



O Sermão da Montanha: Fiat Lux

aberto. E mais: Alfredo Fontes, muito próximo, um irmão, morreu quando se preparava para realizar o seu trabalho. O Antonio Manuel, um artista cujo trabalho, em vários momentos, tangenciou o meu. O Luiz Alfonsus, o Waltércio Caldas, o José Resende, para ficar nos companheiros de geração.

Os artistas trabalharam muito, durante as décadas de 60 e 70, com a noção de obras transitórias de intervenção. Qual a sua preocupação com a permanência e com os aspectos puramente formais da obra?

Talvez eu pudesse começar dizendo que, com a exceção do tempo, nada permanece. A transitoriedade não significa não-permanência. A princípio, o melhor suporte para guardar a informação talvez seja a memória mesmo. E entre as memórias, a memória coletiva. Me lembro que, em 64, nesta época de Brasília, o Barrenechea dizia uma coisa engraçada: os artistas deviam produzir muita cerâmica porque era uma das poucas coisas que resistiam a altas temperaturas, etc. Em princípio era preciso que o trabalho se dirigisse a memórias, porque o resto é frágil mesmo, é provisório demais.

A revalorização dos suportes tradicionais promovida pelo pós-moderno afetou, de alguma maneira, as suas concepções sobre arte?

Pessoalmente, não me senti afetado. A tradição é algo da qual a gente não consegue fugir. O que também não quer dizer que a tradição seja algo necessariamente vinculado ao passado. A tradição também é algo que existe ser criada. As coisas estão acontecendo. A arte conceitual, de uma determinada maneira, recuperou suportes. Isto não é uma característica do pós-modernismo. E sobretudo este código de suportes e meios é informação. Em artes não existem verdades definitivas. É um território que todo artista devia saber preservar. A arte é um território de liberdade, o mais total possível. Sempre se proclama que tal ou qual coisa está morta. Existe este arrojo juvenil de renovação. Mas, ao mesmo tempo, existe essa ingenuidade. As coisas vêm e vão. Você sempre pode criar um novo uso de linguagem para o mesmo material.

Como vê a arte contemporânea hoje? E como vê o circuito internacional de arte? Depois de todas as experiências de criação e depois de percorrer o circuito internacional, nas últimas décadas, como estabelece o fazer arte no mundo contemporâneo?

Primeiro eu tenho que dizer que acho fascinante a história destes objetivos, a necessidade de criação destes fragmentos de alguma coisa que não está ali, a história do objeto de arte me interessa mais do que a história dos fazedores destes objetos. Mas, acho que sobretudo continua sendo uma atividade que vejo como cada vez mais dinâmica, sofisticada, generalizada. Não sei se na idade média esta atividade era proporcionalmente maior. Mas vejo como algo profundamente vivo em termos de produção, discussão e pensamento. Agora, por ou-

tro lado, sinto que é impossível falar de "a vanguarda". Tem a frase do Chardin: o primeiro homem é sempre uma multidão. O que varia é o grau de visibilidade que isto tem para determinada época. Sei que arte é importante para a minha história. O inverso eu não sei e não estou muito interessado não. Agora eu tenho fascínio por este gênero de produção humana.

Como se articula a dimensão política em seu trabalho?

A minha primeira exposição fora do Brasil ocorreu em 1960, em uma mostra de 100 artistas de diferentes partes do mundo, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Dos 100 artistas, quatro eram brasileiros: Guilherme Vaz, Arthur Barrio, Hélio Oiticica e eu. Para esta exposição de arte concei-

OS NOVOS TRABALHOS

Cildo Meireles está expondo os seus dois últimos trabalhos, as instalações "Volátil" e "Entrevendo", no Capp Street Project, em San Francisco Califórnia, um dos mais prestigiosos espaços para a arte contemporânea na costa oeste americana. O Capp Strett foi fundado em 1983, por Ann Hatch, e é dirigido atualmente por Linda Belden. No ano passado, Cildo recebeu, ao lado de outros 79 artistas, convite do Capp Strett para enviar projeto de instalação. Em nova etapa de seleção, foi um dos oito artistas selecionados para executar os projetos no decorrer de 1994 e 1995.

Originalmente, ele havia enviado para o Capp Strett, um projeto de 1980, intitulado "Volátil", realizado com peptil mercaptan (substância odorante do gás de cozinha), vela e cinza. A instalação tem 45 pés de altura por 14 de largura e seis polegadas de cinza no chão. A vela fica acesa em um ambiente saturado de peptil mercaptan. Volátil só ocuparia quase metade do espaço de Capp Strett e Cildo aproveitou para sugerir outro projeto de instalação, intitulado **Entrevendo**, concebido nos anos 70. A instalação projeta um túnel de vento, construído com madeira, aquecido por ventilador. A montagem teve a colaboração do artista americano Robert Catalusci: "É um trabalho que lida com sinestesia, com o deslocamento da percepção, a percepção através de um sentido oblíquo" — afirma Cildo.

tual eu levei o trabalho "Inserções em Circuitos Ideológicos", constituído por dois projetos: "Coca-Cola" e "Cédula". E acho que neste trabalho, de alguma maneira, eu estabelecia para mim mesmo o modo de produção e o objeto de interesse, o suporte, que era a noção de circuito. Ao trabalhar com obras que podem ser consideradas como tendo assumido esta dimensão política, antes de mais nada fazia um trabalho de arte. Então as questões de linguagem me interessavam tanto quanto a particularidade da abordagem. Ou seja: procurei nunca ser linearmente político nunca fazer panfletarismo. No totem-monumento a Tiradentes tinha a questão da metáfora que, de certa ma-

neira, ampliava em outras direções como ocorre em "Sermão da Montanha" ou "Fiat-Lux". No próprio de inserções e circuitos ideológicos eu trabalhei com o dinheiro.

Hoje, quais os centros de produção de arte que vê como mais interessantes no mundo? Quais os artistas que vê como os criadores mais interessantes? E por que?

Os centros são os grandes centros tradicionais: Nova Iorque, Paris, Berlim, Colônia. Eu gosto muito da produção visual de jovens ingleses. Acompanhei, por acaso, o início do trabalho da Melany Kancey. E outros artistas da Inglaterra, que vi nos últimos quatro anos, eu acho interessante por uma coisa quase maníaca e obsessiva de análise, uma contínua reflexão sobre o que estão fazendo. Se eu fosse citar três ou quatro artistas, seguramente seriam norte-americanos. Um cara por exemplo, como Serra, já nasce clássico. Tem uma relação com a coisa semântica mesmo da escultura. E tem outros artistas que talvez eu goste mais. O Walter de Maria, com as telas grandes, pela questão de escala, que eu tento sempre aprender. O Nawman por ter mantido uma trajetória ascendente e muito diversificada. Você sempre pode ser surpreendido. E tem um que talvez seja o favorito, com quem me identifico muito.

Em 79 eu tinha feito fiat-lux, com caixas de fósforo. E vi em uma revista italiana um trabalho do Chris Barden chamado "razões para uma bomba de neutross", que era feita com palitos de fósforos. Comecei a me interessar e finalmente o conheci e trabalhamos juntos em dois projetos, em um 1990, chamado **Four Cities**, em Londres. Estes que eu citei mantiveram a capacidade de surpreender. Poucos mantiveram isto. Você acaba tendo muito a coisa tediosa do rigor formal.

A ampliação do campo da arte contemporânea se defronta hoje com que limite?

É difícil responder a esta pergunta. Mas quero crer que as artes e talvez os esportes aspirem como limites os dos conhecimentos sobre humanos. Mas é claro que tem de conformar-se com os limites do humano. Claro que poderíamos citar limites mais tangentes como circunstâncias políticas, econômicas ou tecnológicas. Mas o ser humano está sempre disposto a partir em direção à luz. Então os limites são os que a própria arte contemporânea se estabelecer.