

2

PARALELOS E CONSTANTES NA SALA LATINO-AMERICANA

RP — Em que pé está o projeto da sala latino-americana?

AK — Com os nomes definidos e as linhas gerais de amontagem estabelecidas. Como nunca acreditei que uma só pessoa pudesse levar a bom termo projeto tão amplo, servi-me de uma equipe de especialistas a quem solicitei informações sobre artistas de suas áreas e interesses. No Brasil, meu correspondente foi Walter Zanini, diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; na Argentina, Daniel Martinez, subdiretor do Museu Nacional de Belas-Artes de Buenos Aires; e Fernán Fevre, crítico da revista *Criterio*; na Colômbia, Eduardo Serrano, crítico e curador do Museu de Arte Moderna de Bogotá; na Venezuela, Alfredo Boulton, autor de uma história da pintura venezuelana; e, no México, Helen Escobedo, escultora e diretora do Museu de Arte e Ciências da Universidade. Estes foram os que consultei mais direta e constantemente, já que vários outros, de outros países, me auxiliaram com dados adicionais.

RP — Quando você iniciou o levantamento e o processo de escolha dos artistas já tinha uma idéia prévia de como deveria ser a representação? Ou os critérios nasceram no próprio desenrolar da tarefa?

AK — Diria que neste ponto houve uma convergência. Eu tinha idéias prévias, mas não as transmiti aos correspondentes. Esperei a colheita da informação. E, por felicidade, verifiquei que eles pensavam bem próximo de mim.

RP — Então, quantos e quais os artistas da América Latina que a X Bienal de Paris abrigará?

AK — Do conjunto participaram 22 artistas — ou mais, cerca de 45, se considerarmos que os cinco representantes do México são equipes. Já os 22 perfazem uma quota superior a 20% dos demais artistas incluídos na Bienal — porcentagem nunca nem de perto ali atingida até hoje. A relação deles é a seguinte: Carlos Zilio, Cildo Meireles, Paulo Herkenhoff, Gabriel Borba Filho e Artur Mattuck, do Brasil; Miguel Angel Bengochea, Americo Castilla, Jorge Alvaro, Hugo Sbernini, Fermin Eguia e Hector Giuffrè, da Argentina; Fernando Alvarez Cozzi, do Uruguai; Ana Mercedes Hoyos, Edgar Alvarez e Oscar Munoz, da Colômbia; Henry Bermudez, Julio Pacheco Ribas e Julio Campos Biscardi, da Venezuela; e os grupos Tai (Taller de Arte e Ideologia), Tetraedro, Suma, Pentagono e Codice, do México.

RP — Que relacionamentos se pode estabelecer de artista a artista ou de país a país neste conjunto?

AK — A nossa sala chamará a atenção sobretudo pelas constantes e paralelismos entre os artistas e obras presentes. Um exemplo? Os venezuelanos, colombianos, argentinos e o único uruguaio que selecionei participam, por diferentes caminhos, de algo que se pode chamar de organicismo. Não se trata de uma tese a priori, imposta à realidade na espera de que esta viesse a confirmá-la. A verdade é que, depois de anos de contato com centenas ou milhares de

obras de artistas latino-americanos, percebemos que uma das atitudes mais frequentes entre eles é a vontade de dar uma versão orgânica da realidade. É possível que a natureza tenha influenciado neste sentido, sem dependência causal. Há pouco, no catálogo de exposição recente do argentino Fermin Eguia, a reprodução de um seu desenho me confirmava o ponto-de-vista: a frente de um automóvel na floresta avançava como face humana, boca, olhos e plantas se misturando. Na melhor literatura latino-americana — a de Garcia Marquez, Lesama Lima, Guimarães Rosa, etc. — se descobre que essa frequência do orgânico vem do mundo natural.

RP — Sempre em termos figurativos, nas artes visuais?

AK — De um modo geral, sim. Mas ainda quando se pensa em termos de arte abstrata — como no caso do chileno Mario Toral — não é difícil perceber que a morbidez daquelas formas tende a recordar, mesmo indiretamente, configurações orgânicas.

RP — Como em Matta Echaurren, Wilfredo Lam ou na pintura mais recente do nosso Antonio Henrique Amaral.

AK — Creio que este organicismo representa uma regressão manerista. E não por acaso. O maneirismo foi a crise do Renascimento — e a América Latina está vivendo o momento de sua crise. Na Europa, o maneirismo veio antes do barroco, acompanhou a crise; aqui, chegou depois, a partir de quando as colônias começaram a conquistar sua liberdade. Nesse nosso processo encontramos alguns dados típicos do maneirismo: os temas sacros, noturnos, de pânico; a perspectiva um pouco medieval, côncava. E podemos citar de novo a arte cinética: ela é a arte do instável, da crise. (Severo Sardul, escritor cubano que vive em Paris, chamou de "neobarroco" a arte cinética; concordo com o que ele quis dizer, só que no lugar de neobarroco eu colocaria maneirista.) O trabalho do argentino Sbernini, por exemplo,

nos mostra uma espécie de anamorfose cinetizada: fragmenta e movimenta faces, mãos, etc. A anamorfose é um recurso do maneirismo. Portanto, na disposição orgânica temos a primeira característica aproximando um bom número de artistas da sala latino-americana.

RP — E as outras?

AK — A segunda refere-se a um processo, não propriamente pobre, mas ainda precário, de simbolização, através do qual se torna muito difícil chegar a formas abstratas puras, ao "quadrado dentro do quadrado" de Albers. Na América Latina, continuamos na grande maioria a pesquisar a realidade, como que impossibilitados de nos desprendermos dela. Mesmo que a reformem, a refaçam, a transfigurem e a transcendam em novas configurações perceptivas, é para ela que em última instância os artistas daqui se voltam. A colombiana Ana Mercedes realiza pinturas e desenhos onde tudo parece reduzir-se a uma inter-relação de quadrados; no entanto, a luminosidade que ela aplica lhes dá certa atmosfera surrealista, de referência a janelas. Custa-nos muito chegar à abstração total.

RP — Você ainda não analisou os brasileiros e mexicanos.

AK — É porque, juntos, eles constituem o terceiro denominador comum sensível na nossa mostra. Revelam um aspecto peculiar da produção artística na América Latina. Estão interessados numa arte que discuta e atreva as maneiras de ver, usando os novos meios de comunicação, inclusive os da alta tecnologia contemporânea. Mais do que simplesmente atrair o espectador, querem atuar com e sobre ele. Atacam e decompõem os códigos tradicionais de leitura da obra de arte, investem experimentalmente contra o sistema da arte.

RP — A experimentação, no caso, estaria ligada à capacidade de esses artistas absorverem mais e melhor linguagens internacionais?

AK — Para mim, o processo é autêntico. Ocorre precisamente

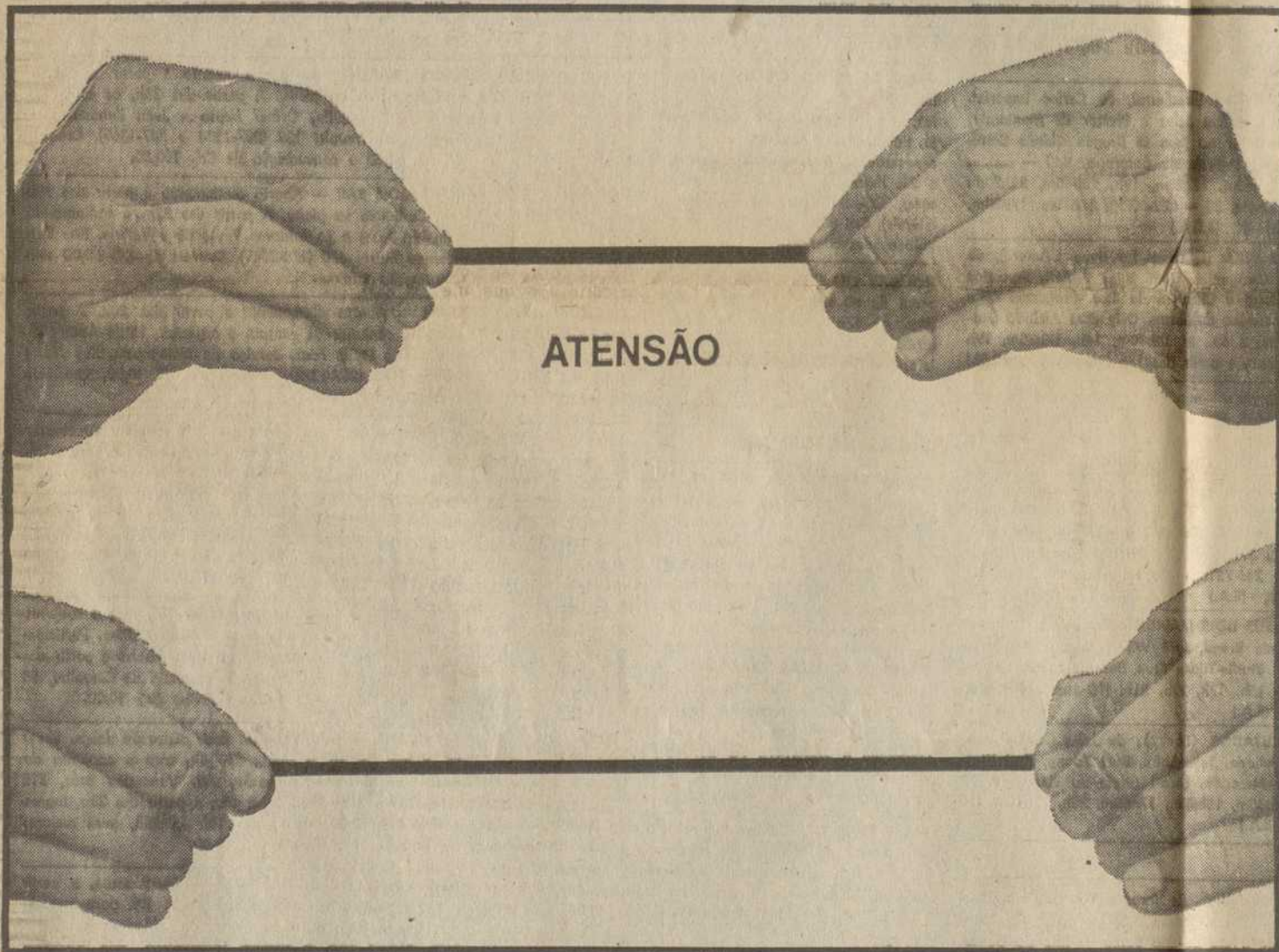
nos dois países cujo desenvolvimento industrial acelerou-se bem mais do que no resto do continente. Não creio que seja questão de influências fáceis, muito menos de subserviência: é uma atitude legítima de emprego de novos meios e linguagens. As conquistas da tecnologia estão mais disponíveis no Brasil ou no México; no Uruguai, uma aparelhagem de vídeo-tape é coisa ainda restrita a emissoras de televisão.

RP — Falta a quarta característica.

AK — É o interesse inusitado pelo desenho e a gravura que se verifica atualmente entre os artistas latino-americanos. A presença disto será notada na Bienal de Paris. Por que tal concentração? Em primeiro lugar, o desenho não sofre com as exigências econômicas que cercam outras formas de expressão: independe de boas telas ou refinados pigmentos vindos da Europa e dos EUA. Além do mais, o desenho usa a agilidade, a espontaneidade, a imediatividade, é quase taquigráfico. Num continente repleto de problemas, como o nosso, que está em evolução permanente, o artista busca fazer anotações imediatas de situações irrepetíveis — e o desenho lhe serve na medida exata para isto. Pode também circular com facilidade, não requer tecnologia maior de difusão, é um modo de rechaçar o que vem do exterior — o uso de instrumentos sofisticados, os grandes formatos, etc. É, igualmente, um modo de fazer a arte circular por lugares onde normalmente ela não alcança ou não pode chegar.

RP — Mas a gravura, que exige tempo, paciência e disciplina no registro e na execução?

AK — Não esqueçamos o exemplo do mexicano Posada, cuja gravura de crítica social foi tão importante para o seu tempo e país. A gravura, aumentando o número de exemplares, amplia o âmbito de circulação de cada idéia. O problema que ela toca é básico — porque, afinal de contas, a quantas pessoas tem sido possível a obra de arte atingir?



CARLOS ZILIO / 1976

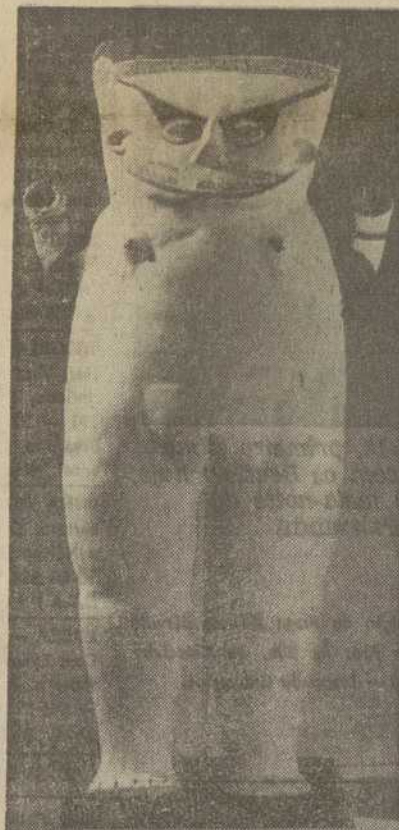


FIGURA TUMULAR FEMININA
(CHANCAY, PERU —
ENTRE 400 E 900 A.D.)

3

“O PROBLEMA DA ARTE É REFAZER DIARIAMENTE A LINGUAGEM”

RP — Na situação econômica, social e política da América Latina de hoje há bom clima para a criação artística? Pense-se na Censura, direta ou indireta, comum a tantos dos nossos países.

AK — Vou dizer duas coisas nada demagógicas, que talvez suscitam a desconfiança de muitos contra mim. Primeiro, um grande filósofo alemão, Hartmann, afirmava que o artista toca as profundezas de sua capacidade expressiva nas situações mais adversas. Segundo, o boom internacional da literatura latino-americana só ocorreu quando ela deixou de considerar a preocupação política como fundamental. Sabendo que para pintar um quadro, hoje, há por trás décadas e décadas de teoria da cor, o artista, mesmo sendo revolucionário, não pode desconhecer o fato, a menos que queira permanecer limitado. Tenho muito medo da demagogia que as pessoas fazem frequentemente neste campo.

RP — E que função teria a arte no sentido de acompanhar dia a dia os nossos problemas?

AK — A arte tem, evidentemente, uma função. Mas a sua função é a de sensibilizar o povo, transferir-lhe cultura. Não é uma função de arma.

RP — Há vanguarda, na América Latina?

AK — Vanguarda é um conceito metropolitano, colonizador. Resisto a usar o termo. Ao empregá-lo, creio que estamos de novo nos encarrando com olhos europeus. Importante é que os artistas latino-americanos exijam uma crítica latino-americana. Do contrário, continuaremos no círculo vicioso responsável por nosso atraso. Por aqui, a função da crítica é sem dúvida tão fundamental, hoje em dia, quanto a função da obra. A ela cabe também resolver a questão da nossa dependência.

RP — Onde se reflete mais o nosso modo de ser dependente?

AK — Em vivências como esta: quando Klee busca as formas polinésicas, ele as assume, é um artista europeu e um artista pessoal; em contraposição, quan-

do os artistas latino-americanos tomam algo do surrealismo, da op-art ou do hiper-realismo, costumam cair no folclórico, na estilização, porque não têm consciência plena do que estão fazendo. Recorrem a um processo onde faltam algumas etapas a cumprir. A Europa tem 2 mil anos de cultura acumulada. Lévi-Strauss, em *Tristes Trópicos*, quando fala de sua estada no Brasil faz uma referência ao espaço que me parece muito importante: diz que o espaço europeu é — para usar palavras de Goethe — domesticado, civilizado, com relações culturais prolongadamente sedimentadas e fixadas. Em troca, o espaço americano é cru, sem nexos culturais profundos entre a terra e o homem. Esses laços também nos faltam com as formas.

RP — Que atitude seria mais fecundadora na arte latino-americana de agora: a metáfora ou o grito, a imaginação ou a revolta?

AK — Do ponto-de-vista da arte, estamos vivendo aqui um processo parecido com o da época do expressionismo alemão. E penso que se há uma palavra capaz de definir sinteticamente o expressionismo ela é o grito. No entanto, esse grito só se aprofunda artisticamente quando aparecem os Mondrian e os Schonberg. A arte tem a sua própria história. Certa vez, Cortázar disse: a revolução, eu a devo fazer é na literatura, esta é a minha maneira de contribuir. Os artistas têm que fazer a revolução com a arte, na arte

— com a linguagem, modo importantíssimo de contribuir para a liberação intelectual.

RP — É correto pensar numa mostra de arte especificamente latino-americana, como parece querer transformar-se a Bienal de São Paulo?

AK — Mais útil seria que ela se concentrasse na arte latino-americana e acrescentasse salas especiais de europeus e norte-americanos. Tanto quanto nos faz falta uma vitrina da arte de nossos países para o mundo, carecemos de verdadeiros confrontos entre a produção dos artistas de todas as nacionalidades. Confrontos eficazes, longe da órbita oficial.

RP — A que você atribui o afastamento tão amplo entre a Universidade — o público estudantil — e as artes visuais na América Latina?

AK — Isto não faz mais do que refletir o afastamento geral da sociedade. Aqui, a relação entre público e obra continua sendo passiva. O fato é que a obra de arte, no campo propriamente plástico, requer um mínimo de treinamento e formação para ser fruída, degustada — ao contrário do cinema ou da música, onde o espectador tem como projetar mais diretamente suas fantasias, numa vinculação dinâmica. No nosso campo, não há fruição da obra sem educação visual. A atitude didática é imprescindível, mas necessita tornar-se sensibilizante, envolvente, capaz de revelar o que há no íntimo do processo criador,

mostrar como uma obra de arte se faz. Quando as pessoas dizem, frente a uma pintura moderna — “Ora, este quadro meu filho poderia pintar.” — a culpa é muito mais nossa do que delas. Não cumprimos a tarefa educativa necessária a demonstrar-lhes que a obra de arte não é produto do acaso, e sim de uma elaboração que leva muito tempo e que dispõe de suas próprias razões. Fazer acreditar que a obra de arte é fruto do trabalho, e não de um momento de inspiração ou insônia, já seria um grande passo para aproximá-la do público. É preciso que todos nos interessemos por isto — e interessar-se em latim significa estar entre.

RP — Concorde com a frase de Matta a respeito da nova arte a surgir na América Latina: “A meta dessa nova arte não será distilar nem decorar, e sim sair do obscurantismo da linguagem para servir à liberação do sujeito?”

AK — Sim, totalmente. Creio que a arte o que faz em definitivo é dar testemunho dos problemas, das fraturas, dos traumatismos que o artista experimenta ao experimentar a sociedade onde vive. Não há um só artista independente de sua sociedade. Mas o artista, assim como não está fora da sociedade, não está fora da história da arte. A linguagem, em si mesma, é a obra de arte, independente de levar ou não mensagem social explícita. O problema da arte é refazer diariamente a linguagem.