



# HÁ UM COLAPSO E UM REARRANJO ENTRE IMAGENS E RELATOS, ENTRE O EXPOR E O SIGNIFICAR

**Ronaldo Brito e Marisa Flório**

*Entrevista de Ronaldo Brito e Marisa Flório a Arte & Ensaios – com participação de Cezar Bartholomeu e Natália Quinderé – no ateliê de Cezar Bartholomeu, no Rio de Janeiro, em 20 de março de 2014.*

A conversa a seguir parte de um registro inaugural para a *Arte & Ensaios*. É a primeira vez que o espaço de entrevista – concedido sempre a artistas brasileiros – se abre para críticos de arte. Como este número se inscreve na tentativa de traçar um panorama sobre a crítica de arte, era oportuno outorgar este espaço a outro tipo de debate. Para interferir o mínimo possível na conversa de Ronaldo Brito e Marisa Flório, enviamos previamente alguns tópicos que gostaríamos de ver debatidos. Eles estão divididos em três eixos: o objeto da crítica; a nova geografia da arte; a tradição da crítica de arte no Brasil. Nossas perguntas foram sendo respondidas, na maior parte das vezes, de maneira implícita e não linear. Para facilitar a leitura, colocou-se em notas a pergunta ou a citação referida pelos críticos, quando nos pareceu necessário.

**Marisa Flório** Começamos pelo tópico proposto pela *Arte & Ensaios*: “a nova geografia da arte”, definida pela expressão ‘arte transnacional’, e a explosão do mercado de arte, em países como Índia e China (...) a proliferação de museus, bienais e feiras de arte, e a inclusão de artistas estrangeiros em importantes circuitos de arte ditos ocidentais, bem como as interrogações que nos colocam a partir daí: “Nesse panorama pós-histórico e pós-étnico, qual seria o logos da escrita da arte? De que maneira a diluição das fronteiras disciplinares muda o entendimento crítico da arte? Quando a diferença se transforma em moeda de mercado, como poderíamos propor uma heterotopia da arte que se afaste do valor mercadológico? Nessa perspectiva, pode-se ainda falar em uma política das artes?”

Uma questão se apresenta para mim: será que, em vez de reproduzirmos o discurso que afirma que tudo agora é consumido pelo capital e absorvido pelo mercado, podemos pensar a possibilidade de uma saída? A saída desse “mercado das visibilidades”, como fala Marie-José Mondzain? Os argumentos muito em voga na atualidade – da impossibilidade de escapar desses domínios, da inutilidade de qualquer rebelião – não reforçariam ainda mais esses domínios?

**Ronaldo Brito** Veja, Marisa, esse não é o nosso objeto, porque passa por uma transformação do mundo como mundo. Temos que delimitar uma área mínima de eficácia crítica. Não há como propor, aqui, alternativas ao processo do mundo. Outra coisa é a indagação provocada quando se chega perto de um

Conversa de Ronaldo Brito e Marisa Flório, 20 mar. 2014, frames de vídeo Gabriel Amorim

trabalho de arte. Podemos, aí sim, fazer esta pergunta de dentro e para dentro de um trabalho – como o trabalho lida com o mundo?

**Cezar Bartholomeu** *O trabalho pode ter utopia, o crítico não?*

**RB** Não é questão de utopia. O trabalho, em si, não conhece utopia. Está lidando com sua materialidade. São estratégias.

**MF** Quando falo sobre como pensar uma saída do “mercado das visibilidades”, estou incluindo sua questão. Pensar a relação entre um determinado trabalho e aquilo que se fala sobre ele. E isso engloba desde os discursos que promovem sua inserção no circuito da arte “dita ocidental”, assim como o discurso pessimista que não vê outro destino senão a subsunção total da arte e da vida em geral pelo capital. Esse discurso não se estaria configurando como grande narrativa que rearranja os termos das narrativas teleológicas modernas, mas na direção contrária?

**RB** Estou, apenas, ponderando o seguinte: se começamos a falar sobre um processo como este, a arte como mercadoria, o ingresso da arte na indústria cultural... talvez não terminemos nunca. Hoje os museus são as novas catedrais. É o lugar de maior atração pública, em que o arquiteto exerce, pode-se dizer, mais livremente sua atividade. A arte virou a mercadoria desse museu. O museu é polo de atração turística e de entretenimento. É assim que o trabalho ingressa no mundo na democracia de massa, não pela distribuição aquisitiva, pela presença generalizada no contexto doméstico.

**CB** *Pelo contrário, é muito claro em todo museu, hoje, a relação entre o sponsor, a sala, que é paga por esse sponsor, e o público. A obra fica num estado de mediação quase impotente.*

**RB** Surge aí, claro, a figura do curador, que se transformou há muito tempo no mediador entre arte e público. A autonomia parece ter-se deslocado do ato de fazer arte para as determinações do museu como operador da indústria e da cultura. Quer dizer, não há propriamente autonomia. Os trabalhos serão processados segundo a lógica da exposição e não segundo a lógica do trabalho, mesmo quando é apresentado em exposições individuais.

**MF** A aparição do curador na cena está relacionada justamente com o declínio da autoridade carismática do crítico. Mas é sobretudo uma crise das metanarrativas da arte que legitimavam um tipo de arte, crise dos discursos que sustentavam uma concepção *a priori* da arte. É quando se tornam insustentáveis um paradigma e uma verdade sobre ela que se projeta a figura do curador. O curador é aquele que, no momento em que a arte é descontextualizada das grandes narrativas, toma a obra e a inscreve em uma determinada situação expositiva. Desloca-se a ênfase na obra autorreferente para seu caráter relativo e para as relações que estabelece além de si. Há, portanto, um deslocamento do poder da palavra monopolizada para a situação expositiva. O lado positivo é que, com isso, há a possibilidade de se fazer emergirem os sentidos recalcados pelos grandes discursos, desestabilizar as leituras autorizadas, projetar sobre a obra novas abordagens, outras vizinhanças. Mas isso decorre também de uma mudança no regime de conexão entre as formas visuais e as palavras que as colocam em relação. Há um colapso e um rearranjo entre imagens e relatos, entre o expor e o significar. Isso não se restringe às artes visuais; basta

pensarmos no impacto das novas tecnologias e das redes sociais, gerador tanto de fragmentação das narrativas, de choque entre elas e as imagens como de novas articulações entre o visível e o dizível, etc.

**CB** *É intrigante você falar disso, porque um dos textos que estamos traduzindo para o tema De peito aberto (A invenção dos curadores, texto de Vesna Madžoski a ser publicado no próximo número), trata do fato de o crítico, tradicionalmente, não ser um crítico independente. O crítico, no fundo, era um diretor de museu, e o objeto de sua crítica era a coleção. Na verdade, o curador não se oporia exatamente ao crítico, e, sim, ao crítico que já tem pronta essa autoridade do museu por trás.*

**RB** Não sei se concordo, não. Por exemplo, que eu saiba, Clement Greenberg nunca foi ligado a uma instituição. Roger Fry foi. Ele foi curador do Metropolitan, dada sua autoridade como crítico, e não o contrário. William Rubin, também, foi curador do MoMA durante muito tempo. Havia essa associação de que Marisa estava falando. O curador se movia numa relação subordinada ao trabalho do artista. O que importava era o trabalho, muito mais do que a crítica. Essa autonomia do trabalho, por outro lado, gerava, se nos remontarmos a sua origem romântica, uma crítica autônoma: a crítica como recriação. Acho que essa é a minha origem.

**MF** Uma das diferenças entre a autoridade do curador e a do crítico é que o curador, ao ter o poder de introduzir artistas e obras no circuito da arte, abandona sua posição de propositor ocasional para reassumir o papel de legitimador, que não autoriza mais a verdade única da arte, mas a inserção do artista na exposição global. Ou seja, há um deslocamento do poder do discurso para a visibilidade. O que não significa que a arte não demande cada vez mais os discursos, e que eles não interfiram nos encaminhamentos das práticas artísticas a ponto de os anúncios de sua captura pelos discursos se multiplicarem. Muito pelo contrário...

**RB** Há que fazer distinções de curador para curador. Só faço curadoria, quando faço, como uma extensão da crítica. Só curo exposições de artistas dos quais conheço o vir a ser da obra, o processo de linguagem, a poética. Minha crítica procura ser a propagação poética – por intermédio do veículo expressivo do verbo – do conteúdo de verdade daquelas obras; a curadoria seria uma tentativa de espacialização poética. Não é o sentido dominante hoje. O curador, mesmo quando independente, tende a atender sobretudo à logística do museu. As obras devem encaixar-se num tema, num assunto, num discurso cultural, do qual o curador, em última instância, é o intérprete, o propositor. Os trabalhos já vêm discursados. Discursos que, em geral, representam contingências extrínsecas ao processo do trabalho e que determinam sua presença nesta ou naquela mostra. Enfim, o curador faz a leitura pública e propicia o aparecimento do artista no mundo. Essa condição demonstraria o fim da autonomia moderna da obra de arte. A substituição de um olhar crítico, avaliativo e expressivo se dá por meio de uma manipulação cultural pública que dissemina sentidos muito mais relativos ao acontecimento da exposição, neste ou naquele lugar, do que sobre a lógica intrínseca do trabalho. Essa é a condição de realidade hoje, embora não seja absoluta. Não gostaria de colocá-la a partir das relações de poder; me cansa essa retórica batida. Mas, efetivamente, o curador tornou-se a instância dominante na relação pública com o trabalho.

**MF** Pois é, mas o crítico também é um mediador. O surgimento da crítica de arte na figura de um especialista que detém um saber específico e que orienta o gosto de um público de arte bastante ampliado



é contemporâneo da transferência do mecenato da arte da aristocracia e da Igreja para a burguesia. E, como disse, a emergência da figura do curador tem a ver, primeiro, com a crise de uma narrativa dominante nas artes. Acho que isso está claro. Há uma crise de certo discurso sobre a arte, especialmente daquele associado a determinada tradição dita formalista. Vinculada a esse primeiro ponto, há também uma crise da convicção de que o espaço expositivo é neutro.

**RB** Não me parece crise e sim uma nova condição de realidade.

**MF** Exatamente, a neutralidade do espaço expositivo, compreendida como suspensão da obra no espaço-tempo ideal de sua apresentação, é que se mostra como ficção ideológica. Por outro lado, a neutralidade do museu, do espaço expositivo, também significou uma espécie de igualdade radical que está postulada na modernidade. Ou seja, a neutralidade significou também a criação de um espaço inclusivo como possibilidade de acesso por todos às obras de arte e aos sentidos que elas nos oferecem. É claro, não podemos esquecer que parte da teoria artística do último século compreendeu a arte a partir de exclusões, daquilo que não era arte (a exclusão do tempo, do lugar, etc.). A neutralidade (da obra e do espaço expositivo) e o acesso irrestrito à arte das promessas modernas foram-se tornando privilégio de poucos. Por isso a produção artística se empenharia em apontar tal neutralidade como ficção ideológica.

**RB** A noção enfática de contemporaneidade, entendida como uma crítica ao idealismo formal moderno – a má-fé da arte moderna ao se querer isenta do mundo – mostra como a história é irônica. Estou, obviamente, me explicando de forma muito resumida. O típico conceito formal experimentalista de instalação servia para indicar que nenhum trabalho se inscrevia de maneira neutra no espaço da exposição. Daí a presença intoxicante de Duchamp, por conta de sua profética demonstração do destino alienante do ato poético e do objeto de arte. O que definia a instalação era, justamente, o fato de não ser um objeto móvel. Primeiro, pela torção topológica, romper o espaço aristotélico, o dentro e o fora, conteúdo e continente. Ela se pretendia uma forma aberta, envolvia seu continente. O fim da representação. Muito bem, a ironia da história é que as instalações acabaram por se prestar admiravelmente à indústria do espetáculo, melhor do que qualquer suporte tradicional. As instalações de hoje – na verdade, são cenografias, em geral, baixas cenografias – conhecem um percurso indiscriminado no mundo. Se por uma razão ou outra agradou, vem a ser “instalada” mundo afora. Evidentemente, não são mais instalações. Trazem a visibilidade domesticada de espetáculo. A noção de participação, que provocaria o curto-circuito sujeito-objeto, se banalizou enormemente. Para o público, a participação adquire um sentido lúdico – como se participar fosse, em si e por si, mais radical do que olhar. O vídeo era um meio alternativo que, entre outras coisas, eliminava o artesanato. Agora, ele é presença quase imprescindível em uma sala expositiva. O público virou, antes de mais nada, espectador de telas virtuais. Essa multiplicação de meios no mesmo espaço eventualmente contraria a própria noção de instalação. Multiplicam-se meios de representação que retiram a pessoa da realidade material do lugar. O conceito de instalação sofre uma torção radical. Antes, chamava atenção como presença incômoda e desafiadora. Muitas vezes, a instalação vinha ainda carregada de intenção crítica contra a sacralização daquele espaço, a inscrição ideológica que carregava. O artista trabalhava contra os nexos históricos acumulados por aquela instituição.

José Resende, *Sem Título*, 2011. Pedra, aço e cobre. 290 x 850 x 150cm  
Foto Marcelo Quinderé  
Exposição no Pavilhão Monumental, MAM-RJ, jun. 2011  
Curadoria de Ronaldo Brito



**MF** São as molduras. Era necessário explicitar as molduras invisíveis (ideológicas, perceptivas, culturais, políticas, econômicas, etc.) que conduzem a recepção da obra e determinam seu lugar de apresentação, percebendo e afirmando que a obra está sempre inscrita em uma circunstância da qual é indissociável.

**RB** Tornava aquilo transparente. Hoje, ao inverso, o museu prevalece. A lógica curatorial absorve o trabalho, até no nível físico. Nos anos 80, com a recuperação econômica da Europa, foram construídos museus numa escala inédita. Ora, as instalações começavam por forçar os limites físicos do espaço expositivo. À medida que a escala dos museus cresce, controla-se também o incômodo espacial proposital daqueles trabalhos. As instalações se foram transformando em conteúdo de novo, o continente já é feito para aquele conteúdo.

**MF** Até a arquitetura do museu muda porque se torna uma espécie de obra de arte na coleção global. Os museus parecem pequenas joias distribuídas pelo mundo. Mas a questão é que há instalações e instalações, há museus e museus. Aquilo que você fala, se há singularidades no trabalho, não se pode generalizar. Há trabalho que consegue, citando você em *O novo e o outro novo*, buscar brechas ou frestas?

**RB** Não gosto desse papo. Se eu disse, já desdigo. Detesto essa ideia de brecha, resistência. A ação do crítico, pelo menos um crítico do meu gênero, é afirmativa. É assim, positivamente, que a crítica vem a ser do contra.

**MF** Você não fala somente da situação da crítica, mas da obra de arte.

**RB** Se falei, vou desmentir. Repito, me desagrada essa ideia de cultura da resistência, arte da resistência. Assim como acho meio ridícula, atualmente, a ideia de transgressão. No mundo sem normas, sem hierarquia, trabalhar com a ideia de transgressão seria arrombar portas abertas, não?

**MF** É “profanar o improfanável”, como diz Agamben em relação ao capitalismo; a profanação é tão absoluta, que termina por confiscar e consagrar os comportamentos profanadores. Mas seria o mesmo em relação à arte? Arte e capital funcionam sob o mesmo regime?



Oriana Duarte, *Os riscos de E.V.A (experimentos em voos artísticos)*, 2004, performance em salto de bungee-jumping, frame de videorregistro

**RB** Mesmo porque o regime é o da profanidade.

**MF** Acho importante fazer uma observação que me preocupa um pouco. Antes o debate crítico da arte era pautado em questões formais, estéticas, etc. Hoje, todas as grandes polêmicas estão baseadas em questões morais e éticas. Darei exemplos que causaram grandes contendas aqui: os urubus no trabalho de Nuno Ramos, na Bienal de São Paulo; os peixes expostos no trabalho de Daniel Acosta e Daniel Murgel, e outros similares. A reação é de uma violência insana, de ameaças na internet a processos legais. Um animal não pode sequer estar exposto. Há, aliás, uma lei aqui que proíbe a exposição de animais. Outro exemplo se deu em relação à nudez da criança no trabalho de Nan Goldin.

**RB** Bom, como crítico, insisto na ironia. O que ocorre é o esvaziamento do potencial poético do trabalho de arte, sua redução a discurso cultural de gênero, etnia, identidades. Qualquer tensão vertical, qualquer ideia moderna de transcendência na imanência parece inaceitável, refratária ao espírito “democrático” da arte. Toda e qualquer ideia de tensão vertical vira elitista, a arte parece resumir-se a desdobramentos horizontais. A excelência ficou reservada ao esporte. Cultiva-se loucamente a excelência no esporte. Na arte, a ideia da singularidade, da potência maior, é uma ideia suspeita. Para mim, o gênio é que é democrático, acaba por falar a todo mundo. Embora, tampouco, goste dessa palavra gênio. Toda boa arte é indefinível por conceitos. Sem isso, a meu ver, torna-se ilustrativa. Não sei se Marisa concorda.

**MF** Concordo. Não tenho dúvida disso. Algumas exposições temáticas reforçam essa situação. As obras entram ilustrando um conceito, um tema, seja filosófico, antropológico ou sociológico, que pouco tem a ver com o trabalho em si e que o asfixia.

**RB** Pode ser que eu esteja errado, pois não vi a mostra, mas todos que viram não gostaram da exposição de Mira Schendel com León Ferrari, um artista fraco, no MoMA, em 2009. A meu ver, ela obedeceu à seguinte trama: um homem e uma mulher, dois imigrantes, um argentino, uma judia europeia. As obras possuem mínima convergência e patente diferença qualitativa. Ambos trabalhavam com semiótica, que fazia parte do momento cultural dos anos 60 e 70. Eis o que articula a obra de Mira, muito eventualmente,



José Resende, *Sem Título*, 2011; cobre, aço e cabo de aço; 450 X 450 X 450cm Coleção do artista  
Foto Marcelo Quinderé  
Exposição no Pavilhão Monumental, MAM-RJ, jun. 2011; curadoria Ronaldo Brito

ao trabalho de León Ferrari. Estão ali como representantes de um momento cultural e uma tipologia de vida. São camadas e camadas de sentido que se sobrepõem à presença dos trabalhos, assim mediados para se tornarem inteligíveis ao senso comum. Essas camadas de sentido preparam uma média aceitável de leitura pública.

**MF** Isso fica muito claro em bienais, quando acabaram, por exemplo, as representações nacionais. Alguns trabalhos estão relacionados a objetos da cultura material à qual você não tem acesso. Chega-se diante deles e se pergunta do que se trata. Porque parece que foram feitos apenas para seus pares, e não destinados a qualquer um. Então, busca-se alguma chave de acesso para os trabalhos, e uma delas é ler na legenda de onde são. A Bienal de Cuba é um bom exemplo por ter sido uma das primeiras, a meu ver, a apresentar esse tipo de questão. Ao mesmo tempo é uma bienal muito interessante que fez frente a certa leitura hegemônica e eurocêntrica do que seria arte. Estou dando esse exemplo para mostrar que há sempre contradições.

**RB** Não sei se ainda existe um centro hegemônico.

**MF** Estou falando de seu início; a Bienal de Havana começou nos anos 80. Acho que foi uma das primeiras Bienais a questionar claramente a leitura eurocêntrica da arte. Sua estratégia foi expor o que se

produz na periferia do Ocidente e de sua história da arte. Seus curadores viajavam por América Latina e Caribe, África, Ásia e Oriente Médio. Por isso foi apelidada a bienal do Terceiro Mundo. Essa estratégia obrigou, por um lado, a pensar abordagens teóricas capazes de dar conta da diversidade das manifestações visuais de diferentes culturas e, por outro, a colocar-se com contundência nos debates mundiais. Por isso foram também estratégicos os estudos culturais pós-coloniais e as questões caras à antropologia (como gênero, etnia, contexto, comunidade, que você comentou). O paradoxo nisso tudo é que, se tais discursos pretendiam emancipar o que se produz ao largo da história da arte ocidental, por outro lado, fez a arte refém desses discursos. Ainda hoje, a produção artística desses lugares (Brasil incluído) quando inserida no *mainstream* da arte é frequentemente encapsulada por essas leituras embebidas das teorias pós-coloniais. É o que você falou há pouco sobre a exposição (que não vi) da Mira Schendel e do León Ferrari no MoMA. É também a armadilha do multiculturalismo: “aceitamos a diferença desde que atrás das vitrinas expositivas como um gabinete de curiosidades expandido, enquanto lá fora o mundo se debate em guerras étnicas e religiosas”.

**RB** O capital não é nacional, a lógica que o preside é da ordem do fluxo global. Outra ironia é que a arte moderna nasce sob o signo de um desafio ao dualismo da metafísica – sujeito e objeto. Aparentemente, esse fluxo cibernético dissolveria a relação estável entre sujeito e objeto. No entanto, o público continua passivo, é sobretudo um consumidor. Pode não consumir sob a condição bivalente sujeito-objeto, porém,

José Resende, *Sem Título*, 2011; aço inox e cobre; 500 x 450cm ø Coleção do artista Foto Marcelo Quinderé  
Exposição no Pavilhão Monumental, MAM-RJ, jun. 2011; curadoria Ronaldo Brito



é sempre público sublimado, opera no registro do consumo desencarnado. O que fazia a potência da arte moderna era exatamente o escândalo de um dado sensível trazer uma carga de sentido irreduzível ao conceito.

**MF** Interativo é a palavra atual. A participação é predefinida por regras, o que é bastante impositivo, como nos jogos eletrônicos ou *reality shows*. Tenta-se controlar o processo pelo produto, em vez de abri-lo. Mas isso tem a ver com a cisão na tradição ocidental – e que é preciso interrogar –, entre ver e agir, entre agir e pensar; enfim, entre atividade e passividade. Como diz Rancière, toda atividade comporta uma posição de espectador (do mundo), toda posição de espectador é também ativa, pois é a de intérprete que desvia de modo imprevisto os sentidos das obras.

**RB** Isso, interativo... esse fluxo, por um lado, parece dissolver o dualismo sujeito/objeto, por outro, reforça a relação de submissão de um público eunuco. Outra ironia é a demanda pública que a arte moderna sempre reivindicava, e que o experimentalismo levou ao paroxismo – ou seja, atuar na superfície do mundo. Ali, o conceito de público estava investido de um valor de potencialização, oriundo do iluminismo: sair do domínio rarefeito do consumo das elites. Agora tudo vem a público prontamente; no entanto, o público é apenas consumidor, no sentido mais anódino do termo. Nesse círculo vicioso, o público precisa de sentido, significado, nexos, dados; é o que você fala, Marisa, da questão ética. O politicamente correto, que é a versão pavloviana da democracia liberal, parece caminhar junto com o processo da arte.

**MF** Na verdade, o que ocorre hoje é a progressiva subsunção da política à ética, são ecos da retórica moralizante do neoliberalismo e sua apologia às lutas “éticas”, “ecológicas” ou “humanitárias”.

**RB** Não é mais um salto no vazio, se precisa ser logo comunicada...

**MF** Quando o trabalho do artista sai do registro institucional, esse processo pode tornar-se ainda mais violento. Não sei se você soube o que aconteceu com Alexandre Vogler, quando ele pintou na encosta da Serra do Vulcão, logo atrás do Mirante do Cruzeiro, em Nova Iguaçu, um tridente de cal (*Tridente de NI*, 2006). Para apaziguar os conflitos, houve um ato ecumênico com evangélicos, o prefeito, os representantes da Funarte, etc.

**RB** Bom, ele foi cutucar a onça. É outro tipo de limite, pois o artista vai de encontro à moral da comunidade.

**MF** Sim, isso aconteceu fora do museu, sem a proteção das molduras institucionais. Mas o que ele encontrou foi o fundamentalismo e a intolerância que crescem assustadoramente no país.

**CB** *Tirar o objeto do museu também não me parece uma discussão mais complexa, necessariamente do que o problema da transgressão dentro. No fundo, tudo fica reduzido a uma representação que retorna ao museu. Se é para fazer parte da arte, o trabalho vai, inevitavelmente, voltar para a instituição.*

**MF** Penso que ele deve retornar, sim, até para ser refletido, questionado, debatido. Não é esse o problema.

**RB** Na verdade, o problema, embora eu não acompanhe esses trabalhos, talvez seja que eles terminam onde deveriam começar. Justo porque não trata da forma, é uma arte conformada, para não dizer conformista, uma vez que fala a forma do senso comum. Arte que pretende uma intencionalidade crítica,



José Resende, *Sem Título*, 2011; aço, madeira e cobre; 385 x 600 x 248cm  
Coleção do artista  
Foto Marcelo Quinderé  
Exposição no Pavilhão Monumental, MAM-RJ, jun. 2011; curadoria Ronaldo Brito

mas é formalizada com meios quase publicitários. O problema da forma se coloca de maneira irrisória; é só ver a acusação onipresente de formalismo. Forma é pensamento. Essas intervenções, em geral, pecam pela linguagem jornalística. Não ultrapassam o nível da denúncia, não desenvolvem flexibilidade formal.

**Natália Quinderé** *Ronaldo, você começou a conversa falando sobre a autonomia, ao mesmo tempo vocês discutiram sobre o problema de uma não hierarquização e da importância de uma ordem no registro do trabalho e da arte. É possível falar ainda de autonomia? Da autonomia entendida como aquele gatilho que transforma o trabalho em potência.*

**RB** A autonomia nunca foi nenhum dom divino; estava sempre às voltas com sua heteronomia, o outro dela mesma. Qualquer arte que não trabalhe nesse regime de autonomia problemática esvazia seu conteúdo de verdade. É arte pré-formada, conformada, conformista. Isso independente do que ela enuncie eticamente, se concordo ou discordo, porque arte não é nada disso. A arte está se tornando comunicação social, quase um ramo das ciências sociais. Esse processo ocorre em dois planos: na própria produção da arte e na leitura manipulada dos trabalhos em função de sua viabilidade institucional e comercial.

**MF** Em certa leitura, autonomia é a especialização das categorias artísticas, que, por sua vez, reverbera da especialização e separação iluminista, que se delinearam a partir do século 18, das esferas da vida em

comum da prática, da sensibilidade e do pensamento (portanto, das esferas ético-política, estética e cognitiva) em campos autônomos dotados de suas próprias narrativas críticas. Mas essa separação absoluta nunca ocorreu de fato, porque as esferas da vida sempre se corresponderam em outros níveis, mesmos nos discursos que afirmavam sua autonomia, estabelecendo relações entre si, ainda que nem sempre de forma explícita. O juízo de gosto kantiano, por exemplo, supunha a independência a qualquer fim prescrito de ordem epistemológica, empírica e moral. Os objetos de nossas representações não são nem objetos de saber (submetendo os dados sensíveis ao entendimento) nem de desejo (impondo a sensibilidade à razão), nem se submetem a juízos morais. Entretanto, há uma dimensão ética simbolicamente embutida no juízo estético e explicitada em sua definição de *sensus communis*, como um “sentimento comunitário”. Assim, se a comunidade ética é prescrita e conduzida por deveres e obrigações que cerceiam a sensibilidade humana, a comunidade estética não preceitua uma adesão forçada de todos a um fim; e, ainda que o juízo de gosto seja transcendental, fica aberto à opção e liberdade de cada um participar dessa comunidade sentimental. Estendendo à arte, a autonomia é, portanto, um pouco mais complexa do que a citada autorreferência da arte e nunca esteve desvinculada de sua heteronomia (a confusão entre arte e vida), como Ronaldo falou. Mas que se vincula ainda à suspensão das conexões usuais entre forma e matéria, atividade e passividade, entendimento e sensibilidade, etc., que perpassou a modernidade. A arte é autônoma na mesma medida em que é heterônoma. Dizendo de outro modo, é uma relação, ao mesmo tempo, de independência, de não se deixar instrumentalizar, e de seu inevitável atravessamento pelas potências e tragédias do mundo e da vida (seu caráter relativo e dependente a contextos diversos, aos discursos, poderes, culturas, lugares, afetos, etc., que também a definem). Não é por ser um quadrado branco que ele se desvincula do que acontece a sua volta.

**RB** Pelo contrário, o quadrado branco era a arte social mais incisiva: ostentava a dinâmica da forma. Ninguém havia explicitado isto: forma é o aparecer da forma. Malévitch o fez literalmente. O dilema edipiano da crítica norte-americana com Greenberg não é problema nosso. Mesmo porque Greenberg não é formalista nesse sentido. É um historicista, acredita numa finalidade histórica intrínseca. Ele vai deduzindo a arte da arte anterior, aliás, com muita perspicácia. Não houve nenhum crítico até aqui que chegasse perto de sua habilidade crítica. Por isso incomoda tanto. O que obviamente caducou é o sistema dedutivo e teleológico da crítica de arte historicista.

**MF** Ainda acho que o melhor do que se faz, hoje, como arte, é exatamente quando o trabalho se dá na tensão entre autonomia e heteronomia: na contradição entre o anseio de não se deixar instrumentalizar e sua inelutável conformação pelas potências do mundo...

**CB** *Pensando como artista, é intrigante a questão de como todo esse contexto muito perverso se introjeta no próprio processo de formação dos estudantes. Ao mesmo tempo que os artistas que estão se formando estudam os temas sociais, eles estão submetidos a uma série de regras, digamos assim, e mesmo a uma espécie de visada conceitualista muito óbvia. Penso que Marisa deva lidar com isso no dia a dia.*

**RB** Suponho que isso faça parte do processo formativo, do tipo de percurso institucional. Você é um jovem artista convidado para uma residência na França. Faz um trabalho sobre o qual preexiste uma expectativa. Esse trabalho-motivo, por uma razão ou outra, sai dali e segue para contextos diversos.

Embora possa fazê-lo com empenho, desde logo você está condenado a refazer o trabalho. Seguindo o tempo da lógica do mundo da arte, não o tempo de uma produção no sentido autônomo moderno. O problema não é resultar em arte ruim. Sempre existiu uma quantidade muito maior de arte ruim. O problema, a meu ver, é quando podia sair um trabalho bom. O tempo do trabalho passa a coincidir com o seu percurso institucional. Estamos nos referindo aos anos de formação. É muito fácil o artista perder o pé no próprio trabalho diante desse gênero de instrumentalização. Uma hora estava ali, agora está aqui, depois está lá, com variáveis e mais variáveis. Você percebe que ele perdeu sua lógica intrínseca. Eis o que diferenciava arte das artes aplicadas. Por outro lado, para o jovem artista, o processo de residência e sucessivas exposições não é nada indesejável. Constatamos, no entanto, que essa instância de materialização é uma forma que se sobrepõe à forma do trabalho. Uma certa crítica queria definir o trabalho moderno como uma disciplina sobre uma matéria específica. A afirmação é risível. A matéria não precisa ser pigmento ou barro, pode ser o salto no vazio do Yves Klein. Se ele não fosse judoca, o salto cairia no vazio literalmente.

**CB** *O salto seria vazio.*

**RB** Até para soprar bolinhas impõe-se uma disciplina. É simplista demais assinalar aí a diferença entre o artista contemporâneo e o moderno. Acho que Rosalind Krauss fazia essa distinção. O artista moderno é aquele que domina uma disciplina material, põe o foco no material. Donald Judd não teria assim relação com o material, pois seu trabalho partia de uma matéria anônima e industrial. Hoje se constata que, se há um artista que cultivava uma relação obsessiva com a matéria, esse artista era Donald Judd. Uma hipersensibilidade com o material. Disciplina formal, vamos dar o nome: disciplina formal porque tem a ver com a forma. Forma não é nenhum invólucro. Persiste a mania burra de tomar forma como envelope: ela é o oposto disso. A disciplina formal exige um tempo, algo que a envolva, até existencialmente, e que tende a ser descartado pelo tempo do consumo. Você é convocado a repetir o mesmo trabalho em instâncias diferentes pelo mundo todo. Ora, o Eu do trabalho tem um tempo próprio. O senso comum acredita que o Eu do trabalho é uma extensão do Eu do artista. Ninguém é o artista do que quer ser. Você é o artista do que aconteceu a você ser artista. O trabalho é um acontecimento que, para o bem e para o mal, domina o artista. Não quero construir nenhuma teoria irracionalista. O tempo intrínseco do trabalho se autodetermina, vai-se automotivando, claro, com esses embates sucessivos. Acho que isso é o mais chocante, o momento em que a produção do trabalho se confunde com sua apresentação pública. A gente desconfia de que não exista mais trabalho. Antes, o problema era o artista fazer o trabalho e ele ficar enalhado, agora não existe trabalho que não seja pré-ordenado, que já não tenha sido feito para um evento tal, um contexto tal.

**MF** Exatamente, mas esta é a questão: a instrumentalização que está acontecendo hoje. No entanto, a instrumentalização sempre aconteceu, de uma forma ou de outra, não?

**RB** Nessa escala, não.

**MF** A escala é global, na verdade.

**RB** Não somente a escala é global, como mudou a expectativa sobre o que vem a ser arte. A arte era uma pergunta sobre si mesma, sobre o que era e o que não era arte. Pergunta inseparável da própria

modernidade. É estranho as pessoas não perceberem que aderimos a uma leitura norte-americana, muito ingênua, como se arte moderna fosse algo que não incluísse a antiarte. Ora, a antiarte era parte intrínseca da arte moderna. Havia um convívio e uma discórdia. Mesmo para um historiador soberbo como Argan, a história da arte ainda se dá por obras exemplares. Limite inaceitável para uma história da arte contemporânea, que deve ser muito mais ampla e diferenciada. Dito isso, não concordo quando Belting afirma que cada vez mais a arte é feita sem relação com a história da arte. Arte não é mais feita naquele sentido finalista. A geração experimental supunha estar se libertando dessa teleologia, mas não estava. Em certo sentido, estava até radicalizando essa teleologia, posto que o experimentalismo prescrevia o momento de ruptura e de transformação. Agora, fazer arte fora da história da arte, não vejo como. Pelo contrário, o que eu vejo hoje é uma arte coordenada por leituras teóricas da história da arte. Não há mais aquele embate selvagem entre Pollock e Picasso, por exemplo, ou Picasso e Cézanne. Inexiste a lógica imanente da originalidade. Também não posso aceitar algo como uma pós-história. A história da arte nunca foi nenhum Pantheon. É uma construção instável, em debate, móvel. De que história da arte Belting está falando?

**MF** Acho que ele falava do como a arte chinesa é inserida no circuito internacional, pois, em tese, eles não teriam “história da arte”; não haveria uma história da arte oriental...

**RB** Gostaríamos que arte chinesa contemporânea fosse diferente, mas eis que ela parece nos imitar. Esperávamos justamente coisa diversa...

**CB** *A alternativa que se tem visto para a arte chinesa é: ou eles trazem uma imitação do Ocidente, ou nós vamos atrás deles imitando seu próprio passado. Nunca encontramos o que queremos. No fundo, não queremos que ela seja uma arte chinesa, mas que seja o Outro, uma solução para nosso problema.*

**RB** Claro, igual ao impasse da tal brasilidade.

**CB** *A questão do Belting, na verdade, é problematizar o fato de a história da arte não ter incluído os objetos étnicos.*

**RB** A afirmação é discutível. Estou ministrando um curso sobre Carl Einstein, e é fácil notar que a arte moderna europeia não era somente europeia. A forma africana estava trabalhando ali. Estou me referindo à lógica intrínseca do processo formal.

**MF** O tempo inteiro: Picasso e as máscaras africanas, Gauguin e as tribos polinésias, o surrealismo e a bricolagem, a land art e os símbolos arcaicos e as formas animistas com as quais o homem, em outras culturas e épocas, se relacionou como o cosmo (Walter de Maria e Richard Long eram fascinados pelas linhas nazcas no Peru; Robert Morris por Stonehenges; e assim por diante). Podemos distinguir pelo menos três modos de a arte invocar outras culturas: se reportando aos modelos plásticos, se interessando por outras visões de mundo, ou por outras formas de pensamento (daí, o interesse da arte pelo “pensamento selvagem”). Curioso é que a inserção de “objetos da cultura material” em uma seleção de “arte ocidental” passa também pela recusa do Ocidente e, em particular daqueles que escrevem sobre “o outro”, em reconhecer que “o outro” há muito tempo já entrou na fortaleza da arte moderna e a desafiou em seu próprio castelo.

**RB** Inexistiria Brancusi sem a escultura africana. Belting deve estar querendo referir-se à ideia de que, cada vez mais, os artistas se sentem descompromissados frente à história da arte. Virou uma bricolagem de outra ordem. Não sei se boa ou ruim. No mundo em que pesava a tradição, talvez esses gestos tivessem uma leveza e um descompromisso. Só que o próprio do mundo contemporâneo não é a discriminação e a avaliação. É o inverso: a banalização sumária. Depois da banalização do mal, o mal da banalização. Há uma expectativa de que o novo contexto comunicacional e o fluxo das novas tecnologias reativem tensões criativas a partir de uma mobilização quântica inédita, pois envolvem cada vez mais sujeitos de diferentes origens. Um processo inclusivo de simbolização cotidiana que tenderia a ampliar redes de inteligibilidade social. O processo inclusivo é desejável e inevitável, não se pode mais ter nenhum objeto que não venha com algum gênero de qualificação – deixando em suspenso a desigualdade brutal do capitalismo, claro. Ao mesmo tempo, o problema do qual Peter Sloterdijk – Belting, creio, ensinava ou ensina na mesma instituição que Sloterdijk – fala repetidamente é a ausência da tensão vertical. A simbolização cotidiana é fator de individualização. Mas é um individualismo abstrato, anódino, cada vez mais disseminado, uma sucessão vertiginosa de desdobramentos horizontais que coíbe a tensão vertical. Marisa mencionou isso. A ideia de crítica é muito mal vista. O que é crítica? Crítica é discriminar, avaliar, julgar. Isto é isto, aquilo é aquilo. Esse discernimento crítico tornou-se contraditório, no mais fundo do seu ser, com o processo da simbolização cotidiana. Onde tudo é cultura, nada será arte. O *habitus* da tecnologia formaria um novo sujeito, mais aberto, apto a essa movimentação, desde que receba instrução, educação. Até para de alguma maneira sofrer um processo formativo. Somos produtos do iluminismo, produtos da *Bildung*: da arte indissociável da autoformação espiritual. No regime da informação talvez não exista mais processo formativo. Eu me pergunto: o homem ocidental pode prescindir de um gênero qualquer de formativismo?

**MF** Você não acha que muda também a relação com o tempo, com o futuro? Ou, se preferimos, com o porvir?

**RB** Fala-se muito do “eterno presente”, tempo de estagnação. O próprio da modernidade, para o bem e para o mal, era o horizonte ansioso do futuro: a ação sobre o futuro. O presente simultâneo suprime a ideia de ação produtiva. Talvez seja isso que Belting queira ver no registro positivo, no sentido de que tudo o que o sujeito está fazendo ali se refere àquele momento, desvinculado de uma relação coerciva com o tempo da história da arte.

**CB** *Sobretudo, acho que constatando, mais do que valorizando de maneira propositiva. Uma virtude de Belting, presente em seu último livro, é a de tentar entender, exatamente, como esses objetos circulam. Existe uma observação particular – de que bienais participou, quem comprou, onde foi parar, de que modo esse sistema está realmente operando. É uma visada imanente, baseada sempre em algo material. Então, existem virtudes.*

**RB** Sem dúvida. A pergunta de vocês sobre qual história da arte é viável hoje remete à leitura reducionista primária do conceito de forma, que origina esse mito do formalismo. Também há um conceito arcaico da história da arte como processo dedutivo linear. Houve no regime moderno, sim, uma autoconcentração, mas a história da arte se fazia também na ordem da prática. Não era da ordem do saber teórico.

Era uma relação material com o processamento das linguagens e não com sua legibilidade cultural. Foi a inevitável institucionalização da arte moderna na América que facultou o acesso a jovens artistas como Robert Rauschenberg, no início dos anos 50, a uma história da arte moderna já codificada. A Pop é consequência fatal dessa nova situação. A história da arte foi e será sempre reescrita, interminavelmente. As questões étnicas não são tão simples assim. Nós é que atribuímos a essas produções o caráter de arte. Dito isso, a relação do mundo acadêmico com a arte é, por princípio, problemática.

**MF** A citação de Belting<sup>1</sup> coloca em evidência, justamente, essa contradição, ao dizer que certos países em que hoje se produz e expõe a arte nunca tiveram um conceito de arte como a do mundo ocidental. Ou de autoria, associada à noção de indivíduo, e por aí se vai longe...

**RB** Religião dos africanos? Eles não têm esse conceito. Enquanto mortais, naturalmente, estão falando de coisas, dentro do código deles, inteligíveis para nós. Quando olhamos, por exemplo, máscaras africanas, o que vemos? Que eles, de fato, sabem pensar com o olho. E como. Mas somos nós que escrevemos história da arte.

**MF** Toda essa tendência, agora, por exemplo, em recuperar e se estudar Warburg é uma tentativa de se repensar como abordar a arte hoje: por uma “ciência sem nome”, que incorpore e associe de modo não linear, não apenas outras disciplinas, como também as imagens, as memórias por elas acionadas, os afetos por elas provocados... O interesse em Warburg não é gratuito.

**CB** *No fundo, a história da arte está, de certo modo, dentro de seu próprio processo, retornando à relação com a história que os artistas tinham na prática. Para os artistas, o problema teleológico da arte não existia, não existe.*

**RB** Sim, mas passou a existir. A Pop trouxe algo irreversível. As pessoas costumam se iludir sobre Andy Warhol: ele não é, de modo algum, um artista mais popular do que Mark Rothko, na América. Também não é mais amado do que Hopper ou Jackson Pollock. Warhol é um artista estratégico, mediado, problemático ao senso comum. O que a Pop fez não foi ampliar o mundo da arte. Música pop, sim, é música do senso comum. Arte pop, não. Não sei se vocês concordam. O que a Pop fez foi o inverso: foi trazer o mundo da cultura de massa para dentro do mundo da arte. Claro que o mundo da arte nunca mais foi o mesmo. Violou, assim, esse intramundo, trazendo o imaginário coletivo para dentro dos muros protegidos da instituição. Hal Foster postula uma correspondência pontual entre o momento da subjetividade no capitalismo tardio e o momento da arte, e lê Warhol segundo o surrealismo. Quer dizer, o surrealismo dele, Foster. Mas não acho que a Pop seja um movimento popular. Roy Lichtenstein não é o artista mais popular. Ao contrário do que Arthur Danto queria, a América não reconhece em Warhol o seu porta-voz.

**CB** *A ironia não provoca o amor. Muito diferente, por exemplo, de Rauschenberg, nesse contexto.*

**RB** *Rauschenberg foi virando um artista mais e mais “pop”, nesse sentido vulgar, perdeu substância. Tampouco é um artista amado. Estou insistindo em destinos particulares porque receio que a conversa caia em generalidades. O que eu prego, como crítico, é o envolvimento direto com o trabalho. É evidente que, nem por isso, acredito em uma única leitura “correta”, paradigmática, dos trabalhos.*

**CB** Depois, as palavras podem perder-se às vezes num determinado grau de subjetividade, é inevitável.

**RB** A crítica opera a partir da experiência no vir a ser do trabalho. Na pergunta sobre qual é o objeto da crítica de arte, já implico com o termo objeto: o trabalho de arte escapa à definição de objeto.

**CB** Na verdade, o objeto pode ser o objeto do pensamento, o objeto do trabalho.

**RB** Sim, eu sei. De qualquer maneira, não acredito que exista uma leitura unívoca nesse envolvimento com o trabalho. Também não significa que lhe caiba toda e qualquer leitura. Existem leituras boas e leituras ruins, pertinentes ou abusivas. Quanto melhor o trabalho, mais ele se movimenta e se diversifica. Partindo-se do trabalho é possível chegar muito longe, a depender do conteúdo de verdade das poéticas.

**CB** Isso no fundo está completamente conectado com essa ideia de autonomia, digamos assim, de uma autonomia que se abre. Você não pode dizer tudo no presente. O trabalho guarda leituras futuras o tempo todo.

**MF** Ah, sim. Afinal todo pensamento é episódico, e precisa se declarar como tal.

**CB** Se não existir essa característica, o trabalho não aparece.

**MF** Tem outra coisa também, a palavra crítica vem de *Krino*, separar, escolher, julgar. Quando surgiu no vocabulário da filosofia, 'crítica' significou sobretudo investigação sobre os limites do conhecimento, sobre aquilo que, precisamente, não é possível colocar nem apreender. Por isso a palavra nunca vai dar conta do trabalho, e este tampouco nela se esgota. O pensamento e a sensibilidade se lançam sobre o que permanece impreciso e que assim deve permanecer, porque residem aí sua força e abertura.

**RB** A ideia não é dar conta. A crítica vive muito do movimento intuitivo da percepção. E carece da verve poética. A crítica é uma propagação poética do trabalho pelo verbo.

**MF** Ah, sim! a cisão entre pensamento e sensibilidade, razão e afeto, está enraizada na tradição ocidental. Mas, do mesmo modo que toda obra de arte que mereça tal denominação é também um ato do pensamento, toda reflexão crítica que se digne como tal está atravessada de júbilo e potência poéticos.

**CB** A raiz da palavra é "pôr em crise", não?

**RB** Implico com a reiteração exaustiva da palavra crise. Meu medo é a ausência da crise. O que me parece um horizonte estagnado é a ausência da crise. A impossibilidade de exercer o pensamento crítico, o tabu contra o pensamento crítico, que proíbe dizer: isto é isto, aquilo é aquilo. O que não é, obrigatoriamente, hierárquico.

**MF** Crise e crítica têm a raiz "kr-", ambas vêm do verbo grego *Krino*. Mas, Ronaldo, eu não sei se é apenas isso. A forma como estamos lidando com a crise hoje é que é complicada. Porque vivemos uma crise mais radical: das condições adquiridas de verdade, valor, sentido. O problema é como estamos respondendo a isso. Essa crise apresenta possibilidades e riscos. Mas, para mim, não a encarar é ter que lidar com as conseqüências. Os fundamentalismos radicais de hoje decorrem daí. Não suportando essa ferida ontológica aberta, há um retorno massivo de identitarismos e comunitarismos, e com eles

as figuras de ressentimento, intolerância e ódio que afloram com crescente violência. É preciso encarar o abismo ou fechá-lo. E fechá-lo nos faz reviver perigosas e santas inquisições. É o que falava sobre as polêmicas atuais da arte que giram em torno de juízos morais. Os juízos morais são imperativos, fáceis e nos infantilizam. Isso vale para os fundamentalismos religiosos e os sectarismos em todos os campos da vida e do pensamento (da política às artes). Estamos revivendo polaridades e maniqueísmos, que, em última instância, colocam o mal no Outro (e, considerando a esfera da arte, vai da condenação ao peixe na exposição, à condenação da instituição em si, do curador, etc.). O extremo desse quadro se manifesta nos cotidianos linchamentos virtuais e em praça pública. O grande risco disso não é apenas a pouca percepção da complexidade dos fenômenos, a intolerância cega e estúpida, mas o fato de os conflitos não serem introjetados – a responsabilidade é sempre do outro, jamais nossa. A exigência de uma pureza (da arte e na arte) parece ter sido transferida da estética para a ética. Mas a pureza é um mito, já disse Oiticica, seja ela formal ou moral.

**CB** *As obras mais interessantes desapareceram na sombra desse sistema, não aparecem mais... Os artistas continuam trabalhando nesse envolvimento vertical aprofundado, mas institucionalmente, muitas vezes, os trabalhos não aparecem, porque instauram uma crise que talvez não seja apropriada. Ou não é nem isso, os trabalhos simplesmente não aparecem. Não se inscrevem mais nesse sistema, não são capazes, não conseguem a residência...*

**RB** Existe ainda esse tipo de artista, o artista que trabalha nessa tensão?

**CB** *Claro que sim. Existe todo tipo de artista.*

**RB** Bem, não sei. Imagino que restaram só alguns grandes artistas, que já estavam lançados, que escaparam a esse processo e podem trabalhar de forma mais livre. Acho difícil que os jovens consigam, mas, se conseguem, ótimo.

**CB** *A carreira de Louise Bourgeois não seria um exemplo? Uma pessoa que trabalha, trabalha, mas que de fato só aparece...*

**RB** Sou suspeito, porque não gosto do trabalho dela. Ela fazia um trabalho radial, meio inconsistente, coisas díspares. A comparação é banal, mas, enfim, vou arriscar: você pode ser um músico de jazz ou um músico erudito incompreendido, que trabalha à sombra, mas não pode ser um músico pop incompreendido. Um músico pop incompreendido simplesmente não é pop. O sucesso é o critério Pop, por definição. Um artista que não consegue promover seu trabalho no circuito visível (estou falando de jovens artistas), simplesmente não será artista. É minha impressão, pelo menos.

**MF** Você tem razão. Há muita ansiedade por uma exposição imediata. Mas existem artistas que trabalham com tempos estendidos e um arco de invisibilidade que são muito interessantes. Nelson Félix é um deles.

**RB** O Nelson Félix foi formado, com certeza, pelos valores e pelo percurso de outra geração. Acho que há um limite. Os anos 80, talvez, ainda permitissem alguma distância.

O trabalho hoje coincide com sua exposição. É o candidato à eleição de um curador. Enquanto isso não ocorre, praticamente inexistente. Estou caricaturando um pouco. Tomara que existam esses artistas. Os per-

curtos dos artistas são muito singulares, não há um igual ao outro, pelo menos, não existia. Agora, pelo contrário, o museu passou a ser o veículo condutor de artistas contemporâneos, o local em que os trabalhos nascem, não onde se consagram. Daí vão-se ramificando e, eventualmente, ganhando o mercado. Uma das funções das democracias liberais é produzir e sustentar a profissão artista contemporâneo.

**CB** *O papel da crítica é muito reduzido. Ela não tem mais como aparecer. Se aparece hoje é em outras circunstâncias, num livro ou na própria exposição, mas seu grau de exposição pública é mínimo.*

**RB** É aborrecido repetir, mas a materialidade simbólica no Brasil continua precária. Cada vez mais editam-se livros de artistas, alguns enormes, maiores do que a própria obra. Mas a produção autônoma de crítica de arte e livros sérios sobre artistas quase inexistem. Não se publicou um único livro sobre o Neoconcretismo depois do meu. A discussão crítica e teórica não é parte intrínseca do nosso processo de institucionalização e mercantilização.

**MF** Isso está mudando. Apesar de ainda um pouco incipiente, existe um crescente mercado editorial de publicações sobre artes visuais. Há, aliás, várias editoras novas dedicadas às artes aparecendo. A dificuldade é que geralmente precisam de verba institucional. Apesar do descompasso enorme entre a economia atual do Brasil e o mercado editorial (de publicação teórica e de consumo dessas leituras), há outro tipo de produção que aumenta: além das revistas acadêmicas, as revistas e periódicos alternativos se multiplicam pelo Brasil; muitas vezes são pequenas publicações, de críticos e artistas que se juntam para produzi-las.

**RB** Vejam, por exemplo, a exposição do Alberto Giacometti. Não houve incentivo para um crítico brasileiro escrever sobre o Giacometti. Está fora do nosso horizonte. Ninguém chega para você e pede: escreva aí um texto sobre o Giacometti. A partir de uma visão nossa. Do mesmo modo, não temos uma história da arte real: os trabalhos não estão à disposição cotidiana do público. Querem saber quem é Volpi? Quem é Goeldi? Onde ir? É o teste do real. Sem isso, nossa história da arte permanece fantasmática, história imaginária, não há como testá-la. Daí a propensão a multiplicar equívocos, daí a fetichização rápida e acéfala. À falta das obras, pode-se falar qualquer coisa.

## NOTA

**1** Marisa se refere à seguinte citação, que abria o eixo de discussão “a nova geografia”, proposto pela revista para esta conversa: “A globalização da arte, por sua vez, representa uma nova fase de êxodo da arte do mecenato da história. A arte global floresce em partes do mundo em que a história da arte não tem sido, de maneira alguma, uma preocupação.” Hans Belting, *Contemporary Art as Global Art*: 6.