

Camnitzer: um artista a serviço do conhecimento

Entrevista com Luiz Camnitzer realizada no Rio de Janeiro, em 08 de novembro de 2022.

Entrevistadores: Alexandre Sá, Ana Tereza Prado Lopes, Tania Queiroz

Transcrição: Isabelle Baroni

Alexandre Sá: Antes de tudo, obrigado por nos receber. Você tem um texto que chama “A arte como forma de conhecimento?”

Luis Camnitzer: Sim.

AS: Sim, em que você começa a falar, por exemplo, que é apenas um artista e nada mais. Eu gostaria de ouvir um pouco mais sobre essa posição de ser artista e nada mais, hoje para você.

LC: Só não me lembro do texto. Não me lembro do texto, ok. Mas no geral eles me apresentam como artista, educador, curador, crítico... é uma lista de coisas. E isso me irrita muito. E isso me irrita por duas coisas. Um porque seria presunçoso da minha parte dizer que sou todas essas coisas. E a outra porque representa uma visão totalmente fragmentada do conhecimento em cubículos especializados. E então o texto me atribui como um móvel em vez de uma pessoa. E na verdade sou um artista, ponto final. E o que acontece é que não pinto ou não... Não é que me recuse a pintar, mas não me interessa ou pelo menos não tenho problemas que a pintura ou às técnicas convencionais geralmente exigem. E se eles exigirem, tudo bem, mas o foco está em qual problema estou resolvendo e qual é a melhor maneira de resolvê-lo ou apresentá-lo ou resolvê-lo e apresentá-lo. E dentro disso, às vezes é melhor escrever do que desenhar ou falar do que escrever ou conhecer pessoas ou pedir a outros artistas que me emprestem trabalhos para montar um cenário ou sei lá o quê. Mas são sempre problemas que eu olho do ponto de vista do pensamento artístico e que para mim declararam que dá certo ou que é bem feito com critérios próprios da arte. Então, se eu entro na sociologia e discuto um problema sociológico, não sigo o protocolo dos sociólogos, mas sim, o protocolo de um artista. Ou seja, a solução é elegante, tem o mínimo de informações necessárias e sem excessos para apresentar o que quero apresentar, é apresentada de forma que comunique com clareza ou sem distrações, etc. Ou seja, são coisas que um sociólogo também poderia considerar, mas às vezes se distrai com o jargão da sociologia ou para impressionar outros sociólogos, etc. e não trabalhar com a parte cognitiva que pertence ao problema. Então é isso

que me interessa, e me interessa do ponto de vista artístico porque me dá uma liberdade que não tenho se me ater a outras disciplinas. Então, como artista posso dizer bobagem, como sociólogo não. E eu gosto de poder dizer bobagem, gosto de poder dizê-lo não para tratar pessoas estúpidas ou para me apresentar como um idiota, mas porque a loucura ou o absurdo ou a impossibilidade me dão uma plataforma a partir da qual posso julgar o que é possível, o que é convencional, o que está funcionando e decidir se é a coisa certa a fazer ou não. Então negociar a impossibilidade com a realidade é algo que cabe ao artista. O artista pode se permitir não ter limites e então encontrar os limites, enquanto, em geral, aqueles que se fecham em disciplinas fechadas, digamos, disciplinas fechadas por definição, não têm esse luxo porque não podem sair da disciplina se não deixarem de ser sociólogos ou cientistas, ou seja lá o que for. A outra coisa é que em nosso mundo... Neste momento estou falando demais.

AS: Não, por favor.

LC: Em nosso mundo fomos condicionados desde o século iluminista em que tudo tem que ser racional, previsível e mensurável. E não vemos a parte irracional dessa racionalidade. Em outras palavras, ao medir algo estamos usando medidas de referência que são totalmente irracionais. O metro é totalmente arbitrário, a jarda é a distância entre o nariz e a extensão do dedo de Henrique I. Mas então se constrói um edifício aparentemente lógico e racional que deve ser aceito como tal. Como artista, posso desafiar isso. E ainda estou interessado no desafio. No fundo sou um anarquista, um anarquista ético, porque não se trata de violência ou terrorismo, mas de questionar qualquer ordem que me seja apresentada e ver a quem essa ordem serve. Funciona para mim? Funciona para outra pessoa? Estou sendo usado para outros interesses que não os meus? E entender a presença dessa ordem e reconsiderá-la para ver se a aceito, a rejeito ou a melhora. Tudo isso requer imaginação. Não requer que se atenha ao fato de que 2 mais 2 é igual a 4, mas requer ver, bem, e se 2 mais 2 for igual a 5. Por que não funciona? Na verdade, funciona igual, nada mais que os parâmetros para dizer que 2 mais 2 é 5 são diferentes dos da aritmética convencional. Não quero entrar nisso agora, mas é assim. Em outras palavras, você está trabalhando com símbolos e o que os símbolos representam. Portanto,

se você alterar o que os símbolos representam, 2 mais 2 é qualquer coisa, ou 8 e 8 é igual a 5. Depende dos parâmetros. Essa liberdade vem de um modo de pensar artístico e não de um modo de pensar científico. Então não é que a ciência seja ruim, me parece que a ciência é muito útil e muito boa, mas para mim é um sub-ramo da arte.

Tania Queiroz: E quando você fala que o museu é uma escola, que tipo de escola?

LC: No sentido não institucional, mas no sentido educativo, ou seja, a função do museu. Bom, o museu tem várias funções, mas originalmente a função do museu é a exibição de uma aula que está no museu. Veja, isso é quem somos e você tem que criar quem somos e se adaptar a isso. Então é um pouco a igreja que não permite heresia. E para mim um bom museu tem que ajudar a criar heresias para manter o processo vivo. Nesse sentido, além da história, preservar a documentação, tentar reconstruir ou legar o presente para o futuro, ou analisar o passado, há uma função que é mais importante do que aquela que o museu não assume, que é ajudar a transformar a mente do público para que ele se torne independente e que não seja condenado a consumir a ostentação da classe no poder, mas a começar a criar por conta própria. E talvez use o que lhe é apresentado como exemplo ou anátema.

AS: Você diz, por exemplo, essa relação de 2 mais 2 como 5. Você não acha que o museu, por exemplo, está esquecendo essa possibilidade de criação, criatividade, reinvenção? E como, por exemplo, o sistema da arte também está se esquecendo dessa possibilidade. Porque você escreve por um momento que a mediação é uma espécie de preocupação com as ideias sociais. Mediação para você... A mediação para você não faz o que é, falando da possibilidade de contestação do museu como instituição.

LC: Bem, depende de qual é a definição de mediação. Tradicionalmente, o departamento de mediação e educação, em geral, em um museu, é um gabinete de relações públicas encarregado de vender o que está sendo mostrado. E nesse sentido de ampliar a base de consumo do museu. Mas não transformar o público, mas levar o público a aceitar. Isso é importante porque estamos mostrando isso. Se você não o aceita como importante, você não é bem-educado. E vamos ajudá-lo a entender que isso é importante. Então é meio que um círculo vicioso que não serve ao interesse do público, mas sim ao interesse do museu. E o museu é construído em torno disso, goste ou não. As pessoas importantes são os curadores da exposição, são os restauradores, os curadores, são os que penduram. Em outras palavras, tudo é montado em torno do objeto artístico ou da situação artística, tentando torná-lo um ícone. E como ícone é algo que o público fica de fora e admira, ele não olha para ela, mas a admira. Isso não é educação, isso é doutrinação. E é aí que o museu não se questiona. Não é que os curadores sejam pessoas más. Talvez os diretores sejam pessoas más, mas alguns não. Mas, a função mais importante do museu para mim é ajudar a sociedade como uma entidade coletiva a evoluir positivamente. E isso não se faz consumindo, se faz criando.

Ana Tereza: Eu tenho uma pergunta. Tenho uma palavra em espanhol, sinto que em inglês melhorou.

LC: Em inglês? Está bem.

AT: A palavra continually.

LC: Continually?

AT: Continually (continuamente). Porque muitas vezes em alguns vídeos

que eu vi você falando, a palavra continuamente era uma palavra que se repetia. E eu tenho essa pergunta em termos de como podemos continuar trabalhando dessa forma, com educação no sistema de arte.

LC: Outro dia eu estava conversando com uma pessoa e dizia, bem, o problema da subversão, que me parece importante, é que no longo vira versão e a parte subvertida morre. Então, a arte é o campo onde você pode renovar a subversão e é por isso que sempre há novos movimentos. Não acho todo movimento bom ou interessado em conhecimento, mas pelo menos é um curso desafiador. E também explica porque muitos artistas são muito mais fortes no primeiro trabalho de ruptura e depois amolecem, porque estão virando versão e não têm forças para voltar ao campo da subversão. E isso fica nas mãos de outros. Mas tem uma outra geração que vai subverter e no final acaba numa versão. Então, é um processo de esgotamento do artista e não me excluo disso, e de cooptação, que a própria sociedade vai lixando as arestas para não incomodar e acabar fazendo dele um ícone de novo. A lata de merda de Manzoni é uma obra de arte muito cara e não é a intenção do que ele fez, embora possa ter recebido alguns dólares antes de morrer. Mas é aí que entra o cinismo, se querem me transformar em arte é com eles. É a minha posição, se alguém quiser comprar o meu trabalho, o problema é que compre, não é problema meu. Não fiz para alguém comprar, não fiz porque tinha que fazer. Então nós temos isso. Então, o fato da arte como produção sempre tem esses limites que acaba sendo uma versão. Mas a arte como agência cultural, que me parece mais importante, tenta afetar a forma como as pessoas pensam. Claro, existem agências culturais que tentam engrandecer o mercado e aceitam o que você faz, mas existem outras que não, que querem genuinamente mudar a sociedade. E aí você tem um grande obstáculo que é a autoria, que na medida em que uma obra é atribuída a um autor ela não se integra na cultura coletiva. Em parte, talvez, mas sempre ancorada no nome do autor. Mas falamos muito sobre a quebra do cubismo na percepção, e Picasso e Braque. E quem foi o primeiro? E eles brigaram ou eram amigos? E acaba numa biografia, e não numa análise do que significa a ruptura daquele espaço cubista e até que ponto nos afetou realmente. E isso não nos afetou como pintura, na verdade a digitalização afetou muito mais a forma como vemos do que o cubismo. O cubismo de alguma forma previu isso, mas ninguém entendeu. A quantidade de pessoas que gosta do cubismo é a mesma de 100 anos atrás. Não é uma estética muito popu-

lar, digamos. Mas em termos de desenvolvimento de conhecimento, tem importância histórica porque eles decidiram, existe um grupo e não me importa se é o Picasso ou o Braque ou quem quer que seja, eles decidiram que você realmente não precisa olhar para tudo que vai para um ponto e que você pode incorporar movimento, multiplicar perspectivas e combiná-las. E ao escanear, o que um scanner faz é não olhar para o infinito, para um ponto, mas para uma superfície que cobre toda a superfície. E um scanner tridimensional percorre todo o objeto e depois o reconstrói da maneira convencional como o vemos na realidade, mas como um processo. É um processo diferente do Renascimento. Então uma boa história da arte, eu diria, teria que coordenar todas essas perspectivas. E essa função está em primeira instância no museu. É o museu que tem a capacidade de conectar todos esses pontos e não apenas transmitir a conexão, mas ajudar as pessoas a fazer as conexões. A ponto de o museu deixar de ser importante, a ponto de o artista deixar de ser importante, a ponto de tudo isso acabar numa dinâmica coletiva. Eu sempre digo, na medida em que sou necessário como artista individual, estou falhando. O dia em que eu conseguir é o dia em que acabo sendo anônimo, em que o que eu possa ter contribuído foi absorvido pelas pessoas e eu o descartei. Nesse dia eu consegui. O dia em que o sucesso é pela morte.

AS: Mas isso, por exemplo, me parece um pouco contraditório, pensar na produção contemporânea, nos jovens artistas, porque essas pessoas querem um nome. Eles querem uma grife, uma loja.

LC: Não, você tem muitos artistas trabalhando na prática social, presumivelmente tentando melhorar um grupo, mas no final vai para o público militar. Mais uma linha. Eu fiz tal trabalho em tal lugar, e em tal lugar as pessoas não sabem o que fazer com o que aconteceu, porque não há acompanhamento, não há processo pedagógico que sustente o ato. A única coisa que resta é que o autor tenha uma marca e não sua posição no mercado, não na cultura coletiva.

AS: E você também fala, por exemplo, que a força de uma obra de arte é a

possibilidade de manter uma tensão interna.

AS: Sim, do trabalho. E você também fala de um tipo de relacionamento, de educação, que é um pouco de manutenção de um certo tipo de mistério. Essa é uma palavra que acho que nos interessa a todos, por exemplo, pensar a obra de arte durante, ao longo da história, guardando com ela um mistério em relação a uma ideia de saber que não é o poder.

LC: Um fardo que a gente carrega na nossa educação secular é que a história da arte é uma história do artesanato, é uma história de como as pessoas manipulavam o material, e dentro disso havia pessoas que manipulavam melhor que outras, que são artesãos virtuosos e dentro disso tem uma coisa que aconteceu. Eles entraram num campo que não dá pra definir, que é um plus, eu chamo de artesanato plus, que na verdade é arte. E é arte porque é a única parte que entra no campo do desconhecido. Num território do conhecido, sabemos quebrar uma pedra, sabemos empilhar barro, sabemos cobrir um pano com membrana ou óleo ou sei lá, tudo isso se sabe, e é isso que se ensina, é ensinado na experiência anterior. Mas, os poucos, que vão mais longe, ao desconhecido, são os que realmente exploram a parte do desconhecido e assim conseguem fazer arte e conseguem tocar no mistério. Agora, o mistério... Isso vai incomodar?

AS: Um pouco, eu acho, mas...

LC: Isso é um pouco a diferença entre a poesia e o poético. A poesia é uma forma de aprisionar as palavras, e o poético é justamente o que escapa dessa prisão. A poesia não me interessa, mas o poético sim, porque consigo encontrar o poético não só nas palavras, mas em tudo, como aquela cadeira se relaciona com a mesa ou não. Isso para mim é um mistério, porque me obriga a entrar em coisas que não conheço, ou que não sei, ou das quais não tive experiência, e me leva a algo novo. Agora, no mundo convencional, o que chamamos de mistério, em geral deixamos separado,

não tocamos, em todo caso passamos isso para a religião para que ela cuide. Deus vai cuidar da parte do mistério, e de fato a palavra mistério aparece na teologia como algo que não podemos negar. A arte é a forma secular de lidar com o mistério, é a forma não supersticiosa, é a forma compartilhada e não delegada a um centro de poder estranho. Tudo isso me parece importante. Agora, isso não é algo reservado apenas para um profissional, é para todos. É só quando começamos a ver, bem, seu mistério é melhor que o meu mistério, que começamos a entrar, bem, meu mistério vai vender melhor que o seu, e isso muda. E é por isso que na escola não se toca, adia-se, afirma-se o ofício, destilam-se os poucos que têm mais ofício e possivelmente vão investigar isso para depois o fazerem fora da escola. Mas na realidade é um processo que enriqueceria todas as manifestações do conhecimento. E a essa altura prefiro me chamar, ou seja, comecei como artista aos 16 anos quando entrei na escola de arte, e depois minha geração politizou, não, nós somos trabalhadores culturais, essa era a turma dos anos 1960 e hoje eu diria que sou um trabalhador do conhecimento, nem mesmo da cultura, me interessa trabalhar com ideias, problemas, soluções, impossibilidades. E, paradoxalmente, estou voltando a entender a arte pela arte, mas, não mais como algo reacionário, como foi por décadas ou alguns séculos, mas como uma zona de livre especulação, que por não ter que aplicá-la a outra coisa permite-me uma liberdade total. E acho que quando Kant falou sobre a arte ser sem propósito, o que ele realmente estava tentando fazer era proteger essa forma livre de pensamento.

TQ: Tenho um grande problema entre museus e educação, arte e educação, porque a arte como eu penso, está relacionada com o mundo, com as coisas que acontecem o tempo todo. E a educação insiste em um caminho de verdade, métodos e sistemas que não estabelece a mesma relação com a vida.

LC: Educação na realidade funciona mais como treinamento do que educação. E esse é o problema. Se fosse educação, realmente incorporaria tudo isso.

TQ: A diferença entre vida, arte e educação, e por que a educação está tão separada da vida e da arte.

LC: Ok, “vida” é uma palavra muito vaga, então não sei como colocar aqui, mas obviamente a vida, o dia a dia, o cotidiano, poderia ser mais criativa do que é. Mas, basicamente estamos trabalhando para viver e vivendo para trabalhar. Estamos presos nisso. E nossa educação é treinar para isso. E você tem dois problemas, um que a inutilidade é algo negativo e só o útil é positivo. A questão é que o tempo pertence a alguns, quem o tem, quem o guarda, quem pode doá-lo, quem pode desperdiçá-lo, quem pode tomá-lo. A linguagem, está tudo lá. E então o lazer faz parte disso, está dado. Não é um direito. Deveria haver um direito universal ao lazer e à inutilidade e isso torna a arte uma atividade elitista, pois só quem pode se dar ao luxo de inutilidades e perda de tempo pode lidar com isso. Então, uma vez que a arte está nesse parâmetro, ela tem sua própria evolução e dinâmica que a separa cada vez mais da pessoa comum. É muito simples. Então, em última análise, você precisa de mudanças na sociedade e não pode simplesmente mudar um dos fatores sem tocar no outro. Acho que as revoluções falharam porque não entenderam isso, no fundo, trabalharam para o sucesso, para a utilidade, para a consistência ideológica, mas dentro do possível ou do tornar possível e sem respeitar a impossibilidade e a imaginação. Então, o bom político não é necessariamente um artista ou se é, é péssimo como Churchill, Eisenhower, Hitler e Putin, porque seu foco na arte é fazer coisas e não pensar, se fosse pensar seria diferente. Esqueci Bush. E os artistas supostamente não são bons políticos porque estão fora da realidade. Repassei os escritos de Che Guevara, alguém que realmente estava bastante lúcido sobre o papel do artista. Mas, primeiro você tem que resolver como Trotsky e outras pessoas. Você primeiro tem que resolver a sociedade e, então, você pode começar a fazer arte e nunca pareceu que a revolução e o pensamento, e a revolução e a criação, estão andando de mãos dadas para mudar a sociedade. Isso não aconteceu e não vai acontecer. Então, se você voltar aos valores de utilidade e aplicabilidade, estará descartando muitas possibilidades e prejudicando a imaginação e isso, sou um grande inimigo do STEM. Da educação STEM. Ciência, Tecnologia, Engenharia, Matemática. Porque está lentamente deslocando as humanidades, que embora não realizassem grandes movimentos, ainda estavam na área que permitia a imaginação se você quisesse imaginar. Ou filosofia, e a arte é como a filosofia visual nesse sentido, mas aos poucos,

se coloca a engenhosidade como criatividade, como sinônimo de criatividade. Isso é um paralelo de ter educação sendo realmente treinamento e não educação. Então, lentamente, você está diminuindo a área do conhecimento em vez de expandi-la.

AS: Eu estava lendo outro texto e você escreveu algo sobre a distância entre imagem e palavra.-

LC: Sim.

AS: você diz, por exemplo, que foram criadas escolas de arte por artistas analfabetos e escolas de literatura por escritores cegos.

LC: Sim.

AS: Isso é muito interessante para nós, ter essa separação e essa impossibilidade de leitura e compreensão, criação.

LC: Tem uma tradição de que se você faz arte com algo visual, a parte do texto não entra, e vice-versa. Ou seja, se você trabalha com texto, desde que uma imagem entre, ela vem como uma ilustração, mas não como parte do pacote criativo. Problema de conhecimento. E você tem isso na arte tradicional, sempre tem uma divisão artesanal. Há pintores, escritores, fotógrafos, videoartistas, etc. E toda vez que surge uma nova técnica, eles têm que lutar para serem aceitos. A fotografia entrou na escola de arte nos anos 50, de fato. Havia entrado na Bauhaus, mas no mesmo nível da pintura. Só agora o mercado permite associar isso, e a serigrafia que tem milhares de anos, foi inventada na China, não foi aceita pela gravura. Por

outro lado, a gravura se fixava em Rembrandt e Dürer e também não aceitava o que acontecia na indústria gráfica, muito mais avançada. Há sempre um conservadorismo artesanal na história da arte, que não permite a troca com nenhuma coisa, só agora há manifestações interdisciplinares, onde os happenings entre a música, entre a dança, entre a cor e não se sabe o que é. Algo intermediário, ou nomes assim, mas ainda não é popularmente aceito. Embora cinquenta, sessenta anos atrás tenha ocorrido essa ruptura, ela ainda é esotérica. E falo disso porque quando comecei a trabalhar com ideias, nos anos 1960, me incomodava que eu tivesse, como artista, que trabalhar com imagens e que fosse proibido trabalhar com a linguagem. E por que? Então me dediquei a descrever realidades visuais com texto. Incorporar o texto como forma de produzir imagens e não como forma de produzir literatura.

AS: E você já sofreu, por exemplo, preconceito com a sua obra de arte.

LC: O que? Preconceito, sim.

AS: Preconceitos, da mesma forma.

LC: Sem preconceito, não. Sim, mas, demorou para que o conceitualista livre fosse aceito, por exemplo. E ainda não é, ainda não é popular. No mercado de arte sim, mas no campo convencional, do artista, não. E você pintor – que não tinha pintura – mas era aquele preconceito de que esse cara está fazendo uma coisa estranha. Não entra em nenhuma disciplina que eu saiba. Deve ser arte, pintura, pintura de arte.

AS: Por exemplo, tem outro texto escrito que também está no seu livro sobre o Brasil e Nova York, que...

LC: Isso é para a mostra, aquela horrível.

AS: Sim, a mostra é horrenda, que se chama “Arte, corpo e alma”, Mas é um texto crítico forte para nós. A crítica brasileira não é tão regular aqui.

TQ: Sim sim, muito.

AS: Mas você tem escrito coisas, e eu queria ouvir como você pensa da arte brasileira em relação ao mercado internacional. Por exemplo, um certo complexo de inferioridade em relação a outros países. Um aumento de uma ideia de consumo...

LC: Isso foi, eu confesso. Não, isso eu não atribuo.

AS: Acho que, por exemplo, quando penso na produção brasileira em relação ao mercado internacional, temos um certo tipo de sintoma de produção no Brasil tropical. Ainda hoje, não sei se você acha que é, acho esse texto muito forte e muito importante. Mas me parece que aponta para coisas que são importantes para o que pensamos.

LC: Não sei responder sobre esses dias. Estava pensando que se trabalhar com o espiritismo na arte latino-americana, verá que começará a incorporar as Testemunhas de Jeová e os Evangelistas, todos aqueles que são tão espíritas quanto o espiritismo popular. E não sei se é tão interessante, é politicamente interessante, mas artisticamente, não sei para o que eles contribuíram. Então, há uma visão antropológica exótica nisso que não

aceita que houve uma evolução sobre o que é espiritual e como esse espiritualismo entrou na cultura. O espiritualismo que foi gerado. Tem outro que foi da colonização. E todos os processos da Santeria foram de resistência à colonização. Mas, ao mesmo tempo, eles também foram colonizadores. O problema é muito mais complexo do que parece quando se fala em arte. Naquela época, Antonio Dias era meu amigo, e Antonio dizia “você leu alguma coisa de Madame Blavatsky?” Eu respondi que não. E ele estava totalmente nisso. Teosofia. Nos anos 70 eu nunca entendi. E acho que isso o machucou.

AS: Por exemplo, nos anos 70 estamos vivendo uma ditadura militar.

LC: Sim.

AS: E a possibilidade de uma geração de artistas era escolher outros caminhos e não um certo tipo de enfrentamento político mais direto, por exemplo. Você acha que é possível pensar em uma arte política verdadeiramente inocente, ou uma arte mais ampla e militante, por exemplo?

LC: Acho que o conceitualismo latino-americano era isso. E fiquei fascinado como nos anos 80, se deu um esforço para usar as tradições folclóricas de uma forma e incorporá-las à arte. Para a alta arte. Pensando que com isso se manteve uma tradição latino-americana, e o que aconteceu naquela década praticamente desapareceu e o que restou foi algo que na época ninguém identificava como expressão latino-americana que era a arte de resistência de Antonio Manuel, por exemplo, em todo o continente que usou o trabalho com problemas políticos, como comunicá-los de forma estética e ao mesmo tempo minimalista para fugir da censura e é o que resta como arte latino-americana no século, é muito mais do que o outro, que era artificial.