Ritos Viciosos

Encontros com o outro

Entrevista de Maurício Dias e Walter Riedweg a Glória Ferreira

Rio de Janeiro, 2001

Mauricio Dias e Walter Riedweg abordam, nessa entrevista, as questões subjacentes aos seus encontros com coletividades e indivíduos, e a dimensão política como dado central no trabalho que realizam. Abordam igualmente a trajetória dessa parceria e o percurso no circuito internacional. A mostra O outro começa onde nossos sentidos se encontram com o mundo, recentemente realizada no CCBB, Rio de Janeiro, apresentou um significativo conjunto de obras, entre as várias quais são aqui discutidas pelos artistas.

Arte contemporânea, Maurício Dias e Walter Riedweg, Arte Pública.

Glória Ferreira: Dar a ver, visualizar tensões coletivas, segundo vocês, caracterizaria o trabalho que vêm desenvolvendo com situações, coletividades. Qual seria a diferença em relação ao site specific?

Maurício Dias: O site specific, o miniteatro, a prática de espalhar elementos nas vias públicas, as mais públicas possíveis, são políticas culturais para criar acessibilidade à arte sem implicar preocupação com o artista nem com as pessoas que pagam, que produzem, que apresentam, que curam arte. Enfim, todo mundo que trabalha tem uma preocupação com a acessibilidade. É um problema da pesquisa também. Toda pesquisa tem estes dois lados: o de se aprofundar cada vez mais e o de torná-la prática, mais acessível ao outro. Traduzi-la para o outro. O site specific, o miniteatro, a implantação do monumento são tentativas históricas, momentos diferentes da história da acessibilidade da arte. E o nome "arte pública" acabou saindo disso: é a história da acessibilidade da arte. Quando falamos em "interterritorialidade", queremos dizer "fazer o processo em um lugar e levá-lo para outro". Não se trata de community art, fadada a ser uma arte de gueto. Se você faz um projeto com os meninos da Mangueira, para mostrar para os meninos da Mangueira, na quadra dos meninos da Mangueira, vai ser um projeto cuja ressonância só se dará ali dentro. Na medida em que é levado para a quadra do Salgueiro, já dá um "tiltzinho", porque o Salgueiro vai se tocar, e por aí começa. Por exemplo, quando se tira um projeto da rua e se coloca num museu, o museu diz que a rua é um gueto e que não tem cultura, mas a pessoa da rua diz a mesma coisa sobre o museu – "aquilo é um gueto, não podemos entrar" –, até porque o museu é um gueto mesmo! socialmente falando. A interterritorialidade, nesse sentido, é uma estratégia mais contemporânea. Por exemplo, na África do Sul,[1] em vez de exibir o trabalho numa galeria, mostramos no meio de um gueto de verdade, no telhado de um dance club de negros, no território mais negro, na rua mais perigosa da cidade. Veio todo mundo da classe artística, porque a

[1] Trabalho apresentado: Ronda Noturna &Video Wall, Johannesburg Art Gallery, 2001.

Meu nome na tua boca

mídia especializada havia comentado. E a peça falava sobre essa territorialização também – eram as bocas de Meu nome na tua boca , que evocavam a história, a memória do amor, do sexo. E os lábios no vídeo se integram um ao outro, como numa superposição. É uma coisa visualmente sexual e, dependendo da cena, mistura o branco com o negro. E isso num telhado daquele gueto negro. Havia uns 200 brancos e 1.500 negros em volta. Isso é uma tática para misturar os territórios. Foi o contrário do Devotionalia, em que 1.500 favelados, que nunca tinham ido ao MAM, foram à abertura da exposição. Entraram naquele museu e o consumiram, e tudo mais que podiam. Não deixa de ser um momento, como o trabalho na África do Sul foi outro momento. Os artistas que pesquisam estão se preocupando com a acessibilidade e estão desenvolvendo estratégias, práticas, enfim, insights, como foi o site specific.

GF: O site specific teve sua importância histórica ao questionar a visão formalista da arte e sua suposta autonomia. O trabalho de vocês toca questões coletivas, situações sociais, sem ser trabalho social. Seria esse o diferencial?

MD: Normalmente, quando nos perguntam se fazemos site specific, dizemos que fazemos

context specific. Trabalhamos com contextos específicos e, de alguma forma, temos a pretensão de inserir contextos específicos em um discurso global. Relacionar a questão do menino de rua, do prisioneiro, do cego ou da memória do amor, que não deixa de ser específica, dentro da diversidade, dentro da complexidade da cidade, da vida pública, do indivíduo enquanto elemento público. Porque o indivíduo também é público, por mais individual que seja.

Walter Riedweg: São sempre exercícios de tentativas de falar sobre algo. A percepção de cada um muda todo dia. Ninguém pode dizer, com certeza, que a palavra que usou ontem será dita amanhã. A mídia faz isso e muito rápido, afirmando sempre esse discurso pequeno, mas, no fundo, todo mundo sabe que o fato de falar sobre um assunto, sobre um certo objeto, é complicado, é sempre uma conquista. Nosso trabalho poderia ser definido como um contexto de exercícios.

GF: É sobre a dimensão política?

WR: Para mim, é uma questão política. Uma escolha. É a minha visão. A fragilização das coisas é a maior tarefa, porque esta afirmação "quem fala não duvida" me assusta. Não quero um discurso simplista, embora seja muito complicado manter um discurso complexo: gostaria de falar sobre tudo e manter a complexidade. Sei bem, é uma posição impossível. Nenhum partido tenta isso. Todo mundo anda muito simplista, numa propaganda idiota... o poder funciona assim. Claro, é uma posição de muita força. Não me interesso pelo poder, mas pela conversa. Nesse sentido, é uma questão política, embora não tenha a ver com a política do dia-a-dia, mas com o modo de se colocar no mundo.

GF: Devotionalia, primeiro trabalho de vocês, envolvia uma clara dimensão política...

MD: Não há como se ver ou pensar em formas de arte, exercícios de pesquisa artística, prática artística, sem política. Uma metaforazinha: um amigo nosso divide os homens em dois grupos – o daqueles que fazem xixi fazendo barulho e o dos que fazem sem barulho. É interessante, porque tudo é uma questão de opção, de quanto barulho você quer fazer ou não. Mas você está exercendo algum interesse, não importa o barulho que faça: é político. Toda arte é política. Existem, no entanto, formas de arte que são mais ligadas ao ativismo, a um ideal. Devotionalia o foi, claramente. De todos os nossos trabalhos foi o mais idealista, o mais utópico e extremamente problemático: cheio de poesia, de intenções e de erros. Um trabalho frágil, porque extremamente ativista. Durou três anos, envolveu três mil pessoas...

GF: Até a própria classe política...

MD: Envolveu a classe política in persona: senadores, deputados e pessoas do setor social. Nosso papel foi mais de administração dos diversos interesses em jogo e de manutenção do conteúdo poético, da complexidade, como Walter falou. É, com certeza, nosso trabalho mais ativista. E isso não só por trabalhar com um grupo extremamente estigmatizado – os meninos de rua –, mas

também por envolver pessoas que lidam permanentemente com eles, dos assistentes sociais aos políticos. E a própria forma do trabalho era esta, tirá-lo do campo artístico pouco a pouco: primeiro da favela para o museu de arte contemporânea; depois para o território político mesmo, para a arena política, ou seja, para o Congresso Nacional, onde ele foi exposto pela última vez, e, finalmente, para a internet. Nossa preocupação não era ocupar, mas apresentá-lo nos diversos territórios que faziam parte de seu discurso, para manter a complexidade na própria forma de apresentação.

GF: Que questões vocês se colocavam em relação à arte, que levaram ao Devotionalia? Como essas questões políticas, utópicas, se relacionavam com as considerações que vocês, naquele momento, faziam sobre o meio de arte, o circuito, etc.?

WR: Eu trabalhava no contexto do teatro, da música e tinha muitas dúvidas sobre o uso do tempo, do meu e do tempo dos participantes do grupo. Não acreditava mais nesse encontro, havia se tornado uma coisa muito cafona. Como posso interessar ao público se não tenho mais interesse pelo que faço? Isso me levou a questionar tudo, a tentar me colocar no mundo e no mundo da arte também. Nesse questionamento sobre como lidar com a pessoa, com o tempo e com o lugar surgiram várias estratégias de como fazer, por exemplo, uma peça de teatro. Fiz uma peça, junto com a população de uma cidade muito pequena na Suíça, Sursee, em que usamos toda a cidade como palco, o público andando nas ruas. O teatro foi só o ponto de partida. Nesse projeto Maurício começou a interferir, a perguntar e a fazer propostas. Enfim, a mexer com meu trabalho. E eu deixei. Percebi que ele entendia o que eu fazia. Havia muita tensão, mas isso faz

Devotionalia

parte do trabalho em parceria. Também não foi assim "agora nós vamos entrar numa carreira pelos próximos três anos". Isso cresceu dentro do trabalho.

MD: Nossa colaboração permanente não foi projetada, ao contrário, foi resultando... Surgiu muito mais pela afinidade de nossas dúvidas em relação ao sistema da arte do que por afinidades formais. Ele veio do teatro e da música, e eu vim da pintura e gravura, pólos que tinham pouco a se tocar. As dúvidas continuam. Tentamos respondê-las ou combater algumas das divergências que temos em relação a esse esquema, na medida em que inserimos nosso trabalho como alternativa nesse espaço. Nunca viramos as costas para o mundo artístico. Sempre utilizamos museus, pincéis, câmeras de vídeo, os aprendizados de teatro e música de Walter... Tudo isso virou componente do processo, mas sempre, maquiavelicamente, tentando colocar em xeque o próprio sistema, ou seja, questionar para que se faz uma exposição. Não é só para decorar, não é para o patrocinador ficar contente, não é uma imposição de poder do próprio artista. É uma questão de dialogar com a sociedade. Um diálogo de idéias, assim como quem escreve um livro e espera não só a publicação de sua idéia, mas também que sua idéia entre no mundo das idéias que estão aí. Para dialogar. Nesse sentido, é um exercício permanente. Na época em que eu pintava, trabalhava com galerias na Suíça e tinha jantares, patrocinadores, compradores (a galeria precisa disso para sobreviver), era aquele formato. Fazer uma escultura – precisa do pedestal para exibi-la de forma "limpa": a coisa da autonomia, do white cube – tudo o mais neutro possível para a idéia brilhar. Isso sempre nos incomodou muito, procuramos fazer arte nos lugares sujos mesmo, tumultuados, contaminados. Acreditamos que a contaminação é uma forma de arte. Talvez a contaminação seja, em nosso caso, sinônimo da negociação. Negociação para se contaminar e não para evitar a contaminação.

GF: Vocês se referiram ao questionamento do estado das coisas, da redefinição do significado das coisas, e aí entra a questão da memória. A memória é um dado extremamente importante, me parece, no trabalho de vocês, até mesmo como dimensão política.

WR: Com certeza, mas a memória é polêmica também. Há memórias muito específicas, pessoais... não é algo objetivo. Muitas vezes, no entanto, a memória aparece também como uma coisa pura, como o mundo interior do outro, o que me interessa muito. Sou fascinado com meu subjetivo e com o que passa em minha cabeça: fecho os olhos, viajo, ouço outras pessoas falando... O que passa nas cabeças dos outros é uma mistura de imaginação e memória. A memória, por outro lado, muitas vezes responde a uma questão muito específica. Existe também a que lida com as convenções, e perceber a tradição, quando se está em contato com uma coisa boa, é importante, mas, como as facas de dois gumes, é muito perigoso acreditar que a tradição vai resolver...

MD: A memória guarda em si um trunfo de resistência, dessa eterna batalha do mundo interior com o mundo exterior. Talvez isso seja política ou o que se possa chamar autenticamente de política, e toda arte é em si um elemento político. É esse eterno traduzir do mundo interior para o mundo exterior, enfim, desse fluxo de dentro para fora e de fora para dentro. A memória é

um marco de luta que cada um tem, nesta coisa de "como eu me insiro no mundo". Não é só por meio de minhas atitudes, mas também da memória do que eu já fiz, onde eu já me inseri, do que causei e do que causaram em mim. Nesse sentido, trabalhamos com memória, sim. Em todos os trabalhos, a parte documental é justamente o registro da memória. Da memória de cada um, de cada grupo, da memória coletiva – no sentido da soma de individualidades. A memória talvez seja o único registro limpo, individual, da prática de viver de cada um. Se você faz um trabalho ou fala sobre um grupo ou uma prática, um encontro ou sobre o outro, fatalmente vai cair na memória, se confrontar com a memória do outro, com sua memória... é um "baú" que, volta e meia, usamos.

GF: Vocês falam que "o momento forte seria o momento da representação". Como poderíamos traduzir esse momento? como uma experiência estética vivida pela comunidade? Que tipo de legado o trabalho deixa? Ao circular no meio de arte, não haveria o risco de perder um pouco essa memória?

MD: Nosso trabalho é extremamente efêmero e nos coloca vários problemas quanto a sua disseminação e sua documentação. Há o lado experimental, mas sobretudo é uma prática, um exercício estético coletivo. Procuramos não falar a respeito da função social, mas da função do encontro com o outro, do encontro com a sensibilidade coletiva. Até porque, na verdade, as representações são como congelamentos de uma prática, de um determinado projeto.

GF: Como tem-se dado a relação de vocês com os curadores? A experiência com Mary Jane Jacob, por exemplo...

MD: Mary Jane foi uma grande parceira de discurso e de aprendizado para fazermos o que se faz. O encontro com Mary Jane, Catherine David, com Paulo Herkenhoff e com alguns outros curadores foi bacana. Foi uma forma de poder entender o que fazemos, o que queríamos e aprofundar isso com a ajuda de pessoas que também têm essas mesmas dúvidas. O tipo de dúvida que temos não está muito longe da que o curador tem em seu trabalho. Prefiro falar dúvida; questão todo mundo tem, dúvida nem todos.

WR: Se o curador convida, abre um espaço para se desenvolver o trabalho, ajuda muito, porque o trabalho pode ser polêmico, mas não se reproduzir nunca se estivermos sozinhos. O Devotionalia, no entanto, foi uma iniciativa só nossa. Não havia curador, e, então, levou quatro anos, sendo um ano só para obter uma parte do dinheiro para começar. Depois, a produção. Se existe o apoio do curador, é maravilhoso, porque abre um espaço para sobrevivermos e trabalharmos sem toda essa pressão.

GF: Há, hoje, toda uma crítica em relação ao papel do curador. Mary Jane, em Atlanta, inicia uma discussão sobre a colaboração, digamos.

WR: Nós passamos por isso no Atlanta Art Festival. Algumas vezes quase deu briga, mas foi

muito importante para tudo.

MD: Nós não concordamos com essa visão crítica. Negociamos com Mary Jane do mesmo jeito que negociamos com a prisão, e sem dúvida foi extremamente produtivo. Mary Jane foi fundamental em nossa formação. Ela valeu mais do que os quatro anos de Fundão. Cada briga com ela foi um 10.

WR: Se você consegue lutar com alguém do jeito que ela é, trata-se realmente de uma boa luta... ao mesmo tempo, quando não concordamos, existe respeito entre nós.

GF: Como foi a participação nas mostras organizadas por ela, por exemplo, Conversation at The Castle, no Atlanta Art Festival, em 1996?

MD: Em Culture and Action, Mary Jane radicalizou e fez o público visitar os processos enquanto os artistas estavam trabalhando. Era tudo no meio da rua: seis grupos trabalhando ao mesmo tempo durante dois anos. Em Atlanta, já foi outra coisa, envolvia questionamento de patrocinador, de como e para que se fazer exposição. E os debates que ela promoveu eram muito densos. Dezesseis noites com conversas quentíssimas sobre o processo artístico e sua instauração no espaço público e nos espaços de arte. É, aliás, uma contradição dizer que a "arte pública" é a que fica fora do museu.

WR: Mas é interessante, porque tanto a situação do indivíduo na sociedade, quanto as estruturas estão mudando tão rápido, que as regras de acesso a tudo o que era restrito a uma classe estão sendo questionadas. Embora sem ser muito violenta, a conseqüência é grande, e o que isso significa vai ser muito discutido no futuro, tenho certeza, só me baseando no fato de como o indivíduo se coloca no mundo. E aqui no Brasil vai ser bastante tumultuado. Tudo depende do acesso não só aos territórios, mas aos discursos também. Discursos que estão sendo direcionados para uma educação domesticada, acadêmica. A sensibilidade é outra coisa, e existem muitos tipos de fazer que ainda não têm lugar nesse discurso. É um grande desafio a inclusão dessas sensibilidades contemporâneas, que são muito diversas.

MD: Mary Jane é quase utópica e acredita na arte enquanto ferramenta de trabalho na questão da memória, da sensibilidade coletiva, para a melhora da vida. É algo que já não praticamos tanto; pelo menos não tão ferrenhamente quanto ela. Como curadora, ela pode se dar ao luxo de ter um radicalismo mais claro, porque sua função é mais política, mais social do que a função do artista. Meu maior motivo de admiração é que ela não prejudica o aprofundamento da pesquisa artística, da matéria artística, e nunca deixa de lado a questão da acessibilidade e da disseminação dessa pesquisa, para além de uma territorialização do ego. E Catherine David faz isso de uma maneira um pouco mais antropológica, menos ativista e mais crítica, mais literária.

GF: E como foi a relação com Harald Szeemann?

MD: Com Szeemann é outro nível de curadoria; não se tem contato permanente com ele,

como com Mary Jane.

WR: Ele é um "tio" generoso: deu-nos espaço, fez comentários, mas não lutou conosco. E a situação era complicadíssima quando ele assumiu a Bienal de Veneza. Nosso primeiro encontro foi muito engraçado: ele mandou um fax "me liga". Liguei, ele disse "eu quero falar com você amanhã". Foi tudo meio rápido... "Quero fazer uma brincadeira com vocês, mas não sei se vai haver Bienal. Daqui a duas, três semanas eu ligo de novo para lhe dar uma posição". Ele, na verdade, estava interessado em outro projeto ao qual teve acesso por uma grande crítica de arte suíça, Annemarie Monteil. Então eu falei "olha, isso não dá, porque não dá tempo. É muita coisa. Vou mandar outra proposta, mas preciso falar com Maurício". E ele: "Ah, esses dois! Você sempre tem que perguntar para alguém, você não sabe fazer nada sozinho?" Fomos a Veneza e deixamos o projeto em sua mesa: "Muito bom. Como vocês vão pagar isso?" E ele não prometeu nada sem cumprir.

GF: Em comparação com Mary Jane e com Catherine, Szeemann tem o desejo de fazer da exposição um "momento" da história da arte...

MD: De fato. Catherine vai em outra direção. Szeemann quer fazer espetáculos, e Catherine quer desespetacularizar. Quando vai a uma grande exposição ou grande bienal, ela sempre diz com seu jeito cético: "fico de pé atrás quando vejo as pessoas, todas rindo, comentando, aliviadas, contentes, satisfeitas, saindo de uma exposição". Já para Szeemann, as exposições são como uma festa, um espetáculo mesmo, tudo muito produzido. Trabalhar com eles quase ao mesmo tempo, duas maneiras completamente diferentes de fazer curadoria, foi muito legal. Catherine estava acompanhando o projeto do Egito,[2] que é mais em sua linha.

GF: E quanto aos artistas com que vocês têm afinidade, Beuys, por exemplo?

MD: Assim como Mary Jane e Catherine são referências, o trabalho de Hélio Oiticica também é, e o de Beuys, com certeza. Há alguns trabalhos que, quando vemos, "Uau!... Esse trabalho...!" Gosto muito, por exemplo, do trabalho de Rosângela Rennó, embora nossos trabalhos sejam muito diferentes. Do trabalho de Beuys "bebemos" muito: o respeito ao processo; a soberania da pesquisa sobre o produto final; a afirmação do processo; a idéia por trás do processo; as segundas intenções que, na verdade, são as primeiras... Gosto muito também de Krzystof Wodiczko.

WR: Para mim, a figura de John Cage é fundamental. Além de sua ironia, conseguiu fazer um trabalho que o obriga a se colocar: quando você interpreta uma peça dele, não consegue fugir de você mesmo, tem que se colocar, se articular dentro do contexto. Com certeza é uma das referências principais para tudo o que faço. E a performance foi uma descoberta muito grande, um alívio.

GF: Um alívio...?

---

[2] Não é o Egito / This is not Egypt, 2000.

WR: Sim, porque abriu um espaço enorme para trabalhar sem me sentir preso num esquema que não é o meu, que não se parece comigo. Seria como um japonês que não quer ser japonês; é, mas não quer ser. Eu me senti muito assim.

GF: E a relação da performance com o teatro?

WR: Para mim, a performance é muito mais. Força a pessoa a se colocar, com a própria história, dependendo da ação. O teatro também tem muitos momentos performáticos, dependendo da posição. O que me irritava, entre aspas, era a inconsciência do próprio lugar e das pessoas envolvidas: precisa haver um texto, precisa dessa coisa psicológica. Hoje em dia o teatro bebeu muito da performance: há coisas novas que são muito legais e que lidam exatamente com essas questões. O teatro já não é tão chato como foi. Hoje em dia, muitas pessoas lidam com todas essas questões, com a interação entre dança, performance e teatro.

GF: Sobre o que Maurício disse, a questão de Hélio como uma referência: foi uma descoberta feita lá fora? Você chegou a ser aluno de Lygia Pape?

MD: Fui aluno dela logo em meu começo na Belas Artes. Na época em que eu cursei, de 82 a 86, a Belas Artes tinha um programa completamente desconectado das intenções e que não permitia ao aluno absorver, dimensionar o porquê de aprender aquilo tudo. Era impossível juntar aquilo num pacote, não se sabia muito bem o que fazer. Lygia também não foi uma grande contribuição: foi muito cedo o encontro. Fui conhecer melhor a obra de Hélio a partir de um livro de correspondência entre ele e a Lygia Clark.[3] Nessa época, estávamos fazendo o Devotionalia para o Denhäge Stroom – Centro de Arte Contemporânea de Haia, na Holanda, e também o projeto Eu quero cinco limusines todas grandes e pretas, para o Klim Denhäge. O título é uma frase de uma menina negra, imigrante em Genebra, cujo sonho era ter um marido maravilhoso, que lhe desse tudo, que não fosse nem branco, nem preto – teria que ser transparente –, e ela também queria cinco limusines, todas grandes e pretas, tão grandes e tão pretas quanto ela. Foi quando li essa correspondência, que Heloísa Buarque de Hollanda me dera, que começamos a ver mais coisas. Depois conhecemos Catherine David, por meio do catálogo que ela fez sobre Oiticica... Na verdade, o acesso à obra de Oiticica foi muito mais literário, de livros, de estudar... que talvez seja a melhor forma de conhecer sua obra, melhor do que ficar vendo um trabalho aqui, um trabalho ali... É um trabalho muito processual, de continuidade, de quem tinha postura. No Brasil, ele e Lygia Clark seriam as referências, e eu os conheci lá fora.

GF: Esta, aliás, é outra questão: a presença da arte brasileira no circuito de arte internacional.

MD: É de outra ordem, hoje. Catherine David foi muito importante para essa inserção. Não foi só a apresentação de Oiticica e Lygia Clark na Documenta de Kassel – que nem foi uma apresen-

[3] Figueiredo, Luciano (org.) Lygia Clark Hélio Oiticica Cartas 1964-1974, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1996.

tação muito feliz, e muita gente criticou. A apresentação inteira da Documenta é tão polêmica porque é o estilo dela mostrar as coisas de forma muito seca, muito documental, quase uma forma "bibliotecária" de mostrar a arte. Mas não foi só a apresentação dos dois, foi todo o enfoque que ela deu à obra de Hélio e de Lygia Clark para fundamentar a Documenta, tanto nas conferências de imprensa quanto nos textos curatoriais, os cahiers, que ela lançou. Curiosamente eles tinham nomes como "Territórios", "Negociações", "Traduções". Nomes que ela considera a chave de um processo artístico hoje. Nesses cadernos ela falou muito a respeito desses dois artistas e fundamentou de forma acentuada a Documenta na obra deles. Foi um momento forte, ver referências nacionais que realmente importavam para mim. Em geral a imagem do Brasil lá fora está se tornando mais complexa.

GF: Ainda sobre os trabalhos de Hélio e de Lygia: assim como o de vocês, há uma presença muito forte da subjetividade, sem ser a subjetividade própria do artista. Alguns críticos tendem, hoje, a uma leitura da obra deles como uma forma privada de trabalho, esquecendo, por exemplo, a proposta de Hélio do barracão, enquanto espaço de práticas artísticas coletivas.

MD: Não deixa de ter um contexto privado na obra deles, e na nossa também. São experiências de vida, de nosso mundo interior se encontrando com o mundo interior dos outros. Promovem divisão da obra, dividem as intenções da obra de uma forma capital, pelo menos em nosso trabalho, e eu acho que no de Hélio e Lygia Clark também. Nas experiências terapêuticas de Lygia Clark, ela entrou, de fato, no território do outro. E a questão da alteridade é extremamente subjetiva; e coletiva; é sensibilidade coletiva, mas é um trabalho que ela assinava; então pode-se dizer, como há quem diga com razão, que é território privado. Há, no entanto, uma grande diferença entre a maneira como Lygia e Hélio trabalhavam, e a de Nuno Ramos e Rosângela Rennó, por exemplo. Eles também tratam de questões da sensibilidade coletiva, Rosângela sobretudo, mas há uma diferença nisso, de se dar um acento muito maior à representação, a um aspecto formalista do trabalho, que é diferente do que Lygia e Hélio faziam, que nem sempre tinha representação. O que é o coletivo senão a individualidade do outro? Coletivo é a soma das individualidades dos outros. "Ah, o outro, o que é isso?" Porque o outro é complexo. Nosso trabalho cada vez mais caminha para isso, deixando de lado a prática mais ativista e tomando a prática da investigação da relação de alteridade. A relação do ego com o outro, minha relação enquanto Maurício, de Walter enquanto Walter, com o outro... Essa mostra que estamos preparando para o CCBB, com curadoria de Catherine David, vai-se chamar "O outro começa onde nossos sentidos se encontram com o mundo". É um nome enorme, mas gostamos de nomes grandes: são difíceis de guardar. Nossos nomes já são difíceis de guardar; a maioria das pessoas fala ou "Maurício e Walter", ou "ah, aquela dupla suíço-brasileira". A mostra vai ser, na verdade, uma apresentação de vários trabalhos, de várias vídeo-instalações que são todas resultantes ou parte de processos interativos, desde o Devotionalia até o projeto mais recente: Deus é Boca. Essa exposição vai ser um percurso de encontros com o

outro. De encontros com estigmas, com o anônimo. Enfim, a justaposição de diversos trabalhos de contexto específico para criar um contexto só em nossa obra, que é exatamente esse estudo, essa investigação estética entre nós e o outro. Onde começa o outro? é o que as pessoas podem se perguntar vendo essa exposição. Na verdade, entre cada um desses trabalhos há elementos comuns, e a base desses encontros, dessa possível, senão "analogia", digamos "paralelidade" reside na tradução do mundo interior para o mundo exterior e do mundo exterior para o mundo interior que cada um dos indivíduos da coletividade tem. Por isso preferimos falar em "sensibilidade coletiva" em vez de "trabalho social". É um trabalho individual sobre a sensibilidade coletiva. Esperamos que a exposição possibilite uma leitura mais clara de nosso trabalho, mais desconectada dessa coisa tão política, tão ativista. Até porque há quem ache que o que fazemos é panfletário, quando na verdade não é. É um trabalho de investigação e documentação das relações de alteridade que existem na sociedade, isto é, na coletividade de existências.

GF: Uma questão marcante no trabalho de vocês é a tensão no tratamento da imagem. Há um trabalho de videomaker, digamos assim, tanto no produto quanto na apresentação da imagem. Como entra esse trabalho com a imagem, com a documentação?

MD: Não sei. Acho que entra de uma forma bem descontrolada, no campo da fascinação. Paulo Herkenhoff disse uma vez uma frase que traduziu nossa angústia, nosso desejo, de forma bastante complexa: "eu me interesso por tudo aquilo que não é meu". Nosso olho vai muito por aí. Tudo aquilo que não entendemos, que não temos, que não somos... Não se trata de querermos ser ou ter, mas de tentar encontrar... É um desejo subjetivo, não é social ou panfletário. É tesão pelo outro, pois no outro eu encontro um monte de material "de mim", que eu encontro "em mim".

GF: Como foi a experiência com os cegos, para o trabalho Belo é também aquilo que não foi visto, apresentado, pela primeira vez, na Bienal de São Paulo?

MD: Foi impressionante. Por exemplo, a história do espelho. Havíamos levado latinhas com cheiros para eles sentirem, para despertar associações, provocar descrições, narrativas, que embora sejam verbais, orais, funcionam como um desenho de imagens do que eles estão vendo. E, de fato, eles vêem. Se não o mundo exterior, enxergam o mundo interior. E numa dessas latinhas colocamos pasta de dentes. Com seu olfato apuradíssimo, um deles disse "é uma pasta de dentes com cheiro de menta" e tal, mas outro imediatamente viu um banheiro. E começou a descrevê-lo: os azulejos, a temperatura dos azulejos... Enfim, a atmosfera que permite a visualização daquele local, daquele desenho. E aí ele disse "em frente a mim tem esse espelho". Nessa hora deu aquele negócio, pensei: "nossa, mas o cara nunca viu um espelho! O que é o espelho para o cego?" Antes que eu perguntasse, parece que ele leu meu pensamento e falou: "as pessoas pensam que o espelho não é nada para o cego, mas o espelho é um monte de coisas". Isso abriu um debate entre eles, sobre a importância do espelho não só como elemento de controle, de parâmetro visual, mas como um

momento de culto de si, da consciência de seu reflexo. E pensamos em Pieter Sloterdijk, da escola de Frankfort, que dizia ser o amor a maneira como as pessoas se encontravam, se viam, antes da invenção do espelho. E ainda fazemos isso no outro, procuramos outra reflexão de nós, de nossa existência, de nossa vida no outro. E em nosso trabalho procuramos estas duas dimensões, estes dois eixos de lidar com o outro: o eixo subjetivo, o desejo, a reflexão psicológica sobre o outro, mas também o outro eixo, o outro que precisa de respeito para poder existir. Para coexistir.

GF: Falávamos antes sobre o circuito de arte internacional. Maurício, como tem sido sua experiência nesse circuito? Como é que você veria esse circuito hoje e, nele, a inserção da arte brasileira?

MD: Tive uma experiência no circuito suíço de arte, que, como o sistema de arte brasileiro, é um sistema limitado. Na medida em que eu me sufoquei com o esquema, com o sistema de funcionamento da arte na Suíça, das galerias e da feira de arte em Basiléia, enfim, daquele esquemão, e que encontrei Walter, e começamos a fazer outras coisas que não tinham nada a ver com esse esquema, sentimos que tínhamos que sair dali... Foi quando começamos a fazer o Devotionalia. Não tínhamos a menor idéia de onde íamos parar. Era sobretudo para sair daquilo, daquele esquemão. Nos apaixonamos pelo processo, pelo encontro com pessoas que não tinham nada a ver com cultura, com arte, e que curiosamente tinham muito a dizer sobre arte, sobre a função da arte, sobre a função dos museus, sobre a necessidade da arte. Isso foi muito rico. E, curiosamente, foi nesse momento que fomos recebidos no chamado mercado de arte internacional. E aí começou essa experiência completamente diferente da experiência interna na Suíça. Agora, no que diz respeito ao mercado de arte internacional, tivemos uma sorte muito grande de ter trabalhado com curadores importantes que projetaram nosso trabalho de uma forma bacana. Tivemos mais sorte ainda por nosso trabalho ter funcionado na mão deles. Nem sempre isso é reconhecido, mas o encontro com Catherine David, com Szeemann, com Mary Jane, com Paulo Herkenhoff foi produtivo.

GF: E quanto ao próprio circuito internacional? Existe, hoje, outra rede de diálogos, sem centros tão delimitados ou tendências hegemônicas muito claras. Diante do atual peso político, econômico e social da arte, diferente de outros momentos históricos, não haveria um certo esgotamento da especialização e, mesmo, da possibilidade de universalidade?

WR: Uma vez assisti a uma entrevista de Buñuel, em que ele dizia "quem tem a melhor arte é quem tem mais poder de fogo... quem domina seu meio de expressão". Em todas as viagens que fazemos, impressiono-me muito com os adolescentes. Na África do Sul, no Egito, na Suíça, Holanda, França ou aqui no Brasil. Há uma conversa do corpo, por exemplo, da movimentação, da música, do ritmo... A África tomou o mundo, nesse sentido. Isso é muito interessante, muito forte como contexto para uma especulação artística sobre qualquer troca entre as pessoas. A questão do poder mudou, está mais aberta. Isso irrita muita gente, que sente falta da masterpiece. "Não

há mais masterpieces". Claro que não, mas isso é ótimo. Não há mais o credo, não há mais o papa que fala o que está certo ou não. É muito adequado que não exista mais masterpiece, porque existem outros discursos e linguagens... Só na África do Sul há 11 idiomas oficiais. Há muito o que descobrir na fala das pessoas.

MD: Temos que lidar com a idéia modernista da arte enquanto coisa pura, mas o contexto em que vivemos é complexo. Para todos, artistas ou cidadãos. De uns 10, 15 anos para cá, com a globalização, houve uma grande midiatização de imagens. Todas as imagens já foram extremamente midiatizadas. Então, quando chega na África, você já tem uma idéia de África dentro de você. Dá-se uma luta interna, por exemplo, enquanto brasileiro chegando na África, entre a África que eu trouxe dentro de mim e a África que encontrei.

WR: Eu encontrei na África a Europa.

MD: É extremamente difícil e complexa a coexistência desses mundos. Mas eles coexistem. Grande parte das pessoas privilegiadas tem uma formação e absorve diversos conceitos, práticas e modelos. E isso promove uma midiatização. Na medida em que viajamos, vemos televisão, vamos ao cinema, ouvimos música, isso vai aumentando e se complicando. Por exemplo, Catherine David fez a exposição "O estado das coisas",[4] na qual apresentou artistas provenientes de diversas culturas em que o discurso regional era extremamente forte na obra. Todos eles, porém, moravam ou moraram fora desses locais durante muito tempo, para poder olhar esse contexto de forma crítica. Acredito que hoje em dia isso seja um elemento fundamental para o artista operante... Mais uma vez volto à questão da pesquisa: a arte hoje tem esse lado de pesquisa muito forte, o que induz a encarar essa midiatização da própria arte e de imagens, de conceitos, e a usar isso, a incorporar isso de alguma maneira. Não dá para pensar nesta concepção, extremamente modernista e ultrapassada, de que a boa arte, a masterpiece, seja de fato a obra pura. A masterpiece hoje em dia é o supra-sumo da contaminação. A boa obra de arte é aquela que traz em si uma complexidade tal, que bote essa idéia da pureza, do formalismo puro, em jogo. O Egito, por exemplo, que vive uma ditadura religiosa – a pior de todas –, não tem acesso à informação globalizada nem à contemporaneidade. Não há variedade de discursos nem de formas tecnológicas, e isso influencia a produção de arte. Ela é pouca e nem por isso é pura: ainda repete modelos colonizadores de arte européia dos anos 40 a 50. Eles agora celebram poder pintar a figura humana, porque até pouco tempo isso era um problema, mas não se fala, ou se fala muito pouco, em vídeo, instalações, em tecnologia... Comparado com o da África do Sul, o sistema é diferente, porque os artistas de lá têm acesso ao discurso globalizado de uma forma muito mais intrínseca, mais aberta. Bastou uns poucos anos do fim do Apartheid, de 1994 para cá, para eles construírem um universo estético de grande densidade, de auto-representação muito mais forte e mais rica do que a que o Egito, por exemplo. A impressão que se tem no Egito é a de uma sociedade anacrônica que vive e produz

---

[4] L'Etat des choses, curadoria de Catherine David, Kunst-Werke, Berlim, 2000.

aquém da própria vida. Esse não é o caminho para a pureza, mas um entrave.

WR: Mas lá há muito em jogo: a relação complexa com o islamismo vai levantar muitas trilhas e discussões. Além disso, há a ditadura que abafa a tensão social gritante. O Brasil é um paraíso em comparação com o Egito: 60% de analfabetismo! O Egito está abandonado e um dia vai explodir.

GF: Walter, você estava falando que encontrou a Europa na África do Sul. Você diria o mesmo do Brasil?

WR: Também. Mas aqui é diferente. Interesso-me muito por essas ligações. Aqui a coisa é tão misturada, muito interessante. A África ainda está muito dividida: a "Europa" africana é mais óbvia. Claro que encontrei a África também, mas o que me impressionou foi como as estruturas, o pensamento, como a África está tão perto da Europa e como a Europa está muito perto da África, embora não queira saber disso, mas está. Nós convivemos com uma boa parte da turma jovem de lá. Estão muito ligados, e há uma troca muito grande entre eles, com estruturas efêmeras, coisas abrindo, fechando...

MD: O que no Egito tivemos de garimpar e não conseguimos encontrar na África do Sul aconteceu facilmente. Eles estão pensando. Eles têm menos estrutura física do que nós; aqui qualquer cidade grande tem museu de arte moderna, museu de arte contemporânea, colecionadores, até um mercado. Não só mercado, mas uma estrutura de exercício de arte muito maior e até mesmo de consumo. Lá tudo ainda é muito artesanal. Talvez por isso os artistas cooperem muito entre si. Completando o que comecei a dizer há pouco, a midiatização e a absorção, enfim, a confrontação das imagens midiatizadas com a prática artística de alguns artistas contemporâneos não só é inevitável como também abre campos de exercício mais democráticos para a prática artística. Os artistas, encarando a internet, a televisão, a propaganda, esse turbilhão de imagens existentes, e dialogando com isso, permitem o acesso de seu trabalho a novos públicos. O fato de os artistas tematizarem isso promove uma volta à arte conceitual, mas também promove maior acessibilidade do público. Aí entra de novo aquela questão da arte pública. Discute-se o público na arte e não apenas questões formais. Isso foi uma grande virada dos últimos 10,15 anos. Então os artistas encaram isso e trabalham com coisas da vida prática. Coisas que os críticos modernistas talvez chamassem de mundanas, de não artísticas, não universais, quando na verdade essas são as questões universais, hoje – ainda que muita gente se debata, sobretudo os cariocas, extremamente greenberguianos.

GF: Não é mais a forma que preside...

MD: Exatamente. É o que possibilita a acessibilidade a pessoas ignorantes em educação artística, que não sabem todos os ismos. Não é necessário ver isso tudo para ver a obra de um Nuno Ramos ou de uma Rosângela Rennó. Não é necessário saber isso tudo para ver nossos trabalhos, para entender um monte de coisas que se faz agora. E isso é uma coisa que eu vi aqui, na África

do Sul, no trabalho do cineasta tcheco Harun Farocki e de outros que estão trabalhando em contextos totalmente diferentes, com questões contextuais específicas, mas que, exatamente por causa disso, constroem um discurso universal. Porque, de outra forma, não seria possível, seria simplesmente repetir um academicismo sem novidade.

GF: E a homogeneização? não seria um risco?

MD: Acho que não. Existe o risco da massificação, mas não é culpa da arte, muito pelo contrário, a arte é uma peça de resistência a esse sistema de massificação. É onde a arte difere da televisão, da propaganda, das coisas midiatizadas com interesses específicos, que na maioria das vezes estão ligados a interesses econômicos. Há esse risco de homogeneização no uso de tecnologias, no sentido do uso da própria midiatização, mas muito menos perigoso do que todo mundo pintar cubismo porque é a moda.

WR: Maurício, acontece uma coisa quase orgânica: você consegue copiar, roubar, se apropriar da linguagem do outro por causa dos meios de comunicação usados hoje em dia. Tudo que é digital, tudo que é som, todas essas imagens digitalizadas, midiatizadas, estão à disposição de todo mundo. Se produzo algo, posso ter certeza de que alguém vai apropriar-se daquilo. Isso é muito bom, porque permite uma coisa orgânica que torna tudo mais efêmero: as coisas estão mais flutuantes, minha imagem pode viajar o mundo, sem que eu perceba. Está brotando um maior potencial de troca, mas não para reforçar o controle reacionário, que diz "esse é o modelo", empurrando sua noção de beleza. Acho que muitas pessoas têm saudade desse poder.

MD: Era mais fácil: tinha-se o artista herói, o ídolo, o gênio. Agora é difícil, você tem tantos artistas operando, de formas tão diversas e tão interessantes... É muito mais interessante.

WR: É quase uma floresta... e quase tropical.

MD: Aí reside o medo da homogeneização, que na verdade é o medo do acesso a gente demais.

GF: A questão da homogeneização é de certa forma uma provocação, mas também uma preocupação, sim. Existem bons trabalhos, mas também um novo maneirismo.

WR: As palavras estão todas armadas. Redondas. Limpas. Acabadas. Acabamento perfeito: é isso o que define uma coisa "boa"... Mas tenho muitas dúvidas se uma obra não é também o fragmento de alguma coisa, se está acabada mesmo ou se ainda está viva. Interessa-me como alguém descreve uma obra, e muitas vezes o suposto defeito é o que me interessa, me atrai, porque eu posso me relacionar com o que não é limpo, não é perfeito...

MD: Christian Bernard, diretor do Museu de Arte Contemporânea de Genebra, que nos expôs, num certo momento disse que via um problema com nosso trabalho porque a obra não resolvia todas as questões nela própria. Isto é exatamente o que não queremos, que a obra resolva as questões. Queremos que ela questione, que sirva como um trampolim de reflexão aberta a diver-

sos sentidos, setores, categorias e interesses, e não que traga uma única mensagem que resolva todas as suas possibilidades. Essa é uma leitura do modernismo, de um tempo em que nossos ideais eram tão límpidos e claros, e quase atingíveis. E de repente desmoronou tudo! Antes de o progresso realmente acontecer veio a merdalhada toda, que trouxe a poluição toda... Então começamos a mudar nosso discurso artístico também. É claro que a homogeneização é um risco, mas eu acho que esse risco sempre existiu, não é maior do que antes. Corre-se o risco de ver intenções nem tão distintas assim em um trabalho feito na África do Sul e em outro feito no Brasil. Muito menos do que quando no Brasil e na África se pintava cubismo em 1940 e 50 porque isso surgiu na Europa nos anos 30. Aqui no Brasil temos um problema muito sério de acesso aos originais do modernismo, uma relação muito distanciada com a Europa nesse tempo. Até o estudo de línguas estrangeiras era uma coisa da elite, e eu acho bacana que a Baixada inteira faça curso de inglês. Que saiba computador e inglês. E que tenha internet. Houve uma revolução na informação, e o planeta mudou, o que, claro, se reflete na arte. As pessoas estão informadas e querem uma arte informada. Chega de tanta interpretação.

GF: Com a exposição Magiciens de la terre, em 1989, há uma mudança. Não tanto a exposição em si, mas a possibilidade de olhar outras práticas artísticas, outras situações.

MD: De fato, Magiciens de la terre provocou um olhar mais antropológico sobre a produção de arte, como o de Catherine David, por exemplo. E esse olhar foi fundamental para que se virasse a página e começasse a se colocar a arte em seu devido lugar. Como categoria... tudo bem, é uma categoria de criação, é um território especial; justamente por ser político é especial, porque é um território de livre expressão política. É onde há o espaço da memória, da sensibilidade coletiva,

Gloria Ferreira é Doutora em História da Arte, Professora da EBA-UFRJ, Co-editora da Revista Arte&Ensaios e curadora independente.