GLÓRIA FERREIRA

por Fernanda Albertoni e Mário Azevedo

Para começar, nos conte um pouco sobre o processo de concepção e construção do livro *Escritos de Artistas – anos 60 e 70*.

Antes de tudo, lembro que esse é um trabalho conjunto com Cecília Cotrim, no qual se somam percursos e conhecimentos diferenciados. No meu caso, foi fundamental a percepção de que os textos dos artistas modernos eram indispensáveis para compreender a própria arte moderna: o *corpus* teórico desenvolvido por esses artistas nos dá uma outra dimensão da história da arte e da história desse período. Por exemplo, Mondrian, Klee, Delaunay, Malevich... não é possível restringir-se à análise formal de suas obras ou às possíveis rupturas formais, desconsiderando as idéias metafísicas de um, as teosóficas de outro nem, tampouco, a permanente dialética entre a prática artística e o pensamento teórico que caracteriza suas poéticas ou mesmo suas concepções de espaço. Foi a partir do interesse por esses *pré-textos* que começou a idéia da elaboração do livro. Além disso, eu estava pesquisando sobre os anos 60/70 e tivera contato

com muitos desses textos contemporâneos. Basicamente, porém, a atenção aos textos de artistas se deu por aí e se deve, em grande parte, às reflexões de Jean-Claude Lebensztejn, e também às análises de Lawrence Alloway e Claude Gintz, entre outros.

É curioso, pois começamos nossa pesquisa antes da publicação de “Theories and documents of contemporary art – a sourcebook of artist’s writings” [obra de 1996, também sobre textos de artistas, organizada por Kristine Stiles e Peter Selz] e, acho, não foi à toa essa consonância. Não estávamos numa pesquisa tão solitária assim e isso só reafirma nosso trabalho. Por outro lado, indica o fato desses textos se tornarem incontornáveis, para a análise das obras do período histórico em questão, com ressonâncias em toda a produção artística atual.

Praticamente todos esses artistas têm uma gigantesca produção de textos. Foi, então, necessário na pesquisa sobre cada um deles, tomar um partido. Daniel Buren, por exemplo, a edição completa de seus escritos tem mais de mil páginas... optamos por “Advertência”, de 1969, em que ele se contrapõe e dialoga com idéias de Joseph Kosuth. Por acaso, esse texto não foi publicado no livro-catálogo “Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos - 1967-2000”, editado por ocasião da exposição no Centro de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro em 2001.

Foram tentativas... No caso do Robert Morris, também com enorme produção, tentamos localizar um momento de sua reflexão sobre a arte, para além da questão do minimalismo, que é o caso de “O tempo presente do espaço”, de 1978. De Robert Smithson, “A museum of language in the vicinity of art”, de 1968, seria perfeito para o livro, mas não foi possível por exigir, necessariamente, ilustrações. Optamos então por “Uma sedimentação da mente: projetos de terra”, que é, digamos, um clássico. Do [John] Cage, privilegiamos suas reflexões sobre as relações entre as artes. Enfim, houve uma espécie de *negociação* a fim de conjugar a produção textual de cada artista e as condições de acesso no Brasil. Esses dois parâmetros serviram para balizar nossa principal preocupação: que se constituísse um diálogo entre os textos, entre suas interrogações e reflexões. No caso de Hélio Oiticica, cuja produção textual é, reconhecidamente, exemplar, consideramos que “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, de 1962, estabeleceria uma boa conversa com “Objetos específicos”, de Donald Judd, em particular sobre a questão do espaço. Enfim, foi algo construído pouco a pouco. Não houve um plano preestabelecido, localizando os textos por questões temáticas, mas a tentativa de que esses diálogos se evidenciassem por si. Optamos pela apresentação em ordem cronológica e não classificatória.

Sim, notamos esse cuidado. Não é uma simples coleção de textos, classificada como uma bibliografia, por assuntos, como no livro de Stiles e Selz.

Sem dúvida, “Theories and documents of contemporary art” é, hoje, uma referência extremamente importante. No entanto, Não publicamos extratos como eles, o que é algo decisivo para nós, no sentido de evitar pré-edições dos textos. Por outro lado (e chega

a ser cômico), a única referência a um artista brasileiro nele, é à *artista performática argentina Lydia Clark*, conforme o texto do livro.

Quanto tempo de trabalho, para a elaboração de “Escritos de Artistas”?

É difícil dizer. Foi um trabalho longo, demorado. O livro do Greenberg [“Clement Greenberg e o debate crítico”, também organizado pela dupla de pesquisadoras] foi publicado em 1997. Começamos em 1993/94, tendo como centro da nossa pesquisa o debate crítico e a inscrição dos artistas nesse debate.

Então, sua questão era construir um encadeamento de idéias, não é? Você usa uma expressão muito boa para tudo isso, que é o *argumento contínuo*.

De fato, existem estes dois aspectos: um seria o próprio livro, com todos esses artistas conversando; o outro, a argumentação que eles estabelecem com sua produção ao longo de suas trajetórias. Morris, Smithson, Oiticica, Buren... No caso do Hélio, que nos é mais próximo, arte e teoria mantêm um movimento inseparável e contínuo. Lydia Clark, por exemplo, com textos fundamentais, flutua em certos momentos, sem essa mesma continuidade.

E ela tem um aspecto autoral bem diferente, poetisa mais, divaga mais... Entra um pouco naquela questão *a que se destina este texto*, que é diferente do *argumento contínuo*.

Exatamente. Como uma reflexão mesmo!

Você pensa nesses textos todos como testemunhos? Não sente um certo perigo no fato de o artista se tornar intérprete de sua própria obra?

O que fica claro, pensando particularmente nos Estados Unidos a partir dos anos 1960, é que a reflexão dos artistas, com esse caráter, dialoga com toda uma prática anterior de debates, de reuniões públicas, como as da escola “Subjects of the Artists”, criada por Rothko, Newman, Motherwell, entre outros artistas; de edições como a coleção “The Documents of Modern Art”, dirigida por Rothko e Motherwell, na qual são publicados textos teóricos da arte moderna européia, como os dos dadaístas, por exemplo. A discussão teórica tem papel fundamental no desenvolvimento da produção desses artistas. Os textos de Barnett Newman, por exemplo, são maravilhosos. Ele formula, de maneira muito clara, o que representou para aquela geração de artistas americanos uma certa consciência da morte da pintura, ou da pintura européia, exigindo uma reinvenção da pintura, um repensar. Algo que se dá de modo inseparável de uma elaboração teórica, baseada em trocas, em conversas, em reuniões regulares.

No pós-guerra, também na Europa, há um intenso debate e ações conjuntas, como dos artistas do Grupo Cobra, Azimuth, Grupo Zero, Grupo T, etc. São muitos os encontros,

eventos. Há uma efervescência, e a discussão não está separada da interrogação sobre o fim da humanidade que a bomba atômica instaura, nem das transformações das relações de poder com a hegemonia dos Estados Unidos. No circuito de arte, são igualmente profundas as mutações, a começar pelo deslocamento do centro de Paris para Nova York. E no que diz respeito propriamente à tradição da arte, o reposicionamento da história da arte, com a primazia da arte americana, como atesta a triunfal exposição, apresentada por Alfred Barr, *The New American Painting*, que circulou nas principais capitais européias, em 1958-1959. Cabe ainda assinalar a força da crítica modernista, como a formulada por Greenberg, e também das pesquisas em história da arte – o que é assinalado, no início dos anos 50, por Erwin Panofsky [na última parte de *O significado nas artes visuais*]. Enfim, são outros parâmetros. A inscrição do artista no terreno da crítica, para usar termos de Barnett Newman, difere das entrevistas, dos *statements*, das declarações bombásticas dos artistas pop, de [Andy] Warhol, por exemplo.

No caso, são textos, digamos, performáticos.

Exatamente. Há outra questão importante: o questionamento da grande linha da história da arte, que se teria iniciado com Manet, evoluído com Cézanne, se desdobrado com o cubismo, etc., rumo ao limite de cada arte em sua área de competência. Essa visão linear e sem fraturas, que informava a crítica modernista, tornara-se hegemônica. Rudi Fuchs, em um texto sobre o assunto [“Conflits avec le modernisme”, 1993], pequeno mas interessante, assinala que, mesmo na Europa, é essa linha que orientará a crítica de arte, tornando praticamente ausentes dessa narrativa, produções como a de Kurt Schwitters por exemplo. Ora, as múltiplas, diferenciadas e sucessivas releituras de Marcel Duchamp, com John Cage no Black Mountain College, com os ingleses, com Hamilton, com a Pop americana e outras releituras posteriores – minimalista, conceitual, etc. –, contribuem para colocar em xeque esse discurso dominante. Ao questionar os grandes recalques operantes na crítica modernista, é a própria concepção da história da arte que é questionada. E mesmo a concepção do conceito de arte. É nesse espaço que, a meu ver, se revela a grande contribuição dos textos de artistas dos anos 60/70, tornando indissociáveis a produção de arte e o questionamento do conceito de arte. Claro, precisamos ter o cuidado de não cair na armadilha de substituir Picasso por Duchamp...

Voltando à questão do testemunho, com que inevitavelmente lidamos quando se trata de textos de artistas, de que forma você pensa que podemos formular uma leitura mais clara?

O testemunho talvez seja um dos muitos aspectos, exigindo, sempre, o esforço de reconstituir o contexto em que ele se dá. Por exemplo, um texto de Leonardo da Vinci lido hoje, guarda, sem dúvida, o sentido de testemunho, sem que, contudo, se reduza a

isso, em função de seus pensamentos sobre a arte, a ciência e o mundo. Em outros momentos históricos, essa escrita adquire caráter mais intimista como os diários, as notas de ateliê, as cartas, que, no entanto, não deixam de revelar reflexões por vezes extremamente densas, como, por exemplo, as cartas de Poussin. Ou seja, os gêneros dessa escrita variam historicamente. E é interessante perceber que esse *testemunho* por meio da carta ou do diário por exemplo, corresponde também ao momento fundador da crítica de arte e de um espaço público da arte, com os salões. Como assinala Nathalie Heinich, já desde o século XVII, há um processo de intelectualização do olhar que se desenvolve sobretudo a partir das discussões na academia. Em *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, o historiador americano Thomas Crow enfatiza a importância da presença da crítica no contexto de expansão do espaço público na arte – crítica que não se dá, no entanto, sem choques e embates com os artistas.

A questão do intérprete é complexa. Henry Geldzahler, por exemplo, cuja atuação de defesa da Pop foi extremamente significativa, em “O público de arte e o crítico” [publicado no livro *A nova arte*, organizado por Gregory Battcock], considera o crítico na arte moderna, basicamente, um *intérprete* da obra para o público. Segundo ele, esse papel se deve à perda do contato do artista com o público. De certa maneira, poderíamos pensar que a partir de Manet ou mesmo da atuação de Baudelaire, em sua intransigente defesa de Delacroix, começa a haver um engajamento do crítico com certas produções. Diderot, aliás, atuará também desse modo em relação a Chardin. Contudo, esse engajamento dos críticos com determinadas produções não evitou que outras fossem negadas. A suposta independência da crítica, no caso dos *soloniers*, por exemplo, baseada essencialmente no julgamento, detinha o poder de construir ou destruir uma reputação. Próximo de nós, e já no início do século 20, temos a célebre crítica de Monteiro Lobato a Anita Malfatti, “Paranóia ou mistificação”, que ainda hoje é objeto de análise quanto a sua influência no desenvolvimento do trabalho da artista. Nos embates da arte moderna com a tradição, surge uma crítica, digamos, mais especializada e de defesa das questões estéticas em jogo. Independente das ressalvas à concepção de Clement Greenberg, por exemplo, é importante frisar sua atuação de modo intransigente na defesa da abstração e do expressionismo abstrato. Voltando a Geldzahler, talvez o que se revela inadequado em sua formulação do papel do crítico-intérprete, seja o fato de essa *nova arte*, parafraseando o título do livro de Battcock, já não ser um porco-espinho, mas já vir entremeadada com suas formulações críticas; poderíamos dizer que ela se *propõe*.

Já existe então, todo um conjunto de ações e reflexões que envolve o trabalho. Tudo o que vai recompor o ato de criação, o trabalho, as ações, as reflexões, as atuações em vários níveis, etc.

Sim, claro.

Porém o que nos inquieta mais é quando o texto do artista toma outras funções, que às vezes o empobrecem. Quando, por exemplo, eles carregam o tom de explicação excessiva ao público – e isso vai acontecer muito mais com os modernos do que com o pessoal mais recente – quase *traduzindo*, em simplificação redutora.

No caso dos artistas modernos, a premência de um contato direto, com canais próprios, com o público foi uma necessidade programática, intrinsecamente ligada ao questionamento da tradição e de seus parâmetros estéticos e artísticos. Os manifestos indicam essa necessidade de endereçar as formulações sobre o destino da arte a um público amplo, não especializado. Talvez daí decorra, por vezes, a sensação à qual você se refere, de estarem *traduzindo*.

E é aí que os artistas querem mesmo é dar o seu recado!

É claro. Mas as formas de dar esse recado não estão separadas da relação com a própria linguagem. Na construção plástica, formal, do sistema da perspectiva central, a linguagem será expulsa do espaço da representação: a não ser como a própria representação – frontispícios, livros, rótulos da garrafa, etc. – ela não tem mais o lugar enquanto verbo, que tinha na pintura da Idade Média. Ao mesmo tempo, outros elementos de linguagem começam a se fazer presentes, como a assinatura, por exemplo, que permanece como corpo estranho naquele espaço. A assinatura atesta a autoria, mas não se integra naquela representação. Basta pensarmos nas representações de paisagens, de tempestades, etc., por exemplo, em Courbet. Com Manet a assinatura começa a se integrar à representação, tornando-se um elemento plástico, por exemplo para criar profundidade. Outro elemento que não podemos esquecer é o título, que hoje em dia tem enorme importância, explicitando *parcialmente* as significações do trabalho. Não é à toa que esses elementos serão problematizados pela abstração, com a introdução do “sem título”, da assinatura no verso do quadro, etc., indicando a crise da representação.

Se “A Morte de Marat”, de [Jean Louis] David, é típico da presença do signo verbal como representação, as colagens e as fotomontagens introduzem outra tessitura entre a escrita e a imagem. Essa nova relação com a linguagem, até mesmo do ponto de vista formal, se dá em um contexto em que a própria linguagem está sendo repensada, com Saussure, por exemplo, com uma abordagem diferente da idéia da gramática. Podemos dizer que, apesar da variedade de modalidades que essa relação vai adquirir, ela perpassa toda a arte moderna. Se para Duchamp a relação entre o dizível e o visível é fundante de seu trabalho, também para o cubismo, a relação não predeterminada entre significado e significante, formulada por Saussure, é, segundo Yve-Alain Bois, fundamental na medida em que uma concha, por exemplo, pode representar um olho. Enfim, a linguagem se faz presente no campo plástico de várias maneiras, como nas colagens dadaístas ou surrealistas, ou mesmo na inscrição do nome próprio, como em Delaunay, por exemplo. Assistimos, assim, ao questionamento do postulado da separação entre as artes do tempo e do espaço, introduzido por Lessing, no século XVIII.

Outro elemento de complexidade dessas relações, envolvendo também a imagem e a linguagem, é a presença da imagem fotográfica no interior do campo artístico. Desde seu advento, a fotografia estabelecerá dupla conexão da arte com o mundo: na *saída* do ateliê para o mundo, com as reproduções das obras de arte; e, também no sentido inverso, trazendo o mundo, enquanto imagem, para dentro do ateliê, como um novo tipo de *modelo*. A realidade passa, em muitos casos, a ser intermediada pela imagem fotográfica, cujo dispositivo não é anódino, mas traz valores de luz, corte, profundidade, enfim, uma série de elementos. E, como assinala Benjamin, está intimamente ligada à linguagem, como as legendas. Essa conexão, embora muito forte na modernidade, é, porém, recalcada, deixando de ser levada em conta, por exemplo, pela crítica modernista.

Não pensamos que exista antagonismo entre linguagem verbal e linguagem visual, mas há autores que colocam esse problema. O que você acha disso?

Estive pensando nisso, em função de uma pergunta que me fizeram, numa entrevista, esta semana. E pensei: o elefante vê, mas não lê; há aí uma diferença. Você não aprende a ver, mas aprende a ler, o que já é uma mudança radical. Se pensarmos em um analfabeto ou em membros de uma cultura sem a tradição da escrita, não quer dizer que esses seres não tenham uma percepção do mundo, não intelectualizem ou não formulem. Mas são dois sistemas irreduzíveis. Quase respondi isso [risos]. Esta é a diferença: aprende-se a ler, apreende-se um código. Claro, há também um aprendizado do olhar, uma intelectualização, mas não em códigos. Dizendo de uma maneira sucinta, Hubert Damisch, cuja análise é muito aguda e complexa, mostra, em um texto que foi publicado pela revista Gávea [“Oito teses a favor (ou contra) uma semiologia da pintura”], que na pintura uma pincelada não corresponde a um morfema. Isso não quer dizer que as relações entre imagem e linguagem sejam dissociáveis, embora irreduzíveis.

E falar de linguagem, hoje, é mais complicado, porque ela pode ser também visual. E há também vários artistas que plasticizam o texto.

Sim. Parece que Lessing *sumiu* de nossa vida, mas, no fundo, toda visão mais classicisante ainda é baseada em suas formulações sobre a separação entre as artes do tempo e as artes do espaço.

Queria que você falasse mais do que chama de *pré-textos* (os textos do modernismo) e como os diferencia do texto que vem depois dos anos 60.

Em “Do Espiritual na Arte”, por exemplo, [Wassily] Kandinsky não se refere às suas possíveis opções diante da crise do próprio conceito de arte, mas à Arte. Trata-se de uma espécie de aula sobre arte, de preleção, em que instrumentos teóricos são apresentados para se pensar e fazer arte, talvez *à la* Kandinsky..., mas fala de uma maneira universal. Isso, acho, podemos chamar de *pré-texto*, no sentido de que é uma espécie de indicador.

Fiquei pensando que, tirando o traço entre as palavras, fica pretexto (no sentido de desculpa). É estranho.

Pode ser...

E pensei também que talvez você estivesse se referindo a um texto que não chegasse à uma *formatação final*.

Não, não é isso, mas algo que visa ao universal e à Arte, algo assegurado ontologicamente, como nos textos de Klee, Mondrian ou Malevich. Sem dúvida, o papel e função dos textos de artistas dependem também do tipo de seu endereçamento ao público. Delacroix, por exemplo, tem escritos sobre arte que ele publicava; já seu diário, supostamente, não era para ser publicado, embora tenha sido. Recentemente foi lançado um livro com os escritos e entrevistas do Pollock ["Jackson Pollock. Interviews, Articles and Rewiews"], apesar de ele enfatizar que qualquer tentativa sua de explanação do *inexplicável*, poderia destruir sua própria pintura.

Também há o caso do Yves Klein, que afirma num texto que seus trabalhos deveriam falar por si mesmos, ao mesmo tempo em que deseja publicar seus manuscritos, o *Mon livre*; não há uma espécie de *jogo aí*?

Acho que não, mas dúvida mesmo. Afinal, se o produtor de imagem deixa de ser o artesão e torna-se *artista*, supondo que Arte seja também conhecimento, *coisa mental*, foram muitos séculos de impossibilidade de dizer a arte, minha arte é isso. Por outro lado, até que ponto é possível essa transcrição, de uma linguagem para outra? A saída do Smithson, por exemplo, é brilhante, ao jogar com a dialética *site/non-site*, ativando outras instâncias de relação entre centros e periferias, entre linguagens, como em sua pilha de palavras ["A Heap of Language", de 1966]. Outro dado são os modos de inscrição do trabalho no próprio campo historicamente destinado à escrita, como as revistas. Os dadaístas ou os surrealistas o fizeram, embora, talvez, não no mesmo nível que, por exemplo, "Homes for América" [de 1966], de Dan Graham, que já não estabelece diálogo com a poesia, mas se apropria do meio de comunicação como espaço de inscrição de um trabalho de arte.

Como vemos o texto como obra, quando ele é obra? A que você atribuiria esse novo papel que o texto tem para os artistas, para a arte?

Da desqualificação da forma, como processo interno, que deu origem ao conceito de *desmaterialização da arte*, formulado por Lucy Lippard, deriva, sobretudo, não a *desmaterialização*, mas a pluralidade de formalizações. O artista pode lançar mão do meio que quiser para trabalhar, sem que, contudo, esse meio garanta o trabalho.

E o papel dos críticos atualmente?

Esse é outro problema, sobretudo quando levamos em conta a presença do artista nessa esfera. A história da crítica está, obviamente, vinculada às condições sociais de sua

veiculação e recepção. Ainda nos anos 60, ou mesmo nos 70, o espaço da crítica era essencialmente as colunas dos jornais, como, por exemplo, a do Mário Pedrosa. Com as profundas modificações dos meios de comunicação, tem sido crescente as restrições de tais colunas. Ao mesmo tempo, em decorrência da, ou pelo menos, relacionada à expansão do circuito de arte, tem sido igualmente crescente a proliferação de catálogos. Em outra instância, presenciamos, a partir dos anos 50, sobretudo aqui no Brasil, o deslocamento da crítica realizada por escritores e poetas (que, segundo Murilo Mendes, teriam mais condições de fazer crítica de arte por *dominar um universo maior de conhecimentos*, etc.) para a crítica especializada. Mário Pedrosa assinala a importância das primeiras Bienais de São Paulo, para criar possibilidade de uma crítica de arte cuja relação com a obra levasse em conta seus elementos plásticos e formais. Ao longo da existência da crítica são muitas as suas transformações, ligadas diretamente não só às mudanças nas linguagens da arte, mas a uma série de outros fatores conjunturais, como seus espaços de veiculação. As possibilidades de exercício da crítica também vão se transformando; por exemplo, com esse novo agente do meio de arte que é o curador.

Fernando Cocchiarale diz - e eu concordo plenamente - que a introdução do curador transfere a apresentação da crítica do plano do discurso para o da visualidade. Com a expansão das exposições, diretamente vinculada, creio, a uma arte que se apresenta e não representa, vemos a crescente proliferação da crítica nos catálogos, como já foi dito; o que não deixa de colocar uma interrogação sobre seu *status*: o que representa a necessidade, do artista, de convidar beltrano ou fulano para apresentá-lo? Me pergunto se esse diálogo com o crítico, no próprio momento em que o trabalho se apresenta, não vem estabelecendo um vínculo da crítica de outra qualidade com a própria produção da arte. Quais as motivações? Que diálogo é esse? Se a grande força de Greenberg era sua acuidade na análise de cada trabalho, esta não deixa de estar subordinada aos parâmetros *a priori* de sua concepção sobre as rupturas formais e o desenvolvimento histórico da arte. Concepções que determinavam seu julgamento sobre a qualidade do trabalho, como, por exemplo, a da planaridade pictórica. Hoje, quando os artistas convidam (contratam?), ao longo de sua carreira, dezenas de diferentes críticos para escrever sobre seu trabalho, me parece que há algo de genuíno, ou seja, não subordinado só às leis do mercado, mas intrínseco à própria apresentação do trabalho de arte.

E o que dizer sobre as diferenças entre o texto do crítico e o do próprio artista acerca da obra?

Valéry, Thierry de Duve e muitos outros já alertaram sobre o fato de a obra de arte, sujeita a diferenciadas interpretações, não permanecer igual, na medida em que as contribuições de universos teóricos e poéticos diferenciados contextualizam e ampliam as possíveis significações da obra. O texto do artista sobre sua obra ou sobre outras obras é, a meu ver, interdependente à sua produção. O cavanhaque que Duchamp colocou na Monalisa, em

“LHOOQ”, permitiu outra percepção da inscrição do célebre quadro na história da arte. E, também, na história da cultura. As análises atuais sobre Duchamp não podem prescindir de sua reatualização pela Pop, pelo minimalismo, arte conceitual, etc., como também das análises feitas pelos artistas. Da mesma maneira, como avaliar a produção do Smithson, por exemplo, dissociando-a de sua produção ensaística?

Inclusive por seus leitores...

Pelas *n* leituras... Quer dizer, não há um Duchamp *puro*. Na pesquisa historiográfica da arte, se torna imperativo relacionar essas diversas camadas, em termos sincrônicos e em sua dimensão histórica. Hoje existe, por parte de alguns críticos e historiadores, certa desconfiança em relação tanto ao texto de artista quanto aos textos críticos nos catálogos, por considerarem que essas abordagens contribuem para o esvaziamento do julgamento de valor. Trata-se da questão da legitimação: em que espaço se legitima esse trabalho? Seria apenas no mercado? Isso é, de fato, um problema. Mas será que a crítica, antes, *legitimava* legitimamente alguma coisa? [risos]

Agora, temos uma provocação retirada do prefácio do livro da Stiles e Selz que, em determinada hora, perguntam: “se o artista não tem autoridade para falar sobre seu trabalho, quem vai ter?”. E citam Edward Said que, criticando essa emergência de tantas falas autônomas e válidas ao mesmo tempo, principalmente no contexto contemporâneo da arte, escreve que esse fenômeno pode ser comparado a uma “conversação auto-absorvida de 3.000 especialistas, escrevendo para eles mesmos”. Bem, se pensarmos nas questões sobre o hermetismo da arte contemporânea, ou sobre um circuito cada vez mais restrito e mais elitista de compreensão e circulação disso tudo, temos um certo sentido. Mas, ao mesmo tempo, há um deboche meio pesado aí, porque toda ciência quando *avança*, todo conhecimento quando se aprofunda, vive momentos como este. O que você diria a respeito?

Concordo com você. Tendo a achar que estamos vivendo um momento de transição, mesmo. Para onde, não sei exatamente, e nem sei em que condições. Mas são outras, hoje, a meu ver, as fronteiras na história da arte. Ainda podemos falar em Arte? Não se trata de *questões artísticas* ou de expressões simbólicas do ser humano, mas da Arte, no que ela conota historicamente. A história nos ajuda muito a pensar, não no sentido de que ela nos dê respostas, mas de relacionar as diversas construções históricas. E a Arte não deixa de ser uma construção histórica. A arte já foi nomeada *belas artes*, *artes plásticas* e, hoje, *artes visuais*. Pelas próprias nomeações, as transformações, mutações vão-se revelando. Vocês fazem belas artes?

Beaux-arts... [risos]

É bem recente falar em *artes visuais*...

E o que você acha desses textos de arte/sobre arte, que surgem de uma demanda acadêmica?

Embora com um estatuto complicado, de certa maneira, eles estão se transformando.

Para melhor?

Talvez; ao menos, estão se problematizando mais. A *interpretação* da obra pelo próprio artista em um tese, por exemplo, tende a levar a uma *justificativa* do trabalho. O que é diferente do esforço teórico de compreender as questões que o trabalho traz. No entanto, não se trata tampouco de uma construção teórica como as de filosofia, ciências sociais ou da própria história da arte. Ainda é um terreno muito delicado, uma espécie de *ginástica*, que em cada caso vai encontrando suas soluções. Tendo a achar que, no que diz respeito à formação de artistas em programas de pós-graduação, tanto a tese puramente teórica quanto a interpretação do trabalho são equivocadas. Mas o artista na universidade, pensando seu próprio trabalho, com a possibilidade de compreender e formular sobre o que está fazendo, foi importante num certo momento. Aliás, isso foi e é muito bom, creio. Sol LeWitt começa assim seu texto “Parágrafos sobre Arte Conceitual” [que está nos “Escritos de Artistas”]: ‘O editor me escreveu que é a favor de evitar a *noção de que o artista é uma espécie de macaco que tem de ser explicado pelo crítico civilizado*. Isso devia ser uma boa notícia tanto para os artistas quanto para os macacos.’ [risos]. Esse texto é de 1967, o que talvez mostre a importância de todo esse processo de tentar *entender* o próprio trabalho...

Porto Alegre, 15/11/2006

GLÓRIA FERREIRA é crítica de arte, Doutora pelo Institut d'Art et d'Archéologie pelo Université Paris I (Panthéon-Sorbonne), França (1996). Professora Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro e autora do livro “Escritos de Artista”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FERNANDA ALBERTONI é Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais - IA - UFRGS.

MÁRIO AZEVEDO é professor na EBA, UFMG e doutorando em História, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais - IA - UFRGS.