



EU NUNCA ENSAIO

Laura Lima

Entrevista concedida à revista Arte & Ensaios, com a participação de Ronald Duarte, Inês de Araújo, Felipe Scovino, Daniel Toledo, Simone Michelin e Analu Cunha, no Rio de Janeiro, em 19.10.2010.

I NEVER REHEARSE | Arte & Ensaios interviews Laura Lima, with Analu Cunha, Daniel Toledo, Felipe Scovino, Inês de Araújo, Ronald Duarte and Simone Michelin in the artist's studio in Rio de Janeiro, on August 19, 2010.

Ronald Duarte *De onde vem Laura Lima?*

Inês de Araújo *Você vem de uma formação de filosofia e vai direto para uma coisa que não é exatamente performance. Ficamos nos perguntando como é que, para você, começa essa inscrição artística. Seu percurso é singular, e seu trabalho não se adequa às categorias...*

Laura Lima Posso responder indo bem lá no passado, na casa de uma carioca, minha mãe, que não gostava da cidade em que morava, no interior de Minas, uma cidade sem muitos insumos culturais, eu diria... enquanto todos eram supercatólicos, em casa falávamos de marxismo, Lula, operário no poder, Cuba, da possibilidade e liberdade de sermos ateus. Para os outros, parecia a casa dos malucos, simpáticos hereges. Esses assuntos eram tabu, por se tratar ainda dos anos 70 e 80, minha infância e adolescência. Acho que isso já dá uma discrepância na forma de ver o mundo; você começa a ficar meio estrangeiro. Nós assumíamos esse desterro profundo, um tipo de incomunicabilidade. Nasci nesse “estrangeirismo”. Ao me mudar para o Rio e entrar num processo de adaptação, nunca perdi essa sensação. Eu costumo brincar, dizendo que A Gentil Carioca¹ é o que é porque tem um elemento destoante, que seria uma mineira, uma vez que meus dois sócios, o Márcio e o Neto, são cariocas.

Ao chegar ao Rio, ainda adolescente, minha adaptação foi muito lenta, sem amigos. Meus irmãos também estavam morando aqui; o mais velho fazia medicina, e eu e o mais novo, vestibular para direito. Cheguei a cursar quase dois anos e abandonei tudo devido a um acontecimento que seria responsável por uma grande mudança em minha vida, na maneira de olhar o mundo e de encontrar a arte e a filosofia. Eu e meu irmão mais novo temos uma diferença muito pequena de idade, e, nessa época, quando estávamos nos tornando adultos, ele teve um surto psicótico. Evidentemente, foi uma dor profunda, mas aquilo se tornou inaugural para que eu olhasse o mundo e a existência de uma maneira completamente diferente. Estou falando precisamente da construção da linguagem e dos símbolos. É na loucura que tudo começa.

*Jantar mudo do RhR,
Primeiro Movimento
Sede do RhR em
Copacabana, 1999
Administração de Laura
Lima. Foto: Laura Lima*

Prestei vestibular para filosofia e comecei a frequentar o Parque Lage. Eu nunca havia ouvido nem visto nada sobre arte “contemporânea”, mas gostava de escultura, que na minha cabeça era a mais tradicional que vocês podem imaginar, apesar de eu intuir que poderia transformar-se em outra coisa.

Simone Michelin *Quando tu começaste a pensar, quando chegaste lá no Parque Lage, estudando paralelamente filosofia, que tem toda uma afinidade com o campo da arte, logo no começo do teu trabalho você já cria um aparato teórico, certos conceitos, como no caso do RhR. Minha pergunta nesse sentido tem a ver com um conceito e toda essa estranheza que a Inês comentou...*

RD *Hoje estávamos conversando a respeito do RhR, sobre o que o define; o que é?*

LL Eu posso falar, mas entrar nisso agora vai ser um exercício súbito, porque existe toda uma construção anterior. O RhR é iniciado em 1999, e eu ainda estou falando da época em que comecei no Parque Lage, em 1991, construindo posteriormente, a partir de 1994, o que vai ser a base do meu pensamento de arte.

IA *Começamos a conversar sobre o RhR por conta de uma construção sua, dessa filosofia da ornamentação e a questão das roupas e do corpo...*

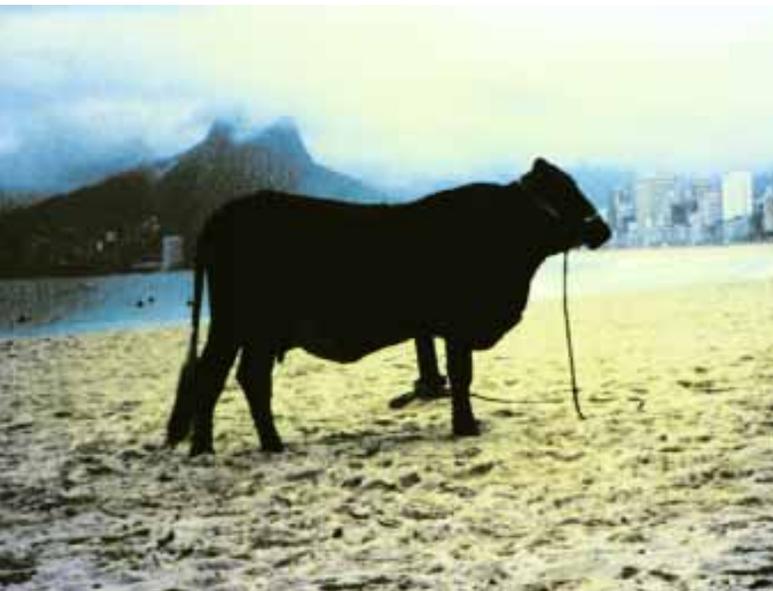
LL É uma trama; vamos pensá-la a partir de seus acontecimentos desencadeantes. Em 1994, participei de uma exposição na Praia do Arpoador, em Ipanema, produzida pela Juçá, do Circo Voador. Meus colegas eram Márcio Botner, Edson Barros, BobN, Ana Torres, Adriana Varella, Suzy Coralli, Otávio Avancini, Márcio Ramalho, entre outros. Para essa exposição, eu trouxe uma vaca da montanha para uma praia urbana. Ela ficou lá, o dia inteiro, e no final do dia o Jorge Mautner tocou violino para ela. O deslocamento e a imagem dessa vaca foram marcos para eu, a partir de então, poder trabalhar com coisas vivas, depois de ter ficado encerrada no meu apartamento em Copacabana cheio de coisas mortas e putrefatas, que foram as minhas primeiras experiências e que eu nunca quis mostrar, por entender que eram exercícios, ensaios de algo que viria mais tarde.

RD *Com quem você estudou no Parque Lage?*

LL Estudei com João Carlos Goldberg, fiz Iole de Freitas e, de vez em quando, assistia à aula do Reynaldo Roels; e a Faculdade de Filosofia era o universo paralelo integrado; os colegas eram basicamente esses citados, mais o Cabelo, que não participou dessa exposição da praia. O bom do Parque Lage era a convivência; isso é que dava a sustância mais definitiva; você vê o outro trabalhando, construindo a obra dele o tempo todo, vai vibrando com aquilo, é maravilhoso, vai-se dando conta de pesquisa, de processo, de escolha.

Optei por não fazer belas-artes como uma questão política; nessa época as belas-artes não haviam passado pela transformação que ocorreria anos depois. Os cursos que fiz me deixaram au-

Vaca da montanha, 1994
Foto: vivia21



sente de um saber técnico, o que me fez trabalhar mais densamente as questões simbólicas e o aparato conceitual geral da obra. Eu construía um sistema de anotações, com desenhos e palavras, que eu já considerava um “entre” essas duas coisas, uma vez que não eram desenhos independentes que falavam *per se*, nem textos que encerravam a descrição de uma ideia. Eu organizava as ideias com essas anotações, criava minha própria biblioteca de referências e devires, e o exercício de filosofia era importante nesse processo. A obra com a vaca, as anotações e a filosofia foram o início do que seria o *Homem=carne/Mulher=carne*, reunião de diversas ideias a serem construídas com a presença de seres vivos, principalmente os humanos. A partir daí comecei a criar um sistema de construção e um glossário intrínseco a isso. Parece áspero dizer assim, seres vivos, mas o H=c/M=c tratava da carnalidade das coisas, do mundo, da existência, matéria puríssima e total – as pessoas que participavam das imagens, às quais eu dava tarefas a serem cumpridas não eram mais importantes do que os aparatos que eu construía para a realização das imagens. Essa maneira de construir com a participação de pessoas, discutindo sua moldagem e carnalidade através da tarefa em prol de uma imagem total, seria a deflagração do fato de que eu não estava trabalhando ideias de performance historicamente, como outros artistas da época e de referências dos anos 60 e 70, como, comodamente, as pessoas tentavam enquadrar.

Fui-me dando conta disso lentamente, observando as obras que criava. Claro que de súbito eu não havia fechado 100% aquela conceituação na minha cabeça, e tinha quem dizia que aquilo era performance; começaram a chamar de performance ou, então, de escultura, e tudo aquilo me irritava, eu percebia que as coisas não encaixavam; eu estava ansiando por um universo de nomes diversos daqueles, de neologismos; eu precisava de outra coisa. Definitivamente, a necessidade de um glossário surgia no horizonte. O *Homem=Carne/Mulher=Carne* gerou, ao todo, cerca de 40 anotações, obras diversas, entre elas as primeiras “performances” compradas por um museu brasileiro, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2000. Ao mesmo tempo, a vitória de um rigor e uma ironia pela palavra que empregaram.

IA *O desenho era como a linguagem?*

LL Era uma anotação aquilo. Tentando me fazer entender nesse aspecto, curiosamente passei por um episódio com a Lygia Pape que foi engraçadíssimo. Eu era muito nova e fui fazer uma palestra sobre processo com a Lygia Pape e a Adriana Tabalipa. A Adriana foi a primeira e começou pelos seus desenhos; na minha vez, eu disse que anotava, mostrei o *slide* com uma figurinha dessa anotação, um corpinho puxando e tal. A obra apontava para outra e ia criando seu próprio universo. Quando mostrei os *slides* na palestra, foram primeiro as anotações, depois mostrei o que culminava, a obra com as pessoas, as situações construídas. Num breve histórico do que eu tinha feito até então, contei que participara de uma exposição em São Paulo com vários colegas que começaram nessa época, como o Marepe, o Jarbas, o Cabelo; contei que fazia parte de uma galeria em São Paulo, numa época em que isso não existia no Rio, e estávamos inventando lugares, como a praia, para fazer exposição; apesar de saber desse universo de São Paulo, ele parecia tão distante! Eu queria deixar claro esse deslocamento de não ter as coisas assimiladas, de desenho não ser desenho como linguagem decodificável, da sensação absurda de iniciar uma participação no mercado, coisa que eu não estava pensando que acontecesse tão rapidamente. Contei que o galerista falava que minhas fotos eram lindas! Minha “performance”! E ficava p..., dizendo que não era performance; e ele queria fazer uma exposição com as fotos da “minha performance”, e eu dizia que jamais! Aquilo não era o meu trabalho! Apesar disso tudo, quando a Lygia Pape foi falar, disse: “Esses procedimentos de belas-artes, es-

sas artistas que ficam desenhando.” Pensei: caramba, ela me deu uma alfinetada, e na Adriana também, mas fiquei quieta, torcendo para que ninguém tivesse percebido; e, claro, todo mundo percebeu! A primeira pergunta foi sobre a questão do desenho como suporte e a relação com as belas-artes. Ela falou, e depois eu falei que queria esclarecer que não desenhava, era uma anotação de ateliê; aquilo era um processo; abri meu caderno e mostrei as minhas frases, que parecem com desenhos, mas eu tenho um glossário interno: anotação, H=c/M=c, pessoa=carne, desenho sobre planos (que não eram desenhos, mas recortes) etc., etc. Virei-me para a Lygia e disse que, por exemplo, se tivesse feito o *Divisor*, seria um desenho e comecei a explicar por que, por causa do plano, dos cortes. Ela entendeu, mas sustentou a coisa como uma crítica real iminente contra o “desenho”, aparentando ignorar minhas explicações, e encerrou a conversa dizendo que não tinha formação em belas-artes para ficar desenhando; que sua formação era de filosofia. Isso foi engraçado!

SM *Que glossário é esse? E por que ele aparece? Qual a função, o que ele diz? Está renomeando coisas?*

RD *Estamos falando desde o início desse glossário, e está todo mundo curioso!*

LL O glossário aparece para tentar criar uma noção interna sobre a obra, arranjar palavras que definam essas intenções de mundo, como essa estória de desenhar sobre tecido, sem estar desenhando, porque se está cortando. Ou a ideia de que, apesar de a pessoa que participa da obra H=c/M=c ser hierarquicamente igual aos aparatos na mesma imagem que ambos constroem, se sabe que inexoravelmente ela é uma pessoa, com características próprias, por isso chamar de *pessoa=carne* (outra palavra para esse glossário); a idiosincrasia que a obra carrega por não ser 100% controlável, como se deseja antes, e porque trabalhar com seres vivos é flertar com um insondável e escorregadio universo. A questão da carnalidade, por exemplo. Essa carne seria isso, essa construção sem hierarquia de uma carnalidade do mundo. Isso sem falar de outros termos que vão aparecendo posteriormente, como até mesmo a ausência de uma palavra que substitua o termo universal e predominante ‘performance’, criando um buraco negativo no acúmulo de palavras que um glossário pressupõe. A trama que vai sendo tecida com esses termos e significantes que dizem respeito à obra, ainda que se ancorem historicamente. Afinal, não se constrói uma obra de arte em estado de isolamento, porque ela é devir histórico, sempre necessária.

SM *Explique o que é esse glossário, o RhR, o que é esse conceito.*

RD *Esse glossário não começa agora, tem o do RhR, mas que se estende até hoje.*

LL Ele começa a aparecer com *Homem=Carne/Mulher=Carne*. É um glossário interno e intrínseco, e existe para aquelas obras. Depois crio obras que possuem filosofias de construção diferentes das do H=c/M=c, em que não mais dirijo as *pessoas=carne* com tarefas. Ao mudar completamente as filosofias de construção das obras, começo a dar-me conta de que são Instâncias diferentes, que reestruturam a poética da obra como um todo, dando outras perspectivas. Essas Instâncias não estão isoladas, comungam entre si. E às vezes um termo aparece flertando com várias Instâncias como é o caso da Filosofia Ornamental. A esse glossário já acrescentei duas palavras: Instâncias e Filosofia Ornamental e assim seguimos desvendando-o.

RD *Você desloca esse espaço filosófico que paira, como você está falando, desse corpo carne?*

LL Essa pergunta é complicada. Você perguntou se eu desloco a filosofia com que estou me referendando?

RD *Sim; desse objeto que você usa como corpo/carne.*

LL É deslocado, com certeza; é outro universo. Começo a criar um sistema em si, sendo ainda um saber despedaçado, que se vai construindo nessas imagens, como se ali tivesse outro tipo de filosofia, com estrutura própria. Em nenhum momento falo da filosofia de um filósofo; mas, por ter-me exercitado filosoficamente, eu construo minhas opiniões sobre mundo e arte.

RD *Entendo; é uma reconstrução.*

IA *Não entendi muito bem esse glossário; e a minha pergunta tem a ver com a da Simone: você o mostra junto com os trabalhos quando os apresenta?*

LL Não. O glossário aparece na criação da obra; é aparato crítico e teórico para quem escreve ou para quando eu mesma faço uso desse aparato ao falar da minha poética, como agora, dando esta entrevista. Quem escreve, com certeza, vai fazer uso dele.

IA *Ele é um instrumento de trabalho para você?*

LL É um instrumento que aponta para a própria obra, para saber por que preciso dizer isto ou aquilo, percebendo paradoxos na obra. Por exemplo, em *Homem=Carne/Mulher=Carne*, eu começo a falar sobre essa carnalidade, a objetificação; só que estou de frente para uma pessoa; já fiz a obra e não foi com aquela mesma pessoa, já tem uma questão diferente, um ser distinto do outro, algum dado de construção dessa carne que é uma personificação qualquer, e aí começa a aparecer inevitavelmente o modo de chamá-la de *Pessoa=carne* e paulatinamente vou construindo uma subdivisão.

IA *O glossário é um modo de você ir criando diferenças cada vez que constrói o trabalho? de ir desviando?*

LL Sim. Por exemplo, uma coisa que ninguém conhece, nunca mostrei muito, mas precisei, em certo momento, criar situações impossíveis, porque o exercício de tarefas para as *peessoas=carne* não foi suficiente, eu precisava ir além e criei situações extremas para essas pessoas, que não tem nada a ver com exaustão, mas com situações extremas de construção para o corpo. Foi quase concomitante ao *Homem=Carne/Mulher=Carne*, que são as *Tatuagens Dimensionais*. Ornamentações para o corpo com um sistema poético de cartas ao doutor para inserções dessas possibilidades no corpo de interessados. Como exemplo: cirurgias que inserissem dobradiças em partes determinadas dos ossos para mudar o movimento da pessoa, ou torná-la mais dobrável, o que seria útil em ônibus lotados, por exemplo.

IA *Quando?*

LL 97. *Homem=Carne/Mulher=Carne* aparece em 95 e até 98 crio toda a estrutura de ideias; são três anos de concentração nisso. Eu vinha com as funções que moldavam essa carne – uma discussão escultórica –, que definiam essa imagem.

RD *É verdade que $H=c/M=c$ tinha essa particularidade de não poder ter atores?*

LL Não é bem assim. Acho mais fácil trabalhar com não atores, que não têm camadas de saber; a pessoa realiza a tarefa sem precisar acessar aqueles códigos todos sobrepostos. Não atores pressupõem carne menos informada. É fácil para a construção da obra, mas nem sempre fácil encontrá-los. Mas isso tem a ver com processo de construção, não é o mote principal da minha obra. Muitas tarefas são tão específicas

e exigem tanta concentração, que a própria obra neutraliza essas camadas de saber. Por outro lado, isso não é uma regra tão cruel. E a imagem da obra e o processo para construí-la são tais, que em muitos momentos aparecem participantes assim iniciados, e eles podem ser fantásticos. De qualquer forma, atores ou não, trabalhar com gente é algo insondável e camicase. Vou fazer agora uma exposição na Casa França-Brasil, e o Rodrigo Moura, curador que se tornou meu amigo, percebendo que estou pensando – muita coisa, muita produção – me perguntou: “Está com saudade de uma coisa que você nunca fez, que é o caso do suporte da pintura?” Que é chegar e botar a coisa lá, não que isso desmereça; é mais por esse lado da batalha de sempre atualizar essa imagem com as pessoas. É diferente por outro aspecto: parte dessa obra sai, vai para casa, pega ônibus, no dia seguinte volta; o risco que corro de essa imagem não estar lá no dia seguinte é gigantesco, mas é tão fascinante esse limiar tênue...

IA *Como você escolhe as pessoas? Como as contrata?*

LL Depende. Hoje em dia já entendi que a instituição é um corpo, como eu sou um corpo que está fora das minhas obras; entendo assim também; a instituição é um corpo, uma estrutura que funciona também para conseguir outros corpos. Dependendo da demanda, aciono a famosa profissionalização. Quando isso acontece, penso em Kafka (risos), aliás, penso sempre em Kafka (mais risos).

SM *Você tem falado do corpo, corpo, corpo, corpo; esse é o paradigma? Esse é o centro, a finalidade? O que é esse corpo? É o homem, a humanidade?*

HCMC bala, 1996
Foto: vivia21



LL É no sentido de humanidade, no sentido de como podemos pensá-la. A questão da carnalidade, reificação do humano. É um exercício interessante, político, de construção de símbolos poéticos. Também da imposição histórica da arte europeia, do pensamento ocidental. O Neto, meu sócio, diz que não somos ocidentais; eu adoro isso.

RD *Mas você se distancia...*

LL Não, eu não me distancio, eu sou parte dessa carne. A carnalidade aqui é colocada como possibilidade poética de construir; eu precisei disso como artista. Se tivesse que construir na minha forma mais primava, o que sou eu? Com que vou trabalhar no mundo? Precisei de uma coisa que tivesse uma trama de vivência, e de uma coisa que fosse mais insondável; para isso trabalhei um tempão com coisas que apodreciam e imagens que sumiam. Jogava bala para riacho chupar e ia embora; fazia coisas que sumiam o tempo todo, para depois começar a trabalhar com gente. Mas existe um controle em todas as obras; poderia jogar a bala em qualquer riacho que achasse que coubesse, já existia uma ideia que sustentava inicialmente. O trabalho do *Homem=Carne/Mulher=Carne* é a mesma coisa, tem as tarefas, como fazer, e depois os museus vêm comprar a obra e eles têm um monte de regras que têm de seguir, porque senão aquilo não é a minha obra. Dou aquele *modus operandi* gigantesco, e não pode mudar nem uma coisinha sequer.

SM *É tipo um contrato que a instituição tem que assumir contigo como artista?*

LL Não cheguei a redigir um contrato, mas é como se fosse uma instrução de responsabilidade histórica consigo mesmo como instituição, porque é preciso responder com qualidade e assumir seu próprio papel.

RD *Mas passa mais por aí o cerne do trabalho dessa construção, dessa possibilidade contratual do que o discurso corpo/espço.*

LL É maior que isso. Posso falar sobre o corpo como uma discussão x; por exemplo, fiz uma exposição na Laura Alvim que se chamava Nuvem. Eu estava tão interessada naquela fumaça, apesar de parecer às pessoas secundária, e o título era isso; tem essa construção constante que é do saber, da vida, da arte, esse fluxo de coisas, uma paisagem que muda o tempo todo. Estava mais interessada nisso. Você entrava no lugar, e a primeira coisa era uma lâmpada; já era estranho, porque poderia ser fogo; aquilo era o candelabro de Diógenes que andava na Antiguidade anunciando “procuro o verdadeiro homem”, e vai sempre com aquela lâmpada... e aquele que procura o verdadeiro homem só encontrará partes na minha exposição, pois só existem braços e orelhas saindo da parede.



Candelabro de Diógenes, 2009. Foto: vivia21

Felipe Scovino *Acho que seu trabalho constrói um canal de diálogo muito específico com estes três artistas, cada um dentro da sua especificidade: Lygia Clark, Hélio Oiticica e Flávio de Carvalho. Todos estão pensando o corpo da forma que você acaba de colocar: não dentro de um espaço físico, mas de uma situação muito específica. A Lygia, por exemplo, na questão da desapareição do corpo quando ela traz os Objetos sensoriais, o Flávio de Carvalho pensando o corpo como um ato irônico, e se apropriando da interlocução entre arte e moda.*

LL E ainda nem falamos do RhR...

FS *Pensando nessa questão do corpo, o Flávio entrando com o modo social de se usar esse corpo e depois o Hélio pensando o corpo como um lugar suspenso no campo social. Eu trouxe esses três artistas porque queria que você falasse um pouco sobre essa expressão que você usou, carnalidade, ou como você opera o corpo, ou como você pensa. Esses artistas também não conseguiram qualificar o que foram aquelas ações para eles. Você estava falando da sua relação com o museu e, por exemplo, o Flávio de Carvalho... Não há fisicalidade para a Experiência n. 2, apenas relatos. E essa história articula-se na oralidade; esse trabalho não é vendido, é feito de forma fotográfica porque alguém o fotografou, senão teria desaparecido. São situações que, de certa forma, foram sequestradas pela história da arte, e em que muitas vezes o artista não tem domínio sobre sua própria produção. Como se dá essa passagem, a reverberação desse trabalho?*



HCMC Quadris,
1996
Foto: vivia21

LL Eu comungo de algumas dessas coisas, sim. Meu glossário me serve e não encontro a palavra para responder ao uso da palavra performance. Crio um sistema, mas sei que ele é um rigor sem rigor; porque admito coisas insondáveis, paradoxos construtivos, a vida como uma onda de mar revoltado. Me lembro de que quando recebi um telefonema dizendo que minha obra ia ser adquirida por um museu; tudo bem, até porque o grupo desse museu, o núcleo contemporâneo, já estava vivenciando há um tempão o meu jeito de lidar com a parte do mercado; a princípio, porém, eu não tinha um objeto de arte específico e falei que ia fazer um *modus operandi*. Até hoje tenho que atualizar coisas, talvez porque precisei perceber que a obra como estava ainda possuía uma fragilidade, ou o sistema que tinha criado precisasse se adaptar a este novo fato: a coleção e o acervo de um museu. Quando o MAM de São Paulo adquiriu essas obras – foi em 2000 – houve um estardalhaço nos jornais de lá: “Museu brasileiro compra pela primeira vez performances”, que eram as minhas obras. Por um lado era interessante você ver a instituição tentando lidar consigo mesma, saindo da inércia e se atualizando, mas, por outro, o glossário ainda era o mesmo, o instrumental era sempre o mesmo, e eu nem usava a denominação performance. Então corri para organizar, porque já fiquei preocupada, e minha preocupação maior era depois, quando eles fizessem inúmeras vezes a minha obra, se eles realmente iam ser sérios; sabia que era responsabilidade minha organizar aquilo num determinado aspecto. Até hoje sinto que existem certas fragilidades. Uma vez abri um catálogo em que havia essa obra que eles tinham produzido – são dois caras unidos pelos quadris, um trabalho que apresentei na Bienal de São Paulo de 98 –, e vi que as fotos eram muito estranhas; não era a minha obra. Quase tive um troço!

SM Por quê?

LL Não sei se o cara do museu não estava para acompanhar o processo quando o fotógrafo foi fotografar as duas pessoas... lá estavam dois caras fazendo caras e bocas; não era o meu trabalho! Mas foi aquela história, a foto não passou pela minha avaliação nem, provavelmente, pela avaliação dos responsáveis pela

obra no museu. A obra era apenas dois caras unidos pelos quadris e deviam movimentar-se desse modo peculiar, só isso, sem caras e bocas.

FS *Teatralizando.*

LL E não é teatro mesmo! Precisa da instrução. Eu jamais ensaio; é outra coisa que considero tão camica-se quanto trabalhar com gente. Chego lá, e a pessoa pergunta se pode experimentar um pouquinho para ver se é assim mesmo que quero, e digo que de jeito nenhum.

IA *São pessoas diferentes cada vez que a obra é refeita?*

LL São sempre outras pessoas.

IA *E você escolhe?*

LL Se estou ainda viva e participando da montagem, sim. A instituição sabe como é porque tem todo esse *modus operandi* estruturado. Mas a obra foi feita para se independer de mim.

SM *E a experiência?*

LL É de todos. Apesar de nunca ter usado muito essa palavra experiência, porque na época em que comecei ela vinha tão carregada dos anos 60 e 70, que pensei que, se a usasse, ela cairia sobre mim como um terremoto. Tomava o maior cuidado e tinha que dizer às pessoas que não me interessava pela experiência delas. Tinha dado a tarefa a elas, e era uma tarefa que moldava a imagem, e tinham que cumprir aquela função. Não me interessava pela vida pessoal delas e nem pelo que iriam pensar depois. Não era nenhum tipo de construção de sujeito.

SM *Seria como os minimalistas usando materiais industriais para evitar qualquer manifestação do gesto do artista ou de uma personificação dessa qualidade autor na obra? Pode ser algo assim?*

LL Pode ser, um pouco. Mas não se esqueça de que existe o desejo do artista e também a *pessoa=carne* informada por uma ética de construção da obra.

SM *Uma certa impessoalidade a que se propõe. Você não tem uma história, você é uma matéria.*

FS *É uma situação de doação que você faz? Você doa uma instrução?*

LL Não sei se é doação a palavra certa. Me soa dadivoso demais.

RD *Provocação. Afetação.*

FS *Proposição; propor é melhor do que doar.*

LL Uma vez, conversando com o Basbaum, ele ia escrever um texto para uma revista americana sobre o meu trabalho e chegamos exatamente nesse ponto sobre o que seria essa relação. E ele me devolveu dizendo que parece que eu pego essa carne que chega até mim, com atitude de convencimento da obra – claro que o outro não é um inocente – e crio uma ética para a obra acontecer, e ela tem que acontecer de acordo com as instruções. Vocês lembram do canibal que pôs anúncio na internet procurando pretendentes para serem comidos e realmente apareceu um candidato? Pois é, o Basbaum chamou o texto de “A artista como predadora” (risos).

Comecei a ser mais criteriosa com as instruções, mais detalhada, a partir de um fato que aconteceu anos atrás, quando a *pessoa=carne* sacou um cigarro de modo jocoso enquanto a obra acontecia. Fiquei em estado de choque; foi a única vez que isso aconteceu.

SM *Como foi?*

LL Cheguei de avião uma hora e meia antes, mas tinha dado as instruções de como queria a *pessoa=carne*, e só apareceu esse cara que era um performer. Tive uma sensação estranha, por saber que ele era um performer, mas, como não estou “conceitualmente” interessada no que minha obra acrescenta à dele, sem alternativa, segui em frente. O cara se mostrou sensacional, foi ótimo, disse que havia entendido tudo, entendeu que eu não ensaiava, e isso não o abalou.

IA *Então tem um limite com o qual você joga... você está esperando também reconhecer até onde sua regra controla a situação, você também está nesse aprendizado?*

LL O tempo todo. Até hoje não atualizei algumas coisas que, acho, devem ser mandadas para os museus. A obra é simples na verdade; as regras são simples.

FS *Mas sempre haverá o imprevisível.*

LL O corpo é sempre imprevisível, e isso é o mais fascinante. Não estou propondo isso no sentido de “tomara que esse cara me sacaneie”; tenho uma ética interna, uma coisa simples, eu estou dizendo para você fazer isso; você topa?

SM *É um compromisso que tu estabelece, a ética no respeito a esse compromisso?*

LL Exato. Então, em Belo Horizonte, o cara estava doido para participar da exposição com seu próprio trabalho e não conseguiu; resolveu imbricar no meu, me sabotou. Não percebeu que a atitude política dele era de quinta categoria. Ele foi e sacou um cigarro! Tinha escondido um cigarro na obra! Fiquei em estado de choque. Claro que isso foi fascinante, mexeu comigo; é como se a obra tivesse voltado para mim, algo desconhecido; meu Deus, o que é essa obra que estou criando?

FS *A briga não é com ele e sim de você com seu trabalho.*

LL Exato. Podia ter dito para ele que era um idiota, mas fiquei olhando para minha obra, e ela se voltando para mim. Eu já o via como minha obra.

RD *Revoltada! (Risos.)*

IA *Mas essa dimensão ficcional que você vai criando – este, aliás, é o tema da revista, relação arte e ficção, Ficções –, tenho a impressão de que faz seu trabalho se diferenciar do que é a performance, do que é a filosofia, do que é a literatura, porque ele é um pouco disso tudo.*

LL É o que tenho visto ou sentido e é o que eu gostaria (risos).

IA *A impressão que tenho dessas imagens vivas é que nelas sempre há alguns esgotamentos das representações; elas nunca são representacionais, mas um trabalho sempre com a representação. Não é só essa sua relação com a construção viva e esse pensamento de uma humanidade, mas tem algo também do momento presente, dessa era midiática, dessas brigas e resistências com essas outras imagens, que não*

são imagens vivas, mas estão aí, no comércio das imagens; o seu é um trabalho que circula e que também se impõe como imagem.

Analu Cunha *Ao mesmo tempo, você afirma que não gosta da reprodução das imagens.*

Daniel Toledo *Você pensa o registro das imagens porque ele não é pensado, como você falou, nesse exemplo de ser um registro de um trabalho que não é o seu, que está sendo feito da forma errada.*

AC *Desculpe, Laura, a performance – na falta de uma palavra melhor – acontece ali naquele momento como imagem, a imagem é aquela que acontece na experiência.*

LL Não reconheceria minha obra numa documentação exposta numa exposição de arte. E eu me refiro a todas essas obras que são construídas e vividas com pessoas. Do ponto de vista poético, eu precisava vivenciar todas aquelas coisas, aquela *anima*. Me acharia cara de pau, como se usasse numa festa um vestido que não foi feito para mim; morreria de vergonha. Simplesmente a obra não é uma fotografia dela e não teria como defender a ideia, não saberia nem como começar a primeira frase. As imagens fotográficas ou em vídeo são documentações seja para publicação ou para entrar no acervo como informação, mas não me serviriam nem quando aplico o *modus operandi*. A não ser que construa uma obra nesses suportes mencionados, e isso é outra coisa, diferente das obras a que me refiro agora. Eu nem uso vídeos de meus trabalhos para mostrar como funciona quando estou conversando com uma *pessoa=carne*, nem mesmo uma foto. Se ele tiver me “gugado” (de Google) antes, é uma coisa; mas na hora da conversa é diferente. Ou seja, eu chego para fazer os *Quadris*, que é uma obra de que já falamos aqui, e não mostro nenhuma foto e nem um vídeo; só o aparato que vão utilizar. Senão vou dizer ao cara como aquele corpo tem que ser no corpo de outra pessoa. Uma massa viva nunca é igual a outra.

AC *Tem uma construção da imagem aí que é uma imagem da experiência, mas é uma imagem mental, que fica.*

LL Tenho as ideias e, a princípio, o resto parece ser o resto; o conceito já foi dado. Mas não é bem assim; posso repensar muitas obras, construí-las de maneira um pouco diferente. Poderia, então, dizer que ensaio enquanto vejo junto com o público minha própria obra? Então tudo é ensaio sempre, no sentido de devir.

IA *E você diz que as ideias são como palavras, como Homem=Carne/Mulher=Carne.*

LL Quando fiz toda a organização do *Homem=Carne/Mulher=Carne* e chamava isso de ideias, estabeleci algumas definições, e daí já começa o *modus operandi*, que é para as pessoas entenderem como uma marcação. Senão começam a colocar duas mulheres na obra que defini como homens, como os quadris por exemplo. São livrinhos organizados com essas ideias todas. Tanto que, quando sai uma imagem em catálogo, sai como *Homem=Carne/Mulher=Carne – Quadris; Homem=Carne/Mulher=Carne – Dopada*, e aí vai todo aquele compêndio de ideias.

Já filmei coisas minhas e, quando não filmo, depois me arrependo; mas não vejo. Tenho um monte de fitas que nunca nem rebobinei; não consigo ver. Vejo a obra junto com as pessoas. Lembro que tinha pensado na menina pulando corda na poça de gelatina, para a exposição *Antarctica Artes com a Folha*. E eles escolheram esse trabalho. Eu tinha inventado uma obra que, com certeza, não sabia fazer do ponto de



HCMC Gelatina, 1996
Foto: vivia21

vista técnico. Entrei em crise porque não sabia fazer a gelatina, mas tenho uma tia que é química e disse que me ajudaria. Ela foi pesquisar: gelatina, gel são coisas que juntam muita bactéria, e vi que a obra apresentava um problema, e ela me ajudou com toda a tecnologia de cosméticos. Fui a um laboratório em São Paulo, e o cara me deu um vidrinho deste tamanho, mínimo, com um vermelho intenso, que fazia não sei quantos mil batons. Primeiro joguei aquele gel, e tem que ser rápido, e eu concentrada joguei o vermelho e tinha que acontecer na hora! A menina já tinha chegado, já tinha separado a camisola e nem sabia o que ia fazer; claro, eu já tinha conversado com ela, mas criança tem uma demanda de testar, e eu dizia que era só na hora; o tratamento com criança também muda um pouco. Mas não deixei de dizer que ela era um objeto – é uma coisa de princípio, é a ética do trabalho.

AC *Você não tem problemas com documentação em texto?*

LL Documentação para catálogo pode ser em texto ou imagem. O que estou falando é de a minha obra ser exposta como tal; é nesse sentido. É diferente, por exemplo, de um artista como o Tino Sehgal, que não deixa fotografar nem filmar a sua de jeito nenhum. Fizemos uma exposição juntos; já sabia disso, tanto que nessa exposição o curador resolveu deixar as páginas em branco para atualizar o pensamento dele, mas com os textos dos artistas; ele admitiu o texto, mas não admitiu a imagem.

E o que aconteceu com esse negócio de não treinar, não ensaiar... quando a menina entrou na gelatina, todo mundo olhando para ela, até eu! eu nunca tinha visto; era algo que tinha criado, mas era só uma ideia, e ela começou a fazer o negócio, ela usava uma camisolinha branca, achei que ela ia se sujar; cara, ela foi tomada por aquele vermelho gosma, tinha gosma para todo lado, entre os dentes dela, e eu me lembro de que fiquei em transe! Não acreditava naquilo que estava olhando, não tinha imaginado que seria tão intenso. Como no trabalho dos dois caras; a primeira vez que vi, eu sabia como era porque dá para dimensionar mais ou menos, mas nunca tinha visto a imagem acontecendo na minha frente. Outra coisa: a imagem indo embora, e eu ficando para trás. Entrava na Bienal de São Paulo e perguntava se alguém tinha visto dois caras unidos pelos quadris passando por ali, e diziam que haviam passado há dez minutos, e eu saía correndo pelo pavilhão, e chegava lá, os caras já tinham subido e estavam nas salas históricas do Magritte, do Bacon, passando por debaixo da roleta; perdia a obra pelo Pavilhão, tinha que caçá-la; às vezes demorava hora e meia para achá-la, e ela se deslocando pelo Pavilhão da Bienal.

IA *A impressão que me dá é de um esgotamento das imagens.*

LL Das imagens, mas não das pessoas.

IA *Por isso eu acho meio ficcional.*

SM *Essa questão da ficção... onde ela aparece? e tu concorda que tem ficção no teu trabalho? é ficcional?*

IA Não estou tentando enfatizar isso, é só uma forma de construção ou de desconstrução que ele passa também; ele passa por umas transgressões do que quer que você possa pensar que seja uma representação. Como você falou, primeiro você está construindo algo que nunca viu antes, e este é o grande desejo do artista, construir algo que ele nunca viu e que o trabalho reatualize essa primeira vez também. Isso não dá para situar, mas tem uma construção, tem umas histórias que você vai tecendo aí dentro ou desfazendo...

RD E você vê isso como ficção – é isso que você está dizendo?

IA Me pergunto se isso não é uma dimensão ficcional; talvez não seja a melhor palavra...

LL Depende de onde e quando. Já trabalhei com uma parte ficcional diretamente, quando fiz um texto para a exposição na situação de artista curadora.

RD Isso lá na Bienal do Mercosul?

LL É, quando curei o Pavilhão do Absurdo. Na hora de responder a minha parte com o texto, porque era necessário, não me vi escrevendo um texto como curador, impossível isso! Quer saber, eu até poderia tentar, mas por que iria fazer? Tratava-se de uma curadoria de artista, eu queria abrir fendas. Então não vou mostrar que sou uma boa garota sendo uma boa curadora, ou vice-versa; vou continuar produzindo possibilidades poéticas, e decidi não escrever um texto de curador. Pensei: vou abrir espaço para uma escritora, com tradição em ficção, trabalhar comigo, em colaboração; e convidei a Márcia Bechara. Disse-lhe que o texto possuía algo de serviço, de documentação, de pensamento sobre a exposição, mas que deveria flertar absolutamente com a literatura. E isso já era uma vontade de dizer sobre minha própria insatisfação com muitos textos críticos.

A ideia ficcional era a seguinte: como estava lidando com a questão do absurdo, disse para a Márcia que queria chegar no galpão para montar a exposição como artista curadora e queria que o galpão se tornasse uma *persona*, que começasse a conversar comigo. Que trouxesse o próprio embate da ideia e do espaço, que tange a todos os envolvidos com arte. E nesse ponto alucinatório, ficcional, surgiu a ideia de ter uma estrutura de texto de peça de teatro, até para se discutir a forma do texto, flertar com outras linguagens, confundir e criticar o comportamento tradicional de textos sobre exposições. Tivemos muitas conversas por *e-mail*, *skype*; ia explicando o que era, e ela vinha com seu estilo, e nossos estilos se confundiram num texto só, em colaboração. Às vezes tentava escrever do jeito dela, e vice-versa – não se sabe exatamente de quem é cada frase.

FS O catálogo da Alemanha [exposição envolvendo artistas da galeria A Gentil Carioca, incluindo Laura, no IFA em Berlim no ano de 2010] foi assim também? Tem o real e o ficcional?

IA Qual era o real?

LL Qual era o ficcional? Vai lá, historiador de arte! (Risos.)

RD Defina agora!

FS Leia e decifra-me.

LL Viva e decifra-me.

RD *Mas acho que existe uma tangência em vários trabalhos seus que, poderíamos dizer, passaria por esse ficcional e que não tem nada de ficcional; o próprio RhR não tem nada de ficcional, você acha que tem? Pelo contrário, é ultrarreal.*

LL Ele virou ficção do ponto de vista de que você já conta o passado; as pessoas não acreditam. ‘Como? Vocês passaram oito horas num jantar mudos?’

RD *Talvez até nesse retorno em contar ele ganhe um peso ficcional, mas ele é ultrarreal.*

IA *Existe até uma intervenção social do trabalho, devida a essas ações.*

LL Você está falando de representação. Sabe de onde vem RhR? Representativo hífen Representativo, a abreviação das letras tornou-se um grunhido, uma palavra gutural, visceral. O hífen junta duas representações de mundo, quaisquer que sejam, mas é no hífen que estamos interessados no RhR. No meio, buraco, abismo unindo representatividade. Começa assim. No início eu fazia as minhas obras. A primeira vez que aparece o RhR, em 1999, eu já estava fazendo exposições, criava aquelas situações poéticas, construía todo esse sistema conceitual da obra, esse glossário interno, entendia que ele se deslocava para um lugar de arte, uma galeria, um museu, etc., mesmo que não fosse para um lugar óbvio, tinha todo um arsenal, tinha uma redoma que garantia uma sanidade qualquer; saber-se que se trata de arte. Eu tinha um universo de filosofia que ficava ali naquele exercício, fulaninho pensa assim, outro não, aquela briga de poder e de pensamento e ao mesmo tempo tinha a minha coisa pessoal, dentro de casa, que era ver uma pessoa construir outra fala, de repente, e ainda possuir o mesmo corpo, a mesma cara. Estou falando da presença da esquizofrenia dentro de casa. Aquele corpo é o mesmo, aquela pessoa é a mesma – uma situação que você não sabe onde coloca. Aqui nesta entrevista, na minha obra, na linguagem, o tempo todo eu falo dessa construção entre poesia, razão, sentido, loucura, existência, poder. E eu estava pensando justamente nessa construção racional, quando ela aparece; é uma coisa tão construída, tão cheia de redoma para as coisas fazerem sentido. Então comecei a olhar o que estava fazendo. Não fico fechada só num grupo de ideias, faço um monte de coisas, vou atirando para um monte de lados porque preciso, como se fosse uma escapatória, um solo necessário, e aí começam a aparecer outras Instâncias.

RD *Você está falando disso tudo, e eu estava lá no ateliê pensando no RhR, me lembrando dessa força dele, dessa presença, e não sei se é aonde queremos chegar na entrevista, mas pelo menos, pegar o ângulo, o feedback, o start que seu trabalho apresenta o tempo todo. Acho que o RhR coloca isso bem claro porque parece que você acessa um inconsciente coletivo de imagens, de um status quo da imagem da-quele monge ou do muçulmano, de uma religiosidade ou de uma força dessa presença física.*

LL De perto ou de quatro, ninguém é normal (risos). De longe você tem uma circunspeção com o *Uniforme-Desenho* e quando se chega perto e as pessoas perguntam “o que você é?”, que é o que acontecia no RhR, e a pessoa começava a falar... “como assim, não tem função nem objetivo específico? Por que você está vestindo isso?”; “Isto é um *Uniforme-Desenho*...” o integrante do RhR respondia; “mas foi você quem fez?”; “Este aqui não, mas tem outro que faço porque é corruptível”; e daí começa toda a confecção do glossário do RhR. O ruído que uma situação sem sentido provoca é um tipo de hífen. As pessoas procuram o tempo todo sentido nas coisas.

RD *E da multiplicação? vocês chegaram a fazer uns 15?*

LL Que 15, meu amigo! Muito mais! Eu tinha todo esse meu pertencimento à vida “racional”; sou o artista, vou lá e crio uma obra de arte, ponho ali, crio toda a redoma. Um dia à tarde comprei uns tecidos e chamei umas pessoas para irem a minha casa, recortei esses uniformes, são tecidos dobrados, assim; corto e colo com a cola quente, é muito rápido de fazer; faço o corpo, chapeuzinho, insígnia, fica uma coisa meio dura, rija; o tecido no começo era gorgurão. Liguei para uns amigos – na época não tinha *e-mail*, foi em 99, estava começando; isso me interessa, essas redes; imagine o RhR agora, *facebook*, dez mil em pouco tempo! (Risos.)

RD Bombava!

LL A ideia seria esta, uma progressão geométrica. Liguei para uns amigos dizendo que ia fazer uma reunião em casa e que queria apresentar uma coisa para iniciar e que podiam convidar amigos dos amigos e assim por diante. E apareceram aquelas pessoas à noite na minha casa. Isso já é ficção, não lembro pormenores, mas disse que era uma artista para quem não me conhecia e situei toda essa história que estou contando para vocês; disse que fazia aquelas coisas, colocava em redomas, sempre em situações de arte, mas que precisava de outra coisa para continuar ou para entender, precisava fazer aquilo que era iniciar algo que não seria uma obra de arte, mas que eu, como artista, iria doar para este Organismo (era a palavra que parecia mais amorfa para chamar essa “coisa”) coisas da minha facção (aí aparece outro termo para o glosário), sou do universo da arte, de filosofia. E perguntavam “mas que uniforme é esse?”, e eu dizia que iríamos trazer esse uniforme para o cotidiano; eu fiz o *Uniforme-Desenho* como uma doação como artista – já tinha feito uns desenhos assim em tecido branco e tinha chamado de desenho – e já tinha um histórico ali, do plano, do corte, tanto que os *Costumes*, que vou construir mais tarde, são todos assim, por mais que você veja detalhes, são todos da superfície, tem toda uma construção conceitual para chegar ali. E o *Uniforme* como uma mancha se entremearia na cidade.

Ouro flexível, 2005
Foto: vivia21

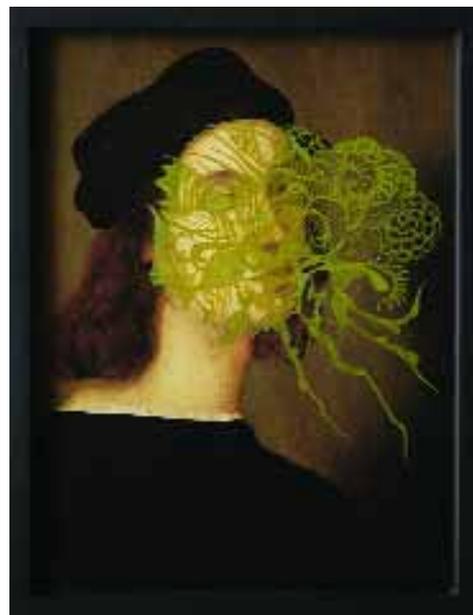
IA *Eu não entendi, é um plano?*

LL O *Uniforme-Desenho* vem do plano bidimensional, o tecido dobrado e recortado que é colado nas bordas e preenchido pelo corpo, não é um corte de alfaiate, que é mais tridimensional. Os *Costumes* também vêm do plano, do rolo de vinil e são dobrados infinitas vezes e recortados. Assim aparece a ideia de desenho nas minhas obras, desenhos construídos pela tesoura, pelo corte. Acabo arrumando uma complicação conceitual para mim mesma, pensando nestes detalhes de construção da obra, mas é impossível evitar... afinal mais tarde eu usarei também o suporte tradicional de desenho, com canetas douradas que serão os *Ouro Flexíveis*.

IA *O corte é como um plano vertical que entra num plano horizontal?*

LL Nunca pensei assim; é uma coisa mesmo de instrumento, como se aquilo fosse um lápis que cria uma linha num plano e no espaço.

IA *Mas muda de plano; estou tentando perguntar se isso é um rebatimento. O tempo todo você está explicando que as roupas não são tridimensionais, mas sempre um plano.*



LL Quando faço, sim; depois elas ganham o espaço real pelo espaço do corpo. Você poderia falar que o tecido do alfaiate também é um plano que faz isso, mas ele constrói tridimensionalmente, cria uma outra coisa, que seria essa verticalidade; eu não, vou na coisa chapada e simplesmente desenho, igual criança quando faz roupinha de boneca e já corta os braços na roupa numa tesourada só. Coloco dois planos do tecido (frente e costas) juntos, dou uma tesourada única contínua, você identifica o corpo, detalhes, e o corpo vai encher só depois, mas continua sendo desenho; desenho preenchido, é um *Uniforme-Desenho*.

Voltando, tinha feito os *Uniformes* com as insígnias – entendi que ia administrar aquilo com uma certa burocracia e criei as insígnias, que eram a representação de passagem de tempo; elas sempre mudavam, indicando Movimentos diferentes, e elas eram feitas com caneta Bic inicialmente, como alusão à assinatura de um documento, da burocracia, mas eram impressas para que todos possuísem a mesma insígnia inicialmente. Então não dizíamos 99, dizíamos Primeiro Movimento.

No começo, eu disse às pessoas que toparia administrar o início daquilo tudo, ir reunindo informações, fazendo diários, relatórios meus num sistema que eu mesma inventava de organização. Aquele gesto fazia tanto sentido quanto a circunspeção que o *Uniforme* apresentava inicialmente. Mas eu sabia que, com tantas pessoas, aquele organismo arquitetônico era para se desfazer, porque não possuía regras, sentido, objetivo, função. De integrantes se tornariam desintegrantes.

Tudo o que o RhR se tornou veio de perguntas soltas, ideias de rituais sem sentido, conversas longas sobre o Organismo. Quem chegava na sede do RhR, que na época era o meu apartamento em Copacabana, podia encontrar cápsulas vazias e podia tomá-las.

As pessoas passaram a andar por aí de *Uniforme*; iam tanto a exposições de arte quanto a correios, supermercados; passeavam de *Uniforme* do RhR por puro lazer. E o *Uniforme* foi-se modificando, como as insígnias foram mudando a referência de tempo... os integrantes se multiplicaram, apareceram integrantes de outros países que tinham acesso ao RhR. Pensavam que éramos uma sociedade iniciática, mas não tinha nada disso, qualquer um que intencionasse portar o *Uniforme* se tornava um Integrante. 'Portar' era termo do glossário; não usávamos a palavra vestir. O RhR começava a aparecer, era uma mancha, a insígnia era uma mancha; e já entendia aquela circunstância como uma mancha, matéria viva, e tinha que ir para a vida, tinha que se espalhar numa geometria orgânica, numa arquitetura social, e começar a criar ruídos, que seriam esses hífen. No primeiro dia eu chamei de Representativo hífen Representativo, mas logo ele se tornaria só RhR. Então criei esses sistemas rituais porque precisava me ancorar em alguma coisa; desde o primeiro dia apresentei as pílulas com cápsulas vazias e criei um sistema ritual em que as pessoas tomavam aquelas pílulas sem nada – teve gente que me contou que foi ao banheiro abrir aquilo para ver que troço era aquele que eu estava dando – e cada um saiu com seu *Uniforme* e a instrução de fazer outros adiante, à medida que as insígnias fossem mudando, e eu estava burocraticamente organizando as informações – tenho uma série de informações organizadas que nunca mostrei a ninguém, mas deve haver uma publicação daqui a algum tempo sobre os Movimentos de que fui administradora. Disse-lhes que eu seria a administradora e eles, os integrantes e depois iam ser desintegrantes, e ficava todo mundo perguntando afinal, que coisa era aquela, e eu também não sabia. Então as pessoas saíram com seus *Uniformes*, e a única coisa que aconteceu ali foi uma fagulha para que as pessoas comesçassem a usar aquilo no cotidiano. Houve uma época que o pessoal do meu prédio em Copacabana abria a porta e via quatro pessoas

portando o *Uniforme* com insígnia. Aconteciam coisas desde o cotidiano mais raso. Tinham integrantes de várias facções: artistas, faxineiros, advogados, poetas, profissionais liberais, atores, psiquiatras, até Sebastiana, que trabalhava lá em casa e não sabe ler nem escrever, todos integrantes. E o glossário ia aparecendo dessa convivência sem respostas exatas.

IA *Vocês se encontravam sempre?*

LL Em inúmeros lugares da cidade, do mundo, e íamos também a exposições de arte; às vezes as pessoas perguntavam se aquilo era obra de arte e de quem era, e respondíamos que aquilo não era uma obra de arte, era um *Uniforme-Desenho*... E me questionavam: 'para que isso?', e eu respondia que não tinha função nem objetivo, e isso começava a criar um desconforto e a haver buracos. Como eu disse, tinha gente que achava que eu tinha uma sociedade iniciática, mas a intenção era oposta, contaminar-se!

RD *Seita esotérica!*

LL Me lembro do dia em que o Basbaum foi lá em casa para escrever aquele texto que comentei e quando ele entrou, por acaso, tinham aparecido uns integrantes do RhR com os uniformes para me visitar; não chamei, eles apareceram. Tinha um que morava na Maré, não usava nenhuma roupa por baixo, vinha peladão sob o *Uniforme* por causa do calor. Nós ficávamos muito em aeroporto também. Vocês sabiam que os aeroportos são zonas neutras de legislação? E por isso íamos para lá. Às vezes era também para despedir de outros integrantes de outros países que iam embora, em sua viagem transatlântica portar o *Uniforme* num hífen geográfico.

SM *Que é um não lugar*

LL Isso antes de 2001; depois de 11 de setembro as pessoas ficaram mais paranoicas. Uma vez viajei com uma freira fantástica a meu lado, e ela me perguntou se éramos religiosos, e respondi que não, que aquilo era um *Uniforme-Desenho*, e contei a ela, que ficou fascinada, dizendo que cabeça incrível nós tínhamos! No 11 de setembro, aquilo parecia tão único e não se entendia o que estava acontecendo que, em casa, resolvi portar meu *Uniforme-Desenho* e fiquei vendo aquelas imagens mostradas simultaneamente e ao vivo em todo o mundo. Liguei minha câmera e gravei. Quem olha esses arquivos pode achar que é ficção, uma montagem, mas aconteceu exatamente naquele dia.



Movimento 1. *Envelope vazio sobre transferência, 1999*
Foto: vivia21



Jarbas partindo para a Espanha, 2000
Foto: vivia21



No alto: Parada militar,
1999. Foto: vivia21

Embaixo: Madri, members
street, dezembro/2000
Foto: vivia21

dela, como chamar aquilo de arte? E o que ela doava, o que ela fazia? E o Basbaum entrou lá em casa, era a primeira vez que ele ia, e havia várias pessoas portando o *Uniforme*; ele achou que eu tinha preparado e perguntou se aquilo era o grupo RhR. Disse que eram meus amigos e que tinham aparecido, e ele desconfiou, achando que eu tinha armado! E nós andávamos por toda Copacabana; eu via mais aquela dimensão

RD Quanto tempo durou o RhR?

LL Não sei, eu fui administradora por dois anos e meio.

IA Mas houve outros administradores?

LL O Artur Leandro, supostamente, é administrador até hoje.

RD Esse trabalho ficou.

LL Não é obra de arte!

RD O RhR é uma atitude, então?

LL Ele tem um ímpeto existencial e se desvanece.

RD Essa atitude marcou e ficou.

LL Sim, aconteceram muitas coisas; um dia o Artur me ligou dizendo que no dia seguinte era 7 de setembro e que iria à parada; fui com ele e mais um monte de gente. Nós andávamos, e as pessoas ficavam olhando... detalhe, não comentei ainda que tínhamos a bandeira em movimento parada: uma bandeira que mostrava o tecido flamejando, mas rijo. Nesse dia foi uma coisa enlouquecida, como se a realidade toda estivesse à volta, e aquele negócio ali fixo! (Risos.) Estávamos sendo monitorados o tempo todo, como acontecia nos aeroportos. A experiência da viagem com o Jarbas para Pontevedra, na minha opinião – vejamos o que ele acha –, mais prenunciava o trabalho dele depois, na Bienal de São Paulo. Uma experiência que se torna um deslocamento pode transfigurar-se em arte. O Jarbas viajou com o *Uniforme* para Pontevedra, na Espanha, como vários integrantes, que se encontravam em Madri a convite do Reina Sofia. Conversávamos sobre isso o tempo todo; era de todos e não era obra de arte. Como podemos dizer, por exemplo, da Sebastiana, no universo

dali, mas tinha o pessoal que morava em outros lugares. Uma vez eu estava passando, e um cara gritou “Olha o RhR!” (risos).

AC *A primeira vez que vi seu trabalho foi o Puxador na Fundação Progresso. Tive um grande impacto poético com aquele trabalho e na ocasião pensava como era legal você trazer uma categoria da história da arte – a minha leitura era essa –, que era a paisagem, para a vida real. E você está falando o tempo todo de trazer para o cotidiano, para a vida real essas experiências, colocar em Copacabana, rodar por aí; poderia falar mais sobre isso?*

LL Isso é o RhR, é uma experiência de um terreno que não se define bem e que é fadado a desaparecer, porque tudo que é não precisa simplesmente perseverar ou vencer. Eu contribuo com minha facção; claro, existe o meu interesse nisso, e assim se forma o “desforme”, à medida que vai existindo. E o *Puxador* era isso mesmo, intencionava trazer a paisagem para dentro de um lugar de exposição, como os pintores fizeram por tantos séculos. Naquele dia do *Puxador* apareceram integrantes do RhR para visitar a administradora em uma de suas exposições de arte (risos).

AC *Mas no corpo das pessoas, na vida real?*

RD *Foge ao seu controle emocional!*

LL Como assim?

RD *Tudo isso tem tanta alma, tanta força, que foge ao seu controle emocional.*

LL Queria que fugisse mesmo. Era uma aberração dizer que eu era uma administradora, porque não se tratava de controle, mas de acúmulo burocrático de informações; tinha uns ques irônicos na história. Nesse caso de que você estava falando, tem uma relação com o Flávio [de Carvalho], com o lado social. No RhR, eu não tinha essa dimensão em relação ao Flávio; não conhecia profundamente o trabalho dele e também não sabia o que o RhR se tornaria, mas acho que obrigatoriamente tem que ir lá e ver o que o Flávio está querendo fazer e dizer. Além do mais, eu estava juntando minha história com a filosofia. A filosofia e a produção de sentidos eram o que realmente me interessava para vivenciar o RhR. Lembro que isso apareceu muito nos *Costumes*, que funciona nesse viés em relação à vida, mas está dentro da redoma de arte. A *Loja dos Costumes*, seria uma loja porque é um lugar reconhecível, é onde coloco aquelas vestimentas que você acopla ao corpo no sentido da ornamentação. E da *Loja* deve ir para a vida.

SM *É o trabalho da Bienal?*



Puxador, 1998-2002
Foto: vivia21

LL O da Bienal de 2006 é a segunda coleção. Os *Costumes* aparecem azuis em 2001. Os *Novos Costumes*, transparentes em 2006.

Funciona assim: a pessoa chega no lugar e reconhece uma loja; algo deve soar familiar; ela reconhecerá um instrumental de comportamento ali: espelho, as coisas penduradas e a atendente que chega e pergunta se a pessoa quer uma ajuda, ela é treinada para isso. É um lugar reconhecível, cria uma situação de comportamento e quando você chega perto, percebe o que é: são possibilidades da ornamentação, mesmo que as mais inesperadas possíveis, como ornamentar o joelho, unir pescoço e cotovelo com volúpia visual, dobras e recortes. E essa questão é diferente do RhR, pois está diretamente relacionada com a ornamentação e decoração na história da arte. Duas coisas me interessam nessa questão de decoração e ornamentação: poder e a curiosa existência de tantas dobras que ganham o espaço. Depois de um século de arte conceitual, a ornamentação decorativa soa como pecado e *nonsense*.

O título *Costumes* pressupõe vestimenta e ato de acostumar-se; acostumar-se com as ornamentações para a vida. A construção dos *Costumes* é outro dado importante: do plano, eu dobro, recorto, sobreponho. Não por acaso. Minha consciência é construtiva, concreta. Mas o excesso e a volúpia criam ornamentações. A pessoa que adquire um *Costume* pode pendurá-lo como uma escultura em casa ou colocá-lo no armário e deve usá-lo.

IA *Mas as pessoas compraram lá?*

LL Não. Tem a coisa do comportamento; há peças de todos os preços, mas não era para vender e criar um sistema lá, não quis fazer isso. Me interessa o comportamento. A *Loja* não é loja por causa da questão financeira e sim por seu comportamento na sociedade. Você entrar num lugar e reconhecer o comportamento daqueles instrumentos.

SM *Você está falando nesta palavra comportamento; antes tínhamos comentado o corpo. Teria alguma coisa maior, como uma pulsão que te chama para essa tua produção, de sentido, de conhecimento dessas tuas intervenções na vida? Essa questão do comportamento, a relação da humanidade com esse comportamento. Tu poderia pensar algo que fosse o ponto principal da tua investigação ou tu vê como uma coisa mais difusa, mais flutuante?*

LL O comportamento é a inserção política desse corpo, do lugar a que ele pertence, a medida de seus valores, de seus gestos. No $H=c/M=c$ é pessoa, *pessoa=carne*, reconheço na pessoa seu pertencimento a algo ou a si mesma, sua identidade. Entendo o meu processo através de localizações e o meu poder de artista de determinar. Todas são categorias de comportamento; repetindo ou fazendo, em arte é sempre uma forma de falar sobre seu significado. Tudo isso são sistemas de encaixes, encaixes políticos, sociais. As facções que aparecerem no RhR são as contribuições de pertencimento, de saberes.

Eu estava comentando sobre as *Tatuagens Dimensionais* em que começo a criar algumas que eram, a princípio, complicadas para realizar nos corpos, de fato, impossíveis. Procedimentos aplicados ao corpo como retirar as pálpebras da pessoa, transplantar dedos, aumentar o número de dobras no corpo para a pessoa caber melhor em transporte coletivo, em casas diminutas. Um sistema ficcional, evidentemente. Fazia toda a instrução e *Cartas para o doutor*, que eram as cartas para mostrar como seriam os procedimentos cirúrgicos. Desenhava aquilo nuns livros de madeira enormes, que eram as peles das madeiras,



Novos costumes, 2006
Foto: vivia21



Madeira dobradura, 1997
Foto: vivia21

são aqueles *slices* que fazem das madeiras. Os assuntos se misturavam à medida que iam rasgando, os desenhos se perdiam.

IA *Eles têm mais um estatuto de anotação?*

LL Sim, eram anotações e *Cartas para o doutor* com os estatutos e procedimentos cirúrgicos. Isso acabou porque comecei a olhar aquilo pensando que tinha que colocar na vida, num sistema social. Lembro que, antes do *Uniforme-Desenho* do RhR, criei o *Uniforme do Empreendedor*; estou falando de uma coisa totalmente dentro de ateliê e que ninguém viu direito, depois descambou para ser outra coisa em outra potência; é como se contaminasse de alguma maneira outras Instâncias do pensamento. Então criei os empreendedores uniformizados que se relacionariam com diversas situações, como coisas dramáticas e ficcionais, por exemplo. Tinha uma *Tatuagem Dimensional* que achava muito dramática, piegas, que era a mãe que não queria ver o filho sofrer, então havia as máquinas que tiravam o coração dele. Ela ficava com o filho, que não sofreria, e ia visitar o coração. Seu coração era um transplante *Tatuagem Dimensional*. Eu desenhava o coração, tinha uns desenhos complicados, a mãe visitando o coração do filho. Tinha muito a ver com um universo fantástico de *comics*, tanto pela ficção, como pelos desenhos/anotações.

RD *Isso era um desenho?*

LL São as anotações desses livros. Tinha outras coisas como: o tenista joga com uma mão e pega a bolinha com a outra, então para que outros dedos na mão que pega a bolinha serão necessários? Transplantava-se para a mão que usa a raquete, possibilitando mais movimentos ao corpo do tenista.

RD *Você desmontava o humano, tudo o que era desnecessário ali!*

LL Tinha o “segurador de sorriso”, era uma cirurgia que acoplava um aparato que repuxava a face e a pessoa ficava sempre sorrindo.

IA *Você tem esses trabalhos?*

LL Estão guardados, inéditos; não lido com essas imagens há dez anos!

FS *É curioso como se comporta na sua obra o que chamamos de escritos de artista ou registros ou ainda hipóteses, que em algum momento podem virar realidade ou não. No seu caso você não dá tempo para que essa hipótese, lembrando a fala da Inês, se transforme em ficção, porque ela se transforma em realidade logo depois. É curioso observar na sua fala que o seu registro não se coloca como arquivo, ele está sempre querendo se tornar real, mesmo que isso não aconteça, apesar de que nos pareça que em algum momento ele se tornará.*

LL Eu já deixei a obra e posso morrer em paz! (Risos.)

FS *É um arquivo que não é feito por linhas, por palavras, ele é feito de imagens, isso também é curioso.*

LL Tudo começa porque eu tinha medo de minha memória que era a minha vontade de enlouquecer. Todo esse sistema de escrita que se entende normalmente pelo desenho é diferente da palavra. Eu fazia anotações de detalhes porque sabia que poderia esquecer alguns deles. Mas todo o *start* de qualquer poética se dava por uma anotação. Por exemplo, os *Faisões com comida*, eu queria fazer uma coisa que não sabia bem o que era, comecei a anotar, que eram desenhos, que depois viraram um banquete servido para aves vivas.



Faisões com comida,
2005. Foto: vivia21

SM *O do CCBB?*

LL Sim, em 2005. Olhando as pinturas de natureza-morta, tinha essa coisa da beleza dos bichos mortos; então inverter, colocar *anima* nisso, e aquilo realmente existir nesse banquete sendo comido pelos pássaros, uma inversão, como se tivesse uma autossuficiência ali qualquer e ao mesmo tempo esse serviço elaborado por alguém, um humano, a sociedade, o burguês, o poder, a beleza, a decoração, o *chef de cuisine!* Quando comecei a fazer arte, qualquer voltinha que você desse era um pecado; 100 anos de conceito e tal, viramos soldados do conceito. Comecei a dar uma voltinha aqui e acolá, para eu mesma detestar a princípio, e procurar entender a voltinha, e criar ruídos internos e pensar diretamente a ornamentação como um conceito e chamei de Filosofia Ornamental.

SM *São esses conceitos que estava querendo enfatizar um pouco neste encontro, porque é uma coisa que você vem desenvolvendo desde o começo e não acho que seja uma coisa completamente normal no procedimento dos artistas. Me parece que esses conceitos vêm muito depois.*

FS *Ou antes. Acho que no caso da Laura esses conceitos vêm par a par. Ela começou a falar da história do glossário concomitante...*

RD *Uma hora o conceito ganha, outra o trabalho. O tempo todo você fica empurrando para a frente.*

LL Ontem meu analista disse que não sabia por que eu continuava nessa história de querer ser uma pessoa “normal”! Tudo o que eu não sou... (risos). E ele falou para passar essa página e aceitar! Mas é a coisa da

menina mineira, que tem que ser bem-comportada porque todo mundo vai falar, mas que esconde muitos segredos em sua existência! (Risos.)

SM *Brincadeiras à parte, o quanto do lugar em que a pessoa nasceu vai informar.*

LL Espaço e comportamento.

SM *Para completar o raciocínio, quando tu propõe uma coisa e fala da ética, por exemplo, isso tem que ser respeitado, existe um acordo que tem regras que tu, artista, colocou, e isso é curioso porque agora a costura que faço é a seguinte “tenho medo de enlouquecer”.*

RD *É claro, tem que estabelecer regras para não enlouquecer mesmo!*

LL Um ponto de racionalidade qualquer. Que a redoma da arte, que o museu ou galeria supostamente já têm uma desculpa, você pode até tocar certos pontos, mas, ainda assim, estamos atenuados por alguma coisa. Na realidade, eu encontrei no cotidiano uma volta de uma loucura que percebia na cidade em que vivia, dentro da minha casa, a diferença de discursos, a questão da virtude na filosofia, ficava olhando para tudo, admirada, às vezes aterrorizada. E isso tudo está no trabalho, é a fantasmática do trabalho, sem que alcance pontos de vista morais, mas poéticos. Os mistérios das coisas como são e se apresentam.

SM *E esse veio surrealista você reconhece no trabalho?*

LL Mais no sentido de imagem. O surrealismo deles eu até desconheço. Me lembro de que consegui uma raridade, o Manifesto Surrealista, e que nem consegui ler direito. Li *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, e foi fantástico.

RD *O Manifesto é do André Breton.*

LL Fascinante! E, por vezes, maçante.

FS *Ainda tem a história que os surrealistas têm um glossário...*

RD *Você tem um glossário particular gigantesco, é quase um Aurélio aí, por conta de você recriar o mundo e você tem um pluralismo dentro do seu trabalho, uma liberdade de possibilidades.*

LL Que supostamente eu domino, mas que são também cheios de tropeços, de autoironia.

RD *E você tem uma vigilância o tempo todo, não sei se vem da filosofia, mas você se preocupa com você mesma. Tem Laura e Laura, uma que conhecemos, que é esta que está aí, e tem outra, que toma conta dela...*

LL Tem um monte de Lauras perversas; mesmo quando eu construo uma obra que não é feita com meu próprio corpo e eu posso sair por aí pé ante pé ouvindo o que estão falando da minha obra, eles não conhecem minha cara, me misturo ao público (risos). Na Bienal de São Paulo do Paulo Herkenhoff, da Antropofagia, houve aquela avalanche Lygia que veio por cima de mim. Fiz o trabalho, e a obra passou, e ouvi um cara que estava na minha frente (ele não sabia que eu estava atrás dele) dizendo “que é isso! é Lygia Clark!” e eu ria e achava justo que ele não soubesse o que era aquilo ainda, eu estava começando a imprimir, ao mesmo tempo ainda estava construindo vários detalhes sobre aquilo. Eu precisava viver aquilo ali na frente, sem ensaio, sem esse controle. Mas certa de que eu estava indo para outro lado.

RD Tem um livro do Noam Chomsky sobre a questão da liberdade do conhecimento que mostra exatamente essa situação de você sair de algum lugar pensando o que vai encontrar em outro lugar, mas ele diz que você já sabia tudo antes de ter saído do lugar em que estava. Esse deslocamento é para saber o que você já sabia. Eu vejo o seu trabalho o tempo todo nesse montante, não só no RhR, ou numa atitude, queria também chegar nas galinhas com penas coloridas, não é em um trabalho específico.

LL Pois eu lhe digo de uma obra que tem um pouco a ver com esse universo que você está discutindo e que tem uma coisa de representação em relação à história da arte, que vai ser os *Nôma*des. Toda pessoa pode ter todas as paisagens acumuladas, até dos lugares em que ela não foi, mas viu em livros, por exemplo, exposições imaginárias

em lugares que talvez nem existam mais, como aquelas fotos de exposições imaginárias em museus antigos que estavam na mostra que fiz na Laura Alvim. Mas os *Nôma*des são essas pinturas que não sou eu quem pinta, chamo a Adri Ricardo, que é uma artista copista autodidata – eu a escolhi pela potência técnica –, e crio máscaras, é uma exposição de pintura tal e qual, tendo que ser diferente dos *Costumes*, a pessoa não tem que chegar lá e mexer, fica na parede como pintura, mas são máscaras ao mesmo tempo, têm uma etnografia estranha. Ela pinta o quadro e me entrega assim e eu vou lá e corto, dobro, boto os olhinhos em lugares específicos e faço as paisagens saltarem, que são as plantas que ela copia de livro de botânica, começo a fazer as avencas saltarem da paisagem, acoplo as pinturas de botânicas como uma pele na paisagem. Essas paisagens estão lá no livro de arte, é outra recorrência em algumas obras, imagens de referências da história da arte; ela pinta retirando as pessoas da imagem copiada e original e, a pessoa que supostamente olha para a pintura, vê que é uma máscara também, e que não tem ninguém na paisagem, ela olha e vê a paisagem, mas também poderia estar por trás dessa paisagem porque ela só se atualiza porque existe alguém que fala que aquilo é uma paisagem. Essa pessoa cerca a ideia de pintura como representação nesse sentido; além disso, também já cansei de olhar para a cara das pessoas e ver uma tempestade, ver que ela é uma paisagem invertida.

IA De quando é esse trabalho?

LL De 2007.

IA Você mostrou aqui no Rio?

LL Sim. Prêmio Marcantônio Vilaça, no Museu Histórico Nacional.

FS Mas os últimos trabalhos também têm referência na história da arte?



Galinhas de gala, 2004
Foto: Cadu d'Oliveira

LL Desde lá atrás, no H=c/M=c, quando você olha os pelos de um homem com as sobrancelhas alongadas por cabelo e a mulher com os pelos pubianos alongados... é um *tableau vivant* e as referências são inoculadas. Não estou dizendo que é uma pintura x, mas existe essa atmosfera da pintura; já outros são referências diretas, como *As Três Graças* – olho para a história da arte e observo, tanto nas pinturas quanto nas esculturas, que todas as três graças se tocam. Eu as separo e construo todos esses movimentos por tecidos, e a única tarefa que eu dou é a de ficarem de pé, de uma forma relaxada, tranquilamente.

SM *Tem o Baile também?*

RD *Chegando naquela história do pássaro que lhe falei outro dia, tem um desenho seu que é um corpo com cabeça de pássaro e que é bem Max Ernst.*

LL Talvez você esteja falando de umas máscaras que fiz para o MAM de São Paulo.

RD Cabeça de Pássaro.

LL São cabeças de pássaro transparentes, que são do baile do pessoal do Núcleo Contemporâneo; eles pediram 100 para poder ter dinheiro para comprar a próxima coleção para o acervo. Um projeto bem legal, os artistas comprados produziam máscaras para o baile, e angariava-se dinheiro para outras aquisições.

Baile, 2003. Foto: vivia21

SM *Fala um pouco do seu Baile, que é uma obra de arte.*



LL Ele aparece em 2003. Tinha que pensar uma obra para a Bienal do Mercosul e resolvi criar algo em cima de comemoração. Folheando um livro no Louvre, vi a imagem dessa pintura anônima de uma celebração: *Baile na Corte de Henrique III*, 1581, anônimo. Imediatamente pensei que em qualquer civilização comemora-se. O problema de entender outras civilizações é que você não consegue recriar exatamente; o problema do antropólogo é o do narrador; como ele, narra uma coisa a que ele não pertence e que não conhece; é um drama essa condição, algo que se deve ter cuidado, admitir não saber, senão se é tirano. Mas a celebração, seja na vida ou na morte, existe, e aquelas pessoas ali naquele livro do Louvre – e isso tudo vou discutir no *Ouro Flexível* – aí penso em toda a história, nesse caso da civilização ocidental. Nesse ades- tramento de visão, por isso nunca quis fazer belas-artes como graduação, achava que aquilo devia ser um trem fantasma, eu surtaria!

RD *Acho que o título da entrevista vai ser esse...*

FS *Trem fantasma?*

RD *Trem fantasma, só para provocar.*

LL Era o que meu pai dizia quando entrava no meu ateliê, ele dizia que entrar na minha casa era como entrar num trem fantasma. Ele entrava em casa e tinha que se abaixar porque tinha um tecido na frente, abria a geladeira e encontrava umas imagens congeladas, às vezes tinha um coração com zíper congelado, ou patas de porco, carcaça de coelho, eram minhas primeiras imagens...

IA *Você disse há pouco “eu sou o artista”*

LL Estou dizendo que a obra é minha, não é para a pessoa sacar um cigarro...

IA *Eu sei, mas, assim como você tem uma consciência dessa posição de artista e dessa inserção dentro de um circuito artístico, fico me perguntando se para você também é importante colocar uma questão não da mulher, mas do feminino, porque tem muita eroticidade no seu trabalho e essa é uma questão. Como falou “o artista”, você poderia ter dito “a artista”.*

LL ‘O artista’ como arquétipo ou imposição linguística de dominantes.

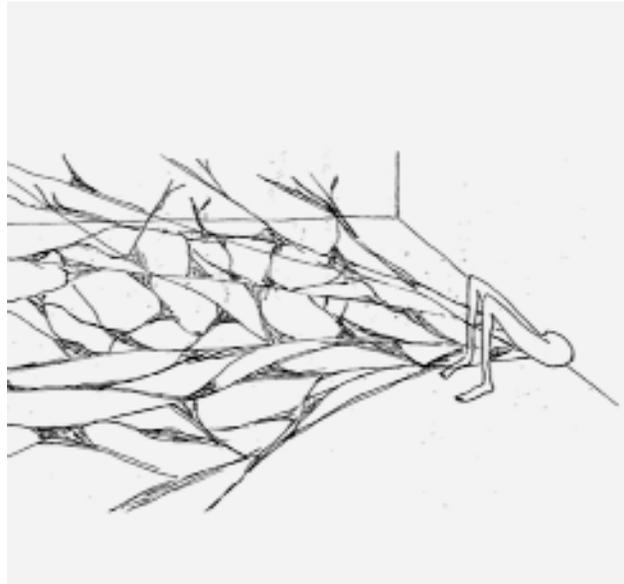
IA *Mas tem um significante aí feminino que você está o tempo todo trabalhando. Você o puxa, você fala na menina, estou insistindo, mas acho importante...*

LL Esse erotismo que você enxerga, essa parte sexual está muito mais na minha obra quando olho a sociedade e entendo esse componente como uma coisa muito mais irracional. Para mim é um terreno que paira em outra circunstância; agora, existe uma questão de poder colocada? Existe. Existem as identidades? Existem. Mas acho que na obra, na poética, por exemplo, prefiro “o puxador” a “a puxadora”.

SM *Por quê?*

LL Acho que essa carga é uma relação dessa força com a força da humanidade ligada a essa ideia masculina do músculo. Ao mesmo tempo que liga ao gênero, é arquetípico. Se coloco uma mulher puxando, muda todo o sentido.

IA *Mas você coloca o gênero, você fala mulher=carne, homem=carne*



LL Eu defino representatividades nesse caso; mas há obras que são “As três graças”.

IA Baile *tem relações galantes também...*

LL Tem uma obra que talvez vocês não conheçam, que é a metade do corpo de uma mulher que sai de uma parede em posição ginecológica. Dentro da vagina eu enfio uma escultura e dela saem inúmeros fios que desenham no espaço, desenham com nós, pontos de crochê errados, a penetração faz sentido aí, poderia ter pensado em enfiar no cu do cara, mas quis que fosse fêmea! Sei que esse trabalho mexe com arquétipos... é menos violência e mais um puta gozo, são lindos esses fios no espaço.

IA *Não quis perguntar de uma bandeira feminista, mas do feminino dentro do trabalho. Acho que é uma das forças dele, até que ele seja meio monstro, meio masculino ou masculino também, cria essa ficção de um feminino para além de um feminino.*

AC *Tem a imagem da mulher que pinta com sua própria menstruação.*

LL Meu pai ficava apavorado comigo, eu era bem meninota, e por um lado era bem aterrorizante, eu pegava essa tinta feminina, aquele negócio que é tão íntimo, tão prático que é o absorvente e antes que chegasse a menstruação, eu botava pérolas, fazia uns troços meio riscados, desenhava com a linha de costura e na minha casa, no chão, botava velas com minicaixões e velava aquilo até o nono mês, que seria essa relação com vida e morte. Quando chegava o décimo, eu saía com aquilo e enterrava nos canteiros de prédios – há muitos enterrados em canteiro de prédio em Copacabana! Mas ninguém conhece essa parte jurássica da minha obra.

IA *A vida subterrânea de Copacabana! Esse seu mapeamento subterrâneo de Copacabana!*

LL Era onde eu morava.

RD *Isso não é um trabalho?*

LL *Era uma obra minha sim! As primeiras, nunca atualizei isso, nunca publiquei.*

FS *Mas está enterrada.*

AC *Você ficou nove meses, tempo de uma gestação...*

RD *Freud aqui o tempo todo*

LL *Acho que foi em 93, e tinha essa geladeira velha cheia de imagens congeladas que eu congelava, gelo com coisas dentro, e que tenho pensado em reeditar...*

AC *Não gosto de entrar na questão da maternidade, mas já que falamos de menstruação, você falou de nove meses, período de uma gestação.*

RD *Você trabalhou cada absorvente.*

AC *E a gestação do seu filho, como foi isso para a sua criação? Um galerista da década de 1980, não vou falar o nome...*

RD *O Thomas Cohn, todo mundo já sabe! (Risos.)*

AC *Ele não gostava que as artistas ficassem grávidas, porque iria na contramão da criação artística...*

RD *Até hoje ele pensa assim.*

LL *Ele deve ser partidário dos cintos neomalthusianos do Admirável mundo novo, do Huxley. Tenho uma amiga artista que reclama de o meio não a chamar mais. Eu com seis meses de Orfeu nascido fiz a exposição na A Gentil Carioca. Desde que ele nasceu eu o levo debaixo do braço para o máximo de viagens que posso fazer com ele. Ano passado eu fui a Porto Alegre umas 20 vezes, por conta da curadoria de artista, e ele ia junto. A cabeça do artista nunca para, não há risco para o trabalho de arte. Pelo contrário, pode ser muitíssimo estimulante a maternidade. Mulher pare e pronto, é simples.*

IA *Mas tem uma relação com as referências da história da arte que achei engraçado porque estávamos comentando esse trabalho em que a referência que você está pegando é um quadro de um artista homem. Tem uma brincadeira nisso, nesse quadro que você pinta com a menstruação...*

LL *Ah, o Rafael! Aquele de mulheres com boquinhos polidas, que era o ideal da época. Cadê aquela bocarra da Marilyn Monroe? É meio gozador, irônico! Há muito tempo que não falo dessas obras; são a minha arte rupestre (risos).*

SM *Ficamos com duas pendências, uma em relação ao artista galerista e outra que eu queria colocar, que é essa tua experiência internacional de circulação; hoje isso é uma coisa que acontece com muito mais facilidade; há dez anos era muito diferente, há 20, então, era extraordinário que um artista fosse a bienais e feiras. Estou me lembrando de textos de Mário Pedrosa ou do próprio Ferreira Gullar que nos anos 60 escreve a Teoria do não objeto, que é uma coisa fabulosa, e, assim como alguns críticos ou teóricos, alguns artistas brasileiros sempre andaram no cerne do que seria o contemporâneo, no momento que está acontecendo, inaugurando coisas. Nas tuas propostas em relação ao que seria considerado depois per-*

formance, ou a partir da performance, quando tu começa a lançar esses trabalhos, a tua visão da história, vamos dizer que leve talvez uns dez anos para que seja um procedimento, que passe para o interesse comum com esse tipo de proposta, e algumas galerias começam a descobrir isso, algumas que são bastante conhecidas também, alguns artistas bastante conhecidos... Como você vê essa relação dos brasileiros com os estrangeiros?

LL Esta conquista de terras fazendo o caminho oposto ao da colonização é fantástica. Sem ser inocente, a disputa de poder é real. A Gentil foi fazer uma exposição de seus artistas em Nova York na Daniel Reich Gallery, e apareceu lá um crítico da *Time Out* que todo mundo dizia que era terrível, e ele gostou da exposição e gostou especialmente do meu trabalho que era os *Novos Costumes*. E por acaso ele foi no arquivado que o atendente da galeria tinha da Gentil, onde eles exibiam numa pequena tevê um vídeo com imagens diversas sobre a Gentil, sobre mim, havia muitas imagens do *Baile*. No artigo da *Time Out*, ele fala super bem do meu trabalho, da surpresa de me encontrar ali, mas no final do artigo observa que “infelizmente” a artista tem uma obra muito parecida com a de fulana e se mostra desapontado. Acontece que o *Baile* foi mostrado um ano antes da obra dessa artista que, em 2004, teve uma boa repercussão em NY, na Bienal de Whitney. Além do mais, minha obra é razoavelmente diferente, mas como existe uma defasagem de informações, entre outras coisas mais...

AC *É uma artista americana?*

LL Ela fez um vídeo na Bienal animando uma pintura do Velazquez. Muito bonito. É preciso entender o meio, suas estratégias. Sinto falta de mais publicações de arte no Brasil; aqui é muito caro imprimir um livro, isso é uma péssima estratégia. Por outro lado, o crítico poderia ter feito uma simples consulta ao Google e teria a informação correta sobre as datas. É apenas uma questão de poder, pode acontecer.

IA *Você sente que tem de qualquer maneira um limite na receptividade da produção?*

LL Eu tinha ido recentemente aos EUA, e essa coisa toda em cima da Marina Abramovic e também de outros artistas que tinham feito exposições dessa natureza por lá, e estava em voga uma discussão muito intensa sobre a questão da performance, de muitas obras que a princípio as pessoas entendiam como performance e que agora essas mesmas pessoas estão dizendo que não é performance. Isso é excelente! Evidentemente outras categorias apareceram em relação a esse assunto na história da arte do século passado. E não há novidades em questionar. Mas, com a exposição da Marina no MoMA e do Tino Sehgal no Guggenheim, só se falava disso. A Marina disse uma coisa muito interessante: que com a crise era mais fácil mostrá-la no MoMA, já que nunca a tinham convidado para uma exposição individual dessa monta. Pessoas custam menos do que transportes e seguros de obra de arte. No caso da Marina, até onde sei, não há problemas com o termo performance, mas os outros artistas começaram a questionar isso agora; sentiram necessidade de colocar outros processos construtivos, outros termos que não os usuais. Eu já expus há dez anos com alguns deles no exterior e na época, em conversas e palestras em comum, fiquei levando essa bandeira de não ser performance. É verdade que me senti um ET, ninguém estava batendo nessa tecla. Mas aqui, na mesma época, o Tunga criava o termo *instalação*, que se aplicaria ao caso dele, algo entre performance e instalação. Genial. A Lisette Lagnado na época tentou seguir com essa denominação, colocando a questão de termos, e aplicá-la ao meu trabalho, uma vez que eu não havia aparecido com uma palavra nova, e ao do Cabelo também, mas a coisa não vingou, pois havia diferenças conceituais

na aplicação à obra de cada artista. A tentativa, porém, foi sensacional, o aparecimento do termo instauração foi incrível.

FS *A história da arte infelizmente é escrita sob o ponto de vista eurocêntrico. Europa e EUA... é muito difícil algum brasileiro, latino, furar esse bloqueio.*

LL Não é uma questão de eu cheguei primeiro e você foi mais lento. Todos ganhamos quando questionamos, a arte ganha de forma geral. A única coisa que quero dizer é que devemos estar cientes daquilo que produzimos, que é uma arte muito boa, atentos a questões de inserção na comunicação dessa boa arte, fazendo cada vez mais exposições, publicando mais livros...

FS *Mas não é questão de estudar, não interessa a eles. Eles querem sempre ser os pioneiros, são os que trazem inovação. Agora, acho muito curioso a Marina Abramovic refazer performances.*

LL Ah, isso é um assunto interessante. Na exposição da Marina existia uma composição de temporalidade diferente, a reposição das pessoas nas obras para que a obra seguisse da abertura do museu até a hora de encerramento do expediente. A rotina deve ser assumida como dado, senão corre-se o risco de a obra não ter a mesma verve. Até onde sei, isso foi uma novidade para a Marina, e deve ter sido uma experiência muitíssimo intensa.

Com a experiência de exposições com pessoas, para algumas obras especificamente, sei que não posso repetir as pessoas de um dia para o outro, porque a obra perde. Se a pessoa cai na rotina para fazer a obra acontecer, perde a intensidade. Isso acontece por exemplo na *Marra* do H=c/M=c. Os dois estão atados pelo topo da cabeça por um capuz duplo e devem lutar, sem que haja vencedor. Imagino que deve dar um friozinho na barriga deles antes de começar, e eles respondem um ao gesto do outro e lutam porque desconhecem seu oponente. Se repetirem já saberão com quem estão, e a obra perde.

FS *Mas isso também é uma imposição do museu americano.*

SM *Como funciona essa obra em Inhotim? Como ela é apresentada? Qual é o sistema? Como é possível sua existência num lugar como Inhotim?*

LL Elas estavam naquelas supercoletivas que eles fazem em alguns pavilhões das obras colecionadas por eles. Compraram duas obras que são *Homem=carne/Mulher=carne – Dopada* e *Homem=carne/Mulher=carne – Marra*. Marra é o que o boi faz quando junta sua cabeça no outro boi medindo forças, competindo.

IA *Como fica no acervo?*

LL No acervo fica o *modus operandi*; há uma série de informações que eles mesmos vão catalogando em relação àquilo, além das minhas anotações e instruções. Só que tem que atualizar; tenho interesse, mas não consegui fazer ainda por causa do fluxo de coisas que uma produção exige; a ideia de gravar uma fala minha, eu conversando com essas pessoas para eles colocarem em vídeo – daqui a 200 anos estou eu lá, nenhum botox (risos). Colocar tipo “clique aqui para perguntas mais frequentes”, algo assim; é mais ou menos o que quero fazer para deixar minha fala arquivada no museu, para cada obra. Eles já sabem, tanto que querem produzir isso comigo.

Dopada, 1997-2002
Foto: Adriano Pedrosa



Tinha meu espaço e duas obras; acontece que no meu espaço não poderiam estar as duas obras juntas, uma é dormindo, tem outra temperatura, a outra é lutando; uma ia passar por cima da outra. Então decidimos que íamos colocar, alternadamente, uma e outra. Eu, ainda viva, cheguei lá, e fizemos as obras (risos).

RD “*Eu ainda viva*” é ótimo!

LL Eu tenho que brincar com isso. Acho que consegui fazer uma obra que é para além de mim; eu não preciso estar mais aqui; é diferente do artista que trabalhou a própria imagem na performance, que está focando questões diferentes. Tenho essa sorte de ter seguido esse viés; poderia ter enveredado por uma poesia diferente. Casos como o de Márcia X me preocupam em relação à instituição. Como administrar sua permanência? ela tem uma obra forte e contundente, e precisa ser sempre pensada na hora de exposições. Cada artista pensa de uma maneira, o problema não está na Márcia, que foi sempre genial, o problema fica para a instituição, que tem responsabilidade quanto a isso.

Em Inhotim, fiz como sempre faço; escolhemos as pessoas. Primeiro, apresentei a obra, era uma massa de pessoas, estávamos pensando numa exposição que tinha que ter uma mudança constante e que ia durar quatro meses! E quando falo do humano matéria, começa a pipocar gente que gosta da coisa transcendente do performer, do controle, a hierarquia no topo da questão e etc. Lembro que para *Dopada* tinha muito mais gente do que para *Marra*, porque as pessoas querem fazer *Dopada* porque tomam comprimido e dormem. Elas têm atração pelo comprimido (risos).

RD Qual é o remédio que você dá?

LL Dormonid 15mg.

SM *Dormonid é hipnótico. Sinapses... desligam em minutos e só acordam cinco horas depois!*

LL Com esse trabalho acontecia constantemente, era preciso um monte de mulher fazendo isso. Cada dia da semana uma; assinam documento cientes de que estão tomando remédio, coisas da instituição. Nessa obra tem que tomar, porque não é teatro; ninguém finge que dorme. Se o espectador olha para minha obra e tem dúvidas, é outra questão!

IA *Você guarda essa documentação? ficam na instituição todos os protocolos dos procedimentos?*

LL Eles vão organizando do jeito deles. Eu mandei para Inhotim uma cápsula/caixa grande que você abre e tem o tubo de crochê que conecta a cabeça na arquitetura, a camisola, aqueles grampinhos que ficam na cabeça, umas ventosinhas que encaixam na parede e a caixa de comprimidos. Achei engraçado que eles mantiveram a minha primeira caixinha. Tem a receita médica prescrevendo aquilo para aquela obra e na *Marra* também, numa cápsula/caixa, os capuzes; abre e está tudo disposto, para a pessoa só pegar, encaixar e começar a lutar. Mas essa cápsula é para o acervo, não é para ser exposta.

DT *Acho importante você falar da artista galerista.*

LL Eu já fazia um trabalho que era apresentar um artista para o outro, já existia isso no cotidiano, que é mais ou menos o que a gente faz; não é uma galeria pró-forma, e ela começou em 2003.

RD *Você é a única mulher entre dois homens de personalidade fortíssima..*

SM *Começou com o Franklin também?*

LL Teve o Franklin Cassaro, que ficou nos primeiros três meses e que dizia uma frase sensacional: “fazendo e aprendendo”, porque ninguém sabia no que ia dar. No passado, o Márcio sempre brincou comigo, que seria “meu agente”, mesmo eu tendo galeria em São Paulo na época. Um dia falei por que ele não virava logo um galerista, já que gostava disso, e ele bancou. Ele mesmo renunciava isso, ele nasceu para isso; é impressionante a verve do cara! Ele foi lá, A Gentil Carioca é Márcio *persona*, inteiro. E foi maravilhoso ter encontrado o Neto; cada um é de um jeito; o Neto também tem uma paixão incrível pelas coisas, pela vida, pelos detalhes. Eu sou uma mulher de sorte com esses dois incríveis. Entrei com tudo, apostando, e eles também.

Eu já havia vivido tipos de sociedade intelectual com o Marssares, com quem fui casada, e criamos o *Vivia21*. Já tinha administrado o *RhR*. Essa contaminação do outro é absolutamente maravilhosa. Ninguém vive sozinho.

RD *Como surgiu o nome *Vivia21*?*

LL Foi Marssares quem batizou; não sabíamos que nome dar, e ele apareceu com esse. E começamos a falar muito de *atravessamento*. Na época tinha o aparecimento de muitos coletivos que apregoavam a dissolução da autoria. No *atravessamento* era diferente; muito importante é você conseguir ao menos apontar onde aparece a ideia, mesmo sendo uma fagulha, porque nessa capilaridade você entende esse

histórico das influências e das convivências. Nós achávamos que o *atravessamento*, que chamávamos de conceito fluido, era mais interessante do que simplesmente falar que a obra é de todos, apesar de que existe uma implicação política importante nessa afirmação. Os artistas que vinham e conviviam no RhR começavam a ouvir sobre o *atravessamento*, e percebemos que muitas pessoas que estavam ali o tempo todo, mas diziam que não eram integrantes e não se identificavam em portar o *Uniforme-Desenho*, mas o tempo todo faziam coisas, e começamos a achar que estavam fazendo *atravessamento* também. Esse conceito acabou sendo desenvolvido e muito usado por alguns artistas, como o Jarbas e o BobN, mais tarde.

RD *Você acha que esse atravessamento seria um anti RhR e uma ação do Viviaz1?*

LL Não. Ele era o RhR também, não há negação aqui. Tudo acontecia ao mesmo tempo; o RhR, e eu vivenciava com o Marssares as coisas do Viviaz1, que éramos só nós ali, cama e café, aquela coisa do dia a dia e muitas ideias sendo pensadas pelos dois.

IA *É um equilíbrio legal das várias instâncias, do singular, do casal, do grupo; não fica um bloco.*

LL Tudo sendo vivido ao mesmo tempo, e enquanto isso eu fazendo exposição do meu trabalho aqui e acolá... O Viviaz1 era um personagem que não tinha cara e ao mesmo tempo tinha, chegamos a fazer uma exposição do Viviaz1, e ninguém sabia que era eu e o Marssares. Fizemos até curadoria na Galeria do Poste!

SM *Essa experiência com A Gentil?*

LL O que eu ia dizer da Gentil é que pensávamos em fazer uma coisa que não sabíamos exatamente o que era; sabíamos um pouco, definimos algumas coisas: seria uma galeria comercial com atitude política; tínhamos que conseguir as coisas, só que não sabíamos que cara ia ter. Eu tive um grilo, por um lado, que era fazer uma coisa que poderia não ter nada a ver comigo, mas começamos a perceber que A Gentil Carioca era uma coisa que não era nem eu, nem o Márcio e nem o Neto e que era uma experiência que eu já tinha com o Viviaz1. Isso me deixava tranquila por um lado, porque eu tinha aquela situação de controle total do *Homem=carne/Mulher=carne*, e A Gentil Carioca aparece como uma atitude política mesmo, com a experiência que já tínhamos de trabalhar com outras galerias, querendo exatamente entender esse instrumental. Eu tinha vários amigos, artistas, colegas com aquela questão do pudor, que precisa mesmo ser discutida, a relação do mercado de arte, a qualidade etc., é justo; mas alguns condenavam esse universo do mercado, questionando como se poderia tocar esse terreno pecaminoso! (Risos.) Não acho que o artista tenha que ser *naïf*; ele tem que entender esses sistemas de relação, sem negar muitas ferramentas da sociedade, como o mercado, por exemplo. Passei a vida com minha mãe socióloga falando de Marx e dinheiro, e tinha aquele histórico de esquerda. Eu entendi tudo isso como uma circunstância de poderes que precisavam dialogar; você pode inocular, entra num negócio e espalha a sua coisa ali dentro, um tipo de espionagem. O artista deve ser, antes de tudo, um forte.

RD *“Gentil”, vocês são três figuras.*

LL Gentil é aquele que também utiliza algumas estratégias de convivência para alcançar anseios, e o nosso caso é a arte. Convencer um colecionador a ter na parede uma coisa que ele jamais imaginou que pudesse ter, o buraco da Renata [Lucas], por exemplo. Chegar lá e com perspicácia conseguir atualizar algo que

tem tradição de estar aquém, que é o mercado, aproximar um pouquinho mais, sem pudor, se deixar, se permitir, como jogar com isso... em nenhum momento batendo o pé na porta; afinal, somos todos parceiros da mesma festa.

FS *É engraçado porque o que era estranho há 15 anos hoje em dia já não é e pode ser comercializado. Não estou falando exatamente de A Gentil, mas de um ponto de vista geral.*

SM *Acho também que A Gentil, não sei se tu concorda, abriu um espaço que era muito pequeno no mercado carioca, que é um espaço para o jovem artista. Concorda?*

LL Sim, também. Mas dá vazão para uma série de coisas acontecendo e também possibilita o aparecimento de pessoas que já estavam há um tempo por aí. Muitas vezes chega lá curador que não tem nada a ver com os nossos artistas, e apontamos para onde tem que ir; é uma agência de muitas pessoas circulando.

SM *Acho que, depois do Projeto Abre Alas, que já tem quantos anos?*

FS *Cinco anos.*

SM *Me parece bem contundente a mudança nas galerias cariocas depois disso.*

LL Nós sempre fomos amigos, nossa relação sempre foi de parceria, amizade com todas as outras galerias. Algumas galerias muito importantes querem estar junto porque uma representa o meu trabalho, outra, o do Neto; há sempre uma ótima relação, desde o começo.

RD *Obrigado, Laura.*

NOTA

1 Espaço de arte localizado no Centro histórico do Rio de Janeiro, a galeria A Gentil Carioca foi aberta em 2003 por Laura Lima, Márcio Botner, Ernesto Neto e Franklin Cassaro. Seu endereço eletrônico é <http://www.agentilcarioca.com.br/>