

"artistic experience as un-artistic experience"

"superpronoun: "

"cases for personality"

you you you
you you
you you

me

on-specific x site-specific"

uma, grou



...SÓ FUNCIONA NESSA RESPONSABILIZAÇÃO DO OUTRO POR UMA AÇÃO NÃO IDEALIZADA

Ricardo Basbaum

Entrevista de Ricardo Basbaum a Arte&Ensaaios, com a participação de Marina Menezes, Maria Luisa Tavora, Simone Michelin, Ronald Duarte, Cecilia Cotrim, Alexandre Sá, Daniela Mattos, Beatriz Pimenta e Cezar Bartholomeu, no ateliê deste último, no Rio de Janeiro, RJ, em 29 de novembro de 2012.

Marina Menezes *Eu gostaria que você falasse um pouco sobre sua formação como artista, chegando à proposta do “artista-etc.”*

Ricardo Basbaum Eu me mudei para o Rio em 1977 e perdi contato com alguns amigos, que me situavam um pouco em relação a algumas atividades de música, de cinema, atividades culturais e ações em torno da arte. Demorei alguns anos para me rearticular aqui e acabei indo fazer faculdade de biologia no Fundão, em 1979. Também fui fazendo uns cursos livres, estudando música, violão, teoria musical. Só em 1983, quando já estava trabalhando com Alexandre Dacosta na Dupla Especializada, fui fazer algumas aulas no Parque Lage, de pintura, desenho, modelo vivo, essas coisas. Acho que minha formação se dá basicamente com esses cursos livres – desenho animado, música, teoria musical, alguma coisa de cinema. Lembro que assisti a um seminário sobre cinema brasileiro em São Paulo ainda...

Ronald Duarte *Você nasceu em São Paulo?*

RB Nasci em São Paulo e me mudei para o Rio no final de 1977. Vim para cá com 16 anos, então tudo o que eu fiz basicamente foi aqui, em termos de parcerias e grupos.

Maria Luisa Tavora *Por que da teoria musical você foi para biologia? (risos)*

RB Não sei por quê. Quando morava em São Paulo, bem jovem, eu me sentia atraído por imagens de natureza, livros de ciência, pequenos microscópios, enciclopédias e tal. À medida que fui entrando na adolescência e começando a ter outras atividades e grupos, fui sendo puxado para música, cinema. Lá em

[small operatic event] Would you like to participate in an artistic experience?
com Joyce Gyimah, Dance Physics e Bruce Nockles
Vinil adesivo sobre fundo monocromático, objeto de metal
para ser utilizado por participantes, dança, som, leitura
Evento apresentado em The Showroom, Londres, 2010
foto: Daniela Mattos

casa sempre teve muita música; meu pai sempre teve uma atividade principal econômica de sustentação, mas ouve muita música e escreve para teatro também. À medida que fui crescendo, atravessando a adolescência, fui buscando esses outros caminhos e comecei a estudar música. Aprendi a tocar violão aos 11 anos. Quando cheguei no Rio, uma das primeiras coisas que busquei foi um professor de violão. Meus amigos de São Paulo que vieram para cá eram músicos, e por intermédio deles conheci o Alexandre Dacosta, e começamos a tocar juntos. Só depois começamos a fazer outras atividades em artes – criamos a Dupla Especializada por volta de 1981. Quando fui fazer faculdade de biologia, em 1979, entrei para outro mundo, mas na minha turma havia alguns músicos, como Henrique Lissovsky, por exemplo, um grande violonista. Vários colegas que entraram comigo na faculdade acabaram desistindo, mas eu terminei, achei que tinha que terminar, e me formei em 1982 com o título de Licenciado em Ciências Biológicas. Acabei indo dar aulas – fui professor municipal durante muitos anos, trabalhei em um Ciep em Santa Cruz, em 1985. Quando cheguei nesse Ciep, algum tempo depois de formado, já tinham acontecido muitas coisas, algumas exposições, a Dupla Especializada, o Seis Mãos, a Geração 80, etc., e eu perguntei se poderia dar aulas de artes. A direção permitiu, e acabei dando aulas de artes por uns dois anos lá, embora eu não tivesse o diploma. Cheguei até a abrir um processo solicitando mudança de área, mas não consegui. Depois abandonei o magistério por dois anos, e quando voltei não dei mais aulas de artes, só de ciências – mas isso já era final dos anos 80.

Alexandre Dacosta Ricardo Basbaum

ARTISTAS PLÁSTICOS

- Dupla Especializada em Fazer Cartaz
e Intervir em Meios de Comunicação de Massa*

- O que é o SUCESSO?

- Sucesso é tornar-se um produto na sociedade de consumo

ARTE É SUPERAR-TE

- A propaganda é a alma do negócio

- E o corpo do negócio?

- O que é impresso é que fica na história

- Espaço para os artistas plásticos na televisão
- Eleições livres e diretas para presidente
- Pela legalização do aborto

* Garçons nas horas vagas

- correspondência para o fã-clubes -

MLT *Você identifica o que foi bom para você? de que forma hoje essa biologia está no artista-etc.?*

RB Bom, permanece o interesse por todas essas coisas. Sem querer forçar muito a barra nessas conexões, você pega, nesse ambiente, uma atenção, uma espécie de sensibilidade para todos os elementos – vegetais, minerais, animais... Não que seja um lugar de sensibilização, mas você fica um pouco atento; existem alguns treinos para você ficar olhando esse tipo de coisa. Cheguei a começar a desenvolver um projeto nos meus dois últimos anos lá na biologia, que envolvia comportamento animal, território. Se eu continuasse por lá iria entrar por esse ramo. Me formei em 1982, mas desde o ano anterior já havia começado a trabalhar com o Alexandre Dacosta na Dupla Especializada. Então já estava meio dividido. Fiz uma exposição de desenhos lá na Faculdade de Biologia em 1982 e assim que o curso terminou eu já estava me reconectando por aqui. Vi que poderia

Dupla Especializada
filipeta-manifesto, 1984
tipografia
grande tiragem para distribuição nas ruas

dar aulas para ganhar dinheiro, mas fui meio me deslocando. E em 1985 entrei na PUC para fazer uma pós-graduação em artes. Não era exatamente um curso para artistas, mas...

Simone Michelin *Que curso?*

RB Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. No ano anterior tinha acontecido a exposição Como vai você, Geração 80?, da qual participei. Eu era bem novo, tinha 23 anos em 1984.

MLT *É impressionante, porque em sua passagem por esse curso você escreve um primeiro artigo bem importante sobre a pintura nos anos 80 e já começa também esse -etc., com inserção numa revista relevante do circuito da época, que era a Gávea.*

RB Esse texto [Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. Gávea, n.6, Rio de Janeiro, 1988] é posterior à exposição Geração 80, com toda a superexposição pública que criou para esses jovens. Eu já estava envolvido há alguns anos com a Dupla Especializada e o Seis Mãos, com o Barrão e o Dacosta, e já tinha acontecido A Moreninha¹ também...

RD *Que importância A Moreninha tem para você?*

RB Na hora não dava para ter essa percepção, mas hoje para mim é muito claro que A Moreninha foi o final do que se chamou de Geração 80, no Rio de Janeiro. Aqueles artistas foram lançados nesse grande acontecimento (que ultrapassou a exposição no Parque Lage) ainda muito jovens, numa situação que se tornou muito visível por conta do momento da abertura política – todo mundo acompanhando, projetando naquilo uma libertação, que seria finalmente uma saída da situação mais dura do governo militar, e aquele conjunto de jovens artistas supostamente trazendo um novo comportamento. O período também indica o início dessa nova economia neoliberal que começa a se instalar no Brasil, que hoje em dia conhecemos bem. Aqueles artistas foram lançados nessa situação sem que se prestasse de fato atenção no que faziam, em termos de trabalhos. Via-se muito mais esses artistas incorporando uma série de ideias prontas, fabricadas em outros lugares – o que produzia um incômodo nos próprios artistas. Esse foi um dos motivos por que surgiu o grupo A Moreninha, pois esses artistas se sentiam carregando clichês e acreditavam ser preciso reverter essa sensação. E A Moreninha começou (ainda sem nome) com uma situação de visitação de ateliês – que envolvia Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Enéas Valle, Paulo Roberto Leal, Valério Rodrigues, entre outros – em que se discutiam os trabalhos de cada artista, criando outra dinâmica e sociabilidade, e fomentando a futura formação do grupo.

SM *Em relação a esse momento dos anos 80, aquela época foi uma tentativa de reativar a área experimental do MAM. Em 1984 você já atuava com o Alexandre Dacosta na Dupla, mas também com o Seis Mãos, que era o Barrão, Dacosta e você, já numa situação bastante diferente do que era comum no grupo que levou à frente a famosa Geração 80, porque vocês tinham uma atuação mais performática, que passava muito pela Pop. Caracterizando esse momento, também pergunto o que tinha sobrado ali da arte conceitual e dessa cultura Pop, essa coisa da cultura da imagem.*

RB Nós nos víamos diferentes, pertencendo a um grupo que não era o dos pintores, por exemplo, nos movendo em outro território, tendo outras relações com o possível circuito. Com dificuldades para nos encaixar em certos espaços que se abriam meio naturalmente por conta desse clichê dos anos 80, que era mais a pintura – uma certa pintura sendo rapidamente agenciada por um certo mercado. Esse grupo voltado para a performance, como se dizia, existia numa certa deriva. Conheci o Alex [Hamburger] em 1983 e a Márcia X em seguida. Havia essa diferenciação entre a turma que fazia performance e a outra; eram outras relações sociais em termos de circuito de arte, outra sociabilidade, mas, ao mesmo tempo, também isso era colocado sob esse clichê que misturava tudo como Geração 80. Às vezes era interessante dizer sim à Geração 80, para marcar uma diferença em relação a certas coisas, mas ao mesmo tempo era incômodo, porque isso significava uma série de ideias prontas...

Cecilia Cotrim *Os próprios pintores foram vítimas desse reducionismo.*

RB Exatamente. A Moreninha surgiu desse incômodo, a partir do momento em que, em fevereiro de 1987, o grupo das visitas se batizou A Moreninha e começou com sua primeira ação, a maratona de pintura impressionista em Paquetá. Depois veio a intervenção na palestra do crítico Achille Bonito Oliva, na Galeria Saramenha, também em fevereiro, com o grupo mais reduzido devido à saída de alguns pintores. Em seguida, decidiu-se fazer um livro e um vídeo intitulados *Orelha*. Mas antes houve uma exposição em junho, na Lapa, chamada Lapada Show. Organizamos um evento na Petite Galerie no final de 1987, para lançar o vídeo e a revista. Para mim é muito claro: quando esse processo termina com um livro chamado *Orelha* – e tem uma orelha na capa – existe algo de uma escuta, de uma produção de fala e texto que é o oposto do clichê Geração 80. Uma negação da impressão geral dos anos 80, que trata o artista como funcionário do galerista, alguém que era melhor que não abrisse a boca para não atrapalhar um processo neutro e passivo de assimilação. Isso no final de A Moreninha está negado. Se produz um livro, que é a recuperação de uma fala que – vejo assim com clareza – foi fundamental para “liberar” certa discursividade crítica, e mesmo permitir recriá-la, reinventá-la. E aí me confundo com certas dinâmicas sociais e afirmo esse desrecalque também em termos pessoais: conseguir exercer uma escrita, sentir-me acelerado para fazer aquele texto sobre a pintura dos anos 1980...

CC *Acho que seria importante você também falar da maneira como essa marca, o NBP (Novas Bases para a Personalidade), aos poucos vai aderindo a essa discussão dos 80 e há um certo trauma..*

RB Quando falo da marca NBP – ela apareceu em 90-91 – como trauma, quando uso a expressão trauma, é para falar que ela não vai embora e volta, volta, volta...

RD *Antes do NBP, houve um momento bem interessante em que você dialogava com a geração anterior: quando você raspa sua cabeça e tira seu cabelo todo e faz uma caixa de cabelo, que me remete à Caixa Brasil, da Lygia Pape. Acho que é no final dos anos 80, desbunde de uma ideologia do Cazuza. A cabeça raspada foi o quê? uma crise...?*

RB Eu chamava de performance do corte de cabelo e fiz algumas vezes – a primeira em 1985, em público (algumas imagens aparecem no vídeo *Egoclip*). Tem também uns desenhos, usando linhas contínuas, encaracoladas. Na verdade, eu não raspava a cabeça: deixava o cabelo crescer e cortava, fazendo algumas ‘quase-esculturas’ de cabelo em cada etapa e fotografando. Uma vez guardei o cabelo em uma caixa de acrílico transparente, para ser exposta. Estou esperando o cabelo ficar todo branco para fazer uma próxima... Quem sempre cortava era a Maria Moreira, e tínhamos ótimas conversas durante o processo. Mas queria emendar com a pergunta da Simone. Esse grupo com o qual eu me identificava mais, dos ditos performáticos, tinha de fato interesse por um certo experimentalismo. Todos aqueles livros da Funarte, da Lygia Pape (fui ao lançamento, em 1983), do Cildo, do Waltercio, do Barrio, eram fascinantes, superinteressantes, muito mais interessantes do que as imagens de pintura que apareciam da Documenta 7, de 1982, por exemplo. Aquelas eram referências muito mais próximas. Noutra dia vi alguns filmes da Lygia Pape que eu só conhecia de fotogramas, finalmente digitalizados na exposição lá na Pinacoteca de São Paulo, organizada pelo Guy Brett. Essas informações demoravam a chegar, havia alguma falta de informação, mas havia sempre coisas que você buscava aqui e ali. Lembro que via coisas do Hélio Oiticica na Funarte, ia a eventos, e consegui materiais dele ainda datilografados, fotocopiados. Aconteciam coisas assim, como as exposições da série ABC, no Parque da Catacumba. Conheci também na época o Mário Ramiro, do grupo 3 NÓS 3, em 1987. Tive contato com a Banda Performática do [José Roberto] Aguilar aqui no Rio de Janeiro, por intermédio do Alexandre Dacosta, entrando em contato com o próprio Aguilar, Arnaldo Antunes, Gô e outros. Coisas muito interessantes e muito importantes. Sim, havia uma atração por essa vertente mais experimental e menos pela pintura.

SM *As ações que vocês faziam no Seis Mãos, pintando com música e tal, passavam por aí também, por esse momento...*

RB É, passavam por aí – pintura ao vivo com música, improviso musical –, e isso tem alguma coisa pop, claro. Lembro do Aguilar fazendo as apresentações nos pilotis do MAM em 1981; tinha uma pegada pop muito clara. O Thomaz Brum fazendo música para performances, tendo um sucesso gravado pelas Frenéticas, fazia parte desse ambiente interessante, atraente, sedutor, em que a música era importante. A Dupla Especializada está muito próximo daí, querendo fazer canções para tocar no rádio e fazendo o *Egoclip* [junto com Sandra Kogut e Andrea Falcão, em 1985], que é um videoclipe, e ainda usando o jornal, querendo intervir na grande imprensa para fazer nossa ação ser multiplicada – pensando que, se não fizéssemos isso, ninguém iria fazer por nós. Era comum fazer o próprio *press-release* e depois ir nas redações dos jornais para distribuí-lo a todos os jornalistas – como um modo de buscar a autonomia dessa prática, que pudesse, sei lá, construir um espaço próprio qualquer de atuação. Em relação aos anos 80, minha lembrança é desse aprendizado em público. Lembro de uma situação engraçada: fui mostrar meu trabalho para o Marcantônio Vilaça (já no início dos anos 90) e ele não conseguiu entender o que eu estava fazendo, o que era de quem, se isso era da Dupla Especializada, se aquilo era do Seis Mãos, se essa outra coisa era minha, individual, etc. Ninguém entendia bem, porque era difícil separar as coisas, e naquele momento de muitas ações era comum eu ser chamado de Barrão ou o Alexandre de Ricardo, o Barrão de Alexandre, e assim por diante, porque era muita coisa acontecendo, tudo muito rápido e

intenso, as coisas se superpondo – o trabalho individual era ao mesmo tempo coletivo. E ainda havia o contato com o Orlando Rafael, de Nova Iguaçu. O Rafael imprimiu o cartaz da Dupla Especializada em 1984, que chamamos de cartaz-conceitual, distribuído junto com a filipeta-manifesto: o cartaz vinha só com nossos nomes e a expressão ‘artistas plásticos’, acompanhado do panfleto.

SM *Você falou a palavra mágica ‘manifesto’... Parece que em suas manifestações há certo apreço pelo manifesto de alguma maneira. Como é que você se coloca em relação a isso?*



Dupla Especializada
Reflexões Musicais, 1985
Apresentação no evento Circo de Imagens
Mezzanino do Metrô, Largo da Carioca
foto: Maria Teresa Leal

RB Viva o manifesto! Acho que o interesse revela algo da genealogia do artista-etc. O termo está marcado pelo momento em que era interessante pensar a atuação do artista sem a separar da atuação do crítico, do curador, enfim, pensar que faz parte da prática do artista desempenhar algo desses papéis, ou seja, o estranho seria ter que separá-los e nomeá-los a partir de uma reserva de mercado em que você só faz isto ou só faz aquilo. É uma certa ‘novidade’ a distribuição da economia da arte em termos de limites profissionais, porque até não

muito tempo atrás – digo, historicamente – essas divisões não existiam exatamente assim, os papéis eram redistribuídos de outros modos. Então, tendo vivido nos anos 80, nesse momento em que o mercado está se rearticulando de maneira muito agressiva, desenvolvi uma certa resistência a esses mecanismos. Embora achando que o mercado seja um espaço que você não pode deixar de tentar ocupar, com o qual você não pode perder contato – já que também não adianta separar de modo rígido, porque não tem uma linha precisa indicando onde termina e onde começa –, ao mesmo tempo fui desenvolvendo uma prática que me protegeu um pouco de certos mecanismos comerciais que pareciam muito simplistas, muito sumários, como as decisões sobre qual artista seria comprado, qual entraria na coleção, etc. Fiquei muito decepcionado com essa mecânica e comecei a desenvolver uma prática que procurava querer estruturar o trabalho um pouco em torno da defesa de certos mecanismos, para que se pudesse estruturar de outros modos. Por isso vejo A Moreninha sendo muito importante para mim, como um momento de afirmação de outro tipo de papel do artista frente ao circuito de arte local. Sempre tive interesse em escrever textos para artistas amigos e afins, para apresentação de catálogos, por exemplo,

onde eu me via também, claro, compartilhando questões comuns, buscando criar um ambiente para conversas e debates. E então me vi envolvido desde 1988 em um grupo de estudos que depois conduziu ao Visorama, à revista *item*, ao Agora. Vejo tudo isso como maneira de construir um percurso, em que pudesse garantir um terreno de ação que não ficasse tão dependente apenas do modelo de artista que funciona, vamos dizer assim, somente do ateliê para a galeria e para a venda, e assim por diante. Isso me parecia muito pouco, e fiquei um tanto decepcionado com o modo como essas relações foram colocadas naquele momento em que comecei a trabalhar como artista. Parecia uma maneira muito pequena de fazer isso e de se pensar o papel do artista...

RD *O NBP já é uma defesa disso...*

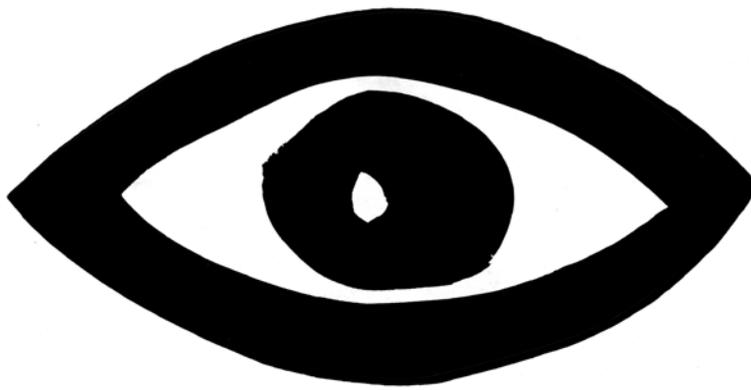
RB *Aí vem a pergunta da Cecília. Com todo esse processo, depois comecei a perceber a insistência dessa marca que sempre voltava – e eu pensava: “bem, agora acabou, ou será que vou fazer mais um trabalho?”. Porque, se isso está voltando o tempo inteiro, é porque existe algo relacionado a um trauma, de que eu não consigo me livrar. E comecei a perceber a marca como uma construção ao mesmo tempo verbal e visual, como parte do mecanismo que me envolveu em A Moreninha, no Visorama, na revista *item* – espaços em que eu fui compartilhando essa prática de demarcação de territórios de ação, mas em que também compartilhava as questões do trabalho plástico: o que nossos trabalhos teriam, que se relacionam aqui ou ali, que questões estamos discutindo, debatendo? Enfim, é preciso dominar esse discurso também, não deixar que seja entregue de qualquer modo, perceber como e para quem – porque, além disso, não havia ninguém! As outras gerações, os outros atores que desempenhavam papéis similares aparentemente não tinham o menor interesse em construir algum tipo de interlocução. Então você mesmo tem que se articular para construir esse espaço. O Visorama atua um pouco assim, a revista *item* também.*

RD *E de onde sai a forma do NBP, que é muito louca?*

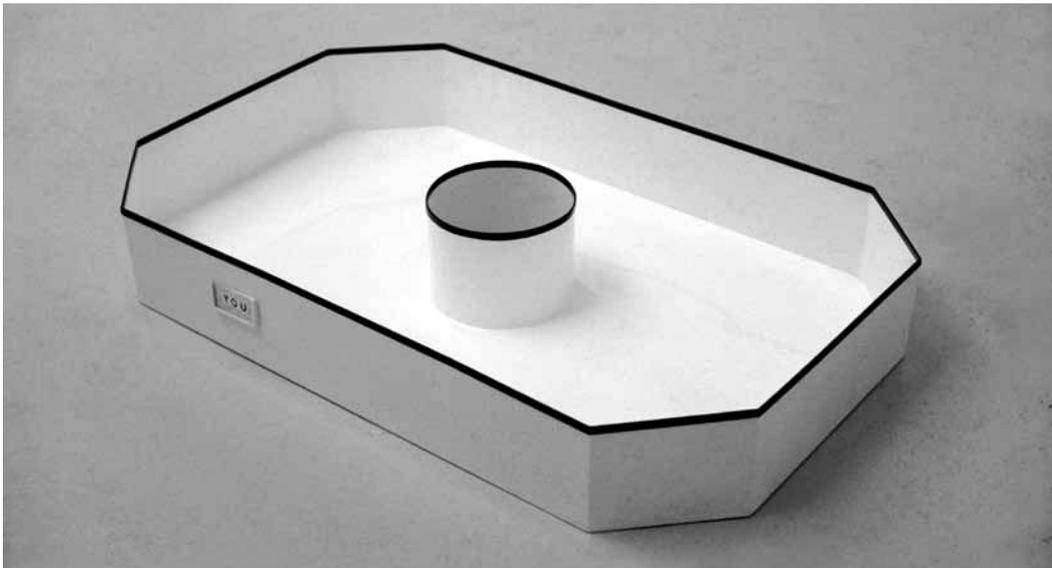
Daniela Mattos *Pois é, e a forma Olho dos anos 80?*

Cezar Bartholomeu *Quería um pouco juntar essas duas perguntas à presença de Merleau-Ponty, porque, do modo como você está colocando o experimentalismo nessa época – digamos assim, um eixo muito melhor do que simplesmente Geração 80 pop ou Geração 80 conceitualista –, acho que o Merleau-Ponty tem um papel muito importante na geração dessa marca, porque o olho, atravessamento do olho... Não é à toa que pode ser um trauma, pode ter um Lacan aí também, vamos dizer dessa forma, porque o Lacan no fundo rouba a teoria do Merleau-Ponty, ele data a teoria do Merleau-Ponty para encontrar o escotoma...*

RB *Já me falaram do Lacan em relação ao furo na forma NBP... Mas, olha, isso que você está perguntando leva a um encontro, na verdade, que foi importante para mim, para o trabalho, tentando buscar onde estaria a atualização desse personagem que você cita, esse pensador tão importante para a arte brasileira, que está logo ali, no neoconcretismo. Como poderia ser possível atualizá-lo? E aí encontrei caminhos concretamente no trabalho do Deleuze e do Foucault, já que eles fazem uma crítica do Merleau-Ponty*



*Olho, 1984
adesivo
19 x 9cm
tiragem múltipla*



*Você gostaria de participar de uma experiência artística?
trabalho em progresso desde 1994
objeto de para ser utilizado por participantes
ferro pintado
125 x 80 x 18cm*

no sentido de não achar que existe esse lugar antipredicativo, antes da palavra. Para mim foi importante perceber isso sendo articulado em conjunto, palavra e sensação, intelecto e corpo, sem essa separação, que talvez o Merleau-Ponty – não o filósofo apenas, mas sobretudo aqueles que o utilizam nos debates da arte – formalize e separe muito, deixando apenas um êxtase da forma, digamos assim. Acho que nos meus textos tem um pouco dessa marca, de maneira muito modesta.

SM *Marca do quê?*

RB Dessa releitura do Merleau-Ponty, enfim. Foi aí que fui encontrando, aos poucos, espaços, interlocuções. Quer dizer, acreditar na dimensão sensível, mas sem abrir mão da construção discursiva.



Futebol Arte, 1992
Camisas de futebol, serigrafia
A partir da esquerda: Barrão, Ricardo Basbaum, Alex Hamburger e Roberto Tavares
Foto: Raul Mourão

CC *Na verdade, isso é que é levar o Merleau-Ponty ao que o Merleau-Ponty na verdade promete. Trazer esse verbo e aproximar isso do visual na verdade já está lá em germe, nesse Merleau-Ponty que não foi digerido pela digestão verbal dos neoconcretos.*

RB Eu nem ousaria discutir um filósofo, assim. Mas, de fato, como uma ferramenta de construção do meu trabalho, entra esse debate.

CB *Porque você em determinado momento afirma o Olho, a forma NBP aparece como emblema de olho e espírito. Tem uma inspiração aí, embora seja na contramão do problema perceptivo, e isso mostra como você se afastou, digamos assim, dessa tradição. O que eu acho muito interessante na figura do artista-etc é como você sempre teve a ciência da economia da imagem e a ciência de qual era a política da disseminação do seu trabalho – e tanto quanto ele afirma a imagem, remete à imagem, afirma também a imagem segundo uma ética particular. É bacana isso, porque até hoje as leituras sobre a Geração 80 ficam nesta dualidade, o Ricardo é um conceitualista, o Jorginho Guinle é um expressionista. E o mundo dorme com essa explicação.*

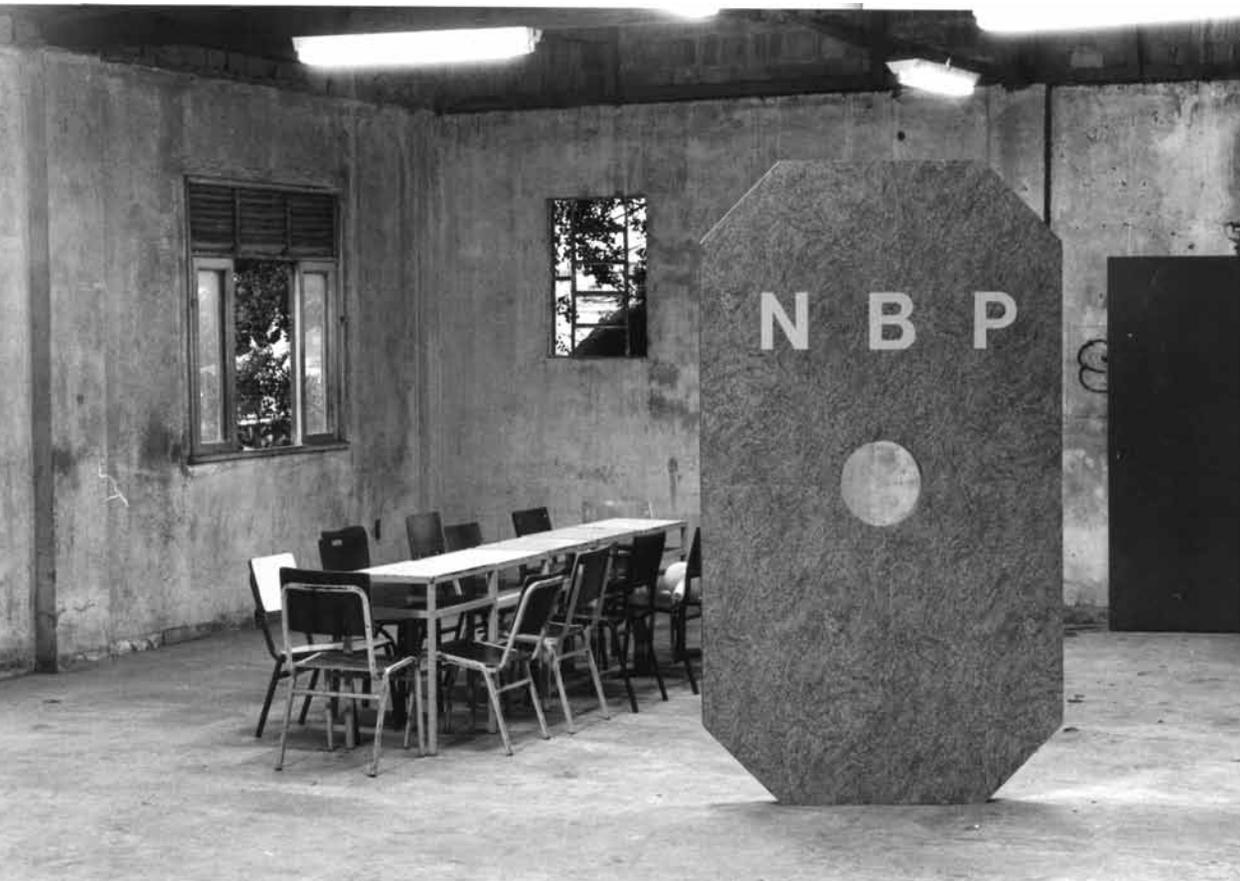
Alexandre Sá *Acho curioso pensarmos na marca, no Olho, no texto e na questão do manifesto. Para mim, entra aí um pouco a ideia de membrana: em certo sentido esse manifesto de fato é muito elástico, uma membrana. Esse trabalho plasmático em certo sentido tem herança nessa força obsoleta do manifesto.*

RB O que incomoda um pouco no manifesto, muitas vezes, é uma certa dureza ou uma postura tipo Guy Debord, da construção de grupos que vão criando expurgos, grupos que acreditam em sua pureza, messianismo. Por outro lado, manifesto é uma ferramenta de demarcação de ações, não...?

CC De fronteira, não? Li um texto em que você fala em esquentar, em tornar quente essa fronteira, trabalhar nessa região e acho que aí o manifesto obviamente vai desviando daquele formato descritivo.

CB Para Beuys, "Provocação é produção". Em determinado momento o manifesto é uma ferramenta boa para você poder provocar.

DM Você tem um trabalho com umas caixas, uns cartões...



NBP – Novas Bases para a Personalidade, 1991
fórmica, serigrafia
vista de instalação no ateliê do artista
foto Vicente de Mello

RB É o 4 Manifestos [1995] ou *Take away manifestos* [1994], com cartões ou folhetos para você levar para casa, tentando pensar um pouco certos limites dos manifestos. Primeiro foi feito em inglês e depois traduzido. Os quatro manifestos eram breves, compactos: Sou contra [I am against]; Eu des.faço [I re.refuse]; um OBJETANTE DE ARTE é um objeto de arte que objeta [an ART OBJECTOR is an art object which objects]; HIBRIDIZAÇÃO = INCORPORAÇÃO + INTERAÇÃO [HYBRIDIZATION = INCORPORATION

+ INTERACTION]. Cada um fala de uma maneira de uma modalidade de manifesto: linearidade, circularidade, tautologia, refrão. Pois se você simplesmente afirma o 'não', de modo repetitivo e o tempo inteiro, a negação se enfraquece, e se torna necessário construir a fala de outros modos, aproximando-se de uma ideia circular, de uma tautologia, ou simplesmente de uma frase do tipo palavra de ordem.

CC *Sobre essa construção do artista-etc, você também falou que é a construção de um artista com essas linhas todas que cruzam essas fronteiras, e o NBP vai-se construindo como uma espécie de sismógrafo, de medidor do circuito ou dessas reverberações e das reconfigurações permanentes do circuito. As últimas conversas que eu tive com você sobre isso foram em torno da Documenta, e fico curiosa de saber se há reconfigurações a descrever ou mapear, ou que foram descritas e mapeadas e reverberaram no NBP de Kassel para cá, sobretudo em torno agora da Bienal. Como você tem percebido essas reconfigurações através do próprio NBP no circuito que você chama de local/global?*

CB *Sobretudo em um momento que se fala em arte e vídeo, por um lado, e em arte com virada afetiva...*

CC *E que o relacional virou um termo para uma pessoa só...*

DM *Outra coisa que acho importante lembrar que tem a ver com a biologia é pensar a forma como um vírus.*

RB Para a minha prática, como se foi configurando – e acho que para todo artista sem dúvida o mesmo ocorre, ou seja, você tem uma economia do fazer que se dá com a recepção, uma escuta permanente de como está sendo essa recepção –, há uma dependência muito grande dessa recepção e o que se pode fazer a partir disso. Então fui desenvolvendo a prática no sentido de insistir nessa recepção. Desenvolvo séries que se estendem por muito tempo porque, enquanto não tiver o retorno que eu percebo ser significativo e indicativo de que aquilo de fato conseguiu se materializar, eu continuo fazendo. Isso é extremamente difícil de enxergar aqui no Brasil, pois, como a recepção é tão lenta, é muito difícil você conseguir situar o trabalho. Você tem que realmente aprender a medir com instrumentos o que seria como microvolts de recepção mínima, e ainda assim é preciso ir reconfigurando o que foi aquilo.

RD *E sobre o movimento do objeto NBP pelo mundo, você me contou que uns lavavam o pé, uns fazem um bolo, quer dizer eu acho tão interessante essa relação direta e óptica até...*

Beatriz Pimenta *Acho importante você descrever para as pessoas que não sabem que objeto é esse que parece uma bacia, uma banheira. Como foi a recepção dessa obra e também como foi essa troca entre os que responderam com vídeos, com textos e fotos...*

RB Esse trabalho está totalmente em processo, está em aberto porque a coisa continua...

BP *Quando é que ele começa?*

RB Em 1994. A pergunta anterior da Cecília tem muito a ver com esse objeto. Dentro dessa economia a que me referi, quando fui compreendendo minha prática, essa insistência e necessidade em ter um retorno, procurei seguir trabalhando com séries muito abertas. Quando às vezes me comparo com colegas, não me sinto repetindo coisas. Não vejo como repetição, exatamente porque fico tentando estar

atento a essa escuta, pois não posso mudar enquanto não perceber um retorno que me dê elementos para poder construir algum desvio. Fui trabalhando no sentido de criar esses percursos, atento a essa escuta, abrindo esses espaços de trabalho – não sei se o termo é esse – globais... Enfim, tentando perceber as expansões do circuito, compreendendo essas relações e ampliando o trabalho, fazendo o trabalho circular e trazendo outras escutas. De repente, ele vai ampliando seu campo de circulação e ganhando outros públicos, que não conhecem, que ouviram falar e que veem aquilo a partir de contextos diferentes. Esse projeto se chama “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” e começou em 1994. Das séries que faço, é aquela que mais me puxa para os lugares, e de fato me surpreendo com o interesse, com as respostas que vão acontecendo. Quando fui convidado para a Documenta 12, ainda em 2005, pensei sobre o que iria apresentar como projeto, e achei que era o momento de não exatamente fazer uma coisa completamente nova, mas de trazer esse projeto que já estava em andamento, para finalmente ser apresentado em um lugar em que pudesse ter a visibilidade que merecia ter, e ao mesmo tempo aproveitar o momento para uma mudança de escala. Então propus o “Você gostaria...?”, que foi apresentado em público em todas as suas etapas, praticamente pela primeira vez. Como já disse, nesse momento houve uma mudança de escala muito grande no projeto, porque até então eu tinha um ou dois objetos circulando, e propus que fossem feitas 20 peças de uma só vez, dez na Alemanha e dez no Brasil, que foram distribuídas para diferentes cidades e países. Das que foram feitas lá, seis ficaram em Kassel, uma foi enviada para Liverpool, uma para Viena, uma para Ljubljana e uma para Dakar, no Senegal. Das que fiz aqui, em Florianópolis, uma foi para Valparaíso, uma foi para o México, uma para Buenos Aires e sete ficaram no Brasil (Florianópolis, Fortaleza, Rio Branco, São Paulo, Rio de Janeiro). Esse projeto ainda hoje continua. O “Você gostaria...?” é especialmente complicado em suas relações de compra e venda, por isso prefiro protegê-lo de certas relações de mercado e mantê-lo em aberto, fazendo que as peças continuem a circular.



Você gostaria de participar de uma experiência artística?
Trabalho em progresso desde 1994
Objeto em ferro pintado, experiência
125 x 80 x 18cm
participação de Ademilton Laranjeiras
São Paulo, Brasil, 2012
foto: Projeto Você gostaria de participar de uma experiência artística?
cortesia do participante

DM *Queria que você falasse do objeto, porque ele tem um tamanho que é incômodo, um peso que é incômodo, é um objeto que não tem apego. Enfim, ele não é um objeto que atrai, mas ao mesmo tempo as pessoas ficam fascinadas pela ideia de participar do projeto, pelo convite para participar de uma experiência artística e interagir com aquilo, que é um objeto incômodo.*

RB O objeto surgiu desse desenho, dessa marca que é verbal e visual. A história de seu aparecimento é, por um lado, muito banal, ligada diretamente à prática do fazer, ao caderno de desenhos. Como já conversamos aqui, antes desse projeto que eu chamei de NBP havia o *Olho*, a marca *Olho*, que foi o trabalho com o qual participei da exposição *Como vai você, Geração 80?*, lá no Parque Lage – esse *Olho* estava lá, apresentado como um par de adesivos que você podia comprar na secretaria da EAV, onde era vendido o catálogo. Na minha sala da exposição, peguei esses adesivos e colei em posters e objetos – e espalhei muitos por diferentes áreas do edifício –, mas ao mesmo tempo eles circulavam por conta própria, porque as pessoas os compravam. Depois de alguns anos, percebi que o *Olho* me prendia, comecei a perceber muitos limites ali, e então busquei esse outro desenho, em que não havia tanto essa relação icônica de identificação imediata. A nova marca trabalhava diretamente com a ideia de memorização – assim, ao sair da exposição você carregava esse desenho em sua memória; daí a relação direta com o vírus e as operações de contato e contaminação. Então, você estava numa relação direta com as obras, e seu corpo era convidado a atuar como um veículo que levava aquilo para algum outro lugar, enquanto uma partícula estranha em seu corpo. Esse é o lugar em que o trabalho procurava atuar, em uma área que misturava arte contemporânea e estratégias comunicativas, usando as ferramentas da rapidez de percepção e de sublimaridade para entrar em contato com alguém. Memória, memória artificial, memória implantada, esse tipo de coisa...



Você gostaria de participar de uma experiência artística?
Trabalho em progresso desde 1994
Objeto em ferro pintado, experiência
125 x 80 x 18cm
Participação de Eduardo Tadeu da Silva
São Paulo, Brasil, 2012
Foto: Projeto Você gostaria de participar de uma experiência artística?
cortesia do participante

BP *Fiquei pensando também a respeito de seu trabalho na 30ª Bienal de São Paulo...*

RB Bem, aí você está fazendo a ponte já para estas últimas coisas que tenho feito recentemente, que chamo de Conversas-Coletivas e que estão sendo muito interessantes. Neste ano [2012], já concluí dez Conversas-Coletivas, e essa é também uma série que atende ao interesse pela construção das camadas de discurso do trabalho. Tenho ficado muito tocado, pois essa é uma questão forte para mim, a questão do som. Por um lado, toda essa escrita que desenvolvi e desenvolvo, e que é importante para a minha prática – no sentido de juntar a prática do artista com a prática do escritor, fazer com que isso seja um convite ao esforço poético e também compreender a ferramenta estratégica que é, como intervenção e demarcação de um território –, quer dizer, tenho sentido necessidade de buscar a sonoridade dessa escrita, pois quando ela é lida, quando é falada, ela se torna som. Isso tem-me permitido recuperar a conexão com a dimensão musical do meu trabalho – vendo como essa escrita pode virar som, fala. As Conversas-Coletivas são um passo nessa direção. Trabalho com um grupo, na dimensão de um workshop ou de uma oficina, e trago algumas questões para deflagrar a conversa. Ao mesmo tempo, essa fala, com as sugestões que todos vão trazendo, também vira escrita – refrões, parágrafos, citações etc. – e um documento é finalmente montado, na forma de *script*/roteiro: um texto coletivo, de muitos autores. Em seguida, ocorre a leitura pública desse documento, que é gravada e reinserida na instalação – como ocorreu na Bienal. O som volta para o trabalho, constituindo uma camada de fala múltipla, polifônica, que é também uma espécie de registro do que seria a fala caótica de um público, em seus diversos registros...

SM *Tem a ver com a sua exposição na Gentil Carioca, a última... [vibrosidades & vibrolução, 2011]*

RB Sim. Na Gentil havia alguns arquivos sonoros desse tipo, mas havia também a vontade de produzir um texto falado, lido, gravado e editado em estúdio, e que se colocaria ali no espaço de exposição na situação de uma escuta também visual, junto com o diagrama e os elementos arquitetônicos.

SM *A Gentil tinha uma separação, uma coisa bastante individual porque havia muros, você não via os outros, você estava lá muito sozinho, embora enfim...*

RB Tanto ali como na Bienal havia uma escuta através de fones, que é mais particular. Escutar um som com fone indica um tipo de escuta...

SM *Mas o espaço já é um espaço do coletivo?*

CC *É interessante isso, porque parecia que tinha essa reverberação rítmica, que enfim tinha aquele diagrama, esse tipo de situação em que havia essa conexão em Xangai [Bienal de Xangai, 2008], depois naquela exposição de 2009, membranosa-entre (NBP) [Luciana Brito Galeria, São Paulo], enfim a música manifestava um pouco o ritmo na exposição. Estou vendo aqui que vem o som, não apenas música como ritmo ou como reverberação do espaço como o John Cage, a música como reverberação de ritmos e agora está parecendo que isso sumiu ou está desaparecendo, está saindo um pouco de cena para a questão do vídeo gravando as situações expositivas, porque o sistema-cinema acompanha o NBP*

como um de seus aspectos, como uma espécie de arquivo móvel, um arquivo in progress.

RD *A Cecília está sempre jogando lá para a frente, eu vou voltar um pouquinho e até em um texto seu de 2010 ou 2011, que tem uma imagem bem interessante que não sai da minha cabeça. Você fala do nó do coletivo, o interessante para você é o nó, como se fosse uma linha embaraçada e o nó o interessante da história. Eu queria que você apontasse, dentro desse caminho que o NBP fez ou está fazendo, desse coletivo que está envolvido, onde estão os nós? (risos) Onde você se encontra para identificar esses novos nós?*

RB Acho que o nó é isso...

RD *São os encontros, são os momentos de retorno?*

RB Nós... Tem essa homofonia, que é bacana, do nó – no plural – com o pronome da segunda pessoa do plural, ‘nós’, que enfim fala dessas articulações conjuntas, de que nenhum trabalho é resultado de uma ação sua, solitária, sendo sempre uma coisa que se faz numa ambiência com quem você comparte e atua, de interlocutores e cúmplices. Nessa história que contei aqui, da Dupla Especializada, do Seis Mãos, de A Moreninha, depois o Visorama, a revista *item*, e depois tivemos o Espaço Agora/Capacete, enfim... Conheci a Daniela Mattos e o Alexandre Sá, por exemplo, no contexto do Rés-do-Chão, que foi outro momento de intensidade de grupo. Quer dizer, são outros momentos de você falar de nós. Então acho que o termo está claro, por um lado, em um sentido de coletivo: “nós nós”. Por outro lado, os desenhos que eu faço, diagramas, também estão repletos de linhas que se enroscam e fazem amarrações.

AS *A pergunta da Cecília – como esses deslocamentos têm afetado o próprio trabalho – é muito interessante. Há um tempo estávamos conversando sobre toda essa herança de arte brasileira, eu acredito nessa coisa do Merleau-Ponty no diálogo, e fiquei pensando nos dois trabalhos que você está mostrando em São Paulo. Fiquei um pouco pilhado por dois motivos: o trabalho na Bienal é um exercício de respiração para esse público, e, por outro lado, naquela exposição incrível na Pinacoteca tem uma coisa muito mórbida de memória, de passado, talvez seja uma exceção um artista ali, naquela exposição, estar exibindo um trabalho vivo dentro de uma exposição de história.*

RB Acho que essa pergunta talvez fosse propriamente respondida pelo curador da exposição...

SM *Qual é o nome dessa exposição, Ricardo?*

RB Em inglês é *Enclosed Openess: box and book in brazilian art*; traduzido como *Aberto Fechado: caixa e livro na arte brasileira*. Concretamente, quando o curador [Guy Brett] me fez o convite, propôs outra obra; mas respondi sugerindo o “Você gostaria...?”. Guy Brett por acaso acompanhou desde o início, porque eu morava em Londres quando comecei esse projeto, em 1994. Morei lá por um ano, e ele viu e acompanhou quando estava começando – sempre muito generoso e gentil nessa recepção e atenção. Como ele é alguém que escuta muito, então tive a chance de trocar algumas ideias. Desde 1994, já são



Você gostaria de participar de uma experiência artística?, 2007
Estrutura de ferro pintado, grades de ferro, objeto de aço pintado, tapete, colchonetes, almofadas, oito monitores, dois DVDs, quatro computadores, oito câmeras de circuito-fechado, dois sistemas de circuito-fechado, diagrama, painel com texto; instalação: 2000 x 960 x 240cm
Vista de instalação no Aue-Pavillon, Documenta 12, Kassel, 2007
foto: Julia Zimmermann

19 anos de funcionamento... A característica desse projeto implica que eu faça um esforço para mantê-lo em aberto; então o que você viu é resultado da maneira como cuido do projeto. Ele poderia facilmente se fechar, apenas buscar respostas, resultados, algum tipo de conclusão. Mas meu esforço é ao contrário, tentar organizá-lo de modo a manter aberturas – acho que você percebeu isso na Pinacoteca. O que você viu ali acho que é a segunda ou a terceira – eu diria mais segunda – tentativa minha de pensar como esse projeto, com esse objeto que circula por aí, pode se relacionar com o ambiente de um museu, uma instituição. Os objetos vão andando, as pessoas documentam e colocam no site e pronto – não há nada que precise ser necessariamente exposto, no sentido convencional. Quando o projeto chega na Documenta 12, já estava funcionando há 13 anos. Mas a Documenta foi praticamente a primeira vez que o “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” era exibido por completo, no sentido de apresentar resultados, documentos, diversas camadas do projeto em um mesmo espaço expositivo. A

segunda tentativa aconteceu na exposição A Rua, no MuHKA, de Antuérpia [2011] – foi essa instalação que levei para a Pinacoteca. Como posso mostrar esse objeto num museu? Não posso mostrá-lo parado ali, não tem graça, não tem sentido olhar aquilo apenas como uma escultura de ferro de 125cm x 80cm x 18cm. Por isso, tenho que criar outros mecanismos – por exemplo, construo uma peça, uma estrutura metálica nessa linha que tenho feito, modular, com as lâminas de ferro com certa transparência, que é composta por uma estrutura maior (uma cama) e alguns módulos (bancos). Lá em Antuérpia estava um pouco maior, com mais módulos, na Pinacoteca tive que reduzir. Ficou então uma estrutura composta basicamente de bancos e camas – só que embaixo dessa cama, que é a estrutura maior e mais larga, existe uma portinhola-basculante de onde você tira o objeto. E aí ele pode sair do museu, circular para a realização de experiências, ser utilizado por um certo período de tempo, etc. – e depois retornar, sendo guardado ali, no mesmo lugar, dentro do módulo mais largo da estrutura. É mais um gesto para tentar pensar como a instituição poderia cuidar desse projeto – ela teria eventualmente a instalação, com o objeto em exposição, e você pode abrir e tirá-lo de lá e depois colocá-lo de volta. Ao mesmo tempo, existe um diagrama que ocupa apenas a metade de uma parede (no caso da montagem na Pinacoteca, como eu estou ocupando uma sala, o diagrama ocupou uma parede inteira, deixando as outras três vazias), deixando a outra metade para ser composta pelas fotografias, imagens e documentos referentes às experiências decorrentes da circulação do objeto. Então durante a exposição isso vai sendo construído, e o museu tem que aceitar que alguém possa entrar, tirar aquilo do edifício para a cidade, sair pela porta e depois entrar, retornar, etc. Sabemos que o museu tem dificuldades em lidar com isso, são camadas de seguranças, câmeras, crachás e assim por diante, então é necessário criar essa via, algo que começa de um jeito e termina de outro, e vai sendo preenchido, e tem dinâmica própria. Preciso começar a pensar e experimentar como esse projeto vai poder relacionar-se com uma instituição, porque em algum momento terá que ficar em algum lugar. Em decorrência disso, outras duas demandas se impõem: por um lado, a urgência em desenvolver um modelo de contrato para mediar o projeto “Você gostaria de participar de uma experiência artística?”, para garantir seu modo próprio de funcionamento. Se a peça pode sair do museu, eventualmente poderá ser cortada ao meio, amassada, destruída; ao mesmo tempo, outras peças podem ser feitas. É preciso regular isso, na relação com a instituição...

SM *As instruções dessa convivência que você oferece quando instaura o trabalho têm regras, mas não existe um contrato...*

RB Não existe ainda, porque esse contrato penso ser necessário na relação com a instituição; com os participantes, sempre é um acordo verbal, uma relação de confiança. As relações desse projeto com o mercado de arte convencional também são muito particulares, uma vez que como os resultados são colaborativos, o lucro não pode ser usufruído por mim (que é o que ocorre quando vendo outros trabalhos), mas sim constituir um fundo para a continuidade do projeto. Na medida em que esse projeto pode ter uma economia própria, também gosto de pensar como “Você gostaria...?” poderia propor um modelo institucional próprio. Quero muito começar a pensar nisso, porque o arquivo desse projeto é o projeto mesmo – além do arquivo, o que sobra? Esse arquivo, essa memória, onde vão ficar, quem vai tomar conta?

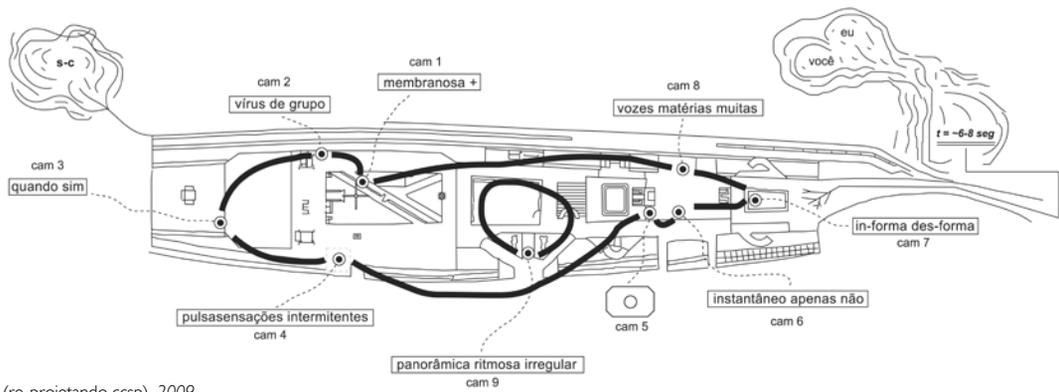


Diagrama (re-projetando ccsp), 2009
Dimensões variáveis

Diagram (etc-artist series), 2005
Dimensões variáveis

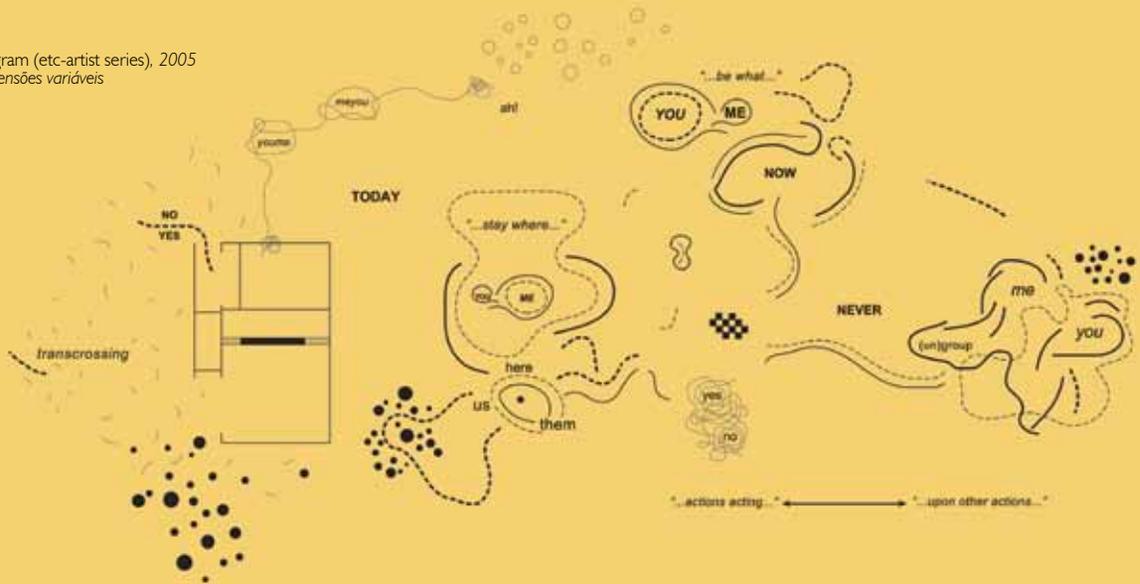
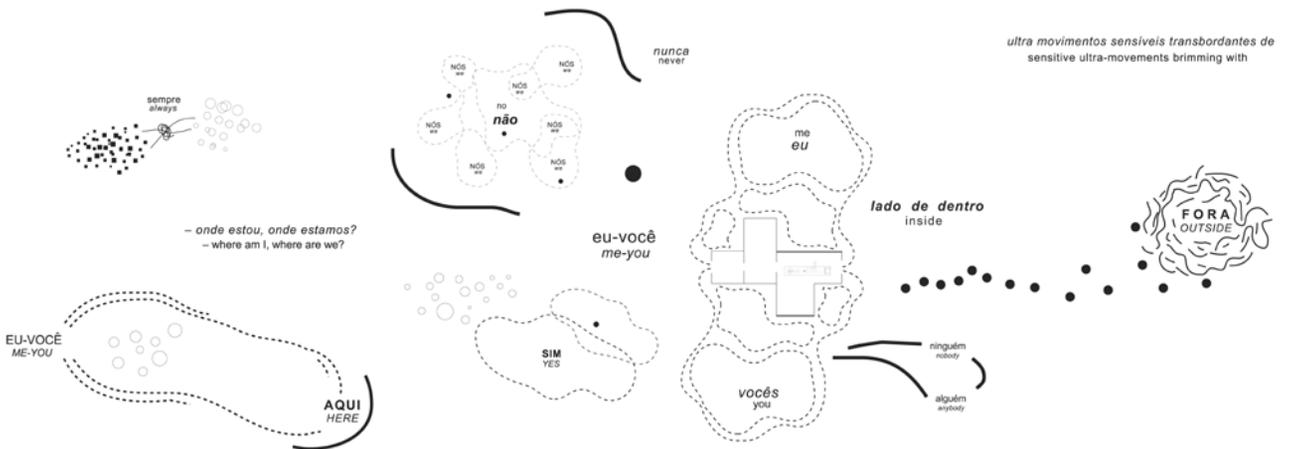


Diagrama (transatravessamento), 2002
Dimensões variáveis



BP Li um livro organizado pelo curador Jens Hoffmann, publicado em 2004, que fez uma espécie de enquete com alguns artistas a partir da frase “The next Documenta should be curated by an artist”, e vi sua resposta, falando uma coisa que acho que tem muito a ver com o seu trabalho: que a Documenta deveria acontecer em mais locais e depois voltar para a Alemanha em forma de documento. Percebi que esses elementos são superfortes no próprio processo de seu trabalho e na própria Documenta 13, que esse ano circulou por diversos países. Assim seu discurso ficou uma coisa meio “profética”, na verdade acho que você abriu um caminho; seu trabalho mostrou um caminho.

RB Não foi bem assim... Na Documenta 11, em 2002, também foram construídas algumas plataformas, em diferentes países, antes de se chegar a Kassel. Aquele texto [“I love etc-artists”] foi exatamente o

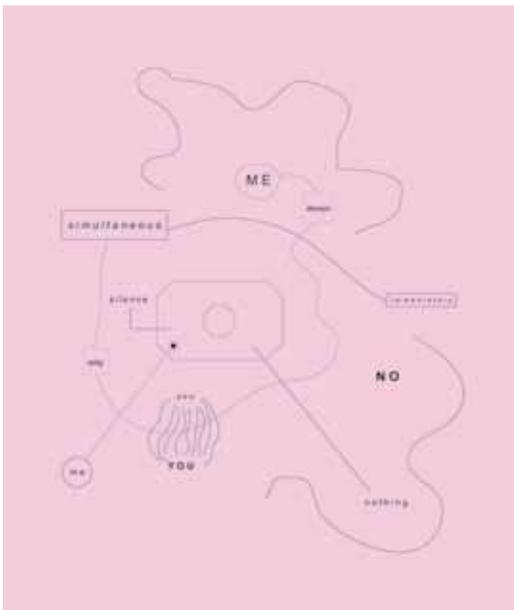


Diagrama (série eu-você), 1997
Dimensões variáveis



Você gostaria de participar de uma experiência artística?, 2011
Ferro pintado, tecido, espuma, vinil adesivo sobre fundo monocromático, objeto para ser utilizado por participantes, documentação produzida por participantes
250 x 60cm (bancos); 250 x 250cm (cama); 288 x 720cm (diagrama)
Instalação no MuHKA, Antuérpia
Foto: cortesia MuHKA; Ricardo Basbaum

texto em que a ideia do artista-etc foi costurada. O Jens Hoffmann é um curador que também gosta de fazer exposições com textos, em formatos variados, e nessa enquete ele leva em conta o campo de atuação da escrita, para os artistas. Nesse meu texto – que comparo a uma canção que toca no rádio e é multiplicada, na medida em que teve uma boa circulação, sendo traduzido para o espanhol, inclusive – faço uma série de pequenos comentários sobre a Documenta, modestos eu diria, que fazem parte da costura do texto. Escrevi em 2003, e foi publicado em livro em 2004, acho que foi isso. Eu nunca tinha ido a nenhuma Documenta; essa é uma exposição que faz parte do nosso imaginário, mesmo

sem nunca ter visitado, já se conhece uma série de coisas. O texto é um comentário sobre a dinâmica da Documenta, um evento que não precisa ficar localizado em uma cidade. E fiz esse comentário, uma brincadeira, no sentido de aquilo virar uma série televisiva e correr o mundo inteiro, pensando também nessas outras cadeias de circulação das coisas para além de um lugar físico, em deslocamento pelas avenidas da comunicação.

CB *Eu queria voltar um pouco ao ponto da Cecília, porque acho que tem uma passagem desse momento no qual você tem que ser um artista-etc a um momento em que o sistema demanda os problemas que você quer tratar para torná-los produto; então o segundo momento estratégico do seu trabalho são os diagramas, que me parecem extremamente importantes porque eles são dessemblêmáticos...*

CC *Tendem a reagir a uma decodificação institucional...*

CB *Acho que seria interessante contar como é o processo dos diagramas...*

RB Então são duas perguntas... Bom, vejo o diagrama de fato como uma ferramenta na minha prática, um recurso que desenvolvi para construir esse contato e para me organizar nesse contato. Uma maneira, por exemplo, de recuperar uma terminologia, estabelecendo relações com o discurso desse local que está me convidando, e reprocessá-lo a partir do diagrama, pegar parte desse vocabulário e remapeá-lo, colocá-lo em outras relações, outro jogo. Acho que o termo que a Cecília trouxe é interessante, é uma sobrecodificação, enfim, um modo de reorganizar aquela estrutura de sentido que está me convocando a produzir naquele lugar e criar exatamente uma estrutura de contato de fato. Porque o diagrama quer criar um momento de produção ali mesmo. Quer dizer, nesse momento em que estou fazendo as Conversas-Coletivas, cuidando da circulação do objeto, entre outros projetos, vejo isso tudo – do mesmo modo que o diagrama – como recursos metodológicos que o trabalho vai construindo para, vamos dizer, assim que abrir a exposição ainda existir muita coisa para fazer. Não estar pronto, finalizado...

RD *Aquela proposta sua do futebol, eu e você entre o campo e fora do campo aconteceu; teve uma pelada não teve? Você não fez um futebol, uma camiseta...?*

RB Esses jogos todos – chamo de “eu-você: coreografias, jogos e exercícios” – se movem em um lugar que não tem necessariamente esse momento anterior. O diagrama não vai mapear uma coisa que já aconteceu, mas prefere demarcar um lugar que precede. O Brian Holmes escreve uma coisa muito legal no texto que fez sobre meu trabalho [“A personalidade potencial”, *Cadernos de Subjetividade*, n. 13, São Paulo, 2011], sobre o aspecto potencial do diagrama, que ele indica como certa energia de um processo que ainda vai acontecer e pode eventualmente ser deflagrado, vamos dizer assim.

SM *Há algo sintético também na estrutura, uma coluna vertebral, uma síntese de alguma coisa. Nesse sentido, também se pode aproximar da poesia; são formulações muito sintéticas com imagens que se reverberam...*

RB São verbivocovisuais também, uma vez que se movem entre diagrama, cartografia, mapa, partitura, poema-visual, desenho, circuito, sistema... O diagrama toca todos esses campos.

Membranosa-entre (NBP), 2009

Ferro, tecido, espuma, diagrama em vinil adesivo sobre fundo monocromático, textos em vinil adesivo, câmeras de circuito fechado, sequencial, projetor de vídeo 470 x 900x 240cm (estrutura de ferro), dimensões variáveis (diagrama, textos)
Fotos: Romulo Fialdini / cortesia Luciana Brito Galeria



Desenho (sistema-cinema), 2009

Vinil adesivo, câmeras de circuito fechado, sequencial, monitor
Dimensões variáveis
Fotos: Romulo Fialdini / cortesia Luciana Brito Galeria



Estructura-plaza, 2010

Concreto
900 x 900 x 230cm
Instalação em Valparaíso, Chile, durante o evento
Valparaíso In(ter)venções
Fotos: Erick Fuentes

CB *Seria interessante você falar um pouco sobre dois artistas que inscrevem no Brasil, você e o Barrio. No caso dele é um não diagrama, só que o caso dele tem esse romantismo, digamos assim, de fundo, desmanchando as coisas...*

RB Adoro os cadernos-livros – às vezes eles estão nas exposições, às vezes não estão, mas atuam junto dos trabalhos o tempo inteiro. Sim, acho que me sinto muito próximo disso, quer dizer, nos diagramas é outra economia do desenho que está em jogo. Mas os cadernos são incríveis – há uma energia pulsante em tempo real naqueles cadernos.

CC *É uma linguagem que acompanha o trabalho do Barrio; os cadernos estão ali, se manifestam onde há alguma precipitação na obra. São diagramas nesse sentido, mas em outra escala...*

RB Outra economia da imagem, de fato.

SM *O Hal Foster coloca que os artistas dos anos 90 têm uma postura... ele fala de uma retomada cínica nas estratégias nos anos 70...*

CB *Acho que tem uma pergunta da Simone, um aspecto interessante que é talvez a pergunta exatamente avessa à minha; a utopia você não tem; há novas bases para personalidades? Diagramas com luzes? Como é que a utopia se mantém?*

RB Quando comecei isso que chamei de projeto NBP, escrevi um primeiro texto, que procura escapar da ideia da utopia. Sobretudo naquele momento, era muito clara a necessidade de criar uma diferença ali, querendo trazer para o trabalho algo que seria em torno da participação, mas que deveria ser de outro jeito do que se reconhece tanto na Lygia Clark quanto no Hélio Oiticica. Por exemplo, a intensa sensorialidade, a vontade de reconstruir o espectador de modo a emancipá-lo, produzir algo de ‘cura’ – em meu pequeno texto (que apresentei através de leitura no CEP 20000, antes de ser publicado), a vontade foi de não demarcar um horizonte de utopia e realizar o movimento contrário, ou seja, responsabilizar cada um, responsabilizar esse outro, eventual participante. Não deverá ser o artista aquele que irá prover algo ou alguma coisa que produzirá a emancipação, mas sim esse outro que deverá ser responsabilizado com uma ação produtiva, junto da ação do artista – senão nada acontece de fato. A utopia só adia os problemas, posto que os lança para certo horizonte idealizado, intocável, inatingível – e seria muito mais importante trazer os problemas para o horizonte do presente.

SM *Durante a Eco-92 organizei um trabalho, uma mostra em que você também estava presente... você afirma claramente...*

RB Lá na UFRJ?

SM *É, uma entrevista em que você diz que “utopia não”, o seu negócio era “atopia”. Você tinha outra colocação e foi muito categórico; declarou o fim dessa coisa...*

RB É que esse horizonte da utopia pode ser que seja estimulante no sentido de fazer projetos, mas ao mesmo tempo traz idealizações terríveis – e então você não sai do lugar, porque fica só num certo horizonte, meio que um pomar... Bom, eu me via totalmente fora dessa perspectiva. E o trabalho foi respondendo em termos de ações coletivas – como o projeto “Você gostaria...?”, por exemplo – que só funcionam a partir do interesse e da responsabilização do outro, e não por ações idealizadas.

BP Acho que a ideia de Jacques Rancière se aproxima mais do seu trabalho, o espectador emancipado não tem a cobrança utópica do fim dessa dualidade entre arte e público, quando ele fala do espectador ignorante com positividade, fala como essa forma de participação se dá, mas também como há uma diferença no sistema de produção dessa arte que convida a vivências.

CB É interessante porque neste número da revista temos o Hal Foster comentando Rancière num texto em que ele fala sobre crítica de arte justamente, que essas utopias não têm mais potência crítica, os trabalhos evitam qualquer dimensão crítica, há problemas em se manter nessa coletividade...



Vibrosidades&Vibrolução, 2011
Paredes, tijolos, vinil adesivo, arquivos de áudio, fones
220 x 150 x 150 x 30cm (parede 1), 220 x 150 x 200 x 30cm (parede 2),
220 x 150 x 200 x 30cm (parede 3)
Instalação em A Gentil Carioca, Rio de Janeiro
Fotos: Ricardo Basbaum

RB Acho que isso é uma marca de nosso período atual, no século 21, em que a obra de arte parece estar bastante enfraquecida – no sentido de acreditarmos nesse encontro, nesse contato espectador/obra, como sendo um encontro transformador, de produção de subjetividade, um encontro em que depositamos todo o nosso interesse como um momento em que se produz algum tipo de faísca, de fagulha, etc. Hoje existem mecanismos muito sofisticados de construção desse lugar, uma vez que o capital corporativo e a atual economia de mercado dependem dos mecanismos de participação, de uma ação de produção por parte do consumidor. Como dizem os pensadores da linha política da autonomia, esse é um regime que produz formas de vida e que usa a obra de arte, o lugar da arte, como um lugar-chave para construir essas relações. Então, o artista hoje quase que presta serviços de fato de assessoria para os grandes capitais corporativos, em seus institutos de arte e de cultura. Está difícil construir recuos, ou melhor, a base de resistência nem seria o recuo – porque isso remete àquela visão da crítica como construção de distância, dar um passo atrás. Não existe mais isso, não se trata de recuo; é mais uma questão de camadas, de trabalhar as camadas de encontro e tentar atuar aí.

CC *O encontro é também de conflitos; quando você fala encontro parece que é a situação em que se dá uma certa harmonia, e não é o caso.*

RB Não quero ser simplista, porque isso é muito difícil; é complicado você construir lugares de articulação... Tem muito a ver com a economia da arte, no sentido de que a arte contemporânea se transformou bastante, em termos de linguagens e de práticas, mas quando entra em questão a economia da arte

*Conversas & exercícios, 2012
Ferro pintado, tecido, espuma, vinil adesivo sobre fundo monocromático, arquivo de áudio, fones de ouvido, conversa-coletiva
1216 x 655 x 240cm (estrutura), 450 x 1360cm e 450 x 1000cm (diagramas)
Instalação na 30ª Bienal de São Paulo
Foto: cortesia Bienal de São Paulo*



parece que tudo volta para a velha relação de compra e venda de obra de arte, e isso é muito pouco; o modelo é limitado. A economia da arte tem que ser transformada, atualizada, e existem experiências variadas ocorrendo pelo mundo.

CB *A única diferença na verdade é que agora tudo opera com serviços e menos com produtos e bens...*

MLT *Você está falando de uma nova economia desses espaços de arte, do artista-etc e professor-etc, a questão com a universidade?*

RB Pois é, estamos aqui nesse contexto também, da revista...

MLT *No seu trabalho de arte você está muito preocupado com uma recepção; você quer que essa recepção seja ativa; isso se tornou um incômodo? Como é essa relação do professor? O professor tem um limite também e está muito interessado nessa recepção, então, de certa forma, essa sua postura, essa sua maneira de ser com o trabalho está muito próximo dessa ação que se almeja.*

RB Bem, é legal você abordar isso; acho que é o contexto dentro do qual esta nossa conversa acontece; atuamos também nesse lugar. Este ano [2012], quando fiz muitos workshops das Conversas-Coletivas, tudo acontecia fora do contexto acadêmico, de uma relação escolar, mas em meio a um processo desses alguém falava: “na aula de ontem...” E eu dizia: “Que aula? Não teve aula nenhuma, não sei de que você está falando, não estou aqui como professor; você, por acaso, está dentro de alguma instituição universitária neste momento...?” Mas então fui percebendo que o interessante quando isso se mistura é achar um lugar que é anterior a esse lugar que a universidade utiliza, que a aula utiliza, que é o lugar dessa troca, dessa conversa. A aula formal se aproveita desse lugar também, ela se constrói nessa possibilidade de encontros e trocas que é próprio de um tipo de dinâmica de grupo, de um tipo de



sociabilidade e de estar junto que é muito interessante, muito produtivo, mesmo sendo extremamente efêmero, durando apenas alguns dias. É o momento de um certo mergulho, há uma ação imersiva, uma coisa que só funciona se todos estiverem interessados em se colocar de modo produtivo – senão nada acontece, vamos dizer assim. Não adianta fazer algo de cima para baixo, porque não é assim que o trabalho ocorre. A mecânica do poético se dá no sentido da intensidade do encontro ou do desencontro, do que pode se produzir ali. Há um lugar aí, que utilizo, que é anterior à aula formal da sala de aula do aparato universitário – que afinal é uma instituição de grande escala, com suas histórias, complicações e camadas. Acho que o interessante – e meu processo de trabalho se utiliza desse lugar de encontro – é poder escapar das formalizações, pois se você deixar, ficar sem se mexer muito, tudo isso vem com muita força, em você, com certo aspecto opressivo.

CC *Quanto a essa relação do artista com a universidade que a Maria Luisa colocou, estou lembrando que você tem um texto sobre essa relação e que você foi diretor do Instituto de Artes da Uerj, que é uma grande instituição.*

RB Esse texto [“O artista como pesquisador”, *Concinnitas*, n.9, Rio de Janeiro, julho 2006] funciona um pouco como sequência da ideia do artista-etc, tentando perceber um pouco o funcionamento do trabalho na universidade. Sobre o momento em que trabalhei como diretor, todo mundo sabe que existe um rodízio entre os diversos professores, eu achei que poderia contribuir naquele momento. Foi curioso, porque eu estava vindo da dissolução do espaço Agora-Capacete, que acabou em 2003, e vejo que fui meio atraído pela situação da direção, achei que poderia ocupar o cargo, que é superimportante. Espero, claro, ter contribuído com alguma coisa, mas é muito difícil a administração universitária, é muito complicado ocupar esse lugar, não me vejo de fato tendo essa competência...

BP *Para além da universidade, eu gostaria de fazer uma última pergunta: a rejeição à crítica que tinha autoridade para incluir ou excluir propostas de artistas me incentivou a participar de um de seus primeiros grupos de estudo, depois eu assisti com curiosidade às projeções do evento Visorama no Parque Lage; eu e quase todos os que participaram dessas reuniões, Márcia X, Mauricio Ruiz, Brigida Baltar, Eduardo Coimbra, Valeska Soares, João Modé, Analu Cunha, Carla Guagliardi e Márcia Ramos, éramos artistas que hoje de alguma forma deram continuidade a suas pesquisas no campo da arte. Como você vê a formação de coletivos de artistas jovens hoje? Lembro novamente da história da palestra na Galeria Saramenha do crítico de arte da transvanguarda, Bonito Oliva, ele falando em italiano corrente, e nós, o público local, vendo lá uma coisa que não entendia. De repente a ação de A Moreninha interrompe essa cena. Fico pensando que hoje já existem muitos coletivos, coisa que naquela época não existia.*

RB O que poderia dizer é que a dinâmica dos coletivos dos artistas hoje possui uma maturidade de organização, de compreensão das mecânicas do circuito de arte. Lembro um pouco da minha geração e vejo que havia menos consciência desses mecanismos. Acho interessante e muito importante essa consciência dos mecanismos e de como se pretende organizar uma plataforma de ações, ter um espaço, fazer publicações – isso dá uma autonomia de produção e uma autoridade e confiança na construção de

um lugar de trocas e intercâmbios. Acho muito legal os grupos se formarem já com essa perspectiva de construção de uma plataforma de ação. É uma postura muito menos passiva frente ao circuito, longe da imagem do artista como funcionário do galerista, que era muito forte nos anos 80. Ninguém criticava, parecia que tinha que ser o que tinha que ser... Quando se criam lugares de ação, as pessoas ficam com mais ferramentas – a palavra é essa, ter ferramentas para negociar melhor as suas inserções e assim ficar menos vulneráveis, menos passivas, nesse jogo de relações em que você pensa como seu trabalho pode construir uma inserção qualquer. Então acho bacana essas ferramentas estarem aí mais disponíveis, e isso se reflete na produção de discurso, nas ações curatoriais, na maturidade do circuito – isso vai-se refletindo em todas as instâncias, e isso é muito bom.

NOTA

1 “A Moreninha foi um grupo de artistas e críticos que, de forma irreverente e descontraída, participou do cenário artístico do Rio de Janeiro dos anos 1980. O início de sua atuação se deu no fim de 1986, quando jovens artistas se organizaram para visitar os ateliês uns dos outros. No período, vivia-se sob a efervescência da chamada Geração 80, marcada pela vaga ideia do ‘prazer de pintar’ – clichê que revelou-se limitado como modo de compreensão da produção artística daquele momento, marcada também pela atuação multimídia e experimental por parte de alguns jovens artistas. Em fevereiro de 1987, num desdobramento da fase inicial das visitas, o grupo se organizou para um piquenique na Ilha de Paquetá, onde fazia pinturas impressionistas sob o pretexto da comemoração do centenário de uma suposta passagem de Manet pelo Rio de Janeiro. Ainda naquele mês, o grupo voltou a se manifestar em uma ação durante a palestra proferida pelo crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva na Galeria Saramenha, gerando polêmica e grande repercussão na imprensa. Meses depois, ocorreu ainda a exposição Lapada Show, seguida, em dezembro do mesmo ano, pelo lançamento do livro e do vídeo *Orelha*. Já em março de 1988, a participação na exposição *Le Déjeuner sur l’art: Manet no Brasil*, na EAV do Parque Lage, marcou o encerramento das atividades do grupo. A atuação do grupo A Moreninha abre outra perspectiva sobre o rumo da arte dos anos 1980 no Brasil. Começando com uma atividade relacionada à pintura, o grupo questionou o rótulo hedonista que marcava a geração 80, decretando o seu fim, a partir da retomada da prática discursiva e da busca de um pensamento crítico acerca de sua própria produção e do circuito de arte local. Entre outros, as principais atividades do grupo contaram com a participação de Alexandre Dacosta, André Costa, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Eneas Valle, Gerardo Vilaseca, João Magalhães, Jorge Barrão, Hilton Berredo, Márcia Ramos, Márcio Doctors, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, Solange Oliveira e Valério Rodrigues. Cronograma Básico das Atividades do grupo: (a) fim de 1986: início das visitas semanais aos ateliês dos artistas do grupo para discussão de trabalhos; (b) janeiro de 1987: visita ao Projeto Hélio Oiticica, conduzida por Luciano Figueiredo; (c) fevereiro 1987: realização da primeira ação: Maratona Impressionista na Ilha de Paquetá; (d) fevereiro 1987: realização da segunda ação: Intervenção na palestra de Achille Bonito Oliva, Galeria Saramenha; (e) junho 1987: exposição Lapada Show (loja Brumado, Rua do Lavradio, Lapa), com os artistas do grupo e a presença dos convidados Lygia Pape, Márcia X e Alex Hamburger; (f) dezembro 1987: lançamento do livro e do vídeo *Orelha*, na Petite Galerie, Ipanema; (g) março de 1988: participação na exposição *Le Déjeuner sur l’art: Manet no Brasil*, na EAV Parque Lage, com curadoria de Frederico Morais.” Texto organizado pelos estudantes e pesquisadores Carolina Barبران, Caroline Tinoco, Erica Silva, Joziane Harris, Leandro Fazolla, Walmira Santos, Laboratório de História, Crítica e Teoria da Arte II, Instituto de Artes, Uerj, 2011.