



“A FELICIDADE É O PROBLEMA FUNDAMENTAL DA ARTE”

Frederico Moraes e Luiza Interlenghi

Entrevista de Frederico Moraes e Luiza Interlenghi a Arte & Ensaios – com a participação de Fernanda Lopes, Maria Luisa Tavora, Marília Palmeira e Natália Quinderé – na casa de Frederico, em 25 de julho de 2014.

O diálogo que se segue conclui a proposta da revista, iniciada em sua edição anterior, de abrir esta seção – tradicionalmente dedicada a entrevistas de artistas brasileiros – para uma dupla de críticos de arte. O presente número, assim como o precedente, objetiva traçar um panorama da crítica de arte, evidenciando a necessidade de dedicar este espaço a outro tipo de reflexão. Buscou-se interferir o mínimo possível durante a conversa entre Frederico Moraes e Luiza Interlenghi, aos quais foram previamente enviados alguns tópicos que desenhariam linhas gerais para a conversa aqui apresentada: porosidades institucionais e limites críticos; colonialidade do ver; crítica e política, além de um dos eixos da entrevista anterior, com Ronaldo Brito e Marisa Flório: o objeto da crítica.

Maria Luisa Tavora *Interessa-nos muito saber sobre a experiência, as questões que vocês enfrentaram como críticos, como curadores, no período de direção do Parque Lage, uma escola de artes visuais.*

Luiza Interlenghi Seria muito bacana ouvir a experiência de Frederico, porque sabemos de sua tentativa de criar de fato um projeto formador, agregando, aliás, a participação de vários artistas; foi um momento muito especial. Sua experiência lá realmente foi importante, foi geradora; mas tenho certeza de que também houve momentos de impasse que até levaram ao fim daquele projeto tal como foi colocado. Interessaria rever esses dois momentos.

Frederico Moraes Fui dirigir a Escola de Artes Visuais (1986-1987) depois de minha passagem pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, primeiro como professor de história da arte e a partir de 1969, até 1973, acumulando a coordenação do Setor de Cursos.

Ao assumir a coordenação do setor, promovi uma ampla reforma, visando integrar os diversos cursos oferecidos, vinculando a prática nos ateliês especializados ao estudo de matérias como estética, crítica e história da arte. E mais: integrar os cursos aos demais setores e atividades do MAM, tais como exposições, cinemateca, biblioteca etc. Estando implícita também na reforma do setor, a vontade de atrair para o MAM um público diversificado, promovendo ciclos de palestras, que eram diárias, com o objetivo de formar novas plateias para a arte moderna e contemporânea.

Conversa de Frederico Moraes e Luiza Interlenghi,
25 jul. 2014, frames de vídeo Gabriel Amorim

Nomeado diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, procurei aprofundar ali algumas das inovações que implantara no MAM do Rio de Janeiro levando em conta, naturalmente, as ações e os projetos desenvolvidos a partir da gestão de Rubens Gerchman, seu primeiro diretor, assim como as características e peculiaridades do prédio, e sua localização em um parque público. Continuei insistindo na integração das atividades criativas nos diversos ateliês, como fizera no MAM. Mais uma vez, voltava a considerar o aluno da escola e não de tal ou qual professor. O aluno poderia frequentar todos os ateliês e oficinas, antes de optar por uma matéria específica, incluindo as teóricas e o fórum permanente, com conferências diárias sobre os mais variados assuntos – da política à psicanálise. Concorreram ainda para a concretização desse projeto a transferência da biblioteca, até então instalada no subsolo da antiga mansão, para um espaço mais nobre, bem à vista de todos, no térreo, e a criação de um espaço expositivo para acesso público, no qual muitas exposições foram realizadas, com destaque para a primeira individual de Arthur Bispo do Rosário, da qual fui o curador.

LI Antes de falar sobre minha experiência, fiquei pensando na história que você reconta da formação dos artistas no Brasil, que é uma questão bastante rica e problemática. A Escola de Belas Artes não contribuiu muito para a formação dos artistas que não se enquadravam numa tradição representacional. Esses outros projetos de formação, principalmente o MAM e o Parque Lage, que são escolas livres, tiveram importância decisiva num determinado momento. Acredito que esse momento mudou um pouco nas duas últimas décadas. Talvez, até mesmo a partir da geração 80, você já tenha artistas formados na Escola de Belas Artes que vão para uma linha de frente da produção. Jorge Duarte, o próprio Ronald Duarte, e outros. Eu me pergunto que lugar tem uma escola livre como o Parque Lage nessa condição contemporânea, que podemos ler como pós-moderna ou, como me interessa pensar, de uma modernidade alterada – outra condição histórica e social em que a formação do artista tem outras demandas. Mesmo pensando no MAM, naquela época, ouço muito o que você fala como uma experiência de construção de um espaço que tem a memória da Bauhaus, de Ulm, de escolas que tinham um certo compromisso com a vanguarda.

MLT *Com as ideologias modernas.*

LI Era um momento muito importante por isso. Nas gerações 1990 e 2000 (primeira década do século 21), essa ideia de vanguarda tem que ser reconsiderada. Os artistas estabelecem outra relação com o circuito, com o sistema da arte, com o *status quo* e com o capitalismo transnacional. Então, que lugar tem essa escola? Na experiência que tive no Parque Lage, minha primeira percepção foi de que a escola se tornara um espaço loteado, uma espécie de condomínio. Cada professor criava seu percurso, seu programa, tinha seus alunos. Professores importantes, pessoas que têm contribuição a dar, mas a escola propriamente não tinha articulação interna. Nesse primeiro momento de análise, nosso interesse foi reinventar a escola, sem desviar o olhar das experiências anteriores e pensar o que elas tinham significado e que contribuição teriam dado para que se pudesse avançar. Participei do início da formulação do Plano Diretor da EAV. Uma experiência importante a respeito de sua atuação, Frederico, foi justamente a de esboçar uma organicidade no conjunto das oficinas, dos processos de ensino que aconteciam ali, guardadas as diferenças, já que estávamos vivendo outro momento do Brasil, da própria arte. Percebemos que o próprio

sistema da arte tinha conquistado uma densidade maior e existia uma demanda de formação que ainda não encontrava espaço. Nesse sentido, pensamos que a escola deveria ter núcleos que não fossem necessariamente só voltados para a formação de artistas. De certo modo, nos aproximando do que você afirmou sobre o MAM, consideramos que também caberia à escola formar pessoas que contribuíssem de outras maneiras, como na montagem ou no design de exposições. Depois, uma área de reflexão, porque a pesquisa sistemática estaria, na leitura que fizemos, na universidade. O desafio seria pensar como uma escola livre, aberta, poderia interagir com outros processos de formação de artistas e de pesquisadores. Fiz esse caminho para chegar num ponto de análise do que aconteceu, quando você esteve lá, em que se falava de um impasse, um momento em que não se conseguia reunir de novo um grupo de alunos para constituir uma turma. Você poderia falar um pouco sobre essa situação? Uma vez que você tem um projeto, esse projeto tem um período de duração. Quando é interrompido, é por alguma razão. Que razão foi essa?

FM No MAM, como no Parque Lage, houve, em alguns momentos, forte resistência a algumas iniciativas e ações culturais e didáticas, tanto aquela interna, de alguns professores, insatisfeitos com a perda de sua antiga autonomia, quanto a externa, de parte de meus colegas, críticos de arte, que em suas colunas me acusavam de estar emporcalhando o museu e até mesmo ameaçando a integridade do belo edifício projetado por Reidy com a realização dos Domingos da Criação.

Minha proposta de realização da Bienal Rio, no Parque Lage, dedicada à escultura, logrou total apoio da imprensa e do meio cultural carioca. Segundo o projeto, as peças maiores seriam colocadas em locais previamente escolhidos pelos artistas selecionados, em toda a extensão do Parque Lage enquanto a Escola de Artes Visuais abrigaria em seu espaço expositivo as peças menores e, no terraço, uma retrospectiva da melhor escultura brasileira, que se pretendia permanente ou renovável de tempos em tempos. Os artistas selecionados por uma comissão de críticos chegaram a receber a quantia correspondente à primeira de três parcelas do dinheiro destinado à execução das obras. Mas os empresários da construção naval que apoiaram inicialmente a bienal recuaram por razões nunca esclarecidas, inviabilizando a conclusão do



Cildo Meirelles, *Amerikka*, 1991-2013. Ovos de madeira pintados e balas. Dimensões variáveis. Foto Joaquín Cortés/Román Lores



Cildo Meireles, *Missão/Missões (Como construir catedrais)*, 1987.
Aproximadamente 600.000 moedas, 800 hóstias, 2000 ossos, 80 pedras de pavimento e tecido negro. 235 x 600 x 600cm. Fotografia Trudo Engels

projeto que seria, no Rio de Janeiro, um contraponto brasileiro à Bienal Internacional de São Paulo. A meu ver seria o ápice de meu projeto à frente da Escola de Artes Visuais. Não podendo concluí-la, encaminhei meu pedido de demissão.

Sentia que o Parque Lage não era uma escola; para mim, era um clima, uma atmosfera, um lugar onde as pessoas se encontravam. Sempre achei que o Parque Lage era esse clima, muito favorável a um processo criativo um pouco anárquico. Minha sensação se confirmou nos anos 80, especialmente com a realização

da mostra Como vai você, Geração 80?, título que sugere algo muito característico desse comportamento carioca. Como alguém que cruza com um conhecido e o cumprimenta “Olá, tudo bem?”, seguindo-se uma rápida troca de palavras e afagos e um deles dizendo “Vamos no encontrar, beber algo, trocar ideias. Apareça lá em casa”. Não se trata propriamente de um convite, mas uma forma de se despedir.

Me permitam agora fazer uma provocação. Tenho a sensação de que os jovens que pretendem tornar-se artistas, incluídos alguns que, já que frequentaram ou ainda frequentam escolas de belas artes, estão aprendendo o ofício da pintura grafitando os muros da cidade. Estes parecem ser a verdadeira escola para os novos pintores. Confesso: às vezes me incomoda o excesso de pinturas grafitadas. Gostaria de ver alguns muros vazios, pintados de branco, para descansar a vista. Mas a verdade é que em meio a muita mesmice e repetição de fórmulas, vejo alguns grafites muitos bons, com excelente desenho, inteligência cromática, largueza do gesto, domínio do espaço, adequação dos temas à localização e às características do suporte. Um exame cuidadoso dessa produção permite até identificar estilos, autorias, linhas temáticas etc. Em contrapartida, as escolas de belas artes se estariam transformando em centros de produção teórica, em detrimento da prática dos diferentes meios de expressão.

LI Posso fazer uma provocação em cima de sua provocação?

Sei que você não acha isso, mas, da maneira que está colocando seu desafio, você atribui à pintura um lugar de excelência, e a produção da arte tem sido muito polissêmica. Sua provocação continua válida quando se discute a relação da formação acadêmica com a cidade, com a sociedade. Isso é uma questão importante, um desafio. Em certa medida, há um desconhecimento imenso da história da arte. Aquela ideia do grafite arcaico, pré-histórico, do desenho, do risco, da marca individual, ganha outra dimensão no espaço urbano, uma visibilidade muito grande numa cultura que é excessivamente visual. E aí acho que a pintura prevalece, porque talvez ela consiga esse impacto visual nesta sociedade da mídia e da imagem, que tem como paradigma a pintura. Quase como se a tradição da pintura estivesse retornando pela margem, nos muros da cidade. Estendendo um pouco mais essa questão, a discussão teórica que às vezes parece que se sobrepõe à visualidade, à materialidade da arte, traz problemas para os críticos e para os artistas. Corre-se o risco de ficar preso num labirinto de palavras que nem mesmo chega a ser um debate teórico de impacto. Às vezes acontece de encontrar um artista que se apresenta discorrendo sobre uma questão da contemporaneidade, e não tem trabalho. É um desvio no encontro entre a palavra e o trabalho de arte, uma provocação necessária que a arte conceitual já havia colocado e que merece sempre ser repensada. Não vejo muito o grafite como algo que faça frente ao excesso de discurso na produção. Acho que a produção tem outros caminhos de articulação que demandam, sim, pensamento, análise, reflexão.

FM Minha preocupação é com o excesso de reflexão. Ontem, pensando no debate de hoje, registrei: amanhã vou começar assim minha fala: os artistas parecem que querem ser críticos, enquanto eu pareço querer ser artista. Na verdade, há bastante tempo defendo a crítica como criação. Bem antes de ter lido sobre a Nouvelle Critique, de Roland Barthes, que, aliás, em segredo, foi um pintor abstrato-informalista, de qualidade razoável, como se viu em uma exposição póstuma, realizada no Rio de Janeiro, apresentada por Silvano Santiago. Então sua reflexão, Luiza, está correta, mas de qualquer maneira deixo essa

provocação no ar. Não fui a nenhuma escola de belas artes comprovar o que acabo de afirmar, mas sinto isto pelas revistas que recebo de várias universidades brasileiras.

MLT *Não vejo esse deslocamento para o campo teórico na formação dos cursos de graduação. Agora foram criados os cursos de pós-graduação, e as instituições de fomento cobram o artista pesquisador – o artista que cria, mas também pensa sobre os atos de criação, sobre todo o sistema no qual ele está envolvido. Talvez isso dê essa impressão, as revistas são produtos desse nível de trabalho.*

FM Não estou afirmando que a pintura é algo que dispense reflexão, conhecimento histórico, nada disso. Invertendo a equação, lembro que como crítico analisei a obra de vários artistas plásticos, realizando audiovisuais, filmes e até com uma nova exposição, como no caso da sequência de exposições de Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz, com o título abrangente de *Agnus Dei*, realizada na antiga Petite Galerie, em 1971.

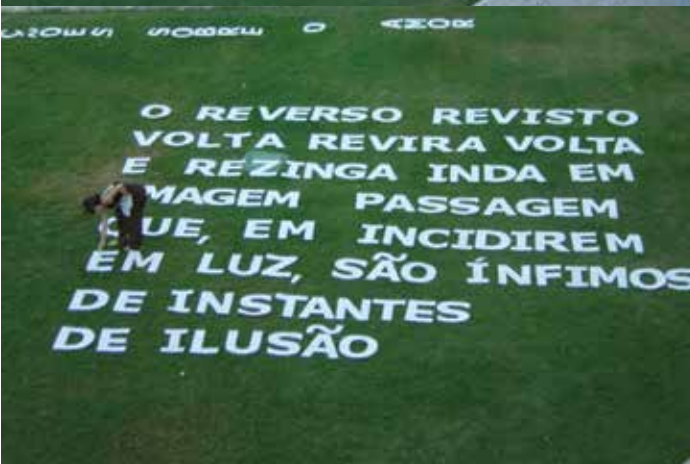
Marília Palmeira *Como isso era visto na época, o crítico que monta uma exposição, que faz uma instalação, como foi a que você fez para criticar a obra do Cildo, com as 15.000 garrafas de Coca-Cola? Como isso repercutia no próprio campo artístico?*

FM Quero dizer o seguinte: eu sou um autodidata, não sou formado em nada. Na minha família não tem artistas, nada disso. Aprendi arte vendo livros; meu museu era a banca de jornal da esquina, que tinha os fascículos; aliás, a maioria de nossos críticos aprendeu assim. Tudo o que eu fiz foi meio na base da dificuldade. Djanira, uma artista de que gosto bastante, dizia: tudo para mim sempre foi muito difícil. O que ela queria dizer era que, graças a deus, tudo para ela foi difícil, ela também foi aprendendo sozinha, ela veio do campo, era boia-fria. Não tive uma formação teórica, não sou um teórico. Diria que cometi algumas teorias, ou, por outro lado, eu fiz algumas coisas que geraram alguma teoria. Dei aulas, mas nunca me considerei um professor nem fiz carreira universitária. Passei por várias universidades, como professor, não como aluno. Claro, li vários livros, Barthes, Ventura, Mumford, todos esses. Barthes, por exemplo, defende essa ideia do crítico como criador. O texto que você produz criticando a linguagem é também um texto de arte. Ele introduz uma sensualidade, que depois a Susanne Langer reforça a partir da ideia do organismo vivo. Minha experiência radical com a crítica foi quando organizei uma exposição em Belo Horizonte, intitulada *Vanguarda Brasileira*. Apesar do nome, ela reuniu apenas alguns artistas cariocas com os quais já tinha algum contato. Foi a última coisa que fiz em Belo Horizonte, na reitoria da universidade. Vim para o Rio e mantive algum contato com essa turma, mas depois a geração que vou realmente bancar como crítico é a do Cildo, Antonio Manuel, Barrio – uma geração que defendo ainda hoje.

LI Posso fazer um parêntesis? Busco olhar para essa retomada de seu percurso e capturar alguns lugares que não se explicam, necessariamente. Por exemplo, você diz: “uma geração que eu *bancava* como crítico”. Então vamos exercitar um pouco a análise aqui. O que exatamente significava naquele momento *bancar* uma geração? Escrever textos de jornal, dar apoio institucional, participar de banca de salão, o que era isso?

Érica Zíngano, *especulações sobre o amor*, 2003.
Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza

O REFLEXO
REPLICA
RÉPLICA
À REVELIA





Corredor de obras da 18ª Bienal, conhecido como A grande tela, 1985
Curadoria Sheila Leirner

FM Usei essa expressão em seu sentido coloquial ou corriqueiro, de apoiar, e no meu caso, enquanto crítico de arte, sem quaisquer outras implicações além das retribuições intelectuais, artísticas, afetivas que seus integrantes me proporcionavam. E ainda me proporcionam, mesmo os já falecidos, cujas obras revejo ou revisito, com emoção igual à daqueles anos, 60, 70. Apoiei porque estávamos mais próximos no que tange à idade, autodidatismo, ousadia criativa, coragem política. Efetivamente, como crítico e historiador, como colunista de arte, como curador, como jurado em diversos salões e concursos, sempre defendi a produção artística dessa geração, mas sem desmerecer, no confronto, o talento e a capacidade inventiva de outros artistas, contemporâneos ou de outras gerações.

O crítico de arte, especialmente aquele que é titular de uma coluna em jornais, deve buscar um equilíbrio entre informação e análise, deve escrever com a mesma energia sobre o que considera bom ou ruim, isto é, sobre aquilo de que gosta e de que não gosta. Num caso e noutro está prestando um serviço ao

leitor. O que não o impede de ter suas preferências. Em que pese o que acabo de dizer, gosto do que Baudelaire, um dos fundadores da crítica moderna, escreveu a propósito do Salon de 1846: “Eu creio sinceramente que a melhor crítica é aquela divertida e poética, não esta fria, que sob o pretexto de tudo explicar não tem ódio nem rancor e se despoja voluntariamente de todo o temperamento.” E foi mais longe: “Para ser justa, isto é, para ter sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada e poética, isto é, feita com um ponto de vista exclusivo, um ponto de vista que abra horizontes.” Um ponto de vista que abra horizontes, repito.

Natália Quinderé *Vou citar você um pouquinho para chegar na Luiza Interlenghi: “as pessoas não vão necessariamente ao museu ver obras ou participar de eventos, mas para estar, encontrar, compensar frustrações, sublimar recalques, comemorar alegrias, vão porque gostariam de doar e receber, chorar, rir, protestar, no entanto, quase nunca os próprios museus querem saber por que as pessoas vão aos museus.” Esse texto tratava do efeito Beaubourg¹ a partir de uma noção distendida de acervo. A Luiza, em 2003 e 2004, foi diretora do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, no Centro Cultural Dragão do Mar, e uma das questões que os artistas colocam sobre sua atuação, e que, me parece, dá para fazer cruzamentos com algumas ideias de Frederico, é que ela levou de diversas maneiras jovens artistas para dentro do museu. Queria saber um pouco sobre esse lugar do museu que extrapola a importância do acervo tradicional.*

LI Após uma atuação na Funarte em que conceituei e coordenei um formato ampliado para o Macunaíma entre 1988 e 1989 (introduzindo visitas a ateliês, exposição coletiva, cerca de 20 exposições anuais com convidados e selecionados, abertas em duplas) e fiz curadoria, voltava de um período de formação em Curatorial Studies em Nova York quando aceitei o convite para dirigir o MAC do Ceará. Logo busquei uma compreensão da produção contemporânea de Fortaleza e de suas demandas. Uma nova geração de artistas cearenses se formava, mas não havia, então, acervo contemporâneo. A escuta e observação da movimentação desses artistas, que de modo instigante respondiam às mudanças na cidade de Fortaleza, permitiu a identificação dos pontos que orientaram meu trabalho no museu. Entendi que algo relativo às negociações entre centro e periferia no Brasil se desenhou na cidade. Foi preciso mapear, apoiar e introduzir essa produção com a Experimental, uma exposição com intervenções dentro e fora do MAC, desenvolvida em várias etapas. O museu produziu trabalhos inéditos de artistas como Sólon Ribeiro, Alexandre Veras, Érica Zingano, Milena Travassos, Enrico Rocha, traçando, no mesmo projeto, um panorama nacional e internacional da arte contemporânea por meio de estações de vídeo e projeções audiovisuais em grande escala. A exposição abriu caminho para o Fala de artista, conversas semanais com apresentação de trabalhos e debate entre diferentes gerações de artistas do estado, como Yuri Firmeza, Vitor Cesar e Sérvulo Esmeraldo. O contato com o Alpendre, em que Eduardo Frota teve importante papel formador, assim como com Alexandre Veras, que desenvolveu projetos transdisciplinares e de formação em vídeo, foi decisivo. O museu foi pensado como espaço vivo, de adensamento e passagem da produção, em que o debate foi produtivo e deu acesso à dinâmica sensível do meio cultural. Ainda que enfrentando escassez de recursos, fortalecemos a produção local, que passou a ser incluída no acervo, e também abrimos intercâmbio com outros museus, como os do Pará.

FM Em 1973, ao coordenar, com a participação de um grupo de alunos e monitores do setor de cursos, uma pesquisa sobre os frequentadores do MAM-RJ, considerei sua localização, as características de sua arquitetura, a diversidade de suas atividades culturais e finalmente as motivações e expectativas de seus frequentadores.

Começamos por identificar e nomear na área total do MAM-RJ 12 espaços, a saber: bloco de exposições, biblioteca, cinemateca, setor de cursos, restaurante, cantina, estacionamento, jardins, terraço etc. Em seguida, dividimos o dia em quatro turnos: das seis às 12, do meio-dia às seis da tarde, das 18 horas à meia-noite e daí até as seis da manhã. No primeiro turno, o espaço jardim de pedras-lago era frequentado especialmente por babás com os filhos pequenos das patroas. O segundo turno é aquele no qual se desenvolvem as principais atividades de um museu convencional, atraindo público igualmente convencional, exposições, sessões de cinema, cursos, acesso à biblioteca, e no caso do MAM carioca, o encontro diário de artistas jovens na cantina, jogando conversa fora ou discutindo arte e política. Por volta das seis, seis e meia, apareciam os funcionários públicos e comerciários que, antes de voltar para casa, iam namorar nos jardins do museu, assistir à projeção de um filme, última sessão de cinema, ou ouvir uma conferência. Da meia-noite às seis da manhã era o museu sendo devorado pelo aterro noturno, marginal, assustador.

Foram preenchidos mais de 300 questionários, anotadas as características de cada entrevistado e suas respostas gravadas em fita cassete. Antes mesmo de serem analisadas as anotações manuscritas e as gravações, já era possível perceber a existência de vários percursos que nunca se tocavam e menos ainda se cruzavam. O empresário que deixou seu automóvel no estacionamento do museu antes de se dirigir ao restaurante, para mais um almoço de negócios, não visitava as exposições do MAM. O *hippie* maltrapilho, morador da Zona Norte do Rio de Janeiro ou recém-chegado da Bahia, que com sua mochila perambulava pelo jardim de pedras, à espera da sessão de cinema ou da abertura da biblioteca, jamais frequentou o restaurante do terraço.

Analisados todos os questionários e gravações, procuramos identificar o frequentador-tipo de cada um dos 12 espaços. Não foi difícil. Dou dois exemplos. O frequentador-tipo do espaço exposições era mulher, branca, entre 30 e 40 anos de idade, solteira, residente na Zona Sul do Rio de Janeiro, formação universitária, profissional liberal. O do jardim de pedras era jovem, entre 20 e 25 anos, residente em bairros limítrofes do Centro do Rio de Janeiro ou no subúrbio, formação secundária incompleta, eventualmente bancário ou comerciário. Identificados esses frequentadores-tipo, a ideia era passar um dia com eles – residência, local de trabalho e de estudos – tendo como meta reuni-los um dia, para se conhecerem. O desfecho seria uma exposição no próprio museu. Os primeiros passos nesse sentido foram dados, mas a mostra não se realizou. A ideia assustou a direção do MAM daquela época.

Apesar de frustrado tirei minhas próprias conclusões. E a principal delas é a seguinte: aquele que frequenta um museu como o MAM-RJ, não está interessado apenas em ver a exposição do momento, revistar seu acervo, assistir a um filme, localizar um livro na biblioteca. Ele está buscando respostas para muitas de suas inquietações, indagações e dúvidas que o acompanham em seu dia a dia. Analisando essa estrutura, mostrei que esses espaços nem sempre se relacionavam. Se o museu, como entidade cultural,

conhecesse um pouco mais seu frequentador, poderia fazer exposições que eventualmente oferecessem algumas respostas; não todas, mas algumas. Aqui me lembro de outra coisa, um conceito de Schiller: a arte como promessa de felicidade, que depois Mario de Andrade quase repete e diz que a felicidade é o problema fundamental da arte.

MP *A alegria é a prova dos nove. Mas esse foi o Oswald.*

FM É um pouco isso, mas ele fala mais especificamente em felicidade, que ele diz não ser um problema de classe. Jorge Romero Brest uma das figuras fundamentais da crítica de arte latino-americana, mestre de várias gerações de críticos e defensor intransigente das correntes vanguardistas nos anos 60, me disse certa vez, em seu apartamento de Buenos Aires, que “o objetivo da arte é proporcionar a felicidade, um fugaz momento de felicidade”. E acrescentou: “A arte é uma situação. Não é uma coisa. E esta situação quando se dá é tão intensa quanto frágil e instável. Para fazer uma comparação é como a felicidade. O grande erro dos infelizes é achar que a felicidade é coisa permanente. Ela é uma situação que se manifesta em determinados momentos, mas quando ocorre, é tal a sua intensidade que pode modificar inteiramente sua vida. A arte é isso.” E para explicar esse seu ponto de vista, narra uma experiência vivida na Suíça, onde fora participar de um simpósio. Era um domingo, e ele se encontrava sozinho, em Basileia, cidade que ele considerava muito aborrecida. O dia estava feio. Chovia. Ele acabara de chegar e não havia falado ainda com nenhum amigo. Decidiu visitar uma galeria em que estavam expostas obras pós-impressionistas. Na última sala, o último quadro era um Cézanne, artista que ele conhecia bem. A obra que estava à sua frente, porém, quase abstrata, nunca a tinha visto antes, sequer reproduzida. “Naquele momento, ocorreu o sincronismo de que fala Goethe. Houve como que uma comoção dentro de mim. Num instante todo o meu tédio passou. Eu estava feliz como nunca”, conclui sua narrativa.

Creio ser possível aproximar os conceitos de *insight* e felicidade quando aplicados à obra de arte. Súbita comoção e aprofundamento. E tanto um como outro não dependem de teorias prévias. A propósito, a principal crítica que os neoconcretos, tendo à frente Ferreira Gullar, faziam aos concretos paulistas era a de eles colocarem a teoria à frente da obra, encarando esta última como mera ilustração de uma teoria prévia.

LI Quando Gullar traz a questão do não objeto, ele vai falar sobre Merleau-Ponty, num movimento de discussão com Pedrosa. Você acompanhou essa questão?

FM Com muita atenção. Por ser mais velho e tendo muita experiência acumulada, tanto na política como na arte, além de grande prestígio internacional, Pedrosa tinha ascendência maior no meio artístico brasileiro. Mas, sem dúvida, o teórico e líder do neoconcretismo era Ferreira Gullar, especialmente depois da publicação de sua teoria do não objeto, que é, no meu entender, o mais brilhante texto teórico da crítica brasileira contemporânea. E que foi elaborado a partir de suas análises anteriores da produção de artistas como Lygia Clark, Amílcar de Castro, Franz Weissman, Aluísio Carvão e Décio Vieira, entre outros futuros integrantes da dissidência neoconcreta de 1959. Apesar de clara e precisa, sua teoria pedia leituras sucessivas, levando o próprio Gullar a publicar, uma semana depois, no mesmo Jornal do Brasil, um Diálogo sobre o não objeto, com a intenção de esclarecer alguns pontos considerados obscuros de seu texto. Menciono esse fato porque muitas vezes a teoria prévia ou os excessos teóricos inibem mais do

que ajudam a compreensão da obra de arte. A percepção dos seus múltiplos significados é um processo mais lento do que a informação veiculada sobre essa mesma obra. Até porque, não raro, a verdadeira compreensão da obra de arte se dá tempos depois, em outro contexto, em meio a outras atividades e percepções. Como se ali estivesse o elo que faltava para nos deixar seduzir e ser cooptados plenamente pela obra, sem amarras.

LI Abrir uma clareira em volta do trabalho.

FM Exatamente. Como escreveu Dewey, a arte é uma forma de refinamento de nossa existência diária. Nesse sentido, nenhuma obra de arte é totalmente autônoma da vida.

LI A arte participa do fluxo da história.

FM Ela tem uma história, mas ela tem que ser preenchida.

MP *Gostaria de saber quais foram as condições da organização da primeira Bienal do Mercosul. No texto do catálogo, de certa forma, você busca reagir a determinadas ideias em curso. Você cita Henry Kissinger, que fala que “nada importante pode vir do Sul”, na reunião de chanceleres do Continente, Chile, 1969; e Dale McConnathy, no encontro de críticos de arte, Venezuela, 1978, que diz que “a América Latina tem artistas, mas não tem arte”. Então você rebate tudo isso falando das propostas que existiam. Como se pensou a ideia da Bienal? Você poderia comentar um pouco os entraves da segunda Bienal e de como isso foi recebido no campo artístico?*

FM A Bienal foi um trabalho de crítico de arte e um trabalho de curadoria. Essa Bienal tinha como objetivo fazer uma pesquisa sobre arte latino-americana e, por outro lado, estava vinculada a um sistema que era o Mercosul, como existem, hoje, os Brics. A primeira Bienal nasce vinculada a esse grupo econômico; eram cinco países. Comecei a fazer o desenho da Bienal do Mercosul e a defini em três vertentes: política, construtiva e cartográfica. A definição de vertentes era importante para identificar uma teoria sobre a arte latino-americana, ou pelo menos definir certas constantes, coisas mais ou menos frequentes, reiterações. Não queria mostrar artistas isolados. O regulamento da Bienal, que ajudei a fazer, permitia convidar um país fora do Mercosul, objetivando agregar pouco a pouco outros países da América do Sul.

MP *O que nas Bienais subsequentes foi-se expandindo; já há algum tempo que países de fora da América do Sul participam.*

FM O que a meu ver desvirtua o projeto original. Agora, até a Venezuela faz parte do Mercosul. Fiz uma espécie de seleção prévia dos artistas que me pareciam interessantes, indiquei alguns críticos para atuar como subcuradores. Nos reunimos com certa frequência durante um mês. A questão construtiva tinha um peso forte na Argentina, no Uruguai. Embora o Chile tivesse artistas construtivos importantes, sua produção mais representativa era o surrealismo mágico. A vertente política também tinha um peso, havia um vínculo forte com a arte política, discutida em trabalhos como os de Câmara, Antonio Henrique Amaral, certos trabalhos de Dias, Gerchman, Cildo, Antonio Manuel. Na terceira vertente, a cartográfica, já havia essa discussão da internacionalização da arte. Naquele momento, estava ocorrendo um fato curioso, um interesse na dimensão geográfica do continente, que era uma vivência física, mais do que histórica.

Alguns artistas foram chamados para expor seus trabalhos, por exemplo, sobre expedições realizadas na Amazônia, ou a viagem de Darwin na Argentina, que o Benedetti, um ótimo artista do grupo Cayc, recriou. A ideia central do projeto da Bienal do Mercosul era fazer uma releitura da arte latino-americana a partir de um ponto de vista latino-americano, sem excluir a leitura externa. Lembro que Octavio Paz falava que, no México, existiam escritores mas não existia literatura, um sistema literário. Refuto essa lógica de Paz. A gente tem a antropofagia, o cinema da fome, do Glauber, o neoconcretismo, temos um conjunto de teorias significativas. Incluída a Bienal da Antropofagia [24ª Bienal, 1998], a primeira experiência a fazer uma abordagem da arte externa, europeia e norte-americana, a partir de uma teoria nossa.

MP *Foi logo depois, um ano depois da Bienal do Mercosul.*

FM É, logo em seguida. Lembro que Paulo Herkenhoff fez uma leitura da Bienal do Mercosul a partir de um prisma muito regionalista. Num certo sentido era regionalista, no entanto, era muito mais do que um clube de gravura, tinha um vulto maior. Por outro lado, a Bienal do Herkenhoff se perdeu no alargamento excessivo do conceito de antropofagia. A ideia da Bienal do Mercosul era caracterizar que não temos apenas uma produção significativa, mas também temos um conjunto de ideias, teorias e leituras, que se aplicam não apenas à arte latino-americana, mas à própria arte internacional. Quando, por exemplo, Sheila Leirner faz A grande tela [18ª Bienal, em 1985], está nivelando a arte brasileira dos anos 80 com a arte internacional da época. Ela colocou os alemães, os italianos, os dinamarqueses ao lado de Senise, e de outros. Foi de uma ousadia muito grande. É o conceito de analogia da linguagem.

LI Além de aproximar, Sheila também criou uma indiferenciação. Aquele momento foi importante porque marcou uma posição curatorial forte, que se tornou mais evidente publicamente.

FM Foi o aprofundamento de uma ideia, que talvez fosse do Zanini – da primeira Bienal das Analogias. Embora seja uma ideia fantástica, os artistas do Brasil reclamaram mais do que os europeus, provavelmente, porque ficou tudo muito parecido. Privilegio esse gesto inicial de colocar trabalhos lado a lado, sem nenhuma condescendência. Agora, quando fica tudo muito junto, evidentemente...

LI Foi isso que ela fez, reduziu os espaços entre as obras, o que até gerou polêmica. Ela ficou meio desacreditada como curadora.

FM Prefiro elogiar esse gesto dela.

LI Sem dúvida, acho que foi um gesto importante. Mas vou fazer um deslocamento agora, porque estamos abordando a questão curatorial, que interessa à discussão. No começo da conversa falávamos da relação entre artista e crítico. E você, pela narração de seu percurso, com o exemplo do Cildo, com sua visão da arte, afirma que essa colaboração é formadora. Agora estamos discutindo essa questão curatorial e uma certa permeabilidade também do curador, que começa a aparecer nesse momento em que você vai ser o curador da Bienal do Mercosul, em que surgem os “curadores das bienais” e que, curiosamente, também são críticos. Críticos que anteriormente haviam, como você colocou, bancado uma geração.

FM Vamos apagar essa palavra bancar.

LI Bancar no sentido de que você tinha sido formador de uma geração; depois, num segundo momento, vai ser o formador de uma determinada visão curatorial na Bienal do Mercosul, em que inclusive faz uma tentativa de pensar o Barroco. Acho que acontece algo semelhante com a Sheila. Ela também participava da formação de uma geração paulista e, quando está numa posição curatorial em que tem esse gesto generoso de aproximar um segmento emergente da arte brasileira da linha de frente da produção internacional, que naquele momento estava alinhada com a pintura e a nova figuração, se depara com intensas reações. A posição de curador tem esses riscos e possibilidades. A discussão que você abre sobre A grande tela não é tão diferente do que acontece na relação crítico/artista das gerações anteriores. Na verdade, ela teve o foco deslocado para o curador. A partir dali o curador, de uma certa maneira, vai deter o “poder” que o crítico tinha de formar uma geração e de analisar determinadas questões da arte. O texto curatorial assume, então, o lugar de pensar e apresentar os motivos daquela produção, as suas diferenças em relação às gerações anteriores, aquilo que ela implica. Acho interessante abrir essa discussão porque não se trata só de um encadeamento lógico no curso da história, mas de uma rearticulação das posições. Elas mostram logo a que vieram e quais os riscos que correm. Por isso quis pontuar a experiência de A grande tela, porque, ali, o desafio dessa relação está sendo consolidado.

Ao contrário, acho que a Bienal do Mercosul foi um grato acontecimento. Uma experiência importante, porque articula o Brasil com parte da América hispânica, que nas leituras históricas ficava sempre à margem.

Ainda que Romero Brest estivesse entre nós na inseminação do construtivismo brasileiro, isso não seria tão destacado num segundo momento. Outro exemplo histórico é a presença no Brasil do Maldonado, que era argentino e vinha da Escola de Ulm.

FM Argentino que foi para Ulm.

MLT *Vinha ao Brasil porque na época ele era o vice-diretor da Escola.*

LI Porque ele ajudou a formar a Esdi. Entendo quando você fala a respeito da posição regionalista do Paulo Herkenhoff na Bienal do Mercosul. Isso deve ter causado um certo desconforto. No entanto, a posição do Paulo mostra que a crítica e o processo curatorial no Brasil não eram dominados por uma visão só. Havia tensão entre vários curadores e críticos, e isso é muito bom. Mostra a existência de um sistema, de um contexto com seus conflitos internos. A importância da Bienal da Antropofagia é complementar àquela articulação que você abriu, ali, no Mercosul, no processo de integração econômica do Brasil com a América do Sul, uma necessidade que ainda se mantém presente. Por isso, talvez, acho que você tenha sido um pouco duro com o que foi feito na Bienal da Antropofagia.

FM Não, não retiro sua importância. É que ele abriu demais a coisa e, no fundo, existiam trabalhos que não entravam no conceito de antropofagia.

LI É, foi uma abertura imensa.

FM Quanto ao problema da curadoria, não acho que a Sheila tenha tido influência no sentido de formar realmente alguns artistas. Ela tinha uns textos muito interessantes e é de uma família que dominou a arte brasileira durante muito tempo. Tem sempre um Leirner em algum segmento do sistema da arte. A



A *Baleia*, de Frida Baranek, coberta pelas gaviotas de Carlos Mascarenhas, no palacete do Parque Lage, em 1984. Exposição *Como vai você, geração 80?*. Curadoria Marcus de Lontra Costa

curadoria é complexidade, porque também ocorre o seguinte: quando digo que ela é, em tese, um trabalho de crítico, talvez tenha sido também radical. Nada impede que um artista possa ser curador. Até porque o artista, hoje, não é dependente mais do crítico, e o crítico também tem liberdade muito grande para lidar com o trabalho do artista, no sentido de poder multiplicar os sentidos da obra.

MLT *O crítico como construtor de sentidos.*

FM Toda exposição, organizada por crítico ou curador, tem que ser pensada também como obra de arte. Deve ter o mesmo poder de sedução de uma obra de arte, ser tão envolvente e tão sedutora quanto. Hoje se valoriza muito mais o texto, o catálogo mais do que a exposição. No entanto, o que ensina a ver é a exposição.

LI Penso na ênfase que você atribui à visualidade, à sedução da obra, à capacidade da obra de articular uma relação com quem está diante dela. A importância que a obra tem nesse sentido e a exposição também. Ao mesmo tempo, fico trazendo seu argumento e sua experiência para

trabalhos contemporâneos que desafiam esse limiar. Recentemente o Guga Ferraz fez um trabalho que é uma linha de sal grosso, traçada no asfalto da cidade. É uma linha que marca provisoriamente, pouca gente talvez veja, o limite do mar: *Até onde o mar vinha, até onde o Rio ia*.

FM É bonita a ideia.

LI É uma ideia linda. Me pergunto como esse trabalho opera num contexto urbano, grafitado, com o marketing todo do mercado nas ruas, com quem esse trabalho fala; e, ainda assim, sendo sutil, ele tem uma força que se impõe como algo que interessa. Apesar de concordar que a arte implique uma

atração, uma sedução, uma certa eficácia do contato, me parece que os artistas estão propondo, inventando maneiras de realizar essa aproximação, desafiando o lugar dessa sensualidade ou dessa experiência palpável.

FM A ideia é bonita. Mas quando falo que a exposição deve ter um elemento de sedução, não é um espetáculo visual.

LI Com certeza, não.

FM Não é uma superprodução. O problema é o seguinte: o primeiro contato é visual, você não pode fugir disso. Evidentemente existem trabalhos que têm carga intelectual muito maior do que outros, mas isso não desqualifica ou qualifica o trabalho diante de outros; são situações diferentes.

LI Me interesse por essa aproximação que alguns artistas, como Guga Ferraz e Ronald Duarte, fazem na produção atual. Como isso de alguma maneira os aproxima daquele caminho de açúcar que o Oiticica fez e você lembrou, e do fato de que ele desaparece... Vejo que existe uma aproximação do que alguns artistas fazem na década de 1990 e 2000 com os processos e propostas do Hélio, Cildo, Antonio Manuel, daquela geração. Onde estão as diferenças? É interessante pensar sobre isso.

FM Também acho. No trabalho de Cildo Meireles intitulado *Amerikkka* (1991-2013), que ainda não foi mostrado no Brasil, há uma referência ao Ku Klux Klan. É seguramente seu trabalho mais ostensivamente político. E, no entanto, é de uma beleza desconcertante. Mas Cildo não gosta de ver seus trabalhos rotulados como políticos. Às vezes ele concede dizer que algum trabalho de sua autoria, criado sem propósito político, pode ganhar uma dimensão política. Com efeito, a obra de arte ganha ou perde significados em função das relações que estabelece com a sociedade e com o meio cultural. Ela pode mesmo ganhar autonomia em relação ao próprio autor, influenciando e sendo influenciada. A grande capacidade de Cildo Meireles é tratar assuntos gravíssimos, mas sem deixar de lado seu poder de sedução.

MLT *Sem ser panfletário.*

FM Exatamente. A história da arte mostra que a arte está sempre de mãos dadas com algo que lhe é exterior. O que não tira sua autonomia. Na Idade Média é com a Igreja, no Renascimento, ora com os príncipes e os banqueiros, ora com a pequena burguesia de empresários e comerciantes. Em outros momentos o vínculo maior é com a sociologia e a antropologia, com a psicanálise e com a tecnologia. É curioso perceber que esses vínculos são simultaneamente geográficos. A ligação entre arte e religião está relacionada à história da Europa, com a antropologia, à redescoberta das sociedades tribais na África; o Realismo Fantástico se articula com a América Latina, e a abstração informal com a China e o Japão. Essas conexões criam certas convenções e mitos. Há momentos em que a arte é mesmo política. E tem beleza.

MLT *Se lembrarmos de Missão, Missões, construindo catedrais, obra de Cildo... de fato, é um trabalho muito impactante.*

LI Você mostrou no Parque Lage.

FM Nessa exposição convidei artistas para ir às Missões. Eles passaram duas semanas ali, entrando em contato com os resíduos arquitetônicos, conversaram com alguns especialistas no assunto, trocaram

ideias entre si. Quando voltaram, receberam um cachê mínimo, pois não tínhamos muito dinheiro, e fizeram as obras. A exposição era o resultado disso. Ela depois circulou. Começou em Brasília, veio ao Rio de Janeiro, foi a São Paulo, Curitiba e terminou em Porto Alegre.

LI Esse trabalho do Cildo fez parte da *Magiciens de la Terre* [1989], exposição particularmente importante porque é referência para a discussão da curadoria. Ela fez uma articulação da arte global com a produção tribal.

FM Era um crítico francês, Jean-Hubert Martin, que tinha muito conhecimento de arte africana.

LI Quando você coloca essa posição do curador como crítico, e o crítico como alguém que está ao lado do artista e não numa posição judicativa – aquele que acompanha, dialoga, troca –, e o artista também como formador do texto, essa experiência tem uma abertura análoga àquela que se anuncia na produção contemporânea, embora eu ache que os artistas não se incomodam muito com a posição judicativa.

FM O artista, hoje, está mais exigente do que o artista de 20, 50 anos atrás. Ele é mais reivindicador e também um pouco mais autoritário.

Fernanda Lopes *E isso é bom?*

FM Não sei se é bom ou ruim. Foi o que disse naquele texto *Como vai você, geração 80*. Lembrei que escrevi dois textos antes da exposição, ainda antes da virada dos 80, mostrando o que estava acontecendo e, depois, no texto do catálogo digo que o que está acontecendo é isso, se é bom ou ruim, não sei. Diria a mesma coisa hoje. É possível que os artistas estejam se fechando um pouco, talvez, dentro da própria universidade.

FL *Nesse sentido, você volta para as questões iniciais, da separação entre teoria e prática, e da importância da obra, antes de qualquer coisa ser um sequestro visual, ter uma sedução que é visual. Talvez volte para essa questão inicial que vocês estavam levantando, que era a separação da prática. De a questão teórica ter uma dimensão muito forte.*

FM Às vezes sinto que teoria e práticas estão separadas.

LI Acho que um dos pontos interessantes trazidos pela equipe editorial é a questão da descolonização do conhecimento.² Há uma espécie de demanda para que haja uma fala crítica em termos próprios, e me parece que, no Brasil, alguns críticos fazem um pouco esse movimento de buscar um ponto de partida local. Você é um deles. Você tanto articulou no museu como no espaço público, nas galerias – lembro de você na galeria Tomas Cohn, recém-aberta, apresentando a transvanguarda, a nova pintura alemã –, como também numa escola, no Parque Lage. Depois, em outra página do seu percurso, na Bienal do Mercosul. Tenho impressão de que todo esse movimento que você fez são articulações locais. Até porque como tive uma formação curatorial em Nova York, acessei a história do minimalismo ensinada num projeto acadêmico norte-americano. Claro, lá não se incluem as atividades das nossas vanguardas, salvo, mais recentemente, Lygia e Hélio. Quero chegar no ponto em que, nos anos 60, na repercussão da superação do trauma inicial da guerra, o programa de compreensão histórica norte-americana coloca, claramente, que é a arte do pós-guerra que vai definir a questão contemporânea. Na verdade, eles negam o peso da arte europeia, provocando uma ruptura com essa tradição e com esse estatuto da arte.

FM Quando surge o problema da nova pintura, da *bad painting*, grande parte das exposições do final dos anos 70 e início dos 80 é uma reação à arte norte-americana. Várias das exposições reafirmam a questão das identidades: identidade italiana, alemã, francesa, etc. Essa nova pintura dos anos 80 foi uma reação sobretudo ao minimalismo e também um pouco à arte conceitual europeia, porque o embate é o de sempre. Os europeus acham que os norte-americanos são grosseiros, só têm cultura de massa e vice-versa.

LI Na verdade, estava querendo valorizar a autonomia dessa experiência dos anos 60 – da transgressão do suporte do quadro, de trânsito entre o dentro e o fora do museu, de trabalhos que são efêmeros. Toda essa desarticulação da obra na sua moldura, no seu pedestal, que foi teorizada por Gullar, que você também discute e apoia. A geração do Cildo, do Antonio Manuel vai levar a um grau muito grande de radicalismo urbano, político. Essa história da arte brasileira, da qual você faz parte, é em certa medida autorreferente, tem seus próprios fundamentos, não é uma reprodução simplista de outras vanguardas.

FM Também tem outra coisa. Por exemplo, você pega a arte conceitual. Em linhas gerais ela nasce na Inglaterra, com o Art & Language, nas universidades. Depois tem o Kosuth, que era uma espécie de representante desse grupo nos Estados Unidos. Quando a arte conceitual chega no Brasil, no Chile, na Argentina, chega no momento das ditaduras. A arte conceitual, que era uma questão puramente linguística, uma coisa só da palavra, do conceito, dos verbetes, de números, de esquemas matemáticos, ganha aqui, na América Latina, um sentido político extremamente violento. Deixa de ser só texto, só palavra, e ganha outra dimensão. O sentido muda completamente.

LI Me aproximando mais da discussão sobre a relação entre local e global na arte, acho que é uma potência da arte brasileira o fato de ter conquistado uma posição de desafio da tradição modernista. Mesmo com os movimentos construtivos, ela transgrediu internamente os pressupostos modernistas das primeiras vanguardas a partir da discussão de seu contexto local. Para isso me refiro ao Fluxus, que é uma rearticulação também do espaço da rua, da performance, da ideia de efêmero, de precário, que transcorre ao largo do que acontece aqui no Brasil. As ligações não são diretas...

FM Mas Brasil não entra em Fluxus.

LI Não entra, mas é justamente disso que eu estou falando! Isso não é só gozado, não. Isso é uma coisa que para mim é definidora; define uma questão.

FM A questão do precário já existia aqui.

LI Exatamente, o Fluxus é totalmente integrado na história das vanguardas norte-americanas e europeias. Então, o fato de que o George Maciunas pedia propostas aos artistas para que ele, Maciunas, as realizasse é uma situação muito semelhante a essa que você falou do trabalho do Hélio, que não pôde comparecer a Belo Horizonte, e que você, Gerchman e Dias fizeram o trabalho. Quer dizer, essa relação que dispensa o vínculo entre a autoria e o resultado ou a apresentação do trabalho. A ideia se concretiza, e é o trabalho do Hélio. Maciunas fazia isso, e é importante para a história das vanguardas europeias. Estávamos produzindo situações e desafios análogos, mas com uma história que é paralela. Então, isso traz um desafio, uma pergunta para nós.

FM Aliás, no caso da Lygia Clark, não sei se você soube, mas foi feito aqui um seminário fechado, no Museu de Arte Moderna, com Oramas e mais outras duas mulheres dos Estados Unidos.

LI Ele fez a curadoria da exposição da Lygia no MoMA.

FM Eles estavam propondo a exposição da Lygia, mas estavam totalmente perdidos, não sabiam como resolvê-la. Particpei desse seminário, foram dois dias, com uma série de perguntas. Falei que, com aquela tradição calvinista, norte-americana, para eles seria difícil entender a parte final da obra da Lygia Clark. Até o momento construtivo, quando podem ser feitas ligações com o minimalismo, ainda que tenha a questão da participação, dá para entender. Eles não sabiam, no entanto, como resolver o trabalho posterior. O próprio prédio do MoMA, muito rígido, muito geométrico, talvez dificultasse. O palpite que dei, como hoje eles têm o controle do PS1, foi: vocês podem fazer uma divisão. Manter toda a parte inicial da Lygia, até os bichos, mas não podem abrir mão, ainda que com réplicas, de fazer as pessoas participarem. Levem o que se referir à participação para o PS1, porque, com esse prédio que vocês têm, muito mondrianesco, não dá. Não sei como eles resolveram. Estavam pisando em ovos – queriam mostrar, mas não sabiam exatamente como. Vejam, além de tudo, o que significa o trabalho, isso repercute no modo como apresentar, como fazer uma curadoria, como fazer a leitura.

LI É interessante não convidarem um curador brasileiro para fazê-la.

MLT *Há algum ponto que gostariam ainda de abordar?*

FM Tem o problema da vanguarda, que Luiza colocou. A vanguarda é sempre muito autoritária no modo como defende. Por outro lado, é importante que também não nos esqueçamos de coisas que já foram feitas. Sigo achando Djanira e Volpi artistas muito importantes. O que está sendo feito hoje rebate sobre o passado, e não podemos deixá-lo de lado. É importante fazer uma revisão histórica de tempos em tempos. A arte brasileira não é só neoconcretismo ou concretismo.

LI Retomando seu argumento de que estamos cansados de visões sempre ancoradas no neoconcretismo, percebe-se que é essa leitura que está sendo exportada. De uma certa maneira, isso vai trazer de volta uma discussão do concretismo e do neoconcretismo, rebatida. Precisamos pensar sobre isso.

MLT *Temos pensado sobre isso na universidade...*

NOTAS

1 Morais, Frederico. O 'efeito Beaubourg' e o público dos museus. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1978.

2 Luiza Interlenghi refere-se, aqui, ao tópico "colonialidade do ver", em que citamos a ideia do teórico argentino Walter Mignolo de que há uma colonialidade da estética, apontando para a necessidade de refazer conceitos estéticos, a partir da América Latina.