

por exemplo, já está bem longe da prosperidade da década de 80, estando hoje mergulhada em período de incertezas, conflitos agudos internos e crise econômica. Assim a arte de países como a Polônia e a Alemanha, até a pouco caracterizada por um clima de pós-guerra, preocupação moral e social do artista (aliás Beuys e Kiefer são exemplos disso que digo) talvez se altere nos próximos anos de forma visível.

2 ■ Hoje em dia parece estar ocorrendo uma espécie de retorno ao conceitual mesclado com outras tendências como a recorrência a elementos, objetos e formas da sociedade industrializada. Não no sentido urbano do *pop*, porém numa manipulação desses elementos ou peças por parte do artista. Há visível também uma poética do espaço da qual não está ausente o conceitual. Isso em meio a outras tendências que têm muito de já vido dos anos 60 e 70. Mesmo eventos de elevado nível como a *Documenta* e *Veneza* voltam a apresentar artistas sobejamente conhecidos. É o caso de Nam June Paik há décadas sendo visto, o que vem provar que não ocorre muita renovação. Ao mesmo tempo vê-se um encadeamento de informações, no caso por exemplo de Anish Kapoor, um indiano da Grã-Bretanha, festejado em *Veneza* e que hoje é alvo de solici-

de densa tendência ao materismo — quase um maneirismo na forma de tratar a superfície da tela, sempre objetivando uma espécie de poética difusa — há bem presente entre artistas desse começo dos anos 90 uma espécie de retorno ao *pop*, ou um neo-*pop* por vezes agressivo em sua figuração. É o caso do trabalho de Fúlvia Marquete, Zulmira Amaral, Roberta Fortunato ou Kafto de São Paulo ou de Marco Paulo Rolan de Minas Gerais.

• Aracy do Amaral é crítica de arte

## FERREIRA GULLAR

1 — O mundo vive hoje a crise dos valores surgidos com a civilização industrial. A crença em que as conquistas da ciência e da técnica fariam do homem o sujeito efetivo de sua própria história alimentou as utopias desse século em todos os campos inclusive no campo das artes. Foi desse campo talvez de onde primeiro surgiram os sinais de que aquela crença não correspondia inteiramente à realidade. Mas isso não significa, como pensam alguns, que a arte morreu e sim que é chegada a hora de rever os conceitos tidos até aqui como indiscutíveis.

hoje as instâncias internacionais de consagração das artes visuais favorecem valores não visuais.

Até aí, tudo bem. A alternância de tendências dominantes é o fator que tem definido a dinâmica interna do acontecimento artístico. O problema é que a recusa da visualidade está atingindo dimensões inquietantes. Assumindo a forma de preceito moral e estético essa negação está interiorizada até mesmo por artistas reconhecidos como visuais. Não é incomum que pintores e escultores procurem insinuar que seu trabalho não é "meramente" visual.

Dolado do consumo, a hegemonia do conceitualismo pode trazer consequências mais graves. A contraditória presença, em recintos de artes visuais, de objetos que, programaticamente, têm sua visualidade desvalorizada, faz com que o público de arte se sinta atônito e esta incompreensão pode acabar por afastá-lo das galerias e museus.

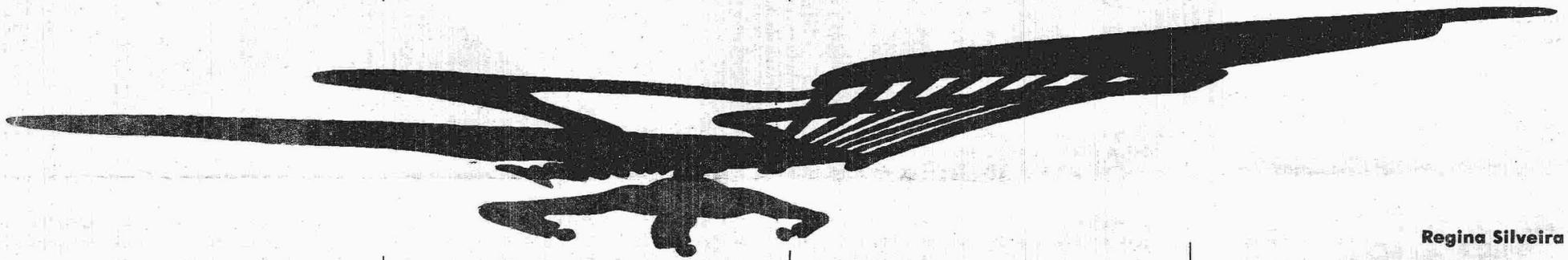
Nesta situação seria muito saudável uma reação dos artistas que trabalham as linguagens visuais. Não pelo combate equivocado à conceitualidade dominante mas pela ênfase nos valores visuais das artes visuais. Eu, como artista fascinado pelo universo da forma visual, sempre que posso, como agora, afirmo e reafirmo que meu tra-

lugar à imagem, simulacro do real. É a civilização da ausência. Portanto, a abstração passa a ser agente do Poder e a fisicalidade do objeto passa a ser constituir no último refúgio da Utopia. É no movimento do bailarino que cruza o espaço, na expressão das mãos e das vozes dos atores e cantores, no gesto humano perenizado na tela, no solitário exercício de palavra, que reside o germe da dúvida, da transformação. A arte é a cidadela da resistência e de liberdade humana. Ela é atemporal; é ela que nos faz compreender a diversidade e a complexidade do homem. Ela é o grito da revolta e o território da Ética.

■ Marcus de Lontra Costa é crítico e diretor do MAM do Rio de Janeiro

## ALAIR GOMES

1 — Apenas excepcionalmente arte e ideologia mantêm relações estreitas, legítimas e frutíferas. O relacionamento freqüente e autêntico entre uma e outra é basicamente negativo; seu aspecto central é o da não conformidade, expressa de um modo ou de outro até mesmo através da abstração — com as estruturas sociais e culturais prevalentes. O componente inten-



Regina Silveira

tações em todas as partes. É o caso também de Jenny Holzer, artista tipicamente americana, recorrendo a tecnologia a mais avançada e que embaixa sua obra, entretanto, numa postura imagética protestante da sociedade. Parece que quando o sistema curatorial internacional "descobre" um artista que é premiado e percebe nele estrutura para presença espetacular em grandes eventos, não o solta mais. Até o esgotamento do artista? Nos perguntamos, ou ele fica sempre em órbita não importa o que ele venha a fazer?

O Brasil também se insere nesse fenômeno "encadeamento": Hélio Oiticica é um exemplo, entre outros, "percebido" pela sensibilidade de um crítico respeitável como Guy Brett. Além de Cildo Meireles, que foi finalmente reconhecido a nível internacional da mesma forma que Waltércio Caldas. Este é um fenômeno que está implícito igualmente na necessidade de renovação dos quadros daqueles que são reconhecidos internacionalmente. Para isso contribuiu, é bom que se reafirme, a exposição polêmica *Mágicim de la Terre* realizada em Paris há poucos anos. Já entre os jovens brasileiros posso observar que além

2 — A convicção errônea de que a arte é uma invenção do momento e que, por conseguinte, a linguagem é um instrumento acadêmico e limitado da expressão estética, conduziu ao esgotamento de todas as tendências ditas de vanguarda. Hoje ninguém pode afirmar que tal ou qual tendência ou tipo de expressão seja mais avançado que outro. O fim das vanguardas pôs no mesmo plano de atualidade todas as tendências. As de hoje, as de ontem ou as de antes de ontem. Se isso, por um lado, provoca indefinição e confusão, por outro repõe o problema da qualidade artística no centro da discussão. Já não tem cabimento valorizar um trabalho só porque ele se pretende inovador. Inovou-se tanto que isso já não desperta interesse. É hora de recuperar a qualidade técnica e o valor poético da obra de arte.

Ferreira Gullar é crítico de arte e poeta.

## AVATAR MORAES

As vanguardas pós-formais duchampianas que floresceram nos anos 70 tomaram o poder nas artes visuais. E assim configurou-se um paradoxo:

balho não tem nenhuma intenção extrarformal, semântica, retórica ou declaratória.

■ Avatar de Moraes é artista

## MARCUS DE LONTRA COSTA

1 ■ Num mundo no qual etíopes subnutridos convivem com sofisticados *cyborgs*, muitas vezes a crise das ideologias serve de alibi para se justificar a exploração e a desigualdade. É a estratégia do discurso conservador. Na arte, a alegoria acadêmica convive com a destruição do objeto e de sua linguagem. A arte passa a ser a crise da arte e, depois, a ilustração do discurso da crise. Nesse quadro confuso que caracteriza a contemporaneidade, de nada adianta investir na pastiche que canibaliza a história. É preciso enfrentar os verdadeiros dilemas de modernidade, entendendo a tradição como um exemplo permanente de questionamento e de inconformismo. O homem — e a arte — transcende a realidade quando usa a inteligência como arma e o passado como aliado. 2 ■ Na sociedade pós-industrial, a informação é a moeda. O objeto cede

cionalmente construtivo das ideologias não chega a vir à tona. Assim sendo, a crise atual das ideologias não deverá alterar em profundidade esse padrão, pois que infelizmente seus motivos não se dissiparam com o grande debacle ideológico. Esse debacle deverá em princípio apenas desacreditar ainda mais uma produção pseudo-artística posta a serviço dos ideais das ideologias, que não chegou a adquirir cidadania no mundo das artes. Alguma real mudança do padrão poderia talvez surgir apenas entre os povos agora liberados das ideologias transformadas em tiranias.

2 — Gostaria bem mais que essa pergunta fosse a respeito do que deveria ser a visualidade contemporânea, pois que, tanto através de imagens quanto 'ao vivo', nos encontramos hoje expostos a uma estúpida riqueza de elementos visuais de grande potencial criativo ou inspirador. O que, entretanto, parece orientar, ou desorientar, nossa visualidade é uma busca frenética e caótica de sentido para a realidade. Na avalanche de imagens divulgadas pela mídia não faltam elementos que, nos remetendo à realidade, seriam capazes de polarizar nossa visão em torno de centros de

# A ARTE NO MUNDO PÓS-MODERNO

O JORNAL DE BRASÍ-

LIA fez a uma série de críticos e artistas duas perguntas: 1 — Como você vê a crise das ideologias em relação à produção da arte atual? 2 — Em linhas gerais o que define a visualidade contemporânea? Em um mundo com transformações tão velozes, totalmente interligado por redes de comunicação e por sistemas de transmissão computadorizada de informações e que está, ao mesmo tempo, submerso nos mais primários nacionalismos e onde o racismo reencontra espaço para expandir-se, qual a função da arte, se é que ela tem alguma?



ROSÂNGELA RENNÓ—detalhe de instalação fotográfica. Foto de Cristina Guerra

## ARLINDO MACHADO

1 — A crise não é das ideologias, mas das velhas ideologias, que se tornaram cada vez mais inadequadas para dar conta das indagações do homem contemporâneo. A arte que se faz hoje está introduzindo novos problemas de representação, abalando antigas certezas no plano epistemológico e exigindo ainda a reformulação de conceitos estéticos. Em toda época de grandes transformações há sempre uma dialética entre destruição e reconstrução, ou entre degeneração e renascimento e isso também marca a contemporaneidade. O que não se pode é julgar toda a produção artística mais recente com base numa legislação teórica prefixada, baseada em categorias assentadas e familiares, pois, como já advertiu Lyotard, é bastante provável que essa produção esteja sendo governada por modelos formativos que não foram ainda percebidos ou formulados teoricamente.

2 — A iconografia científica e tecnológica, de um lado, e a iconografia dos meios eletrônicos de massa são as principais referências no imaginário do homem contemporâneo e esse fato tem conduzido os artistas mais inquietos a buscar um contato estreito com as máquinas e processos científicos. Há hoje todo um empenho da arte no sentido de fazer emergir possibilidades de visualização insuspeitadas, a partir de uma utilização intensiva ou

transgressiva dos recursos enunciadores colocados à sua disposição por máquinas de enunciação tais como computadores, câmeras eletrônicas e dispositivos do gênero. As evidências apontam na direção de um novo Renascimento e de uma recuperação da identidade entre arte e ciência, que havia sido perdida desde o século XVIII em decorrência da compartimentação das especialidades introduzidas pelo Iluminismo europeu.

Arlindo Machado é professor da PUC-SP

## RONALDO BRITO

1 — As linguagens de arte não atuam primordialmente, a meu ver, na dimensão em que ocorrem as lutas ideológicas, pelo menos na acepção corrente do termo. A crise das ideologias com certeza exerce influência sobre a produção de arte; não tem contudo efeito causal. É certo, por exemplo, que o desencanto frente às utopias revolucionárias atinge em cheio muitas obras contemporâneas, que se vêem obrigadas a desafiá-la ou a assimilá-la positivamente. Nenhuma obra, entretanto, qualifica-se, torna-se significativa, graças a seus conteúdos ideológicos — o alcance crítico da Forma da Arte extravasa esses limites. O que de fato parece imutável — e a própria questão corre o risco de confirmá-la — é a tendência generalizada de ignorar ou diluir a realidade

da experiência estética em favor de utilitarismos e moralismos (no caso, confundem-se) ideológicos. E se antes eles costumavam apresentar-se em escala monumental, como as leis da história, agora tomam a forma da tirania das pequenas políticas localizadas, a política das minorias, a política da "natureza" e assim por diante. Tudo isto adquire uma força crescente de pressão institucional e econômica que, sob o pretexto de viabilizá-lo junto ao grande público, tende ao contrário, a restringir os horizontes culturais do trabalho de arte.

2 — A expressão Visualidade Contemporânea só pode se referir, no contexto, ao Pensamento Plástico Contemporâneo. Ainda assim, mesmo em linhas gerais, não se trata de algo passível de definição. Se levarmos a sério a noção de contemporaneidade, é claro que ela não aponta simplesmente para o que vemos ao redor — até porque, no caso do Brasil, a noção ficaria desmoralizada — sim para a re-potencialização crítica, as transfigurações possíveis das linguagens modernas. Algumas versões do chamado pós-moderno visam talvez à mesma coisa; a maioria delas, a interpretação dominante do pós-moderno em todo caso, pretende exatamente o oposto: datar o moderno e decretar a falência do princípio de autonomia da arte. Utilizando largamente as formas modernas, tenta-se desacreditá-las enquanto veículos de um projeto de emancipação, seja para dissolvê-las em múlti-

plas práticas cotidianas, seja para restaurar uma hierarquia de saberes onde a arte voltaria a ocupar uma função apenas "subjetiva". O que haveria em comum entre dois pós-modernos tão díspares seria a negação da potência "lógica" da forma bem como da capacidade de reinterpretar social inerente à experiência estética na medida em que esta consegue superar a empiria e redimensionar a vida. Seria fútil procurar, meio à confusão, o nexo exemplar do pós-moderno. É suficiente afirmar que Contemporânea é toda arte que se dispõe a prosseguir, contra os vários e paradoxalmente "renovados" obscurantismos, a aventura moderna. Que essa aventura, para realizar-se, tenha que se haver agora com o desgaste, o peso e a consistência de uma tradição secular, é o que a torna ao mesmo tempo mais árdua, mais profunda e mais promissora.

\* Ronaldo Brito é crítico de arte e poeta.

## ARACY DO AMARAL

1 ■ Considero que o que se denomina crise das ideologias se refere à queda do muro de Berlim assim como ao desaparecimento da maior parte dos países de ideologia comunista, coisa impensável há 30 anos.

Para que esses acontecimentos comecem a se refletir na arte há um espaço de tempo para que as novas circunstâncias afetem a criatividade. Na verdade, parece-me que a Europa, ►

atração fundamentais da mente humana, e, portanto, de sugerir direções ao longo das quais aquela busca seria menos inconseqüente. Mas os fatores espúrios que tornam a busca caótica trabalham contra a possível polarização.

Alair Gomes é fotógrafo e crítico de arte

## LISSETTE LAGNADO

1 — Já que a natureza da criação é feita de imprevisibilidade e liberdade, o que a crise das ideologias deve alterar são questões externas, como a estratégia de difusão da obra. Acabou a dualidade de blocos (Leste/Oeste, Norte/Sul, Comunismo/Capitalismo etc.), porém a atual pulverização dos territórios geográficos gerou benefícios paradoxais: a libertação de grupos minoritários e sua contrapartida, uma ascensão do discurso nacionalista — que também ameaça a manifestação poética. Talvez seja irônico lembrar que é nessa encruzilhada que um artista como Hélio Oiticica (1937-1980) só agora consegue um prestígio institucional internacional, desvinculado do contexto político que originou sua obra, no preciso momento em que a atenção do mundo está atraída por expressões que se preocupam em refletir seu lugar de origem. A competição em eventos internacionais promete ser mais cruel, obrigando o artista a fazer de sua vocação uma profissão conturbada de tarefas até de ordem burocrática.

2 — O que define a visualidade contemporânea é um hibridismo de linguagem: de várias naturezas (misturando fotografia, pintura, música, dança, e arquitetura etc.) e de várias "escolas" (o figurativo, o abstrato, o pop, o conceitual). Conseqüentemente, o contemporâneo tem evidenciado um comportamento estéril pontuado por expressões como "pós", "neo", "cover", "remake". O peso da tradição e o desejo de deixar um testemunho singular são duas profundas fontes de angústia do artista atual. Mais do que a crise das ideologias, o impacto das vanguardas do início desse século criou impasses penosos à criação artística. Há hoje uma dimensão mais ampla da consciência — o que impede produções isoladas historicamente. O artista contemporâneo teve tanta consciência de sua memória que, nos anos 80, produziu uma pintura preta de tentativas e erros, espessa, materializando o peso do passado. As fatias camadas de tintas foram interpretadas como afirmações. E se o que parecia ser um artigo de fé fosse excesso acumulativo de dúvidas? De fato, a produção já mais recente mostra-se "desanuviada", como se o olho estivesse pintando mais com a consciência do que com a mão...

• Lisette Lagnado é crítica de arte.

## NIKOLAUS A. NESSLER

1 ■ A crise das ideologias é relativa. Nós podemos falar sobre um "break-down" completo de certas experimentações históricas, enquanto que o mesmo sistema continua sob outras circunstâncias. Sociedades como o mundo ocidental estão cada vez mais

relacionando-se com fenômenos imperialistas sem uma configuração ideológica. Um sistema de "anything goes" ainda baseado na economia capitalista cobre o primitivismo dos pensamentos darwinistas nas operações humanas. Valores culturais estão em destruição, como linguagem, imagens, política. As economias poderosas estão dividindo o mundo em mercados. A humanidade se defronta com um terrível vácuo de sentido. A arte volta-se para uma esfera muito privada e mais e mais trata-se de uma questão individual.

2 ■ Se a arte alguma vez teve uma função particular, este seria o tempo para que ela substituisse as ideologias e religiões. A grande diferença entre arte e ideologia é que a arte sempre foi privada, individual, específica e única em termos de filosofia, religião, ideologia, mitologias, sistemas de pensamento e comunicação. Foi sempre uma ação cara a cara, transferindo uma idéia de uma pessoa para outra. A arte sempre mudou o mundo de uma maneira silenciosa e não-violenta. Beleza é um

Sempre existem diversas facções em disputa por hegemonia — principalmente no campo da arte. Seria interessante que as facções fossem mais evidentes, para que as disputas se tornassem mais claras, mais interessantes, menos dissimuladas. Todo o artista que ocupa um lugar significativo no circuito provoca um efeito ideológico à sua volta — mais ou menos à sua revelia — responsável pela sustentação de sua obra junto aos diversos segmentos do sistema de arte. Acho que a maioria dos artistas não está (ou finge não estar) consciente dos efeitos ideológicos conectados a suas obras; então todos se apóiam em uma certa ideologia *naïf* da autonomia da arte. O mais importante para a produção atual seria pensar concretamente suas estratégias artísticas de modo a minimizar a atuação das correntes ideológicas mais reacionárias, dentro do circuito de arte.

2 — No mundo contemporâneo a produção de visualidade não é exclusiva dos artistas; o que é próprio da arte é uma certa articulação do visível

em sua permanente crise do século XX, tem agora novos desafios. Além de superar a opacidade lançada sobre a história, tem que despertar os homens de sua letargia. O "pior cego" é o que não quer ouvir. Nenhuma crise de Estados superou as evidências da razão, da psicanálise às interpretações materialistas da história. O que está em crise profunda é a ética e a esperança. E esta é a mais lamentável de todas as crises.

2 — A arte seja na busca de constituição de sujeito, no desenvolvimento de modelos de relação com o outro em respeito à diferença encontra nisso a sua condição essencial de sociabilidade. Não importando a sua região intelectual, o artista define as fronteiras movidas da arte como um processo ético. Num mundo de complacências, beringelas não alimentam qualquer ação conseqüente nem aguçam o olhar. A propósito: qual a obra de arte pendurada na copa da Casa da Dinda?

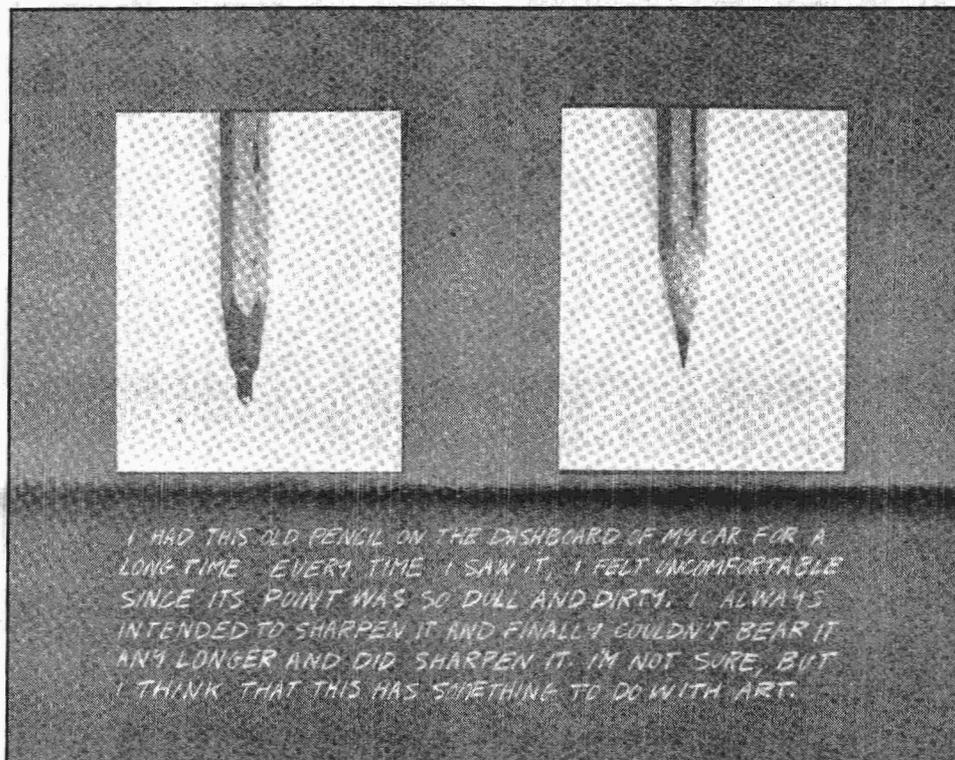
Paulo Herkenhoff é crítico de arte

## AGNALDO FARIAS

1 ■ A tão decantada crise das ideologias (diagnóstico que progressivamente vai perdendo a força na medida em que vem se transformando em rótulo) encontra um paralelo e uma possível antecipação — para ficarmos num aspecto deste tema tão intrincado no campo das artes plásticas, na igualmente célebre crise das vanguardas modernas, mais precisamente na vertente construtiva das vanguardas européias do entre-guerras. De fato, o ideal redentor desta fração das vanguardas, seu projeto de buscar o entrelaçamento entre arte e vida com o intuito de espriar-se no cotidiano das pessoas, moldando-o e estetizando-o, ao vincular-se ao "modus operandi" industrial teria incorrido — de acordo com seus críticos mais ferozes — numa verdadeira traição dos propósitos desestabilizadores da expressão artística. Segundo esse ponto de vista, a associação entre arte e indústria — e a conseqüente criação do *design* — estaria definitivamente comprometida com o *status quo*. Do mesmo modo, a redução da expressão artística aos cânones da razão equivaleria a seu atrofiamento.

2 ■ O panorama atual das artes plásticas começou a se delinear fundamentalmente a partir da crítica e do esgotamento daquela orientação. A "volta da pintura" nos anos 80, a retomada da história, que tanto pode ser interpretada pela recuperação de temas e procedimentos abandonados como anacrônicos (lembremo-nos de Anselm Keifer ou da arquitetura de Aldo Rossi), são indicadores da busca de novos paradigmas e da constatação de que nostálgica ou parálitica, cínica ou simplesmente perplexa, a produção atual assemelha-se de fato — como nos fazem crer as últimas grandes exposições internacionais — a um grande corpo desmembrado que se move em todas as direções. O único dado concreto talvez seja a impossibilidade de aceitarmos um paradigma, o que não impede que grupos de artistas, críticos e *marchands* tentem com não rara freqüência formular algum para saciar o anseio de um público ávido por soluções.

■ Agnaldo Farias é crítico e professor.



The Pencil Story, 1972-1973 de John Baldessari

indicador para o senso comum do direito e da verdade. Descrever e criar marcas de beleza é o trabalho mais honrado dos artistas de hoje. Sua ajuda deve ser na definição e na autodefinição dos povos dentro da diversidade de culturas. Nós devemos pensar sobre nossos *medias*, se continuaremos a tradição da pintura, desenho, escultura ou se iremos atuar junto ao "social design", operando com relações humanas.

Recriação do mundo começando a cada dia, é o objeto de todas as artes, se é uma arte verdadeira. A arte, dessa forma, opera com modelos e protótipos para o mundo.

■ Nikolaus Nessler é artista e organizador da mostra Arte Amazonas.

## RICARDO BASBAUM

1 — Creio que a 'crise ideológica' implica apenas na falência das grandes vertentes ideológicas. Mas elas estão sendo substituídas por outras, talvez microideologias, mais localizadas.

com a invisibilidade (o campo discursivo, por exemplo). A visualidade contemporânea caracteriza-se por uma tensa convivência de diversas vertentes visuais. Para o artista, 'visualidade' transforma-se em 'estratégia visual': é por isso que sua fixação no aspecto visível das coisas é uma fixação de 'superfície', uma vez que ele deve ir muito além, procurando manipular diretamente os pontos de controle da produção visual. A visualidade construída é uma decorrência destas ações estratégicas.

Ricardo Basbaum é artista plástico

## PAULO HERKENHOFF

1 — Não vejo nenhuma crise de ideologia. Talvez nunca as ideologias tivessem estado tão bem na história, com mecanismos tão eficazes e profundos de persuasão. Os céus continuam servindo ao poder, com seus pastores eletrônicos e presidentes eleitos por marketing. A retórica barroca da cruz não era nada perto das antenas de televisão de hoje. A arte,

## D E P O I M E N T O S

**LUÍS PAULO BARAVELLI**

O espaço é pouco para um tema tão amplo como a crise da arte contemporânea. Como este artigo é publicado por ocasião do Fórum Brasília de Arte Contemporânea, onde se debatem muitas idéias diferentes em vários níveis, faço como contribuição, uma relação em itens breves de algumas questões e problemas gerais que me parecem relevantes hoje.

— O que chamamos arte se originou da Europa Ocidental. São países ricos, velhos, brancos, homogêneos. O Brasil é pobre, novo, mestiço e desigual. Ficamos orgulhosos quando conseguimos fazer aqui uma arte do tipo da deles e no mesmo nível de qualidade mas não sei se deveríamos.

— O modernismo na arte se baseou na expansão contínua dos seus limites. Durante 150 anos a arte incorporou coisas que antes não eram arte, da colagem à psicanálise, do uso de sucata à filosofias. Uma data para o início do pós-modernismo seria algum ponto (no começo da década de 70, acho) quando se percebeu que a expansão em si faria apenas uma arte mais extensa e não necessariamente uma arte melhor.

— A questão crucial para um artista é poder fazer seu trabalho com empenho total e pelo tempo que for necessário. Décadas, em geral. Isso envolve dinheiro, o problema de como continuar produzindo. O modo como um artista se financia determina tudo o que ele vai fazer em seguida. Não há nas escolas de arte a menor menção aos aspectos econômicos da profissão, nem no passado, nem hoje e não há nenhuma projeção para o futuro.

— É possível em arte, como em tudo, fugir para a frente.

— Gosto de definir o artista como um fabricante de clareza. Se tem certezas, comunica certezas; se tem dúvidas, o espectador não fica com a menor dúvida sobre quais são. Ele vai ser um bom artista se em seu interior existir uma pessoa comum o suficiente para ter as mesmas dúvidas que o espectador tem. Sua função é a de um formulador, de uma pessoa que torne visíveis (ou audíveis, etc) não o que se passa em seu interior, apenas, mas no interior de todos. Se arte não serve para se pensar na vida, não serve para nada.

— A superfície é o lugar da diversidade e do prazer; à medida que se sobe ou desce as coisas ficam mais simples, duras e difíceis. Uma sociedade com muitas pessoas é necessariamente complexa, horizontal. Um ambiente assim valoriza o superficial, inclusive em arte. Não aceito com facilidade o lugar comum de que a arte seja elitista; se é arte mesmo aponta para as alturas ou para as profundezas e há pouca gente interessada nesses assuntos — ela é uma manifestação de uma minoria não necessariamente aristocrática.

— Quando um artista se mete a teorizar é ruim; quando um teórico se mete a teorizar é insuportável.

— Artistas são pessoas realmente diferentes das outras, não por terem hábitos estranhos ou usarem roupas exóticas, mas porque não pertencem a nenhuma instituição e têm controle

total sobre seu trabalho. Isto é tão diferente da mídia que os torna personalidades nítidas, interessantes para a mídia, que tem lugar para suas pessoas mas não para suas obras. Estou no jornal e o que o leitor conhece de meu trabalho como artista? Na verdade de as artes plásticas, de produção e fruição quase secretas, não desaparecem da visão pública apenas porque a mídia considera os artistas pessoas glamorosas.

— Um artista de viés clássico estuda em casa e vai a público mostrar como ele é bom; já um romântico estuda em público e depois vai para casa pensar no papelão que fez.

— Ninguém estranha, ao entrar em uma loja de discos ou em uma livraria que os discos e os livros estejam separados em seções claramente rotuladas. Aceitamos sem discutir que jazz, brega e clássico ou ficção científica, poesia e esoterismo, embora pertencendo às categorias gerais de música ou literatura tenham intérpretes especializados e sigam convenções diferentes. Usamos um critério de qualidade para o Megadeth e outro para o Beaux-Arts Trio; podemos ter discos

mus disse que a única questão filosófica séria é o suicídio e parece que tomamos isso ao pé da letra. O que sobrar para o futuro da arte das últimas décadas é o seu lixo. Aquelas estatuinhas de bronze dourado representando maternidades e bailarinas estilizadas são especialmente duráveis.

— Má arte consiste em ficar inventando novas formas de não dizer nada. Exercícios lingüísticos e gramaticais, por exemplo.

— O único desenvolvimento que vejo possível para a arte hoje é em direção ao interior, tanto do artista como do fruidor para um centro comum, explicitamente humanístico. Com o ano 2000 se aproximando penso que, para mim, o grande artista do século XX foi Paul Klee.

• Luís Paulo Baravelli é artista

**NELSON AGUILAR**

Um dos exemplos privilegiados em que se coloca atualmente a questão da contemporaneidade nas artes plásticas acontece na exposição Documenta IX de Kassel (Alemanha).



O centro nervoso de Kassel, a Friedrichsplatz, com a obra de Borofsky  
Foto de Evandro Salles

dos dois sem maiores traumas e colisões. Uma divisão desse tipo já existe nas artes plásticas, embora ainda imprecisa. Seríamos todos mais felizes se ela fosse assumida explicitamente mas seria também uma admissão de derrota, criar mais fatias na quase infinitesimal subdivisão que a cultura vem sofrendo desde o começo do Modernismo. Parece que este caminho é irreversível e o conforto só é conseguido a custo da diminuição contínua da área de ação. Acabaremos tendo definições de arte que comportarão apenas uma pessoa.

— Numa sociedade em mutação a arte pode errar de duas maneiras: querer mudar o mundo mais depressa do que é possível ou imaginar poder produzir objetos imunes à mudança.

— Os artistas mais experimentais, hoje, com raras exceções, usam técnicas cada vez mais precárias e fazem trabalhos sem nenhum compromisso com sua durabilidade. E, simetricamente, quanto pior e mais acadêmica a arte que se faz agora, tanto mais duráveis são seus materiais. Albert Ca-

nificantes brutos, indecifráveis, evocam também um mantra. A personagem gira como um dervixe dançarino proferindo orações aos quatro ventos.

A obra de Nauman não é inédita, provém da mostra "Dislocations", realizada no MOMA de Nova Iorque, entre outubro de 91 a janeiro de 92, cuja curadoria coube a Robert Sotrr. O cunho da exibição norte-americana, vincada por peças que criticavam o establishment como "O outro memorial do Vietnã" de Chris Burden ou a instalação de Adrian Piper, "O que parece, o que é", contaminou a recepção das produções vizinhas e politizou seu alcance, isto é, propiciou uma abordagem extra-artística às obras, curto-circuitando sua livre manifestação. O mérito da Documenta é de entregar a obra de Nauman a si própria, fazendo com que os visitantes entrem no tempo denso de seu desdobramento. Ao contrário da exposição do MOMA, na cidade alemã, o público sai da história, do tempo cronológico, medido por fatos e instaura o próprio projeto de história, fundado pelo tempo implicado da obra, pela experiência partilhada, direta, sem referência e horizontes culturais predeterminados.

Os monitores de Nauman alojam-se na sala revestida por papel de parede fabricado por Kogler. A representação e a forma caminham compassadamente por todo o ambiente. Um William Morris entomologista e austríaco revestiu as paredes do pavilhão "americano". As intervenções gráficas literalmente formigam em torno do espectador, amplificando no sentido ótico o impacto multimídia do vídeo. Fileiras duplas ou triplas de himenópteros cruzam infatigavelmente a planície de papel branco garantindo e escandindo a extensão. A obra chama-se "Formigas" e apresenta-se "allover", prolongável em todas as direções, apta a decorar incidente de Nauman, mostrando o casamento de duas temporalidades específicas e no entanto concertantes.

Neste ponto, ocorre a definição fenomenológica da contemporaneidade: a imbricação de temporalidades diversas num mesmo espaço. Não se trata de algo episódico como a reunião casual de um quadro e de um vídeo. A partir do sentido interno de cada obra, implícito no próprio desenrolar de cada uma, irrompe a sinestesia. O espectador ouve como um cego, enxerga como um surdo e estabelece vinculações sensoriais perdidas antes do advento da apresentação daquelas formas.

A vantagem de uma exposição organizada nos moldes da Documenta torna-se patente. Os artistas são convidados pelos curadores, ignorando-se a procedência, os organizadores abrem o mapa mundi, escolhem os lugares onde a criação atinge um nível extraordinário, em seguida, tramam a possibilidade de conjugarem-na. O resultado é a queda de todas as fronteiras e a concretização da palavra utopia como o lugar capaz de abrigar todas as vontades.

Esse procedimento é fundado apenas pela estética.

NELSON AGUILAR é Curador da Fundação Bienal de São Paulo

## D E P O I M E N T O S

**NELSON MARAVALHAS**

Em contrapartida ao sentido único do trilho, com a única direção do trem... A Mente é um Helicóptero, voa e anda em qualquer direção, sob qualquer sentido. É capaz de atravessar o gráfico Espaço & Tempo em Vetor Diagonal.

Entre cada asa e a outra na foto do beija-flor, o raio corta o Poliero Tudo. Este relâmpago, que de tão rápido não se vê, é a Imagem, a Luz, Inspiração. Insight, Musa Oblíqua do Artista.

O Artista vê de viés. Num tempo ínfimo percebe conexões que para serem explicitadas demandam argumentações exaustivas sobre articulações complexas.

Uma das possíveis operações da Mente é a de pinçar elementos do vasto universo material. Outra operação é a combinatória. Desvenda significados escondidos no aparente acaso. Acha formas no mato, objetos na rua, coisas em casa. Pedacos da realidade. A Mente e suas duas Mãozinhas reagrupam-nos numa nova relação espacial. Reagrupamento de atos combinatórios com força construtiva. Estas forças acarretam aumento de tensão e/ou pressão nos cacos do mundo.

Uma vez que se tornam elementos de um novíssimo sistema, tendo tido suas categorias alteradas de nível, adquirem um outro nome, espécie de pseudônimo significante. Assentados em outra hierarquia, os objetos tensionados, não sendo mais os velhos nomes, os velhos utilitários com suas velhas funções, permanecerão algum tempo juntos nesta nova arrumação. Por que serão "guardados", desta maneira mantidos num espaço restrito, por um tempo indefinido, se fetichizam ou se tornam altares.

A associação formal com o espaço arquitetônico é agora automática. Este acolhe homens e artefatos do homem em relações espaciais significativas. Substituto da Natureza, este espaço é palco de rituais vários.

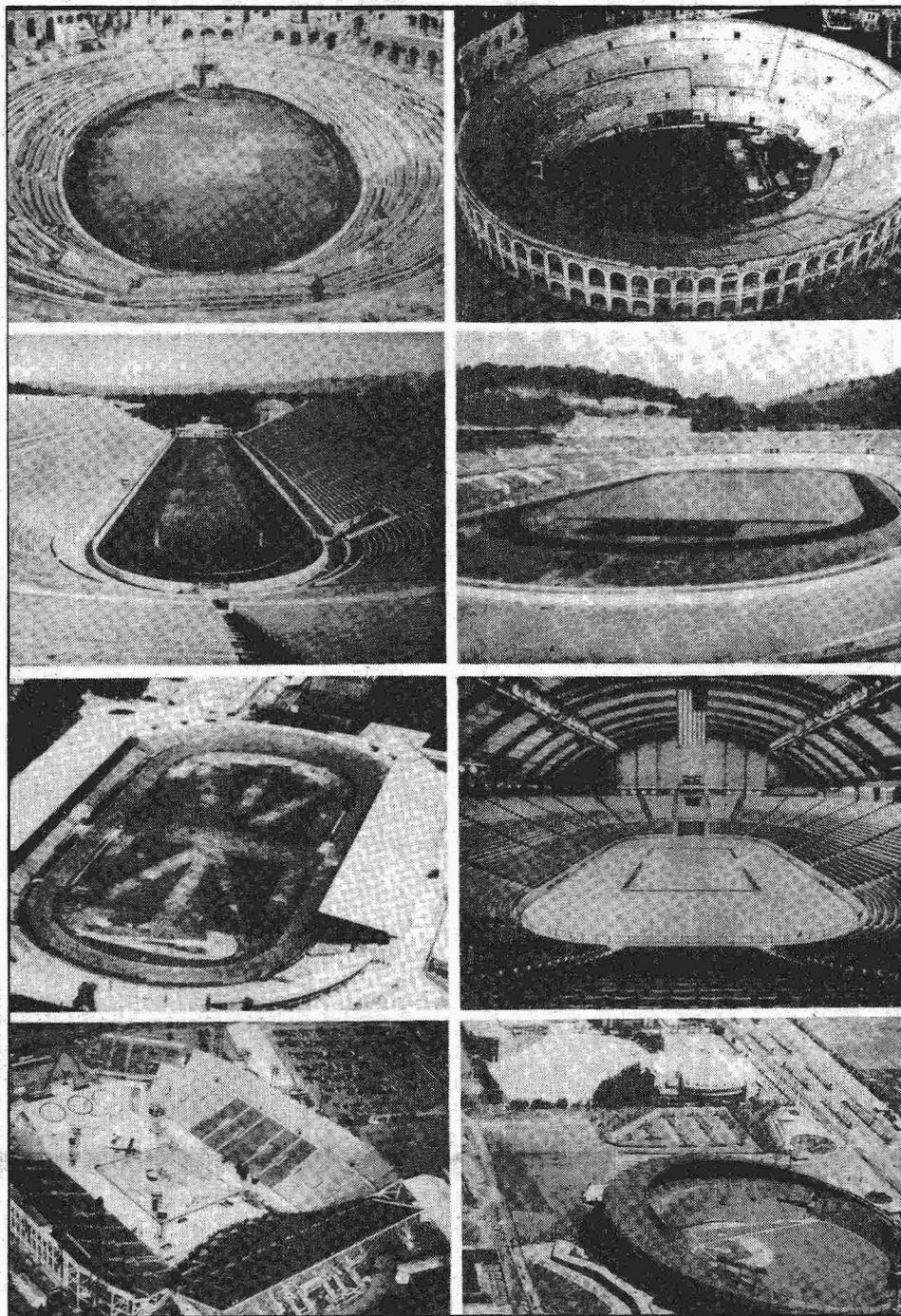
A Arte cria um espaço assim. Coisas e formas e cores e linhas assumem papéis de sujeitos ou objetos, de planos e superfícies, de homens ou animais, de móveis e imóveis, de vivos ou mortos, de quentes ou frios, de chão e teto, de mãe ou filhos. As situações criadas dentro destes espaços, enquanto produtos, são irreversíveis (o que cria um aparente paradoxo com a tese da Mente Helicóptero) e flagram estados emocionais e preocupações racionais de quem as montou ou armou.

São espaços criados para sua Psique ir passear.

NELSON MARAVALHAS JÚNIOR é artista

**ANTONIO MUNTADAS**

Este diálogo entre o artista espanhol Antonio Muntadas, que participa do Fórum Brasília, e Nena Dimitrijevic foi retirado do livro recém-lançado "Muntadas — Intervenções: a propósito do público e do privado", editado



STADIUM — cenas da instalação de Antonio Muntadas

pela Fundação da Serralves em Portugal.

...A assistência num estádio desempenha unicamente o papel de cenário para as câmaras, pois os acontecimentos são normalmente emitidos para uma audiência maior, que os partilha nas suas casas. Antigamente no máximo 100.000 pessoas assistiam a um jogo ou concerto, ou a um discurso político. Agora não passam de um cenário para os satélites e monitores televisivos, pois centenas de milhares de espectadores seguem os acontecimentos em casa. A idéia de público e privado está vinculada a um contexto, à maneira como é apreendida, como os media a retratam, ao modo como eles difundem a informação.

**Nena Dimitrijevic** — O objetivo da crítica de Muntadas circunscreveu-se, durante os anos oitenta, às instituições do poder, concentrando-se, porém, a sua obra em três áreas: arquitetura, *mas-media* e *design*, que ele encara como estando intimamente ligadas à manipulação da representação, e como instrumento de alcance da dominação ideológica, política e econômica na sociedade pós-industrial. Na

sua *História da Sexualidade*, Foucault define o fenômeno do poder como um sistema de contactos que são estabelecidos, quebrados e restabelecidos em todas as relações sociais através dos diferentes estratos da sociedade: "A análise das relações de poder e das suas tecnologias tornou possível perspectivá-las enquanto estratégias abertas, fugindo à alternativa do poder concebido como dominação ou apresentado como simulacro".<sup>(1)</sup> Muntadas analisa estas "estratégias abertas" com o intuito de revelar e expor o sistema de valores que lhes subjaz: "Não limita o seu estudo aos desfavorecidos ou aos não privilegiados, pois as forças e as repressões que ele observa operam tanto sobre, como para os mais poderosos. Mas, acima de tudo, essas forças permanecem praticamente invisíveis... e o que ele deseja é que nós as vejamos e compreendamos"...

...A intensa política cultural da década passada ansiava por converter antigos armazéns, escolas e hospitais em templos da arte contemporânea, onde o recentemente adquirido esplendor da arte tendia a apagar os

vestígios da história e das primitivas funções dos edifícios e seus habitantes. As intervenções de Muntadas questionam o papel da arte na transformação de áreas degradadas da cidade em bairros elegantes: com a ajuda da arte, os bairros pobres tornam-se repentinamente apetecíveis à especulação imobiliária. Muntadas lembra-nos que os artistas não devem aceitar despreocupadamente o papel de cúmplices passivos neste processo de amnésia social, dado que a realidade cinzenta dessas áreas não se desvanece, podendo ser observada ao dobrar a esquina.

**Muntadas** — Se olharmos para a *História*, compreendemos que a relação entre a arquitetura e o poder é evidente. A função histórica do arquiteto pode corresponder à de um projetista de cidades, mas também funciona como uma espécie de guarda-costas de reis, políticos ou líderes religiosos. Os arquitetos materializam os desejos e vontades daqueles que detêm o poder. Olhemos por exemplo, para Brasília, a cidade criada por Kubitschek e Niemeyer. Era suposto dar-se um diálogo, mas o que aconteceu, creio eu, foi que Kubitschek interpretou Niemeyer. Podemos também citar os exemplos de Albert Speer e Hitler, de Le Corbusier na Índia, de Ricardo Bofill em Montpellier. Hoje valoriza-se muito a função do arquiteto: se os anos sessenta foram marcados pela fotografia publicitária, os setenta pela música rock e o princípio dos oitenta pela pintura, no final da década de oitenta e nos anos noventa é aos arquitetos que se atribui a melhor imagem, são eles que representam um certo tipo de poder no meio cultural.

**Nena Dimitrijevic** — A cidade tem sido ao longo da história o palco do espetáculo do poder. Um edifício público, uma praça ou monumento não só formam o vocabulário arquitetônico e estético da urbe, são também manifestações das ideologias dominantes, carregados com as suas conotações e valores. O projeto de Muntadas City Museum (1991) problematiza o fato da arquitetura ser presentemente um dos mais eficientes sistemas de representação. O edifício público, o museu frequentemente, converteu-se num dos pólos fundamentais da indústria da "cultura enquanto espetáculo". É, ao lado da arte nos espaços públicos, um alvo do turismo cultural, uma importante peça do jogo em que "a política e a economia especulam com a quantidade, o lucro e com os votos eleitorais"

A obra de Muntadas interessa à nova geração de críticos e curadores, na medida em que ele desenvolveu um tipo de expressão impessoal e distanciada, conseguindo, no entanto, manter um elevado grau de eficiência e inteligibilidade nas suas posições ideológicas, qualidades essas ausentes da maior parte das atuais obras pós-modernas. Este método idiossincrático, que advém de uma atitude aberta e responsiva ao seu envolvimento social, por ele apelidada de "subjetividade crítica", torna a longa viagem de Muntadas pelos labirintos do poder igualmente válida enquanto manifesto humano e artístico.