

Crítica e tempo: entrevista com Glória Ferreira

Amanda Bonan e Clarissa Diniz

Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2012

Clarissa | Podemos começar por seu envolvimento editorial atual, visto que o universo das revistas de arte não está isolado de um campo editorial mais amplo, e talvez parte dos problemas recentes de quem as faz seja também o problema de uma prática editorial ampliada, em livros, catálogos. Como você pensa sua atuação como autora, editora, consultora de livros e integrante do processo editorial de revistas?

Glória | A partir dos anos 80 começamos a ter certa expansão do mercado editorial, com livros monográficos, antologias, com vários tipos de publicações, e as revistas de arte – revistas universitárias, praticamente. O século XX, de certa maneira, foi marcado por revistas de artistas, feitas por artistas, que foram muito importantes. No Brasil tivemos várias dessas revistas. No Rio, por exemplo, a Malasartes, a Pólen, A parte do fogo, que teve só um número; a Navilouca também foi uma só, mas a isso de fato se propunha. Eocorreram no Brasil todo. No Nordeste, por exemplo, apareceram a Metamorfoses e outras revistas que tiveram um, dois ou três números. Em São Paulo houve a Corpo Estranho, que também foi superinteressante, uma revista mais de texto. Me pergunto se hoje as revistas de internet estariam suprindo essa lacuna, mas não chego a frequentar com muita insistência esse tipo de plataforma. Qual seria a diferença entre as revistas universitárias de hoje e essas? Talvez a questão didática –dos textos, das traduções de texto, em dar certa visibilidade à produção acadêmica –, que é fundamental, o que faz com que nossa referência dessas revistas esteja principalmente nos textos que são publicados. A questão editorial é outra. Sobretudo nos anos 70, as revistas eram de fato um espaço de trabalho do artista. Se olharmos a Navilouca, cada folha é de um artista, ou de um poeta, por exemplo. Era um lugar de expressão. Nisso há uma diferença grande em comparação às revistas atuais, porque eram campo de atuação dos artistas. A Lenora de Barros, por exemplo, declarou que pensava de modo especial em um trabalho bidimensional para revistas. São essas coisas, então, que talvez façam a diferença... Sou super a favor das revistas universitárias, mas elas são diferentes; não têm esse espaço de produção de



trabalho de artista, embora Arte & Ensaios tenha a Página dupla, que divulga o trabalho de artistas, e a Concinnitas também.

Quanto à minha experiência na área editorial, penso, sobretudo, em apresentar textos, que em seu conjunto propiciem discussões tanto históricas quanto críticas.

Amanda | Será que as revistas digitais, em que o artista poderia trabalhar com imagens e vídeos através de hiperlinks, constituiriam uma forma de se ter esse espaço de criação?

G | Isso eu me pergunto, mas, em geral, como dito, não acesso.

C | Você acha que o fato de o campo da arte ter-se sedimentado, se profissionalizado, com mais instituições e galerias, de alguma maneira tirou o protagonismo dessas revistas como lugar de “acontecimento” do trabalho de arte, que hoje ocorre numa esfera pública maior, talvez?

G | Acho que sim. Talvez a própria função do artista, o próprio papel do artista na sociedade, se tenha transformado. A Malasartes, por exemplo, era uma revista essencialmente de defesa de um espaço possível para a arte contemporânea. Então, talvez, de fato, a situação do artista que hoje é curador, que tem esse trâmite entre várias funções, já deslocou o papel que essas revistas poderiam ter. Agora, por exemplo, estou participando do conselho da revista do Parque Lage, que é superinteressante, tem textos, links possíveis para vídeos, mas não tem essa mesma participação dos artistas. São sempre revistas institucionais.

A | E você pensa que isso é no Brasil ou em todo lugar?

G | Talvez em todo lugar. Aqui temos poucas revistas de arte, digamos, de grande circuito. Tem as DasArtes, tem a Bravo!. Na França, nos Estados Unidos, na Alemanha tem bem mais. De maneira geral, porém, é um sistema parecido. Dizem que a crítica está se deslocando para a universidade...

A | Qual seria o espaço da crítica, fora da academia?

G | Nos catálogos das exposições temporárias, não das individuais. Nessas curadorias há um certo espaço para crítica. Quanto ao texto crítico, no entanto, é impressionante; por exemplo, como comparar com o Mario Pedrosa ou com Clement Greenberg que eram críticos com colunas diárias que escreviam textos às vezes muito densos? Isso se perdeu, certamente. No Rio, por exemplo, temos um jornal “legível”, que publica, a meu ver, duas

resenhas semanais– resenhas e não críticas, no sentido de ajuizamento. São, contudo, interessantes, e pelo menos isso está acontecendo. O espaço de debate crítico, no entanto, está desaparecendo.

C | Acho também, pelo menos a meu ver, que está implícito em sua fala que você advoga um modo de existência que, hoje, tem a ver com o deslocamento das ideias de combate, de debate, visto que teria havido um deslocamento do campo da arte de uma instância mais combativa, mais conflitante, para outra – do campo da ação, dos acordos. Queria que você comentasse isso um pouco...

G | Hoje existe, talvez, um maior campo de atuação, com os artistas trabalhando em diferentes frentes. No entanto, o artista bem jovem daqui a pouco já está em galeria. Essa entrada quase massiva de artistas jovens no mercado, aliás, tem às vezes, como resultado, vidas muito curtas, que não se alicerçam. Não me parece que a arte morreu ou que está em um beco sem saída, mas sim que está em crise – há muito tempo. Vamos ver que saída dessa crise será possível. Crise também é uma palavra que indica processo, mudança. Então é possível que daqui a pouco se tenha outra coisa.

C | Algo que eu também percebo é que os artistas, de maneira geral deixaram de escrever como outrora escreviam. Nos anos 60 e 70 foram muito maiores, proporcionalmente, a quantidade de textos e a produção escrita de artistas do que particularmente eu vejo hoje. Parece que hoje tem-se uma prática de escrita de artista muito instrumental, relativa a fazer um portfólio, um projeto...

A | Muitos artistas foram para a academia também.

C | Mas existem poucos textos escritos como posicionamento fervoroso talvez, como uma necessidade.

G | Não só dos artistas, como dos críticos. É um processo mais geral, não? Na Malasartes você tem um posicionamento crítico, com discussões. A importância, por exemplo, de um texto de Ronaldo Brito sobre o neoconcretismo, com a primeira revisão crítica, ou de textos de artistas publicados... tem, aliás, uma fala muito interessante de Carlos Zílio sobre essa ideia de que é o artista que fala, que pensa. Mas isso se transformou.

A | Não sei se você acompanha, mas alguns artistas hoje escrevem em seus blogs. O Adriano de Aquino, o Ducha...

C | O Raul Mourão...

A | Lá talvez seja um espaço independente, mesmo que solitário, de escrita do artista.

C | Também existe um fenômeno super-recente no Brasil, que é o surgimento das revistas independentes. É claro que é muito pontual, sutil. Mas são revistas que não têm a ver com instituições e que vêm motivadas pelo desejo – por essa necessidade, até – de criar um debate.

G | Essa é a minha esperança. Mas que se tornem mais públicas.

A | É o problema da distribuição em grande escala, não?

G | Não é só a questão da distribuição em grande escala. A questão da formação intelectual, a meu ver, tornou-se, hoje, mais importante. Para todo mundo. E para os artistas também. Talvez essa formação universitária crie problemas para eles devido a seu cientificismo, de ter que chegar a algum lugar... Mas não deixa de ser interessante a discussão teórica quando está em questão o que é a arte. A ausência de debate, porém, é algo sério. Talvez nos blogs aconteça, como você falou.

C | É curioso porque, por exemplo, na Tatuí #12 fizemos um projeto que consistia justamente em chamar pessoas, críticos, curadores que escolhessem textos publicados no Brasil nos últimos 12 anos e os comentassem, criticassem. Era uma tentativa forçosa de criar um debate crítico. Ao mesmo tempo que aconteceu, foi também uma expectativa frustrada no sentido de que quase todos os textos eram comentários elogiosos. Não que isso não seja possível, não que você não possa ter uma relação de identificação. Não se trata disso. Mas nossa esperança de criar um pouco de tensão foi totalmente frustrada. Foi uma aderência, uma adesão completa de ideias a ideias, ainda que em tentativa deliberada de provocar tensão, como o convite deixava muito claro. Eu fico pensando, às vezes, que culturalmente, cognitivamente, esse lugar do tensionamento, do conflito mesmo, tenha ficado cada vez mais extraordinário. Estamos menos habituados ao dissenso.

G | Talvez o espaço da crítica hoje seja o das exposições, em que você diz ‘gostei’, ‘não gostei’, ‘estava assim’, ‘faltava isso’, etc., criando uma discussão em relação à reunião das obras. Ao mesmo tempo, essas exposições proporcionam ganho enorme no sentido de se repensar a arte. Criando uma relação entre as obras permitiram repensar a história da arte, e de certa maneira, a crítica, com catálogos, sobre artistas modernos ou clássicos, que se tornaram material de referência. Hoje, para se pensar em Rembrandt, por exemplo, tem

que se ver os seus catálogos, ou De Kooning, ou Pollock, etc. E não vejo campo fora disso. Hoje há muito mais a resenha, ou mesmo a crítica de catálogo de exposições individuais, que parece-me, ser algo que faz parte da obra. Ela se apresenta junto com a obra, vem com a foto... Quer dizer, é uma parte ampliada dessa obra. O crítico está juntando forças na visualização do que viu.

C | E cada vez mais se escrevem críticas antecipadamente, antes de a obra “existir” de fato. Escreve-se em outra dimensão dessa existência...

G | Se a questão da apresentação é superimportante hoje, a crítica faz parte dessa apresentação.

C | Isso é curioso; uma vez Nuno Ramos, em um debate, mencionou que, no final dos anos 70 e começo dos 80, quando ainda existiam nos jornais algumas colunas, algum espaço de crítica, para ele, como artista, o trabalho acontecia ali, no momento que ia para o jornal. Ele falava sobre uma experiência de arte muito intimista, ainda com poucas instâncias de visibilidade pública porque ainda não havia instituições como hoje, e, portanto, o texto crítico era, para ele e para o público, o acontecimento do trabalho. Não sei se você concorda, mas o que você fala sobre os catálogos me fez lembrar do depoimento de Nuno.

G | Claro, esse espaço está desaparecendo. A pergunta é como fica essa situação...

A | É curioso porque alguém, sob outro ponto de vista, poderia perguntar: mas que crise? Porque o mercado se expande cada vez mais.

G | Exatamente...

C | Isso que você acabou de falar sobre o catálogo, o lugar do texto como a obra, as experiências de Nuno e algumas outras que temos historicamente – até na Malasartes que tinha Ronaldo Brito com os artistas daquele grupo – sublinham esse lugar superimportante de proximidade do crítico com a obra e com o próprio artista...

G | A diferença, a meu ver importante historicamente, é que o crítico que estava ali junto com os artistas na Malasartes, tinha alguma coisa em comum com eles. Hoje, a meu ver, não existe o crítico defendendo um engajamento.

C | Dentro dessa circunstância atual, digamos, é possível enxergar algumas relações de aproximação entre alguns críticos, curadores e artistas, como é o seu caso com o Nelson Félix. E pergunto: como você vê essas nuances? você entende que esse pode ser o lugar da

resistência a essa lógica da demanda, um espaço para a nutrição de um debate mais expandido no tempo, que não fica dependendo de demandas ocasionais? que força você percebe aí, mesmo em sua formação? você percebe a diferença entre esse tipo de atuação e outros?

G | Parece-me extremamente frágil. O artista vai incorporando a crítica ao longo da trajetória. E, acredito, depende muito da relação. Mas, são relações frágeis, que se criam em certo momento e em outros desaparecem. Termina-se trabalhando muito mais no campo intelectual mesmo. Estou atualmente organizando uma antologia do Mario Pedrosa com o Paulo Herkenhoff, para o MoMA. E a leitura do Mario dá a noção da distância que estamos daquela situação. Praticamente, não há pontos em comum.

A | Fico pensando que o trabalho de organização de um livro implica, de certa forma, a criação de um debate crítico entre os textos que você junta, edita, como no Escritos de artistas ou mesmo nesse livro sobre o Mario. De certa forma, podemos comparar com o que você falou sobre o debate que acontece na exposição. Quando você coloca diferentes textos em conjunto, não deixa de ser a criação de um espaço de debate. Queria que você falasse um pouco sobre sua experiência como editora.

G | Clement Greenberg e o debate crítico, organizado com Cecilia Cotrim, foi uma tentativa de trazer a crítica a um debate específico sobre as posições do crítico. Fazendo minha tese de doutorado em Paris, tive um sentimento muito forte quando descobri que nós éramos greenberguianos, sem saber e sem dizer. Essa foi a minha motivação. Tudo isso mudou, de certo modo. Em Escritos de artistas, também organizado em parceria com Cecilia Cotrim, por exemplo, são textos mais pontuais: de debates, de enfrentamento, de dizer o que cada artista pensa, de dizer como a obra tem que ser. Em Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas, a questão foi de situar historicamente as discussões críticas no contexto brasileiro. E assim cada projeto implica certos critérios. Não sendo, porém, tão pessimista, vejo que está surgindo algo novo no campo editorial em geral.

C | Não sei, minha experiência pessoal foi sempre motivada pela busca de criar situações que permitam essa aproximação. Porque de fato sinto de modo muito pesado esse mundo da arte excessivamente mediado, muito baseado, acho, numa lógica de comunicação codificada, em que você já tem acesso ao trabalho do artista através de um código e, por sua vez, o artista já concebe sua obra através de uma leitura extremamente codificada, que é o espelhamento daquilo que ele vê em sua cidade, que é outra. Então, esse excesso de

mediações, que precocemente configura a experiência em sua própria versão comunicacional, é algo que particularmente me chama a atenção, e contra ou sobre isso tenho tentado criar situações... Por exemplo, o fato de a Tatuí não ter resenhas ou não ter textos que não estejam relacionados a uma agenda do mundo da arte – sendo sempre um convite a um posicionamento, com textos que não estejam vinculados a fatores externos, numa tentativa de tomar posição – é um pouco isso. Então, os artistas que convidamos para escrever têm que falar de uma posição, sem muitas muletas. Também não os convidamos para falar sobre seus trabalhos, mas sobre outras questões. Então, gera-se uma situação que é uma tentativa de posicionamento por parte de todo mundo que colabora, não só de artistas, de críticos. E, dentro dessa experiência, realizamos o que foi chamado de residências editoriais, que foi chamar pessoas – artistas, curadores, críticos, designers – para morar e escrever juntas. É quase uma tentativa desesperada de aproximação: “você que mora em Porto Alegre..., venha morar aqui comigo um mês, e vamos pensar juntos!”. E, efetivamente, há duas questões aí. Essa aproximação física, emocional até, que experimentamos é um processo de geração de conflitos, algo que nem sempre experimentamos quando vamos “apenas” ver a exposição de um artista. Esse tensionamento, porém, essa criação de um conflito – que é um conflito conceitual, emocional, de toda ordem, tudo misturado, não dá para separar – foi propulsor e continua motivando um certo debate que reverbera. Então, efetivamente, no meu dia a dia, eu mantenho diálogo com alguns artistas – não só os que participaram da Tatuí, mas esses principalmente – que giram em torno desse contexto. Isso é muito forte porque vivenciamos uma situação de geração de conflitos que não se resolveram na residência. Então, por exemplo, tem um debate em torno da alteridade da arte – artistas que estavam ali, que acreditavam que a arte tem que ser feita considerando o seu público, no sentido de atingir um público específico; e outros participantes que acham que o artista tem que trair seu público e o tempo inteiro, cortar, intervir, enfim, tentar fraturar essa relação que é de alguma maneira, uma relação comunicacional – que continua reverberando entre nós diariamente. Esse conflito particular que acabei de mencionar, aliás, é até antigo historicamente, mas, como você vê, continua nos colocando em dúvida com toda a força...

G | Foram publicadas as discussões?

C | Sim, estão na revista. Principalmente na Tatuí #10, na maneira da residência que fizemos, muito poética, muito reinventada, mas às vezes mais deliberada, descritiva. Isso é um conflito que até hoje me aperreia. Com esses artistas, por exemplo (que estavam ali

naquela situação e que tiveram opiniões divergentes), com eles, individualmente, continuo desenvolvendo essa conversa. Então, é uma situação de debate, de aproximação, que eu sei, pela minha experiência, que é real, que não é artificial, mas que ao mesmo tempo pode não ser “nada”.

G | Vocês propuseram uma experiência muito singular que é a crítica de imersão. De certa maneira, a exceção da Tatuí confirma a regra, não vejo em nenhuma revista esse tipo de embate que vocês criaram.

C | Por outro lado, algo que me preocupa é essa protagonização crescente e irrestrita do papel do curador, e que interfere diretamente nesse lugar do catálogo e da exposição como espaço crítico, para o pensamento crítico. Porque nem todas as exposições conseguem alcançar uma colocação mais horizontal das vozes. Algumas sim, obviamente (além da própria exposição, há seminários e publicações que tecem algo muito mais complexo). De qualquer maneira, porém, todas muito em torno desse lugar da curadoria (que não necessariamente é feita por um curador).

G | Hoje, qualquer pessoa faz curadoria e de qualquer coisa.

C | Ainda que eventualmente vejamos mesmo mais curadores fazendo.

G | Parece-me que há uma inversão. A exigência do mercado faz surgir curador a cada momento...

A | Vemos muitas exposições sendo formadas rapidamente, sem nenhum embasamento crítico por trás ou mesmo sem nenhuma pesquisa. Você acha que o curador agora virou um organizador de exposição?

G | Esse é um problema, a meu ver.

C | Já vi curadores se orgulharem de ter o olhar “treinado” para a arte...

G | Esse lugar do curador como especialista treinado, a meu ver, até deveria ser... Embora o início da curadoria tenha surgido de uma necessidade do pós-guerra, quando a ideia de curador começa a se dissociar do diretor do museu e passa a ter outro papel. Tem um texto muito interessante do Pedrosa que se chama O crítico como diretor, quando ele foi ser diretor do MAM-SP, em que afirma que crítico é quem está diretamente ligado à atividade artística e curador, ele não usava esse termo, quem está ligado a um campo, a

uma visão geral. Seria isso, se pensarmos o curador no atual momento, como esse mediador de situações em um sentido mais geral, mais amplo, criando relações.

A | E a Arte & Ensaaios?

G | Foi uma experiência muito interessante. Uma necessidade didática de ter ali um campo que pudesse publicar textos, que fomentasse o debate. E foi também muito interessante, de certa forma, criar um grupo de estudantes como Equipe Editorial, que discutia, trazia sugestão etc. Não se tratava só de uma divisão de trabalho, mas de criação mesmo.

A | Como começou sua experiência com a Arte & Ensaaios?

G | Existia uma revista muito simples e estava na hora de fazer uma nova. Também acho que o Programa, nessa época, ganhou um pouco mais de ponto, ficou com mais grana, embora tudo com muita dificuldade. A ideia, por exemplo, que eu achava muito pertinente era de ter uma capa feita por artistas, mas que depois que eu saí, infelizmente não foi sempre levada adiante. A capa não era só divulgação do trabalho, mas era algo feito para ser capa. Ter essa relação direta com o artista foi muito bom. E nisso, o Ronald (Duarte) foi fundamental. Quer dizer, todos foram fundamentais porque se criou esse grupo que, para mim, foi a experiência mais importante. A primeira revista saiu cheia de erros. Um sufoco. A errata era quase uma nova revista [risos]. Foi uma barra pesada. Mas a revista é linda, com capa da Lygia Pape.

A | De quando é a revista?

G | De 98.

C | E como era a relação da revista com o programa do mestrado, em termos de debate?

G | Foi boa, e continua sendo. Sobretudo com a linha de pesquisa dos artistas foi muito legal, mas também com o pessoal da crítica. Por exemplo, o texto do Thierry De Duve (Kant depois de Duchamp), publicado nessa primeira revista, foi fundamental, e se desdobrou em discussões. Talvez nesse tipo de revista, com textos importantes, você recorre quando precisa.

C | E essa relação entre o estímulo à produção local, por exemplo, aqui do Rio, da própria EBA, do Brasil, e, pela tradução, o pensamento que está sendo produzido fora daqui? e a tentativa de projetar esse pensamento local internacionalmente?

G | Minha ideia nessa revista era que esses textos pudessem, adiante, ainda serem importantes, como reverberações, tanto do ponto de vista interno quanto internacional para pesquisadores que trabalham sobre o Brasil. No caso, por exemplo, da publicação do resumo de teses dos estudantes, cujo objetivo é permitir o acesso a sua pesquisa e quem saber abrir possibilidades de publicá-la em seu todo. De qualquer maneira, essa formação na pós-graduação no Brasil tem aumentado exponencialmente. Ela está criando pessoas com mais base, formando pessoas que vão trabalhar em diferentes situações no meio da arte. De fato, o meio da arte está crescendo, mas está crescendo também em termos de conhecimento. A pesquisa também, porque, por mais que a pessoa não publique sua tese, ela carrega aquela experiência para outrolugar. Espero que isso provoque uma reflexão, por exemplo, que permita se pensar a história do Brasil não como um capítulo à parte da história geral, mas integrando o pensamento feito aqui; algo que ainda é discreto. Já temos, no entanto, teses universitárias que pensam essa relação internacional, e não como um modo de atualização da discussão – o que é superpositivo. Paralelo a isso que também está crescendo é o debate público. São colóquios e seminários aqui e ali, que às vezes criam debate naquele espaço, não só entre as pessoas que estão na mesa, mas também com o público. É algo positivo.

C | Mas nesta sua relação específica, a edição do livro de Mario Pedrosa, como você sente a relação nacional/internacional?

G | Temos que pensar que é um programa do MoMA, que já tem três livros (está saindo o quarto agora, sobre o Japão): um sobre a Argentina, um sobre a Venezuela e outro sobre a China. São livros que se dirigem a um público internacional. Então, os textos de Mario que são muito ligados ao Brasil, por exemplo, não têm sentido, dando-se preferência a seu pensamento sobre estética, sobre crítica de arte e de arquitetura (parte organizada por Lauro Cavalcanti), sistema de arte, e sobre política também. O programa do MoMA é especial, e o livro, de certa maneira, é pensado para essas circunstâncias.

O Mario, sabemos, era uma pessoa particular. Os conhecimentos que ele tinha, difícil ver hoje. Tinha amizades muito fortes com as pessoas as mais diferentes, de Morandi a Dora Ashton, de Argan a Breton, etc... Isso ficou claro na época do Museu da Solidariedade, no Chile, quando ele acionou a sua rede de contatos e amizades e conseguiu a doação de 1.500 obras em um ano e meio, sendo um quadro especialmente feito por Miró. O que é impressionante na sua crítica é a capacidade de agregar os diferentes aspectos sociais e políticos à arte, mas como desenvolvimento da arte. Ele não joga política

na arte, em nenhum momento, apesar de sua militância. Podemos dizer que ele levava a vida de uma maneira meio singular, com os períodos de exílio etc., com os compromissos internacionais... uma pessoa que viajava como ele naquela época, fico pensando, devia ser no navio que arrumava tempo para ler...