trabalho pelo olhar dele. Fotografar com o Wilton é um exercício de pensar meu próprio trabalho. O Wilton se tornou um parceiro querido no processo de trabalho também.

IB Mas a gente estava falando da questão da crítica, não sei se você já está satisfeita ou quer falar mais sobre os encontros com essas pessoas. Você está falando dos pontuais...

LD Eu devo estar sendo injusta, esquecendo encontros importantes, algumas amizades são absolutamente for-

madoras... falei do Luiz Claudio, do Marcio, do Raphael... A Marisa Flórido escreveu um texto muito bonito para o livro *Todos os nomes da melancolia*, mas foi uma relação mais pontual. Atualmente, queria trabalhar com uma mulher curadora, quero essa parceria agora, para um projeto específico. Eu acho que é fundamental para o artista escolher bem a sua interlocução, a qualidade da interlocução é o que alimenta o trabalho, então escolher bem essa interlocução é fundamental. Essa interlocução a gente estabelece com os alunos também, mas de outra forma, de outro lugar.

IB Acompanhar, não é? A fazer o que eles querem... Ajudá-los a fazer o caminho de cada um deles...

LD Sim... no sentido de dar asas...

IB Leila, por outro lado, você é uma das pessoas que já estava com a carreira praticamente encaminhada no mercado. Você já estava expondo no Paço... estava trabalhando com o galerista Thomas Cohn. Ou seja, você tinha tudo para fazer uma carreira comercial e, ao contrário, você com todo seu rigor e sua delicadeza, escolheu fazer um trabalho atento e reflexivo. Até quando fala do livro você evidencia isso, igualmente você passou a escrever cada vez mais. Como vê essa questão do artista escrevendo sobre seu próprio trabalho? Como você vê essa sua escrita? E a escrita dos artistas? Como ela foi ganhando outro lugar no seu trabalho? Como é isso?

LD A escrita sempre foi uma necessidade efetiva. Isso sempre existiu. Sempre tinha algum caderninho desde os tempos da graduação em que eu anotava, escrevia de uma forma constante. Era uma coisa intuitiva, espontânea, mas a escrita sempre foi uma necessidade. Na adolescência eu achava que todo mundo escrevia secretamente, achava que a escrita era uma espécie de ritual secreto do corpo. Do mesmo modo que a gente toma banho e não fala do banho, do corpo, da higiene, eu achava que todo mundo escrevia, mas que se não falava porque tinha coisas que a gente não precisa falar. Eu achava que todo mundo tinha seu caderninho secreto. Durante muito tempo, a escrita era uma organização mental, nada além disso.

Mas teve um momento em que... isso é meio longo, Iracema, porque quando fui fazer mestrado e doutorado na PUC-Rio, em História da Arte, a escrita acadêmica acabou ganhando uma dimensão que eu não esperava. Foi um processo importante, mas em desacordo com o que eu precisava em meu processo de trabalho... Teve um momento, pouco depois da minha defesa de tese, eu era professora na UFJF [Universidade Federal de Juiz de Fora] e fazia longas viagens de ônibus entre o Rio e Juiz de Fora, que eu comecei a escrever o que chamava de “escritos do ônibus”, que era uma espécie de jogo, em que a cada viagem de ônibus eu deveria escrever alguma coisa, uma pequena crônica da viagem, para que aquele tempo na estrada não fosse uma mera vivência, mas uma experiência efetiva, um tempo habitado... Ali apareceu o desejo de uma escrita autônoma... e foi isso que me levou a fazer uma oficina de poesia com o Carlito Azevedo, em 2007, que foi uma experiência fantástica. O primeiro texto que eu levei para a oficina foi publicado na revista *Inimigo Rumor*, que o Carlito editava, e eu fiquei pasma! Foi um grande presente! Para mim aquele poema, aquele texto, era uma escrita do trabalho, era uma escrita do ateliê, e ele disse que era um poema. Então ali surgiu uma coisa muito interessante. Carlito tem uma capacidade de escuta assombrosa! Então, no início a escrita era muito a escrita do ateliê, esse espaço poroso, tão permeável e habitado por tanta coisa...

Por outro lado, embora a escrita seja absolutamente necessária na minha vida, eu não acho que todo artista tenha que obrigatoriamente escrever. É bem verdade, que atualmente minhas grandes admirações são artistas que assumem a escrita de forma muito singular. Um é o John Akromfah, um cineasta africano, que nasceu em Gana e vive em Londres desde criança, absolutamente maravilhoso, e que tem textos fantásticos [ele faz cinema e instalações] e a outra, é uma artista que nasceu na África do Sul e mora na Holanda. É a Marlene Dumas, pintora, que também escreve. Ela tem textos sobre a pintura que são de um humor fantástico. Tem um texto, uma espécie de manifesto, em que ela fala assim “Eu pinto porque sou loura”, e desenvolve toda uma questão sobre a cor... Ela tem uma incrível reflexão pictórica, plás-

tica... Para mim essas são as duas grandes paixões atuais, grandes artistas que assumem a escrita.

Mas só para deixar claro, eu acho que nem todo artista precisa escrever, mas o artista que procura a universidade, aí sim, tem que escrever. Procurar uma universidade, desejar fazer mestrado e doutorado sem querer escrever é muito contraditório.

IB Escrevo textos *ruminantes* também, mas, em geral, tratando do trabalho de outro artista... parece mais fácil pra mim, tomo uma distância... Eventualmente entra uma questão ou outra do meu próprio trabalho, mais timidamente... Só que acho que hoje o texto mudou muito. Tem o texto acadêmico que é uma coisa, que é referenciado, e esse outro texto, pelo que você fala, tem mais a ver com *jornal* [um relato reflexivo, mas não psicológico], reflexão relativa ao processo do fazer... é isso mesmo? Eu entendi bem?

LD Eu acho que tem isso. Eu acho que a escrita parte de uma materialidade própria ao processo de trabalho, envolve essa ruminação pessoal, digamos, mas deve alcançar uma coisa mais ampla, mais coletiva, alcança uma reflexão obrigatoriamente pública, que considera a historicidade própria aos processos artísticos.

A questão que me incomoda é o formato. Eu tinha o desejo de fazer uma revista com publicações de artista, em que a relação imagem-texto não fosse como é hoje exigida pelas revistas acadêmicas. Se você quer publicar um texto numa revista, tem que escrever um texto com não sei quantos mil caracteres. Tem sempre uma quantidade mínima de texto que é maior que a minha necessidade na produção do texto. O que eu tenho a dizer normalmente cabe num texto razoavelmente pequeno, de cinco ou seis páginas.

Esses textos dos anos 1960 e 1970 no livro da Glorinha e da Cecília, por exemplo, são textos pequenos. Mesmo um artista que escreve muito, como o Robert Smithson, são textos relativamente pequenos perto desse formato acadêmico, muito argumentativo, de quinze, vinte páginas. Eu gostaria de uma revista em que esse *formato do texto do artista* fosse revisto, e

que isso fosse legitimado academicamente. Também a categoria “ensaio de artista”, presente em muitas revistas, é um problema. Muitas vezes o ensaio de um artista, que é um conjunto de imagens, não é reconhecido da mesma forma que a produção textual... E acredito que deveria valer porque o ensaio de artista é uma forma de pensar com as imagens.

IB Você gostaria de falar de maneira mais específica sobre a estrutura desses três livros. Os que estou bem familiarizada são *Edifício Líbano*, *Todos os nomes da melancolia* e os *Diários públicos*.

LD O *Edifício Líbano* é de fato catálogo de uma exposição, nasceu como catálogo e acho que expande a exposição, porque ela foi realizada logo após a morte do meu pai, eu estava tentando lidar com os arquivos dele [uma tarefa sem fim] e isso fez parte do livro, embora não tenha entrado na exposição. Então, embora seja um catálogo, incluí questões para além da exposição. Só que precisou ser lançado ao final da exposição, então foi uma coisa meio apressada. Mas o princípio do catálogo é uma coisa que não me agrada muito, porque fica dependente da exposição.

Todos os nomes da melancolia é o único que foi um projeto de livro realizado a partir de uma proposta. A galeria Cosmopoca, com a qual trabalhava na época, produziu uma coleção de livros com os artistas representados, e os livros foram pagos parcialmente com a compra de trabalhos... Hoje eu o acho um livro sobrecarregado de imagens. A proposta do livro era pensar a melancolia de uma forma muito específica, como resistência à velocidade vertiginosa do tempo 24/7, como diz o Jonathan Crary...

IB Isso temos em comum em nossos trabalhos...

LD Pois é. Acho que temos muitas coisas... Sobre a melancolia, nunca uso o adjetivo melancólico. Melancolia para mim é um substantivo, é uma atitude, é uma relação com o tempo, fazer o tempo durar. Não sei se isso ficou claro no livro... Já *Diários públicos* é um livro mais pensando e mais querido talvez porque tem vários textos. Tem o texto de uma artista chamada Marina Polidoro, que conheci quando par-

ticipei da banca de mestrado dela na UFRGS [Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. Ela escreveu um texto sobre o meu trabalho, que gostei, e resolvi colocar no livro. Então é um livro que reúne uma série de diálogos.

IB A gente trabalha num domínio que não é encarado por outros domínios de conhecimento como pensamento. E esse é um embate que temos hoje em dia, aqui no Brasil, diferente, proporcionalmente, de um país como a França. Se disser assim, “eu faço samba”, todo mundo sabe o que você faz. Se disser “sou artista visual”, as pessoas, e não estou falando apenas do senso comum, mas do mundo dos físicos, matemáticos, historiadores, geógrafos, até psicanalistas não sabem o que fazemos. Psicanalistas sabem um pouco mais [risos]. Mas geógrafo, historiador, mesmo filósofos e arquitetos, se não for especificamente ligado a Estética, a grande maioria não sabe como arte visual é pensamento. Como você vê a relação das artes visuais com esses outros domínios do pensamento? O que se aproxima o que se distancia?

LD Iracema, vou devolver sua pergunta um instantinho por curiosidade mesmo. Você morou muito tempo na França, você acha que, enfim, para não parecer ingênua e também que estou idealizando, você não acha que aqui o problema da profissionalização e visibilidade é muito mais grave?

IB Acho. Aqui é diferente. Lá tem uma tradição de artes visuais. E aí você tem uma profissão. Você fala sou artista visual a pessoa sabe o que você faz. Aqui ninguém sabe direito o que é.

LD Iracema, eu sinto uma tristeza sobre a qual nem falo... em relação ao sistema de arte em si... eu acho que embora o sistema de arte no Brasil tenha aparentemente muita atividade, muita agitação, tudo me parece muito frágil, tanto em relação à profissionalização do artista, quanto à reflexão e à produção da memória sobre as exposições realizadas. A produção reflexiva, o pensamento sobre a arte não ganha nenhuma presença no espaço público. Embora as pós-graduações em arte no Brasil venham desenvolvendo pesquisas incríveis nas últimas três décadas ao menos, há uma distân-

cia imensa entre a universidade, os museus [no Rio, ao menos, todos vivem numa extrema precariedade], o mercado, os públicos, sempre plurais, aliás tudo é plural, ou deveria ser, inclusive o mercado de arte... Claro que tem infinitas questões envolvidas... existe muita precariedade no meio de arte no Brasil desde a colônia, isto é histórico... a literatura sempre foi mais forte. O campo da literatura é muito mais organizado e maduro. É só ver os cursos de letras, os infinitos seminários e colóquios da área de literatura. A gente não tem uma estrutura de conhecimento em arte com a força que a literatura tem, a gente não tem isso. Isso envolve a questão de uma tradição inexistente. Eu lembro que quando cheguei na França para estudar, nos anos 80, eu ficava repetindo para mim mesma "A arte existe! a arte existe!" [risos]. O que me espantava era a presença social da arte, sua visibilidade no espaço público, apesar de tudo lá ser extremamente estratificado, elitizado...

IB Entendo perfeitamente.

LD Mas eu não queria ser artista quando eu fui estudar lá. Eu queria ser designer. Queria trabalhar com ilustração, com livro.

IB E você sabe o eu queria fazer quando comecei a trabalhar com artes visuais? Desenho animado.

LD É uma coisa concreta. As pessoas entendem mais. Eu percebia nas artes visuais uma solidão muito grande.

IB Também acho. Solidão não apenas do ateliê. Solidão geral do pensamento. Não tem interlocutor. Falta interlocutor. Mesmo no meu grupo da pós a gente nunca teve oportunidade para falar do trabalho ou do processo de trabalho ou da criação ou de um artigo. Era só burocracia.

LD Entendo totalmente.

IB Isso me doeu. Sei que não é culpa das pessoas. É do sistema. Já conversei com um amigo que tenho lá, o Pedro Alvim, que é filho do poeta...

LD Francisco Alvim? Ah, maravilhoso!

IB É. O Pedro um amigo que está sempre atenuando as minhas mágoas. Ele fala que a culpa é do sistema que a gente está, que é muito maior do que as pessoas ali dentro da universidade, do departamento de Artes. Elas estão ali desempenhando papéis, já tem uma engrenagem, elas entram ali naquela engrenagem maluca, mas é muito doido, dói, né? Mas enfim, não vamos entrar de novo nessa questão da universidade... A gente está falando da invisibilidade do pensamento, da não tradição do pensamento, de as pessoas não saberem o que é.

LD Tem muitos trabalhos que se tornam uma espécie de comunicação ou um ativismo muito direto o que também me dá um cansaço fenomenal. Embora os ativismos sejam tão necessários nesse momento tão grave de crise política, com o reaparecimento de governos autoritários e claramente fascistas, eu continuo pensando na arte a partir daquela ideia de dispêndio do Bataille.

Capítulo 7

Nelson Felix

Iracema Barbosa Você é um artista que realizou alguns livros sobre sua poética. O primeiro deles, que foi organizado pelo Rodrigo Naves e publicado pela Cosac Naify, apresenta seu trabalho. O segundo, que é o da floresta, traz à vista aspectos de sua intervenção direta na criação do livro enquanto objeto. Aí depois vem: *Trilogias*,³⁸ organizado pela Glória Ferreira e que também tem muita coisa sua na concepção da forma do livro; *Camiri*,³⁹ e por último um livro-objeto, um livro de artista, quero dizer mais poético, que é o *Concerto para encanto e anel*. Eu queria que você falasse um pouco de cada um deles e do sentido da publicação desses livros, para o seu trabalho e para certo público no Brasil – neste país em que a gente está vendo tudo isso acontecer nas artes visuais... Se você fala que faz samba, todo mundo sabe o que é, mas se você diz que é artista visual ninguém sabe o que você faz.

38 Glória Ferreira e Nelson Felix. *Trilogias: conversas de Nelson Felix com Glória Ferreira*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2005.

39 Nelson Felix. Nelson Felix: *Camiri*. Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce, 2006.

Nelson Felix É um país de uma educação precária, então isso é reflexo, mas eu acho que nós temos uma produção de artes plásticas de ótima qualidade e sendo um país tão grande, o público é volumoso, às vezes, tanto quanto o público de um país culturalmente mais educado, mais refinado, porém pequeno. É um país de bolsões, este aqui né? Nós temos primeiro mundo, segundo mundo, terceiro mundo e miséria, tudo ao mesmo tempo, às vezes, tudo na mesma cidade. Bom, acho que temos uma produção boa. Música, então... a poesia é também muito boa.

Voltando à questão do livro, realmente, o livro para mim é uma coisa que tem importância. Eu vou tocar por alto... para não fugir da sua pergunta, no assunto do meu atual trabalho. Pois, acredito que irá definir como uso uma publicação, ou melhor, como uma publicação, para mim, se torna um trabalho. Tentarei ser o mais sucinto possível.

Eu acho que este trabalho atual – aliás, chamar de atual me parece até estranho, ele foi feito em 33 anos – aglomera exposições, espaços distintos: externos e internos etc. –, e tudo isto é amalgamado minuciosamente, há uma junção clara, porém poética, de uma ação para outra. Isto só consegue ser visto numa publicação ou num filme. Algo que possa ignorar, ou não, o tempo propriamente dito. Para mim, esse tipo de linguagem, de estrutura... como a estrutura de

um livro, propõe outra relação de espaço e de tempo. Você tem outra forma possível de lidar com o “tempo”. Uma ação feita dois ou três anos depois de outra, pode ser relacionada imediatamente, virando uma página, por exemplo. O mesmo ocorre com o espaço dois lugares distintos, de natureza diversa e distantes, podem se tornar simultâneos. Bem, por isso o livro sempre me acompanha.

Agora, voltando às suas questões, o que acontece é que realmente eu sempre tive muito carinho por livro e, entre livro e vídeo, eu prefiro o livro. Agora o cinema não, emparelha com o livro. Cinema e vídeo são linguagens primos-irmãos, mas tem alguma coisa quando a linguagem dá o salto para se tornar cinematográfica, que é diferente. Eu tive uma experiência disso com um cineasta que fez um documentário sobre o meu trabalho, e aí eu senti na pele... é sensível a diferença de oitava, de uma pegada, de uma olhada de vídeo e de uma olhada de cinema, de cineasta. Há alguma coisa muito próxima que se torna tão distante.

Como eu tenho um apreço grande por livro, sempre gostei, é uma linguagem que desde que eu comecei a fazer me identifiquei e me identifico até hoje. O primeiro livro foi um convite da Cosac Naify, um convite do editor Charles [Cosac], nós fizemos um livro e a ideia era um pouco por aí, desde o convite, mostrar diretamente o trabalho feito até ali. Eu também achei que a coisa tinha que ser assim, principalmente por parte do Rodrigo [Naves], que também concordava. Ele me cobrava muito o fato de eu não ter nenhuma publicação praticamente até aquela data. Eu fazia muito cartaz, mas não fazia quase nenhuma publicação, catálogo ou coisa assim, ele sempre me cobrava. Então quando veio o livro ficou muito claro que as coisas iam por ali, eu falei para o Charles Cosac, que eu gostaria de chamar o Rodrigo Naves para escrever porque tinha essa cobrança e eu sabia que ele ia fazer com carinho. Então, foi assim. Um livro mais ou menos de editora, de proposta de editora. Lógico que eu sentei com o designer e fiz o livro todo junto com o designer, mas é um livro de editora. A partir daí, realmente, eu gostei dessa ideia de livro.

Depois do livro da Cosac Naify, vivida a relação trabalho/publicação, vi a possibilidade de esticar o tempo e arrebentar com a noção imediata de espaço, parti para fazer o meu livro, que foi o livro verde [o livro da floresta]. Desde o início, o livro verde era um trabalho para mim, igual a fazer uma escultura ou uma exposição, ou seja, são metalinguagens, o livro verde era um trabalho em si. E sendo um trabalho, desde que cheguei a certo patamar, eu gosto de ser dono deles. Para que eu possa trabalhar com o mínimo de interferência, ou seja lá o que for. Logicamente tinha uma editora envolvida, etc., mas eu era dono do livro. O livro tem um pé no livro de editor e tem um pé no livro, como você chama, livro de artista.

IB Só um parêntese. Essa distinção, entre catálogo e livro de artista vai se diluir muito depois dos anos 1960.

NF Certo. Quando entro num trabalho, eu crio uma distância enorme do que está ao meu redor. Eu não tenho muita ciência, aliás, eu procuro não ter muita ciência do que aconteceu. Eu não faço essa distinção. Caio nele como se caísse num precipício.

Eu vou.

Bom, eu acho que o livro verde teve essa confluência e uma coisa que direcionava muito, é que várias pessoas começaram a escrever sobre o que estava fazendo e me deu vontade de ter mais texto. Então é um livro que tem texto de três autores, Sonia Salzstein, Glória Ferreira e Nelson Brissac.

Já *Trilogias*, não.⁴⁰ Partiu propriamente de mim e da Glorinha, a Glória Ferreira. Ela voltou do período de exílio, já na época da Anistia, os anos finais da ditadura. Foi para a Funarte e eu ia fazer uma exposição... foi a *marchand* da galeria que propôs chamá-la, eu achei a ideia boa, não era uma exposição só minha, era coletiva com outro artista.

40 Nelson Felix. *Trilogias*. Curadoria de Glória Ferreira. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 17 de março de 2005 a 22 de maio de 2006.

IB Qual galeria, Nelson?

NF Celma Albuquerque, em Belo Horizonte. A Glória veio aqui em casa e fez uma entrevista – ela gosta muito de en-

trevistas –, depois de um tempo, chegou para mim e falou: “Nelson, gostaria de ficar te entrevistando, mais ou menos constantemente. Seria uma coisa interessante porque você vai realizar uma série de trabalhos e a gente podia conversar sobre eles agora, e provavelmente podemos conversar quando eles tiverem acontecendo e depois, com trabalho já feito, a gente torna a conversar”. Achei ótimo e marcamos uma coisa quase mensal, com data fixa, assim, igual tratamento dentário [risos]. E aí começamos. Ela ficou me entrevistando uns sete ou oito anos. Um dia, ela teve vontade de reunir essas entrevistas, não achei que era o momento. Adiamos e seguimos. Quando fui fazer a exposição *Trilogias*, no Paço Imperial, propus a ela que o texto, ou melhor, o catálogo, poderia ser feito com as entrevistas.

E este foi o livro da exposição. O catálogo é um livro para mim e virou um objeto que eu fiz do início ao fim. Chamei um amigo artista que trabalhava nessa época com design gráfico. Sentamos e fizemos o projeto gráfico, uma hora falei para ele que o que fazíamos para mim era um trabalho e que gostaria de considerá-lo como uma parceria. A Glória teve uma baita paciência, uma grandeza, em fazer uma edição, que partiu de nossas conversas, ignorando as datas e estabelecendo uma relação por assuntos. Então se você for ver as entrevistas estão por assunto, tem assunto gravado ano tal, depois tem esse mesmo assunto gravado outro dia, depois tem esse mesmo assunto gravado outro ano, etc, em sequência.

IB Trabalhado, refletido...

NF ...aberto, à distância entre a ideia e a matéria, entre a forma final e a própria realização da coisa. Essa edição dela é muito importante para o livro. Fez também, ao final, ela como professora e doutora, uma relação de textos. E foi assim, eu desenhei o livro junto a esse artista... Vanderlei Lopes, um cara que eu tenho um carinho enorme, um artista mais novo, deve estar com 40 e poucos anos...

IB Esse livro é muito bom. Eu conheço e muito, estudei todos os seus livros, Nelson, para minha tese de doutorado.

NF Ele teve problema porque foi um livro que pegou a transição para o digital, a gráfica tinha se preparado para fazer o livro digital. Digitalizamos tudo, mas pagamos o preço de sermos pioneiros.

IB Mas é um excelente livro e dá um apanhado do seu trabalho, Nelson.

NF Bem, o convite da Glorinha abriu esse processo de trabalho e me despertou uma vontade de continua-lo... Um convite do Ronaldo Brito, através da galeria, me fez propor algo no mesmo sentido. E nós trabalhamos, acredito, uns cinco ou seis anos juntos, no percurso de Concerto para encanto e anel. Eu fiz essa obra conversando muito com ele. Ao princípio, eu descia quase toda semana ao Rio e o encontrava, às vezes, conversávamos sobre o trabalho, às vezes não. Resumindo, o trabalho consiste de duas exposições e uma série de ações pelo mundo, com localizações definidas por rebatimento de coordenadas. Nesses locais, reposicionei as peças da primeira exposição, deixando uma única peça na segunda exposição. Um anel de mármore, pesado, de realização complicadíssima, torneado na Itália em bloco único de cerca de trinta e poucas toneladas etc, etc. Bem, conforme eu me desloquei, girei no mundo, ia girando também a posição das peças expostas. Mas, gozado, eu estava tão atento no trabalho inicial... da primeira parte, ou seja, da primeira exposição, que não percebi que ele estava preocupado, não demonstrava, mas estava muito atento à sequência de exposições. Só me dei conta quando li o que o Ronaldo Brito escreveu... ele fez um texto lindo para a primeira exposição. Ao total foram dois textos, um para cada momento específico. Aliás esses dois livros, com Ronaldo e o anterior com a Glória Ferreira, geraram dois textos que eu particularmente gosto muito. São textos curtos, como devem ser, diretos e poéticos.

Bom, voltando, acho que o Ronaldo estava dentro desse processo, para escrever o que escreveu, muito impregnado. Me parece, também, que o trabalho trazia questões que ele não estava muito acostumado a lidar... porque ele, naquele momento, tinha uma posição muito segura... eu sentia que o interessante na relação com o Ronaldo trazia questões que estavam à margem da sua segurança e isso era mútuo.

Foi muito bom conviver e trabalhar com ele. Não era fácil colocar as coisas para o Ronaldo, principalmente as coisas “posteriores” à forma, as que colam nas formas. Era bonito sentir que ele refletia sobre isso, muitas vezes calado, dois ou três encontros. Aí um dia ele soltava o verbo. Por ele ter esse pé na poesia, ele fica na esquina do artista e da análise, e assim consegue ver as coisas sem que elas ainda existam. Conversamos muitas vezes, com o trabalho muito pouco materializado, com o trabalho na cabeça. Me lembro do embasamento que eu tinha que ter, e muitas vezes ainda com o trabalho se formando. Resumindo, ao final, ele fez um segundo texto para o livro, intitulado “O percurso da escultura”, e me disse: “Eu dei esse título e é significativo para mim, porque a escultura não tem percurso”.

A Marisa Flórido também escreve e veio muito junto, durante esse período de cinco, seis anos ela ficou muito atenta ao trabalho e escreveu vários textos. Eu tomei a liberdade e pedi para pegar dois ou três parágrafos e juntar. Transformar esse “novo” texto em um texto “meu”, que coloquei em um lugar, no livro, onde realmente abria e fechava as imagens do trabalho. Bem, finalizando, esse livro, como o anterior, também é um trabalho. Nesse trabalho/publicação, uno, em um bloco, duas exposições e uma série de ações, que criam um desenho no mundo. Voltando a sua pergunta, teve mais uma publicação, com Rodrigo Naves, também neste processo. Convivemos trabalhando de uns seis anos, que gerou uma exposição na galeria...

IB Qual galeria, na Millan?

NF ...na Millan⁴¹ e terminou na Pinacoteca de São Paulo.⁴² A Pinacoteca fez um livro-catálogo da exposição, mas esse livro particularmente eu só escolhi a sequência de fotos do trabalho exposto.

Tem na Pinacoteca. É um livro muito bem feito, com uma ótima cronologia, do Francesco Perrotta-Bosch e tem um texto do Rodrigo Naves e outro da também curadora Taísa Palhares.

IB Mas o catálogo não estava pronto durante a exposição, estava?

41 Nelson Felix. *Verso*. São Paulo: Galera Millan/SP-Arte, 13 de novembro a 21 de dezembro de 2013.

42 Nelson Felix. *O oce*. São Paulo: Pinacoteca, 18 de abril a 19 de julho de 2015.

NF Não, eu tinha que fotografar a exposição, assim, o livro foi lançado no final da exposição.

IB Vi a exposição mas não vi o livro. Isso foi em 2015, não?

NF Sim, não é muito distante. Então, os livros para mim são muito importantes, neles posso expor a continuidade do meu trabalho, unir locais e tempos díspares.

IB E você está fazendo um novo.

NF A mesma coisa, uma publicação/trabalho. Eu fiz um trabalho que durou 33 anos, algo como uma estrutura semelhante a da ópera, com diversas árias. Nas artes plásticas é estranho porque as pessoas não estão habituadas, o trabalho acaba na exposição. Uma vez Marisa Flórido, me disse algo que me identifiquei, que meu trabalho emerge e submerge, mas mesmo quando ele está submerso tem peso, é “visto”. Ele é contínuo, existem passagens poeticamente milimétricas de junções... estou fazendo esse livro agora...

IB E esse livro deve sair quando?

NF Era para sair este ano [2020], mas agora com essa pandemia no mundo, vamos ver como a coisa se comporta.

IB Não conta ainda não...

NF Não... não tenho a ideia de falar do livro em si não, posso falar da estrutura do trabalho, para poder, em cima da estrutura do trabalho, ter uma ideia do que o livro representa. Nos anos 1980, eu comecei a perceber que estava iniciando um trabalho, que seriam quatro e que constantemente renasciam, eram distintos, porém uno. De onde estavam, atuavam mas se completavam nos outros, que eram distantes. Não só em conceito, pois sua escala seria uma forma, uma cruz. Percebi, também, que se atuasse concentrado no tempo, poderia criar durações de anos, décadas. O que me gerou imediatamente, sem tragédia, por favor, um temor profundo da morte, de deixar coisas incompletas, etc.. Mas com o andar das coisas e a presença constante do trabalho na cabeça; de um jeito ou de outro, observei que sempre me

sentia deixando as coisas inacabadas... propositalmente... e convivi então com esta presença, um pouco mais presente que habitualmente. Depois, nesta mesma obra, comecei a turvar inícios e fins, com esculturas, coordenadas, ou mesmo, gestos poéticos “precisos”, passaram a ser habituais. Criou-se uma amálgama, uma “linha” contínua, de árias, nesta obra. Por volta de 1985, 1986, eu fiz um trabalho central desta decisão espacial, o *Grafite*. O trabalho se refere a um espaço aqui e a outro acolá, são duas hastes, sendo uma delas posicionada em paralelo com o eixo do sol. Apesar de estar dentro de uma sala, ela tem como referência a angulação da eclíptica. Logo está numa posição não composta – ou escolhida por mim –, e a priori, perfeita para o nosso sistema, todas as outras posições são tortas ou passível de escolha. Dentro da galeria, o trabalho está quase sempre um pouco enviesado, mas não é o trabalho, é o espaço arquitetônico que o acolhe que está enviesado. Esta obra gerou um germe – ou melhor, para os dias de hoje, um vírus anticomposicional –, e comecei a trabalhar na relação com o espaço, sendo interno ou externo, evitando a possibilidade de compor com espaço. É complicado, impossível até, sempre haverá uma escolha, por mais sutil que seja. Mas impliquei com a coisa... e isso ampliou meu horizonte e me trouxe novas percepções. Fiz uso de coordenadas, para não ter em espaço externo a noção da paisagem onde trabalharia, como no *site specif*, escolhas anteriores teóricas ou mesmos acasos, em espaços internos. Na escultura, formas preestabelecidas, como cubos, esferas etc. Bem, comecei a arrebentar com a minha ideia de espaço inicial e acabei compreendendo que um espaço de uma exposição poderia não acabar ali assim como o espaço de uma interação externa não acaba ali. Era algo semelhante às árias, na estrutura de uma ópera. As árias tem um volume musical inteiriço, muitas vezes, com começo, meio e fim; mas elas não terminam em si, fazem parte de uma estrutura maior, de uma obra única maior. Quando este um pensamento se tornou mais claro, me veio a necessidade usar o livro ou o filme. Aí seguiu, até recentemente, uns dois ou três anos atrás, a *Esquizofrenia da forma e do êxtase*, que mostrei na Ocupação da 9 de Julho e na Bienal de São Paulo.⁴³ Que na realidade é, teórica e formalmente, o inverso do primeiro movimento, *Cruz na América*. O que

43 Nelson Felix. *Esquizofrenia da forma e do êxtase*. São Paulo: 33ª Bienal de São Paulo, 16 de outubro de 2018 a 2 de fevereiro de 2019.

rompe a imagem, linear, sequencial, uma coisa depois da outra, e cria a imagem de um círculo no todo do trabalho.

IB Nelson, usando essa imagem do círculo, você tinha falado em outra conversa nossa sobre essa questão do livro, da possibilidade de folhear o livro e de seguir um fio, da relação poética, eu gostaria que você me falasse um pouquinho de como você vê a relação dessas obras físicas que acontecem no mundo, nas galerias e nos lugares que você viaja, principalmente com essas esculturas, como elas são em relação com a imagem desses trabalhos no livro? Que relação é essa que você percebe, em relação à obra no espaço e a obra no livro, você está falando da sua obra também como uma coisa circular, como uma coisa espiral e o livro como uma coisa linear. Como você percebe? Porque são temporalidades também, são espacialidades, certo? Como você percebe essa distância entre a experiência da sua obra no mundo e a experiência através do livro?

NF Bom, eu te falei por alto, sobre o trabalho, então agora você consegue ter uma ideia. Esse livro atual é onde posso unificar as coisas. O que você está me perguntando é crucial, ou seja, é um livro para responder essa continuidade, para que fique evidente que existe um trabalho único e construído. É um livro com a estrutura clássica de um livro, não interferei em nada aí. Mas pede certo esforço na linguagem, o livro é todo desenhado. O “texto” é desenhado, necessita desabituar-se da leitura de texto discursivo, tanto para mim que o fiz como para quem o vê, ao manuseá-lo, precisa compreender isso. Vejo como fundamental usar essa estrutura poética, para falar de esta outra estrutura poética. Não gostaria de deixar esse movimento desabrochar no discurso, principalmente por mim.

IB Conceitual, né?

NF Esse livro é assim. Ele não tem texto, não chamei ninguém para fazer comigo. É um livro simples, como disse, fiz uma série de desenhos para ele, “escrevi” o livro.

IB Estou curiosa... Nelson, cada vez mais os artistas estão escrevendo suas reflexões, como as que você está fazendo

aqui. Mas os artistas estão escrevendo não só sobre seu próprio trabalho, porque às vezes é difícil escrever sobre seu próprio trabalho, então eles fazem reflexões sobre trabalhos de outros para que esse distanciamento possa expressar suas reflexões sobre o próprio processo do fazer, porque nós artistas, a gente não está preocupado em situar nosso trabalho na história da arte, a gente está ocupado com nosso fazer. Então queria que você falasse um pouco sobre essa fala ou essa escrita do artista visual, como você vê isso? Em nossa primeira conversa, você tinha dito que a fala do artista, de alguma maneira, encobriria a reflexão crítica. Você acha isso mesmo? E também, nesse mundo que a gente vive tudo é apropriado para produzir dinheiro, para venda, para circular num mercado, para virar espetáculo na sociedade de massa... Como você vê essa fala do artista e essa escrita do artista sobre o seu próprio processo, sobre seu próprio fazer?

NF Primeiro, começando pelo fim... Eu não estou mais preocupado, e faz tempo, com o fato de que tudo hoje, com a internet, tem a possibilidade de virar espetáculo. Comecei a ser dono do meu trabalho e aí ficou mais fácil. Não me vejo como um artista difícil de lidar, também sei que não tenho um trabalho fácil de ser lido. Resolvi, eu prefiro assim, ser o dono do meu trabalho, ou seja, prefiro me financiar do que ser financiado.

Quanto à escrita, eu estou sempre refletindo sobre o que faço. Agora escrever, propriamente dito, perdi a vontade. Tornar as coisas discursivas, direcionadas, uma palavra atrás da outra... Escrevi muito, principalmente sobre o que fazia, mas hoje, não mais. Inclusive faz anos que só leio poesia ou, quando canso vou ralar pedra ou escuto música. Algo de filosofia, um pouco mais espaçado... não relacionado com o pensar narrativo...

IB Falando nisso, eu gostaria que você falasse um pouquinho sobre a relação do público com as artes visuais, por exemplo, digamos assim, o senso comum não compreende as artes visuais como pensamento, é como se artes visuais fossem um produto, um produto de especulação, um produto de decoração, esse é o lugar-comum do que se produz

nas artes visuais, questão do mercado e da venda, se vê pouco como pesquisa e como pensamento. Como você vê a sua relação com outros domínios de conhecimento. Seu trabalho é pensamento, você já mostrou isso. Queria que você falasse um pouco sobre essa relação com outros domínios, música, poesia, artes gráficas, arquitetura...

NF Com música e poesia, como lhe disse, é muito imediato. Porque tem uma coisa na música e na poesia que não direciona o pensamento, a princípio é um pensamento aberto, não narrativo. Umberto Eco cunhou esse termo para a arte moderna, acho que serve, de um jeito ou de outro, para muita coisa... A filosofia tende a ser discursiva, mas a princípio [nem todos os filósofos] com uma elegância invejável. Por acaso, nos últimos anos dois grandes amigos que quando eu os conheci já eram amigos, um é poeta e outro filósofo. Tenho prazer muito grande de encontrar os dois.

IB Quem são, Nelson?

NF O filósofo chama-se Cláudio Oliveira, e o poeta, Alberto Pucheu. São figuras muito queridas que se tornaram próximas.

IB E sobre a organização da produção material?

NF Aprendi a lidar e faço. É necessário, igual a ser alfabetizado... como você falou, eu sou um artista de pensamento, também me vejo assim, mas muitas vezes estou envolvido com peso, toneladas, por exemplo, e aí tem que ter um pouco de prática. Na escultura, existe um mundo real ao seu lado, constantemente. E ele pode estar presente até no pensar. Entrar num espaço, um espaço fechado, interno, com peso... constantemente eu lido com isso... por prática, já conheço várias soluções... quase sempre a minha escultura me chama para o mundo real.

Bibliografia

Dos artistas

Tatay, Helena. *Anna Maria Maiolino*. São Paulo: CosacNaify, 2012.
Anna Maria Maiolino. *A pele de Anna: Anna Maria Maiolino*.
São Paulo: CosacNaify, 2016.

Carlos Zilio. *A querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

Carlos Zilio. Catálogo de exposição no Centro de Arte Hélio Oiticica. Apresentação Paulo Sérgio Duarte e texto Paulo Venâncio Filho. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2000.

Carlos Zilio. Organização Paulo Venâncio Filho. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Fernandes, João. *Cildo Meireles*: Guilherme Wisnik, João Fernandes, Sérgio B. Martins. Porto: Fundação de Serralves; CosacNaify, 2013.

Cildo, estudos, espaços, tempo. Textos: Diego Matos, Frederico Morais, Guy Brett, João Moura Jr., Lisette Lagnado, Lynn Zelevansky, Maaretta Jaukkuri, Moacir dos Anjos, Ronaldo Brito, Sônia Salzstein, Suely Rolnik. São Paulo: UBU, 2017.

Cristina Salgado, *A grande Nua*. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.
Cristina Salgado e Gloria Ferreira, *Cristina Salgado*. Rio de Janeiro: Barléu edições, 2015.

José Resende. Texto: Patrícia Leal Corrêa. São Paulo: Cosac-Naify, 2004.

José Resende. Catálogo da exposição realizada na Pinacoteca de São Paulo, de 25 de abril a 14 de junho de 2005.

Leila Danziger, *Leila Danziger: todos os nomes da melancolia*. Textos da artista e de Luiz Claudio Costa, Roberto Conduru, Marcio Seligmann-Silva e Marisa Florido. Rio de Janeiro: Apicuri/ Faperj, 2012. 91p.

Leila Danziger, *Edifício Líbano*; curadoria Evair Reinhaldim. Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Artes/Faperj/IBEU, 2012.

Nelson Felix, São Paulo, CosacNaify, 1998.

Nelson Felix. *Trilogias: Conversas entre Nelson Félix e 19 52 55 60 65 79 102 104 106*, Rio de Janeiro, Pinakothke, 2005.

Nelson Felix: *Camiri*, texto de Ronaldo Brito, *Corrigir pelo erro*. Catálogo de exposição, Museu da Vale do Rio Doce, 26 outubro 2006-11 fevereiro 2007, Rio de Janeiro, Museu da Vale do Rio, 2006.

Nelson Felix, Ronaldo Brito et Marisa Flórido Cesar, *Concerto para encanto e anel*, texto de Ronaldo Brito, *Percurso de escultura*, Rio de Janeiro, Suzy Muniz, 2011.

Para as conversas

David Silvester, *Entrevistas com Francis Bacon, a brutalidade dos fatos*. SP: Cosac & Naify, 1995.

David Silvester, *Um olhar sobre Giacometti*. SP: Cosac Naify, 2012.

Regina Melim, *Espaço portátil: exposição-publicação*, Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART/ UDESC), 2005-2006.

Hélio Alvarenga Nunes, *Pintura para catálogos, notas sobre o arquivamento da arte*, Belo Horizonte: dissertação de Mestrado UFMG.

Catherine Perret, *Sonho de arquivo*. *Revista Poiésis*, n.24, dezembro-2014.

Espaço Arte Brasileira Contemporânea – ABC / Funarte, Organização Ivair Reinaldim, Rio de Janeiro: Revista Arte&Ensaios-n.20 julho de 2010, pp-113-139.

Suely Rolnik, *Furor de arquivo*.

Les Cahiers du Musée nationale d'art moderne. été-automne 1996 Du catalogue 56/57.

Patricia Falguières, *Les raisons du catalogue.*

Roland Recht, *La mise en ordre Note sur l'histoire du catalogue.*

Roxane Jubert, *Entre voir et lire : la conception visuelle des catalogues d'expositions.*

Siegfried Gohr, *Stratégie du catalogue et signatures artistiques.*

Reiner Speck, *Mon catalogue : un instrument de l'avant-garde Sur l'activité des collectionneurs particuliers d'art contemporain.*

Anne Mœglin-Delcroix, *Du catalogue comme œuvre d'art et inversement.*

Guy Schraenen, *Catalogues : passation de pouvoir.*

Michel Gauthier, *Dérives périphériques.*

Marion Hohlfeldt, *Yves Klein, l'éloquence du silence.*

Camille Morineau, *Un corpus emblématique ? Les catalogues d'expositions du Musée national d'art moderne de 1947 à 1977.*

Peter Weibel, *Après Gutenberg Le CD-Rom entre index et narration.*

William Blake, *Catalogue descriptif.*

Esta publicação foi gentilmente enviada pela Bibliothèque Kandinsky. Agradeço particularmente a Dominique Liquois, Sonia Descamps e Laurence Gueye-Parmentier.

Artistas e seus livros: conversas sobre publicações e outros olhares

Index

- A parte do fogo - 37, 75
Acervo do Banco Central em Brasília - 21
Alberto Pucheu - 118
Alberto Tassinari - 74, 82, 83
Aluísio Carvão - 25, 36
Álvaro Siza Vieira - 39
Amilcar de Castro - 18
Anísio Teixeira - 35, 36
Anthony Caro - 88
Antônio Cândido - 88
Antonio Dias - 32, 75
Antonio Manuel - 42
Aracy Amaral - 24
Banco do Brasil - 55
Biblioteca da FAU/USP - 82
Biblioteca Nacional - 47
Bibliothèque Kandinski - 29
Bienal de São Paulo - 115
Bienal do Mercosul - 49
Brancusi - 13
Carlito Azevedo - 101
Carlos Fajardo - 74, 85
Carlos Vergara - 32
Casa das Rosas - 85
Catherine Bompuis - 34
Catherine de Zegher - 14, 15
Cavaliarias do Parque Lage - 71
Cecilia Cotrim - 25, 66, 85
Centro de Experimentação Artística Escola Brasil - 86
Centro Integrado de Ensino Médio da UnB - 35, 36
Charles Cosac - 77, 109
Chica Granchi - 26
Chico Buarque - 84
Chinati - 81, 82
Christophe Viart - 29, 51, 77
Ciccillo Matarazzo - 51
Cláudio Oliveira - 118
Claudio Paiva - 42
Collège de France - 28
Cornélio Pena - 85
Cosac Naify - 37, 53, 73, 74, 77, 86, 108, 109, 110
Dan Flavin - 82
Daniel Trench - 74, 76, 87
Didi-Huberman - 62
Diego Matos - 37
Donald Judd - 81, 82
Editora 7Letras - 93, 94, 95
Editora Armários Azuis - 95, 96
Editora Cobogó - 62
Editora Perspectiva - 28
Editora Ubu - 37
Eduardo Sued - 76, 77
El Greco - 35
Eliane Longo - 59, 71
Emily Dickson - 80
Emmanuel Nasser - 85
Escola de Belas Artes UFRJ - 27
Escola de Comunicação e Artes - USP - 89
Eva Hesse - 24, 87
Evandro Salles - 58
Faculdade de Arquitetura - USP - 82, 84
Faculdade de Filosofia - USP - 80, 83
Faperj- Fundação de Apoio à pesquisa do Rio de Janeiro - 71, 93, 95
Felipe Scovino - 23
Felix Alejandro Barrenechea Avilez - 33, 41

Artistas e seus livros: conversas sobre publicações e outros olhares

- Fernando Cocchiarale - 22
Ferreira Gullar - 75
Francesco Perrotta-Bosch - 113
Francisco Alvim - 106
Frederico Morais - 40, 46
Frederico Nasser - 74
Frick Collection - 34
Funarte - Fundação Nacional de Artes - 18, 110
Fundação Cultural do Distrito Federal - 33
Fundação Serralves - 37
Galeria Anita Schwartz - 23
Galeria Cassia Bomeny - 23
Galeria Celma Albuquerque - 110
Galeria Cosmocopa - 103
Galeria Millan - 113
Galeria Múltiplo - 71
Galeria Raquel Arnauld - 18
Galeria Rex - 86
Galeria Thomas Cohn - 93
Georges Bataille - 106
Gerhard Richter - 23
Gilles Deleuze - 16
Glória Ferreira - 19, 52, 55, 60, 65, 79, 102, 104, 106
Goya - 32, 34, 35
Guignard - 52, 53, 73
Guilherme Bueno - 23
Guilherme Wisnik - 37
Guy Brett - 46
Helena Tatay - 14
Hélio Oiticica - 24
Henry Chamberlain - 82
Henry Moore - 88
Humboldt - 35
Iberê Camargo - 18, 76, 90
IBEU Galeria de Arte - 93
Instituto José Resende - 73, 78, 81, 90
Instituto Moreira Sales - 52
Instituto Valencia d'Arte Modern - 39
Jackson Pollock - 82
Jasper Johns - 87
João Fernandes - 42
João Masao Kamita - 84
João Modé - 71
John Akromfah - 101
Jonathan Crary - 103
Jorginho Guinle - 78
Jornal Opinião - 75
José Arthur Gianotti - 83
José Augusto Ribeiro - 74, 76
Josef Albers - 82, 87
Júnior Serpa - 69
Leonardo da Vinci - 67
Lisette Lagnado - 43
Livraria Argumento - 58
Livraria Blooks - 58
Livraria da Travessa - 58
Livraria Leonardo da Vinci - 28
Lorenzo Mammi - 52, 84
Louise Bourgeois - 57, 63, 64
Luiz Claudio da Costa - 98, 99
Luiz Paulo Baravelli - 74, 85, 86
Luiza Interlenghi - 61
Lygia Clark - 25, 74
Lygia Santiago - 93, 96
Machado de Assis - 88
Malasartes - 37, 75, 85, 86, 87
Manet - 21
Manoel Messias dos Santos - 42
Marcelo Campos - 58
Marcio Seligmann - 93, 99
Marco Terranova - 59
Margerite Duras - 96
Marina Polidoro - 103
Mário Pedrosa - 24, 75
Marisa Flórido - 98, 100, 113, 114
Marlene Dumas - 101
Matisse - 20, 66, 78
Max Meireles - 45, 55
Metropolitan - 35
Michel Foucault - 28
Mira Schendel - 24, 74, 76
MIT Press - 14
Mondrian - 23, 78
Musée d'Art Moderne de la ville de Paris - 29, 50, 51

Artistas e seus livros: conversas sobre publicações e outros olhares

- Musée d'Orsay - 21
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia - 42
- Museu de Arte Contemporânea de Niterói - 93
- Museu de Arte do Rio - 95
- Museu de Arte Moderna de Nova Iorque - 79
- Museu de Arte Moderna do São Paulo - 73
- Museu Serralves - 39
- Nelson Brissac - 110
- Nelson Kohn - 74, 76
- Núria Eugueta - 47
- O Globo - 54
- Olivier Toni - 89
- Oswald Goeldi - 32, 34
- Paço Imperial - 57, 93, 110, 111
- Palácio de Velásquez - 42, 43
- Parque Lage - 62, 71, 93
- Patrícia Corrêa - 73, 74, 77, 84
- Paulo Herkenhoff - 14, 47
- Paulo Iolovitch - 34
- Paulo Sérgio Duarte - 11, 22
- Paulo Venâncio - 15, 17, 20
- Pedro Alvim - 105
- Phaidon - 47, 53
- Picasso - 66
- Pinacoteca de São Paulo - 73, 74, 76, 77, 82, 87, 91, 113
- Platão - 80
- Primeiro Salão Nacional de Arte Moderna do Distrito Federal - 34
- Programa de Pós graduação em Artes- UERJ - 62, 67, 68, 93, 99
- PUC-Rio - 11, 19, 77, 84, 101
- Raphael Fonseca - 99
- Raul Loureiro - 86
- Raymundo Colares - 40
- Regina de Paula - 71
- Renata Azambuja - 11, 34
- Richard Long - 24
- Richard Serra - 80
- Robert Rauschenberg - 87
- Robert Ryman - 23
- Robert Smithson - 102
- Roberto Conduru - 84, 93, 98
- Roberto Magalhães - 32
- Rodrigo Naves - 11, 52, 83, 84, 86, 108, 109, 113
- Ronaldo Brito - 11, 21, 23, 43, 74, 75, 76, 77, 80, 82, 83, 84, 86, 87, 112
- Segundo Salão de Arte Moderna do Distrito Federal - 41
- Semana de 22 - 24
- Sérgio Camargo - 76
- Sérgio Meireles - 45
- Sheila Cabo - 61, 71, 98
- Simeão Leal - 32
- Sônia Barreto - 58
- Sônia Salzstein - 74, 82, 110
- SP-Arte - 18, 113
- Spinoza - 16
- Sula Danowski - 86, 87
- Tadeu Chiarelli - 74
- Taísa Palhares - 113
- Tania Rivera - 58, 61
- Tarsila do Amaral - 7, 24, 25
- Tate Modern - 40, 46
- The Drawing Center - 14
- The Guardian - 54
- Thomas Cohn - 100
- Tijuana - 97
- Tunga - 75
- Universidade Federal de Juiz de Fora - 101
- Universidade Federal do Rio Grande do Sul - 104
- Universidade de Brasília - 33, 35, 73
- Universidade de Dakar - 33
- Umberto Eco - 118
- Vanda Klabin - 52
- Vanderlei Lopes - 111
- Vicente de Mello - 59
- Vicente Todolí - 39, 40
- Viviane Matesco - 58, 61
- Volpi - 7, 21, 52, 88
- Walter Benjamin - 28, 95
- Waltércio Caldas - 75
- Wesley Duke Lee - 85, 86
- Wilton Montenegro - 57, 59, 60, 61, 99
- Yale University - 87
- Yve-Alain Bois - 21, 23

Editor responsável

Renato Rezende

Coordenação editorial e revisão

Thadeu Santos

Projeto gráfico

José de Deus

Imagem de capa

Iracema Barbosa. *Série Refúgio*, 2017. Colagem.
12 x 12 cm cada. Foto: Haruo Mikami

Capa

Julia Pinto



EDITORA CIRCUITO

Largo do Arouche 252, ap 901

01219-010 São Paulo, SP

editoracircuito.com.br

renato@editoracircuito.com.br

  /editoracircuito

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Catalogação elaborada por Janaina Ramos – CRB 8/9166

B238

Barbosa, Iracema

Artistas e seus livros: conversas sobre publicações e outros
olhares / Iracema Barbosa. – Rio de Janeiro: Circuito,
2022.

128 p.; 14 x 21 cm

ISBN 978-65-86974-41-6

1. Arte e literatura. 2. Livro. 3. Artista. 4. Arte contemporânea -
Brasil. I. Barbosa, Iracema. II. Título.

CDD 700.1

editoracircuito.com.br

ISBN 978-65-86974-41-6

