

~~DEPENDE~~

DA HORA DA GLÓRIA DE EMBORA

DEPENDE
DA HORA
DA GLÓRIA
DE EMBORA

////////////////////

a prática da crítica nas
revistas *Tatuí* e *Número* nos
anos 2000

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Depende da hora, da glória, de embora: a prática da crítica nas revistas *Tatuí* e *Número* nos anos 2000

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Área de Concentração: História, Teoria e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira

De Oliveira, Carolina Sinhorelli

Depende da hora, da glória, de embora: a prática da crítica nas revistas *Tatuí* e *Número* nos anos 2000

– Porto Alegre, 2016.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

Porto Alegre, 2016.

Orientador: Professor Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

A comissão examinadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação de Mestrado

Depende da hora, da glória, de embora: a prática da crítica nas revistas *Tatuí* e *Número* nos anos 2000

Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Aprovada em ____ de _____ de 2016.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira
(orientador - PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Felipe Scovino (PPGAV/UFRJ)

Prof.^a Dr.^a Monica Zielinsky (PPGAV/UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Ana Albani (PPGAV/UFRGS)

O quanto você quer, me diga, com frio na barriga,
proclamar o norte onde seu nariz aponte, se livrar do
que não interessa, com força, abrir a cabeça, meter os pés
pelas mãos, com pressa, não importa, sentar nos escombros
ombro a ombro com a obra, me diga me diga, com frio
na barriga, quanto tempo perdido, quantos reais no bolso,
quantos livros não lidos, quantos minutos de espera,
quantos dentes cariados, me diga o quanto você quer isso
tudo

e para onde quer que envie, se você quer que embrulhe,
me diga me diga

Vida aérea, Angélica de Freitas

Tenho fome de me tornar em tudo que não sou tenho fome de fiction, ficciones fictionários tenho fome das fricções de ser contraser tudo que não sou ser de encontro a outro ser tenho fome do abraço de me tornar o outro em tudo me tornar o outro a outra doutro doutra em tudo em tudo que não sou me tornar o outro de me me tornar não o nome distinto o outro distinguido por um nome distinto do meu nome distinto tenho fome de me tornar no que se esconde sob o meu nome embaixo do nome no subsolo do nome o sob nome o sobnome e por uma fresta num abraço contíguo penetra passa habitar o fictionário que me tornei em tudo que feixe de não fixas ficciones sou em tudo por tudo por uma fresta de tudo por uma fresta tudo se fixa por uma toda por uma toda fresta as fixações penetram passam a habitar o fictiúnário que me habituei em ME me ME tornar tudo todo o TUDO personas personagens baile de máscaras reais que pessoas que penetram que pessoas penetram pelas frestas e num abraço contínuo se casam se fazem casa e se inscrevem e se incrustam máscaras molúscas no meu rosto me tornar uma escala crescente milésimal centesimal decimal inteira a face dum baile de máscaras reais vir a ser este ficcionário que não sou me casar que ainda AINDA que não sou e que sempre sempre quando quando sempre tenho fome qual a escala crescente e ou decrescente pra saber se um milésimo centésimo décimo inteiro todo ou fração todo o meu fictionário ser se revelou no abraço contínuo contíguo em que se desvelou tornar tudo tenho fome de me tenho fome de de de tornar EM tudo que não sou

Waly Salomão

recomeça e refina se afina o fim no funil do começo
afunila o começo no fuzil do fim no fim do fim
recomeça o recomeço refina o refino do fim e onde
fina começa e se apressa e regressa e retece há
milumaestórias na mínima unha de estória por isso
não conto por isso não canto por isso a nãoestória
me desconta ou me descanta o avesso da estória
que pode ser escória que pode ser cárie que pode
ser estória tudo depende da hora tudo depende da
glória tudo depende de embora

Galáxias, Haroldo de Campos

Agradecimentos

À CAPES, pelo apoio sem o qual esse trabalho não seria possível.

Ao Paulo, por dividir a paixão por publicações, pelo incentivo e pela paciência desmedida.

À minha irmã, ser bicho mais importante dos meus dias. E todo amor possível que pude rever em ti.

À Camilene, parceira presente desde o acaso inicial à última crise aguda, companheira infindável dessa realidade de sol e sal (e brownies alegria).

Àquelas pessoas loucas de especiais que não me deixaram esquecer da poesia mesmo nos dias escuros ou mesmo pelos dias escuros: Pedro Cassel, Clara, Maria, Chana, Daniel e Vitória. Às demais amigas e amigos com quem verdadeiramente me diverti nesse último ano, às aproximações que a rua pode alcançar: Alexandre, Maílson, Carolina Marostica, Charlene, Fernanda, Pedro Bevs. Aos meninos da história, Pedro Silveira e Iuri.

Agradeço a todo um ambiente de aprendizado e espaço para o indispensável humor ds colegas da turma 22 e s demais colegas de programa de pós-graduação que junto estiveram fora ou dentro da sala de aula. Principalmente, à Luiza e à Helena, mulheres incríveis com quem pude compartilhar alegrias e angústias por todo esse processo dissertativo.

Às alunas e aos alunos daquelas noites da disciplina de história da arte VII, que viveram comigo essa ótima experiência, tão breve, mas bastante animadora: o meu estágio de docência.

Às amigas e aos amigos que pude fazer em visitas às feiras de publicação nesses últimos anos, por momentos de encontro para quem quer crer.

A todos os fracassos dentro e fora da academia, com os quais pude ter clareza de onde depositava minhas prioridades e, então, repensar.

Resumo

Tomando as revistas como a *Tatuí* e a *Número*, analisa-se aqui as relações presentes nas suas produções de crítica de arte circuladas por meio de publicações auto-organizadas. Colocam-se questões sobre a atuação na prática de escrita de crítica de arte e seu possível caráter experimental nos anos 2000. Considera-se um contexto de crescimento da profissionalização e suas implicações nas práticas teóricas em diálogo com as práticas do trabalho de arte. Procuramos investigar também, nesse processo da difusão de discussão crítica, o pensamento sobre os circuitos e as instituições como possíveis locais ambivalentes de tensão e de amplificação. As estratégias de tais publicações observam a criação de seus espaços de interlocução possíveis, considerando tal contexto muitas vezes caracterizado como o de crise da potencialidade de contribuição da crítica.

Palavras-chave Revista Tatuí, Revista Número, crítica de arte, publicações de arte, crítica institucional.

Abstract

Taking the *Tatuí* and *Número* magazines, we analyse here the relations on the production of art criticism on circulation via self-organised publications. Posing questions on the practice of art writing and its possible experimental character on the 2000's. Considering a rising professionalization context and its implications on theoretical practices dialoging with art work practices. We also seek to investigate, on this process of profused critic discussion, the thinking of circuits and the institutions as ambivalent places of tension and amplification. The publication strategies observe the creation of their possible interlocution spaces, considering such context as one often characterized as the of crisis on the potencial critical contribution.

Key words Revista Tatuí, Revista Número, art criticismo, art publishing, institutional critique.

SUMÁRIO

Introduções	16
1. Como se aproximar de uma situação ambígua: crítica escrita entre a crise e a vontade da experiência de liberdade	28
1.1. Reencontros historiográficos: algumas motivações presentes e algumas retomadas sem ressurreições	30
1.2. De certa ambiguidade da crítica como trânsito: produção e produtos da crise	49
1.3. Convivência nem sempre conivente: crítica como pensamento em coletivo	64
2. A saber: uma crítica e a importância pública da arte	82
2.1. Esferas públicas e a crítica: publicações	83
2.2. “Todos os direitos reservados são públicos”	95
2.3. O <i>intelectual público</i> e seus possíveis	111
3. “Loucura responsável”: movimentos que envolvem publicar e negociar	120
3.1. “é preciso continuar, não posso continuar”	121
3.2. Formações e manutenções	129
3.3. Circuitos críticos e circuitos de autoreflexão	142
Considerações finais	160
Anexos	
1. Lista de intervenções	166
2. Entrevistas	168
Referências	226

Introduções

*viveu
entre a esperança e o desespero
como um pêndulo louco*

discurso de Darcy Ribeiro no enterro de Glauber Rocha,
Brasil, 1981

Ainda que não se pretenda desconsiderar o lugar da imagem e da experiência estética nas produções e estudos sobre a arte contemporânea, o presente trabalho busca focar em realidades que cercam e atravessam esse meio, atentando para que essas podem ser analisadas como da *ordem do discurso*. Tomando então como significativo o fator de controle estabelecido na crítica por algumas interferências de exclusão institucionais ou por controle próprio dos discursos em si: o que pode lhe dar ordem ou o tornar rarefeito, seja por formas de catalogação ou de distribuição, respectivamente, por exemplo. Colocando igualmente aqui o *poder* e o *desejo* como relevantes para a discussão sobre a crítica que segue o trabalho como um todo, lembramos que é possível que haja “Uma espécie de temor surdo desses acontecimentos, dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados, de tudo o que possa haver de violento, de descontínuo, de combativo, e desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso.”. E então para se possa analisar seria preciso que se opte por “questionar nossa vontade de verdade; restituir ao discurso seu caráter de acontecimento; suspender, enfim, a soberania do significante.” (FOUCAULT, 2009, p. 22-51). Depende-se assim da glória dada a certos passados, da hora em que se vê e avalia a produção como certa urgência de se tornar possível e nas situações em que se encontram as suas particularidades, embora dividindo o ambiente um pouco semelhante nas suas condições.

Sobre uma questão que parece ser de cerne significativamente metodológico, a aproximação da pesquisa à prática de escrita como expansão do pensamento em arte se desenvolveu por um primeiro desvio temático e posteriormente outro teórico, em vista do percurso acadêmico realizado até aqui. Se na realização do trabalho de conclusão de curso no bacharelado em história, optei por abrir algumas questões de tempo e da vanguarda na escrita de Hélio Oiticica, aqui parece estar claro não só esse histórico de pesquisa que aponta alguns rumos tomados na dissertação, mas também a manutenção de uma preocupação teórica relacionada ao tratamento historiográfico de algumas questões presentes. Não é de ponto neutro algum que declaro esse lugar de onde parte a pauta tanto de questões quanto das possíveis manutenções de tratamentos disciplinares talvez um pouco diversos dos mais recorrentes à pesquisa em artes visuais.

As revistas criadas na primeira década dos anos 2000, e apenas recentemente tendo finalizado suas atividades, ainda não contavam com estudos específicos sobre suas ocorrências. Vê-se aqui, portanto, uma primeira aproximação de pesquisa sobre essas duas produções e um esforço inicial para refletir sobre as relações dessas publicações em seus questionamentos específicos, sem que se pretenda realizar uma pesquisa de mapeamento da produção crítica desse período de forma a sintetizar toda essa prática no país.

Essa pesquisa se fez então tratando de abordar as revistas *Tatuí* e *Número* como o desenvolvimento de publicações que visam pensar o estado da crítica da arte e suas interlocuções com o sistema de arte, em suas situações. Para tanto, parte-se da análise desses dois casos específicos surgidos na primeira década do presente século. Ambas criadas com pelo menos um objetivo comum de, através da publicação de revistas, praticar a crítica, enfrentando o rumor de sua queda ou de sua impertinência no período contemporâneo a suas escritas.

Cabe colocar que, apesar de compartilharem este objetivo mais geral, as revistas surgiram em contextos consideravelmente

diferenciados, os quais proponho aqui também serem fatores interessantes para a análise destas produções que algumas vezes são categorizadas como semelhantes por partilharem uma *geração* – categoria também discutida e questionada pelas mesmas. Se a *Tatuí* se propôs criar em uma cidade de grande efervescência cultural (um caldeirão, como disse Clarissa Diniz), porém – ou portanto – com estruturas de instituições tradicionais de arte menos numerosas do que as encontradas na cidade de São Paulo, onde surge a partir de um encontro de pessoas em um centro universitário a revista *Número*. Ambas correm ainda pelo meio textual prioritariamente, mas poderíamos colocar em uma metáfora as diferenciações de cada revista em suas práticas críticas: tomando uma como a formação de onda e a outra como água condensada que precipita. Em dependência de suas situações específicas, podem ser previstas as marés e as chuvas, mas dentro de uma formação interessa o momento em que se faz movimento e outra o momento em que se entrega a queda da água.

Incorporando, com o seu nome, o “bichinho que vive imerso no solo, escavando o que encontra pela frente e sobrevivendo às custas das bolhas de ar derivadas de sua ação de revolver a terra.”, a revista *Tatuí* surgiu com a proposta de realizar uma escrita pela prática do que as editoras chamaram de “crítica de imersão”. Para tanto, a criação da primeira edição da revista se daria durante um movimentado evento da cidade, o SPA das Artes – Semana de Artes Visuais do Recife. A primeira publicação em 2006 aconteceu na seguinte situação: os autores acompanhariam, escreveriam e imprimiriam a revista, ao longo dos dias do evento que conta com diversos tipos de apresentação de arte espalhados pela cidade. Tal proposta “imersiva” buscava se dar, segundo o primeiro editorial, “apelando para o nosso corpo para ver se, esgotando-o, chegamos perto de esgotar também nossas prévias formatações de pensamento, abrindo espaço para um discurso mais verdadeiro e autêntico”. Uma escrita mais parcial e posicionada era o que

pretendiam nesse desejo de eliminar o “distanciamento” do objeto da crítica.

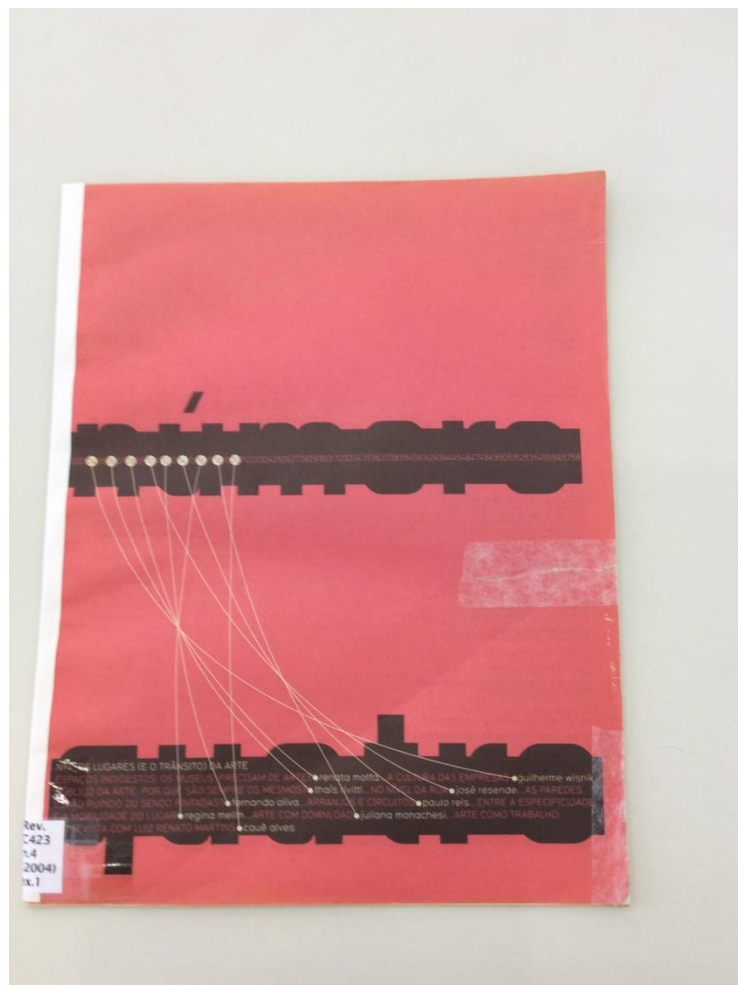


Página da primeira edição da Tatuí, 2006. Fonte:
https://issuu.com/tatui/docs/tatui_01_final

Surgida naquele contexto como uma experiência sem pretensão de ter uma continuidade planejada, as ações que surgiram com o *zine*¹ xerocado, que viria posteriormente a ser a primeira edição da revista, a Tatuí despertou interesse dos responsáveis pela secretaria de cultura da cidade de Recife e então

¹ Também chamada de *fanzine* é um tipo de publicação geralmente de baixo custo (ex.: fotocopiada), autopublicada e comumente utilizada para gerar uma distribuição mais ampla de ideias, como também pode ser vista na sua utilização por diversos movimentos *punk*.

acabou por receber incentivo para seguir com a publicação de edições seguintes. No ano de 2007, mais dois números seriam publicados: a segunda edição já contaria com o patrocínio da prefeitura do Recife (e já se insere então na programação oficial do SPA) e trazia textos variados sobre experiências com diversas exposições de arte, mas não necessariamente vivenciadas no SPA; a terceira se propunha então voltar à ideia original e se fazer nas duas semanas do evento. Uma significativa mudança ocorre no conteúdo e na prática da revista a partir de sua quarta edição, sendo que nesse número as editoras Clarissa Diniz e Ana Luiza Lima – as únicas que continuaram desde o lançamento até o último número – propõem temas para “aprofundar debates” sobre questões mais e atuais da arte contemporânea no Brasil.



Índice da Revista *Número 4*, temática sobre lugares (e o trânsito) da arte.

Foto: CSO.

Sendo assim, são abordadas, até a 7ª edição, questões da produção artística e crítica. A *Tatuí* nunca possuiu uma periodicidade e estrutura gráfica regular nos lançamentos das suas quatorze edições impressas, a disponibilidade de edição e formatos da revista variavam acompanhando as também variadas propostas de abordagem e os meios de financiamento da publicação.

Tendo surgido em 2003, a revista *Número* foi criada por um grupo ligado ao Centro Universitário Maria Antônia em São Paulo (Universidade de São Paulo), o qual neste contexto institucional trabalhava na produção dos textos das exposições do centro. Como apresenta em seu primeiro editorial, a revista em princípio se prestaria “para que a produção contemporânea não seja confinada a um nicho de especialistas, assim como a sensação de que as publicações convencionais da área pouco contribuem para arejar o debate”. Apesar de se encontrar num espaço para especialização (espaço universitário), a revista proporia abrir-se como um meio de maior liberdade da produção escrita, pois havia sido “nascida do sentimento de insuficiência advindo da dinâmica de textos ‘sob medida’” (AMADO, 2005). Na sua trajetória, a *Número* contou com dez números impressos, com periodicidade intermitente e configurações editoriais gráfica e tematicamente variadas. Depois de publicar seu penúltimo número em dezembro do ano de 2006 a publicação da última *Número*10 aconteceria apenas em 2010, fechando os trabalhos.

O que alguns já chamam de *geração 00* foi abordado na nona publicação da *Tatuí*, a qual foi também (des)numerada com os mesmos 00. Nessa última o editorial declara nas suas primeiras frases: “Talvez sejamos a primeira geração jovem da arte no Brasil. Jovens no novo século.” E após listar várias experiências partilhadas nessa juventude, relacionam todas as mesmas à precocidade. A maioria dos editores e autores envolvidos nessas publicações são não só “jovens” a categoria bastante visada no meio da arte, mas

estão com essas publicações praticando publicamente a crítica como alguma iniciação a suas atividades no campo da arte.

Nisso, em um caminho que buscou cruzar os percursos de cada revista, em vez de analisa-las separadamente, a pesquisa traz perspectivas sobre a especificidade de cada produção em seus acontecimentos. Valoriza-se então o fator de ambas as revistas se colocarem em um local em que se assumem como revistas de crítica de arte, o que de certa forma as difere de revistas de artista². Aqui essa característica aponta para o fato de elas não serem locais onde se faz uma apresentação alternativa de trabalhos de arte, mas exatamente a afirmação de um espaço específico para uma proposta de alternativa à crítica de arte vigente de forma majoritária no período de lançamento da *Tatuí* e da *Número*. Ainda que carreguem em suas páginas intervenções e participação ativa de artistas, as revistas se retiram do ponto de serem consideradas trabalhos de arte e assim, então, se posicionam como meios de variar a atuação crítica ou simplesmente a produção de texto crítico. Ainda aqui não nos aprofundamos no estudo de textos de artistas na especificidade de seu fenômeno, pois esse acontecimento em que há a “tomada da palavra pelo artista” – como caracteriza Glória Ferreira na apresentação do livro de compilações de escritos de artistas nos anos 60/70 (2006, p. 10) – ainda que de certa forma tenha modificado as relações da crítica e da história da arte, é um ponto não especificamente mais colocado como questão pelas revistas.

Aponta-se para o aspecto de análise que não exatamente procura tratar da relação crítica frente apenas ao objeto e a experiência estética possivelmente proporcionada por este, ainda

² Publicações de artistas, que apesar de existirem há muito tempo como prática de artistas e de poetas – a *391* (Barcelona), a *Blind Man* (Nova York) e a *Klaxon* (São Paulo), para citar algumas –, sugiram com bastante força também nos anos 1960/70, como também aqui no Brasil as revistas conhecidas pela difusão da poesia marginal – *Polem*, *Muda*, *Qorpo Estranho*, *Navilouca*. Atualmente, a *Recibo* (Recife) seria uma revista, em franca atuação há 14 anos, que apesar de também propagar textos críticos e incorporar propostas de críticos e artistas juntamente, parece estar mais próxima dessa concepção de revista de artista.

também não se foca aqui no juízo de gosto como aquele tratado por Kant ou por Greenberg mais recentemente. Difere quando o último se refere ao juízo que não corresponde a uma reflexão e que se espera da arte que ela tenha qualidade de boa ou ruim, sendo então essa medida de forma involuntária e sem que se tome posições externas – ainda que o crítico admita que para a conformação do gosto existem certos contextos envolvidos (GREENBERG In COTRIM, 2001, p. 117-120).

Percorrendo outras posições sobre crítica, seria oportuno passar pela concepção de trabalho de arte em que a *ideia* se apresenta como um dos pontos fundamentais da articulação da prática artística, ou como “uma máquina de fazer arte” na afirmação de Sol LeWitt.

O julgamento de ideias é menos interessante que dar continuidade às ideias. No processo, pode-se descobrir se algo é uma boa ideia, isso é, fértil e aberta o suficiente para sugerir infinitas possibilidades, ou uma ideia medíocre, isso é, exaustiva ou uma má ideia, que é uma ideia já levada à exaustão ou com tão pouca substância que não pode ser levada a diante.³ (LIPPARD & CHANDLER, 2000, p. 49)

Ainda que a situação de grande parte da arte realizada no Brasil (ou, pelo menos, aquela que aqui nessa pesquisa nos interessa tocar) não venha se encaixar do tipo de arte conceitual ligada a essa reflexão apresentada na citação acima, podemos observar a aproximação na desvalorização do caráter retiniano. Na ligação entre o pensamento sobre arte trazido com a valorização da ideia, podemos então observar esse processo de “levada a diante” como modo válido e desejável. Um pouco mais próxima de nós

³ TA: Judgment of ideas is less interesting than following the ideas through. In the process, one might discover that something is either a good idea, that is, fertile and open enough to suggest infinite possibilities, or a mediocre idea, that is, exhaustible, or a bad idea, that is, already exhausted or with so little substance that it can be taken no further.

idealmente talvez esteja a “estética do desequilíbrio” de que fala Luis Camnitzer em seu texto, datado de 1970, *Arte contemporânea colonial*:

Ela leva ao confronto que trará a mudança.

Ela leva à integração da criatividade estética com todos os sistemas de referência usados na vida cotidiana.

Ela leva o indivíduo a ser um criador permanente, a ficar em um estado de percepção constante. Ela leva a determinar o seu ambiente de acordo com as suas necessidades e a lutar para alcançar as mudanças.

Priorizou-se então explorar as relações em que as revistas, como revistas de crítica, se estabeleceram e foram capazes de se manter em edição durante um período considerável de tempo e tendo iniciado suas atividades. E como sendo, na maioria dos casos dos membros integrantes das edições, a primeira atividade em crítica de arte por eles exercida. Praticando edição e produção de textos que dizem respeito, especialmente, ao crescimento institucional e à especialização dos agentes do campo, procuram abordar suas interferências na prática de artistas e dos agentes culturais supostamente mais próximos do trabalho teórico – nos casos em questão, curadores e críticos.

As revistas criam-se de uma busca por um espaço onde não se coloquem sob um controle específico e que, teoricamente, sigam um processo de produção do discurso crítico que não possua restrições institucionais ou mercadológicas e, portanto, que não tenha a obrigação de servir como um agente mediador para a produção artística. Eles tendem a se dizerem interlocutores daqueles “jovens artistas”, os mesmos que igualmente enfrentariam o processo cada vez mais profissionalizado do campo da arte, com suas específicas formações universitárias e inscrições em editais.

Portanto, este trabalho pretende analisar na realização das revistas também as estratégias de relacionamento com um aparato institucional, já que ele se mostra parte do processo – incentivos universitários ou governamentais – ainda que elas apresentem algum teor de *crítica institucional* nos seus textos. Outra questão que possivelmente interfere nas qualidades “alternativas” das publicações seriam os fatores de localização das iniciativas, assim possivelmente se buscará analisar como se colocam em relação à tradição de algumas instituições ou diferentes níveis de “vazio” referentes às precariedades vividas nelas, sendo provavelmente diverso o modo de sentirem o adensamento da profissionalização da área. Principalmente concentrado essa discussão no terceiro capítulo, em que se analisam mais atentamente os locais de partida de onde cada uma das propostas de crítica surgiu.

Ambas as revistas demonstram que, apesar de haver um crescimento institucional, ainda existe espaço para uma “promiscuidade” nas funções dos agentes, onde um artista ou um crítico podem também, eventualmente, serem curadores, ou o inverso acontecer. Diferentemente de como se apresentavam alguns textos críticos de Mário Pedrosa ou Frederico Morais, o espaço nos jornais hoje se tornou muito diminuído enquanto se vê crescer o espaço para um “jornalismo cultural” – com tendência ao foco numa agenda cultural, em relação à época de suas atuações no século XX (SALZSTEIN, 2006, p.227). Há, pelo menos, aí a possibilidade de relacionamentos não tão formais e baseados em proximidades que alguns chamam inclusive de afetivas; criariam então um contexto próprio para seu circuito, na falta de um que lhes sirva como desejam.

Para a pesquisa as principais fontes foram as revistas em suas realizações: propostas, impressas e distribuídas. Do tanto que o desejo cumpra parte significativa desse processo de publicação, as revistas em questão, portanto, se mostraram possíveis de serem realizadas e efetivar essa discussão pública. Como considerou Ana Luisa Lima a colocação da Tatuí estaria “a despeito da

impossibilidade de se (de)limitar esse campo de atuação”⁴, para além das concepções ideais do que viria a ser a crítica de arte pertinente ao ambiente em que se encontravam. Alguns apontamentos sobre os modos de se tornarem esses espaços públicos possíveis são então trazidos no segundo capítulo da dissertação.

Alguns outros críticos também podem ser citados nas suas demonstrações de esforços para repensar seus campos de trabalho. Ao investigar as revistas, podemos analisar algumas afinidades e referências ao trabalho de outros já consagrados e de diferentes épocas e lugares como Baudelaire, Mário Pedrosa e Frederico Morais. Não desconsiderando a situação específica e diversa que as revistas mantêm em relação a esses autores citados, algumas noções trabalhadas por esses críticos podem ser analisadas em relação à prática da escrita e da edição de algumas delas. Colocando na figura do viajante um exemplo daquele “cuja marcha não é cadenciada segundo o ritmo costumeiro” (BAUDELAIRE, 2010: 67), a valorização da experiência na crítica de Baudelaire traz as questões de presença e percepção até sensorial (“paladar de ideias”), enquanto também critica a prática intelectual nos moldes da academia da época. Comparando um artista ao bicho da seda, Pedrosa traz a questão da vontade de liberdade (“ou um sentimento de liberdade nova”), surgida entre os artistas contemporâneos ao texto de 1967: nesse sentido, não se pretende aqui aproximar o trabalho do crítico a esta noção de obra que pertence ao produtor (da seda, no caso), mas relacionar a situação do crítico hoje ao que o autor alega ser o “exercício experimental da liberdade”, em que a prática busca não ser simplesmente absorvida nem como um produto, nem para o mercado. Pela mesma época, meados de 1960 e início dos anos 1970, Frederico Morais já notava também o crescimento de propostas críticas em trabalhos de artistas e propunha que o crítico participasse também com a atividade de

⁴ Entrevista concedida a Fabio Lucas para a revista *Elástica* #1, *TEORIA E PRÁXIS considerações sobre crítica de arte*, p. 27.

criação, aproximando-se do trabalho dos artistas e negando a “tarefa” judicativa do crítico de arte.

Assim também alguns pontos salientados no primeiro capítulo contam com algumas reavaliações da condição de exercício da crítica de arte, na sua perspectiva de um encontro com algumas ideias de crise, de coletividade e de prática experimental. Teriam sido essas bastante significativas para a dita vanguarda no Brasil a partir dos anos 1960; especialmente, com a recorrente lembrança da produção tanto dos textos quanto das propostas de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Tanto a exploração do ainda pulsante vazio quanto a necessidade de pensar a atividade crítica como ambiguidade estariam colocadas nessas referências, as quais aparecem não necessariamente como fontes de legitimação, mas ressurgem como diferentes no que parece haver de latente no presente.

1. Como se aproximar de uma situação ambígua: crítica escrita entre a crise e a vontade da experiência de liberdade

1.1. Reencontros historiográficos: algumas motivações presentes e algumas retomadas sem ressurreições

1.2. De certa ambiguidade da crítica como trânsito: produção e produtos da crise

1.3. Convivência nem sempre conivente: crítica como pensamento em coletivo

Saiba que eu perseguia uma realidade experimental, não uma hipótese imaginária. E digo-lhe que nessa operação fazia reais progressos. Pouco a pouco, no campo-de-vista do espelho, minha figura reproduzia-se-me lacunar, com atenuadas, quase apagadas de todo, aquelas partes excrescentes. Prossegui. Já aí, porém, decidindo-me a tratar simultaneamente as outras componentes, contingentes e ilusivas. Assim, o elemento hereditário — as parecenças com os pais e avós — que são também, nos nossos rostos, um lastro evolutivo residual. Ah, meu amigo, nem no ovo o pinto está intato.

Espelho, Guimarães Rosa

O primeiro capítulo se prestará a analisar a prática da crítica de arte em relação à prática dos artistas nas transformações que foram caracterizadas como incorporações críticas. Em uma análise que procura buscar as indeterminações, autoidentificações e as referências entre artistas e críticos considerarão suas posições com relação às concepções históricas de suas práticas e às situações em que se encontram no campo de atuação.

Uma das problemáticas que se coloca nessa perspectiva e se mostra presente nas revistas aqui em questão é a declarada vontade

de exercer uma prática *experimental*. A concepção de “arte como exercício experimental da liberdade” é citada repetidas vezes por esses críticos em atividade nas publicações (e também pelos artistas contemporâneos a eles, os quais igualmente escrevem por vezes nessas revistas). Sendo assim, as ideias de Mario Pedrosa e de Hélio Oiticica ocupam um lugar interessante nas referências apresentadas nos textos dessas publicações. Além do plano teórico, as práticas de aproximação dos escritores aos trabalhos e aos artistas que os produzem são também calcadas em algumas questões levantadas (e propagadas) por aqueles em atividade no meio artístico no Brasil nos anos 1960-70.

Nesse sentido, uma concepção que interfere diretamente na prática crítica contemplada por essa pesquisa são questões encontradas entre os termos de *crítica* e *criação*. Sobre esse último problema (e motivação), a referência à atuação de Frederico Morais é bastante lembrada principalmente na sua oposição à crítica judicativa. A maior aproximação entre o crítico e o artista é importante não só na concepção de crítica em sua forma (revistas “independentes”), mas também no que diz respeito às posições desses dois, que, segundo essa perspectiva adotada, estariam como interlocutores mais num sentido colaborativo do que em oposição geradora de perspectivas de negação.

Aí então as iniciativas coletivas se mostram importantes para a realização das ações no modo em que se formaram. Pelos encontros gerados e a capacidade de estabelecer conversas entre os envolvidos, o que leva a gerar outras possibilidades de trabalhar a crítica.

1.1 Reencontros historiográficos: algumas motivações presentes e algumas retomadas sem ressurreições

Longa é a discussão sobre originalidade e reprodução na arte contemporânea que diz buscar afastamento do sentido de representação ou de qualidade estética. Não havendo critérios totalmente objetivos para determinar o sucesso ou o fracasso de trabalhos de arte, podemos pensar na permanência destes critérios como a permanência ou o esquecimento de ideias, nada neutros e dependentes de fatores diversos. Levando em conta uma concepção de história que não pretende demonstrar um desenvolvimento evolutivo de práticas e de conhecimentos, variadas ocorrências podem ser exploradas como processos complexificados nas possibilidades de aparecimento de certas situações. Como em meio a desencantamentos do lugar aprazível que uma boa experiência artística poderia oferecer pela apresentação do belo, idealismos críticos ou mesmo o embaçar de perspectivas claras, podemos observar, mais recentemente, declarações como essas de Tiago Mesquita:

[...] A produção recente parece viver um momento confuso. Antes era mais fácil associar a qualidade artística aos discursos de redenção e à promessa de tempos melhores. De maneira mítica ou desencantada, progressista ou conservadora, se contrapunha o elemento opressivo da experiência à inventividade e sofisticação da obra moderna. A arte era uma alternativa ao embrutecimento da vida. *Por diversas razões, para o bem e para o mal, a relação entre a crítica à dominação como criação de um novo tempo e a idéia de boa arte se tornou menos evidente.* Hoje não é tão comum enxergarmos uma experiência artística como uma experiência libertadora. Menos comum é a associação disso a algo utópico, que fosse presente no horizonte. (MESQUITA, Tiago. Revista Número 3)

Assim como textos de colaboradores com formações mais voltadas às ciências humanas, como o autor acima, as revistas aqui em questão, assim como já acontecia há algum tempo, também trazem textos escritos por artistas, considerando o jogo como a diversificação das perspectivas intelectuais sobre a arte se envolvem. Elas procuram problematizar essa crítica mais tradicional que, muitas vezes, não teria se disposto a uma reflexão que dispensaria a neutralidade, ou, pelo menos, não assumiria posicionar-se parcialmente. Textos dos jornais atuais ou dos catálogos de exposição estariam configurando a maioria dos escritos produzidos sobre arte, portanto reforçando em sua maioria aqueles modelos recorrentes de pensamentos já referentes a outra organização já previamente delimitada (seja expositiva ou informacional de agenda cultural).

Por uma crítica não mais ancorada em textos diretamente ligados aos eventos expositivos ou às considerações a cerca de determinados movimentos artísticos, a publicação das Revistas *Tatuí* e *Número* surgem pretendendo abrir um espaço de exercício de escrita crítica diferenciada nesse sentido. Desde o primeiro lançamento, as revistas submetidas a propostas específicas a cada número, exigiam-se então dedicações práticas também específicas, de acordo com cada questão colocada.

Na revista *Tatuí*, mais especificamente da quarta à sétima, onde foram abordados os temas da coerência, do passado, da política e da autonomia, e da décima primeira e décima quarta, em que se abordam algumas questões sobre trânsitos artísticos e sobre a problemática da forma, respectivamente. Além desses números, as edições 00 (a qual estaria para a nona, em ordem de publicação), 10, 12 e 13 contam com processos bastante variados em seus projetos, contando com residências editoriais inclusive, como será comentado a diante.

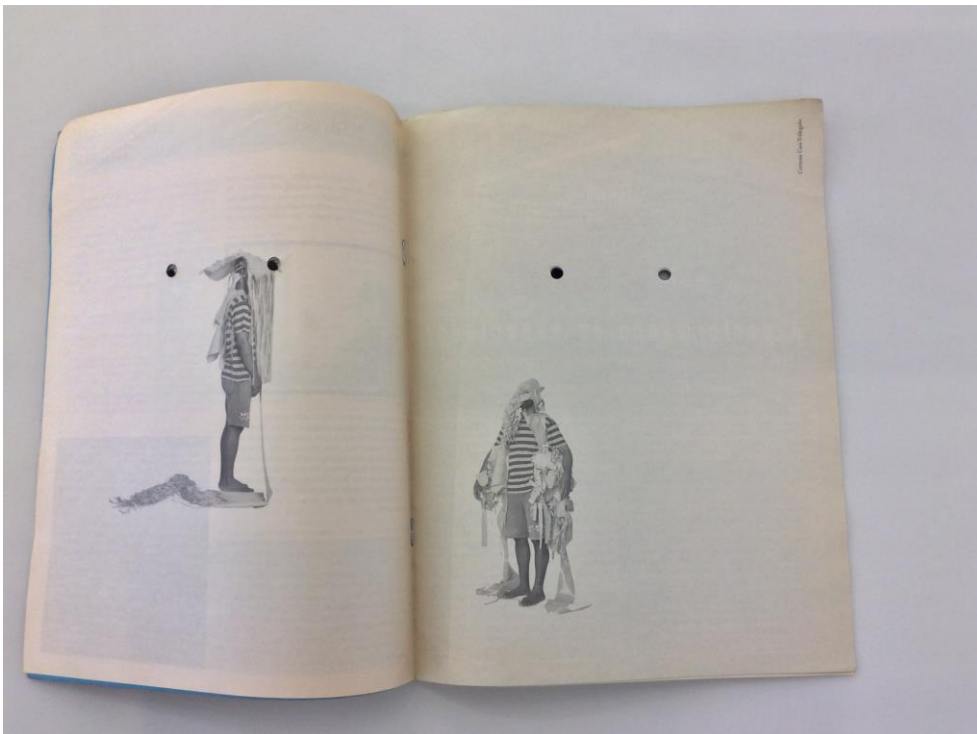
Já na revista *Número*, a organização em temas por edição também foi mantida até a nona edição: foram abordados os assuntos envolvendo questões de Circuito; O espectador no poder; Arte e palavra; Os lugares (e o trânsito) da arte; O Estado da arte; O público e o privado; O real; Limites; Infinito. Preocupavam-se também em fazer alguma consideração sobre um acontecimento artístico contemporâneo ao fechamento da revista, além de contarem com algumas entrevistas e os textos especialmente escritos para cada edição.

Tal formato temático poderia ser observado anteriormente também na produção da Revista *Item* (RJ, 1995-2003), editada por Ricardo Basbaum, Raul Mourão e Eduardo Coimbra, que já atuavam conjuntamente no grupo de estudos Visorama. Se publicou seis edições com ênfases que variaram entre seguintes assuntos: textos de artistas, música, tecnologia, sexualidade, afro-américas e fronteiras. Porém aqui, com as duas revistas das quais se dá ênfase nessa pesquisa, a situação de preocupação com temas de discussões emergentes e das quais os autores estavam envolvidos parece mais notável. Apesar de trazer esse fator a sua publicação, ainda a *Item* contava com editoriais mais difusos, onde se pode encontrar uma contribuição como uma canção de Itamar Assumpção e um ensaio de sobre o trabalho de Hélio Oiticica em relação com a produção musical do século XVIII, na edição que trazia a *música* como tema.

Em entrevista recente⁵ Basbaum declara que havia por parte do grupo uma “vontade difusa de ativar as obras – e a ferramenta do debate crítico nos parecia mais próxima”, quando comenta especificamente um debate realizado em 1994 na ocasião da exposição *Escultura Carioca*. O surgimento da Revista estaria então ligado a esse acontecimento e a possibilidade então aberta para que se propagasse tal vontade. Seria, no caso, uma revista de artistas,

⁵ Entrevista concedida à edição da Revista Hay em português? 5, 2016.

também preocupada com a ênfase em apresentar trabalhos de arte inéditos e independentes dos textos. O que vem a diferencia-la da proposta da *Tatuí* e da *Número* que, majoritariamente, contavam com a participação de trabalhos de artistas, mas esses inseridos frequentemente como intervenções que estavam com as demais contribuições ao longo da edição.



Intervenção do artista Arthur Lescher na revista *Número 2*: revista que tinha como tema *o espectador no poder* foi perfurada com dois furos em todas as páginas da edição, criando um modo de ver entre a revista. Foto: CSO.

Afastados do tipo de publicação jornalística de uma agenda cultural com demanda, tamanho e prazo da escrita bastante delimitados, também procuravam não operar no sentido curatorial de organização ou sistematização de pensamentos acerca do trabalho de um artista (SALTZTEIN In: FERREIRA, 2006). Além disso, tendo sua produção com propostas temáticas e/ou com convites aos colaboradores bastante variados, pretendia instaurar-se um a possibilidade de espaço a qual não se achava antes para ocupar.

Apesar de a revista *Número* ter tido uma breve existência, o texto *Notas sobre a Jovem Crítica de Arte* de Guy Amado (um dos editores-fundadores) publicado originalmente no seu quinto número em 2005, foi incluído no livro *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas* já no próximo ano. Organizado por Glória Ferreira, tal livro traz uma antologia de textos sobre o tema e certas problematizações abordadas pela crítica desde a metade do século XX, onde o texto de Guy encontra-se na seção “crítica da crítica da arte”. O texto traz questões que foram recorrentes nas produções das duas revistas: numa crítica ao encaixe em uma situação de serviço institucional, ele traz a problematização da então dificuldade de colocação nos poucos espaços disponíveis e propõe a procura da produção de um “ruído” nos discursos laudatórios dos textos realizados em tal contexto da instituição.



Entre o contrário e o favorável, o questionável parecia se manter como o meio de busca em uma crítica que se dizia já liberada de dogmatismos – aqueles teoricamente desejados mortos no século passado. Apesar de também almejar o questionamento como meta e o experimento como método, a neutralidade suposta por uma tradição científica estava afastada de outros possíveis métodos. A pretensa visão exterior associada a uma racionalização não contemplaria essa posição das revistas. Participando da situação com ambição no desafio de serem mais ativos do que reativos, a proposta se articulava em não apenas responder a condições já colocadas, mas também levantar suas questões (ou respostas diferentes).

As revistas aqui analisadas não partiam igualmente de alguma base ideológica determinada ou de qualquer causa ativista em especial. Estavam então reunidos com a proposição principal de inaugurar um meio possível para as próprias veiculações das ideias

de crítica que buscaram desenvolver enquanto estiveram ativas. Cada uma a seu modo e em contextos bastante diversos, estavam então sujeitas a se modificarem também com de acordo com o tempo em que iriam demonstrando suas opções editoriais.

A diferenciação dos processos em comparação às tradições nomeadas como formalistas seria um interessante disparador aqui para analisarmos como essas mudanças na prática crítica pretendiam se apresentar. Como já mencionado, abstém-se de uma preocupação de ordem dos movimentos ou estilos artísticos: desviando-se, então, para uma reflexão sobre a possibilidade desses anteriormente e mesmo as mudanças nesses paradigmas anteriores.⁶

Lançando a primeira edição da revista *Malasartes*, em 1975, (a qual se tornaria uma fonte de referência para o exercício crítico em publicações independentes) lê-se em seu texto de abertura a clara delimitação da intenção editorial: “Mais do que em objetos de arte, procuraremos nos concentrar no estudo dos processos de produção de arte, na sua veiculação e nos mecanismos que a realimentam. [...] é um projeto aberto porque se considera representante de uma tendência, não sendo porta voz de um grupo, mas de uma posição.”. Ainda o que toca esses fatores e a então prática crítica dessa última revista, Cildo Meireles em depoimento à Fernanda Lopes e Martha Telles⁷ aponta para a dúbia formulação da crítica “Um dos grandes problemas da época da [revista] *Malasartes* era como se podia exercer uma produção da negatividade, uma

⁶ Assim como Arthur Danto, em *Após o fim da arte*, relata a ocorrência de que a fonte de Duchamp recebeu comentários sobre sua beleza referente à brancura da cerâmica, um bom exemplo para observar a manutenção de um padrão historiográfico e/ou valorativo passado em uma produção que se pretende transformadora de paradigmas pode ser apontada por Rosalind Krauss no seu texto *A escultura no campo ampliado*. Em tal artigo, a autora se preocupa em chamar atenção para leitura historicista que estaria deslocada da prática minimalista, pois as relações propostas então por esses trabalhos estariam mais para as suas presenças concretas no ambiente do que para a relação deles com uma concepção evolutiva de história da arte.

⁷ Em realização da pesquisa sobre a formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil dos anos 70.

crítica em cima de uma coisa que não existia como positividade, o próprio sistema de arte”.

Não apenas um problema de modificação de critérios no julgamento de trabalhos de arte específicos, mas de franco posicionamento da crítica em sua atividade: “a constituição de outro espaço social e de percepção para a crítica de arte, distinto de suas concepções mais tradicionais, pede força – de verbo (discurso), mas sobretudo de ação (pensamento e prática)” (DINIZ, 2012, p.27).

Preocupavam-se com o estabelecimento de conexões, nas relações possíveis das quais o trabalho estaria submetido no meio artístico em que ele se faz. Mais do que avaliar certo trabalho ou movimento, as práticas que estabeleceram ampliavam o alvo do texto crítico para pensá-lo também em si como um possível lugar de articulação. O que se acostumou a chamar por *crítica da crítica*. Identificar tipos de operação vigentes no meio da arte no Brasil e os procedimentos de conversa da crítica com esses podem ser considerados alguns pontos dos quais o esforço crítico pautado nas revistas *Tatuí* e *Número*.

Bastante pautada pela proposição de temas aos quais se envolveriam os textos de cada edição, a revista *Número* se colocou então em um lugar de crítica diferenciado daquele que os seus integrantes realizavam nos comentários das exposições do Centro Universitário Maria Antônia. No que diz respeito a essas divergências, sobre a relação então que puderam ter com Lorenzo Mammi, diretor do CeUMA na época, Thais Rivitti comenta:

Eu lembro que convidamos o Lorenzo e foi super importante a crítica que ele fez na *Número*, mais ou menos era isso: “ah, vocês acham que tem pouca crítica de arte, mas o que vocês fazem é uma crítica do sistema”, e não propriamente uma crítica de arte, que se detém no objeto, coisa que a gente fazia mais nos textos do Maria Antônia. Eu acho que isso é uma constatação, é verdade, a *Número*

nunca fez esse tipo de análise de trabalho, talvez num texto ou outro, mas nunca se centrou muito nisso. E a *Número 10*, quando tentamos fazer isso, vira outra coisa, vira uma interferência total. Eu não sei até que ponto essa ideia de crítica que o Lorenzo reivindicava nesse debate, por exemplo, não diz mais respeito, talvez, à geração dele, ao jeito que ele se aproxima disso. Para essa geração da *Número*, para a minha geração, o objeto de arte já vem muito contaminado pelo lugar em que ele é exposto, pelo modo com que ele surge, pelas relações que ele provoca, então está tudo em jogo, essa possibilidade de fazer uma leitura muito interna das coisas.⁸

////////\////////

Um porém recorrentemente levantado por artistas e outros teóricos envolvidos nos empenhos de reflexão e de discussão sobre a arte e suas formas discursivas é a ausência de uma tradição de história da arte estruturada como pode-se obter no exemplo da experiência europeia, principalmente. Outro vazio apontado por muitos seria de um sistema da arte mais estruturado no que diz respeito a presença de instituições e mercado, que conformariam algum cenário em seus parâmetros.

Algo que se viu formar-se meados do século passado com os museus de arte moderna e a fundação da Bienal de São Paulo em 1951, as outras iniciativas de instituições que perdurariam no tempo são apontadas por Sônia Salzstein como apenas algumas dispersas iniciativas de institucionalização, o que a leva a ligar a tradição de consideração do comportamento brasileiro informal como uma característica indicadora dessa “formidável vocação brasileira para o autodidatismo” formado então em “facetas ora produtivas, ora paralisantes”. (SALTZTEIN In BASBAUM (org.), 2001, p. 398) Em outro texto seu, sua dissertação de mestrado *Arte instituição e modernização cultural no Brasil/ Uma experiência institucional, a*

⁸ Entrevista concedida à autora.

autora chama de *grau zero cultural* a situação em que se encontrava a produção de Lygia Clark e de Hélio Oiticica: o peso da tradição seria então para a autora uma das partes significativas em que essa produção se ausentaria, estabelecendo o que ela chama de uma “lateralidade em relação à história” para forjar um estado inaugural que se apresenta “sem limites muito precisos”.(SALZSTEIN, 1994, P.124)

Podemos questionar aqui essa queda ao zero talvez lembrando da expressão do *vazio-pleno* de Lygia Clark, apesar do zero não ser nem negativo nem positivo, o que parece mais interessante para pensarmos não seria esse grau como ponto de partida mas sim uma concepção de processos como aqueles que se aproximam do que a artista diz ser esse estado em que “não existem coisas estáticas. tudo é dinâmico.”.⁹

Um acontecimento também interessante no que diz respeito aos processos de um sistema de arte vistos no Brasil nessa época e na transformação de estruturas institucionais é a criação da *Área experimental* no MAM do Rio de Janeiro em 1975. Aí a pauta sobre o termo experimental ganhou uma discussão que pretendia acompanhar as também crescentes modificações nos modos de fazer arte. Em um estudo sobre esse espaço, Fernanda Lopes traz essas discussões que então estavam sendo realizadas por uma comissão dentro do museu que pretendia repensar sua programação. Um depoimento de Ronaldo Brito, em 1976, colocava: “O seu rigor estaria no fato de não aceitar as ‘verdades’ estabelecidas por um mercado notoriamente distorcido. A sua agressividade estaria em sua atenção inteligente, embora não exclusiva, às manifestações mais agudas da produção contemporânea.” e, mais adiante no mesmo parecer, afirmava seu apoio à produção experimental se referindo a essa como “algo ainda

⁹ O texto, publicado no Suplemento dominical do Jornal do Brasil em 02/04/1960, pode ser consultado integralmente no endereço virtual da hemeroteca da Biblioteca Nacional: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/3353

não tentado ou cujos limites não estejam previamente estabelecidos por nenhuma escola ou teoria anterior.”. (2013, p.45-46). Ainda esse espaço em questão, ganharia algumas páginas na terceira edição da revista *Malasartes*, o que pode apontar não só sua repercussão, mas algo que estava então possivelmente sendo trabalhado junto às concepções de transformação do pensamento dos lugares da arte e da crítica.

Cabe aqui também lembrarmos um pouco do trabalho de Cildo Meireles, principalmente com as suas inserções em circuitos. Assim como o artista trabalhava com criação de inserções e com seus retornos em um circuito, traz a indicação de que a participação de um trabalho de arte estaria para além de uma superfície e suas naturezas apenas consideradas próprias da arte mesma. A proposta de inserção colocaria uma ponta de conscientização de um circuito realizado industrialmente, e, portanto alienante. Ainda que esse caso tenha se legitimado nessa área, não acaba dependendo exatamente dessa para organizar-se e manter-se enquanto ação, como podemos ver na prática largamente reproduzida dos carimbos em cédulas. A adjetivação de *ideológicos* a tais circuitos se colocava, pois, além de estarem sublinhados como críticos, evidenciavam não apenas uma ideologia existente no restrito âmbito da arte. Mas, como afirma em seu texto “Inserções em circuitos ideológicos” (escrito em 1970, anterior ao surgimento dos trabalhos materiais)¹⁰: “uma vez que o que se faz hoje tende a estar mais próximo da cultura do que da Arte, é necessariamente uma interferência política. Porque se a Estética fundamenta a Arte, é a Política que fundamenta a Cultura.”. Segundo depoimento de Cildo Meireles, o trabalho material colocado em circulação, sejam em garrafas de coca-cola ou cédulas de dinheiro, foi elaborado posteriormente ao surgimento do texto; lançar a proposta efetivamente em circuito de larga escala, inserir opiniões

¹⁰ Na ocasião da primeira publicação da revista *Malasartes*, em 1975, o texto *Inserções em circuito ideológicos* (1970) é publicado junto a algumas imagens do projeto coca-cola, cédula e inserções em circuitos antropológicos (black pent).

críticas, trabalhado na inserção também do que diz ser *contra-informação*.¹¹

Assumir a existência do circuito é então se inserir em uma atividade carregada de algum valor a ser disposto na sua prática, sobretudo se tal proposta se estabelece como algo desviante do lugar normal a qual se expõe arte. Assim também pode se articular a produção textual, quando pretende funcionar produzindo relações, além do objeto e daquela suposta ordem estabelecida pela historiografia, por exemplo.

A separação objeto e sujeito, nesse caso, aproximava-se da concepção de integração. Assim como falava Lygia Clark, as relações deveriam se dar como alguém que corta o *Caminhando*, faz-se na relação em si do ato, transformador do objeto enquanto acontece através de alguém; não há *transferências* de contato entre um e outro, pois no contato os dois seriam o instante da ação. Um pouco disso se demonstra também numa mudança pretendida naquilo que diz respeito à desregulação entre os critérios críticos mais fixos e a atuação em ações menos mediadas por espaços ou ofícios ordenados, seja em forma da estrutura de um museu ou pela significação de um crítico.

As transformações na “paisagem subjetiva e objetiva” têm como significativo instrumento o “exercício do pensamento/criação”. E, como também pretende mostrar Suely Rolnik, entre o período dos anos 1960-70 e o período posterior de redemocratização existem diferenças que fazem variar o modo de atuação: estariam elas propensas a apresentarem mudanças, que passaram ao longo desses períodos entre a prática macropolítica e a micropolítica, respectivamente. A autora argumenta que a primeira seria do que faz

¹¹ Inspirado no texto de Ferreira Gullar *Teoria do não-objeto*, Cildo teria pensado nessa alternativa de criar um trabalho em que sua ação não repousaria em nenhuma corporeidade, não sendo a garrafa é um meio sensorial, mas possivelmente como diz Gullar: “realizar a obra no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra – objeto especial, uma significação, uma transcendência.”; uma informação gravada na possível brecha da indústria.

parte do visível e do dizível, enquanto a outra trata de gerar uma tensão numa realidade sensível menos estável e que age como “efeito da presença viva da alteridade como campo de forças” (ROLNIK, 2009, p.57). As limitações atuais podem não ser as da censura oficial, mas exigem uma articulação desses modos de ação dinâmicos antes comentados para que se efetive alguma desejada movimentação nas relações entre os agentes envolvidos, para além de estruturas estabelecidas.



Ainda que a existência de produções anteriores não determine o futuro da arte de forma evolutiva, de influência arbitrária necessária, seria impossível negar que a arte que precede a atual não colocasse em possibilidade situações em que fosse reelaborada. Como afirma uma das editoras da revista em um texto da edição número cinco dedicada à análise do *passado*:

ele tem se transformado em opção que pode se fazer não por uma já bastante explorada estratégia de desconstrução, mas através de um esforço propositivo de sua territorialização, tentativa de revolver a terra do ‘passado’ não para arqueologicamente efetuar-lhe escavações mas para fertiliza-la na intenção de comer seus frutos e novamente lançar suas sementes. Territorialização essa que talvez equivalha um ‘tirar o chão dos pés’.
(DINIZ, Revista Tatuí 5, p.49)

Como a primeira publicação da *Revista Tatuí* em 2006 aconteceu nesta seguinte situação: ao longo dos dias do evento SPA das artes, que conta com diversos tipos de apresentação de arte espalhados pela cidade do Recife, os autores acompanhariam, escreveriam e imprimiriam a revista. Tal proposta “imersiva” buscava se dar, pois, partiam de uma indignação com os moldes acadêmicos

de ensino do que seria uma crítica correta, aquela que é capaz de refletir na medida em que se afasta do seu objeto de forma segura contra afetações do “calor da hora”. O *experimental* ganha nestes casos uma relevância considerável: a produção da crítica assume uma via de abertura para posicionamentos e discursos divergentes, já que realizados com a proposta de criar um espaço de discussão onde se possa plantar um exercício de liberdade, como já sinalizava Mario Pedrosa nos anos 1960. Em um texto que comenta as situações da crítica contemporânea a sua atuação e as vontades presentes então, Clarissa Diniz propõe: “experimentemos, pois, a liberdade da crítica, numa crítica de arte experimental, hoje.” (2012, p.3).

A afirmação do experimental está, ao mesmo tempo, levado como algo da vida, para além da arte, principalmente nos posicionamentos trazidos por Clarissa, como no trecho seguinte sobre a prática crítica da revista *Tatuí*. Contribuir para pensar aqui essa prática da tentativa como desejo de modificar um feixe de funcionamentos estabelecidos ou em enrijecimento, pela lógica que favorece o resultado ou o produto:

É porque eu acho que o experimental é mais isso de você tentar entender o valor e atribuir sentido as coisas quando mesmo elas fracassam, não são concluídas ou não se sustentam sozinhas ou... O experimental tem isso do consentimento do valor das tentativas, das apostas e dos riscos. E eu acho que isso é política. Na hora que você se coloca na radicalidade de conceber o mundo a partir da perspectiva iminente da tentativa e do fracasso, isso te abre pra uma série de possibilidades que se você está buscando eficiência, resultado, o método, o correto... sei lá o que, você não vai, né, enfim. Eu acho que o

experimental te possibilita abrir pra mais possibilidades do que se se você aposta em algo definitivo no experimental. Você acaba reduzindo o rol dos possíveis, né. Nesse sentido isso é super político e arte como sendo um lugar de criação de possíveis e impossíveis e tudo mais, pra mim, faz todo o sentido que ela possa ser experimental.¹²

Observa-se o valor do sentido histórico querer se transformar, portanto. A causalidade plástica em uma ordem evolutiva¹³ de desconstrução material – ironicamente, um progresso de desmantelamento ou redução de estruturas que iria da figuração regrada da perspectiva à pintura por si mesma do abstrato – é encontrada em choque com a reconfiguração de uma aproximação da arte aos modos de práticas comumente associados à vida. Não sendo raros os depoimentos em que se expressam a vivência de um exercício experimental que não surge na arte, mas nos diversos modos de existência possíveis desse para a busca de uma mais ampla liberdade de ação e pensamento.

Em discussão sobre a validade ou o uso do julgamento na crítica de arte atualmente, muitos divergem sobre sua pertinência ou não. Sobre a condição dos tipos de crítica de arte hoje feitos, existe uma tendência a classificar esse procedimento judicativo como negativo ou ultrapassado. Uma perspectiva interessante nesse sentido é a que traz James Elkins em seu texto *On the Absence of Judgment in Art Criticism*, em que além de comentar a impopularidade do recurso de julgamento entre os críticos

¹² Em entrevista concedida à autora.

¹³ Ver o texto *Pintura Modernista* de Clement Greenberg onde o autor afirma: “não é supérfluo insistir que o modernismo jamais pretendeu, e não pretende hoje, nada de semelhante a uma ruptura com o passado. Pode significar uma transição, uma separação da tradição, mas significa também o prolongamento de sua evolução. A arte modernista estabelece uma continuidade com o passado sem hiato ou ruptura, e seja qual for seu término, nunca deixará de ser inteligível em termos de continuidade da arte.” GREENBERG In COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória, *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro, Zahar, 2001, p.107

contemporâneos – os quais estariam mais propensos a oferecerem “opiniões ou pensamentos transitórios” – coloca a impertinência de uso de conceitos deslocados. Por isso, entende-se que tendo alguns conceitos judicativos

suas próprias histórias e, uma vez que essas histórias se tornam aparentes, não será possível acreditar nesses conceitos com comprometimento fulcral que antes eles apontavam. Se uma figura como Greenberg já está longe o bastante no passado tanto que seu discurso seja objeto de análise histórica, isso significa que conceitos em jogo na arte contemporânea estão completamente desconectados desse autor. Se eles não estiverem – se os sentidos das palavras de Greenberg como “planaridade”, “abstração”, “kitsch” e “vanguarda” ainda tiverem eco no presente – então a avaliação da arte contemporânea se torna extremamente problemática. (ELKINS, 2008, p.86)

E em uma colocação que parece um pouco leviana, apesar de não raramente encontrarmos exemplos de plausibilidade, Elkins de certa forma os contrapõe aos conceitos e expressões que ele diz ser de preferência dos artistas atualmente, como “carregado de tensão”, “crítico (sem nenhuma indicação de como ou porquê)”, classificando-as como “o mais vagas possível”. Uma dessas que poderíamos relacionar com a consideração feita pelo autor é o grande uso da *invenção* como uma potencialidade (sic). Sabe-se que bastante usado como recurso de proposição em desenvolvimentos de artistas ainda nos anos 60, principalmente. A ideia (ou, para usar algo que pareça menos fechado, a disponibilidade) experimental repetida hoje pode não parecer tão rígida quanto os citados anteriormente, mas de algum modo também podem indicar propensões de forma e de ação – ainda que aqueles que se valem não veem separação de seu uso na vida ou no trabalho artístico como atividade *experimental*.

Que tenhamos o conhecimento de que não é possível (ou nem mesmo interessante) “reconstituir” um passado tal como aconteceu em determinado tempo é algo quase consensual na prática historiográfica atual. Em suas teses *Sobre o conceito da história*, o passado como imagem de um relâmpago “que só se deixa fixar [...] no momento em que é reconhecido” é trazida por Walter Benjamin, que identifica esse relampejo como um “momento de perigo” (1987, p. 224) Tanto na supressão de liberdades por um regime autoritário quanto na extrapolação de um novo modo de liberalismo, parece abrir-se o clarão conflituoso daqueles que ainda pretendem de alguma forma lutar. Não apenas como formas de legitimação, os recursos de alinhamento esporádico às ideias anteriormente elaboradas nos remetem aqui às distintas vivências a partir da adversidade em um território de opções que não é o mesmo, mas se utilizam desses para rearranjarem suas problemáticas contemporâneas.

A manutenção da estabilidade linear que estaria propensa à manutenção do *status* normativo das práticas, evitando contradições que pudessem abalar tal funcionamento disciplinar, não parece interessar no exercício crítico das revistas aqui pautadas. Ao ser questionado sobre a relação possível entre a crítica e a filosofia, Cauê Alves, que possui graduação nessa última disciplina, atenta para o interesse em se valer da filosofia como meio para indagar e não estabelecer uma resposta de conhecimento anterior na arte:

O interessante da crítica é justamente a ausência de metodologias de abordagem e de como fazê-la. Claro que há uma relação íntima entre crítica, história e teoria da arte. É preciso ver a arte de hoje sem ideias já prontas sobre a história, se afastando sempre de uma teleologia, até porque é um consenso que as grandes narrativas para leitura das artes estão superadas. (ALVES apud REZENDE e BUENO 2013, p. 241)

Ao abordar as reflexões das *neovanguardas* através de uma possível herança das vanguardas históricas, Hal Foster argumenta sobre a potência de *reconexão* com uma prática passada para *desconectar* de uma presente situação de trabalho considerada equivocada ou repressiva (FOSTER, 2014, p. 23-24).¹⁴ A consciência de disputas históricas por espaços e também pela própria história são fatores relevantes para aqueles que pretendem “não conviver com o banho de piscina paterno-burguês”, como disse Oiticica. Nesse sentido, os comentários de Didi-Huberman sobre a vontade de uma renovação conflituosa atribuídos à prática historiográfica de Carl Einstein cabem para também pensarmos a transformação (ou apenas a reflexão) trazidas por perspectivas não-lineares, as quais se colocam dispostas a tecerem conhecimentos das mais variadas formas. Tal perspectiva de “não unificar o devir”, mas sim “inquietar o tempo” não era estranha às proposições de artistas como Oiticica ou igualmente aos críticos e artistas jovens aqui levantados (DIDI-HUBERMAN, 2003, p.26-34).

Ainda que não se tenham resolvido adversidades persistentes social e politicamente, principalmente, no que se trata do lugar da arte para a organização e distribuição, seus conhecimentos estão em relações modificadas com o que se entende por cultura de forma mais abrangente. Não se nega aqui, porém, a conservação temerária de certas concepções tradicionais (e em grande parte elitistas) do status e do acesso restrito às vivências artísticas. Essas conservações sim parecem estar pautadas por uma lógica de legitimação e valorização do passado como verdade não apenas válida, mas de qualidade positiva por sua consagração.

Noções como *vulnerabilidade* e *identidade* são problematizadas também por Hélio Oiticica algumas vezes em seus textos como em *Brasil diarreira* (1973), no qual ele lança suas ideias sobre o ambiente brasileiro – não só de “contexto cultural”, mas

¹⁴ Termos são também grifados no original.

igualmente “incluindo os lados ético-político-social” –, criticando a lógica paternalista e limitadora das frentes que pretendiam colaborar com a formação de uma *cultura brasileira* estanque. Essa seria a qual trabalha com os “‘hábitos’ inerentes à sociedade brasileira: cinismo, hipocrisia, ignorância, concentram-se naquilo que chamo de *coni-convivência*: todos ‘se punem’ aspiram uma ‘pureza abstrata’ – estão culpados e esperam o castigo – desejam-no.”. “Que se danem” é a expressão que segue essa reflexão e a que antecede um dos trechos mais citados dos seus textos, onde ele coloca a sua posição:

É preciso entender que uma *posição crítica* implica em inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, a julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades; direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente; - envelhecer fatalmente; conduzir-se a uma posição conservadora (conformismos, paternalismos; etc.); o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão: eis a questão. (OITICICA, 2009, p.116)

O autoritarismo ou a rigidez da coerência de uma identidade determinada cortaria as possibilidades de diferentes sensibilidades serem abertas pela a vulnerabilidade do “corpo vibrátil”, segundo o que pensa Rolnik em torno das percepções políticas e estéticas e seus modos de existência nessa sociedade com relação à arte (ROLNIK, 2006, p.4). Seria então a aproximação da possibilidade de uma posição propositora de “transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a *coni-convivência*. No Brasil, portanto, uma *posição crítica universal permanente* e o *experimental* são elementos construtivos. Tudo o mais é diluição na diarreia.”. Proposição aquela que assume uma contrariedade às estruturas

rígidas como legados da tradição de uma cultura nacional e religioso moralismo social.

Desconsidera-lo como um herói não inviabiliza que se reconheça artistas como Hélio Oiticica como um daqueles que “tornam possível um certo número de diferenças” (FOUCAULT, 2009). A *participação* foi uma das principais propostas de então, marcada como significativo legado do trabalho de Hélio Oiticica – e também Lygia Clark, a quem ele mesmo atribuíam um “ponta-pé” inicial no que se refere a essa questão participativa. Em seu famoso texto *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*, o crítico Frederico Moraes também se aproximava dessa posição de valorização participativa quando afirma que “O artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa.” (MORAIS, 2010, p.125).

Tanto o discurso de Oiticica, e todos dispositivos responsáveis pelos quais ele foi possível reverberar, quanto o da revista, que traz as referências do mesmo, não são nem totalmente originais nem deveriam ser vistos como simplesmente uma adesão completa e acrítica. Seria interessante então, como sugere Foucault, estudá-los “nas modalidades de sua existência: os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação” (FOUCAULT, 2009, p.284). Uma situação relevante a essas voltas em torno de discursos é o fator menos abstrato do adensamento da circulação, nacional e interacional dos trabalhos do artista desde o início dos anos 1990 especialmente.¹⁵

¹⁵ Além do texto Luciano Figueiredo na revista *Item*, em que comenta sobre a exposição com ligação à *BrasilConnects*, também seria interessante reproduzir aqui um trecho do livro *Brasil Experimental* de Guy Brett, onde esse autor então assume e reflete sobre sua tendência a priorizar comentários sobre Lygia e Hélio: “são figuras internacionalmente famosas (infelizmente, apenas depois que morreram), e isso ajuda a explicar porque, fora do Brasil, consolidou-se uma tendência a derivar deles tudo o que tem acontecido na arte brasileira. Isso é apenas um típico e ridículo produto da mentalidade oportunista e reducionista que processa a arte para o consumo. Ao mesmo tempo, todavia, reconheço que minha própria abordagem da arte brasileira tem sido seletiva, consequência de respostas subjetivas e oportunidades contingentes para escrever.” (p.29-30)

Nessas referências, retomadas e recolocações, demonstra-se tanto a falta de linearidade do trânsito histórico quanto a capacidade dessas iniciativas críticas das revistas em trabalhar com algumas realidades herdadas, incorporando dinamicamente em suas presentes perspectivas. Pensando aquelas como sinalizações de possíveis desvios de uma normatização contemporânea que poderia imobilizar as práticas que se pretendem ainda inventivas.

1.2. De certa ambiguidade da crítica como trânsito: produção e produtos da crise

*Te avisei
Nada vai parar
Olha lá
Mais um carro vai passar
Avistei a rocha no chão
Devorar para enfim sumir no vão
Da memória
Que já não há cada golpe*

O buraco – Passo Torto

Crítica e crise foi o nome dado por Reinhart Koselleck ao seu livro em que ele analisa e percorre diversos processos da crise do estado absolutista na crítica ao soberano durante o século XVIII. Sendo o livro de 1959, autor não hesita em afirmar que a crise de dois séculos anteriores está conectada com a crise da qual é contemporâneo no mundo¹⁶. A crise produzida nesse sentido estaria

¹⁶ Na introdução do livro já coloca a posição de estarfalando da história, e, claramente, falando do seu presente: O utopismo originou-se de um mal-entendido em relação à política, mal-entendido que foi condicionado historicamente e, em seguida, fixado pela filosofia da história. No fogo cruzado da crítica, não se desmantelou apenas a política de então. Neste mesmo processo, reduziu-se a própria política, enquanto tarefa constante da existência humana, a construções utópicas do futuro. A estrutura política do Esta- do

em um ato político e consciente, ou seja, envolvendo categorias que lidem para além da moral privada, mesmo que para julgar seu processo e a desencadear publicamente: demonstrando a operação da crítica em sua ambivalência, a qual seria então a garantia de seu funcionamento. (p.101-161)

Pertence à natureza da crise que uma decisão esteja pendente, mas ainda não tenha sido tomada. Também reside em sua natureza que a decisão a ser tomada permaneça em aberto. Portanto, a insegurança geral de uma situação crítica é atravessada pela certeza de que, sem que se saiba ao certo quando ou como, o fim do estado crítico se aproxima. A solução possível permanece incerta, mas o próprio fim, a transformação das circunstâncias vigentes – ameaçadora, temida ou desejada –, é certo. A crise invoca a pergunta ao futuro histórico. (KOSELLECK, 1999, p. 111)

A crise em situação de abarcar o futuro estaria ligada à crítica, pois anteriormente a questão da verdade era colocada em choque com aqueles tidos como súditos, enfrentando uma verdade que seria até então divina: o poder soberano. A distinção nesse caso seria a chave para balizar a verdade, e não para destruir a verdade, mas para restaurá-la recorrentemente. No que parece um movimento também ambíguo aqui a importância da esfera pública para o Iluminismo, vai separar o autor da obra e assim, teoricamente, impedir as interferências morais de ordem privada nas ideias (p.103).

No caso das revistas, como vemos, claramente já não se pretende mais estabelecer certas verdades, nem tão racionais e tão pouco soberanas, sobre trabalhos de arte ou arte em geral a serem passadas para um público leigo. Ainda que, inclusive atualmente, possivelmente a série de comentários gire em torno de um determinado espaço, geralmente frequentado por artistas e

absolutista e o desenvolvimento do utopismo são um processo complexo, no qual se inicia a crise política do presente. (p.17)

escritores sem uma variação muito grande de quem sejam esses como vemos acontecer em diversos setores sociais. As perspectivas então de encarar os pensamentos sobre esse meio não se tem como canais uníssomos e podem apontar para pontos de divergência que, se não são por algum motivo estagnados, fazem-se críticos em seus movimentos de reorganização.

A ideia de uma crise no exercício da crítica de arte ronda o imaginário, as entrelinhas e as manchetes. Alimentando acusações e posicionamentos defensivos, tal “falência da crítica” estaria evidente nos mais diversos âmbitos e teria, como um de seus inequívocos indícios, a rarefação do debate crítico. Ao que parece, aos poucos dissipa-se a experiência de debates publicamente amplificados, que porventura pudessem dar corpo aos pontos de convergência e divergência quanto a questões fundamentais da arte e do pensamento sobre arte.

É com essa preocupação demonstrada como recorrência que assim inicia o editorial da revista Tatuí 12, publicada em 2011, quando a revista já estava há 5 anos em atividade e 4 anos antes de encerrar suas atividades. No início da experiência da revista estava então baseada em repensar as premissas acadêmicas que pareciam não estar conectadas com a vontade de maior fluidez e liberdade.

Se volta então para o interesse no debate como uma forma de inserção e pluralização e não como aquele que busca uma verdade, pois esse seria o espaço que enxergavam na universidade que pretendia propor uma crítica feita pelo distanciamento. Como comenta Foucault sobre o papel do intelectual e o discurso científico, pode-se atentar aqui para o que ele vai sublinhar sobre o “conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeitos específicos de poder.” (2008, p. 13) Como já comentado anteriormente, essa relação entre buscar algo

por tentativa parece não tentar estabelecer previamente algo como verdadeiro.

Atualmente, existem diversos debates acerca da pertinência e da validade da crítica da arte. A questão mais recorrente seria a suposta crise em que se encontra a situação do trabalho do crítico, dentro disso estaria não só a crescente participação dos artistas no processo de escrita sobre situações ou trabalhos de arte, como vimos. Há quem tenha declarado “a morte do crítico”: Rónán McDonald atribui essa “fatalidade” a duas práticas opostas: a extrema especialização acadêmica e à abertura da possibilidade de opinião a qualquer pessoa, proporcionada principalmente pela internet. Enquanto em uma mesa redonda promovida e publicada pela revista *October* em 2001, em meio às discussões sobre as condições da crítica de arte no presente então, após afirmar os fatores que considerava relevante na presença do trabalho de crítica, Helen Molesworth finaliza acrescentando: “Isso é tudo um modo de dizer que eu não quero anunciar a morte da crítica antes mesmo de nem termos decidido o que é.” O debate interessa e se configura por essas presenças da dúvida, mais do que uma afirmação categórica sobre para o que serviria a crítica atualmente, recolocando a situação de suspensão.

Além de não termos consenso no que se refere ao papel da crítica de arte atualmente, seja entre artistas ou mesmo os críticos, as chances de tal ofício estar associado a algo baseado em um exercício de negatividade é bastante recorrente – e, nesse caso, não só na arte. A provável associação da crítica como expressão de rejeição opera no sentido em que ela normalmente se coloca frente ao objeto de arte, mas ao mesmo tempo depois dele. O lapso de critérios avaliativos assim se alimentam no rumo entre a criação de expectativas sobre o que deve ser um trabalho de arte e a posterior consideração do possível produto final, no caso uma “obra”. Ou não.

Quando afirma que a crítica seria um “campo privilegiado para a ficção contemporânea” Ricardo Basbaum pensa em modificar essa lógica de continuidade linear produtora de sentido. Se valendo da expressão “texto prospectivo” o autor parece valorizar uma multiplicação de possíveis entre essa relação do artista e daquele outro que se propõe a escrever sobre trabalhos de arte ou não escrever apenas sobre esses, mas “interatuando”: “de modo a enfatizar sua atualidade e pertencimento ao presente” (2003, p.43). Pressupõe-se então um aproveitamento de uma abertura, já que o sentido não foi apontado como rota.

Ao que se observa em recentes debates sobre a instabilidade e a variedade das demonstrações que se entendem como crítica de arte no Brasil, as referências por vezes se mostram bastante retomadas a uma concepção que se volta à adversidade para então trazer uma contribuição de inventividade. Parece um pouco paradoxal que estejamos comentando a crise da crítica enquanto temos em questão duas revistas que, além de ganharem grande circulação nacional (nos parâmetros do circuito de arte, pelo menos), se fizeram possíveis durante tantos anos, atingindo uma dezena ou mais de edições produzidas sem que fossem incorporadas a alguma empresa editorial que as fornecesse possível centelha de segurança nas suas manutenções.

Para tanto seria interessante nesse ponto partirmos de um exemplo de produção também realizada contemporaneamente e a qual tem seu surgimento a partir de um fracasso: o ensaio *ARTE E MUNDO APÓS A CRISE DAS UTOPIAS: assim mesmo, em caixa alta e sem notas de rodapé*. Após ter sido rejeitado como proposta ao II Concurso Mário Pedrosa de Ensaaios sobre Arte e Cultura Contemporâneas, realizado pela Fundação Joaquim Nabuco em 2009, o texto ainda ganhou espaço na exposição *El mal de escritura: un proyecto sobre texto e imaginación especulativa*, no Centro de Estudos e Documentação do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona MACBA. É então publicado no Brasil pela editora *par*

(ent) esis em 2010, contando com o prefácio de uma das integrantes do júri daquele concurso, Glória Ferreira. Com a indicação em seu edital de que “Os conceitos de arte, mundo, crise e utopias, plenos de significados históricos e políticos nos últimos *vinte anos*¹⁷ devem ser postos em movimento, desnaturalizados por pesquisas temáticas e teóricas.” ressalta a polêmica do título do concurso público, sendo esse o mesmo dado ao ensaio posteriormente em caixa alta. Além, de parecer questionar não só a pertinência do título, o texto escrito por Fabio Morais e Daniela Castro traz em sua estrutura uma forma de aplicar esse questionamento, passando a dissertar separadamente sobre cada palavra nele contido. Na parte dedicada à CRISE sugerem a presença da crise de linguagem, e nisso ainda preferem considerar a realidade dessa crise como múltipla, como uma miríade de crises, plurais e interligadas. No que parece então ser uma crítica mais específica à colocação de palavras no título como singulares, sugerem: “A CRISE é dar conta da responsabilidade de abordar com coragem o surgimento de novos sinônimos”.

No que tange à crítica de arte consagrada no Brasil, Mario Pedrosa, o mesmo crítico que dá nome ao concurso recém comentado, publica intitulado o texto *Mundo em crise, homem em crise, arte em crise*, datado de 1967, em que comenta o cenário de transformação comunicacional da época e a relação de interferências na vida e na prática de arte. Assinalando a dificuldade de encontrar algo “inovador” no isolamento de análises de obras de arte por elas mesmas, o autor indica a posição em que poderíamos encontrar uma saída de mudança: “Nessa grave encruzilhada que se encontra a Arte, o artista é excitado por mil solicitações, vindas do mundo-ambiente, cada vez mais amplo, mais complexo e surpreendente.” (PEDROSA, 1975, p. 219). Ao concordarmos que a

¹⁷ Provável referência ao ano de 1989, em que foi vista a derrubada do muro de Berlim, seguida pela quebra do bloco soviético e, teoricamente, junto ao fim da polarização política em nível internacional. A partir de então diversos *fins* foram declarados para além da utopia. Grifo meu.

posição assumida pelo crítico não deve simplesmente seguir a do artista nem simplesmente impor bases de negação desniveladas entre as práticas e as contingências dessas, carece procurar compreendermos essa incorporação mais ampla e sujeita às mudanças, para não continuarmos lamentando

Pobre dos críticos! Em sua maioria, nesta altura do século, já de língua de fora. Ai de quem não se fizer uma visão global do conjunto do fenômeno artístico da época, ou se armar de uma concepção filosófica, científica, sociológica, estética, histórica, para enfrentar o caleidoscópio dos ismos sem faniquitos de impaciência, sem timidez, sem seguidismo acrílico ou bocó, sem *frustrações de incompreensão*, sem negativismos, mas aberto e crítico! (PEDROSA, Mário. O guerreiro Mário Pedrosa. Versus, nº1)

Em outro texto da mesma década de 60, *Arte ambiental, arte pós-moderna*, Hélio Oiticica, Pedrosa identifica a finalização de uma tendência moderna na arte em que prevaleceria a importância plástica “nessa fase de arte na situação, de arte antiarte, de ‘arte pós-moderna’, dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais.”. Não mais como o personagem encapsulado em sua potência criativa individual da figura moderna¹⁸, o artista se veria na presença consciente de seu pertencimento a uma situação mais abrangente em relação à sociedade e assim sua produção aconteceria em relação a essa realidade desse trânsito de fatores. Esse texto abordava justamente a produção de Oiticica, o artista que em 1967 escreve o texto para o catálogo da exposição Nova

¹⁸ O famoso texto de Marcel Duchamp, *O Ato criador* (1965), aparece também recorrentemente como uma dessas contribuições ao pensamento da arte como algo não encerrado na subjetividade do próprio artista produtor: “Ao darmos ao artista os atributos de um médium, temos de negar-lhe um estado de consciência no plano estético sobre o que está fazendo, ou por que o está fazendo. Todas as decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas numa autoanálise, falada ou escrita, ou mesmo pensada.”

Objetividade brasileira, apresentando então um “esquema geral” contemplando pontos como o da “tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos”: sendo idealmente, o artista “um ser social, criador não só de obras, mas modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo)”. Frederico Morais coloca sua opinião sobre a importância da crítica realizada nesse modo coletivo:

O debate em todos os níveis é o que melhor define a década de 50 e não foi por acaso que essa década foi o melhor período de nossa crítica de arte. É aqui que vejo o cerne do problema, ainda hoje, o que explica as dificuldades da vanguarda: a própria ausência do debate crítico. E o crítico estaria no centro da crise, já que o crítico é essencialmente um ser que dialoga, que debate, que opina e que se manifesta. É ele que, ao criar novos valores e ao integrar-se imediatamente na aferição desses valores, anima os movimentos da arte e ativa a criação em todos os níveis. É nesse sentido que se pode dizer que o crítico está realmente no centro da crise. Ele não pode falar – e ele não quer falar – é a autocensura. O neoconcretismo, a meu ver, foi a última tentativa organizada de propor um movimento coletivo e, para mim, a vanguarda é essencialmente um atuar coletivamente.¹⁹

////////\////////

Hélio enfatizou o caráter transformador da noção de participação quando também afirmava essa importância da desconsideração de um possível fechamento, levando à categoria de absurdo uma possível proposta de ação rumo ao limite que não

¹⁹ Trecho do texto integrante no Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande, realizados em abril e maio de 1975, reunindo Roberto Pontual, Frederico Morais, Olívio Tavares de Araújo e Rubens Gerschman. Foi reproduzido na publicação recente da Hay em Português? 5, nesse ano de 2016, com a declaração da edição de que pareceria importante relembrar esse acontecimento “não apenas sobre nosso pretérito imperfeito, mas sobre nosso presente real.[...] justamente agora no calor desse intenso e inquietante destampar político que estamos vivendo no Brasil. Para que não sejamos apáticos!”

se conhece²⁰. A valorização da condição de *diálogo* assim toma um papel fundamental no seu pensamento e na sua produção:

Não há modelos a serem imitados: isso é bom, aquilo é ruim etc. O diálogo proposto é um diálogo onde tudo é abordado, o conceito de absurdo é o que mais se aproxima desse diálogo. O absurdo como símile da existência humana em suas manifestações – participar é levar esse *diálogo entre eu e o outro a abarcar, por etapas ou de supetão, não importa, tudo, em suma o absurdo, não como algo externo [...] na modificação do comportamento, é a ideia de absurdo onde tudo é checado nos mínimos detalhes checado e conseqüentemente violado.* (OITICICA, 2011, p.125)²¹

O sentido conflitivo no diálogo com o outro dessas publicações em crítica de arte ocuparia uma relevância não vista com tanta intensidade em uma crítica de legitimação laudatória ou de apresentação pretensamente neutra, por exemplo. Procurando igualmente aflorar esse sentido conflitivo, assim como as possíveis aproximações, exercitar sobre o que seria a produção de crítica em si e não apenas no foco dos trabalhos de arte como disparadores de reflexões, a revista *Tatuí* propôs o texto crítico como fonte: “Os colaboradores foram convidados a elegerem, entre o conjunto de textos produzidos e publicados no Brasil a partir dos anos 2000, um texto a partir/sobre o qual gostariam de tecer uma análise. Assim, a *Tatuí* 12 tornou-se um exercício de “crítica da crítica”. As opções demonstraram certa manutenção de alguns nomes recorrentes em edições passadas da revista, inclusive. E, ainda que tenha havido apenas o ito críticos convidados pela revista a criarem suas respostas, o nome de Lisette Lagnado repetiu-se como escolha para

²⁰ Um trecho interessante pautando o *limite* pode ser visto no *Tratado Lógico-Filosófico* de Wittgenstein: “Pretende, portanto, estabelecer um limite ao pensar, ou melhor, não ao pensar, mas à expressão do pensamento, porquanto para traçar um limite ao pensar deveríamos poder pensar ambos os lados desse limite (de sorte que deveríamos pensar o que não pode ser pensado). O limite será, pois, traçado unicamente no interior da língua; tudo o que fica além dele será simplesmente absurdo.” (WITTGENSTEIN, 1961, p. 53)

²¹ Itálico meu, sublinhado no original.

ponto de partida de dois deles. Nesse caso, a aparente liberdade oferecida aos participantes para que gerassem um caminho mais inventivo, talvez, parece ter sido limitada por condições que então não deixam de demonstrar as afinidades intelectuais reproduzidas no meio.

Um dos textos contidos nessa edição é o peculiar *Feedback* de Roberto Winter (originalmente publicado no caderno Videobrasil n.6, v.6, 2010), que contém três textos em si, apresentados lado a lado e abordando assuntos aparentemente (ou disciplinarmente) diversos, mas de alguma forma todos tocado a questão de bases de conhecimento e do uso autoreflexivo para que eles fossem reformulados, seja falando de DNA ou crítica de arte. Seguindo a proposta do editorial, Tiago Santinho responde ao texto de Winter observando a demonstração de como uma atitude intolerante com seu próprio meio pode ser propositiva em sua forma mesma e desestabilizar a possível espera por clarificação normalmente associada à prática da escrita/leitura.

15

ENCENAÇÃO

Por Roberto Winter

Originalmente publicado no Caderno Videobrasil 6. São Paulo: Edição: SESC-SP: Associação Cultural Videobrasil, vol. 6, n. 6, 2010.

Estas ilustrações são fotogramas de Encenação Poemática, de Sergei Elvzentsev, transformados em sequências de caracteres através do programa p2a.



O crescente desenvolvimento da qual que hoje se conhece por genômica, o estudo do genoma dos organismos, lança o mão de uma série de simplificações para trazer para o debate público noções necessárias a esse desenvolvimento. Talvez a mais difundida seja a de que o DNA serviria como uma receita para a determinação unívoca dos seres vivos, ou seja, que, a partir de nada além do DNA, seria possível reconstruir o organismo do qual ele provém. Chega a ser comum a ideia de que, por exemplo, poderíamos preservar espécies inteiras da extinção pela simples descrição (ou manutenção) de seus genomas, algo como uma biblioteca para gerações futuras.

Uma quantidade considerável de experimentos mostra



Esta frase é mentira.

Em meados de maio de 1901, ao considerar um complexo problema matemático, Bertrand Russell se confrontou pela primeira vez com uma difícil contradição. Àquela altura, Russell estava envolvido na monumental tarefa de "criar bases sólidas" para a matemática, por meio do livro que publicaria anos depois, o *Principia Mathematica* (livro que, em última análise, abriu o caminho que levou à demonstração de que a tarefa não só era monumental, mas impossível).¹ Russell não sabia que sua contradição se tratava de um paradoxo, muito menos um que passaria a ser conhecido por seu nome, o Paradoxo de Russell.

Uma das formulações análogas simplificadas mais populares desse paradoxo é conhecida como Paradoxo



É notável na bibliografia recente da arte contemporânea o crescente interesse pela discussão sobre a situação da crítica de arte.¹ No extenso necrológico dito pós-moderno, parece que se prepara o terreno para a soma de um "fim da crítica" aos já declarados (e tão refutados) "fim da história", "fim da arte", "fim das utopias" e tantos outros "fins".

Nas tentativas de gerar alguma reação a esse prospecto sombrio (e mórbido), a operação usual é colocar a própria crítica *sub judice*, e assim tentar encontrar nela mesma e por ela mesma os motivos de seu fracasso aparente.

No entanto, essa autorreflexividade da crítica acaba por gerar critérios que não encontram aplicação. São perfeitamente válidos, muitas vezes claros e bem enunciados, mas ninguém sabe exatamente "o que fazer com eles".² Signos se amontoam sobre signos, e a distância crescente de

- 94 -

Afirmou Frederico Morais: "A arte é por excelência contradição, e o papel do crítico deveria ser o de agravar estas contradições", (MORAIS *apud* LOPES, 2014, p.108). Tal crítico, ou possivelmente também o que se diz ser um agitador cultural, entre suas práticas como professor, jornalista, organizador de exposições, afirmou suas ações que buscavam transpor limites entre essas funções em relação às partes aqui interessantes. A própria indeterminação do que seria um estabelecimento crítico ou artístico (ou mesmo o experimental fora desses âmbitos) vai ao encontro das manifestações vistas também na prática das revistas.

Assim, diante de um panorama de crescente "intelectualização do artista", na contramão exercito me, portanto, numa espécie de "corporalização da crítica". É que, se o sistema da arte se desenvolveu

de forma a racionalizar a produção artística, exigindo dos artistas, sobretudo por meio de seus mecanismos de seleção (como portfólios, editais e projetos diversos), uma clareza cada vez maior acerca de seus procedimentos, soluções e problemas _ quando não implicitamente demandando lógica e coerência em sua produção _ estou razoavelmente convencida de que é preciso agir na direção contrária. (DINIZ, TATUI 6, p. 47)

\\

A maior aproximação entre o crítico e o artista é importante não só na concepção de crítica em sua forma (revistas “independentes”), mas também no que diz respeito às posições desses dois produtores, que, segundo essa perspectiva adotada, estariam como interlocutores mais num sentido colaborativo do que apenas em oposição geradora de perspectivas de negação entre objetos e sujeitos envolvidos criticamente.

No seu exercício de organizar três exposições individuais de Thereza Simões, de Cildo Meireles e de Guilherme Vaz, na Petite Galerie em 1970, conhecida como Angus Dei, Frederico Moraes cria o que ele nomeia então de *Nova crítica*. Essa última seria uma quarta exposição, apresentando o trabalho crítico não como um texto de parede, mas como a ocupação já mista das outras possibilidades – “o texto crítico já não esgotava o meu élan criador.”. Ele propõe então algumas ações, partindo do trabalho desses artistas com materiais e linguagens destes.

Ainda que pareça relativizar o papel ou mesmo a prática de cada envolvido nessas reações, atentamos para a ainda presente consideração dessas atividades como funcionamentos apartados ou opostos. A consideração judicativa na arte, e sua tradição de separação do válido e do que não atende a certas normas de apreciação estética, não seria mais parte crucial do processo teórico de crítica no caso dessas revistas em questão. A liberação da

avaliação da técnica manual e da visualidade de um trabalho já estava difundida com artistas nas suas produções pelo menos desde consideração dos *readymades* de Duchamp.

Também relevante na questão que se pretende colocar são as situações de atuação de cada período, no que diz respeito às condições políticas e institucionais. Os desafios colocados em uma ditadura civil-militar a partir do ano de 1964 (agravando-se a situação autoritária em 1968, com o AI-5) e em uma democracia posterior não são iguais: deve se tratar com cuidado as noções de *subversão* e possível vontade combativa nessas situações diversas. Como apontam Suely Rolnik e Ana Longoni (2009), é interessante estarmos atentos às possíveis latências do legado desses trabalhos desenvolvidos nos anos 1960/70 não só em um sentido de diferença na produção formal, mas também política, no Brasil e na América Latina igualmente.



Em um dos textos da revista *Tatuí* número 10 o subtítulo que acompanha diz “por uma crítica rigorosamente inocente”, e em uma divisão de uma operação de três movimentos o primeiro parece tratar de resistências a certas condições e em certas situações que por estarem ativas, atentas às tensões, trabalham nessas trocas:

Movimento 1 - Da urgência Quando corpos se relacionam numa malha histórica, esta tende a reagir aos movimentos do pensamento crítico engendrado em alguma de suas zonas, escolhida e urgente. Se essa malha não oferecer consistência aos solavancos do pensamento dedicado àquela

zona, ela se romperá. Se resistir, poderá roçar, dobrar e embolar, trazendo novas densidades e ritmos à experiência. Em um processo de crítica de arte, misturar-se a um corpo (obra ou conjunto de obras) e deixar com que a história chegue até nós e não que tenhamos que ir até ela. (p. 12)

Além das pretensões sensoriais que animavam o surgimento da Revista *Tatuí*, ao longo de seu desenvolvimento mostrou-se preocupada com questões referentes ao funcionamento do circuito de arte no Brasil e, principalmente, ao que se refere às produções daqueles que estavam (possivelmente ainda estão) participando desse. É exatamente em uma edição lançada em 2010, na qual se propõem a pensar sobre essa sua geração que se inicia profissionalmente na arte por volta dos anos 2000, que o texto de apresentação – com autoria coletiva – traz o seguinte trecho:

Poucas são as frustrações maiores do que esta que agora sinto: a de ser inimigo do (anti) herói que para nós foi construído e construímos. Não são poucos os fatos que me fazem pensar que somos a merda da diarreia apontada por Oiticica, e a perspectiva de uma apenas longínqua descarga em nada diminui o peso do fardo. Mesmo diluído entre todos nós, o fato persiste.

(...)

Há gula no passado. Comeram entradas, pratos principais e sobremesas. Esconderam o cardápio e cá nos deixaram, com fome.

Ainda que seja difícil a mudança de pensamentos em torno de posições como a tradição e algumas estruturas sociais perpetuadas por longa data no país – por exemplo, a família tradicional –, podemos tratar de avaliar como algumas questões são recolocadas e como essa reelaboração chega a ser um modo de pensamento presente. Aproximado com o que Agamben considera sobre o contemporâneo, aquele que, jogando com o “não mais” e o “ainda não”, “coloca em ação uma relação especial entre tempos”. Por ser capaz de assinalar uma descontinuidade, uma fissura, o presente

então não se remeteria passado como uma significância nostálgica de compactuar com esse em uma identificação: “o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido”(2009, p. 70). A presença da preocupação frente a essa consciência de negatividade do contemporâneo no tempo das revistas, que então podem apontar sua ação como fome.

Há momentos desse mesmo número 00 da *Revista Tatuí*, em que a *ambivalência* proposta por Oiticica venha a servir como opção válida de estratégia ao “converter-se em potência” para encarar o funcionamento do “sistema de arte” quando participando dele, ainda que em discordância com o mesmo. Mas, como podemos ver, existe aí uma inquietação desse passado que ultimamente tem se feito bastante presente pela obra e pela figura de Oiticica. Ao abordar este artista como uma possível autoridade que legitima alguns discursos, talvez não seja a melhor opção tratar de um efeito de canonização ou fetiche do personagem. O mal-estar de se pensar como a *diluição* há décadas anunciada, apresentado por esses participantes da recente geração de artistas e críticos no Brasil, permite a manutenção da desconfiança na reprodução de uma mitificação fundadora e de uma crítica e uma historiografia geradas em conservação.

CONDIÇÕES PARATEXTUAIS DISCURSOS ALHEIOS, 9/OU DESCONHECIDOS

AMBIVALÊNCIAS
Inseparáveis, sujeito e posição (ação e enunciação) demandam também a análise das condições ambientais (contexto). Em relação, a soma dessas instâncias será, entretanto, sempre menor – e injusta – perante a complexidade do todo do sistema social e da arte. E então, na impossibilidade da totalidade existencial e crítica, “assumir ambivalências” pode converter-se em potência e, por que não?, em estratégia.

É preciso entender que uma posição crítica implica inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já valores absolutos tendem a castrar quaisquer liberdades; direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente – envelhecer fatalmente; conduzir-se a uma posição conservadora (conformismos, paternalismos, etc.); o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão. Eis a questão.²⁹

No usufruto das ambivalências, a diferença em relação à lógica do “transformar o sistema a partir de seu interior”, ideologia que tomou – política e esteticamente

– a geração da virada do século. Na (i)lógica dos sistemas, entrar de cabeça é depender. Quando se precisa equilibrar dependência e autonomia, o mergulho total e inequívoco tende ao suicídio.

É preciso ter reservas não só de oxigênio, mas de atmosferas e ecossistemas inteiros. Para ser crítico no interior, é preciso esbanjar exterioridade. É preciso habitar em paralelo; dentro e fora. Não perder – de vez – a noção da superfície. Mais: é preciso saber alcançá-la e nela atrair-se por ansiar também o que está para além da borda. É para depois da borda que devem estar as reservas de ar, alimento e prazer.

CHANTAGEM SISTÊMICA
Não se deixar chantagear pelo sistema de dentro: é preciso ter argumentos externos para não afundar passivamente. Saber que há vida – e arte – para além da superfície e, assim, inveralmente, chantagear a parte sistêmica que lhe cabe. Conhecer o caminho que leva à borda – e vivenciar o que está para além dela – pode ser argumento para tentar nadar fora das talas. Na contramão da correnteza.

Manter sempre aceso, e à vista, o caminho que leva à saída. Cotidianamente, entrar e sair. A saída nunca deve ser apenas de emergência. A saída é, antes de tudo, a entrada.

EM PARTE DAS

54
TATUI 00

É PRECISO SER DEPENDENTE PARA SER AUTÔNOMO³⁰

Não há independência possível. Mas há graus variados de dependência e interdependência. E há a autonomia: a dependência que, espalhada por entre múltiplos centros, pode abdicar de alguns deles quando necessário e desejável.

A autonomia é a dependência que conhece a vida do lado de lá da borda. É a dependência que sabe dizer não. Que constrói espaços e estratégias para a recusa das responsabilidades sistêmicas: ética da convicção (Edgar Morin, novamente). A autonomia é a dependência que sabe chantagear a parte do sistema que lhe cabe. A autonomia é a dependência que sabe argumentar consigo mesma.

FÁBULAS INSISTENTES
Mudar o sistema a partir de seu interior. Explorar ambivalências. Revolução. QUANDO A MULHER FALA O HOMEM CALA PARA OUVIR

PESSIMISMO
Com ou sem culpa?
COM ALEGRIA
RADICALIDADE
TERNURA
LOUCURA RESPONSÁVEL

CRÍTICO DE ARTE E TÃO ARTÍSTICO QUANTO O CRÍTICO DE CIÊNCIA É CIENTÍFICO. – SEM MENOS PREZO OU FINISMO.

O CRÍTICO (DE ARTE) É UM TIPO DE ARTISTA (MAIS TEÓRICO), DIFERENTE DO CRÍTICO CONCEITUAL.

CRÍTICO TEÓRICO (OUVA CONTRIPÉDO) TEÓRICO CRÍTICO CONCEITUAL (OUVA CENTRIFUGO) PRÁTICO CRÍTICO TEÓRICO-CONCEITUAL * * NIETZSCHE, GLAUBER

DE NOVO!

²⁹ CÔNICCA, Hélio. Brasil Diarrético, 1970. In: Ferreira, Glória (Org.). Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

³⁰ Morin, Edgar. O método 6: ética. 2 ed. Porto Alegre: Sulina, 2005.

55
TATUI 00

Spread da Tatuí 00, p.54-55, 2010. Fonte: <https://issuu.com/tatui/docs/tatui00>

A sobrevivência desses discursos também não é resultado de um processo neutro e objetivo. Se hoje pode-se levantar tais questões a partir desses pontos, também vemos aí uma existência que possui suas especificidades de construção e variedades em suas necessidades. Portanto, há uma crise da crítica que parece se estender. Mas essa se estende no desdobramento de crises diversificadas, pois se mudam também as atitudes em relação aos problemas apresentados em cada ocasião. O que parece se manter aí seria então aquela pergunta ao futuro: não pretendendo fechá-lo em uma perspectiva que dissimula situações de fuga em nome de uma ordenação dos seus limites.

1.3. Convivência nem sempre conivente

Parecemos lidar aqui então com manifestações de desejos de mudança em contato com o outro, seja na produção de trabalhos artísticos ou na escrita como colocação pública. Tal reflexão, apesar de incorporar diversas referências passadas (o que é bastante comum a processos de escrita), dá a ver algumas situações que despertam sentidos para oportunas reformulações em conjunturas diversas também, além de demonstrarem objetivos outros. A complexificação de ideias se mostra então disponível nessa ausência de fixidez do pensamento sobre as funções da crítica de arte: publicar, para além de marcar seu local, criando uma possibilidade, seria também colocar-se vulnerável ao devir.

As atribuições da separação das capacidades de ação também são problematizadas por Jacques Rancière, quando fala sobre a emergência do dissenso: o autor argumenta que seria interessante pensarmos que todos somos espectadores e há nisso uma potência ativa, não limitada à passividade muitas vezes atribuída ao espectador. Gerando, assim, com a “ruptura na distribuição dos espaços e das competências” e com um “conflito de regimes de sensorialidade”, uma prática política. (RANCIÈRE, 2012, p.19-63).

A colaboração não tem a ver, portanto, com a ideia de um crítico coautor da obra, mas com a de um crítico que prescindir, entretanto, de uma posição social de distinção – posição esta que comumente se apoia na ideia de “especialista”. Tal colaboração (interlocução) supõe um crítico que se permite vulnerabilizar, que se dispõe à experiência da arte, da criação, do artista. (DINIZ, 2012, p.34)

O pensamento crítico na arte não estaria mais limitado àquela figura do crítico de arte como *expert* capaz de distinguir o que seria válido ou não. Há tempo que os artistas não só produzem arte com desejo de produzir pensamento, mas também participam na prática da escrita sobre trabalhos seus ou de outros artistas, ou inclusive sobre a arte de modo mais geral. O caráter “desmaterialização” do objeto de arte, foi abordado por Lucy Lippard também em um livro onde ela reúne referências sobre trabalhos que, entre 1966 e 1972, estariam relacionados a esta questão explorada por diversos artistas nessa época. A escritora comenta igualmente a sua própria colocação neste cenário: era alguém bastante próxima dos artistas e não pretendia que fosse considerada uma adversária para eles, pois, segundo ela,

A arte conceitual, com sua transformação do estúdio em estudo, trouxe a própria arte para mais perto das minhas atividades. Houve um período em que eu me via como uma escritora-colaboradora dos artistas, e às vezes eu era convidada por eles para cumprir esse papel. Se a que arte podia ser tudo que o artista escolhesse, eu ponderei que a crítica também poderia ser qualquer coisa que o escritor escolhesse. (LIPPARD, 1997, p.x)²²

Apesar de às vezes surgir como polêmica àqueles que consideram o trabalho do artista como a principal instância de efetivação de um “mundo da arte”, uma desierarquização como forma de diálogo entre artistas, críticos e outros envolvidos poderia ser levantada como opção de renovação na situação de relação de significação em descrédito na crítica mais tradicional. Partindo para uma proposta de *reposicionamento* da crítica, Leonardo Araújo²³ sugere que

²² TA.

²³ Em seu texto *A ficção de nossa história invisível* para a edição de número 3 da revista *Elástica* (2014), Leonardo divide sua escrita em três atos, sendo o último um texto proposto a ser lido em voz alta e por duas pessoas intermitentemente, o que se sinaliza com tons de cor e sinais gráficos separando as partes de cada leitor; no que diz propor não se ater a uma possível verdade sobre aquilo que está como seu referente (o trabalho de

Seria necessário, nesse momento, pensar a crítica em um outro lugar, para alcançar um outro objetivo: o de colocar-se em evidência junto ao objeto de arte. Para que isso aconteça, proporia um exercício crítico da crítica de arte - não a crítica da crítica de arte -, mas a crítica experimentando a si mesma. se o campo de atuação da crítica de arte é o texto, e o texto aqui é visto como uma linguagem, que representa um pensamento (linguagem primeira), que por sua vez representa a realidade, a crítica deveria rever seu próprio lugar de acontecimento.

[...]

Como se a crítica obscurecesse seu lugar comum, o do texto, pois fica mais frágil à crítica levantar discurso em sua mesma linguagem e que também é em si um discurso. Ou seja, se o costume da apresentação de visualidades mastigadas, através do advento da globalização pode ter distanciado a produção da arte contemporânea do público – a estética artística atual da estética social -, como fazer com que a crítica responda a essa distância? (ARAÚJO, 2011, p.23-25)

De certo modo, a relação mais próxima entre artistas e críticos, ou mesmo de uma aproximação de artistas à prática crítica (e vice versa) se construíram nesses casos em que haveria um contato além do limite de cada função. Desenvolvimentos na arte que se pretendiam inovadores em suas propostas costumaram contar não apenas com a penetração em outras disciplinas, mas também na relação ambígua de trabalho dessas duas posições. Considerando essa realidade de intercâmbio Frederico Morais declara seu interesse:

Porque para mim a vanguarda é um processo de atualização permanente, ou seja, é a arte encarada como ação e como engajamento. O

arte), mas sim se permitir construir uma ficção a partir e em semelhança de desenvolvimento daquele.

artista de vanguarda não é aquele que se restringe a produzir obras. Ele luta para impor suas ideias, que evidentemente não se esgotam no campo estético. Neste sentido, o artista de vanguarda não atua a posteriori, confirmando tendências, mas a priori, forçando caminhos, criando novos repertórios, ativando a linguagem. Em outras palavras, a vanguarda seria realmente uma forma de laboratório. Da mesma maneira, o crítico não se limita a comentar os trabalhos que tem à sua frente, impassível e passivo, ele procura atuar no cerne da obra, junto ao artista. Juntos, o crítico e o artista revelam uma consciência mais aguda de sua época e da realidade de seu país. Portanto, o projeto de vanguarda é quase sempre um trabalho de conjunto.²⁴

Ambas surgidas, principalmente, a partir de grupos que se uniram no ambiente universitário os projetos que moveram o início efetivo de cada revista provavelmente não poderia ter acontecido se fosse esse dependente apenas de uma pessoa empenhada em criar tal perspectiva e tais encontros de exercícios. A *Número* surgindo principalmente a partir de um grupo de discussão no Centro Universitário Maria Antônia e de encontros também entre algumas pessoas, as quais então realizavam suas formações complementares e/ou foram colegas de trabalho – como se notou, respectivamente, na frequência ao curso de Rodrigo Naves e na participação como mediadores nas ocasiões da Bienal de São Paulo.²⁵ Diferente da *Tatuí*, a *Número* por sua vez possuiu um numeroso corpo editorial ao longo dos seus anos de existência, modificando-se quase a cada edição, o que contribuía para uma agitação também nas alternâncias de presença ou ausência de alguns autores na revista. Como lembra Cauê, as participações com várias pessoas agregava à conversa e

²⁴ Trecho também do texto publicado em ocasião dos debates do teatro Casa Grande, mas muito similar ao início do texto *crise da vanguarda no Brasil* publicado no livro *Crise da hora atual* (MORAIS, 1975, p. 69-70).

²⁵ Tanto Thais Rivitti quanto Cauê Alves mencionaram tais experiências como relevantes para suas formações pessoais e também para o encontro do grupo que formaria a revista.

teve também essa abertura pra que a gente fosse mais heterogêneo. O bacana da revista é que a gente fazia as reuniões infundáveis. Fazer uma revista coletivamente era sempre um desafio, tinha muita discussão e acho que o mais legal era isso, pra quem tava de dentro, claro. Era esse processo, de discussão, a gente ia e voltava e debatíamos até chegar num tema. E por ser também uma espécie de corpo editorial, ainda que tivessem editores responsáveis por algumas edições, os editores nunca foram no sentido de “eu corto aqui” “eu decido a pauta” o corpo editorial sempre teve uma presença muito forte. A ideia de um coletivo participando desse processo, isso foi muito bacana.²⁶



Páginas de abertura da revista *Tatuí* 7, cujo editorial se apresenta, sem texto, como uma imagem de uma pessoa mexendo num jogo de varetas. Fonte:

²⁶ Em entrevista concedida a mim.

Em uma edição da revista *Tatuí* que traz textos com alguma problematização do que chamaram de “algumas organizações e outras arrumações sociais da arte agora”, o assunto das iniciativas coletivas²⁷ aparece com mais força nessa edição sete. A referência à Nova Objetividade é evocada por Ana Luiza Lima para comentar sobre a então produção a que ela considera de certo teor solipsista, quando contrapõe àquela iniciativa dos anos 1960 e aos exercícios de coletivos contemporâneos a sua escrita.

Assim como se mostram múltiplos em suas propostas, os coletivos também surgem então a partir de demandas e realidades bastante diversas. Um fator relevante para vários desses foi o crescimento de possibilidade de aplicação aos editais públicos, possibilitando a oportunidade de agregar forças (ideal e pragmaticamente) em torno dessas empreitadas. Um depoimento interessante contido naquela *Tatuí* é o de Newton Goto, quando comenta o nome do coletivo do qual fazia parte, ainda que ele mesmo ofereça mais de uma explicação:

Ainda sobre o momento do surgimento do grupo, quanto à gênese do nome e/ou, a nomenclatura foi realocada de outra tentativa de ação coletiva da qual participei, ocorrida no início de 2005, que visava a elaboração de uma revista eletrônica chamada e/ou revista.net, de conteúdo artístico multiárea (artes visuais, literatura, música e teatro). Após algumas reuniões entre quatro amigos, um de cada área artística, e as respectivas sugestões de pauta, a revista acabou não acontecendo.

Já no portfólio do grupo, organizado no início de 2006, buscava-se uma reconceituação das práticas desejadas e nele estava escrito: “o nome e/ou é apropriado de expressão gramatical de língua portuguesa, misto de conjunção aditiva e alternativa. É o que o grupo quer para si mesmo enquanto coletivo que pensa e faz arte, ser algo que soma e agrega valor à vida (e); e/ou visualiza

²⁷ Felipe Scovino inclusive coloca a atividade das revistas aqui em questão como produções de “coletivos de críticos e artistas” (SCOVINO, 2010, P.11)

diferentes opções e perspectivas sobre o mundo (ou). e/ou.”

E assim tentava-se (tenta-se) definir o que foi e/ou é o e/ou: “e/ou é um fluxo coletivo de artistas focado na reflexão crítica sobre o circuito de arte e a sociedade contemporânea, contextos esses com os quais dialoga – ouvindo, propondo, fazendo derivas. e/ou uma estratégia crítica de autogestão cultural e de prática de circuito artístico e/ou uma conexão com outros coletivos de artistas, participantes e propositores. e/ou um espaço/tempo de trocas, intercâmbios culturais e encontro de pessoas” (p. 12)

Criada como uma revista a partir do agrupamento de colegas na faculdade de Licenciatura em Artes na Universidade Federal de Pernambuco e também de integrantes do jovem coletivo Branco do Olho²⁸ em Recife, a *Tatuí* aponta, em diversas edições, variados desacordos com as práticas correntes de instituições e alguns procedimentos da área. Tais fatores eram, na grande parte das vezes, criticados por apenas reabastecerem uma ideia de a esfera pública utópica e homogeneizadora, inclusive abordando a relativização e as adaptações trazidas pela ideia de globalização e pela identificação geracional. Tomando como exemplo a edição 00 da revista em questão, podemos ler em seu editorial:

Para além daqui, existirá o nós que cá está? Haverá outro alguém que ousará dizer-se nós? Às questões não respondidas dos dias vivenciados foi somado o silêncio do zero, que reposicionou o lugar desta *Tatuí* no espaçotempo. A despeito do encontro de tantas letras e riscos, é dos vazios que aqui prioritariamente tratamos. Mesmo nas histórias e provocações instauradas nos textos, a dispersão da diarreia herdada e a nem sempre bem-sucedida pontaria de nossas ideias rondam as páginas que passaram, e se evidenciaram em nossa incapacidade de perpetrar uma síntese mais sólida de nós mesmos. De fato, os labirintos que tanto

²⁸ Como lembra Glória Ferreira no seu texto *Debate Crítico?! O nome do grupo está baseado na expressão “Só a esclerótica nos une”, ou seja, a parte em comum seria apenas o branco do olho.*

(en)cerram os territórios certamente se complexificaram com essa experiência que nos tirou de rota.²⁹

As experiências de “residências editoriais” da revista se dariam em dois momentos, com as edições de número 00 e 10. Atividade normalmente realizada de modo solitário e com suas atribuições de autoria ainda fortemente valorizadas, a escrita seria um dos objetivos ali, porém não pela tradição pessoalizada e judicativa na reflexão sobre arte, mas como uma vivência e discussão cotidiana, em meio à decisão sobre a próxima refeição. Algo aproxima-se daquilo que fala John Cage em uma entrevista em que ele é questionado sobre o porque usaria a palavra “fazer” (*make*) um texto em vez de usar o verbo escrever; Cage então responde afirmando a possibilidade de fazer um texto “em parte escrevendo, em parte respirando e em parte escutando” (CAGE apud RETALLACK, 1996, p.68).

[...] as metodologias e políticas de convivência e trabalho são criadas pelos integrantes do processo de modo ativo, não havendo orientações pré-estabelecidas senão a intenção – genericamente colocada – de produzir uma revista: é na experiência, no presente vivenciado na coletividade, que são tecidas as estratégias de criação que, portanto, respondem aos desejos e intencionalidades daquele grupo específico de editores, naquele momento em particular. (DINIZ, 2012, p.38)

Eram sete, entre artistas e críticos, – Ana Luisa Lima (PE), Clarissa Diniz (PE), Gustavo Motta (SP), Jonathas de Andrade

²⁹ E um texto chamado *Ambiguar*, publicado na última edição (14) da *Revista Tatuí* com o seu início citando um trecho de *Brasil diarreia*, Clarissa Diniz explica seu título: “Os parágrafos que se seguem devem ter tido suas primeiras contrações em 2009, numa noite recifense em que, havendo tomado emprestado o livro *Arte brasileira hoje* (org. Ferreira Gullar), Vitor Cesar e eu lemos juntos o *Brasil Diarreia* de Oiticica. Ainda que ambos já tivessem lido o famigerado texto, parece-me que foi apenas naquela leitura a dois que incorporamos as inquietações de Hélio: dali em diante, a ambivalência alojou-se entre nós como força propulsora para pensar a vida e, conseqüentemente, a arte.”, *Tatuí* 14, p. 68

(AL/PE), Maicyra Leão (SE/DF), Newton Goto (PR) e Yuri Firmeza (CE) – que se propuseram a dividir uma casa com a intenção de editar uma revista, sendo as referências e os tempos diversos ali então conjugados. Essa experiência resultou na produção da Tatuí 00, a qual seria, posteriormente a sua escrita, suporte para a interversão do artista Wolder Wallace.



Registro da residência editorial da Revista Tatuí 00. Imagem cedida por Clarissa Diniz.
2010

Como nomeou uma das editoras da revista, Clarissa Diniz, um “sobre-contratexto” se formou assim em que os grifos e comentários colocados por Wallace não permitiriam uma leitura única, lembrando não só da falta de neutralidade ou originalidade pós-morte do autor como sinalizara Barthes, mas então igualmente das múltiplas aberturas possibilitadas por cada leitor em sua diferença e possível contrariedade. “Se eu tivesse que dar um título ao projeto gráfico do nosso número, seria como o título do filme do Straub: Não reconciliados, ou, só a violência ajuda onde reina a violência.” (MOTTA, Gustavo apud DINIZ, 2012, p.39): integração da crítica como exercício de despir-se então da harmonia de uma interpretação ou explicação únicas. Ou do que se faz nesse “tipo de

trabalho com pensamento”, como afirma Rolnik, na “capacidade de se deixar violentar pelas marcas, o que nada tem a ver com subjetivo ou individual, pois ao contrário, as marcas são os estados vividos em nosso corpo no encontro com outros corpos, a diferença que nos arranca de nós mesmos e nos torna outro.” (ROLNIK, 1993, p. 5).

NÓS E MIM VAI FALAR FALA DIREITO, PORRA!

CLARISSA DINIZ

ESCREVENDO COMO NÓS, MAS PALANDO POR MIM

ADAPTAÇÃO

FÁBULA E PESSIMISMO
 Contrastando com a fábula oficial construída acerca da arte brasileira dos últimos anos, em que os personagens surgem a caminho de um final feliz, as conversas por aqui se deram a partir de impressões muito diversas. O lugar de onde falamos, nossas preocupações e os interesses daqueles a quem servimos são outros e, como tal, nos inspiram horizontes diferentes – distintos também entre cada um de nós.

Mas por entre as críticas, as reclamações e os desabaços que – ao lado de verdades parciais advindas de esferas que nem sempre reconhecemos – demarcam nossas posições, rondaram também evidências da perpetuação de uma moral cristã e burguesa: estaríamos sendo demasiadamente críticos, tendendo a um possível pessimismo? NÃO, PESSIMISMO POSSITIVO ARTÍSTICO?

SOBREVIVÊNCIA ARTÍSTICA
 O medo de soarmos presunçosos não parece ter sido maior que o medo de não sermos compreendidos, todavia. Talvez ainda maior e mais perverso, o receio de sermos adaptados em

nossa verve crítica em franco processo de amadurecimento: o sistema que quer conservar sua capacidade de adaptação mais facilmente saboreia aqueles que de imediato gritam e se distinguem entre a tímida multidão. Sobreviver se torna, então, razão e finalidade do conflito.

A questão está posta: quais as reais possibilidades para uma posição crítica nos dias de hoje e, em especial, na arte e no campo da arte? Nula ou parcial? (Há, aqui, o deliberado escanteamento da ideia de uma criticidade plenamente realizável em sua potência de transformação, considerada ilusória após o trauma que herdamos).

Esperanças e descrenças à parte, entre a nulidade e a parcialidade da crítica, persiste a questão do “método” (ou de uma possível antítese sua). Momentaneamente aqui suspendendo a discussão dos porquês, perguntamos: como e onde colocar a crítica? Inevitavelmente, a pergunta invade o sujeito da crítica: como e onde colocar-se?

AMBIVALÊNCIAS
 Inseparáveis, sujeito e posição (ação e enunciação) demandam também a análise das condições ambientais (contexto). Em relação, a soma dessas instâncias será, entretanto, sempre menor – e injusta – perante a complexidade do todo do sistema social e da arte. E então, na impossibilidade da totalidade existencial e crítica, “assumir ambivalências” pode converter-se em potência e, por que não?, em estratégia.

É preciso entender que uma posição crítica implica inevitáveis ambivalências: estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já valores absolutos tendem a castrar quaisquer liberdades, direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente – envelhecer fatalmente; conduzir-se a uma posição conservadora (conformismos, paternalismos, etc.), o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão. Eis a questão. 29

No usufruto das ambivalências, a diferença em relação à lógica de “transformar o sistema a partir de seu interior”, ideologia que tomou – política e esteticamente

CONDICÕES PARATEXTUAIS DISCURSOS ALHEIOS E/OU DESCONHECIDOS

– a geração da virada do século. Na (il)lógica dos sistemas, entrar de cabeça é depender. Quando se precisa equilibrar dependência e autonomia, o mergulho total e inequívoco tende ao suicídio.

É preciso ter reservas não só de oxigênio, mas de atmosferas e ecossistemas inteiros. Para ser crítico no interior, é preciso esbanjar exterioridade. É preciso habitar em paralelo; dentro e fora. Não perder – de vez – a noção da superfície. Mais: é preciso saber alcançá-la e nela atirar-se por ansiar também o que está para além da borda. É para depois da borda que devem estar as reservas de ar, alimento e prazer.

CHANTAGEM SISTÊMICA
 Não se deixar chantagear pelo sistema de dentro: é preciso ter argumentos externos para não afundar passivamente. Saber que há vida – e arte –, para além da superfície e, assim, inversamente, chantagear à parte sistêmica que lhe cabe. Conhecer o caminho que leva à borda – e vivenciar o que está para além dela – pode ser argumento para tentar nadar fora das raias. Na contramão da correnteza.

Manter sempre aceso, e à vista, o caminho que leva à saída. Cotidianamente, entrar e sair. A saída nunca deve ser apenas de emergência. A saída é, antes de tudo, a entrada.

ESTRATÉGIAS ARTÍSTICAS COMO RECURSO POLÍTICO / CONFLITOS SOCIAIS ...

54

Páginas da Revista *Tatuí* 00, contendo a intervenção do artista Wolder Wallace.

Outra residência editorial realizada pela *Tatuí* gerou a revista de número 10, mais uma vez reunindo diversos participantes – Ana Luisa Lima (PE), Clarissa Diniz (PE), Cristhiano Aguiar (PB/PE), Daniela Castro (SP), Deyson Gilbert (SP), Kamilla Nunes (SC), Pablo Lobato (MG), Vitor Cesar (CE/SP) – em uma convivência diária durante 21 dias, na cidade de Olinda. A caracterização “como uma pororoca”, trazida em seu editorial, evidencia o teor da crítica

proposta pela atividade resultante da revista em suas discussões e produções.

é que a ideia de uma coletividade não precisa existir dentro de um consenso, para a gente se tornou muito importante o dissenso, e que esse dissenso viesse à tona e de forma honesta. Então a liberdade que a gente entendia é isso, era uma liberdade que não era plena, porque tinha que entrar nesses jogos de ceder pelo menos em algumas situações para que a revista acontecesse.³⁰

Talvez como o encontro dessas ondas de água doce e água salgada, movimentando e inquietando a experiência de realizar a revista, o resultado pode ser também uma devastação nas margens lavadas: em ambas as entrevistas de Clarissa Diniz e Ana Luiza Lima, a concordância sobre a relevante discordância entre elas no que dizia respeito às suas prioridades de exercício da crítica ficaram ainda mais explicitadas nessa edição. Ainda que possam considerar uma espécie de cisão editorial nesse número, publicaram outras 4 revistas bastante diversas entre si. Se observarmos a diversidade dentro mesmo de um dos casos aqui analisados, parece bastante plausível que a multiplicidade em geral da crítica seja numerosa a ponto de gerar todos esses estágios de incerteza sobre seus procedimentos recentes.

³⁰ Depoimento de Ana Luisa lima em entrevista à autora.

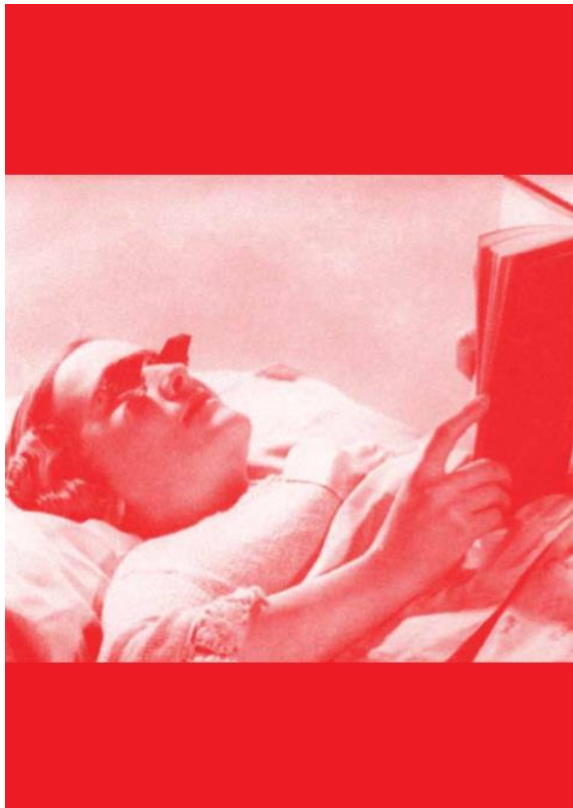


SUA CONVICÇÃO NÃO ME RESPONSABILIZA

Spread da revista Tatuí 10, frase síntese de uma discussão sobre as concepções de responsabilidade e de convicção na prática artística que se pretende política.

Fonte: https://issuu.com/tatui/docs/tatui_10_pdf

Publicação feita de imagens e textos de gêneros variados, evidencia as relações colocadas não só com reflexões sobre trabalhos de arte, mas também posições de ação: tanto a impressão da frase “sua convicção não me responsabiliza” quanto da expressão “dissenso comum” apontam para a situação de experimentação do diálogo. Logo no índice, já fica clara a construção conjunta tomada pelos integrantes da publicação.



REVISTA TATUÍ

6-7

Clarissa Diniz
Biblia
Deyson Gilbert
James Branch Cabell
Michel de Certeau
Robert Prost
Tom Peters
Tristan Tzara

8-11

Pablo Lobato
Bom Despacho
Bruno G. A. Teixeira
Cao Guimarães
Clarissa Diniz
Cristhiano Aguiar
Julia Panadés

12-13

Cristhiano Aguiar

14-15

Daniela Castro
Haroldo de Campos

16-17

Kamilla Nunes
Clarissa Diniz
Daniela Castro
Didi-Huberman
Júlio Cortázar
Pablo Lobato

18-19

Daniela Castro
Clarissa Diniz
Kamilla Nunes

20-21

Clarissa Diniz
Deyson Gilbert
Eduardo Viveiros de Castro
Hélio Otticica
Joaquim Cardozo
José Otticica
Oswald de Andrade

22-23

Clarissa Diniz
Andrea Fraser
Cristhiano Aguiar
Edgar Morin
Hannah Arendt
Michel Onfray
Pablo Lobato
Rosalyn Deutsche
Vitor Cesar
Wolder Wallace

24-25

Kamilla Nunes
Daniela Castro
Gilles Deleuze
Pablo Lobato
Ricardo Basbaum
Vitor Cesar

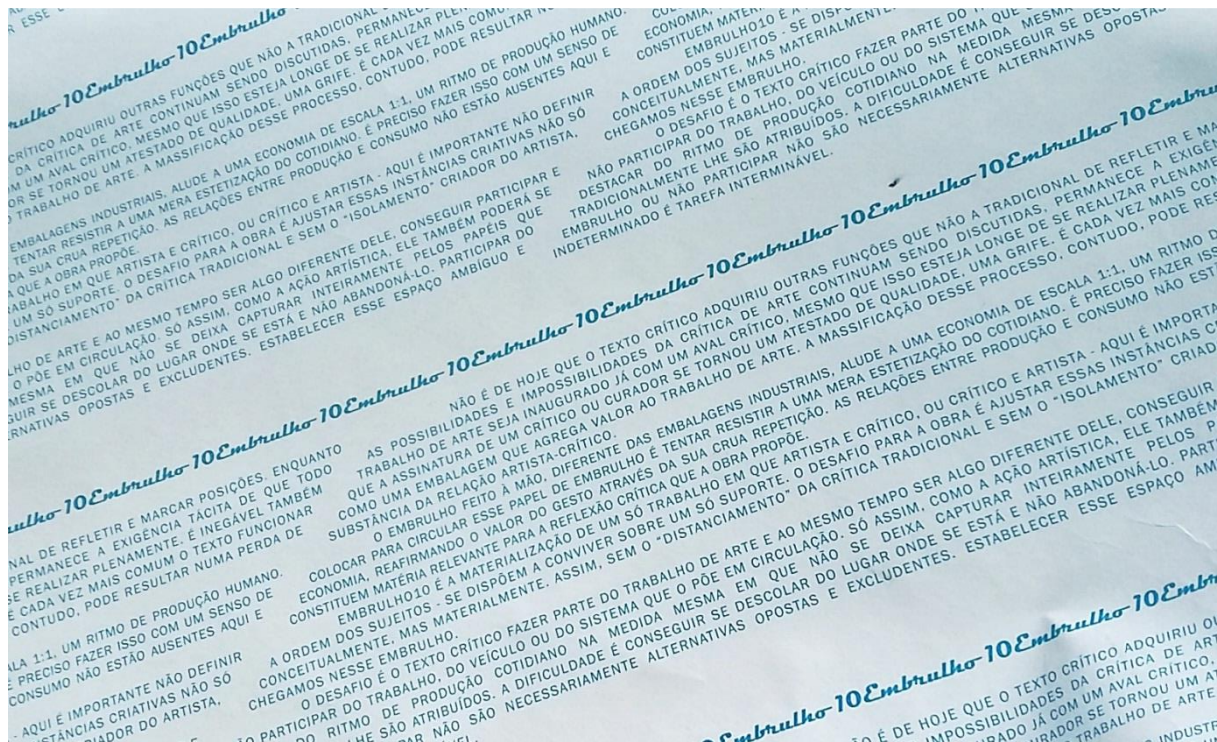
26

Cristhiano Aguiar
Joaquim Cardozo

Índice de conteúdos da Revista Tatuí 10, 2010. Fonte:
https://issuu.com/tatui/docs/tatui_10_pdf

Suely Rolnik defendia sua escrita³¹ afirmando o pensamento como “fruto da violência de uma diferença posta em circuito, e é através do que ele cria que nascem, tanto verdades quanto sujeitos e objetos.” (ROLNIK, 1993, p.5). A gestação de *diferença* e de *devir* de que fala a autora, referenciando à prática escrita, transformou-se por uma afetação, justamente a através de textos, em uma prática de crítica além daquela tradicional de tradução em texto da experiência com um trabalho de arte. Na revista em questão, a pretensão de ampliar sua especulação se volta a métodos de relação que quase se assemelham aos considerados normalmente hoje de produção poética de arte.

³¹ Texto que foi proferido na palestra ao concurso de Professora Titular da PUC/SP, realizado em 23/06/93, e também publicado em Cadernos de Subjetividade, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.



Embrulho/capa, assinado por Débora Bolsoni e Cauê Alves. Foto: CSO.

Na décima, e última, edição da revista *Número* foi colocada a proposta diferente de todas as edições anteriores que haviam então seguido o mesmo formato de impressão padronizada e de concepção editorial por textos variados e algumas intervenções de artistas. Questionando o papel do crítico como aquele que estaria na posição de “embalar”³², apresentando uma espécie de editorial que embala a revista – agora realizada em cartazes A2 enrolados (ver foto) – se colocam o desafio de

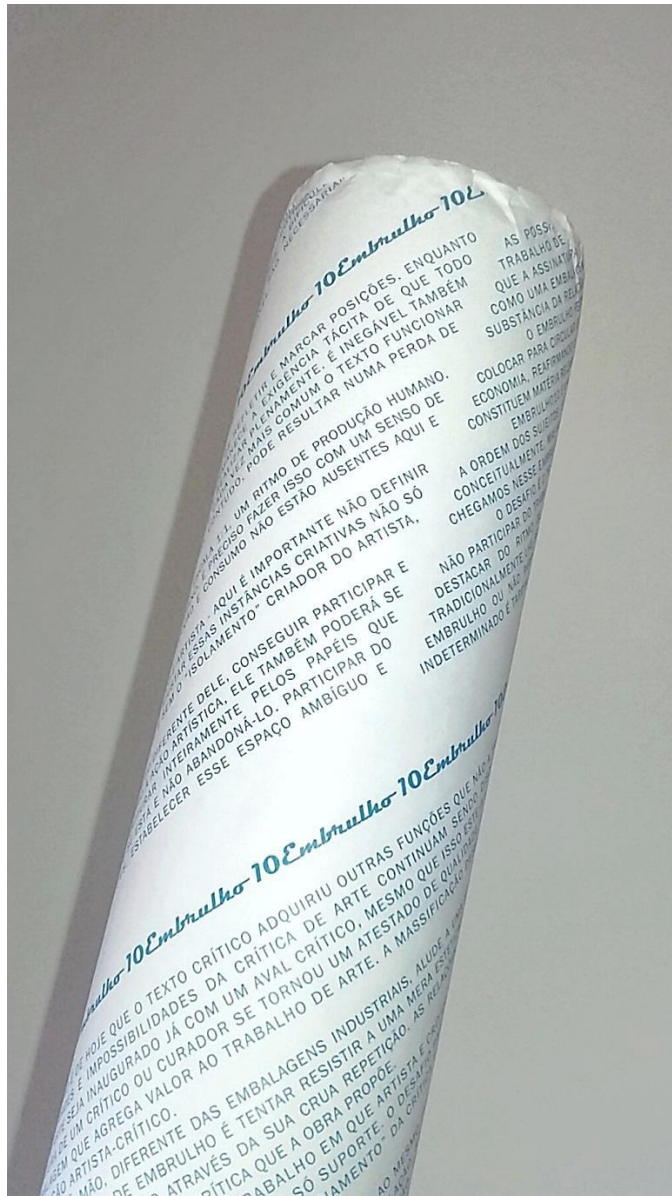
o texto crítico fazer parte do trabalho de arte e ao mesmo tempo ser algo diferente dele, conseguir participar e não participar do trabalho, do veículo ou do sistema que o põe em circulação. Só assim, como a ação artística, ele também poderá se destacar do ritmo de produção cotidiano a medida mesma em que não se deixa capturar inteiramente

³² Ver aqui semelhança com a concepção trazida por Boris Groys do funcionamento texto crítico antigamente, como aquilo que vem *vestir* o trabalho de arte que seria vergonhoso que não viesse a público com uma roupa adequada. (GROYS In: ELKINS, James. *The state of art criticism*. Nova York: Routledge, 2008. P.61)

pelos papéis que tradicionalmente lhe são atribuídos.

Para tanto a proposta realizada nessa edição juntou um crítico e um artista (participaram Ana Luiza Dias Batista, Carla Zaccagnini, Wagner Malta Tavares, Guy Amado, Debora Bolsoni, Cauê Alves, Tatiana Ferraz, Taisa Palhares, Thiago Rocha Pitta, Fernanda Pitta, Rodrigo Matheus, Thais Rivitti, Vânia Mignone e José Augusto Ribeiro) que produziram um desses sete cartazes juntos para que integrassem a publicação. No editorial que faz uma retrospectiva lembrando de que o comentário crítico sobre trabalhos de arte “nunca foi o foco efetivo da *Número*”, essa edição difere-se em outro sentido também, pois,

finalmente, foi iniciada há mais de dois anos como uma edição dedicada à crítica de arte, centrada na tarefa de discutir trabalhos específicos da produção contemporânea. E talvez tenha se tornado, nesse longo tempo de elaboração, uma revista *sobre* crítica de arte, em busca de novas formas de diálogo entre crítico e artista.



Conjunto de cartazes que formaram a décima edição da revista Número. Fonte: Foto CSO.

Mantendo sua vontade de *ambiguar* e não pretendendo aceitar *conformisticamente* o espaço comumente ocupado pela crítica, coloca-se então em questão a prática coletiva e o que dela pode ter gerado de transformador. Ao mesmo tempo, continuar sendo reivindicado como crítica de arte. Crítica então vista num sentido mais amplo e diverso, com seus objetos, conflitos e sujeitos.

2. A saber: uma crítica e suas importâncias públicas na arte

2.1. Da crítica como publicações

2.2. “Todos os direitos reservados são públicos”

2.3. O *intelectual público* e seus possíveis

Arte é um território de liberdade. Esta afirmação pressupõe que ajam divergências, mas o território comum tem que ser defendido.

Cildo Meireles

O capítulo que segue se propõe a discutir as possíveis relações que concretizam a existência da crítica em questão: seu debate público. A importância de um meio de circulação de discursos e informações surge então pela proposição de ser um espaço adicional para se relacionar com o conhecimento sobre arte. Além de ser esse espaço discursivo, a presença de uma posição ativa publicamente se dá por determinadas decisões que consideram a importância política dessas estratégias de ação.

A ideia de que a atual situação social e econômica com o modelo neoliberal de forma global apresenta muitas vezes programas envolvidos na área mais geral da “cultura” agindo também em uma perspectiva que extrapola a questão apenas de um mercado de arte que envolve compra e venda de trabalhos. A ação no campo democrático, regime mais comum no que chamamos de ocidente, dá a crer um funcionamento da arte (e da cultura) como atividades de cunho agregador socialmente.

Questões como essas são problematizadas em textos presentes nas revistas, em meio às críticas institucionais e avaliações das possibilidades de ação por meios de políticas

públicas, de publicação independente ou de relações com o mercado da arte. As críticas ao sistema apoiado pelo Estado e que hoje tem fundações criadas pela iniciativa privada de bancos aparecem com certa frequência. Alguns textos presentes em ambas revistas tocam essa questão, tanto na sua consideração de avaliação da política do Estado quanto da grande penetração de corporações na área da cultura – como os financiamentos pela Funarte e pela Lei Rouanet.

Aqui também se pretende analisar a questão do artista como intelectual público, principalmente através das ideias de Simon Sheikh: já que a atuação do artista não estaria mais apenas em um âmbito estético e sim tendo ele sua consciência de ação no funcionamento da sua produção.

2.1. Ao outro lugar: Esferas públicas e as críticas: publicações

Assumindo a falta de completa autonomia da arte em relação aos meios econômicos e sociais, podemos levantar questões não mais tão centradas nas características formais e seus desdobramentos, mas nos possíveis atravessamentos e usos das artes em nosso período atual. Concordando com a sugestão de Hal Foster de que, pelo menos desde o minimalismo, os critérios de avaliação na arte teriam passado da “qualidade” ao “interesse”, as prioridades da prática de escrita crítica que acompanham as práticas artísticas também seriam capazes dessa transformação “em direção aos problemas discursivos em torno da arte.” (FOSTER, 2014, p.9).

Ao oferecerem aportes de debates políticos e “sistêmicos” de algumas normatividades e funcionamentos dessa área, as revistas se criam como um espaço de crítica da prática crítica hegemônica: procura um espaço de debate público que não se encontre

encaixado às funções teóricas limitadas às atividades institucionais. Tal crítica da crítica proposta poderia ser considerada aqui como uma esfera pública outra, a qual também não deixa de reconhecer a existência de outras esferas públicas. Contextos de produções envolvidas em relações estreitas com instituições indicavam, na posição da “jovem crítica de arte”, uma grande limitação.

Podemos lembrar-nos de uma ação adotada por alguns artistas cujas escolhas de apresentação de seus trabalhos se deram na intervenção³³ em jornais como a *Exposição de Antonio Manuel: De 0 às 24 Horas*, no ano de 1973, em que o artista conseguiu publicar um encarte de seis páginas no *O Jornal*, a partir de um material não exposto em sua mostra cancelada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: “Era uma obra descartável, embora pudesse ser guardada. A mostra no jornal cumpre a função de disseminar um ruído de informação de forma relâmpago, com tiragem muito grande, de 60 mil exemplares.”³⁴ Por ter sido negada como exposição o MAM do Rio de Janeiro, estaria também “em um contexto de confronto com instituições e implicava um a disseminação no espaço público, que era o que me interessava.” (MANUEL, 2005, p.133)

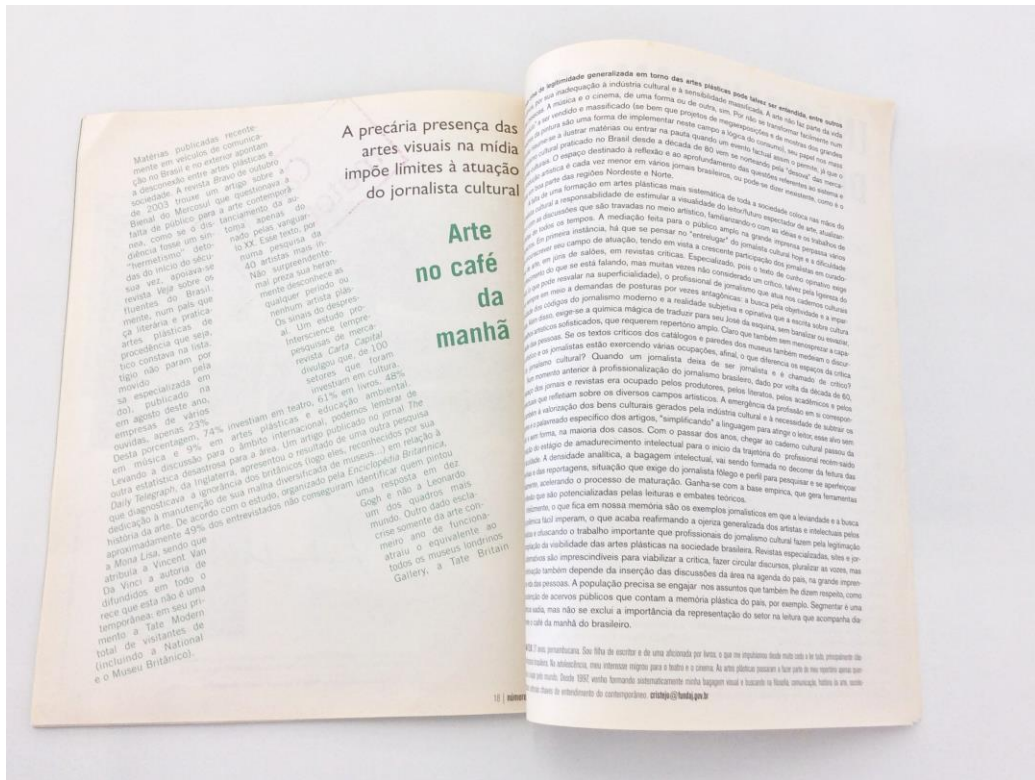
E também Yuri Firmeza, em uma proposta recente chamada *Ecdise*, referente ao trabalho realizado na ocasião de sua atuação na Bolsa Pampulha³⁵, publicou editoriais no jornal Estado de Minas como modo de “desfazer”, segundo ele, buscado outra ocupação não apenas de diferenciação formal pelo texto, mas de transformação da localização do processo de sua residência na cidade de Belo Horizonte.

³³ Para mais ver ainda o livro, recém publicado nesse ano de 2016, *Arte-Veículo*, da pesquisadora Ana Maria Maia, onde foi realizada uma extensa compilação de casos de intervenções de artistas em meios de comunicação, principalmente os de grande circulação entre 1956 e o início dos anos 2000.

³⁴ Ver em <http://www.select.art.br/exercicio-experimental-da-cladestinidad/>

³⁵

http://www.bhfazcultura.pbh.gov.br/sites/bhfazcultura.pbh.gov.br/files/2008_6_BOLSA%20PAMPULHA%202007-2008.pdf



Páginas da revista Número 3. Foto: CSO.

Ainda interessa nesse caso a existência impressa de todas as edições de ambas as revistas (além de também hoje se encontrarem hospedadas em endereços virtuais). Não apenas para a realização de projetos gráficos onde diversos artistas também tiveram participação, mas no potencial de alcance tomado por essas em suas distribuições. Mesmo apresentando-se com intenções convergentes no que toca às maneiras de abordar a crítica de arte as revistas se diferem em suas produções materiais e, conseqüentemente, de forma a variarem também no que diz respeito aos locais onde poderiam ser encontradas.

Ambas apresentaram pouca variação em seus suportes, enquanto a *Número* adotou um formato mais simplificado e mais aproximado de publicações de grande circulação com papel jornal e acabamento com grampos, a *Tatuí* adotou depois da quarta edição um formato mais robusto em encadernação com lombada, mas

mantendo um tamanho ainda pequeno. Além de interferir claramente no projeto gráfico das revistas, esses são fatores também mencionados pelos participantes das publicações como exemplo dos modos nos quais as revistas seriam pertinentes de circularem: no caso da primeira, a distribuição gratuita e em maior tiragem; e na outra como forma de manter um formato conciso e facilmente portátil.

Com a primeira edição temática sobre espaços de arte independentes, a *Número* iniciou sua publicação com o pensamento de expansão das possibilidades críticas calcadas na própria ação de publicação *alternativa*³⁶ à colocação de textos junto a iniciativas de projetos expositivos, normalmente. Dois dos participantes da revista convergem na concepção ideal do que teria sido essa proposta de ação:

Tatiana Ferraz:

A circulação, a aproximação com o público e a reflexão sobre a produção das últimas décadas eram pontos essenciais que pautaram os primeiros editoriais da revista. Pensar a circulação incluía pensar o circuito da arte, quais eram os (novos) lugares, os (novos) agentes, os (novos) públicos.³⁷

³⁶ Palavra aqui usada como uma referência à possibilidade de optar por um caminho não estabelecido no que diz respeito às conexões mais tradicionais do local da escrita nas artes, não exatamente referindo-se aos métodos de impressão, por exemplo.

³⁷ Em entrevista a revista *hay* em português 5.



Primeiras páginas da revista Número 1, com intervenção de Rubens Mano **AQUI COMEÇA**. Fonte: foto CSO.

Cauê Alves:

Vontade de falar com muita gente, uma pretensão, não sei, uma crença que tivéssemos tantos leitores. Jovens, às vezes... depois a gente percebe que o meio é muito menor do que isso, né. Inicialmente, a gente era tão... a gente era tão ambicioso, acho. A gente pensou até em distribuir no metrô, por isso essa tiragem grande. E uma vontade de que a linguagem fosse inicialmente uma linguagem voltada para quem não era especialista, quem não era do meio. Mas acho que, rapidamente, a gente percebeu que essa distribuição no metro não tinha o menor sentido, aquilo virava papel para se jogar fora. (...) E a gente se voltou para distribuir em espaços culturais. Mas o fato de ela ser gratuita... isso foi uma opção desde o início, ser uma revista gratuita que estivesse lá e as pessoas pegassem. Era uma vontade de dar acesso público.³⁸

³⁸ Em entrevista concedida a mim.



Últimas páginas da revista Número 1, com intervenção de Rubens Mano
O OUTRO LADO. Fonte: foto CSO.

Clarissa Diniz, ao comentar o surgimento da Revista *Tatuí* em sua atuação junto ao acontecimento do SPA das Artes em Recife, sugere que esses surgimentos das duas publicações aconteceriam com práticas iniciais diferenciadas no que diz respeito ao seu processo e ao que resulta como publicação:

A história dela [*Tatuí*] ter nascido como experimento e não como uma revista, pra mim é muito importante. A gente experimentou isso várias vezes ao longo da história. Nas residências, no contatos mais experimentais, não de publicação, mas de forma de escrita. Escrever a partir de experiências diferentes, que é diferente de experimentar a publicação. E isso torna o projeto da *Tatuí* em outras questões mais singulares que a número. A história da *Tatuí* não era exatamente uma questão de publicação era mais uma questão do lugar de exercício do surgimento dos modos de operação e interlocução da crítica. Que, naquele lugar, se dava como publicação, mas não estava restrito a ela. Tanto que teve residência, teve filme...

Ainda que estivesse concentrada em explorar a prática da crítica principalmente pelo método mais comum de elaboração, o texto reflexivo em quase todos os casos criado por um único autor, a *Número* também, como uma publicação, se propunha a buscar uma integração das frentes de exercício de debates:

A revista *Número* chega a sua 5ª edição e completa um ano de atividade trazendo um conjunto de textos sobre políticas para as artes visuais.

No início, o projeto da revista era criar um espaço para o exercício da crítica de arte, uma vez que os grandes veículos de comunicação quase não a praticam. Com o passar do tempo, observamos que o exercício da crítica de arte hoje não pode mais se restringir à análise de exposições e obras. Tarefa que, ainda que central, se vê em meio a uma crise de legitimidade. Quando a própria arte contemporânea parece não mais encontrar respaldo na sociedade, que não raro a vê como hermética ou simplesmente sem sentido, a crítica tem que se reestruturar.

[...] *O êxito da Cinco será mensurável pelas reações que ela seja capaz de gerar. Em outras palavras, este número não se esgota na publicação e leitura do público.* Como toda proposta (vemos a presente edição como fundamentalmente propositiva) almeja sair do papel.

Além do grupo de estudos em que interagiram os editores da revista a colaboração para o empreendimento da expansão de discussões também se deu de forma a realizarem conversas públicas, incluindo a organização de uma discussão com Ivo Mesquita sobre a 28ª Bienal de São Paulo. A pretensão de alcance mais abrangente ou diversificado das atividades da revista não se apresentou tão experimental quanto a experimentada pelas propostas da revista recifense.

Tal diversidade de acompanhará as perspectivas e as formas de operação editorial de cada revista em suas especificidades, na

seleção de textos, e inclusive, em relação às integrações dos colaboradores com os projetos de cada edição. Um exemplo possível seria a presença da advertência “os trabalhos aqui publicados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.” na revista *Número*, enquanto ele sempre esteve ausente das páginas da *Tatuí*, pois as direções do projeto editorial comumente se pretendiam comprometidas tanto com as escolhas temáticas quanto com o conteúdo gerado, pensando-os integradamente e sem se eximir de possíveis conflitos.

A *Tatuí* colocou-se na posição de, durante seus nove anos de existência, discutir situações diversas que tocam a produção de arte contemporânea a sua escrita, principalmente no Brasil. A revista nunca possuiu uma periodicidade e estrutura gráfica regular nos lançamentos das suas catorze edições, dependendo, na maioria das vezes, do apoio financeiro do sistema de incentivo à cultura da prefeitura do Recife; sendo que uma das edições (10) foi apoiada pela Funarte e outra (12) contou com o apoio adicional de *crowdfunding*³⁹ para sua finalização. Diferentemente da *Número*, porém, tinha sua distribuição majoritariamente em livrarias e por meio do contato direto com as editoras – seja nos eventos de lançamentos ou por correio –, pois apenas a edição que contou com apoio do governo federal foi distribuída gratuitamente (apesar de que seu preço de mercado, nunca além de dez reais, poderia ser considerado baixo para o produto de editoração oferecido.)



“Consolem-se os candidatos. Os maiores poetas (escritos) dos anos 70 não são gente, são revistas.” É com essa declaração

³⁹ Sistema de financiamento coletivo desenvolvido ultimamente por meio de sites agregadores de projetos que não adotam outra forma de financiamento.

que Paulo Leminski começa seu texto de 1982, intitulado “O veneno das revistas da invenção”, em que o poeta exalta a existência daquelas revistas na posição delas de “alargar as fronteiras do expressável”. No caso tais revistas – como a *Navilouca*, a *Pólem*, a *Código*, a *Artéria*, algumas das citadas na matéria – a poesia⁴⁰ em questão se aproximava bastante das produções artísticas⁴¹ contemporâneas a suas circulações. Ainda de modo diverso, o que cabe conter nas revistas está em constante atualização de acordo com os envolvimento de cada projeto editorial e/ou de cada tema, a cada número. De adição e de volta de reflexões em um ritmo também não tão conclusivo quanto o empreendimento da escrita de um livro, publicação como revista se mostra como um processo contínuo:

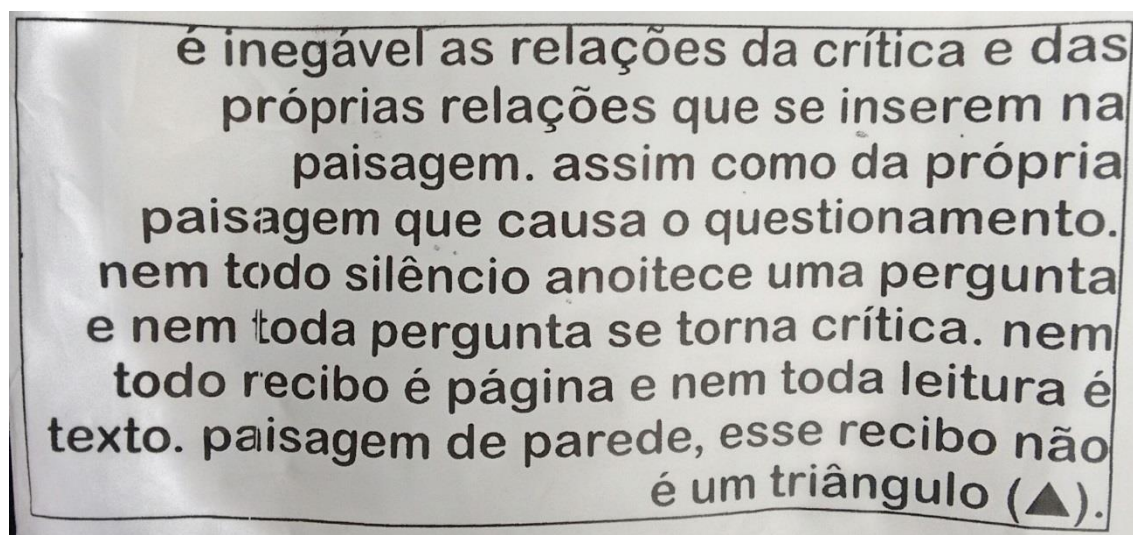
E a escolha da revista como veículo (mais que um jornal e menos que um livro), a uma posição estético-filosófica: a eleição do provisório, a arte e a vida *no horizonte do provável*, a renúncia e o repúdio ao eterno por parte de uma geração que cresceu à sombra do apocalipse. *Talvez não haja mais tempo pra glória*. Só para o sucesso. Assim como não há mais lugar para a emoção. *Só para o suspense*.(LEMINSKI, 1982)

Em depoimentos de ambas as editoras da Tatuí, a revista, além das ações em residência já anteriormente comentadas aqui, estava proposta a se difundir de forma a agregar e intercambiar as experiências geradas pela prática. Uma das realizações que integraram esse desejo foi uma oficina de crítica dada em Curitiba de onde passou a ser publicada uma outra revista também, além da publicação resultante da oficina, *Extintor Vasilina*.

⁴⁰ A perspectiva de Nancy sobre a poesia parece ser interessante também para pensarmos essa prática, ver “Fazer poesia”, captado em <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/10.pdf>

⁴¹ Na ocasião do lançamento da revista *Navilouca*, aconteceram shows em um evento cujo cartaz trazia escrito: *musiplastipoesia*.

Como suas práticas estavam a cada edição sujeita às condições específicas de sua produção, dada a irregularidade da periodicidade das revistas em questão: o processo de edição junto aos conteúdos se encontrará voltado para essa comunidade “imaginária” estabelecida pela linha da edição e suas propostas (ou possibilidades) de continuidade (SHEIK, 2015). Como Gwen Allen comenta em outro texto, há uma característica das revistas que é trabalhar com o que ainda não existe (2015); num plano ideal, seria lançar meios e reflexões a partir das quais serão geradas discussões. Em entrevista à *Hay em português?* 5, Thais Rivitti, ao ser questionada para uma avaliação do esforço crítico realizado pelos colaboradores da Revista *Número*, aponta que se travam de “textos de intervenção, mais do que textos para a posteridade. Tem um texto do Guy que foi para a coletânea da Glória Ferreira, mas acho que era exceção. A maioria dos textos tinha uma vida curta, vida de texto de revista mesmo... Dura um mês, um semestre.”. O *horizonte do provável* dessas revistas estava em certa conjunção com a situação, no apoio aos contatos *transitórios* e *relativos* a cada formação pensada nas edições. (CAMPOS, 1977, P.15)



Embalagem/editorial da Revista Recibo, ano 12, número 16, 2014. Fonte: foto CSO.

Uma revista que interessa especialmente aqui seria a também *FILE*, publicação criada em 1971 pelo grupo canadense General Idea. Como conta AA Bronson, um dos membros do grupo, na situação periférica e de um mercado de arte não consolidado, observou-se a criação de diversos espaços de artistas (*artist-run spaces*) que geraram várias iniciativas, ainda que esparsas. A prática então de publicações teria ajudado essas iniciativas a se constituírem em um espaço de contato, naquela época, em um país também bastante disperso nas iniciativas em projetos de arte: “publicações de artistas se tornaram um tecido de conexão, nos permitindo enxergar-nos como existentes, como uma cena de arte existente com artistas reais que se poderia tirar fotos. Esse foi, então, o único jeito de vermos nós mesmos, de nos conhecermos.” (BRONSON, 1983).

Assim como o espelho de que fala Foucault no seu texto *Outros espaços*, ele “funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho ao mesmo tempo absolutamente real, em relação a todo espaço que o envolve, e absolutamente irreal”. Podemos, então, pensar nesse lugar sem lugar da utopia na imagem refletida, uma possível projeção, mas que também se mostra como uma heterotopia, pois está em plena existência, e visível, ao mesmo tempo (FOUCAULT, 2009: 415).

Há nas revistas uma preocupação de manter a problematização de questões presentes, isso é, questões que se relacionem com a prática atual tanto dos artistas quanto dos críticos ou curadores atuando no circuito de arte do país. Como escreveu Gwen Allen, “publicar uma revista é entrar em um relacionamento com o momento presente”⁴² (ALLEN, 2011, p.1). Apesar de não parecer tão pertinente dizermos que as revistas se mostram como plataformas de projeções (de um modo moderno da concepção de

⁴² Tradução livre feita por mim do original em inglês: “to publish a magazine is to enter in a relationship with the present moment”.

projeto com fins futuros estabelecidos, pelo menos), a sua atuação como uma criação de lugar para certos assuntos serem desdobrados e amplificados.

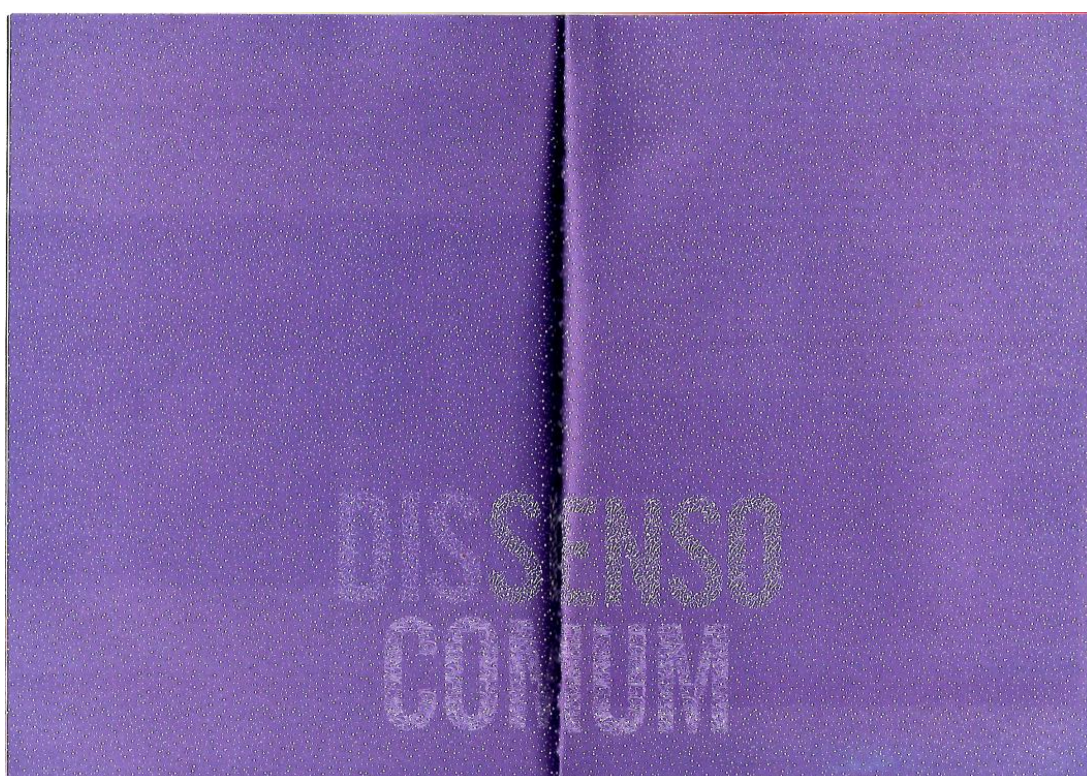
2.2. “Todos os direitos reservados são públicos”⁴³

Em que se relacione à interação do meio artístico em suas formações de discursos, como lembra Ricardo Basbaum, é recorrente que se façam comentários privados sobre o que se passa no trabalho em arte, suas divergências, seus questionamentos, mas a presença de uma crítica publicada seria então importante para que as movimentações desses circuitos possam alcançar um patamar de discussão mais acessível, ainda que permaneça muitas vezes restrito ao meio de arte – aqui, no caso alguns, meios bastante específicos da arte contemporânea no Brasil (BASBAUM, 2013, p. 56). Ainda que já nos anos 2000 a internet desempenhasse um papel transformador nas relações de comunicação, a publicação impressa das duas revistas aponta também para um preocupação diferenciada na distribuição das mesmas e, igualmente na questão de produção gráfica.

A existência das revistas independentes ou autônomas e suas sobrevivências sinalizam resistências em seus conteúdos, ao mesmo tempo em que dependem, em certos momentos, de apoios institucionais bastante claros e que as viabilizam e legitimam. As vias escolhidas nas práticas da revista em questão fornecem uma adição de discursos ao “sistema”, tornando-se disponíveis pelas publicações e, assim, fornecendo um meio de serem lidas e discutidas (SHEIKH, 2015).

⁴³ Frase escrita nas publicações da Editora Pressa, de Graziela Kunsch.

Se pensarmos a revista a partir de uma esfera pública que faz parte de um conjunto heterogêneo e transitório de esferas (SHEIKH, 2008), podemos analisar seu funcionamento próprio e sua relação com aquelas outras dentro da ordem política na arte. Contrariando a esfera pública burguesa, outra importância dessa variedade de atuação pública sublinhada por Simon Sheikh seria a relação contraditória das relações entre os espaços, que não representa mais a ordem racional daquela esfera pública única.



Spread Tatuí 10, p.52-53, 2011. Fonte: foto CSO.

Ainda que suas circulações sejam limitadas, que o alcance talvez não ultrapasse o meio artístico, essas mantêm as vontades de manifestações específicas (ditas críticas) e contribuem com debates entre artistas, em vez da pretensão muitas vezes falha de criar meios de “mediação” entre a arte e seus possíveis públicos. Podemos observar seu funcionamento próprio e sua relação com aquelas outras esferas dentro dos âmbitos da política na arte, as

quais podem estar em conflito ou em confluência, igualmente acrescentando ao debate, ainda que de modos diversos.

A análise do surgimento de tal fenômeno crítico na prática das revistas em questão traz a problematização do espaço da crítica e de suas estratégias neste sistema contemporâneo da arte. No primeiro editorial da *Número*, por exemplo, podemos ler o desejo de apresentar “artigos que podem representar diferentes pontos de vista e modos de se pensar a arte - *por vezes até contraditórios* - mas que têm em comum a convicção de que o debate vivo é a única forma de impedir que a produção contemporânea mergulhe no silêncio”⁴⁴. Assim, parece ser interessante considerar essa urgência do debate crítico nas revistas, o qual possui modos de intervenção também diversos da prática dos grupos de artistas, multiplicando as possibilidades da discussão sobre arte.

Como uma realidade constituída pelo aparente, o qual se dá nesse contato com o que não é apenas privado – de relações ou sensibilidades pessoais não necessariamente em comunicação com o outro – a característica do *comum* então seria apresentada por Hannah Arendt, em seu livro *A Condição Humana*, como aquilo que “reúne-nos na companhia dos outros e evita que colidamos uns com os outros”. A autora realça essa diferença e a disponibilidade de relação desses que compartilham o mundo e coisa nesse mundo, inclusive, quando a firma a realidade da esfera pública como aquilo que

conta com a presença simultânea de inúmeros aspectos e perspectivas nos quais o mundo comum se apresenta e para os quais nenhuma medida ou denominador comum possa jamais ser inventado. Pois, embora o mundo comum seja o terreno comum a todos, os que estão presentes ocupam diferentes lugares, e o lugar de um não pode coincidir com outro, da mesma forma como dois objetos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço. Ser visto e ouvido por todos é importante

⁴⁴ Grifo meu.

pelo fato que todos veem e ouvem de ângulos diferentes. (2009, p 67)

A diversificação de procedimentos hoje considerados artísticos expande limites disciplinares no que diz respeito aos lugares e temas presentes nas práticas de arte. Ao refletir sobre essa complexidade, na consideração de que tanto alguns trabalhos de artistas quanto da crítica contemporânea a esses buscam operar criticamente, colocam-se em debate as situações políticas envolvidas na arte. São possíveis as relações de alguns trabalhos artísticos e de publicações de crítica da revista *Tatuí* e da revista *Número*, nas quais estas práticas problematizam relações entre algumas privações e algumas circulações públicas que a arte tem proporcionado.

Cartazes como lambe-lambes publicitários anunciam na rua uma permissão; um grande letreiro pintado no chão anuncia que existe um impedimento na entrada de um centro cultural público e de entrada gratuita: os trabalhos de Vitor Cesar (Fortaleza, 1978) e Graziela Kunsch (São Paulo, 1979), respectivamente, podem apontar para dados óbvios ou para contradições reais presentes no espaço público. Apesar das permissões sabidas e anunciadas – andar na via pública e entrar gratuitamente no centro cultural público, por exemplo –, sabe-se também que proibições ou impedimentos éticos e/ ou morais estão presentes e regulam esses mesmos espaços. Enquanto a catraca do transporte público é algo bastante concreto, os impedimentos na rua parecem favorecer uma certa ordem a ser mantida no plano mais abstrato do comportamento e do convívio na cidade.



Vitor Cesar, PERMITIDO, cartaz, diversas cidades desde 2002. Fonte: <http://vitorcesar.org/arquivo/permitido/>

Essas formulações apontam para limitações e acessibilidades dentro daquilo que se convencionou chamar de espaço público. Acessos irrestrito e comum não são, portanto, considerados sempre presentes nem na rua, nem no centro cultural. Nas suas *Notas sobre política*, Agamben acerca alguns apontamentos da experiência política, tocando em considerações sobre as possibilidades do evento de linguagem, ressaltando a qualidade de *meios sem fim*:

Uma finalidade sem meios (o bem ou o belo como fins em si mesmos) é, de fato, tão alienante quanto uma medialidade que só tem sentido em relação a um fim. O que está em questão na experiência política não é um fim mais elevado, mas o próprio ser-na-linguagem como medialidade pura, o ser-um-meio como condição irreduzível dos homens. *Política é a exibição de uma medialidade, o tornar visível o meio como tal.*⁴⁵ Ela é a esfera não de um fim em si, nem dos meios subordinados a um fim, mas de uma medialidade pura e sem fim

⁴⁵ Grifo no original.

como espaço do agir e do pensamento humano.
(AGAMBEN, 2015: 107)

Em uma publicação conjunta que comentava os dois espaços gerados por Grazi e Vitor, separadamente cada um em sua cidade e em sua casa, os artistas avaliam esse deslocamento da prática no que chamam de *Conversa como lugar*:

- Quando começamos nossos projetos não era claro para nós mesmos que trabalharíamos como artistas. Estávamos nos envolvendo em debates relativos aos processos urbanos e à esfera pública, trazidos de leituras e conversas da faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Por isso interessava que nossos projetos acontecessem em locais públicos e fossem endereçados às pessoas que circulavam nesses locais.

Agamben ainda apresenta a indagação de “como se usa um comum?” (p.108). As questões que envolvem a concorrência de visibilidade, entre que separa e coloca no comum ao mesmo tempo não são exatamente próprias apenas de práticas artísticas, e a ocorrência de projetos os quais buscam realizar essa fissura nos moldes.

Propondo reconhecer essas características diversas (ou também adversas), sublinha-se nesses trabalhos a existência de possíveis outros espaços. Uma interferência feita por algum passante acrescenta a palavra “NADA” ao cartaz, sinalizando uma divergência dentro do espaço comum ao adicionar a negativa da permissão anunciada originalmente. Coloca-se, também aí, o questionamento do possível valor do debate: afinal quantos direitos públicos são reservados?



Graziela Kunsch, *Tem uma catraca no meio do caminho*, 2014, apresentada durante a 31ª Bienal de São Paulo. Foto: acervo pessoal da autora.

A separação entre público e privado pôde ser conhecida na organização grega da antiguidade, em que a polis era destinada a esfera do comum entre os homens livres, enquanto a oikos ficaria reservada a concepções particulares; estavam essas então ainda separadas nas concepções de ideias sociais. O dicionário publicado por Raphael Bluteau em Coimbra no ano de 1728, *Vocabulário português & latino* traz as seguintes definições do verbo publicar: “Publicar. Fazer alguma coisa pública com pregação ou trombeta”; “Publicar alguma coisa. Fazê-la notória a todos.”. A discussão sobre a característica pública de alguma informação – a sua “publicidade” – seria então, como vemos com Habermas (1991), trazida a tona já no século XVIII. Mas semelhante conceito entraria em uso apenas quando acompanhado do surgimento do que ficou conhecido como a *sociedade civil*, quase um século mais tarde. Nos processos de formação de uma sociedade burguesa, colocar-se-iam novas pautas vindas então “a público” por outros meios que não os específicos da organização convencionada como “o público”. As trocas entre discursos e reivindicações surgidas em âmbito privado, ou seja, que não aparecem a partir de iniciativas do Estado, são parte então

dessa esfera pública que a sociedade civil busca contemplar sua manifestação.

Oficialmente, pela declaração de direitos humanos⁴⁶ e pela constituição nacional, por exemplo, a legitimação de manifestação e representação é de direito da população, a qual conscientemente se gere por meio da eleição de representantes no Estado em democracias, pelo menos. Dentro desse plano oficial ideal, têm-se as artes e a cultura como direitos do cidadão, porque considerou-se sendo de interesse público, comum. As esferas da comunicação também participam como significativas forças políticas dos espaços públicos: a relação dos poderes de formação de opinião pública ou legitimação de certos discursos também interessam no que diz respeito à organização democrática (HABERMAS, 1994).

A liberdade de expressão deve, portanto, estar em possibilidade para que essa esfera pública possa também manter as relações políticas e sociais, como se pretende em uma democracia. Na regulamentação do estado brasileiro atual (até o momento), a censura oficial já não interferia mais na possibilidade de autopublicação, o que faz com que seja viável a veiculação de impressos realizados por qualquer pessoa, sem necessidade de um registro (ISBN ou ISSN, por exemplo) como se deu com edições das revistas em questão.

O estado democrático abriria caminhos para que se pensasse a área da cultura como um desenvolvimento que deveria alcançar todos cidadãos. Em seu livro *Privatização da Cultura*, Chin Tao Wu problematiza esse pressuposto, relacionando-o com a penetração de investimentos de empresas privadas em instituições e projetos culturais de alcance público: a notoriedade da ação em espaço público seria de maior valor simbólico para a empresa. Isso é, tomando o investimento privado como uma atividade de interesse além do “bem comum”, tais empresas explorariam a ideia

⁴⁶ Na ocasião da escrita do Manifesto Antropofágo, Oswald de Andrade escreve “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.”.

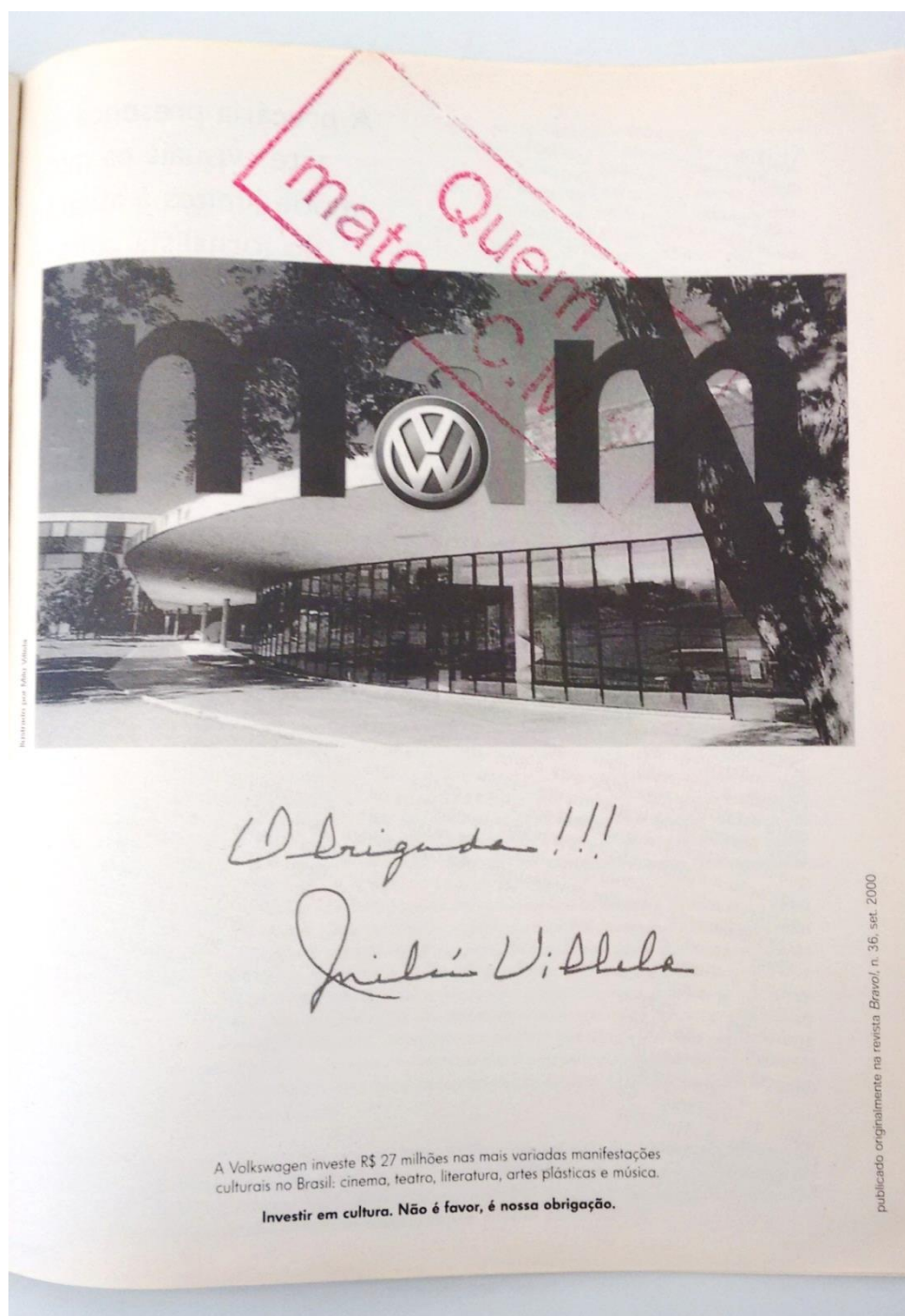
democrática e valorizada da cultura para mover uma boa imagem a seu favor.⁴⁷ Em países como o Brasil, tal prática mostra-se complexa, pois a maioria dos investimentos privados em cultura não se dá por via direta, mas sim por meio de renúncia fiscal.

Além da relevância do caráter de resistência pretendido por intervenções críticas propostas nas revistas, uma discussão recorrente é a da questão da autonomia. Essa não pretendendo ser aquela conhecida autonomia da “arte pela arte”, mas uma autonomia buscando o sentido mesmo da palavra, aplicado pelos produtores da arte: criar suas próprias leis, ainda que tenham consciência de que não são socialmente desvinculados ou independentes em diversas situações. A possibilidade de decidir sobre as suas práticas para que não sejam impostas alheias condições de produção com outros fins (como melhoria nas relações públicas de empresas) que pudessem limitar certas as atividades experimentais.

Neste caso, limitação observável pelo crescimento do espaço das instituições privadas, enquanto haveria uma delegação desse espaço de iniciativas culturais por parte do Estado (BOURDIEU e HAACKE, 1994, p.71). Inclusive, um dos assuntos abordados em ambas as revistas é a problematização da grande presença de instituições culturais mantidas por bancos, e com seus financiamentos garantidos, principalmente, através de leis de renúncia fiscal. Questões como essa são problematizadas em textos presentes na revista, em meio às críticas institucionais e avaliações das possibilidades de ação por meios de políticas públicas, de publicação independente ou de relações com o mercado da arte.

⁴⁷ Em seu texto *Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy*, Hito Steyerl se pergunta: Why and for whom is contemporary art so attractive? One guess: the production of art presents a mirror image of post-democratic forms of hypercapitalism that look set to become the dominant political post-Cold War paradigm. It seems unpredictable, unaccountable, brilliant, mercurial, moody, guided by inspiration and genius. Just as any oligarch aspiring to dictatorship might want to see himself. The traditional conception of the artists role corresponds all too well with the self-image of wannabe autocrats, who see government potentially — and dangerously — as an art form.

Uma das diversas intervenções de artistas presente na *Número* justamente dava a ver o museu de arte em sua ponta de contato com as relações do banco Itaú e outras empresas, para além da via financeira de programas estatais, mas na presença simultânea de pessoas envolvidas em ambas instituições. A intervenção de Jorge Menna Barreto, em referência a atuação de Milú Vilella, publicada na edição 3 da revista traz uma propaganda da empresa Volkswagen anunciando seu papel como investidora do Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde se pode ver veiculado também o logo de tal acoplado ao do museu.



Página da revista Número 3. Fonte: foto CSO.

Na edição da Revista *Número 4*, temática sobre *Os lugares (e o trânsito) da arte*, o arquiteto, urbanista e pesquisador Guilherme Wisnik assina um texto abordando a penetração estratégica do surgimento de centros culturais geridos por grandes bancos

nacionais e internacionais, inclusive ocupando locais bastante significativos da cidade de São Paulo, especialmente.

Nessa corrida, que superpovoa as cidades de centros culturais, as “terceiras margens” da cultura são suprimidas, retificadas em parâmetros de “bom comportamento” que as adequam às imagens sem arestas dos produtos de consumo. Ditados pelas demandas de curadorias que precisam preencher de conteúdo seus espaços, os temas e as regras da cultura são assim adaptados para uma formatação soft e estéril que parece querer representar o que seja a Arte em seu estágio final: cultura sem projeto de transformação e salva de suas mazelas. Cultura, enfim, “curada”.

No caso, não somente se problematiza a disseminação de narrativas artísticas específicas que lá se criam, mas igualmente uma ocupação central de um método de harmonização tanto na paisagem da cidade quanto nas relações dessas empresas com aproveitamento da imagem positiva da arte no meio social.

As críticas ao sistema apoiado pelo Estado e que hoje tem fundações criadas pela iniciativa privada de bancos aparecem com certa frequência. Em seu texto para a mesmo número 00 da revista *Tatuí*, Newton Goto se refere a este funcionamento como um “assédio empresarial à dimensão pública da arte”.

Enquanto que, em outro artigo publicado no número 12 da *Tatuí*, *A partilha da crise: ideologias e idealismos*⁴⁸, Clarissa Diniz

⁴⁸ Publicado nesse número 12, o qual era formatado por textos críticos que eram acompanhados em seguida por outros textos críticos da crítica que os antecedia, este texto de Clarissa Diniz, além de oferecer tais apontamentos sobre as finanças e políticas de relações públicas do banco, questiona principalmente a busca por uma possível

aponta diversos dados e políticas do Banco Itaú que tornaram o Itaú Cultural como um dos maiores beneficiados pelas leis de incentivo à cultura. A parte que segue se apresenta bastante direta no tratamento das questões econômicas envolvidas no relacionamento de uma presidente do Museu de Arte Moderna, demonstrando igualmente, por adição, o teor social desses cálculos:

[Breve digressão matemática] É preciso não perder de vista as circunstâncias atuais, que por exemplo fazem com que Milú Villela, presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo, presidente do Instituto Itaú Cultural, presidente do Instituto Faça Parte e vice-presidente do Itaú Unibanco Holding S.A. – detentora, pessoalmente, de 4,9% das ações do conglomerado 26–, acredite que “o terceiro setor tem de ser engajado, como nos anos 60 e 70, quando havia um comprometimento político. Agora é a hora da militância social” (p.37)

Por um outro exemplo, a produção e distribuição da *Tatuí* número 10, formulada junto à atividade de uma residência dos artistas e críticos na cidade de Olinda, foi beneficiada pelo edital *Conexão Artes Visuais*. Desde 2008, está inserido nas políticas do Ministério da Cultura como um programa da FUNARTE com apoio da Petrobrás, – empresa de capital misto, ainda que majoritariamente pública. Tal edital, principalmente voltado para produção em arte contemporânea, cumpriria seus objetivos segundo Xico Chaves, Diretor do Centro de Artes Visuais da Funarte, pois

Demonstrou que a arte contemporânea, por sua natureza diversificada, é incorporadora das tradições e novas interpretações da expressão artística, e que as artes visuais estão presentes em

harmonia apontada nas ações do grupo baiano GIA e ressaltada positivamente no texto de Fernanda Albuquerque, “Acredite nas suas ações” – publicado originalmente numa fanzine do grupo em 2006 e depois republicado na Revista Urbânia em 2008 antes de aparecer nesta edição da *Tatuí* do ano de 2011 – o qual foi o ponto de partida para o texto aqui citado.

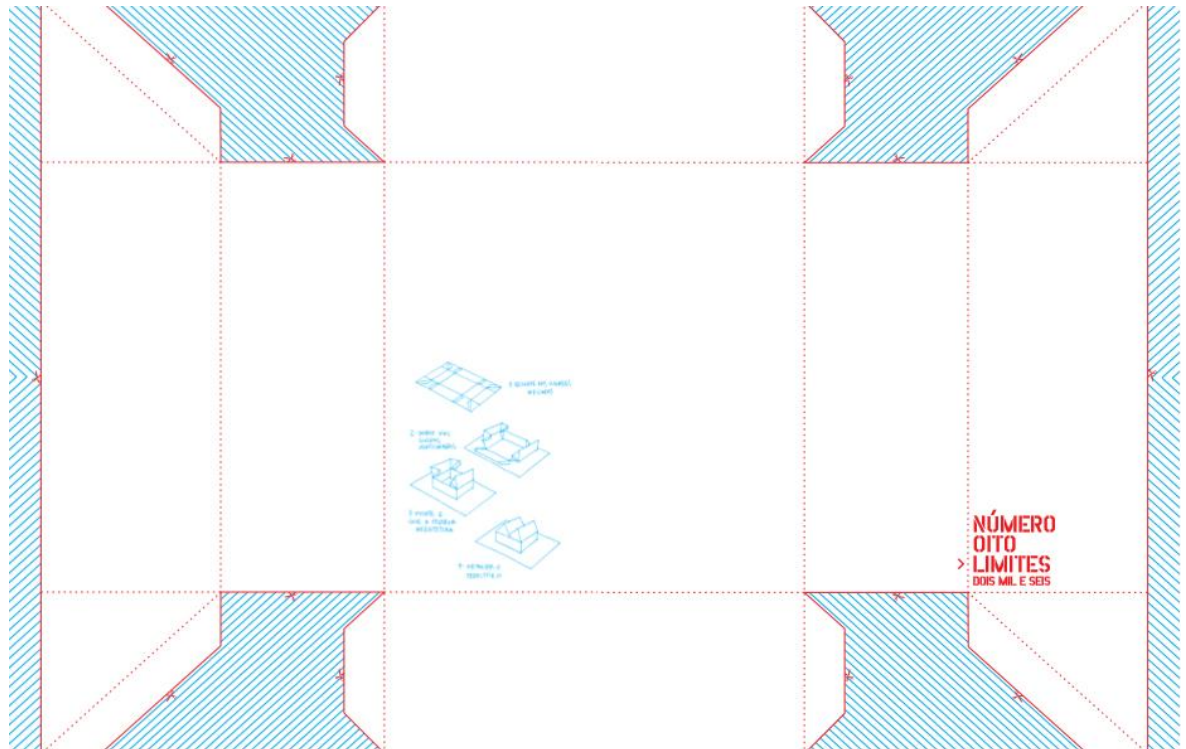
todos os segmentos do nosso cotidiano. Confirmou ainda que as ferramentas tecnológicas disponíveis hoje possibilitam o estreitamento de fronteiras transdisciplinares e que a arte contemporânea pode estar presente em todos os lugares e ainda influir na formação artística, ampliar modelos educacionais, refletir nossa realidade social, *despertar o pensamento crítico e possibilitar a acessibilidade pública a formas de expressão não convencionais sem excluir as que já estão consolidadas*. Da fotografia às instalações, do texto crítico ao didático, lançando mão de todas as formas de se produzir arte, o programa Conexão Artes Visuais tem como objetivo, ainda, ampliar a percepção e sensibilizar uma grande quantidade de pessoas que a consideravam hermética ou puramente um exercício da imaginação, confirmando sua função de transformação cultural e contribuição para outros campos da atividade profissional.⁴⁹

Nessa própria revista, consta o texto de Sérgio Mamberti, então presidente da Funarte em 2010 em que declara a sua opinião sobre a importância do edital naquele contexto: “Dois dos proponentes contemplados publicaram seu próprio edital para convocar propostas de todo o país, uma novidade que torna o Conexão ainda mais democrático.”. Além de abarcar diversas produções mais recentes de arte contemporânea no país, o programa federal em que se insere o edital também chegou a contemplar a revista Recibo Caixa Box, em 2013, com seu especial de 10 anos.

Com a premiação no Edital Programa de Cultura e Pensamento, também do ministério da cultura, no ano de 2006, a Revista *Número* igualmente pode garantir a publicação de duas edições (oitava e a nona), além de ter um expressivo aumento na tiragem dessas publicações, que então passaram a ser distribuídas na quantidade de 8000 exemplares. Além desse edital, a *Número 10*

⁴⁹ Grifos meus. Catálogo Conexões Artes Visuais (3.:2013). Ana Paula Santos (coord.), Isabella Schimidt (colab.). FUNARTE: Rio de Janeiro, 2013.

receberia colaboração da gráfica do Centro Cultural São Paulo, instituição pública municipal, que possibilitou a impressão dessa edição.



Capa da revista Número 8, a qual poderia ser recortada e montada por dobraduras onde se lê "obtenha o território", ao ser formada uma "pequena arquitetura" Fonte:

<http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-NumeroOito>

Além dessa iniciativa do *Conexões Artes Visuais*, há a criação do Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura (ProCultura) no ano de 2010, em que se encontrava inclusive uma Categoria B – Periódicos e Revistas sobre Artes Visuais:

"O ProCultura promove uma distribuição mais justa dos recursos entre as regiões do Brasil, possibilita a construção de um Fundo Nacional de Cultura mais forte. Além disso, ele permite o aumento das alíquotas para empresas menores e que pessoas físicas possam fazer seus investimentos diretamente na declaração anual de rendimentos", afirmou o secretário de Fomento e Incentivo à Cultura (Sefic) do MinC, Henilton Parente de Menezes.

De acordo com o secretário, o percentual de renúncia fiscal oferecido aos projetos será proporcional ao retorno que eles darão à sociedade.

"O ProCultura transforma o Fundo Nacional de Cultura no principal mecanismo de financiamento e corrige as distorções do mecanismo de incentivo fiscal, tornando-o mais justo e republicano", completou.

Em maio de 2004, era lançado o *Plano de Democratização da Arte Contemporânea Brasileira*, na 26ª Bienal de São Paulo com o discurso de Gilberto Gil como Ministro da Cultura. Algumas ideias bastante tradicionais de política nacional oficial estavam contidas na declaração como a caracterização da arte brasileira (sic) como uma “uma vitrine da diversidade e da identidade de um povo”, porém o teor bastante relevante da consideração de democratização traz o problema do afastamento da arte contemporânea da maior parte da população. Esse último ponto gerou inclusive uma reação em texto publicada na revista *Número 5* (2004): escrito por Taísa Palhares, o texto traz uma indignação em relação à situação geral da política cultural do país, inclusive citando os governos anteriores de Fernando Henrique Cardoso e Fernando Collor. Apesar de parecer um pouco precipitado (por possivelmente se tratar de uma posição de alguém privilegiada nas relações do sistema de arte contemporânea, pelo menos em comparação à população da periferia citada) o texto da autora, identifica uma insatisfação de base estrutural pela situação institucional e de difusão da arte contemporânea – ainda precária, mas bastante diversa, agora depois de passados doze anos.

Newton Goto em seu texto para a revista *Tatuí 00* (2010), já se coloca em uma posição de avaliação positiva e esperançosa em relação às ações governamentais lançadas para o programa de cultura desde a entrada da gestão petista no governo federal. Afirma ele ser

inquestionável que com a chegada de Lula à presidência, a partir de 2003, e a instauração de um governo focado no desenvolvimento social, deu-se também uma mudança radical de postura do Estado frente à cultura, pois iniciou-se um resgate da responsabilidade pública do Ministério da Cultura [...]

Hoje a área da cultura não está mais relegada pelo estado ao âmbito de mercado, como se fosse uma atividade alheia à sua responsabilidade, cujos valores estariam restritos ao campo das finanças. (p.19-20)

A retomada da Funarte durante o governo Lula, com a atuação também foi assunto de relevância não apenas nas efetivas ações do governo para incentivar certo número de iniciativas que influenciaram diretamente o cenário compartilhado pelas pessoas envolvidas nas revistas aqui tratadas. Em um documento também de autoria de Gil, trata-se desses celeumas envolvendo a iniciativa governamental e a relação neoliberal, sugerida como danosa ao desenvolvimento cultural:

O novo posicionamento do MinC, por outro lado, diz respeito à retomada do papel do Estado, depois de anos de omissões neoliberais. Constatamos que o MinC havia renunciado à sua missão, expulsando a cultura do âmbito dos deveres estatais, ou reduzindo-a à dimensão de "bom negócio" para poucos, feito com recursos públicos.

[...]

A Fundação Nacional de Artes tem um papel fundamental no processo de mudança a que me referi antes. E na realização da tarefa básica, da missão fundamental do MinC. Poucas instituições públicas foram tão vilipendiadas nos anos de hegemonia do neoliberalismo como a Funarte. Chegou a ser formalmente extinta e quase liquidada; salvou-a o impeachment do presidente que pretendia afastar completamente o Estado da cultura. Desde então, muito pouco foi feito para a

Funarte recuperar a força que, paradoxalmente, teve durante a ditadura militar, quando era um dínamo da bandeira que empunhamos agora: a ampliação do acesso do povo brasileiro aos meios de produção e ao consumo e fruição de bens culturais. A Funarte teve uma potência que deve ser resgatada.

Além das evidências físicas como a rua e o centro cultural, aqui citados anteriormente, as esferas da comunicação também participam como significativas forças políticas dos espaços públicos. As relações que perpassam essas questões aparecem ainda complexas quando se nota as principais fontes de fomento às publicações tratadas aqui: a maioria delas vem de editais tanto da prefeitura do Recife quanto do Ministério da Cultura. A respeito da estrutura federal, o financiamento de atividades culturais teve crescimento nos últimos três mandatos presidenciais – algo bastante comentado nas revistas e em outras publicações que abordam a produção contemporânea no Brasil. A noção de liberdade no tratamento de certos temas, normalmente é vista como interdita em algumas situações sendo essa relação de patrocínio na maioria das vezes determinada sob os assuntos que interessam o “investidor”, tanto que a ideia de não contar com outros apoios que não o de editais públicos por terem consciência de que estariam na possibilidade de tratar de tocar em certas “feridas”.⁵⁰

2.3. Do público e do político *O intelectual público* e seus possíveis

Dado que a maioria dos textos das revistas é voltada a questões mais gerais do campo da arte, interessa aqui também pensar nessa constituição como um envolvimento com as condições de produção e reprodução dos discursos. Podemos pensar esses

⁵⁰ Ana Luisa Lima comenta essa opção em sua entrevista concedida a mim.

críticos através da ideia de *intelectual público*, a qual Simon Sheikh desenvolve sobre a interação do artista com o as estruturas de sua prática. Da colocação entre as suas condições referentes à política e à cultura é interessante levar em conta a consideração do autor quando afirma

Nós não podemos mais falar de categorias homogêneas no singular, mas ao invés disso de várias esferas políticas e campos culturais que às vezes se conectam e/ou se sobrepõem e às vezes reivindicam autonomia e/ou isolamento. Ambas arenas implicam uma grande subdivisão de redes, agentes ou instituições (SHEIKH, 2012, p. 11)

Para tanto a organização destes intelectuais públicos pode ser considerada por Sheikh, uma “articulação da experiência”, buscando juntar esforços na instituição de grupos que propõem ações voltadas para um público diverso daquele “atendido” pelo mercado. Nesse sistema específico, o autor traz a noção de contra-público de Michel Warner: sendo este parecido ao das organizações normativas, porém servindo para “enunciar outros sujeitos” e “outros imaginários”, envolvendo “circularidade e reflexibilidade” e sendo então “tão relacionais quanto oposicionais.”. Desta forma, no que toca os interesses deste projeto em questão, apresentando uma conjunção de uma aproximação possível para examinar o surgimento desta crítica que se diz comprometida com o debate sobre as situações da arte.

A relação de poder que não se mostra apenas verticalmente está de várias formas entrelaçada com as práticas, envolvendo ambiguidades. Como sugere Foucault, o poder se mantém não só como uma força repressiva: “ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais

que uma instância negativa que tem por função reprimir.” (FOUCAULT, 1979, p.8).

Nesse sentido também é possível pensar as estratégias para a busca de liberdade da crítica, pensando na questão do embate com as estruturas mais tradicionais do campo. Tal prática pode ser analisada como uma relação de adesão em parte, para que a partir desta integração se possa empreender a “crítica como intervenção contra-hegemônica” àqueles funcionamentos altamente institucionalizados. (MOUFFE, 2008, s/p) No caso das revistas, Chantal Mouffe nos auxilia a pensar esta questão do posicionamento quando também escreve que o comprometimento, em vez da retirada, serviria para rearticular a situação por meio do embate.

Dentro da filosofia política, Chantal Mouffe define a questão política (*the political*) como o modo “em que a sociedade é simbolicamente instituída”; para a autora, no entanto, essa instituição simbólica não encontra formulações harmônicas na sociedade, mas sim como aquelas que “sempre envolvem decisões que requerem uma escolha entre alternativas conflitantes.”⁵¹. Temos, então, relações de poder, as quais, reconhecendo o conflito, não estão geralmente dispostas a simplesmente negar a força a que se opõem: a complexa rede em que se encontram leva a uma permanente negociação, ainda que se possa manter suspensa a ideia de que seria possível uma resolução harmônica. (MOUFFE, 2005) As oposições binárias entre o *dentro* e o *fora* do “sistema” hegemônico da arte não contribuiriam aqui para pensarmos as relações complexas e transitórias tomadas nas posições das práticas como a da revista, de seus autores, editores ou apoiadores. Considerando as possibilidades de existência da publicação, pensar nos modos de difusão e de criação de certos discursos aponta para as relações com o que faz permanecerem alguns formatos de circulação e se transformarem outros.

⁵¹ TA.

Dentro dos possíveis aqui aventados para a propagação de ideias ou a construção pública delas por meio das revistas a resposta a um impulso de *desejo* também pode ser identificada como uma “esfera pública”, como sugeriu Clarissa Diniz em uma conversa. Parece interessante apresentar aqui a derivação etimológica que Marilena Chauí faz quando escreve que

A palavra *desejo* tem bela origem. Deriva-se do verbo *desidero*, que, por sua vez, deriva-se do substantivo *sidus* (mais usado no plural, *sidera*), significando a figura formada por um conjunto de estrelas, isto é, as constelações. Porque se diz dos astros, *sidera* é empregada como palavra de louvor — o alto — e, na teologia astral ou astrologia, é usada para indicar a influência dos astros sobre o destino humano, donde *sideratus*, siderado: atingido ou fulminado por um astro. De *sidera*, vêm *considerare* — examinar com cuidado, respeito e veneração — e *desiderare* — cessar de olhar (os astros), deixar de ver (os astros).

Pertencente ao campo das significações da teologia astral ou astrologia, *desiderium* insere-se na trama dos intermediários entre Deus e o mundo dos entes materiais (corpos e almas habitantes de corpos). Os intermediários siderais, eternos e etéreos, exalam diáfanos envoltórios com que protegem nossa alma, dando-lhe um corpo astral que a preserva da destruição quando penetra na brutalidade da matéria, no momento da geração e do nascimento. Pelo corpo astral, nosso destino está inscrito e escrito nas estrelas, e *considerare* é consultar o alto para nele encontrar o sentido e o guia seguro de nossas vidas. *Desiderare*, ao contrário, é estar despojado dessa referência, abandonar o alto ou ser por ele abandonado. *Cessando* de olhar para os astros, *desiderium* é a decisão de tomar nosso destino em nossas próprias mãos, e o desejo chama-se, então, vontade consciente nascida da deliberação, aquilo que os gregos chamavam *boulesis*, *Deixando* de ver os astros, porém, *disiderium* significa uma perda, privação do saber sobre o destino, queda na roda da fortuna incerta. (CHAUÍ, 2011, p. 15)

Desse modo ambíguo de entender sobre a gerência do desejo, podemos comentar sobre a vontade então de deliberação dessa

crítica que também se coloca no risco de não estar determinada e, portanto, incerta sobre seu destino ainda que por opção. Mas também em consciência de que está integrando um ambiente mais amplo de contingências, independentes apenas de sua vontade, ainda que hora a limite e ora a instigue.

Pensar em publicações como a *Número* e a *Tatuí* que se propõem a serem revistas de crítica de arte no início dos anos 2000, quando há algum tempo já se falava em crise da crítica, toca em um ponto bastante específico do surgimento de ambas: a manifestação de uma vontade de afastamento das lógicas mais normais na produção de textos sobre arte contemporânea. Aqueles contextos de produções envolvidas em relações estreitas com instituições indicavam, na posição daquela “jovem crítica de arte”, uma grande limitação. Querendo igualmente não se aproximarem de um tipo de jornalismo cultural cada vez mais breve e geralmente apenas de indicação de serviços, perguntam-se “Mas como e onde, então, resistir a estes imperativos e dar vazão a estas inquietações atingindo visibilidade pública?” As ideias desses grupos tomam esse desejo de amplificar e colocar ao público, debater; pois, sendo considerada interesse comum, a arte e sua influência pode ser estendida do meio particular às estruturas do estado democrático.

Propondo reconhecer essas características diversas (ou também adversas), sublinha-se a existência de possíveis outros espaços discursivos, a valorização do debate e o poder de manifestação pública de ideias divergentes daquelas mais privilegiadas ou hegemônicas (seja do Estado ou de concentrações de poder em mídias privadas). A disputa, então, não seria só pela posição de poder, mas como analisa Foucault, também pelo discurso, o qual não tem sempre suas condições de possibilidade totalmente disponíveis, mesmo que haja um desejo específico de enunciação (FOUCAULT, 2009, p. 10). Uma questão que está presente na reflexão proposta é a consideração da escrita como uma *prática*: a articulação da teoria em relação aos processos de

criação de trabalhos de arte não apenas como referência demonstrativa, mas como modo de desenvolvimento no funcionamento estratégico dos conhecimentos, uma ferramenta que pode auxiliar nos procedimentos específicos dos “modos” do discurso. (FOUCAULT, 2009: 286)

Os caminhos editoriais de revistas propostas a prática da crítica de arte presentes no cenário brasileiro não se firmaram tão expressivamente nessas últimas décadas quanto a duração dessas duas revistas em questão na pesquisa. Além da permanência de um corpo editorial (ou parte dele, no caso da *Número*), as questões em desenvolvimento e as condições possíveis desenvolveram-se de forma a não apenas colaborar mas também insuflar os debates no meio da arte, como foi visto anteriormente aqui. No que se refere a uma revista como a *Arte em São Paulo*, fundada pelo também artista Luís Paulo Baravelli em 1981, o corpo editorial e as diretrizes principais da revista tiveram mudanças significativas durante os seis anos de sua existência. Como podemos notar em um editorial de 1986, assinado por Lisette Lagnado, a sua última editora, onde ela explicita as diferenças para com a produção da revista:

ARTE EM SÃO PAULO, quando foi fundada pelo Baravelli, pretendia ser a “grande” revista. Misturando dogmatismo e solidariedade, ela fazia o papel do crítico sem, no entanto recorrer a ele. Na verdade, esse personagem havia sido banido do terreno das artes plásticas por incompetência. Já repararam como artistas desprezam o crítico? (não quero dizer que as vezes não haja um fundo de razão) Mas como fundar uma revista elitista e crítica sem um público que: a) possa lê-la, b) entendê-la e c) se identificar com seu ideário? (...)

Quem conhece a trajetória da revista ARTE EM SÃO PAULO notará que ela realmente falava para poucos e era destinada a monos ainda (os poucos de quem falava nem entendiam do que se falava.) (...) Aqui, o público de artes plásticas, mais especificamente de textos antididáticos, não existe e nem existirá tão logo.

A colocação de uma revista na experiência ação de publicar como criação de si no sentido político de interferência, pode ser aventada também nas pretensões da revista Tatuí quando observamos a presença de um discurso de urgência de pertencimento e impulsão de ação em suas práticas. Levando em consideração as situações em que se colocam e de certa forma também os compromissos aos quais pretendem se engajar, o editorial de sua sexta edição traz tais aspectos nesse número dedicado à temática da relação entre arte e política:

Faz-se evidente o complexo espectro de pensamentos, protestos, “revoluções”, reformas, mercados, manifestos, greves, guerras, terrorismo, cracks... Diante do qual nos *sentimos desencontrados*. Ainda assim, mesmo perante tantos fenômenos/ações que parecem demonstrar o estado de incomunicabilidade ideológica no qual aparentemente vivemos e ao qual supostamente estamos condenados, recai sobre nossa geração o peso de, digerindo a história política da humanidade, buscar traçar “diretrizes” flexíveis, pacíficas, eficientes e sustentáveis para as formas de organização social do século vindouro.

Em meio a tal desafio – adensado, por exemplo, pela ideologia da responsabilidade social, que nos cerca dos impostos ao terceiro setor – colocamos ainda a tarefa de produzir arte, seja lá o que isso for. Nesse panorama de desolação e desatino ideológico, talvez comunguemos, todavia, da impressão de que ser artista nessas circunstâncias é estar ciente da comodificação de nossa arte, cuja força entrópica inaugura o século XXI já muito desgastada. *Tal consciência da atual condição do artista – que insistentemente debatemos em ateliês, bares e instituições – tem de alguma forma nos colocado em constante estado de alerta crítico diante das coisas, do mundo, e de nós mesmos*. Há uma ansiedade por encontrar pistas que nos façam vislumbrar possibilidades de uma *atuação sócio-política mais contundente e programática*, refletida num processo de reorganização social em sentido ampliado e específico, perante uma sociedade ou um dado campo da arte.

Considerando, então, essa esfera pública como “um contexto de relações difuso”, como comenta Sérgio Costa em seu livro *As cores de Ercília*, e não precisamente um espaço físico delimitado (ainda que essas relações possam ser efetuadas por meio desses). É importante, porém, prestarmos atenção às particularidades das concepções de espaços públicos e privados no Brasil, pois apenas importar modelos por abstrações focadas nas sociedades onde foi possível se formular alguma teoria sobre o projeto ou a realidade de uma *esfera pública* não contribui para nos aproximarmos dos limites e das possibilidades acerca das construções históricas as quais reverberam na sociedade brasileira atual.

Os modos de existência de pensamentos críticos acerca da arte e de seu possível interesse público não parecem alheios às dificuldades de discernimento entre as coisas públicas e privadas, numa democracia de fato bastante recente. Como comenta Costa, a esfera pública possível de ser experienciada e comentada no Brasil se mostra com bastante ambiguidade, pois essa relação entre aberturas e ampliações de espaços comunicativos contrasta com a grande concentração de poder e alcance que o oligopólio da grande mídia brasileira representa.



3. “Loucura responsável”: movimentos que envolvem publicar e negociar

3.1. “é preciso continuar, não posso continuar”

3.2. Formações e manutenções: “onde é que você se meteu antes de chegar na roda?”

3.3. Ao encontro de ou de encontro ao: circuitos críticos e circuitos de autorreflexão

3. Loucura responsável: movimentos que envolvem publicar e negociar

Cabe neste capítulo problematizar a produção das publicações em seus discursos e meios de apresentação no que diz respeito às maneiras com que essas se relacionam com os pensamentos e os espaços institucionais. Para tanto, caberá explorar as estratégias e posicionamentos daqueles que produziram e escreveram nessas revistas, que se consideravam veículos com relativa independência. As procedências e desenvolvimentos diversos das duas revistas também ajudarão na problematização de tais estratégias, analisadas aqui de modo a dar relevo às questões políticas das relações e dos lugares nos quais as revistas optaram por praticar a crítica no circuito.

Partindo de uma exposição sobre a fortuna crítica de práticas que relacionam-se em tensão com a instituição – sendo uma ideia ou um local concreto, como veremos a seguir – , buscamos refletir sobre a diversificação dos modos de praticar aquilo que hoje conhecemos como *crítica institucional*. As relações políticas entre os envolvidos nos processos de produção e circulação na arte

contemporânea recente no Brasil serão trabalhadas aqui por meio dessa “ferramenta de análise” (BRYAN-WILSON, 2003) abordando algumas de suas características, especialmente através da produção das revistas *Número* e *Tatuí*. Além de manifestarem preocupações em relação às institucionalizações mais acentuadas desde os anos 1990, as revistas se projetam para uma ideia de alternativa à produção crítica dessa agenda, propondo iniciativas diversas nas suas execuções. Como também será trazido neste capítulo, algumas produções de artistas envolvidos com as revistas ou iniciativas outras realizadas pelos membros editoriais igualmente vão ao encontro dessa prática que, de variados modos, pretende trabalhar os movimentos entre a *crítica* e a *instituição*.

3.1. “é preciso continuar, não posso continuar”

Visto que os meios de exposição de ideias supõem tomar uma posição no ambiente em que se projeta qualquer ação, as posições podem então indicar certos meios especiais para agir. Ainda que a discussão da problemática definição do “cubo branco”, como foi trazida por Brian O’Doherty, não sirva aqui de modo a se discutir as formas de trabalhos de arte e suas exibições, as ideias de neutralidade propagadas por essa estrutura das galerias de museus modernos são também partilhadas por alguma concepção de crítica de arte.

As ideias sobre um trabalho estavam então se relacionando aos modos de colocá-los (ideia e trabalho de arte) em público. Os processos de colocação do corpo como um elemento de suma importância no pensamento e na experiência dos trabalhos, pode indicar aí uma via de distanciamento da concepção mais convencional dos limites formais da arte, como vemos com a guinada do neoconcreto no Brasil, como comentado aqui

anteriormente. Para citar uma referência já “canônica” nas discussões institucionais da arte, vemos a manifestação de Robert Smithson, caracterizando o que chamou de “confinamento cultural”. O artista se refere, em 1972, às salas de exposição como comparáveis a uma prisão, com suas celas e guardas, sublinhando esse processo de apresentação dos trabalhos de arte como uma “lobotomia política”, a qual pretendia se afastar. Algo que, quando falamos na ocasião da expulsão da apresentação dos parangolés pelos assistentes da mangueira com Hélio Oiticica em 1965⁵², já nos remetia a uma situação de apagamento da presença política envolvida com tal trabalho quando se coloca dentro do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro.

Além da mudança formal dos trabalhos – que se diferenciavam cada vez mais das tradicionais categorias de pintura, escultura ou desenho – e sua relação com o espaço expositivo em sua constituição arquitetônica, podemos ver também hoje a presença de uma “consciência sobre os efeitos disciplinares do poder institucional e sua autoridade para formatar significados.” (BRYAN-WILSON, 2003: 91). Nesse ponto, adentramos uma discussão que vem sendo retrabalhada por alguns artistas, curadores, escritores e demais agentes do âmbito artístico: a prática da *crítica institucional*. Não pretendendo apresentar modelos e origens de tal prática como se essa tivesse sido um fenômeno específico, ressalta-se a sua recente ocorrência mais expressiva: não apenas no que diz respeito aos trabalhos de artistas, mas também nos estudos sobre a arte feita desde os anos 1960. Além de uma curiosa historização, a atualização do discurso se impõe como possível já que aqueles *efeitos* e *autoridades* estão no funcionamento do campo; hoje com seus contextos diversos.

⁵² Um relato bastante interessante sobre o acontecimento é feito por Waly Salomão, e que diz: “todos gozando pra valer o apronto que promoviam, gente inesperada e sem convite, sem terno e sem gravata, sem lenço nem documentos, olhos esbugalhados e prazerosos entrando pelo MAM adentro.”. Qual é o parangolé? E outros escritos.

A partir dessa ideia da *crítica institucional* não como um gênero artístico, mas como uma estratégia, concordamos aqui com o pensamento de Julia Bryan-Wilson, quando a autora afirma que há sua sobrevivência, pois essa oferece modos de “repensar conexões” entre esferas de poder, como o Estado e as corporações, entorno da instituição. Quando falamos em *crítica institucional* não estamos falando de acontecimentos específicos, ocorridos em um lugar e um tempo determinados. Essa não sendo considerada, então, “meramente um arranjo físico de paredes e salas, mas o labiríntico procedimento do capitalismo mesmo.”. Coloca, assim, em uma situação que atualmente ainda

temos de repensar totalmente nosso entendimento de autonomia e de apoios, e certamente também da crítica e da canonização. O que pode requerer uma recalibragem de nossa ideia de vanguarda e sua relação com o mercado, de modo que expandimos a definição de mercado para incluir a institucionalização da academia, a burocratização da curadoria e a profissionalização da crítica de arte.”.⁵³ (BRYAN-WILSON, 2003: 105)

Se a expansão está para todos os sentidos, não é diferente na arte, em que depois de “explodidas” as molduras ou pedestais de esculturas, inclusive o enquadramento e as bases das instituições se alargaram até tornarem os discursos contestatórios uma harmonizada história da arte – aquela que *naturalmente* deve pertencer à lógica do museu, sua missão humanista de ser uma arena de fomento ao conhecimento. *Engolfar* é um termo bastante usado por diferentes agentes para se referirem a esse processo de tentativas de harmonização do embate (como será exposto nos capítulos anteriores), cooptação das intenções de retirar a mistificação da arte; operando tanto na absorção quanto no distanciamento da margem. Em seu texto *Notes on Institutional*

⁵³ Tradução livre feita por mim a partir do original em inglês.

Critique, Simon Sheikh comenta a comparação desse desenvolvimento como a evolução de uma bactéria que pode ter enfraquecido um pouco o corpo, mas acaba por se tornar mais resistente e pode continuar sua contaminação. Ainda assim, o autor faz a interessante ressalva de que a concordância com essa analogia poderia levar ao risco de considerar aquelas iniciativas dos anos 1960/70 como as operações “puras”, como origens da prática da crítica institucional.

A dualidade entre o dentro e o fora da instituição (compreendendo às suas extensões espaciais e discursivas) parece não se sustentar nesta situação atual em que é bastante difícil definir tais separações, essas mesmas estão então em uma crise. O momento de crise se caracteriza pela condição *crítica*, da necessidade de discernimento e de decisão dos procedimentos. Na análise de cada situação específica, então, as impressões e as posições de outras épocas enfrentavam desafios e entraves diversos.

Um texto interessante produzido e publicado também em uma revista de artistas e críticos, pretendendo com as suas práticas relacionar criticamente às ligações institucionais da arte, é *Análise do circuito* (1970), de Ronaldo Brito. O primeiro número da revista *Malasartes*, além de trazer esse texto de Brito, anunciava sua proposta com a declaração de seu foco de interesse e ação: “Mais do que em obras de arte, procuraremos nos concentrar no estudo dos processos de produção de arte, na sua veiculação e nos mecanismos que a realimentam.”. O texto em si, já bastante difundido hoje, apresenta uma consideração desse circuito existente no Brasil da época, comentando as necessidades de reflexão sobre as posições em que se relacionam artista (produtor) e o mercado, numa situação em que as ações de ambos se encontram numa esfera política a não ser ignorada. Uma das propostas de atuação então nesse circuito, a partir da consciência de seu funcionamento, seria “Politizar (no sentido amplo do termo, claro) o relacionamento

trabalho-mercado, politizar o relacionamento trabalho-circuito, politizar o relacionamento circuito-ambiente cultural significa apenas reconhecer a verdade do jogo e escapar ao mascaramento proposto pela ideologia da arte vigente.” (BRITO, 2005). Segundo o autor, esse uso de uma “inteligência estratégica” por parte dos artistas seria, assim, a forma de lutar contra a mitificação da figura do artista como o criador individual.

Acompanhando o crescimento da movimentação do mercado de arte e das suas ligações institucionais, outro texto que nos auxilia a pensar a prática crítica na situação específica da arte contemporânea no Brasil é o *O Boom, O Pós-Boom e o Dis-Boom*, publicado originalmente no Jornal Opinião, em 1976. A autoria do texto é compartilhada por Carlos Zílio, José Resende, Ronaldo Brito e Waltercio Caldas, os mesmos envolvidos na publicação da revista *Malasartes*, a qual teve seu fim também nesse ano. Uma das características sugeridas no texto é a ausência de uma ordem da história da arte (como poderíamos encontrar na situação europeia): a precariedade das instituições faz com que ao mesmo tempo haja uma relativa liberdade para a produção de arte e, ao mesmo tempo, a dificuldade de se estabelecer uma circulação real, pois falta essa instituição estruturada.

A produção contemporânea se apresentaria desse modo como um conjunto de linguagens diversas, trabalhando questões não menos diversas, mas com uma intenção comum ao solo institucional onde opera. Digamos que uma inteligência estratégica foi incorporada à própria produção das linguagens, ali onde antes se queria ver apenas a emergência da *criação*. A contradição principal dessa produção é obviamente a de que só pode existir e circular com o apoio do próprio agente de recuperação de seu discurso, o mercado. (ZILIO, RESENDE, BRITO, CALDAS In: BASBAUM (org.), 2001: 191)

“Estaria a produção contemporânea brasileira condenada a dar murros na ponta de faca ausente?”, perguntam os autores. A atuação dentro de uma contradição como esta apresentada seria então o ponto em que pretendem colocar como a posição, o “ponto de vista”, que manteria a “pertinência” das propostas. “Menos por meio de qualquer linguagem de denúncia do que pela utilização de uma inteligência sistemática” dos artistas comprometidos em não apenas produzir para os interesses corporativos ou nacionalistas – livres de tensão com as questões políticas da cultura e da economia do circuito existente.

Ou como escreveu Waly Salomão no texto *Planteamento de Cuestiones* na revista *Navilouca* de modo talvez mais poético, mas ainda assim em referência a uma possível resistência em um meio de arte comprometido com fatores não tão favoráveis à invenção pretendida:

9 - Ponto Final: pra nem me referir a níveis mais largos ou mais profundos de percepção, mesmo sem sair do campo da colocação da produção. a Inteligencia é uma energia limitada - a Inteligencia não pode muito:

é preciso PIOUE. resistência ao desgaste, ao estraçalhamento. é devagareza, ao medo. ao (t)acanhamento. etc atc atc etc etc etc

A maior qualidade pro produtor cultural, aqui e agora é a de (ainda estou me referindo à colocação da produção) GRANDE BATALHADOR: maneira de se dizer a verdade.

A “instituição da crítica” como fala Andrea Fraser, já encontra a prática no “campo da arte como universo social” tratando os problemas envolvidos com questões institucionais de modos e meios mais complexos que as limitações das paredes ou categorias impostas por museus. A condição de assunção do sistema de relações e lutas se envolve com os fatores que levam então a algo ou uma prática a se tornarem trabalhos de arte e circularem nesse meio reconhecidos como tal. As atuações então para criticar tal

sistema também tendem a se multiplicarem e serem menos definidas numa preocupação de organização que seria específica só de um museu nos moldes tradicionais.

Diante da falência das utopias e revoluções, seria necessário agir entropicamente, no interior do próprio sistema, como forma de transformá-lo. Desse raciocínio – ao qual me filio, ainda que em permanente dúvida –, frutifica-se uma frondosa safra de críticas institucionais para interiores, que mais decoram do que “entropizam” as instituições. Crescentemente, e a despeito da recente “febre” de coletivos no Brasil, encontramos mais dificuldade em agir alternativamente às instituições (mais ou menos tradicionais), cultivando um vínculo que, em última instância, precocemente sobrepuja, com demandas, as necessidades. (DINIZ, 2009, p.66)

Outro texto interessante para pensarmos a situação crítica das relações institucionais no Brasil, artística e politicamente, é o texto presente na revista *A Parte do Fogo*, do qual assinam os mesmos membros da *Malasartes* já citados menos Carlos Zilio, além de também contar com Rodrigo Naves, Tunga, João Moura Jr. e Paulo Venâncio Filho. Tal publicação teve um número único, mas apesar de sua breve aparição em 1980, o texto em questão apresenta uma posição de manifestação da pretensão de “intervir no processo cultural brasileiro”. A vontade grandiosa se mostra significativa nesse contexto das artes quando toca também em uma situação específica na qual o país passava politicamente, anunciando uma “abertura”, depois de enfrentar dezesseis anos de regime militar.

A instituição “democratiza” a sua fala, o mercado “democratiza” sua fala, mudam, traficam os conteúdos diretos, mas não alteram suas características. Basicamente, não interessa pôr a nu a *luta ideológica* em curso nos territórios que delimitam. Basicamente, escondem o processo real de formação dos valores que manipulam e disseminam, tentam apagar essa história.

As constatações de tensão entre essa “nova” configuração e as dominantes nesse passado recente seriam então referentes ao uso desses valores “democráticos”. Assim, denunciavam a tendência a essa “nova consciência moral de conciliação”, sendo que a consideravam parte de um vocabulário útil contra disposições conflitantes. Através da revista como um trabalho em si, e não simplesmente como um suporte para reprodução de trabalhos em outros meios, demonstravam esse interesse em “introduzir elementos incompatíveis” aos dominantes em tema de mudança, porém considerados pouco efetivos em suas posições “*de onde, em qual direção*” (In: BASBAUM [org.], 2001: 199-201).

Mais recentemente (2006) também refletindo sobre as transformações da prática da crítica institucional desde o crescimento dos movimentos de luta por direitos civis e os notáveis enfrentamentos a estruturas autoritárias desde fins dos anos 1968 (STIMSON, 2009: 26-30), Hito Steyerl chama atenção a esta incorporação simbólica de uma crítica social pelas instituições agora “apelando para valores universais como a liberdade de expressão ou o cosmopolitismo das artes”. Para a autora, o perigo existente nessa situação dos últimos anos – alguns outros autores depois apontam para o agravante dos acontecimentos econômicos após a crise de 2008 (ver HEBERT e KARLSEN (Ed.), 2013) – é a precariedade em que se encontra a instituição como espaço crítico com essa mercantilização e a flexibilização que teria se mostrado mais destrutiva com o avanço do neoliberalismo.

A posição consciente e o trato com as necessidades e demandas que surgem em cada específica situação envolvem não só a produção do trabalho de arte por um artista, mas mesmo a relação necessária ou desejada com aqueles que possibilitam o entendimento de discussões válidas no campo da arte. Estratégia de ação deve reconhecer a incorporação do mercado para que o artista e outros envolvidos saibam tomar uma posição consciente.

3.2. Formações e manutenções

*“Onde é que você se meteu antes de chegar na roda, meu irmão?
A responsabilidade de tocar o seu pandeiro
é a responsabilidade de você manter-se inteiro”*
Chico Science

Parte-se para uma análise mais direta das ligações institucionais nas quais os membros editoriais e autores dos textos das revistas estavam envolvidos. Atentamos para o fator de que o surgimento das duas publicações se dá por motivações também de origem de, em um caso, haver vinculação a uma instituição ou, de outro, o sentimento de não se sentir contemplado com o que outra instituição oferece. Não se pretende aqui desvencilharmos as práticas das realidades presentes nas políticas mais amplas do “campo da arte”, porém esses fatores mais específicos podem auxiliar o pensamento sobre as construções das práticas de seus modos diferenciados. As diferenças sendo entre as duas publicações mesmas, ou sendo com relação às outras atuações no circuito em questão, demonstrando essas possíveis variedades encontradas.

Fundado em 1999, o Centro Universitário Maria Antonia, ligado à USP, funciona como um centro cultural que além de promover também diversos cursos livres nas áreas de artes e literatura, principalmente, também “mantém um programa de exposições de arte com cerca de 20 mostras por ano, com a diretriz geral de reunir artistas contemporâneos de gerações diversas.” Essa sua definição nos indica ainda uma direção do tipo de arte que se pretende apresentar e uma estrutura que está, como diz a descrição, programada. Seu caráter de integrar-se à formação universitária apresenta-se pelas atividades que oferece para a vinculação de

bolsistas e alunos em atividades da programação da instituição: as mediações das exposições, assistência de curadoria, pesquisa e o grupo de discussão e elaboração de textos.

Esse último grupo de atividade no centro cultural é o que nos interessa especificamente. Sobre ele, o site institucional nos informa que “Os textos que acompanham essas exposições são produzidos, em grande maioria, por jovens autores, *pós-graduandos e formados pela USP*, dando, assim, espaço não apenas à exibição de obras, mas também à pesquisa e à *reflexão crítica sobre arte*.”⁵⁴. Vê-se aí o recorte de comunidade envolvida nessa busca específica de reflexão crítica das determinadas exposições.

É inserido nesse espaço de trabalho a partir de onde então a iniciativa de realização da revista *Número*, em 2003, tem início. O grupo de estudos é agregado inicialmente com diversos alunos da faculdade de filosofia da Universidade de São Paulo (Taisa Palhares, Thaís Rivitti, José Bento, Cauê Alves e Afonso Luz) e alguns outros editores e autores de áreas diversas como o jornalismo. Em significativo contato com o ex-diretor do Centro, Lorenzo Mammi, o grupo então realizaria esses textos pensados em acordo com as exposições da instituição.

Tinha uma necessidade institucional que era essa, eles não tinham necessidade, vontade, disponibilidade, tamanho, grana para ter um grupo de estudos em crítica, e talvez a gente nem desse conta naquela época de fazer isso com a excelência das coisas que o Maria Antônia tem, um grupo que propusesse debates.⁵⁵

Nessa entrevista, Thais Rivitti traz então a diferença explorada na produção da revista, que estava pensada mais em uma estrutura de

⁵⁴ Trechos retirados do site institucional:
<http://mariantonia.prceu.usp.br/?q=institucional>. Grifos meus.

⁵⁵ Entrevista concedida a autora.

abordagem de certos temas pautados por eles mesmos e possibilitar uma oportunidade de conversa entre os colaboradores mesmos.

Saindo desse âmbito de pesquisa universitária e com uma agenda própria de trabalho da escrita sobre arte, o corpo editorial da revista era bastante numeroso – Afonso Luz, Cauê Alves, Daniela Labra, Guy Amado, Fernando Oliva, João Bandeira José Bento, Taisa Palhares, Tatiana Blass, Tatiana Sampaio Ferraz são os membros que participaram do corpo editorial da primeira edição da revista *Número* –, em comparação a outros casos de edições de revistas. Alguns desses nomes e outros participantes nas edições seguintes se tornaram bastante ativos posteriormente, principalmente no seu trabalho como curadores de exposições de arte contemporânea no país, gestoras de espaços independentes – como o caso de Thais Rivitti, com o Ateliê397 ativo hoje em São Paulo. Apesar de as edições terem mantido seu suporte num formato regular da primeira à nona, a periodicidade de seus lançamentos não foi sempre regular.

Seu primeiro editorial manifesta já uma insatisfação com o estado da produção de publicações sobre arte que se encontravam então. Justificavam sua iniciativa de elaborar o periódico por compartilharem “o sentimento de que o exercício da crítica de arte é vital para que a produção contemporânea não seja confinada a um nicho de especialistas, assim como a sensação de que as publicações convencionais da área pouco contribuem para arejar o debate.”. Não está claro o que exatamente entendiam aí pela denominação de *especialistas*, visto que a origem da reunião do grupo mesmo que editava a revista estava inserida em relações com o âmbito universitário, local de especialização. Declaravam que, pela publicação, o leitor encontraria “um espaço aberto para a reflexão sobre as mais diversas manifestações artísticas, em artigos que podem representar *diferentes pontos de vista* e modos de se pensar a arte - por vezes até contraditórios - mas que têm em comum a

convicção de que o *debate vivo* é a única forma de impedir que a produção contemporânea mergulhe no silêncio.”.

Nessa primeira edição da revista a intenção de deixar mais clara a que pretendiam com esse publicação de crítica de arte se manifestou também em uma série de definições de palavras significativamente presentes nas práticas de arte contemporânea e nas suas especificidades de onde a revista falava, igualmente. Não exatamente anexado junto ao editorial, esse conjunto de recriação de definições foi publicado em caixas de texto ao longo da revista (imagem abaixo) misturadas com as outras colaborações. Acredito que cabe aqui reproduzir tais definições (ou redefinições) criadas pela revista nessa ocasião da sua primeira publicação:

alternativo

1. Outro em relação ao estabelecido; aquele que defende a alternância de perspectivas e transita entre convenção e invenção; que cria ou se utiliza de outros sistemas, expandindo o sistema instituído. 2. No campo das artes visuais, personagens, espaços e proposições gestados e localizados fora do mainstream (não seria melhor mudar essa palavra?), mas que tendem a ser incorporados por ele na medida em que se notabilizam.

circuito

1. Trajetória realizada por um objeto artístico (quadro, escultura, gravura, fotografia, caixinha de lembranças, livro de memórias, objetos de uso cotidiano ou tudo isso junto) após seu lançamento pelo artista. Em seu itinerário, percorre diversas paragens, cuja somatória circunscreve o “circuito de arte” (ou seria a circulação da arte?): museus, galerias, catálogos de exposições, residências de colecionadores, revistas especializadas, colunas sociais, cadernos de cultura, textos (auto)laudatórios de curadores geniais, leilões, canecas promocionais de conhecidas marcas de café, capas de caderno, embalagem de papel etc.

2. Por vezes, depois de um breve período de circulação, o objeto acaba desaparecendo em algum espaço desconhecido. 3. Atualmente, entretanto, é mais comum presenciarmos a transmutação de qualquer coisa em obra de arte após sua introdução no círculo mágico do circuito.

independente

1. Auto-sustentável; que não aceita se submeter a critérios dominantes; que tem suas próprias leis e maneiras de se relacionar; que toma suas próprias decisões e cria sua própria regra. 2. O contrário do dependente; é auto-suficiente para geração de idéias, opiniões, financiamentos e produção; não coagido e livre das ideologias e do mercado; acredita na sua autonomia. 3. Mesmo sendo parte integrante de um sistema ou circuito, não estabelece uma relação direta e extensiva com as outras partes.

instituição

1. Tudo o que se funda e permanece no tempo gerando novas significações. Diz-se das obras-primas da história da arte e da literatura que são instituições por sua fecundidade, que é a capacidade de sugerir a geração de outras obras, e por sua pregnância, que é a sua intransparência, sua capacidade de alterar a história, ou de fazer com que a história nunca mais seja a mesma. Não confundir com: 2. Instituição do tipo “universidade”, “academia”, “governo”, “galeria”, “jornal” ou “banco”, que, segundo certa teoria institucional, procuram dar a última palavra sobre a natureza das obras de arte, mas logo são varridos pelo juízo implacável do tempo.

marginal

1. O oposto de central: à margem, periférico ou não-essencial. Diz-se da pessoa que vive à margem da sociedade ou da lei; fora-da-lei. A condição de ser marginalizado pressupõe uma noção de exclusão a reboque. 2. Em arte, diz-se de artistas ou vertentes que por meio de sua prática e/ou postura ideológica subvertam ou contestem determinados padrões e estatutos firmados pelas

convenções estéticas vigentes. O termo permite uma acepção elástica, definida também pelo contexto de sua aplicação. Por exemplo, em nossa turbulenta e difusa visualidade contemporânea, quando não mais se sabe precisar quais são e onde estão "as margens", "ser marginal" pode implicar em um exercício bem diverso do que era há, digamos, trinta ou quarenta anos.

mercado

1. Lugar onde se comercializam mercadorias, praça central das antigas cidades, ponto-de-encontro. 2. Empório, galeria de arte, loja. 3. Permutação, consignação ou troca de produtos e valores, comércio. 4. Relação estabelecida entre a oferta e a procura de bens e capitais. 5. Mercado de Arte: mercado que tem na Obra de Arte seu objeto de comércio e o legitima como produto especulativo exclusivo; por exemplo: "Antes de morrer sua obra estava desvalorizada pelo Mercado, mas hoje suas esculturas únicas e assinadas são muito cobiçadas".



Uma das definições inserida na caixa no canto superior direito da página, em diagramação diferenciada do texto principal.

Ainda que esse vínculo não fosse garantia da realização das impressões ou da regularidade da publicação nos sete anos de sua atividade, a *Número* teve a vinculação com o Centro Maria Antonia durante parte de sua existência; depois se gerindo mais como atividade da revista, descolada das atividades como grupo de escrita para a instituição, que havia sido formado inicialmente. E, a cada edição, apresentando um tema que atravessa a prática contemporânea de arte no Brasil, principalmente, mesmo contendo algumas reflexões sobre outras realidades – por exemplo, sobre a situação da arte e do Estado no México.

Os textos, por sua vez, não se relacionavam diretamente às atividades da instituição, apresentando vários autores ao longo das edições, também não trazendo apenas os acadêmicos e ou organizadores ligados à USP. Apesar de não apresentar uma quantidade muito grande de textos de artistas, a revista em questão, contou, na maior parte de seus números lançados, com intervenções ou ensaios visuais de artistas que acompanhavam na colaboração do desenvolvimento do tema proposto a cada ocasião de publicação.

Em um contexto diverso e três anos após (2006) o surgimento da *Número*, a revista *Tatuí* lança sua primeira publicação. Em uma semana: revista escrita, impressa e distribuída. Essa iniciativa de cinco amigos universitários – Clarissa Diniz, Ana Luisa Lima, Bruno Vilela, Sílvia Paes Barreto e Renata Nóbrega⁵⁶ – se deu ao longo do evento de grande agitação do Recife, o SPA das artes. A revista desviaria do seu programa inicial de acompanhamento desse evento específico para então desenvolver também um meio para discussões ampliadas e (assim como a *Número* costumava realizar) mais temáticas a cada edição desde a proposta realizada no quarto número.

⁵⁶ Sendo as duas primeiras integrantes as únicas editoras que permaneceram até o último número da revista.

O evento, organizado pela Prefeitura Municipal da Cidade do Recife, era um dos principais canais de movimentação artística da cidade e com a cidade. Tendo seu primeiro acontecimento em 2002, em sua plataforma inicial marcava a proposta de um projeto voltado para experimentalismos e com diversas atividades com foco em arte contemporânea – performances, debates, exposições. Se deu a partir de uma presença de artistas na organização por parte da prefeitura, formando o que chamaram de *Coletivo 13*. Como indica Raíza Cavalcanti (2011), havia uma articulação para criar uma nova perspectiva cultural em seu projeto político da gestão municipal, sendo, no período do lançamento do SPA, governada por um membro do Partido dos Trabalhadores (PT).

Em uma edição de 2009 da ReviSPA, publicação gerada pelo evento mesmo, os editores se propõem a realizar um balanço do evento, então considerado em crise. Além das características urbana e experimental já comentadas, aponta-se que o evento “se inicia enfocando a formação do artista, bem como o **estímulo** às variadas formas de **associativismo** e o debate acerca da ampliação (e institucionalização) da **cena artística brasileira**”⁵⁷.

Em análises sobre as declarações de participantes da organização do SPA, Cavalcanti traz o fator oscilante entre tensão e afinidade das propostas do evento em dois pilares principais levantados pela autora, de acordo com as falas: o caráter experimental e a preocupação de difusão das atividades pela cidade do Recife. Partindo de uma concepção que busca avaliar a função de gestor e/ou artista nos processos de elaboração e desenvolvimento do evento, a pesquisa aponta uma diferença entre as preocupações dos agentes em relação aos pilares comentados acima. Nota-se no discurso mais voltado para o interesse no desenvolvimento experimental uma importância dada ao evento como uma atividade no meio artístico que estaria operando de forma

⁵⁷ Grifos originais da publicação.

diversa às práticas de apresentação em salões, vistos como um formato tradicional; mais especificamente, “cansado”, como define Maurício Castro, um dos artistas-gestores. Alguns depoimentos de gestores mais ligados aos quadros da prefeitura tendem a fazer referência ao grande alcance empreendido pelo evento quando esse então se espalha por bairros antes não contemplados com essas iniciativas culturais de iniciativa do município.

Esse aspecto de integração e espalhamento do SPA fazem as primeiras declarações do editorial de lançamento da revista, intitulado “glub, glub, glub”, se tornarem literais: “os textos que aqui estão são, portanto, textos cujo *distanciamento* crítico em relação ao suposto ‘objeto de análise’ tende a zero, palavras *escritas no correr* da Semana – algumas ainda durante a realização dos trabalhos. Enfim, uma pretensa crítica de imersão.”.⁵⁸ A pressa era proposital, o tempo para se distanciar não era o tempo da presença.

Posteriormente, em um texto publicado na *Tatuí* número 6 (2009), dedicada à abordagem da relação entre arte e política, Clarissa Diniz escreve um depoimento sobre as atividades e pretensões da revista até então. Após comentar a situação periférica da cidade e essa relação com a recente institucionalização da arte no Recife, pretende defender uma prática que iria desejar um contato da crítica, com público e com artistas, diferente do mediado pela instituição. A revista seria naquele momento a opção de escrita:

Foi nesse contexto no qual a crítica, para além de sua natural condição *a posteriori*, tem se somado, ademais, à mediação institucional, que surgiu a *Tatuí*, na intenção de ser, para além de um meio de veiculação de pensamento crítico de seus participantes, sobretudo um experimento de crítica de arte. Dispostos a constituir nosso pensamento crítico num vínculo enfaticamente mais estreito com a arte e com os artistas – e, portanto, sem buscar na mediação institucional um pretexto de aproximação – nós, alguns dos “jovens críticos” do

⁵⁸ Grifos meus.

O editorial conta com uma apresentação bastante formal das manifestações relacionadas entre arte e palavra, trazendo um breve histórico de algumas mudanças vistas nesse campo desde a “morte” da arte moderna. A relação entre imagem e palavra é trazida, num esforço de esclarecer as diferenças representativas e as discursivas de algumas áreas como a história da arte e a estética. Suas possíveis decadências: “as últimas décadas, outras formas de abordagem surgiram, transformando-se rapidamente em áreas de especialização: a Curadoria e o Jornalismo Cultural.” Talvez por mais breves e periódicas essas últimas práticas estejam em sintonia com o sistema de arte, o qual foi tornando-se também bastante influenciado e volátil, com relação às possibilidades de mercado e à instabilidade dos projetos, como veremos mais adiante⁵⁹.

A crescente atividade acadêmica no Brasil desde as décadas finais do século passado viu surgir diversos cursos de pós-graduação. Hoje há uma expressiva quantidade de artistas atuantes que possuem diplomas de faculdades de artes visuais, não sendo também pequeno o número daqueles que optam por ingressar na pós-graduação em poéticas (como é comumente chamada a ênfase de estudos daqueles que produzem trabalhos de arte e pretendem desenvolver uma pesquisa sobre essa sua atividade como artista). A ocorrência de artistas professores não é algo incomum no Brasil, inclusive, como Carlos Zílio, Walter Zanini, Yuri Firmeza, Ricardo Basbaum, *etc.*; outro exemplo estrangeiro notável seria o da atuação

⁵⁹ Uma iniciativa bastante recente interessante na reflexão nesses pontos foi o Seminário Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil, realizado em março de 2014 em São Paulo. Para o evento, que contou também com a participação de Ana Luisa Lima, “Foram convidados artistas, professores e/ou pesquisadores das 5 regiões brasileiras a fim de iniciar junto aos participantes uma discussão que vise construir um panorama do que, nos últimos anos, entendemos como sendo a formação do artista visual.” em que “Pretende-se colocar em contato a pluralidade de pensamentos sobre a formação artística dos palestrantes e ouvintes, ampliando o repertório sobre a produção de artes visuais no Brasil.”. Ver em <<http://seminariolongitudes.com/>>

de Alan Kaprow, artista que inclusive escreveu textos diversos, dentre eles alguns também pensando em educação.

Um dos textos interessantes para pensar essas possibilidades de desenvolvimento teórico ou escrita sobre arte é o texto *Arte e Universidade: novas estratégias de reflexão*, presente nessa mesma terceira edição. Escrito por Juliana Monachesi e Tatiana Ferraz, traz diferentes depoimentos de envolvidos em arte na universidade, sejam artistas ou teóricos, alunos ou professores. A partir de uma enquete realizada pelas autoras, demonstra preocupações ainda mantidas por essas práticas que envolvem a escrita e a criação de arte. O artista Marco Giannotti, por exemplo, declara que a criação desses espaços acadêmicos para artistas em atuação hoje “acaba de uma vez por todas com esta mística de que um artista não pode realizar uma atividade intelectual, reflexiva, concomitante a sua produção”. Outro artista que também atua como professor na universidade, Mario Ramiro, igualmente acredita que “o aumento do número de artistas profissionais nas universidades reflete não só uma suposta insustentabilidade econômica do profissional apenas vinculado ao mercado de arte, como também o abandono de um preconceito, ainda recente, de que ‘artista que é artista’ não escreve e não faz outra coisa que não seja o seu trabalho”. Apesar de bastante significativa essa atuação acadêmica, as declarações acima parece bastantes esperançosas com os efeitos definitivos de uma participação da universidade na mudança da imagem pública da arte ou da figura do artista, que por algumas vezes ainda é tido como aquele criador individual.

A questão interessante trazida quando se marca a possibilidade de prática artística “dentro” da universidade é a possibilidade da maior liberdade de escolha no trabalho de pesquisa. Segundo Teixeira Coelho, “essa liberdade deve ser assegurada sempre e em todas as situações para garantir a diversidade”. Porém, a luta dentro do campo acadêmico e as reproduções de certas

práticas de manutenção de ideias e de métodos ainda podem ser apresentadas muitas vezes com as recorrências de referências, por exemplo. Tanto a *Número* quanto na *Tatuí*, essa premissa de desconfiança na mudança definitiva por meio da atuação acadêmica se mostra no caminho para diversificar então essa presença da liberdade de discursos, inclusive alheios aos moldes mais comuns da prática acadêmica.

As iniciativas para a flexibilização das atividades da escrita estão colocadas numa prioridade para ambas as iniciativas de publicação das revistas, ainda que as diferenças entre essas sejam bastante significativas. Como declarou Clarissa Diniz, “Às vezes convidamos pessoas que, institucionalmente, por exemplo, tem um tipo de condicionamento, de limite, mas na *Tatuí* tentamos instiga-las para os textos virem com mais liberdade e sempre com mais crítica. Nem sempre da certo.” (DINIZ apud REZENDE e BUENO 2013, p.121). As conformações institucionais as quais elas desviam ou se submetem são então marcas interessantes para analisarmos as tensões e as possibilidades de inserção dessas publicações que existiram e se mantiveram em um tempo relativamente duradouro.

No caso da *Tatuí*, as questões institucionais tocam a sua situação de relativa “periferia” no envolvimento com um sistema e uma história da arte que no Brasil estiveram ligadas fortemente ao suposto centro cultural e econômico entre Rio de Janeiro e São Paulo. A pauta ambígua da falta ou do crescimento de institucionalização aparece então como essa força problematizadora das práticas que seguiriam ou não a tal “demanda”. A respeito dessa condição diversa, adversa ou propícia, Clarissa Diniz comenta a efervescência que ocupava Recife e impulsionava também a ampliação:

Tatuí tinha que não ficar no lugar de uma revista local, nordestina, quiçá pernambucana, ou recifense. E fazer esse esforço, sabe, de ampliação e de colaboração mesmo. E que isso, dentro do que a *Tatuí* e propunha a fazer demandava engajamento. E é massa porque era você se engajar num contexto de um jeito de pensar a arte que eu sei que a *Tatuí* talvez não tivesse surgido como *Tatuí* em São Paulo. A *Tatuí* surgiu por conta do SPA das Artes. Se não tivesse o SPA, não sei se eu teria ali naquele momento com as meninas pensado na experimentação, num exercício daquele nível. E só existiu porque Recife é um caldeirão, onde as pessoas colaboram, vivem e roçam umas nas outras com uma frequência muito maior que nas outras cidades. E que é assim porque não tem crítico, também. E os artistas é que são seus próprios críticos e, com isso, precisam estar mais juntos. Ao ponto de serem eles o secretário de cultura, e assim criar um festival com essa natureza.

3.3. Ao encontro de ou de encontro ao: circuitos de autoreflexão, circuitos críticos

E, em seguida, o que se deveria ao contágio das paixões, manifestadas ou latentes, o que ressaltava das desordenadas pressões psicológicas transitórias. E, ainda, o que, em nossas caras, materializa ideias e sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem sequência nem antecedência, sem conexões nem fundura.

[...]

Devia ou não devia contar-lhe, por motivos de talvez. Do que digo, descubro, deduzo. Será, se? Apalpo o evidente? Tresbusco. Será este nosso desengonço e mundo o plano — interseção de planos — onde se completam de fazer as almas?

O espelho, Guimarães Rosa

A esfera em questão para a atividade da prática crítica escrita não fica exatamente apenas atrelada a questões de ordem de agendas institucionais e suas pautas tanto em educação (na universidade) ou de promoção cultural (exposições e outras mostras com um determinado conjunto de trabalhos de arte). A diminuição do espaço em jornais para a produção de textos sobre arte e o crescimento da influência da figura do curador de exposição apontam para um dos problemas questionados pelas iniciativas das revistas em suas existências mesmas.

Ainda que não seja possível separar drasticamente as duas instâncias [necessidade e demanda], que claramente se “interproduzem”, talvez seja possível, contudo, didaticamente indagarmos se nossas obras, textos, curadorias – nossos projetos em geral – têm surgido eminentemente por necessidade, ou sob demanda. Pensamos por necessidade? Ou temos pensado sob demanda?

É preciso adubar as necessidades, os desejos. Sobretudo por meio deles, em todo seu caráter contextual, cultivaremos as diferenças – o “pensar diferente” que habitualmente não surge sob demanda. (DINIZ, 2009, p.66)

As escolhas que acabam por conformar o desenvolvimento das revistas também não se encontram muitas vezes ligadas com a concepção da crítica da demanda de colocar um texto em direta relação com um artista ou algum trabalho específico. Alguns dos textos que vemos para as exposições realizadas no programa Temporada de Projetos do Paço das Artes em São Paulo mencionam explicitamente o fato de esses terem sido comissionados para a ocasião:

São Paulo, 12 de maio de 2013.

Aproxima-se a data de entrega desse texto. A exposição, porém, acontece apenas em julho,

possivelmente num dia de sol. Ou chuva. Nesse dia, outras questões importantes irão surgir. Mas isso é uma outra história.

Tal conclusão de Maria Monteiro para a sua contribuição do texto da exposição apresenta a diferente temporalidade de execução do mesmo, o qual tem ainda uma delimitação bastante específica servindo a exposição de Rafael RG, *Até que provem o contrário*, realizada então após a escrita do texto que consta junto a sua catalogação no MaPA – Memória Paço das Artes. Um fator a ser lembrado sobre esse tipo mais recorrente de produção de texto para exposições é a característica destas como temporárias, em instituições culturais que muitas vezes não possuem ou não trabalham com exposição de coleções permanentes. Diferente do *pensamento eventológico*⁶⁰ caráter da pesquisa e do trabalho tanto de arte quanto da escrita crítica se mostra assim diferenciado daquele que recebe um estudo de historiografia ou de catalogação.

Essa característica emergente de abordagem crítica em textos de arte se dá então em sua condição de oportunidade de movimentação, que interessa uma forma de circuito diferenciada da mais tradicional como aquela muitas vezes pontual presente nos jornais atualmente. Diferenciando-se também por assim não terem tanto um caráter mais próximo de um veículo informativo de um “serviço” cultural. Essa produção em revista apresentaria então uma temporalidade peculiar, a qual não pertence a ordem do evento ou de um projeto de caráter historiográfico – ainda que não devemos excluir a importância de considerar o desenvolvimento histórico do campo de arte a qual elas se referem.

Da importância do debate público gerado por essas revistas com esse longo tempo em que elas se produziram com relativa autonomia financeira e intelectual, podemos também tentar

⁶⁰ MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO Panorama da Arte Brasileira 2001 / Coord. Ana Paula Cohen São Paulo: MAM, 2001. p. 135

aproximar seus meios de circulação. Tratando prioritariamente de assuntos da arte contemporânea no Brasil, as revistas se envolvem em uma produção bastante específica, circulando muitas vezes em espaços também especializados. Em geral, os textos veiculados, além de não serem referentes a eventos específicos, também mostram-se realizados em vista de abordagens mais amplas sobre conformações e movimentos ligados ao campo da arte em questão: dentre alguns exemplos, podemos citar a edição número 6 da *Tatuí* sobre a relação entre *arte e política* ou a citar número 5 da revista *Número sobre arte e Estado*.

Nas revistas que analisamos aqui, podemos ver também na maioria dos casos a preocupação de estabelecer um tema e formar então esse conjunto de textos e imagens que são então apresentados em uma possível coerência em cada edição. São surgidos assim novos terrenos para a produção de um debate com, na maioria das vezes também, produções inéditas. Apesar de a revista *Número* ter sido publicada algumas vezes contendo uma mensagem de chamada contínua para contribuições, e sem especificar seus temas de antemão, as conjunções formadas por essas duas revistas em questão (e também por outras semelhantes surgidas posteriormente, como a *Dazibao* e a *Elástica*) são majoritariamente estabelecidas por relações de convite para a produção. Essa conformação editorial então, além de não visar objetivos comerciais, coloca um fator da existência de um círculo de interesses em certos tipos de discursos e alguma proximidade entre aqueles que editam, os autores e artistas participantes. Fala-se então nessa união de colaborações entre artistas para sua organização ou para sua discussão em conjunto.

A produção que aqui optaremos a chamar de *auto-organizada*⁶¹ não dá a ver a ideia de liberdade total, seja como

⁶¹ There is no alternative: THE FUTURE IS SELF-ORGANISED
http://public.citymined.org/KRAX_CARGO/teoria/autonomia/the_future_is_self-organized.pdf

independência financeira ou como autonomia discursiva. Essa produção se coloca na própria movimentação do circuito, sendo nem um desenvolvimento causal, nem algo completamente desvinculado desse; com uma concepção de serem “uma organização de sujeitos desregulados. Tendo como núcleo de união a não-identidade”. Grande parte dessa crítica que não é feita dentro do círculo acadêmico como pesquisa oficial (principalmente a realizada nos programas de pós-graduação) ou que está ligada a interesses comerciais de mídia ou de certas plataformas como as galerias. As características de *disseminação* e *multiplicação* de discussões seriam então levantadas para a pretensa renovação na distribuição do material produzido e dos discursos que então visam buscar a aproximação entre críticos e artistas.

Quando se fala aqui em aproximação, portanto, seria essa pensada como forma de diálogo para tentativas de possíveis cooperações mútuas, não apenas em oportunismos de eventos pontuais por necessidade de efetivar relações colocadas pelo sistema. Na sua primeira aparição como experiência no SPA, os membros da *Tatuí* distribuía um panfleto com o apelo:

Tatuí crítica de imersão

Nós podia estar fazendo texto casado com artista, nós podia estar puxando o saco de curador, nós podia virar meros instrumentos do sistema da arte, mas não, nós tamo aqui, humilde e conscientemente, pedindo a sua contribuição para que nós não desista de ser um crítico de arte independente.

Obrigado!

Em um texto intitulado *Manifesto Afetivista*, Brian Holmes sugere a importância da conjunção de esforços para que algo persista existindo, através do afeto. Aqui não me parece que tanto

no sentido sentimental de amizades entre envolvidos, mas na capacidade de estabelecimento de um contato entre interessados, já que se considera que atualmente não caberia mais falarmos de artista criador gênio ou crítico julgador neutro.

Um evento artístico não necessita um julgamento objetivo. Você sabe que ele aconteceu quando graças ao eco que produz agregamos algo a mais à nossa existência. O ativismo artístico é um afetivismo, ele expande territórios. Esses territórios são ocupados pela partilha de uma dupla diferença: a divisão do eu privado, onde cada pessoa foi anteriormente colocada, e da ordem social que impõe esse tipo particular de privacidade ou privação. Quando um território de possibilidades emerge ele muda o mapa social [...] (HOLMES, 2014: 211)

A questão do circuito, dos espaços em que não só a crítica, mas igualmente a produção de artistas que circulam no Brasil no período contemporâneo a atividade das revistas é trazida em discussão com textos específicos que problematizam essa temática que tem se configurado em transformação na última década e meia. Entre as políticas governamentais, o crescimento das instituições de arte como os centros culturais ligados a instituições bancárias (Banco do Brasil, Caixa, Itaú, Santander, Banco do Nordeste, por exemplo) e a disseminação de diversas bienais no país desde os anos 90, a movimentação desse circuito de arte contemporânea ganhou novas aberturas e funções. Em um texto publicado na Tatuí 00, uma das editoras, Ana Luisa Lima afirma a relevância da consideração dos posicionamentos sublinhando que “Antes de a crítica retornar aos discursos sobre *forma* e *conteúdo* há que se discutir a inserção das obras em determinado(s) circuito(s)” (2010, p.41).⁶² A geração de situações diferenciadas nesses casos considera então não apenas as transformações nas concepções da

⁶² Grifos originais

prática artística na sua preocupação estética, mas ainda suas relações estratégicas de poder que decorrem dessas possibilidades surgidas.

Como já foi comentado, a ilusão de total liberdade na política do campo da arte, que hoje se encontra fortemente atrelada a questões sociais e econômicas, não é aqui tomada como um ideal. Ao procurar traçar algumas possibilidades de atuação (crítica?) nesse circuito Newton Goto sugere a consideração de *circuitos heterogêneos*

Envoltos no aquecimento de uma desesperança global – entre guerras, intolerância, impérios, mercados, concentração de riquezas e muita corrupção – entretanto atentos aos poréns à espreita e focados na potência da ação crítica e emancipadora, os circuitos artísticos heterogêneos PODEM SER uma perspectiva radical de resistência e proposição cultural: na quebra de paradigmas vinculados a noção de centro e periferia; na afirmação de alternativas ao controle institucional sobre o discurso; na autonomia de diálogo; na construção de novas relações econômicas, (GOTO, p.11)

Pode ser importante considerar significativo que, em meio esse clima de crise da função crítica, as revistas surgem e se mantêm com alguns números impressos por mais de sete anos em atuação. Apesar de o tom empregado parecer bastante esperançoso, e os envolvidos nas produções aqui em questão trabalharem com pretensões de transformação do meio nas atuações estratégicas, não apenas abordando temas e questões políticas. A *Número* era distribuída em locais como centros culturais e também alguns espaços de artistas, como o Torreão em Porto Alegre; enquanto as edições realizadas pela *Tatuí*, por terem sido mais irregulares e de projetos bastante variados (o que faz com que inclusive o valor da revista tenha variação), podiam algumas vezes serem encontradas

em livrarias ou, principalmente, adquiridas por meio de contato direto com as produtoras por e-mail.



Artistas do mundo larguem o meio! Vocês não tem nada a perder além de suas profissões!

Allan Kaprow

Para essa discussão, igualmente, pretende-se abordar o conceito de trabalho em arte⁶³, trazendo algumas iniciativas realizadas por coalizões e coletivos nos Estados Unidos (nos anos 1960 ou, recentemente, dada a crise econômica estourada nesse país no ano de 2008) e a relação do trabalho intelectual com as relações sociais e econômicas em que operam o trabalho na arte, especialmente por esse ser um centro de irradiação de causas e de efeitos econômicos e políticos em relação à situação do neoliberalismo. Aproximações dessas questões às relações da arte também são tratadas por Hito Steyerl, a discutir as posições de envolvidos na pulverização e precarização do trabalho em relação a

⁶³ Aqui nos limitamos a analisar as situações em que se colocam a crítica frente às relações de trabalho abordadas, porém existe vasta produção sobre a questão do trabalho artístico na sua função econômica, institucional e simbólica. Podemos citar aqui iniciativas como a *Apic!* (Artistas Patrocinando Instituições Culturais) concebida no ano de 2001, com um manifesto publicado no catálogo d Panorama de Arte Brasileira do mesmo ano, pelos artistas Maria Lucia Cattani e Nick Rands em Porto Alegre, normalmente apresentada como um logo que identificaria essas relações em que o artista estaria mais arcado com despesas para apresentar seu trabalho do que sendo pago por realizar o trabalho mesmo; a organização *W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy)* criada em Nova York em 2008 e empenhada em discutir sobre as condições de trabalho e fornecer certificados para instituições que se comprometem a pagar os serviços prestados por artistas; o contrato de trabalho lançado por Seth Sieglaub, *The Artist's Reserved Rights Transfer And Sale Agreement*, em 1971, com a proposta de regulamentar as relações informais de venda, revenda ou exibição de trabalhos de artistas. De alguns grupos interessantes de serem lembrados neste contexto de crítica institucional que reivindica então melhores relações entre as instituições e os artistas, poderíamos citar também aqueles que estiveram em ação em Nova York nos anos 1960/70 (principalmente em relação ao MoMA), como o Art Workers Coalition e o Guerrilla Action Group.

produção de arte contemporânea mais recente. Assim como recalculadas como forma de serviço por proposições de projetos e atuações eventuais, como comenta Andrea Fraser.

Já levada a esse local de indeterminação de suas bases filosóficas, entre *a arte depois da filosofia* e *a educação do não-artista*, a crítica de arte também, como já foi comentado anteriormente, não se sustenta nem acima nem em outra posição separada das práticas artísticas diversas. Se em um caso o ofício do artista seria reconfigurar o que seria a natureza do eu trabalho e assim se mostrar numa atuação crítica; no segundo caso, também se observa a especificidade do local onde se nomeia *Arte arte* e os caminhos cruzados de comentários entre artistas e críticos, mesmo que não se mostrem necessários.⁶⁴

A discussão vai além deste fator de decadência da posição da crítica, com Thijs Lijster, em seu texto intitulado *Where is the Critic?* para discutir então qual seria essa posição histórica do crítico como mediador. O último autor sugere que, neste sistema contemporâneo que propõe a horizontalidade em vez da posição do crítico como autoridade maior sobre a qualidade da arte, a presença desse agente crítico seria pertinente quando se propõe a trabalhar ideias como outro intelectual faria. (LIJSTER, 2013, p. 37-49) O debate interessa e se configura por essas presenças da dúvida, mais do que uma afirmação categórica sobre para o que serviria a crítica.

Não exatamente se refere ao trabalho de arte nesse caso como uma forma de organizar certo conjunto de referências e entornar como perspectiva transformadora a partir de uma experiência baseada exclusivamente em uma relação estética. Aqui se coloca interessante, por exemplo, a consideração das

⁶⁴ Referências ao texto *arte depois da filosofia*, de Josef Kosuth e *a educação do não-artista*, de Allan Kaprow, coincidentemente esses dois textos tiveram suas traduções publicadas também na revista *Malasartes*. Esse último comenta: “Um artista comenta os últimos filmes do outro; alguns artistas tecem comentários sobre seus estados de saúde ou do mundo; outros, sobre não comentar (enquanto críticos comentam todos os comentários como eu estou comentando aqui). Isso pode ser suficiente.”

construções e posições em um ambiente de circulações da arte. Há então a noção de divisão de funções que servem para operar esse círculo onde são necessitadas a cumprirem determinados fins, inclusive bastante práticos. Dada aqui a concepção de que o ideal seria a falta de preeminência de qualquer função sobre outra, as forças de trabalho existentes não se apresentam agindo em prática harmônica, porém; na maioria das vezes as formas que os trabalhos se fazem e circulam estão fartas de tensões que de algum modo também vibram para a movimentação desse meio em que estão engajadas.

A quantidade bastante significativa de textos de artistas nas publicações das revistas não nos deixa de atentar para alguns fatores que atuam significativamente nas “transformações na esfera da crítica”, como aborda Sonia Saltztein em um artigo que leva esse nome:

a profissionalização e conseguinte atomização cada vez maiores da atuação do crítico, e também a ascendência crescente das grandes instituições e do mercado no agenciamento do espaço público da arte certamente terão reduzido (ou no mínimo deslocado) o campo de intervenção da crítica. (SALTZTEIN In: FERREIRA, p.227)

Múltiplas são as funções encarnadas por alguns artistas: Ricardo Basbaum, artista, professor e escritor, chega a cunhar o termo ARTISTA ETC. – e em um texto declara seu amor por esses, pois ainda afirma “não seria correto odiar a mim mesmo” (BASBAUM, 2013: 167). É notada, então, a diversificação desse espaço de atuação tanto dos artistas quanto dos críticos, aparecendo uma transformação com relação à ordem da esfera moderna, também comentada pela autora no texto acima. São bastante escassos os jornais e periódicos de grande mídia que costumam veicular textos de artistas ou mesmo textos que pretendam refletir sobre a situação atual de alguns desenvolvimentos artísticos. Vê-se a autopublicação

nesse contexto como uma dessas intervenções críticas deslocadas, procurando possivelmente um modo de existência pelo desvio; possivelmente com menos alcance em sua difusão, mas declaradamente e voluntariamente menos objetiva.

Em depoimento Ana Luisa Lima traz o fator de uma crítica que não se presta a dar uma opinião pessoal ou apenas criar um discurso de legitimação do trabalho de arte, mas realizar mesmo esse possível comentário sobre as produções e o cenário a qual estão inseridas e se movimentam, onde tanto a crítica quanto os trabalhos de arte convivem – já que aqui falamos sobre a produção das revistas que se focam em tratar de realidades as quais na maioria das vezes também compartilham. Aponta igualmente a diferença de uma crítica que fazia Mario Pedrosa por exemplo, para uma feita pelos atuais jornais de grande veiculação no país.

Essa pauta sobre a falta ou a forte presença da crítica judicativa de forma considerada limitadora ou interessada⁶⁵, é também trazida por Andrea Fraser quando a artista comenta sobre essa separação do trabalho crítico do artístico e como isso vai produzir valor ou não para determinado trabalho ou iniciativas específicas (round table). No que toca a qual arte será legitimada ou não, sendo que a autora argumenta que se houvesse legitimação apenas pelos pares, a validade de tal procedimento é questionável para o sistema vigente, qual precisa eleger a produção mais valiosa para complementar os interesses como os mais válidos⁶⁶. Em outro projeto chamado *Services*, a qual realizou junto com Helmut Draxeler, a artista levanta a questão da arte como evento tratada por museus na sua suposta atualização às formas “desmaterializadas” de arte e então incorporadas como projetos realizados por artistas

⁶⁵ Termo como Bourdieu usa pelo menos, na referência a ausência de neutralidade nos interesses de produções culturais que acabam por criar distinções sociais, hierarquizando esses produtos.

⁶⁶ Em um encontro *Sobre o ofício do curador*, Cauê Alves comenta a ocasião em que foi solicitado pelo Itaú Cultural a realizar uma curadoria cujo tema geral deveria acerrar-se a questão da água, apontando para uma reprodução de um discurso ecológico que com grandes chances apoiaria a formação de uma imagem positiva do banco.

como *serviço* prestado. No caso se há algum serviço, a lógica seria que artistas estariam servindo a alguém por algum motivo que por ela é então problematizado, pois a valoração desse *serviço* se tornava ainda mais relativa do que a do *objeto* (FRASER, 1994).

Uma discussão que toca igualmente o trabalho em sua concepção, pois a alteração de um entendimento do que seja a autonomia⁶⁷ de criação se torna ambígua e falha na medida que Clarissa Diniz declarou certa vez sentir-se

cercada por essa pretensa “outra sociedade” que quer agir junto – vide as últimas bienais de São Paulo. Nada contra esse sentimento – acredito de verdade na esfera pública e na potência do diálogo. Mas quanto ao sistema da arte, tantas vezes acho que testemunho esse desejo de viver junto confundir-se com uma espécie de cumplicidade acrílica entre pessoas, obras ou instituições. Não me refiro apenas à diminuição da “coragem crítica” ou a possíveis “acobertamentos”, mas a algo que acredito ser mais sistêmico, e que – como alguém que se inicia no campo da arte – sinto na pele, dia a dia. Trata-se de uma paulatina e discreta (mormente porque justificada) amortização de processos e estratégias de relativa autonomização/individuação no seio do sistema social da arte. Grosseiramente, é como se, diante da consciência de nos sabermos interdependentes e, por isso, necessariamente relacionados e implicados, colateralmente fôssemos abrindo mão de tentativas mais radicais de diferenciação (demarcação de dissonâncias), que acabam se conformando a sutis esperanças de “subverter o sistema a partir de seu interior” (Tatuí 7, p.22)

Hoje além dos trabalhos desenvolvidos por diversos grupos nos projetos mais variados, sejam esporádicos ou de duração mais longa, já contamos com a existência de coletivos curatoriais – como

⁶⁷ Discurso de Andrea Fraser também se mostra muito semelhante em outro contexto: We may work for ourselves, for our own satisfaction, responding only to internal demands, following only an internal logic, but in doing so we forfeit the right to regulate the social and economic conditions of our activity. And in forfeiting the right to regulate our activity according to our professional interests, we also forfeit the ability to determine the meaning and effects of our activity according to our interests as social subjects also subject to the effects of the symbolic system we produce and reproduce. (1994, p. 7)

o What, How and for Whom/WHW⁶⁸, surgido nos anos 1990 na Croácia, para citar apenas um exemplo. A base para a criação dessas uniões, em contraposição a uma figura mais normal de um curador individual (ou muitas vezes “independente”) viria então principalmente desse momento de uma situação de *precarização* de formas de trabalho, especialmente frente ao que se costuma chamar de pós-fordismo.⁶⁹

Não é rara a identificação hoje da figura do curador como um especialista a qual os artistas teriam seus trabalhos submetidos, hierarquizando o processo de construção do que se mostra publicamente. Como foi falado anteriormente, há uma condição de positividade nessa fluidez de ofícios e trocas de experiência, porém ao tornar-se exigência ou forma de exploração essa fluidez é colocada como perversão. (GIELEN, 2013, p.21)

Parece interessante a aqui então o posicionamento de Ana Luisa Lima em um texto intitulado, *São Paulo, 1º de maio de 2014*. Nele, coloca sua atuação como curadora como sendo um estado de pesquisa e não exatamente uma profissão, mais como uma posição de atuação possível na articulação mais geral das funções de crítica de arte. Assim, desvencilhando a pesquisa de uma necessidade de adaptação a exigências expositivas. O que levaria de volta ao problema também lembrado por Hito Steyerl – “a crítica se converteu em uma instituição em si, um instrumento de governabilidade que produz sujeitos racionalizados.” (2009, p.487) – da integração pela precariedade das condições de trabalho, aproveitadas pela lógica

⁶⁸ Ver mais em *Defining the enemy and the post-fordist business as usual*. In: Self organized. E também no endereço eletrônico do grupo: <http://www.whw.hr/>

⁶⁹ Não exatamente seria o caso de aprofundarmos aqui uma longa discussão sobre as condições de trabalho mais gerais que parecem espelhar o estereótipo do trabalhador como um artista, na flexibilização e excessiva falta de limitação de funções em nome de uma falsa fluidez que dá a ver uma real exploração expandindo os domínios do trabalho nas relações danosamente desestabilizadas, proporcionalmente a ideia de desregulação econômica. O grande celeuma que envolve a precarização e desconsideração dos direitos trabalhistas aparece atualmente como uma fonte de reafirmação da priorização do lucro privado em contraposição a uma intervenção estatal na afirmação daqueles direitos. Para citar um exemplo, um país como os Estados Unidos, significativamente representante de várias lógicas do capitalismo neoliberal, não garante o direito de licença maternidade, por exemplo.

neoliberal de desmantelamento de instituições: um movimento também bastante ambíguo e dependente de suas condições e possibilidades de negociação, onde se pondera ou não a sua prioridade de opção.



A complexidade dos espaços possíveis criados e das escassas oportunidades de uma continuação regular também se estende a certas estratégias de resguarda da autonomia desejada. Podemos notar a tensão e a circulação variável quando Clarissa Diniz declara que seria ideal “Não depender de um único centro garante autonomia, porque você pode abdicar de um cerne, podendo com isso enfrentar determinadas relações de dependência com autonomia.” (DINIZ apud REZENDE e BUENO, 2013, p. 123). Sugere então, que é preciso encontrar um meio de distribuição flexível desta produção crítica, sendo que não pretendia depender de uma única iniciativa – nem mesmo apenas da *Tatuí* ou de uma grande instituição corporativa.

Mesmo no meio mais legitimado do campo acadêmico, algumas revistas desempenham um papel interessante também com abertura para o debate de novos meios e pautas para o trabalho crítico. Uma destas é a *Concinnitas*, criada em 1996 como um publicação semestral do Instituto de Artes da UERJ, e a partir de 2005, estando vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes. No número 20 da revista, encontra-se uma entrevista com Glória Ferreira por Amanda Bonan e Clarissa Diniz. As autoras e críticas discutem então sobre os veículos possíveis para a prática da escrita crítica entre os diversos meios com relação às situações atuais do trabalho em arte:

Talvez a própria função do artista, o próprio papel do artista na sociedade, se tenha transformado. A *Malasartes*, por exemplo, era uma revista essencialmente de defesa de um espaço possível para a arte contemporânea. Então, talvez, de fato, a situação do artista que hoje é curador, que tem esse trâmite entre várias funções, já deslocou o papel que essas revistas poderiam ter. Agora, por exemplo, estou participando do conselho da revista do Parque Lage, que é superinteressante, tem textos, links possíveis para vídeos, mas não tem essa mesma participação dos artistas. São sempre revistas institucionais. (FERREIRA apud DINIZ e BONAN: 32)

Além de contar com alguns textos de artistas em algumas edições, as publicações da *Tatuí* e da *Número*, mesmo focando sua produção na escrita da crítica, traziam em todas suas edições intervenções gráficas ou ensaios visuais. As publicações da *Tatuí*, talvez por sua maior variação gráfica em relação à *Número*, apresentou uma integração mais integral dessas intervenções. Porém, uma edição específica da *Número*, a 10, também chamada de *embrulho*, trazia em seu editorial um questionamento sobre a relação entre críticos: “Materialização de um só trabalho de arte em que artista e crítico, ou crítico e artista – aqui é importante não definir a ordem dos sujeitos – se dispõem a conviver sobre um só suporte.”. Esse último número da revista se diferenciou das demais não apenas por ter um formato físico diverso, mas também por ter sido realizada com a proposta de “estabelecer esse espaço ambíguo” que conjugaria os trabalhos em tão de natureza tradicionalmente diversas em uma mesma coisa, sem pretender também suprimir a possível específica importância de cada um.

Nessas atividades de aproximação podemos lembrar também que as revistas operam então nesses seus espaços de se refletirem na sua própria existência, visto que nos dois casos analisados são

iniciativas que propõem fundar esse lugar de discussão não encontrado anteriormente pelos autores e editores que o reivindicam então. Em certo sentido há uma aproximação, não só temporal, mas também estratégica entre essas publicações e os “espaços autônomos” de arte. Em um livro lançado recentemente por Kamila Nunes, apresenta um mapeamento e um esforço de historicizar atividades passadas, além de, especialmente, refletir sobre os espaços mais recentes no Brasil. As concepções de iniciativas de caráter experimental e crítica são um pouco semelhantes com as encontradas nas revistas quando esses espaços são descritos como “lugar estratégico na recepção, articulação e desenvolvimento da arte experimental no Brasil. Eles são parte de um conjunto de práticas autônomas, governadas por políticas e dinâmicas intensivas, por processos não lineares e por um ideal de autogestão, liberdade e resistência.”(2013, p.14).

Um exemplo de espaço que possui uma ligação direta com o que foi a *Número* é o hoje ativo Ateliê397, coordenado por uma das editoras da revista, Thais Rivitti. Funciona como espaço independente abrigando exposições, palestras e outros projetos com artistas diversos, tanto “jovens” quanto alguns já legitimados como Nuno Ramos e Ieda Catunda.

Tem muito a ver com uma parte do que foi a revista *Número*, de juntar vozes e opiniões, uma ideia de atuação, esses textos mais de ocasião, de intervenção, acho que isso tem muito a ver com o Ateliê, essa mobilidade, essa possibilidade de ter um debate para ser feito, ele é urgente e dá para fazer aqui, chamar as pessoas e organizar isso aqui. [...] E dessa necessidade de intervenção, de posicionamento, essa análise do circuito, porque o ateliê faz muito isso, se entende como uma intervenção no circuito, busca abrir um espaço em meio a uma institucionalização muito pesada.⁷⁰

⁷⁰ Em entrevista concedida à autora.

Dos cruzamentos críticos entre as revistas aqui pesquisadas e as pessoas envolvidas além de nas publicações, nessas outras iniciativas, é em um texto publicado na Tatuí 12 que Thais atribui sua atuação no 397 como seu exercício crítico quando diz: “Nem só de textos vive um crítico de arte”⁷¹. A atuação no espaço também vem como uma forma alternativa de realizar a crítica dessas diversas formas, inclusive provendo discussões e um projeto de uma revista lançada em 2011 com o nome de *Maré*.

Uma das atribuições para a finalização da revista *Número* deveu-se então a uma dispersão dos participantes, organizadores e editores, os quais, além de Thais, se encaminharam para atividades diversas sendo para especializações, projetos como curadores, jornalistas ou se tornando professores universitários (como Cauê Alves nesse último caso). Além das situações transformadas nos contextos mais amplos em que se realizou a revista, a artista Tatiana Ferraz aponta para essa mudança de rumos para uma direção dos projetos pessoais de cada um denota a diferença do cenário anterior em que

Em meados dos anos 2000 éramos solteiros, cheios de energia, alguns ainda estudantes, outros em início de carreira, era um contexto muito livre que demandava também muito tempo disponível para os encontros, debates e organização da produção. Aos poucos, a vida acabou nos levando a outros compromissos, principalmente profissionais, financeiros e familiares (para aqueles que tiveram filhos) que, de alguma forma, inviabilizara aquele jeito de se fazer revista. Precisaríamos ter reinventado um novo *modus operandi* (por exemplo, se fosse hoje, talvez , a

⁷¹ O texto *Qual é o compromisso da crítica de arte?* Foi publicado na edição 12 da revista *Tatuí*. Posteriormente, na ocasião da publicação do livro retrospectivo sobre a existência do Ateliê397 (*Ateliê397 2010-2015*), Thais também volta a lembrar do texto ao comentar: “Quando escrevi na revista *Tatuí* que o Ateliê397 era meu maior trabalho de crítica de arte, era mais ou menos isto que eu tinha em mente: sentia que a crítica de arte não poderia ser apenas o exercício do diagnóstico implacável sobre o estado (geralmente lamentável) das coisas, mas tinha que ser, também, seu movimento inverso – o da criação de um espaço para existência de novas formas de arte, de se pensar arte.” (2015, p.17)

internet poderia ter facilitado a logística e os custos da revista). Um outro elemento que a meu ver contribuiu para o fim do ciclo da revista é o próprio meio de arte; naquele período não tínhamos uma pressão tão grande do mercado, e a crítica ainda tinha um papel importante na formação de valor de um trabalho de arte.

De certa forma a realização da revista parece apontar, então para essa opção oportuna em um ambiente de indeterminação e, por conseguinte, apesar de precário, sem grandes balizas ou mesmo com uma ingenuidade (como sugeriram também alguns depoimentos dos envolvidos em ambas as revistas) para realizar tal empreitada daquele modo.

É interessante notar, tomando também como exemplo o livro citado acima e de alguns outros projetos que ocupam densamente as produções de arte contemporânea atual, seja no 397, no espaço Pivô, no Museu de Arte do Rio – últimas duas instituições onde hoje trabalham Ana Luisa Lima e Clarissa Diniz, respectivamente –, que alguns autores são os mesmos a participarem das produções de revistas e desenvolverem escrita da crítica em algumas revistas. Assim, parece interessante considerar como esses agentes mesmos estão formando um discurso sobre eles enquanto procuram propor uma renovação da crítica e das formas de atuação no campo da arte. A participação que antes poderia ser caracterizada como periférica em relação aos ambientes mais estabelecidos na arte contemporânea no Brasil (principalmente sua concentração na cidade de São Paulo), já se mostra com grande presença em eventos e projetos mais recentemente realizados, ainda que muitos permaneçam auto-organizados.

Considerações finais

modo: o estado ativo e não ele / resultado – o estado ativo não importa /
nenhum interesse no resultado – o resultado / é diferente se ele mesmo
Estado/ ativo/ é repetido.

Modo: experimentos. – o resultado não / deve ser guardado – carece de /
interesse –
Não-intercambio –
Gruyère emplastado para dentaduras defeituosas

Notas/Infra-mince, Marcel Duchamp

Observa-se, ao fim, a noção da incapacidade de deter aqui totalmente os questionamentos que surgiram durante a pesquisa, a qual em seu caráter de processo se mantém ainda ativa a outras possíveis aberturas a partir dessa necessidade de fechamento. O que se torna evidente então seria a descoberta de um ambiente bastante fértil para desenvolver variadas questões que permeiam a produção dessas revistas.

A iniciativa de colocar essas produções em perspectiva e buscar tanto seus pontos de conexão quanto suas diversidades, pôde demonstrar como ainda pareceu possível redirecionar os métodos e assuntos tratados como próprios do que se convencionou a chamar de crítica de arte. Como procuramos demonstrar, a interligação de situações em que se deseja liberdade de pensamento e, ao mesmo tempo, se demonstra a ambiguidade da crise de não ter exatamente um campo bastante estruturado institucionalmente possibilitou a criação desses espaços.

Além dessas produções aqui estudadas, algumas outras que poderiam ser de interesse a uma continuação da pesquisa foram criadas dessa última década em que nos encontramos. A revista

*Dazibao*⁷², criada em 2011, na cidade de São Paulo, tendo como editores os artistas Deyson Gilbert e Roberto Winter, se aproxima da filosofia política (trazendo, por exemplo, discussões de produções mais recentes de franceses como o *Comitê Invisível* e a *Tiqqun*), mantendo relação com alguns acontecimentos contemporâneos no meio de arte brasileiro. Outra revista a ser lembrada é a *Elástica* criada no Rio de Janeiro, em 2010, pelos editores Beatriz Lemos, Rafael Adorján e Thais Medeiros. Essa surge já em seu primeiro número com o questionamento “Para que mais uma revista de arte?”, o qual aparece então como o que direciona as colaborações dessa edição inaugural; trazendo inclusive uma entrevista com as editoras da revista *Tatuí*.

Ambas são igualmente formadas por esses corpos editoriais atuantes igualmente em outras funções no meio artístico atual, que cruzam de algum modo as práticas daqueles envolvidos com as revistas aqui estudadas: podemos citar o projeto de Beatriz com o *Lastro Arte*, uma plataforma *on-line* que agrega informações sobre projetos e pessoas atuantes na América Latina, e também a presença de Deyson numa das residências realizadas pela *Tatuí*. Por sua vez, essas duas últimas publicações mais recentes diferenciam-se da *Tatuí* e da *Número* em não terem, até o momento pelo menos, estabelecido algum vínculo com instituições de ensino

⁷² O primeiro editorial da revista explica: 大字報 (“informe de grandes caracteres”, se traduzido literalmente); “compreende-se a prática de afixação de mensagens em vias públicas para serem lidas por passantes. Tal definição incluía não somente a disposição de informativos, jornais ou cartazes em forma de painel nas paredes, como também a inscrição dos crimes de um condenado na estrutura de madeira que o mantinha preso no momento de sua exposição em praça pública. Reinserido no contexto da Revolução Chinesa (1949) e, sobretudo durante a Revolução Cultural (1966-76), o *dazibao* se converteria num dos principais veículos de comunicação, crítica e debate do país. É notório neste período seu caráter potencialmente democrático e descentralizado, uma vez que, em tese, seu conteúdo se determinava mediante as intervenções espontâneas dos próprios cidadãos, que publicamente respondiam uns aos outros por meio de *dazibaos*. Na Europa, no mesmo período, o uso de *dazibaos* foi amplamente difundido nos meios universitários como reflexo da recepção local, descontextualizada, do maoísmo. [...] O nome desta revista não resulta de nenhuma pretensão positiva ou nostálgica quanto a algum tipo de resgate daquele espírito revolucionário, o que certamente incorreria num anacronismo. Não obstante, trata-se de, anacronismo maior, tencionar o peso semântico da palavra com as possibilidades da prática da crítica hoje. Reconhecendo nesta o mesmo estatuto ambivalente e paradoxal observado nos diferentes usos históricos do termo *dazibao*.”, ver mais sobre em <<<http://dazibao.cc/>>>

ou de financiamentos por vias de edital público, estando então possivelmente situadas em modos práticos com delimitações diversas das exploradas na presente dissertação.

Aqui poderíamos citar uma produção que também vem a colaborar com a discussão mais ampla da escrita sobre arte e seus acessos: a revista *Hay em Português?*. Surgida no ano 2012 em Florianópolis, por um projeto envolvendo a atuação de Regina Melim como professora no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, no Centro de Artes, na Universidade do Estado de Santa Catarina. Inicialmente, gerada a partir dos seminários ministrados por Regina na universidade com o intuito de traduzir textos considerados relevantes para o estudo da arte contemporânea, porém ainda sem traduções para a língua portuguesa. No entanto, em suas últimas edições a revista acabou tomando um rumo diverso e veio a publicar, esse ano, duas edições temáticas com produções atuais e, em sua maioria, realizadas no Brasil: a *Hay5*, abordando o tema de revistas de crítica, e a *Hay6*, contando com colaborações que pautam o texto na produção de arte. Em vez de se utilizar do espaço das revistas acadêmicas para o escoamento desses conteúdos, a revista parece desejar integrar a produção com os alunos e também circular em outros ambientes (no caso, também junto às publicações da editora *par(ent)esis*, coordenada por Regina).

Essas últimas publicações comentadas se inserem em uma rede de circulação diferenciada, devido à explosão de feiras de publicação que surgiram e a cada ano aumentam seus expositores em diversidade e número, contando também com um público bastante numeroso (e que por vezes inclusive vem a tornar-se expositor). Apesar de realizarem distribuição direta (em lançamentos ou por correio), essas publicações mais recentes circulam nessas feiras onde a autopublicação e o encontro de diversos outros tipos de impressos de arte têm ganhado maior visibilidade e inclusive

discussões⁷³ sobre tal produção. Também recentemente criado por Fernanda Grigolin, em 2015, o *Jornal de Borda* se propõe igualmente a publicação de textos críticos e, inclusive, no seu primeiro editorial comenta-se a dinâmica autogestionada e fluida das feiras, chamando atenção para esse espaço não só como um meio de circulação renovado, mas também um espaço de troca entre os editores em si e entre esses e o público.

De certo modo não foi difícil deparar-me então com a ironia de estar realizando alguma forma de institucionalização dessas práticas com a conformação da escrita dessa dissertação. Cabe, porém, ressaltar aqui o fato de a abertura existente ao tema se mostrar possível e até mesmo incentivada o meio acadêmico em que se fez. Atingir igualmente esse espaço ambíguo de formalidade e liberdade de pensamento diz algo sobre essas situações possíveis em que estamos dispostos a nos colocarmos, em vez de qualquer possível insistência em simplesmente negar alguma potencialidade de desenvolvimento do conhecimento dentro de uma instituição de ensino pública e gratuita.

Como foi visto anteriormente aqui o período em que se iniciaram e se fizeram possíveis as publicações das revistas em questão foi considerado, pelos envolvidos, como um dos de grande efervescência em iniciativas de incentivos governamentais para projetos de arte. Hoje escrevo essas considerações em um período de maior instabilidade desde o início do percurso acadêmico que foi até então acompanhado por possibilidades de incentivos à iniciação científica e, certamente fundamental, a possibilidade privilegiada de

⁷³ Em agosto desse ano foi realizado em São Paulo no espaço *Aurora* a segunda edição do encontro PAPELETA, o qual reuniu cinco palestrantes em torno do tema de publicações e política envolvida nessa prática, esse espaço além de agregar também uma editora e participar ativamente das feiras de publicação foi responsável junto com Fernanda Grigolin do Encontro de Publicadores, realizado na mesma cidade no dia anterior a Feira Tijuana (uma das maiores atualmente), reunindo diversas pessoas em atividade nesse meio de publicações de artista. Ao participar como observadora convidada nesses dois programas, pude observar algumas características também similares àquelas de importância nas publicações das revistas, como o trabalho de criação de espaços de encontro e discussão por meio e entorno da publicação.

contar com a bolsa durante a realização do curso de mestrado. Independente da posição política pessoal a qual se coloca o leitor deste trabalho ou mesmo a autora, a realidade de testemunhar a anterior extinção do Ministério da Cultura e a recente aprovação da proposta de emenda à constituição, de limitação de investimentos públicos por duas décadas. Na construção de pontes para o futuro da adversidade, ainda vivemos.

Realizando agora esse olhar retrospectivo sobre o percurso da pesquisa, é possível ver que ela acabou tomando caminhos desviantes do que inicialmente havia me proposto na problematização das publicações como espaços criados para experimentação da crítica de arte – tendo também o título anterior *Procurando a liberdade do exercício experimental: a prática da crítica nas revistas Tatuí e Número nos anos 2000*. Ainda que tenha se mantido essa consideração sobre o lugar experimental das revistas, a pesquisa então parece ter se encaminhado significativamente (talvez irreversivelmente) para questões sobre a irresolução da produção da crítica do sistema em arte contemporânea no Brasil, ao acabar levantando algumas inquietações sobre problemas de temporalidade nessas produções que pretendiam se colocar em contato direto com as suas situações presentes. No entanto, essa se mostrou uma discussão de profundidade da qual não foi possível superar aqui, o que deixa então questões em aberto. Atentar agora para esses recorrentes usos de categorias como a invenção, o vazio, a ambiguidade e ao mesmo tempo a duração perecível desses projetos traz esses questionamentos sobre continuidades e interrupções tanto nos plano das ideias quanto nas estruturas práticas – “tudo depende da hora tudo depende da glória tudo depende de embora”. Uma frase interessantemente ambígua de ser lembrada aqui é a de Carlos Zílio em seu texto *Querela do Brasil*, publicado na segunda edição da *Malasartes*, em fevereiro de 1976: “Analisando a evolução da arte

brasileira, verificamos que uma das suas principais características é a descontinuidade.”

Longe de pretender levantar uma questão de como essas referências articulam algo que poderia ser caracterizado como arte *brasileira*, considerando a imensa gama de produção que, concentrando o foco da pesquisa em alguns polos centralizadores, institucional, econômica e culturalmente, não seria possível abarcar mesmo se o adjetivo fosse aqui considerado legítimo. A inquietação aqui talvez pareça ser menos de buscar certa identificação entre períodos e manifestações diversas, mas possivelmente em que circunstâncias se articulam essas situações que enunciam algumas respostas ou perguntas recorrentes. Ou de como o questionamento ético, político e social é gerido com relevância nessas iniciativas de proposição crítica em condições de instabilidade perene e renovada precariedade.

ANEXO

Reproduzo aqui uma listagem das intervenções de artistas presentes nas publicações da Revista *Número* publicada na *Hay en Portugues?* 5 (2016) e em seguida também compilo uma listagem das intervenções presentes na revista *Tatuí*:

Número

número INTERVENÇÕES/PARTICIPAÇÕES Cada número conta com a participação/intervenção de um ou mais artistas em suas páginas.

número UM Intervenção de Rubens Mano: AQUI COMEÇA na segunda capa e O OUTRO LADO na terceira capa.

número DOIS Intervenção Artur Lescher: Revista perfurada por perfurador de papel (dois furos). No verso da contracapa conjunto de círculos picotados pelo perfurador.

número TRÊS Duas Intervenções: Jorge Menna Barreto com Quem Matou C.M.? e Viva Milú Villela! (carimbos) e um convite aos autores a incluírem uma nota ao final de seus textos; Ricardo Basbaum com Passagens (NBP); Fernando Burjato com Sem título e Rosana Ricalde com Manifesto Antropófago.

número QUATRO Angela Detanico e Rafael Lain com projeto gráfico e, ao mesmo tempo, uma intervenção.

número CINCO A revista apresenta trabalhos de três artistas: Brindes na capa de João Paulo Leite; A quem interessa [mapa contendo a distribuição geográfica do público de arte segundo mala direta de instituição pública de arte na cidade do Rio de Janeiro] por Alexandre Vogler e Ao leitor [caixas de textos desfocadas?] de Wallace Masuko.

número SEIS Intervenção de dois artistas convidados: Viagens Maravilhosas de João Loureiro que ocupa a capa e a contra capa da revista; Pessoa Física (formulário) da série Abstrações burocráticas por Marcius Galan (p. 7 e 8).

número SETE Intervenção artística realizada pelo artista Erick Beltrán que também assina o projeto gráfico da revista. A intervenção é constituída de imagens retiradas da mídia impressa brasileira e distribuídas na publicação.

número OITO Artista convidado: Daniel Acosta que fez capa e contracapa com instruções para recortar e obter um território.

número NOVE Acácio Sobral e Járed Domício com intervenções gráficas de imagens repetidas e alteradas com pontos nos cantos superiores das páginas.

número DEZ Intervenção de uma dupla: artista e crítico

Tatuí

(intervenções estão presentes na revista apenas a partir da quinta edição, tendo as outras apenas um projeto gráfico, sem relação específica com algum trabalho de um determinado artista para a edição)

Tatuí 5: Fernando Leite e A Casa como Convém - edição que discute o passado, traz fotos de objetos e um projeto gráfico trabalhados com uma aparência (cor e formato) de fotos antigas.

Tatuí 6: Fernando Peters – creditado como ilustrador e pesquisador de imagens. No caso dessa edição as imagens presentes parecem acompanhar a singularidade de cada texto, não tendo grande unidade no todo, apesar das mesmas igualmente se tratarem de imagens apropriadas de outros contextos.

Tatuí 7: encarte de adesivos a serem colados nos espaços em branco presentes ao longo da revista - Aslan Cabral, Guilherme Pedreiro, Cláudia Washington, Lúcio de Araújo, Coletivo Mergulho, Grupo GIA e Solange Farkas.

Tatuí 8: quadrinhos de Rafael Campos Rocha.

Tatuí 00: Wlger Wallace faz grifos e comentários em todos os textos da revista.

Tatuí 11: desenhos de Nelson Félix.

Tatuí 12: intervenção de Clara Ianni com imagens de bombas atômicas impressas em papel vegetal.

Tatuí 13: em parceria com o artista Pablo Lobato e o Festival Cine Esquema Novo, as editoras da revista são convidadas a realizar um experimento de um curta durante uma residência de seis dias. O filme, chamado Cruza, está disponível em: <https://vimeo.com/revistatatui/cruza> e o projeto gráfico apresenta um corte de páginas não convencional que é acompanhado também por imagens do filme.

Tatuí 14: intervenções gráficas manuscritas na entrevista de Ronaldo Brito, feitas por Júlio Martins e Marco Antônio Mota

ENTREVISTAS

Thaís Rivitti

))Pergunta Tendo sua formação acadêmica na área da filosofia, como foi essa aproximação do interesse pessoal pela escrita sobre arte? Tu és formada em jornalismo e filosofia, não é?

Thaís Rivitti Sim, eu sou formada em jornalismo e filosofia. No começo, eu achei que eu ia escrever sobre política, quando eu entrei no jornalismo. E, aos poucos, muito por conta do curso do Rodrigo Naves que eu fiz junto... [ali há uns vinte anos e tal] eu percebi que a arte também é um campo político e que talvez fosse até mais interessante, para falar de política, falar sobre arte do que ser uma jornalista que vai cobrir Brasília, de ficar nessa política partidária. Então, foi meio por aí... eu já tinha um interesse grande pela escrita, acho que o curso do Rodrigo Naves foi fundamental naquela época, fiz três anos do curso dele, e é engraçado porque é o mesmo curso. Só que era muita coisa para mim, lembro que eu pegava os textos, eram textos densos que ele deixava no xerox, em umas pastinhas. Alguns eu tentava traduzir, porque era um pouco um jeito de eu me aproximar mais daqueles textos, entender mais nos detalhes, essa coisa da tradução. Eu lembro de um do Van Gogh que eu fiquei traduzindo o ano todo, eu nem sei se eu entreguei para ele porque, como tradução, era uma porcaria. A ideia era essa, também, ajudar a fazer a bibliografia desse curso mais acessível, e junto a isso tinha esse grupo, Maria Antônia, o Lorenzo tinha acabado de entrar, eu tinha entrado fazia pouco tempo. O Lorenzo Mammi, no Maria Antônia, como diretor, começou a reavivar uma programação de artes plásticas, de artes visuais lá. E aí, eu acho que muito tentando fazer essa programação, tentando ter novas ideias nessa programação, ele chamou algumas pessoas. Muitos eram meus

colegas na filosofia (o Cauê [Alves], a Taísa [Palhares], o Zé Bento, o Afonso), no começo todo mundo tinha em comum isso, talvez isso que tenha também feito com que... na verdade a Tania Rivitti, que é minha mãe, trabalha lá até hoje nos cursos, foi fundamental para esse processo, ela que indicou muitos dos integrantes do grupo. Eu vejo, por exemplo, o Lorenzo era meio óbvio que ele ia escolher o pessoal da filosofia, mas tinha jornalista, tinha artista, e eu acho que essa pluralidade... talvez a Tania que tenha tentado conceber a coisa de um jeito mais assim. E tinha também como jornalistas a Juliana Monachesi e o Fernando Oliva, desde o começo. Tinha o Guy Amado, que teve uma breve carreira de artista, e logo foi para esse lugar do texto, e já era, talvez, um crítico de arte. E tinha, como artistas, a Tatiana Blass e a Tatiana Ferraz. Eu não sei bem, eu caí nesse grupo, e não sei bem quais os motivos de terem chamado esses ou aqueles, mas acho que era um grupo que estava muito interessado em discutir arte contemporânea, estava muito interessado em ter alguma atividade mais pública, de comentar a produção, e estava todo mundo começando, também.

E aí a gente escrevia, mas era uma coisa muito pequena, muito pontual, a gente escrevia sobre os artistas, então tinha uma coisa que a gente sempre achava complicado: nós não escolhíamos os artistas da programação, mas tínhamos que escrever sobre eles, então nem sempre aqueles artistas eram nossa escolha. E havia todos os problemas de você escrever esse tipo de texto, porque às vezes, até hoje, você escreve sobre um trabalho que não está pronto. Então você vai ao ateliê de um artista, conversa, e de repente ele muda tudo... Enfim, também se tinha aquele espaço restrito, limitado do catálogo, dos folders que eles faziam, mas para mim foi super importante do ponto de vista de dar início a isso, de começar a ir em ateliê de artista, de ter o desafio de falar sobre alguma produção, algum trabalho, é diferente do texto jornalístico, é diferente dos textos de filosofia que se fazia nos trabalhos de conclusão, acadêmicos. E estava todo mundo aprendendo junto, eu

não me lembro quanto o Lorenzo interferia nesses textos ou alguém de lá, eu não me lembro quando o João Bandeira entrou na Maria Antônia, foi uma outra pessoa que, como editor, teve uma presença forte. Mas acho que, neste começo, o João não estava, tinha algumas conversas com o Lorenzo que nem sempre ele conseguia ir, nem sempre dava para ele ir. Mas eu me lembro de algumas conversas, que a gente conversava sobre os textos de cada um, sobre as ideias para textos. Era mais ou menos isso, nesse começo...

Eu me lembro que logo também fui... que ao lado dessa coisa da Maria Antônia, para muitas das pessoas da Número, também foi muito formadora a experiência como monitor da Bienal. Me lembro que muitos eram meus colegas também nessas monitorias, por exemplo, na 24ª Bienal, do Paulo Herkenhoff. Eu acho que a Taísa estava lá, o Cauê, o Afonso, o Zé eu não me lembro, talvez o Guy... O Guy era mais da montagem, não ficava na monitoria. Mas enfim, esses cursos também, para mim, foram muito... [porque se tinha um curso] E depois aquele contato intenso, você tem que produzir discurso adoidado daquelas obras, e aquilo foi um começo, e acaba que a gente tinha esse repertório comum, morava aqui, às vezes estudava junto ou tinha feito... Na verdade eu nunca fui da sala de ninguém da filosofia, não tem muito sala lá, é um curso que você tem que fazer um ano básico e depois você vai montando. Mas a Taisa, o Cauê e o Afonso entraram antes na filosofia, eu entrei em 1997, começo em 1998 [eu acho]. Em 1996 eu entro no jornalismo, em 1997 na filosofia, e eles já estavam se formando nessa época, mas nós tínhamos esse repertório comum, de aulas, de autores que a gente lia. Era um grupo animado, tinha umas disputas, tinha umas brigas, não sei, não me lembro bem, faz muito tempo, mas eu me lembro que tinha algumas brigas de ponto de vista, de... tinha uma discussão sobre o formalismo, ou o que a gente conseguia entender naquela época que era o formalismo, então a gente ficava... me lembro, tinha pólos de discussão, do formalismo, da autonomia da

arte, de tudo isso. Claro que as pessoas que tinham uma vivência mais do jornalismo, uma vivência mais prática, elas tinham uma opinião totalmente diferente das pessoas que eram super teóricas e que tinham ficado estudando filosofia na USP. Tinha as artistas, a Tati Blass logo saiu, falando que... eu lembro que ela falava uma coisa super forte, que era muito deprimente para ela, como artista, ficar ouvindo aquelas coisas do fim da arte, que não existe mais experiência estética possível, ela falava que era muito deprimente. Claro, o trabalho dela começou a demandar muito rápido uma atenção dela, depois eu a encontrei de novo quando eu fui trabalhar no Videobrasil, engraçado. É um pouco isso, as pessoas da *Número* foram se reencontrando ao longo da vida.

Mas desse começo ainda da Maria Antônia é isso. E a necessidade da revista, a nossa vontade de criar uma revista, era muito decorrente da gente gostar dessas reuniões, e do Lorenzo também não conseguir mais dar conta de ficar presente, de ser nosso professor, ele era diretor da instituição [queria que ficasse discutindo assim também...] E daí a gente... e também disso, desses formatos restritos, a gente tinha a função de escrever sobre o artista x, e de repente o que queríamos discutir era outra coisa, tinha uma necessidade de conversar mais e de escrever sobre coisas que a gente mesmo pautasse. Então, a revista nasce disso, a *Número 1* ainda exatamente com essas pessoas, que eram do grupo do Maria Antônia e depois também foi mudando. No começo é isso.

)) A revista, entre outras coisas, se propõe a oferecer uma escrita que seja mais abrangente, de não estar limitada à crítica de trabalhos singulares ou exposições específicas. Como você vê esse interesse em relação, também, às referências que vocês tinham de crítica de arte no Brasil e também ao que estava sendo feito no cenário de São Paulo na época?

Thaís Rivitti Pois é, eu acho que sempre teve uma constatação de que não tinha muita crítica de arte, e isso seria um campo bacana de explorar e que não estava sendo muito valorizado pelos veículos de comunicação. Agora, também, na hora em que a gente vai fazer a revista, a coisa surge meio temática, cada edição tinha um tema, então nós ficávamos muito tempo definindo esse tema. Tinha uma ideia, eu não sei se era desde o começo, de uma edição rotativa, então todos seriam editores ao longo do tempo, todos seriam editores. Eu não sei se a gente pensava muito sobre o tipo de escrita, era uma coisa meio: “ah, eu vou escrever sobre isso, escreve aí”, daí a gente discutia o texto de cada um e discutia muito o tema, o que é pertinente falar agora... era meio assim. O que todo mundo tinha... todo mundo não, tinha um pouco essas pessoas que tinham como referência o Rodrigo Naves, o Lorenzo, que fazem parte, não que eles pensem a mesma coisa, mas fazem parte de um certo grupo da crítica de arte daqui de São Paulo. Tinha gente que era muito ligada a eles, e tinha outras pessoas com outras referências. Eu me lembro da Juliana falando muito da Marisa Flórido [eu não sei se ela é de Brasília], me lembro muito dela falando isso, e eu acho que a Juliana trazia outras referências mais dissonantes de crítica de arte, mas era muito, naquela época era muito isso, o Ronaldo Brito... claro que todo mundo conhecia a Malasartes, e eu me lembro de a gente falar: “vamos fazer uma coisa igual a Malasartes”, mas isso estava ali no horizonte. [E até quando a gente ia escrever sobre circuito tem um, nessa primeira eu acho, não sei] Eu acho que a gente estava aprendendo a escrever, tinha uma coisa que nós não queríamos que era um texto muito ligeiro e jornalístico, e o lado ruim que às vezes tem o texto jornalístico

)) naquele sentido de serviços, de passar agenda cultural...

Thaís Rivitti Exatamente. A gente não queria fazer isso, nós queríamos coisas mais ensaísticas, mas também não muito acadêmicas, tínhamos clareza de que não era uma revista

acadêmica. Queríamos trabalhar junto com artistas, então essa coisa de ter artistas no grupo, de ter as intervenções era algo importante. Mas é difícil comentar a essa distância porque hoje eu vejo claramente que tinha muita ingenuidade ali, também, muita ingenuidade no meio. O que valeu mais foram as conversas, o que a revista consegue trazer a público é só uma parte de um grande processo de formação que foram esses anos para todo mundo, ou pelo menos para mim.

)) E essa experiência do grupo e da revista foi mais inicial no teu contato com a arte?

Thaís Rivitti Completamente. Era ali que eu estava começando mesmo, mas eu também sempre fui meio metida, de ter várias opiniões sobre coisas e também quando eu comecei a trabalhar com arte era muito claro que era isso que eu queria fazer. Embora seja super difícil, você sabe, todo jovem que está começando sabe o que quer ser como artista ou como crítico, e tem muitos momentos que você acha que não vai dar, eu voltei a ser assessora de imprensa de uma fábrica de cimento, trabalhei um tempo com isso, porque você acha que não vai dar, não tem como sobreviver, não existe mercado, não existe possibilidades de ganhar dinheiro com aquilo e essa angústia acompanha também as pessoas da *Número*, embora todo mundo já soubesse que o desejo estava ali, de escrever sobre arte. Mas aí essas revistas saíram mais temáticas, uma espécie de dossiê sobre um assunto, todo mundo escrevia um texto que tinha a ver com aquilo.

)) Como seria a percepção na produção da revista com esse lado mais institucional do Maria Antônia? Havia alguns limites que eram impostos ou era mais como uma abertura de possibilidades, uma ambiguidade entre essas coisas?

Thaís Rivitti Havia esse aspecto de que o lugar que o Maria Antônia queria que a gente ocupasse, que era esse lugar... imagino que deve ter, eu vejo hoje daqui do ateliê[397], uma dificuldade que é querer fazer exposição e você nunca tem dinheiro, então quem vai escrever esses textos, cinco exposições abrindo. Foi muito feliz essa ideia de juntar um programa de formação de crítica a essa necessidade de produzir conteúdo sobre aquelas exposições. Agora, também, com o passar do tempo, fomos achando que aquilo não era exatamente o que a gente queria fazer. Tinha uma necessidade institucional que era essa, eles não tinham necessidade, vontade, disponibilidade, tamanho, grana para ter um grupo de estudos em crítica, e talvez a gente nem desse conta naquela época de fazer isso com a excelência das coisas que o Maria Antônia tem, um grupo que propusesse debates. Havia esse incômodo, mas o Maria Antônia sempre foi muito aberto à gente, sempre, quando precisávamos... Tinha uma época em que nós ganhávamos um dinheiro da pró-reitoria da USP e era importante ter o aval do Maria Antônia como algo. O logotipo do Maria Antônia era muito por isso e por um reconhecimento de que eles sempre tiveram a casa aberta se a gente precisasse se reunir... não sei quantos lançamentos foram feitos lá, alguns foram feitos, teve debates também. Eu lembro que convidamos o Lorenzo e foi super importante a crítica que ele fez na Número, mais ou menos era isso: “ah, vocês acham que tem pouca crítica de arte, mas o que vocês fazem é uma crítica do sistema”, e não propriamente uma crítica de arte, que se detém no objeto, coisa que a gente fazia mais nos textos do Maria Antônia. Eu acho que isso é uma constatação, é verdade, a Número nunca fez esse tipo de análise de trabalho, talvez num texto ou outro, mas nunca se centrou muito nisso. E a Número 10, quando tentamos fazer isso, vira outra coisa, vira uma interferência total. Eu não sei até que ponto essa ideia de crítica que o Lorenzo reivindicava nesse debate, por exemplo, não diz mais respeito, talvez, à geração dele, ao jeito que ele se aproxima disso. Para essa geração da Número, para a minha geração, o objeto de arte já vem muito contaminado

pelo lugar em que ele é exposto, pelo modo com que ele surge, pelas relações que ele provoca, então está tudo em jogo, essa possibilidade de fazer uma leitura muito interna das coisas.

Mas eu me lembro de a gente chamar ele como alguém que a gente respeitava muito, e queria saber a opinião... [Sempre foi muito, não sei...] Pelo que eu sinto, é uma relação de acolhimento e recepção, do Maria Antônia e do projeto. É claro que tinha brigas... eu não lembro bem se era porque pagavam pouco pelos textos, não sei se tinha uma conversa assim. Eu acho que tinha uma conversa, era mais no sentido de que a gente gostaria de fazer parte do júri, para escolher aqueles artistas, que não achávamos tão legal estar colocados nessa posição de: “agora fala sobre isso”, o que era mais conflituoso era isso. Tinha essas brigas mais teóricas, também, eu me lembro de um encontro que foi no Maria Antônia, a gente estava lendo o livro do Tassinari, O espaço moderno, e o Tassinari sempre foi muito próximo da Maria Antônia e do Lorenzo e veio discutir com a gente, e eu me lembro muito da Juliana discutindo com ele sobre a leitura que ele faz do Duchamp, essa proposta de uma leitura formalista, que ela achava um absurdo. Essas coisas também foram formadoras, ler esse texto... mas a gente não lia tanta coisa juntos, cada um lia um pedaço, conversava um pouco, a gente conversava muito nas reuniões do meio... “Ah, tal curador sumiu; você foi ver essa exposição, assumiu tal instituição, e aí, o que vocês acham, será que vai dar?”, “ah, vocês foram ver essa exposição? Essa eu achei lamentável por conta disso, daquilo...”. Isso a gente falava muito.

)) Mas quanto à produção de textos da revista, a instituição não interferia?

Thaís Rivitti Não, nada, nada, nem ficavam sabendo, porque logo começamos a fazer as reuniões nas nossas casas, que começavam à noite e iam madrugada adentro, então ficou muito diferente da Maria Antônia, a gente chegou a alugar uma sede em uma época,

que era justamente quando a Daniela estava fazendo a produção e quando a gente ganhou algum dinheiro, que eu não me lembro se era um ProAC, não era ProAC⁷⁴, era outra coisa...

Porque a gente tentava fazer uma revisão. E nesse sentido também, a Juliana, no começo, foi muito importante com essa prática dela, de fechamento, ela foi super importante nisso de saber os processos, os procedimentos e garantir uma certa qualidade da escrita.

)) Eu entrei em contato com a revista impressa quando eu vim para cá, nas últimas vezes que eu fui na Maria Antônia... Lá tem todas, então eu acessei lá, fui lá. Então eu tive contato com o texto puro antes, e depois pela revista impressa mesmo...

Thaís Rivitti Tinha essa ideia dos projetos gráficos, se chamava também um designer que era compreendido também como artista e os artistas que a gente gostava para fazer as intervenções.

)) Sendo a revista uma publicação impressa e que foi distribuída em diferentes espaços, qual seria o interesse de considerar essa circulação pública e o contato mais específico com o meio da arte? Você acredita num sentido político da publicação?

Thaís Rivitti Então, eu acho que isso virou até tema da *Número 5*, que era o estado da arte, o Estado e a arte... Eu não me lembro direito de todas. Esse tema do público foi tema de um dos meus textos... começava no largo da batata com a banda Calypso, mas isso incomodava muito a gente, quem que era esse público da arte, como faz para ampliar essa discussão (eu não me lembro se era o Afonso..., tudo isso é muito da memória [quando vê eu estou falando bobagens das pessoas), mas o Afonso chegava a defender numa época que a arte era para elite, é uma manifestação de elite para uma elite e era o maior quebra pau, porque, claro, ninguém concordava com isso. O Afonso foi bem polêmico, eu não sabia

⁷⁴ Programa de Ação Cultural, sistema de incentivo da secretaria de cultura do estado de São Paulo, o qual é bastante recorrido pelos projetos também em arte contemporânea (já utilizado pelo Ateliê397, inclusive).

quanto ele falava pela polêmica... Mas isso era uma preocupação mesmo, agora eu não acho que a *Número* também queria cumprir essa lacuna, queria suprir essa lacuna, se aproximar de um público e contextos menos herméticos, nós sabíamos que o que fazíamos era para o meio, para o circuito, tanto é que a distribuição sempre foi muito difícil, cada um, como podia, entregava, era feita em galeria, museu, centros culturais, não era para bibliotecas, talvez quando tivesse mais grana certamente a gente tenha conseguido distribuir. Mas a tentativa era chegar mais nacionalmente, mas também nesses lugares já instituídos, já do circuito da arte.

Isso apareceu como preocupação várias vezes, talvez já desde a *Número 1*, qual é o outro lado, não institucional, que está por fora, marginal, o B, e depois também essa coisa das políticas das artes, do quanto era nosso dever pensar também numa ampliação de público... lembrando que era uma fase em que estava todo mundo também se profissionalizando, então, algumas pessoas trabalhando com educativo, outras pessoas já começando a fazer curadoria. Todas essas questões estavam também presentes na nossa vida profissional, no sentido de... Pensando em exposição, como essa exposição deve encarar a noção de público; ou estou escrevendo para tal coisa. Eu acho que eram preocupações ali, mas eu não acho que a nossa... o tipo de inserção que a *Número* pretendia não era essa, era uma coisa muito localizada para pessoas que já estavam muito familiarizadas. Mas não quer dizer que não era um problema para a gente, esse tema.

Eu não sei, hoje eu diria mais dessa relação entre arte e cultura, desses dois conceitos, dessa capacidade de inter-relação entre essas duas coisas ou dessa possibilidade de se falar em cultura com o mesmo vigor, porque o que estava sempre ameaçada era uma certa permissividade, uma colonização da indústria cultural, a indústria do entretenimento, era a esse tipo de discurso que a gente reagia muito, e nos parecia naquele momento que isso estava do lado da cultura, muita coisa rolou depois, o governo Lula (o Afonso

até vai lá para Brasília, ajuda a formular isso) Mas a gente aprendeu um pouco a ver que a dimensão cultural é importante, me parece que naquele momento nós não conseguíamos ver, tinha-se dinheiro para o Olodum, para os quilombolas, e a gente continuava falando “poxa, e a arte contemporânea continua mal vista, é outra coisa, um discurso elaborado”, acho que tinha um pouco essa visão. Algumas pessoas, nesse sentido, outras já não caíam nesses purismos. Mas tinha isso, e hoje a gente consegue ver com mais clareza essa possibilidade de se ampliar a discussão sem perder as especificidades do meio, sem perder o vigor do discurso, sem perder a pertinência daquela obra... Pelo menos o meu percurso de formação foi muito esse, de trabalhar aquela herança daqueles críticos que nos formaram, daqueles professores muito ligados a uma leitura modernista da obra de arte, muito certos da sua autonomia, muito zelosos. Consegui trabalhar isso, pegar o que tem de bom e perceber o quanto isso tem de conservador e até de colocar a arte numa espécie de pedestal, e acho que o movimento todo da arte contemporânea é tirar ela desse lugar, essa dissolução mesmo do caldo da cultura, do caldo do mundo da vida. Então, acho que é um percurso... pelo menos o meu foi esse.

)) Mais nesse sentido de um espaço público de discussão, que nas reuniões vocês falavam mais privadamente sobre o meio artístico, mas o que interessava publicamente eram coisas mais...

É, mas tinha essa preocupação também dos temas gerais da revista serem pertinentes e profundos. Eu me lembro em uma vez que, acho que foi o Guy que falou que nós poderíamos fazer uma revista sobre humor. Eu falei: “Humor? Humor? Olha a situação do país! Olha a situação da arte! Não tem nada de humor nisso!”. Tinha um pouco isso, essa vontade de falar dos temas presentes e com seriedade, teria sido ótimo se a gente fosse fazer uma revista sobre humor, o humor é uma grande ferramenta.

)) e pode ser bem séria também

Thaís Rivitti É, de desconstrução desses discursos, mas na época eu tinha essa postura, tinha em todo mundo da *Número* essa preocupação de falar de coisas pertinentes. Essa aí de arte e política fala muito de políticas públicas, de onde vinha o dinheiro... Eu acho que tinha, certamente tinha. Agora, eu não acho que a *Número* se pretendia ser mais inclusiva, no sentido de ter textos mais fáceis, mais didáticos, embora até sejam, eram textos curtos, era uma linguagem mais direta, mas eu não acho que isso estava lá no fundamento. Tinha uma ideia de marcar uma posição no circuito, e a gente começava a perceber que era cheio de impasses, de posições difíceis de sustentar... um meio em que o debate é muitas vezes truncado, enfim, é uma complexidade de relações... o quanto você vai defender uma ideia, o quanto você está por uma instituição, o curador que está em uma instituição, ele fala por ele, ele fala por aquela instituição... A gente percebia que tínhamos um lugar muito livre ainda, de autonomia, e ficava um pouco... estava querendo entender todos esses discursos por trás. Eu lembro de um texto do Afonso que no fim nem saiu, foi quando ele saiu da revista, que era sobre o Edemar [Cid Ferreira], eu acho que esse texto não saiu, mas a gente teve algumas reuniões e por fim a gente decidiu que não ia publicar esse texto, e ele ficou muito bravo, mais ou menos isso, mas era sobre essa figura, que é o Edemar (não sei se ele está preso, é um cara do Brasil, que fez aquela mostra do redescobrimto... o banqueiro, dono do Banco Santos, que depois abriu uma mega-produtora [BrasilConnects] Então também tinha uma preocupação muito grande de ficar revelando tudo isso que está junto da arte, eu lembro da frase dele, ele fala uma coisa assim: "Para o Brasil fazer negócios, a cultura tem que abrir as portas", então já tinha tudo isso de uma instrumentalização da cultura, [de uma ideia], e a gente reagia a essas coisas, queria reagir a isso. Na época tinha também o Paço das Artes, que era um lugar muito voltado para arte e tecnologia, então a gente reagia a essa

segmentação da linguagem, só vídeo, e achava que não. Lembro dessas coisas que apontam uma reflexão política, eu não sei o quanto isso passava para os textos, mas acho que sim.

)) É, eu lembro que tem uma edição que tem uma reprodução de um anúncio, se eu não me engano da Volkswagen, [...é um trabalho do Jorge Menna Barreto...] Na *Tatuí* também, tem um texto da Clarissa em que ela discute essa questão.

Thaís Rivitti Mas eu acho que os textos da *Tatuí* são muito mais complexos eles são mais longos, eles são mais trabalhados...

)) Também tinham uma periodicidade bem mais esparsa...

Thaís Rivitti e eles fizeram aquelas experiências de imersão, também...

)) Isso, na 10, que teve a residência...

Thaís Rivitti Eu visitei eles, eu estava por um acaso trabalhando lá, em Recife, eles estavam em Olinda ... e era uma festa. Mas conheci um monte de gente, muito legal, e tiveram uma abertura... mas que maluquice ficar junto para escrever uma revista, 10 dias...

)) E a experiência de vocês mais diferente foi a 10?

Thaís Rivitti Foi, com certeza, mas ela demorou muito para ser feita, a gente ficava também tendo reuniões e essas reuniões foram degenerando em encontros de amigos, eles se encontravam... foi muito tempo na minha casa, era na casa das pessoas também. A gente comia, bebia, conversava e tinha ideias do que iria escrever, o que se pensava sobre isso. Mas é, tinha um pouco esse lado, também, da convivência, não chegou a ser tipo isso da residência...

)) A partir dessa experiência da revista, o que você destaca que seja interessante para a continuação do seu trabalho, inclusive aqui no 397?

Thaís Rivitti Eu fico achando muito legal o caminho que cada pessoa foi trilhando, muitos professores, pessoas que estão trabalhando em museu, que trabalharam em museu, artistas que seguiram, o Afonso que foi para essa carreira mais pública, das políticas públicas. Eu acho muito engraçado, e estava tudo ali... essa coisa do professor, de tentar falar com pessoas a informação de um jeito complexo sobre o mundo da arte, isso estava muito na revista. Acho que esse pensamento mais institucional, ou seja, a possibilidade de se construir uma história da arte em outras bases, isso está muito com o pessoal que foi para o museu. Bom, a política pública também... enfim, acho que tudo faz muito sentido mesmo, olhando retrospectivamente, e para mim, do meu ponto de vista pessoal, eu trabalhei em museus, por um período curto, mas trabalhei no MAM, depois trabalhei... na verdade, eu era assistente do Ivo [Mesquita] que ele era da Pinacoteca, nunca fui funcionária da Pinacoteca, mas fiquei trabalhando naquele lugar por um ano, mais de um ano. Depois, também, em uma outra posição, de não ter que ir todo dia, mas editando coisas. Esse trabalho como editora, que eu tenho e mantenho e gosto muito de editar, talvez seja o que eu mais goste de fazer. E no ateliê, com certeza, é um trabalho coletivo, é um trabalho que busca se abrir para algo que não existe, que busca trabalhar com artistas que não têm espaço no circuito consagrado, que se pretende uma constante indagação. A gente tem muitos debates, muitas conversas, cursos, momentos de reflexão mais profunda, tem o desafio da documentação, também, de como a gente documenta isso. Tem muito a ver com uma parte do que foi a revista *Número*, de juntar vozes e opiniões, uma ideia de atuação, esses textos mais de ocasião, de intervenção, acho que isso tem muito a ver com o ateliê, essa mobilidade, essa possibilidade de ter um debate para ser feito, ele é urgente e dá para fazer aqui, chamar as pessoas e organizar isso aqui.

Eu vejo esses paralelos, tanto nisso de uma certa coisa que eu mantenho, o trabalho com texto (bom, eu tenho uma formação, mas

acho que isso veio da *Número*, as primeiras experiências de edição foram lá), até coisas mais complexas, como os livros que eu venho editando. E dessa necessidade de intervenção, de posicionamento, essa análise do circuito, porque o ateliê faz muito isso, se entende como uma intervenção no circuito, busca abrir um espaço em meio a uma institucionalização muito pesada. É aquela coisa, ou você é jovem artista e aí você tem um circuito para fazer, que agora o Maria Antônia já não tem mais, nem o Paço, você tinha esse circuito: Maria Antônia, Paço, Centro Cultural [São Paulo]... aí você dançou, porque não tem mais espaço para você se você não tem uma galeria, e depois você pode ganhar uma retrospectiva. Se for muito bom, vira uma retrospectiva no museu. O ateliê busca trabalhar com esses projetos que não podem acontecer em outro lugar, e tem algo da *Número*, não é à toa que a gente faz o último lançamento aqui, estavam Ana Luisa Lima e o Guy na mesa, falando um pouco sobre publicações, e sempre tem no horizonte dos projetos daqui fazer uma publicação de arte. Agora, eu acho que isso seria um trabalho por si só, não dá pra ser uma frente daqui, embora tenha, se você for ver na aba textos, tem lá... eu fiz um curso, tem um curso de crítica de arte no semestre passado que rendeu textos muito bons, era regular, mas alguns muito bons. É um tema que está presente aqui, discutir a crítica de arte. Nessa primeira aula a proposta era que a gente lesse de cabo a rabo todas as revistas da banca de arte e depois comentasse. Então foram todas: Arte brasileira, Select, a Bazar, a Dasartes, enfim, todas as que encontramos em bancas de jornal, e aí começamos a falar, tentando perceber se aquilo não era o que a gente esperava de uma crítica, onde é que estavam os pontos, onde a gente achava que o texto fracassava como crítica e quais davam certo, tentando pensar também em público, no tipo de escrita que a gente acha coerente, então é um tema que estava muito presente aqui. A questão é que eu não consigo dar muita... tem que fazer mil outras coisas, mas é um assunto que ainda me interessa muito e eu vejo que o ateliê pode virar várias coisas, entre elas uma publicação de arte.

) E a iniciativa da Maré, que vocês tiveram?

Thaís Rivitti Pois é, também teve isso. Foram feitos dois números, esses números mais temáticos e que as pessoas escreviam sobre aquele tema, era meio parecido com a número. Eu chamei um grupo de pessoas que estavam começando a escrever, jovens, e a gente tinha reuniões periódicas aqui. No começo eu acho que eu tinha mais uma função de professora, e depois a coisa foi ficando mais dissolvida, mas é que é uma coisa de fôlego, demora, é difícil achar um dia que todo mundo possa. Começa que eu não tinha dinheiro nenhum, então eu fiz uma vaquinha para revisar os textos, eu precisava revisar os textos, e o pessoal já começa a ficar aborrecido, trabalha muito e ainda tem que colocar dinheiro numa coisa. Eu entendo, é difícil, mas é assim. Teve uma tentativa das meninas, da Isa, da Fernanda e da Tita, de tirar a Maré do ateliê, de fazer por si só, de fazer de outro jeito, porque tinha essa limitação que o nosso site não era uma plataforma que era uma revista. Então tinha que entrar no site do ateliê, configurar daquele jeito da galeria de imagens, eles também queriam trabalhar com intervenções dos artistas direto nas revistas, mas acabaram não conseguindo toda essa tentativa de fazer uma terceira, uma quarta Maré fora daqui.

Ana Luisa Lima

))Pergunta: Como em sua formação você se aproximou da escrita crítica sobre arte?

Ana Luisa Lima: A minha formação é um pouco híbrida. eu fiz faculdade de artes, na realidade, em Recife, a gente só tinha a licenciatura em artes, era Educação Artística – Licenciatura em Artes Plásticas, e eu fiz esse curso, sou graduada nesse curso, mas eu cheguei lá já com 23, 24 anos, antes eu passei pela arquitetura, desisti no meio do caminho, e em direito eu quase me formei, sai no último ano, pedindo que alguém salvasse minha alma porque eu estava indo por água abaixo. Então eu penso que a minha formação, como ela passou por essas outras formas de enxergar o mundo, a minha escrita crítica já começa quando eu saio da arquitetura para o direito, eu já começo a ter uma visão mais crítica do mundo, escrevendo sobre essas coisas. Quando eu decido sair do direito para fazer artes é quando eu já decido... inclusive, quando eu vou fazer o curso, eu já tinha decidido que não ia ser artista ou nada disso, que eu já queria trabalhar com crítica de arte e curadoria, muito mais crítica de arte do que curadoria. Então essa formação vem ainda anterior ao curso, que quando eu chego no curso, já tenho essa visão de que é isso que eu quero fazer, tanto é que a revista *Tatuí* surge no meio do curso... aliás, antes, para mim foi antes, eu era ainda do segundo ano, final do segundo ano da faculdade, no início do segundo ano da faculdade. E Clarissa, apesar de ser mais nova do que eu, entrou na faculdade anteriormente. Quando a gente se encontra, já é nesse desejo de “olha, a gente quer fazer isso, só que não existe espaço para isso, não existe revista para isso, o que a gente faz?”. A *Tatuí* surge desse desejo de preencher uma lacuna, de escoar um texto que não tinha para onde escoar. Acho que minha formação é essa, é um pouco anterior começando com uma crítica política, depois uma

crítica jurídica, e aí se transforma na crítica de arte, que, para mim, mesmo sendo uma crítica de arte permanece numa crítica política e jurídica porque, enfim, as coisas estão muito amalgamadas na arte.

)) Os teus textos têm, diversas vezes, o problema da possibilidade da escrita *a priori* e da legitimação da arte por meio do que é escrito sobre os trabalhos e as exposições, por exemplo. Como que tu percebe a crítica contemporânea ao surgimento da *Tatuí*, em Recife, ali naquela situação, e as referências históricas de crítica de arte que vocês tinham na época e que vocês pensavam...

Então as minhas referências históricas ainda são Mário Pedrosa, eu continuo lendo e para mim é o grande crítico brasileiro; Aracy Amaral, Glória Ferreira... Esses são – esse e essas, não é – os que eu acho que fizeram e fazem crítica de arte na sua essência, num sentido de uma escrita que pensa e repensa sobre os trabalhos de arte, independentemente de uma necessidade de legitimação ou não dos trabalhos. Acho que eles, além de pensar os trabalhos de arte, eles pensam o sistema de arte, que, para mim, é bem importante, para mim é o que significa a crítica de arte. Porque hoje – hoje não – já há algum tempo existe uma confusão sobre os textos sobre arte que se misturam em meras opiniões, alguns ensaios, algumas críticas de arte, mesmo, e outros textos curatoriais que se confundem com a crítica de arte, que eu acho, que são coisas mesmo completamente diversas. O mais perigoso deles são as escritas de opinião, porque ela não vem embasada em praticamente nada, ela nem tem um embasamento histórico, ela não tem um embasamento conceitual, mas chega a produzir reverberações nesse sentido. Por exemplo, aqui em São Paulo acontece isso muito na Folha e no Estadão, [acho que] são dois jornalistas, que muita gente toma isso como crítica de arte, vem aqui na exposição, fala mal do curador, fala mal do artista, fala mal do trabalho, ou fala bem, né, fica nessa polaridade do falar mal ou falar bem, mas você vê que

é muito embasada em um gosto pessoal. É muito complicado lidar com isso, porque você acaba não tendo parâmetro para discutir aquilo, e aquilo muito menos pode gerar posteriormente uma epistemologia no sentido de “como é que a gente repensa essas coisas, como é que a gente pensa esses trabalhos”. É um mero jogo de opinião, e fica difícil lidar com isso. A crítica de arte tem, de fato, cada vez diminuído, raríssimamente você vê... quando acontece, é em algumas revistas específicas, como a que ainda circula hoje, a *Select*, algumas... Não são todos, não reconheço todos os textos dessas publicações como crítica, mas quando há crítica, é nessas publicações. E os textos curatoriais nem preciso dizer que... realmente é muito complicado quando as pessoas confundem essas coisas porque o texto curatorial já parte de um pressuposto, de um desejo de apresentação de uma visão de mundo ou de uma visão de um grupo de trabalhos, um grupo de artistas, então ele tem esse desejo de apresentar o que é aquilo, justificar aquilo, é complicado, é dele fazer uma crítica a si mesmo nesse sentido. Mas há, sim, algumas curadorias que podem ser feitas no desejo de uma crítica cultural, mas isso é a curadoria fazendo uma crítica a algo específico, o texto em si não é crítico, no sentido da escrita da crítica de arte. E a crítica a priori, eu escrevi um texto sobre isso, está em uma publicação chamada *Convivência 4*, que é da Casa Tomada, eu fiz uma residência lá de alguns meses e eu sempre tive... A *Tatuí*, é engraçado que teve quase nove anos de existência e dentro desses nove anos, a Clarissa Diniz e eu nos debatemos muito, o que era essa crítica de arte, o que era essa escrita, como se escreve, como pensar, que voz é essa, que posicionamento se toma diante disso. Quando eu vou fazer a Casa Tomada, a residência, eu estou no auge dessa crise, por muitos anos eu até nem gostava de usar o nome crítica de arte porque para mim já não existia um posicionamento nesse lugar e uma escrita nesse lugar. Mas como quando a gente criou a *Tatuí*, decidiu tomar esse lugar, “é uma revista de crítica de arte”, a gente estava tentando reinventar esse lugar. Quando eu vou fazer a Casa Tomada, eu estou no auge

dessa crise, repensando sobre essas coisas e vendo que a minha crítica estava se repetindo em relação ao sistema, não que deixasse de ser necessário, é preciso continuar escrevendo sobre o sistema, que está cada vez mais perverso, somente mercado, engolindo várias vozes, várias formas de estar no mundo. Mas eu não queria mais só escrever sobre isso, porque eu ouvia deixando de lado, também, uma crítica que se voltava ao trabalho que estava sendo produzido pelos artistas, e isso para mim é o que é grave até hoje. Hoje, passadas essas construções que foram feitas pelo Mário Pedrosa, pelo Ferreira Gullar e tanta gente, o próprio Hélio [Oiticica] e a Lygia [Clark] que ajudam nessa construção de um pensamento dito... a partir dos trabalhos de arte, de um programa de arte, a partir dos artistas. Com o passar desse tempo, não existe, eu não consigo ver ninguém que tenha conseguido fazer isso, nem com os anos 80, nem com os anos 90, muito menos com os anos 2000, alguém que conseguisse, a partir dos trabalhos de arte, sistematizar um pensamento de arte daquela época. Na real, é o que eu estou tentando fazer hoje, fazem seis anos que eu estou tentando concluir um livro de ensaios sobre artes visuais. Eu estava aqui tentando ver o que eu tenho, o que eu não tenho, eu já visitei quase cinquenta artistas e tem sido difícil essa escolha, enfim... Eu estava no auge dessa crise, e foi quando eu me deparei com... aí tem uma colega de trabalho chamada Galciani Neves, que tem mestrado e doutorado, eu acho que o doutorado dela é sobre crítica do processo, alguma coisa assim. Convivendo com ela lá, nós trocamos algumas ideias, e eu já no auge dessa crise – foi quando eu escrevi esse texto justamente entendendo que o lugar da crítica de arte, ela nunca pode ser a priori, porque eu acredito muito na potência do trabalho de arte, na potência da experiência estética, e que essa experiência estética só acontece... eu acredito muito no trabalho de arte como acontecimento, no sentido de que o trabalho de arte não existe em si mesmo, ele só existe dentro de um contexto, dentro de um espaço-tempo que faz ele reverberar de várias formas. Sem esse trabalho ser colocado no mundo, sem esse trabalho ter a oportunidade de

gerar esses diálogos em vários campos diversos do conhecimento humano... na real, quando eu penso o trabalho de arte como conhecimento acho que tem a ver com a fenomenologia, quando ele acontece, é isso, ele precisa estar no mundo, ele precisa acontecer dentro de um espaço-tempo, precisa haver uma interação para que ele continue acontecendo. Tem um professor de filosofia, ele é espanhol, mas eu o conheci em Recife, Jesus Torres, ele fala uma palavra que eu gosto muito, ele fala sobre *acontecência*, que é essa oportunidade de o trabalho de arte estar sempre acontecendo, a partir dessa nova experiência. Pensando dessa forma, e pensando também que o trabalho de arte tem certa autonomia do artista, para mim é eticamente impossível fazer uma crítica de arte *a priori*. O máximo que eu posso fazer nessa escrita sem ter a experiência com o trabalho é escrever ou sobre o artista, trabalhos anteriores ao artista, e tentando criar uma expectativa sobre esse trabalho que vai acontecer. Mas eu não posso nunca escrever criticamente sobre um trabalho que ainda não foi colocado no mundo, porque duas coisas podem acontecer, o que é gravíssimo: uma, é que tudo que o artista disse que o trabalho ia ser não seja de fato, isso é possível, e se for acontecer de fato, ainda assim você vai estar muito atrelado ao discurso do artista e eu acho que há uma possibilidade grande dessa escrita de você sequestrar a fala do artista como sua. Diante dessas coisas eu prefiro não fazer, eu não faço e quando eu tenho que escrever antes sem essa experiência eu escrevo em uma prospecção de uma possibilidade, um desejo de entender esse trabalho, mas eu não falo do trabalho, eu falo da fala do artista, e procuro deixar isso claro.

)) E esse espaço que vocês acharam como possível dentro de Recife, sendo o SPA, para começar a revista, como é que vocês viviam esse evento?

Nossa, eu estava falando dele ontem, eu sou muito saudosa de Recife, de trabalhar em Recife e particularmente desse evento

maravilhoso que fundou muitas coisas boas dentro da arte contemporânea lá em Recife. O SPA das Artes era inspirador em várias situações, primeiro porque existia muito um desejo de coletividade. Esse projeto, esse evento só acontecia pelo desejo de várias pessoas estarem juntas, pelo desejo de vivenciar as artes visuais dentro da cidade, sem hierarquias e que as vozes fossem plurais. Tinha muito o desejo de que os artistas tivessem a chance de visibilidade mostrando seus trabalhos, tivessem a chance também de conhecer muita gente de fora. Então o SPA das Artes não era só importante para a cidade no sentido de visibilidade para os artistas e para os profissionais da arte, como a gente tinha a chance de fazer vários intercâmbios. Gente do Brasil inteiro já foi participar do SPA das Artes e muita gente de fora também, a gente teve chance de vários interlocutores internacionais, então era um momento em que a gente vivia com intensidade as discussões sobre arte, inclusive a gente decide que a primeira *Tatuí* vem desse contexto por isso, porque a gente se alimentava desse modo... eu penso muito o SPA das artes e a *Tatuí* como um espelho de um modo de estar no mundo que é... eu posso estar sendo extremamente idealista e utópica, mas eu entendo tanto o SPA das artes como a *Tatuí* um modo de estar no mundo recifense, mesmo, por um desejo de pluralidade, por um desejo de estar junto, por um desejo de fazer as coisas acontecerem, e fazia muito sentido para a gente.

E a questão da crítica de arte naquele momento era crucial de pensar sobre, porque no curso inteiro a gente ouvia muito ainda falar sobre uma crítica de arte que tinha que ser imparcial, e sabíamos que é impossível, não é, impossível, sempre vai ter um ponto de vista onde a sua voz... claro que você pode, dentro do texto, deixar isso cada vez mais claro, de onde vem essa voz, para que haja uma possibilidade não de imparcialidade, mas de entendimento de onde vem aquela voz, e aí as pessoas conseguem se posicionar melhor, contra ou a favor, ou dialeticamente sobre isso. Mas a gente já sabia que era impossível ter esse tipo de escrita e para a gente era ainda

muito mais complicado porque como a gente fez o curso de artes visuais, de educação em artes plásticas, a gente conviveu com muitos artistas, a gente participava de todas as disciplinas, lá em licenciatura a gente tinha que pintar, a gente fazia performance, tinha que fazer todas essas coisas.

Então, entendendo como nós vivíamos também esse processo de criação, e junto com os artistas, a gente entendia que era impossível ter uma crítica de arte que não tivesse ali um engajamento com essas coisas. E como as nossas relações eram muito pessoais, até demais – eu namorei com artista, a Clarissa era casada com artista –, já tinha também esse pressuposto. Então a gente decide criar a revista *Tatuí* a partir da ideia que foi até uma proposição da Clarissa, essa ideia da crítica de imersão, que é essa crítica que você escreve assumindo um ponto de vista que realmente está contaminado por aquela situação em que você está inserida. E o SPA das Artes, como era essa explosão de acontecimentos... e aí eu e Clarissa, é muito interessante, são duas editoras, que a gente sempre teve desejos muito próximos nas escolhas, para fazer cada número e tal, mas é engraçado que a gente tem pontos de vista completamente diferentes do que é a revista, do que poderia ser a revista. Isso é muito engraçado. Clarissa pensa muito mais no ponto de vista da experimentação, ela pensa a revista como artista, sabe, apesar de ser muito forte esse desejo da crítica, esse desejo da pesquisa, mas eu sinto o olhar da Clarissa muito como artista, ela tem esse desejo da experimentação, esse desejo de que a experimentação aconteça, da transformação das coisas através da arte, do desejo sensível. O meu já o contrário, eu sou muito apegada aos conteúdos, para mim a trajetória da revista *Tatuí* foi importante por causa de um gesto político, que acho que era esse, que as vozes não tinham hierarquia, estava o estudante escrevendo ao lado de um grande pesquisador que estava escrevendo do lado de um artista que estava escrevendo do lado de um curador. Eram vozes que estavam ali com o mesmo peso e vozes que até se antagonizavam, como eu e Clarissa, a

gente tem alguns números que eu escrevo o completo contrário dela e vice versa. Eu entendo muito mais como esse gesto, é muito mais importante o conteúdo, e para Clarissa, a ideia de experimentação tinha essa força.

) Qual era o sentido de liberdade percebido na produção da revista e como se dava a tensão com os limites encontrados para efetivar as publicações?

Ana Luisa A ideia de liberdade plena [a gente sabe que] é impossível. Dentro do mundo, nenhum modo de existir consegue ser pleno, mas acho que dentro dessas construções de demandas específicas do mercado, de demandas específicas de um modo único de enxergar o mundo, nós tentávamos nos desfazer disso. Desde o início da Tatuí, decidimos que íamos pleitear editais públicos, justamente para ela se manter dentro dessa liberdade, de poder falar sobre assuntos que sabíamos que iam tocar em algumas feridas, e a gente entendia que a partir do momento em que a gente se comprometesse com qualquer pessoa ou instituição específica que financiasse isso e que não fosse da esfera pública, poderia trazer essa liberdade, esse desejo de ter vozes plurais, vozes dissonantes. Então a liberdade era exercida nesse desejo de entender que existiam algumas pautas que eram comuns, mas a gente entendia que elas eram conflitivas, e a liberdade que a gente propunha era que, minimamente, as pessoas falassem disso com cuidado, respeitando... Quando a gente fala com cuidado, não é com cuidado do que falar, mas como falar, eu acho que o que falar você pode falar, a priori, qualquer coisa, mas como você fala sobre essas coisas é que é... Tanto é que a gente nunca teve, nesses anos todos, nenhum tipo de edição de nenhuma fala, cerceamento de nenhuma fala, muito pelo contrário, sempre tinha esse desejo de que cada vez as pessoas se colocassem mais e, aliás, era um desejo nosso. Nosso desejo de que as pessoas tivessem muito essa liberdade de falar, livremente, nunca houve nenhum tipo de edição,

nesse sentido, e acontecia, ainda falando sobre liberdade e sobre como as coisas se davam, a revista *Tatuí* promoveu duas residências editoriais, a gente convidou pessoas para conviver um tempo, e era tragicômico, porque, imagina, pessoas completamente diferentes, de pontos de vista diferentes, desejos diferentes, você conseguir... isso acontecer dentro de um número.

Para a gente era muito importante que, ainda que Clarissa e eu estivéssemos ali, carregássemos o nome da revista como editoras, mas quando a gente convidava as pessoas para serem editoras daquele número começava tudo do zero, não existia nenhum tipo de proposta ou sugestão, era zero de verdade. Era muito engraçado, porque, como existia essa coisa, às vezes, de quem acorda cedo... na verdade acho que eu era a única que acordava cedo e ia dormir cedo, então eu ficava de fora e às vezes muito chateada de não ter participado daquelas decisões. Mas a gente sempre dava um jeito de se entender ali, e claro que eu brigava horrores, “mas eu não tenho culpa de ir dormir cedo”...

Uma coisa que eu aprendi, muita gente que participou desses processos deve ter aprendido também, é que a ideia de uma coletividade não precisa existir dentro de um consenso, para a gente se tornou muito importante o dissenso, e que esse dissenso viesse à tona e de forma honesta. Então a liberdade que a gente entendia é isso, era uma liberdade que não era plena, porque tinha que entrar nesses jogos de ceder pelo menos em algumas situações para que a revista acontecesse, porque imagina se... teve um número que eram uns dez editores, se cada editor fosse do jeito que você queria, isso não ia sair nunca. Então algumas coisas a gente abria mão, mas o dissenso era a base fundamental de todas as coisas, nunca houve o desejo de sobrepor desejos e vontades, elas tinham que existir paralelamente, e essa era a liberdade que nos interessava ali naquele momento.

)) A publicação da *Tatuí* 10 foi elaborada coletivamente durante uma residência e traz em suas páginas uma frase que diz “sua convicção

não me responsabiliza”. Você vê nela alguma relação interessante com a atividade edição das revistas?

Ana Luisa Essa residência foi a mais caótica que a gente teve, porque era muita gente convivendo dentro de um mês em uma casa, e claro que existia muita cerveja, muito cigarro, muito tudo, muitas visitas... As residências, elas eram importantes também, que aí eu acho que também tem a ver com o contexto de Recife, onde a gente recebia muitas visitas espontâneas, artistas, curadores que estava ali de passagem, então a gente recebeu o [Antoni] Muntadas, ele estava na cidade e ficou sabendo... não me lembro quem foi que o levou... Mas o Marcio Harum, que é daqui de São Paulo e estava de passagem foi lá visitar a gente, enfim, nós tínhamos visitas diárias de artistas... Eu me lembro que essa discussão... A gente estava passando por uma discussão muito sobre a ideia de ética, que a ética era diferente de moral, e o que era essa ética e o que era essa moral. Desde aquela época a gente cobrava muito o posicionamento político das pessoas, dos artistas, que isso deveria acontecer, mas que não poderia acontecer dentro de uma moralidade, então eu acho que essa frase tem a ver com isso, “sua convicção não me responsabiliza”. Realmente, essa residência foi o começo do fim da *Tatuí*. Ao mesmo tempo [em que] ela foi a mais potente em termos de vivência, de entendimento, de crescimento, ela também cortou no meio um idealismo exacerbado, pelo menos meu, e aí foi quando eu percebi que, de fato, eu tinha um desejo e um entendimento profundamente diferentes do que a Clarissa sobre o que era a revista *Tatuí*, e dentro desses desejos diferentes foi quando começou a entender que o dissenso estava ficando difícil de continuar pelo menos como uma unidade, para continuação da essência da revista. Então eu acho que tinha a ver com isso, cada pessoa ali tinha um pensamento muito diferente, eu me lembro de discussões muito calorosas sobre isso, gente que acreditava, como eu, demasiadamente na arte e ainda acredita na arte no sentido de... acho que experiência estética pode ser transformadora. E porque eu

acredito que essa experiência estética pode ser transformadora, sim, é preciso você entender o artista, entender o agente cultural, e que é preciso ter cuidado onde você expõe o seu trabalho, com quem você se associa, quem são essas marcas a que você está associado, isso, para mim, é importante. Para outros artistas, outros pensadores que estavam ali naquele momento, não era. O trabalho existe, é como se o artista estivesse isento dessas questões ético-morais, então existiam essas discussões de que, “ah, o meu trabalho existe, o trabalho de arte existe, e eu não tenho que me preocupar com isso, nem com público...”. Então acho que essa frase tinha a ver com isso, “sua convicção não me responsabiliza”, o que você acredita não me responsabiliza. Ao mesmo tempo que... aí eu vou falar sobre a relação, apesar de a gente não acreditar pessoalmente que a sua convicção não nos responsabilizava como autor, mas a revista *Tatuí*, diferente de todas as outras revistas que fazem questão de dizer que não se responsabilizam pelas opiniões dos seus autores, nós nos responsabilizávamos, sim, a gente tomava como uma voz, não minha, como Ana Luisa Lima, mas minha como revista *Tatuí*. Nunca aconteceu de haver grande problema em relação a algum texto, rolou mais briga de comadre, [“mas você falou mal de mim!”] Rolou algumas coisas assim, mas nada de grave. Mas se tivesse havido qualquer uma dessas situações a gente se posicionaria como revista, isso a gente achava importante, como a gente acha importante hoje que o curador se responsabilize pelos artistas dentro de uma curadoria, você não pode tirar o seu corpo fora, se existe algum problema com aquele trabalho você tem que defender o trabalho independente de qualquer situação, é uma escolha sua. A revista *Tatuí* tinha essa coisa também.

)) Você atribuiria algum caráter experimental a prática da publicação da *Tatuí*? Se sim, como você percebe que tenha sido isso?

Ana Luisa Para mim, sim, é muito importante o experimental, e o nosso desejo... acho que a *Tatuí* se tornou o que ela se tornou

justamente por um desejo de ser experimental, porque ela deixou de ser um *fanzine* para ser uma revista, ela deixa de ter duas editoras para ter um corpo de editores que se reconfigurava, então é um desejo de experimentação na forma e no conteúdo. Para mim, a minha questão é que eu achava que o experimental não poderia vir antes do conteúdo, ou ele vinha junto, ou ele vinha depois. Eu tinha a preocupação... e foi o que aconteceu na *Tatuí 10*, para mim aquela *Tatuí* é a que eu me sinto menos representada, é aquela e a do cinema, a 13, que... pelo modo como as coisas se configuravam, porque existia um desejo de alguns de experimentação, e como eles não dormiam eles ficavam naquela, pirando, e, claro, como tem a questão tempo, você tem que embarcar na situação de alguém, mas não era o barco que eu queria ir, então rolava essas situações. Esse grupo geralmente vinha nesse desejo do experimental, a priori, antes do conteúdo e, para mim, como eu entendia a crítica de arte como algo... eu entendia como conteúdo, tem que ter um conteúdo crítico, eu não acho que o mero experimental é, por si, crítico. Eu tinha essa condição, e que é muito louco, porque... Clarissa Diniz acaba decidindo ir trabalhar no MAR [Museu de Arte do Rio] e se institucionalizar. E claro que, dentro da instituição ela deve promover o lugar do experimental dela que, eu, realmente, não tenho acompanhado tanto quanto deveria. Mas, ao contrário disso, eu escolhi outro caminho, eu continuo fazendo residência, eu continuo escrevendo para algumas revistas, continuo propondo publicações, abri a minha editora, e tenho vivido o experimental até a última gota de possibilidade. Tanto é que esse livro aí é um desejo de experimentar a curadoria, seria o texto curatorial de uma exposição que eu fiz com a arte de/com a artista Fernanda Rappa. Do mesmo jeito que quando eu fui no JA.CA no início do ano passado, é também um desejo de experimentação curatorial, ao invés de ir propor uma exposição, eu vou lá fazer um curta, e esse curta, para mim, é como se fosse a exposição, porque tem o convite de um fotógrafo, tem um *performer*, e ele vira esse curta. Para mim, é muito mais uma pesquisa de curadoria que se coloca aí, e claro, vem

inspirado no Frederico Morais... mas o que eu estou dizendo é que, realmente, o experimental acabou se tornando uma realidade muito próxima para mim, todos os dias, na forma com que eu escrevo, como eu escrevo, nessa proposição da literatura com uma possibilidade de fala. Dentro da *Tatuí*, não é que eu não achasse importante o experimental, eu só não achava que ele deveria ser o nosso foco, ele deveria vir junto ou depois desse conteúdo.

)) Como você percebe a sua experiência na revista em relação a outras atividades que você veio a fazer?

Ana Luisa A experiência da revista... eu entendo que a minha formação se deu junto com a revista, eu sempre digo que a revista cresceu muito mais do que eu, pelo menos naquele início, em que eu ainda estava dentro da faculdade, ainda ampliando o repertório, que para mim era muito... diferente de Clarissa, que, quando entrou na faculdade, já queria isso, então ela já tinha lido muitos livros, ela propôs curadoria com dezoito, dezenove anos. Apesar dela ser muito jovem, ela já tinha uma bagagem de conhecimento sobre arte, e como eu venho de outro curso, venho do direito, eu não tinha esse repertório ampliado de arte, pelo menos não tanto quanto eu desejava. Eu sentia que a minha formação de arte veio junto com a revista, então ela, para mim, é muito importante na possibilidade, na ampliação desse repertório e, claro, ela contribui, primeiro pela continuação do desejo e, hoje, o entendimento de que, sim, eu sou uma crítica de arte, hoje eu me coloco no mundo com convicção nesse lugar e me entendo como crítica de arte, me entendo como pesquisadora, não me entendo como curadora, eu acho que a curadoria é uma função que eu exerço paralela – não é paralela, mas o que eu quero dizer é que a curadoria, para mim, não é o lugar onde eu me coloco para enxergar o mundo, para pensar o mundo, é uma função que eu exerço naquele momento específico se eu quero mostrar uma pesquisa. A revista me ajudou a entender isso, que eu sou crítica de arte, que eu sou pesquisadora e agora,

eventualmente, escritora, também. Por estar vendo esse lugar da escrita literária como um desejo que está se realizando, e ela me forma, também, como gente, porque é isso, sempre foi uma revista plural, sempre tentou abrigar dentro do mesmo lugar modos diferentes de estar no mundo, modos diferentes de perceber o mundo, e, nesse sentido, ela me refundou como pessoa. Foi, tem sido, ainda é muito importante, para mim, nesse sentido, e claro que a *Cigarra Editora*, que é a editora que eu abri, traz também toda essa bagagem e que continua, inclusive alguns profissionais continuam trabalhando comigo, como a Dani Brilhante, que é designer, e o Cristiano Aguiar, que era o nosso revisor, a gente continua junto, inclusive ele participa de um ensaio desse livro, e a Dani é responsável praticamente por toda a identidade gráfica, não só da *Cigarra* editora, mas dos livros que vão surgir. Só dos que vão acontecer nesse e no próximo ano, só de um ela não participa, que é da Luana Navarro, mas porque esse livro ela entra, ela vai sair pela *Cigarra* editora muito mais para dar um help para uma amiga que está com problema do ISBN do que uma proposição da *Cigarra*, mais uma “brodagem”, é assim que a gente funciona, então o único projeto em que a Dani não está é esse. A gente segue junto... Minha existência no campo da arte não aconteceria sem a revista *Tatuí*, isso é inegável. E sem a Clarissa Diniz, apesar de estarmos separadas hoje, que é praticamente um casamento. Rola toda aquela tristeza de [de fato] como se você estivesse se separando de alguém, mas permanece o respeito, a admiração e o reconhecimento de que, sem a presença dela, é claro que a minha formação não teria sido tão generosa. Clarissa Diniz é uma pessoa muito generosa, e a gente viu isso acontecendo e vê isso acontecendo ainda na revista *Tatuí* hoje, e como memória, e como reverberação. Só tenho a agradecer, foi um privilégio trabalhar com ela.

)) Se quiseres comentar mais alguma coisa...

Ana Luisa Eu fico feliz de você estar pensando sobre isso, eu acho que já na época da *Tatuí* a gente falava muito da crise da crítica, hoje ela não está em crise, ela nem existe mais como voz. Quase ninguém se coloca como crítico de arte, todo mundo se coloca como curador, e essa escrita não se coloca no mundo como possibilidade de discussão, ela vem no formato da mera opinião e dentro da mera opinião não tem muito como se colocar, “eu acho isso”, “ah, mas você acha isso”, eu não posso dizer nada mais do que não, não acho. Eu lamento muito que a gente não esteja nem vivendo uma crise, quando tem uma crise é ótimo, porque é um momento de você repensar aquilo, mas quando ela nem tem essa coisa, eu a sinto bastante opaca, então me preocupa bastante o que vai ser depois dessa geração de curadores, a crítica vai estar onde, me preocupa bastante.

Clarissa Diniz

)Pergunta Como vocês enxergavam o SPA das Artes como um espaço para se aproximarem da escrita crítica no meio de arte em Recife?

Clarissa Diniz Eu acho que a *Tatuí* quando ela surgiu ela não era um projeto pra uma revista. Surgiu como uma experiência específica. Era uma experiência vinculada ao SPA das Artes que era a ideia de fazer uma revista colada... escrever colado ao surgimento das obras. Com a ideia de experimentar outro tipo de posicionamento do corpo da escrita, para além do distanciamento. E agente fez com esse foco muito claro essa primeira experiência. Envolveria não só eu e a Ana Luisa [Lima], mas algumas outras pessoas que também estiveram no começo transitório da revista.

E no lançamento dela que veio uma proposta da secretaria de cultura de financiar uma segunda edição. Só quando o secretário de cultura falou “Ah, tomar essa iniciativa, a gente adoraria apoiar essa segunda edição” foi que a gente viu que poderia ser uma revista, e se tornar, aí sim, um espaço de crítica. Na origem era mais um experimento mesmo. E aí, eu acho que Recife é um lugar onde tem muita produção artística, muita efervescência, mas não da crítica. E recentemente, nos anos 2000, existiu o surgimento uma cena curatorial na cidade com Moacir dos Anjos, Cristiana Tejo... essa geração. Mas que, ainda que o Moacir seja um cara mais da escrita, era uma geração mais da curadoria do que da escrita mesmo.

Então, eu acho que não havia um lugar dado pra crítica de arte. Como não existe, na verdade, lugar algum, eu acho. Mas daí por isso o desejo de criar um espaço de escrita.

No meu caso, particularmente, quando a gente começou a fazer a *Tatuí* eu tinha uma espécie de clareza que eu não queria curar. Eu queria só escrever. Então pra mim era ainda mais urgente poder

escrever e discutir através do texto da crítica. Então era de fato criação de um espaço, de território possível. De interlocução através da publicação.

Quando a gente fez a experiência da *Tatuí* eu não sei se eu já conhecia a *Número* ou não, mas certamente a referência da *Número* foi muito importante pro momento que a gente entendeu que ia virar revista. Mas, ao mesmo tempo, a *Tatuí*, ainda que essa seja uma das principais discordâncias entre Ana e eu ao longo da história dela. A história de ela ter nascido como um experimento e não como uma revista, pra mim é muito importante. A gente experimentou isso várias vezes ao longo da revista. Fez várias residências, contatos mais experimentais. Não como publicação, mas em forma de escrita. Escrever a partir de experiências diferentes. Experimentar a publicação. E isso torna o projeto da *Tatuí*, em outras questões mais singulares, diferentes da *Número*. A história da *Tatuí* não era só de questões de publicação, era mais uma questão de parte do lugar do exercício do surgimento dos modos de operação e interlocução da crítica. Que naquele lugar se dava como publicação, mas que não estava restrito a ela. Tanto que teve residência, teve filme, enfim várias outras coisas...

)) E essa reação que vocês tiveram com a prefeitura do Recife?

Clarissa Na verdade Recife é uma cidade pequena, tipo Porto Alegre e, naquele momento, ainda como é hoje, ainda que lá mais, a prefeitura é a prefeitura, mas é também a galera. São os artistas da cidade que ocupam os lugares dos gestores. Então eles financiaram com uma merreca, sei lá, com 2500 reais na época pra bancar a impressão da revista, mas deixaram a gente completamente livre. A gente não constituiu uma relação com a prefeitura, a gente teve uma oportunidade de patrocínio. Como tivemos depois com vários editais que a gente ganhou em todos os níveis: municipal, estadual e federal. Sem que com isso a gente tivesse constituído uma relação

muito, sei lá, a gente não pensou muito, nem levou numa consequência mais produtiva que além do fato do patrocínio existir.

)) Qual era o sentido de ambiguidade percebido na produção da Tatuí e como se dava a tensão com os limites encontrados para efetivar as publicações?

Clarissa Eu acho que tá no cerne da revista. Acho que o próprio fato de continuar chamando a *Tatuí* de revista, mesmo com discordâncias internas e externas do tipo “porque isso seguiria com a ideia de revista?” Sei lá, na Tatuí 10, por exemplo, é facilmente não uma revista, uma espécie de livro de artista, ou sei lá, de publicação de artista e tal. Mas eu sempre defendi uma forma de ambiguação da crítica mesmo. Como uma forma de abertura, de criar espaço pra contradições internas e com isso fazer a flexibilização dos espaços da crítica. Eu acho que a ambiguidade é mais estratégica do que o enfrentamento. Quer dizer, mais inteligente do que negar a crítica seria tentar ambiguar um pouco mais a crítica. Ou seja, criar outras formas de praticar, de exercitar a crítica de arte e ainda assim sem se desvincular de uma certa vocação e intencionalidade da crítica. Porque é muito confortável também você dizer “ah não, sei lá, a Tatuí 10 não é mais revista de crítica de arte, é uma publicação de artista”. Você resolve a questão, você não mantém produtiva a discussão, nem porque eu acho que de fato, continuo achando que existem muitas formas possíveis de interlocução que se possa entender como crítica e que a criação coletiva é uma forma de interlocução, é uma forma de crítica. Acho que nesse sentido a ambiguidade como uma forma de complexificação da situação, sem querer fugir a essa complexidade por uma exterioridade, do tipo se contrapor externamente, a ambiguidade age internamente. Ela age na inerência das coisas e com isso ela é mais potente, nas tentativas de desconstruir, pra reinventar ou de abrir fissuras, de abrir espaços.

Eu prefiro, eu nunca tive muito uma energia de fazer manifesto, revolucionar tudo, criar teorias, sabe? Esse tipo de arrobo, de contraposição, nunca foi exatamente a minha estratégia. Eu sempre preferi apostar numa certa experimentação dentro das coisas do que achar que tem que revolucionar, sabe? Destruir pra reformar, nunca foi muito isso a minha onda. Por isso a aposta na ambiguidade.

)) A publicação da *Tatuí* 10 foi elaborada coletivamente durante uma residência e traz em suas páginas uma frase que diz “sua convicção não me responsabiliza”. Você vê nela alguma relação interessante com a atividade de edição das revistas?

Clarissa A *Tatuí*, ela, propositalmente, nas residências reuniu pessoas muito diferentes entre si. Na 10, por exemplo, na residência, a gente sabia que existia uma espécie de estranhamento nunca resolvido entre Vitor Cesar e Pablo [Lobato]. E propositalmente a gente quis convidar ambos pra estarem na residência. Porque a gente sabia que eles tinham modos diferentes de entender a arte num certo lugar e forma de atuação da arte no mundo e que inclusive já tinham entrado em um embate entre eles e nunca tinham resolvido essa coisa. Então, isso pra falar de uma das. Tiveram várias. Então, ela já surgiu reunindo pessoas que estavam ali discutindo coisas de uma ordem muito radical, muito paradigmática mesmo da... do entendimento da experiência sensível do mundo assim, maior do que a ideia de arte.

E lá pras tantas a gente percebeu que a gente tava vivendo um debate que Edgar Morin em um texto que eu já não lembro mais qual... ele coloca e a gente se apropriou disso, que ele fala que existem duas formas de ética: ética da responsabilidade e ética da convicção.

A da responsabilidade assume compromissos. A da convicção nega compromissos. E Vitor defendia muito um modo responsável de ser artista. Inclusive ele falava, que é um termo da Rosalind Deutsch, da responsabilidade⁷⁵. E já Pablo, por exemplo, e Deyson, trabalhavam na negação da responsabilidade. Assumindo uma convicção.

E esse debate é muito rico. E eu acho que em relação a isso o meu papel de ambiguidade existe em chegar na formulação que é a sua convicção não me responsabiliza. Que demonstra que a responsabilidade não invalida a convicção, nem vice e versa. Elas existem em relação e não se excluem e, ainda assim, não se complementam. Existe uma equação nessa negociação que nunca se resolve. Mantém a ideia de convicção e de responsabilidade, uma não determina a outra. Então, essa frase veio assim, mas essa frase durante três semanas discutindo fervorosamente e em algum momento a gente chegou nessa compreensão assim. Esse *insight*, tudo bem é um debate super válido, mas a gente não poderia violentar nenhum lado da questão achando que a convicção de um tem que ser assumida pela responsabilidade do outro e vice e versa. E eu acredito nisso.

Então, eu acho que aquela frase é um exemplo, um *statement*... ela se comporta como tal. Não tem nenhuma pista extra além daquele *statement* e que ela existe, enquanto *statement* ela é um texto crítico. Na verdade, a gente escrever sobre o grande debate entre a ideia da responsabilidade o que... isso seria muito mais forte enquanto proposição crítica e ao mesmo tempo sensível, artística, estética etc do que um texto que talvez fosse mais inócuo, tentar mapear as diversas posições e tal. E eu acho que esse tipo de proposta, esse *statement*, só surge num contexto de elaboração crítica com muita interlocução. Muito imersa, muito íntima, muito próxima. Eu acho pouco provável que se a gente se encontrasse esporadicamente ou conversasse por e-mail a gente fosse conseguir

⁷⁵ Termo em inglês dá maior sentido ao conceito: *Response-ability*.

entender que talvez uma criação de uma equação ambígua o suficiente a ponto de dar conta da contrariedade e diversidade da situação valesse assim. E, acima de tudo, o entendimento que a interlocução entre as diferenças ela pode sim vir a gerar não consensos, mas entendimentos comuns, que também é outra coisa: *dissenso comum*. (que também tá lá) Não existe um consenso, mas existe um dissenso que é comum a todos. E isso é um passo muito importante pra construção da humanidade. Imagina o dia que a gente entender que a gente não tem consensos mas tem dissensos comuns, gente é um passo...

Eu acho que situações experimentais e pensamentos, elaborações de ideias que podem ser escritas ou não juntos, que foram favorecidas pelas residências, são algo superprodutivo de se pensar em estar no mundo, em aprender com os outros... Eu acredito que isso sim tá no cerne, na origem da *Tatuí* do que a ideia de uma revista de crítica de arte *ipsis litteris* assim.

)) De quais modos você atribuiria algum caráter experimental à prática da publicação da *Tatuí*? Se puderes comentar como teria se dado um sentido político nessa questão experimental.

Clarissa Eu que eu acho (sic) que o experimental existe e tá posto em vários níveis. Eu não acho que só o que se diz experimental é experimental. E não acho que necessariamente o experimental saiba se nomear como tal. Agora é claro que você pode ainda assim se identificar com um projeto de experimentalidade. Com uma certa concepção de enxergar a vida de modo experimental, como forma de se permitir pra causar, fazer escolhas eu você possa eventualmente mudar, não concluir, deixar as coisas em aberto, enfim, formas que são posicionamentos de vida e não da arte. Mas que obviamente se aplicam à arte. Eu acho que você pode conscientemente se engajar nisso como entendimento de mundo, sabe? Entender que o cara quer experimentar, o perpasso tudo e

you can assume this as an ethical, political, much more expanded, and with this you take position within a more open, but comprehensive and even stimulator of a thought in this way. Maybe my conception, when I think that people are talking about experimentation in criticism is here. And not only in defense of a type of identity of experimental criticism, as if there were a way of being experimental. But I think even that in criticism as in art in any place this experimentation is posted here. And that clearly, it is part of the exercises of attribution of meaning to the world you underline certain things as experimental even though they are not called as such. But I don't know if I answered.

It is because I think that the experimental is more about you trying to understand the value and attribute meaning to things even when they fail, are not concluded or do not sustain themselves on their own... The experimental has this consent to the value of the attempts, the bets and the risks. And I think that this is political. In the moment that you place yourself in the radicality of conceiving the world from the perspective of the attempt and the failure, this opens up a series of possibilities that if you are looking for efficiency, result, the method, the correct... well, that's what it is. I think that the experimental allows you to open up more possibilities than if you bet on something definitive in the experimental. You end up reducing the range of possibilities, right. In this sense, it is super-political and art as a place of creation of possibilities and impossibilities and everything else, for me, it makes all the sense that it can be experimental. But it is this, the experimental is not super-8. The experimental can be a very lame thing from one point of view, but super-experimental from another. And there is the experimental silent, there is the experimental for you, there is the experimental for your community, there is the experimental placed at a macro level, there are levels of experimental. In mine it is experimental to cook,

porque eu não cozinho muito. É experimental, mas eu não vou dizer que faço cozinha experimental porque cozinhar é experimental para minha pessoa. Porque assim a adjetivação do experimental ela é sempre relacional, ela tá vinculada a determinado contexto e muda conforme o contexto, por isso não existe uma identidade experimental de modo essencial, né. E da *Tatuí*, algumas edições podem parecer experimentais visto do contexto a partir do ponto de vista de como é feito, avaliando as circunstâncias de sua existência e ela pode ser super careta, ortodoxa, visto a partir de outro ponto de vista.

)) Falando nesse termo, é um termo meio polêmico às vezes...

Clarissa Total. E mesmo em vários momentos Ana e eu, a gente discordava sobre esse termo da experimental. Ana achava que tinha uma ... *Tatuí* 10, por exemplo, achava que tinha uma... era meio inócuo assim, eu acho. Inócuo eu já nem acho tanto. Eu achava que era tipo paia, sei lá, a experimentação. E, em um certo momento, ela defendeu muito que a *Tatuí* fosse mais uma revista mais de ensaios, mais pra uma revista do Moreira Salles, mais de verticalização, de aprofundamento e tal. Isso como uma crítica externa a experimentação da 00, da 10, da 13. Porque ela achava que era mais coisa da nossa cabeça do que rendia de fato, sabe?

)) É, ela chegou a falar que ela era mais assim da...não sei exatamente o termo... mais da teoria...

Clarissa Ela defendia, talvez, uma coisa mais acadêmica. Mais do ensaio mesmo. Não que eu não goste, eu adoro ensaio, adoro escrever, adoro livro, adoro tudo. Gosto mesmo. Eu tenho esse lado, mas eu acreditava ainda, apesar de reconhecer os riscos e entender a crítica e também fazer a crítica. Eu achava que o espaço da *Tatuí* era esse assim, que tudo bem era uma revista de ensaios, e tudo bem fazer uma revista de ensaios. Mas eu achava que a questão da

Tatuí era outra e que talvez fosse muito difícil dar conta de abarcar as duas coisas. De ser, por exemplo, uma revista de ensaios e ainda manter enfim... talvez a gente tivesse que alargar muito a nossa atuação pra dar conta disso. E ao mesmo tempo sem radicalidade.

)) Mas nesse sentido que tu dizes que a *Tatuí* era essa criação da crítica?

Clarissa Mais como um exercício, mesmo. Experimental do contato com os artistas. A criação de possibilidades. Uma coisa que eu acho que deixava a Ana mais nervosa era tipo “ah vamos fazer a próxima edição. O que a gente vai fazer?” Uma coisa é você fazer, algumas *Tatuís* foram assim: tem um tema, você convida as pessoas as pessoas escrevem. Ok. Outra coisa é tipo “pô, vamos arrumar uma casa, vamos viajar num festival, pô vamos fazer a revista, não, vamos fazer um filme. Pô, e é quando? Amanhã!” Sabe assim? Existe um desprendimento muito grande pra fazer isso. Ao fazer isso você tem que admitir que você pode vir a fazer uma merda. Entendeu? A gente foi pra Porto Alegre pra lançar uma revista e acabou fazendo um filme e exibiu a porra no cinema. Então, se você não tem o desprendimento emocional pra chegar num dia e cinco dias depois tá fazendo um a coisa completamente diferente, dando a sua cara, literalmente, porque ali era a nossa cara, a tapa, numa tela gigante, coisa que você nunca fez na vida. De fato aquilo pode ser uma violência com você. E eu acho que só eu sempre achei que isso era o germe da *Tatuí* porque ela foi assim desde o principio, desde quando ela nem era revista ainda ela era isso. E eu, e Ana também viveu, e várias pessoas viveram isso e foi massa fazer assim. E eu acho que a força dela veio dos encontros que ela proporcionou e do inusitado que era a gente fazer uma coisa que a gente não sabia onde ia dar e não ficar se cobrando no processo de criação das coisas. Quer dizer, acreditar, apostar. Porque quando você experimenta , se você não apostar, ninguém vai apostar. E isso a gente pode ter em poucos lugares na vida, que dizer, lugares pra isso não estão dados. Você tem que criar esses lugares. Né,

porque, tipo assim, o MAR [Museu de Arte do Rio] vai te encontrar na rua e dizer “Oi, gata! Você é linda, vem cá que eu quero apostar em você” . Toda a situação de experimentação, invenção e criação ela é uma construção. E ela é disputada no mundo, com o mundo e contra o mundo.

E eu acho até hoje que a *Tatuí* foi para isso, e que foi massa por isso. E que essa outra energia de aprofundamento da pesquisa, ser mais teórico, acadêmico, etc poderia ter milhares de lugares pra fazer. Eu mesma, em toda a história da *Tatuí*, fiz vários livros, fiz isso em vários lugares, publiquei em site, fiz mestrado, enfim, não que eu não tenha essa energia, mas eu acho que poderia estar em vários lugares e não precisa ser necessariamente a energia da *Tatuí*. Sempre tentei defender o território da *Tatuí* como lugar pra essa outra coisa. Que é um lugar onde ela difere muito da *Número*. Porque a *Número* era orientada editorialmente mais como algumas *Tatuís* foram, com debate, pesquisa etc.

)) Saída de edições, formato. Porque parece que está sendo trabalhado de acordo com o que a coisa está pedindo...

Clarissa É porque isso, essas experimentais demandam um engajamento acima da média por parte de quem tá fazendo a revista. E quem estava fazendo a revista sempre eram novas pessoas. Porque não repte, a não ser pela equipe editorial, não repte colaboradores. Na *Número* tinha um convidado ou outro, mas era o mesmo grupo que tava concebendo e escrevendo, além de tudo tem uma energia muito grande no engajamento das pessoas.

E eram sempre pessoas que a gente tentou ter pessoas de vários lugares do Brasil e tal. E fazer isso a partir de Recife não é tão fácil quanto talvez seja fazer a partir de São Paulo.

) É outra questão que entra também...

Clarissa É, e levar pessoas pra o Recife, fazer residências em Recife e lançar nacionalmente e distribuir nacionalmente. Teve revista com seis, sete lançamentos, em diversas cidades, e participar de workshops e oficinas em lugares diferentes do Brasil. Fazer uma residência em Porto Alegre. Tem todo um projeto geopolítico aí também que é muito importante ter entendido que a *Tatuí* tinha que não ficar no lugar de uma revista local, nordestina, quiçá pernambucana, ou recifense. E fazer esse esforço, sabe, de ampliação e de colaboração mesmo. E que isso, dentro do que a *Tatuí* e propunha a fazer demandava engajamento. E é massa porque era você se engajar num contexto de um jeito de pensar a arte que eu sei que a *Tatuí* talvez não tivesse surgido como *Tatuí* em São Paulo. A *Tatuí* surgiu por conta do SPA das Artes. Se não tivesse o SPA, não sei se eu teria ali naquele momento com as meninas pensado na experimentação, num exercício daquele nível. E só existiu porque Recife é um caldeirão, onde as pessoas colaboram, vivem e roçam umas nas outras com uma frequência muito maior que nas outras cidades.

E que é assim porque não tem crítico, também. E os artistas é que são seus próprios críticos e, com isso, precisam estar mais juntos. Ao ponto de serem eles o secretário de cultura, e assim criar um festival com essa natureza. É todo um contexto muito específico que possibilitou esse tipo de situação, que favoreceu a existência da *Tatuí* e que era muito massa de trazer pessoas de outros lugares para esse contexto. Porque foi massa pegar Gustavo da Dazibao e colocar para conviver com Wolder Wallace, que depois foi lá e riscou todo o texto dele.

É porque isso é muito até as vezes intangível, sabe? Esses pequenos movimentos são muito micropolíticos, mas que eu acho que são eles que dão sentido em todo o movimento da coisa.

Eu vejo isso, por exemplo, a exposição que teve de Pablo Lobato no MAR, que teve na residência da 10 e teve fundamentalmente na 13. E eu vejo como curadora ah eu *to* aqui como curadora do MAR curando a exposição de Pablo num processo super próximo, mas cuja proximidade, foi iniciada não dentro do MAR, mas por todas as colaborações ao longo desse tempo, eu tenho certeza que seu eu não tivesse morado com o Pablo, por um mês, em algum momento da minha vida, eu não sei até que ponto eu conseguiria discordar dele numa concepção de uma obra e a gente recriar a obra juntos. E a obra é dele. Eu não estou com isso convocando autorias, mas defendo que o exercício da crítica é também um exercício de parceria na criação. Sem convocar autoria, porque eu sou contra esse tipo de entendimento.

Mas é isso, talvez, se eu tivesse conhecido o Pablo só nesse contexto mediado, ultra mediado, ultra institucionalizado que a gente vive que o MAR também é, ainda que não seja só isso, mas é também. Talvez eu não tivesse tido tempo ou as condições pra chegar nesse nível de sofisticação. Porque isso é sofisticação, na relação entre a criação, a curadoria e a crítica.

E eu acho que a *Tatuí* exercitou isso ao longo dos anos e foi massa.

)) A última pergunta era mais sobre como você percebe a sua experiência na *Tatuí* em relação a outras atividades que você veio a realizar? Acho que já falou agora um pouco sobre esse contato com o Pablo...

Clarissa Eu acho que é meio abstrato, eu acho que fundamentalmente o modo de acreditar na proximidade a na contaminação como forma de atuação. Acho que tem uma coisa também de *do it yourself*, uma energia que não exatamente é só uma energia da *Tatuí*, mas que no meu caso foi muito da *Tatuí* de criar, promover coisas do nada. Em contextos difíceis, sem

instruções, buscar, lutar pra fazer as coisas. É uma energia um pouco empreendedora em certo sentido de fazer, mas é mais o faça você mesmo, meter a mão na massa. Pra mim é muito importante como um todo, tanto na curadoria como na gestão, quanto em tudo. Eu acho que favorece muito e é muito a cara de um processo que é a fundação de um museu. Porque na verdade eu me engajei na criação do museu [MAR], o museu é um bebê, acabou de nascer então tem essa energia. E certamente esses anos de *Tatuí* colaboraram pra desenvolver esse tipo de energia e de resistência. Porque também é uma resistência assim, não é fácil.

Na escrita, na edição, no design, enfim, em todas as coisas da revista propriamente dita... Numa rede de pessoas, de ideias com as quais você começa a ter contato na hora que você se coloca no lugar de editor, porque você se começa a ler mais o que as pessoas pensam, convida, debate com as pessoas. Tem um ensinamento, um aprendizado do diálogo.

Porque é isso a *Tatuí* nunca foi uma revista de “a *Tatuí* não se responsabiliza pelo conteúdo”, não é esse tipo de edição. É uma edição do diálogo mesmo. Tanto que na 12, a gente convidou uma pessoa pra escolher um texto e escrever sobre o texto é super isso, né?

Não só eu não quero que você se exima do conteúdo, mas eu quero que você aja no conteúdo, se posicione com ele. A gente publica os dois juntos, é um de exercício de diálogo em perspectiva em público que é muito grande. E que até a gente ficava um pouco frustrado, porque a gente achava que ia dar um embate fossem surgir mais, sabe? Mais disruptivo, sabe?

Cauê Alves

))Pergunta Tendo sua formação acadêmica na área da filosofia, como foi essa aproximação do interesse pessoal pela escrita sobre arte?

Cauê Alves Então, na verdade quando eu entrei na faculdade de filosofia eu já entrei indo pro campo da estética. Tava também na dúvida entre história, jornalismo, artes... E aí acabei achando que filosofia seria um curso bastante abrangente que me daria base pra depois me aproximar dessas outras áreas. E logo que entrei, no primeiro semestre curso ainda, eu já entrei como estagiário do MAC da USP, que naquela época funcionava na cidade universitária, muito próximo da faculdade de filosofia. Então, toda a minha graduação eu já sabia um pouco que eu queria ir por esse caminho, já fiz iniciação científica no MAC mesmo, que e o MAC também é uma unidade de pesquisa também da USP. E depois fiz outra iniciação na filosofia. E as matérias todas que eu tinha de optativas, eletivas que naquele momento era quase um terço do curso. A gente tinha que fazer 148 créditos e 48 eram optativas. E todas elas eu fiz voltas pra arte, tanto na ECA, como na FAU, na própria história, MAC, MAI que era uma disciplina de museologia. Eu fiz todas as disciplinas optativas voltadas pra isso.

Era um interesse desde o início, a gente fez grupos de estudos, inclusive nesses grupos que eu conheci a Taisa, no grupo de iniciação científica. E acho que um dos momentos importantes pra que depois ia virar a *Número* foi na época da 24^o Bienal de São Paulo, em 1998, um grupo de estudantes entre eles eu, José Bento, Taísa e Afonso e também Thiago Mesquita que acabou depois nem entrando tanto na *Número*, nem se envolveu tanto, nós fizemos um debate na faculdade chamamos Paulo Herkenhoff, Aracy Amaral,

Paulo Mendes da Rocha, tudo convidando na carona mesmo, sem ter um tostão. A gente menino da faculdade interessados em debater questões da Bienal, questões da arte, da arquitetura. E foi um momento que foi importante, de um grupo de pessoas daquela faculdade, o Thiago Mesquita era o único que era das ciências sociais, mas que também era da faculdade, e os outros todos da filosofia, que já estavam demonstrando um interesse em ir pro campo das artes, investigar isso. Depois foi um pouco natural, o mestrado eu já fui por esse caminho, fui fazer sobre o [Hélio] Oiticica e o conhecimento da Filosofia. E logo vai surgir a *Número*, que de algum modo vem quando o Lorenzo Mammi assume a direção do Centro Universitário Maria Antônia, que na verdade era um centro universitário que não existia. Que não tinha uma presença na cidade, não tinha uma programação, era um começo do que seria o Maria Antônia, e ele chama esse grupo que havia demonstrado interesse em artes pra trabalhar, escrever textos, os folders da instituição, grupos de estudo e discussão que propunham debates e outras pessoas que ele vai chamar também que não eram ligadas à Filosofia, como a Juliana Monachese, que era jornalista, o Fernando Oliva, o próprio Guy que também não era da filosofia, a Taís que era, mas que era um pouquinho mais nova que a gente, uns dois três anos mais nova que a gente, que na época fazia uma diferença, mas que hoje já se apagou. E acho que a Tais também fazia jornalismo na PUC, tinha uma formação dupla. Então, esse caminho da filosofia até o campo das artes foi mais ou menos aí.

E todos nós acabamos já durante a graduação, não sei se todos, mas parte, eu, Taísa, o Afonso, pelo menos esses que eu estou lembrando, acho que o próprio Guy também, mas que não era da filosofia. Todos acabaram também trabalhando na Bienal como monitores, educador, então, de alguma forma essa tentativa de aproximação com o circuito foi muito importante. Acho que o trabalho de educador que a gente exerceu, ter contato com a Bienal foi bacana.

)) E, mais especificamente nessa questão da revista, como vocês chegaram a essa proposta?

Cauê Alves Então, essa revista surge um pouco desse grupo do Maria Antônia, que o Lorenzo reuniu pra escrever e também de uma percepção da insuficiência daqueles espaços pra atividade crítica. Todos nos criando textos, folders, textos de exposições, mas sempre de uma agenda que não era bem a gente que fazia. Até teve um momento que a gente reivindicando isso o Lorenzo falou “ah, tem uma sala experimental aqui que vocês podem fazer a seleção” meio que tentando entender as demandas do grupo de ter um papel mais propositivo.

E aí a ideia de fazer uma revista surgiu disso, de ter um espaço autônomo, um espaço mais livre, pra que a gente refletisse e exercesse a crítica de arte independente de uma agenda estabelecida. E por isso também que a revista vai se configurar desde o seu início como uma revista temática, embora a gente sempre tenha pensado que pudesse existir mesmo assim, um texto ou dois no máximo que fosse um texto que acompanharia a agenda cultural da cidade, um texto de crítica de exposição, mas acho que foi a demanda de um espaço que a gente queria, uma vontade de debater e a revista, sem dúvida, é um momento central que reúne isso, mas debates que a gente organizava, palestras os cursos que a gente fazia. O Lorenzo dava um pouco pra gente bolsas no cursos que a Maria Antônia dá, pagos, em troca dos textos que a gente escrevia. Então essa possibilidade de estar na universidade pública e ao mesmo tempo está no centro cultural que é o Maria Antônia, sendo que é ligado a extensão cultural, trazia intelectuais e professores de outras áreas, história, psicanálise, artes, crítica... a gente chegou organizar no Maria Antônia seminários de crítica, então a revista é de algum modo um polo aglutinador de várias

peessoas. Eu sempre esqueço alguém, eu lembro que no início mesmo da discussão do formato tinha uma figura muito legal que era o Pablo Vernec, que participou de poucas reuniões, uma ou duas, ele é editor, acho que hoje ele é editor da Ilustríssima, que é um caderno da Folha de São Paulo, a gente pensando a circulação, “pra quem que é?”, “pra quem a gente ia fazer essa revista? Quem seria o nosso possível leitor?”

E como o primeiro Número foi um pouco voltado pra um espaço alternativo, independente. então, um pouco circulação disso era natural em espaços independentes, essa vontade de algum modo articular essa rede de distribuição. E a tiragem era incrível, se não me engano era cerca de cinco mil, em alguns momentos chegou a ser oito mil. Então tinha uma vontade da gente de falar com muita gente, uma pretensão, uma crença que tivéssemos leitores. Jovens às vezes, né, depois a gente percebe que o meio é muito menor do que isso, e inicialmente a gente era tão... talvez, ambicioso, acho que a ideia era... a gente pensou até em distribuir no metro, por isso essa tiragem grande. E uma vontade de que a linguagem fosse, inicialmente, uma linguagem pra quem não era especialista, quem não era do meio, mas acho que rapidamente a gente percebeu que essa distribuição no metrô não fazia sentido. Aquilo virava papel pra se jogar fora, não tinha uma qualidade de distribuição e a gente se voltou pra distribuir em espaços culturais. Acho que o fato de ela ser gratuita, acho que isso foi uma opção desde o início. Ser uma revista gratuita que tivesse lá e a pessoa pegasse, era uma vontade de dar acesso público, era uma tiragem grande pra uma revista de graça. A gente podia fazer uma revista de pouca tiragem, cobrar pouquinho, até chegamos em certos momentos da revista, não sei, número 3, 4, 5 aquele momento de crise, “vai continuar? vai ter próxima? Não vai?” Então, se a gente cobrar um real de cada revista a gente vai conseguir cinco mil reais e isso bancava a revista inteira. O custo que tinha, né? E a gente não quis também cobrar e a gente viu que a estrutura pra se cobrar também é tão complicada e aí não

quisemos também. E apostamos nessa ideia de uma revista que tivesse uma presença no espaço público e gratuito. Essa ideia do público e gratuito ficou sempre na revista. Bancada basicamente com recursos públicos e a gente conseguia umas verbas de anúncio, da Maria Antônia, depois algum edital da USP que a gente entrou nas primeiras edições. Chegamos a buscar anúncios, anunciantes em galerias, mas a gente viu que era um esforço tremendo, não tinha a menor vontade de eles bancarem os anúncios, não deu certo essa ideia de anúncios de galeria, embora você vai ver uma ou outra que tem uns anúncios, você vai ver. Uns quadradinhos, pagam 200 reais um anúncio, não viabilizava a revista e ocupava uma página que era importante pra gente e existiam poucas páginas né.

)) A revista, dentre outras coisas, propõe-se a oferecer uma escrita que seja mais abrangente no sentido de não estar limitada a crítica de trabalhos singulares ou de exposições específicas. E como você vê esse interesse em relação às referências de crítica de arte no Brasil, tanto nas produções anteriores quanto as praticadas no momento da atividade da revista.

Cauê Alves Eu acho que todos nós naquele momento, eu falo por nós, mas eu falo por mim, né, porque essas coisas já têm mais de 10 anos. A revista começou em 2003 e acabou em 2010. Mas essa questão da crítica, nós nos colocávamos como críticos de algum modo, como críticos de arte. E também lamentávamos, como todos, uma espécie de falência da crítica. Uma percepção da impossibilidade da crítica, especialmente essa crítica do jornalismo cultural.

A falência desses espaços e desses textos que circulam na grande imprensa, muito superficiais, muito breves, muito pouco crítico. O que eu percebia era muito mais uma coisa de release, de imprensa muito mais forte propriamente textos críticos. A *Número* era uma resposta que naquele momento a gente conseguiu dar naquele

momento pra isso, pra essa percepção do encolhimento da crítica de arte. É claro que ela também não era pretensiosa ao ponto de achar que era a saída, mas era um espaço que a gente conseguiu criar, um meio. É engraçado olhar assim, agora, de longe, fiquei pensando nos primeiros Números, em 2003, 2004, há mais de 10 anos era um momento mesmo que internet estava começando a borbulhar. E a gente nunca foi pra internet, nunca saiu do papel. E era complicadíssimo você imprimir, caro, imprimir tantas. Até que a gente conseguiu depois, mais pra frente, um acordo com o *Fórum Permanente*. Não lembro exatamente em que ano, mas era uma maneira de arquivar as revistas, de deixar uma história. Chegamos a te a pensar em alguns projetos, Taís mais até porque ela estava envolvida em alguns editais públicos, com o Ateliê [397], de fazer uma edição comemorativa que reeditasse tudo, mas também nunca conseguimos nos organizar o suficiente pra isso, escrever, pra reeditar um bloco. Que seria daí um livrinho com todas, que daria pra ter uma lombada, que a gente não tinha, mas que também não era uma questão. Ter lombada nunca foi uma questão, é que a *Tatuí* que tinha uma coisa mais de livro, a gente tinha um formato mais de panfleto, de *fanzine*, com textos mais breves.

De algum modo, como nos todos, ou quase todos, vínhamos da filosofia, lá na área da filosofia, a referência naquele momento era o Rodrigo Naves, Alberto Tassinari, a gente tava lendo os livros que eles estavam produzindo pra , o próprio Lorenzo que foi quem criou o grupo, então acho que era inevitável que a gente tava lendo esses textos naquele momento. Mas não que não estivéssemos lendo outros textos, e em vários momentos acho que a revista mostra que é uma tentativa de também olhar um outro tipo de grupo, entrevistas com o Ivo Mesquita que a gente fez, que não era da filosofia, era da ECA. Tentar buscar outros, o próprio contato com o Martin Grosman, pra por no *Fórum Permanente* a revista, tentar , ter uma circulação mais abrangente. Pelo menos pessoalmente pra mim, é claro que pro Gui, pra Juliana, pro Fernando Oliva, que não vinham da

faculdade de filosofia, talvez o Rodrigo Naves e Não fossem referências tão fortes quando eram pra quem veio da filosofia. Mas isso inicialmente, só. Depois claramente acho que a revista, o percurso dela mostra. A gente vai aos poucos, se desprende da Maria Antônia, ela nasce na Maria Antônia, mas logo sai da Maria Antônia, vem outro diretor, que a gente não tem uma aproximação tão grande, conseguir os anúncios da própria instituição passa a ser mais difícil. E a revista, eu não lembro em qual número, mas ela vira de fato autônoma e não tem mais nada a ver com a USP ou com a Maria Antônia muito rapidamente. E aí a gente começa também a convidar outras pessoas pra entrar, a gente convidou a Carla Zacagnini, o José Augusto, Fernanda Pitta. Pessoas que vieram de outros lugares, o José do jornalismo, a Fernanda veio da história, a Carla como artista.

Então teve também essa abertura pra que a gente fosse mais heterogêneo. O bacana da revista é que a gente fazia as reuniões infundáveis. Fazer uma revista coletivamente era sempre um desafio, tinha muita discussão e acho que o mais legal era isso, pra quem tava de dentro, claro. Era esse processo, de discussão, a gente ia e voltava e debatíamos até chegar num tema. E por ser também uma espécie de corpo editorial, ainda que tivessem editores responsáveis por algumas edições, os editores nunca foram no sentido de “eu corto aqui” “eu decido a pauta” o corpo editorial sempre teve uma presença muito forte. A ideia de um coletivo participando desse processo, isso foi muito bacana.

A Tatiana Ferraz, eu acabei nem citando ela antes, a gente fazia muita reunião na casa dela, que morava no Copan uma época. A Tatiana Blass no começo ela participou, mas ela logo percebeu que queria se dedicar mais ao trabalho dela de arte e não queria tanto se dedicar a isso, essa questão da escrita. Mas acho que é isso assim.

) Acho que tu tocaste um pouco no assunto, mas a relação com o Maria Antônia...

Cauê Alves Ela foi se transformando, o grupo surgiu na Maria Antonia e de fato durante muito tempo a última página foi um anúncio da Maria Antonia. O que viabilizava a impressão da revista basicamente. Mas acho que aos poucos a gente começou a se distanciar da instituição e a instituição começou a se distanciar e não quis mais meio que continuar com isso. Não sei exatamente que numero perdemos esse anúncio, mas eles não tinham mais dinheiro, foram diminuindo o valor. Eu não me recordo exatamente como foi esse processo, mas sim, tínhamos os editais da USP, que não tinha nada que ver com a Maria Antônia, que a gente entrava nos editais na reitoria da USP, foram um ou dois anos que a gente conseguiu esse edital. Eu acompanhei isso bem de perto, fiquei mais próximo da inscrição, porque era via Faculdade de Filosofia e eu tava lá cursando mestrado, então eu tava sempre lá na faculdade, eu toquei isso um pouco. Mas daí a revista teve essa mudança, eu acho que a última particularmente vai pra outro caminho. É engraçado, né, se a gente pega a primeira e a última, a última já nem é mais um formato de revista é um rolo que foi uma loucura. Acho que pra sair essa última ficou uns três anos empatada, tem um intervalo grande entre a nona e a décima. Mas acho que uma coisa importante que teve umas duas edições que saíram um em seguidinha da outra, foi que a gente conseguiu m edital da Funarte. A gente saiu da USP, era Funarte? Era um edital... O Afonso se distanciou da revista, foi trabalhar no Ministério da Cultura, com o Juca Ferreira na época do Lula e aí ele criou um edital de revistas e contemplou várias revistas, uma das contempladas foi a nossa. Acho que ele percebia a mudança de um pensamento crítico que tava nascendo em várias publicações. E até eu lembro que a Fernanda Lopes fez uma publicação sobre as revistas todas contempladas por esse edital. A própria Fernanda Albuquerque fez uma entrevista na revista Aplauso lá de Porto Alegre, sobre a revista. Mas acho que essa saída da

USP tem a ver com outras possibilidades de editais fora, acho foi uma abertura. “Vamos buscar dinheiro publico, mas não na Universidade” porque nós não éramos uma revista de caráter acadêmico, não seguíamos a normas da ABNT. Não tinha nada de acadêmico na revista, embora ela tenha nascido na Universidade. Mas acho que ela nasceu desse braço da universidade que era uma extensão de cultural, da pro reitoria. E depois que acabou esses editais, a gente até chegou a alugar uma sede, contratamos uma figura que era a Daniele, que era produtora, secretária, fazia tudo. E a gente acreditou que ia virar uma editora, mas daí acabou o edital... e foi um baque. Acabou, acabou. Não tinha outro pra inscrever, não era assim. Os editais que tinham um, dois anos de trabalho e é um pouco que a gente não se preparou pra o que fazer quando acabasse o edital. Aí acho que foi esse intervalo entre nona e a décima que já não tinha dinheiro pra nada e eu nem me recordo com que dinheiro a gente bancou a décima. Mas foi bacana, apesar da dificuldade que era viabilizar, daí claro se a gente começa com uma revista, buscando espaço pra escrever e esse era o objetivo inicial, depois de alguns anos, muito pouco tempo a revista foi bem recebida pelo circuito, teve uma circulação relativamente relevante desde Fortaleza no Alpendre, até o sul no Terreão, passando pelo Rio de Janeiro na Capacete, fora em São Paulo que a gente distribuía muito bem a revista, chegamos a mandar pra Minas, era uma circulação relativamente grande.

Mas aí o que aconteceu foi isso, acho que todos nós conseguimos conquistar outros espaços institucionais, e a revista passou a não ser mais aquele projeto primordial, porque você precisava também agilizar a sua vida, trabalhando, já não eram mais estudantes, já eram todos profissionais. E quase todos nós passamos a escrever em outras, revistas de grande circulação como a Bravo!, a Bienarte que era uma revista que a Bienal editou que a gente escreveu muito pra ela. E mais do que espaços na critica, também aos poucos houve uma demanda das instituições de mão de obra de jovens

críticos, curadores. O Centro Cultural São Paulo absorveu muitos de nós pra escrever os folders, o Paço das Artes eu também prestei serviços escrevendo textos, depois no próprio MAM, também muito a partir da *Número* eu criei um nome, a Tais também foi pra Pinacoteca, o Afonso no MINC. Todos nós acabamos nos inserindo no circuito institucional, a verdade é essa. E mesmo a Carla que foi diretora do centro cultural [São Paulo].. (ah, já sei a gente conseguiu imprimir a décima no centro cultural, na gráfica do centro cultural. Deve ter algum logo do Centro Cultural São Paulo e da prefeitura. A Carla era diretora do setor de Artes e o Martin Grossmann era diretor geral, e muitos de nós já estávamos escrevendo textos lá e foi isso que viabilizou a revista, foi essa gráfica que a gente conseguiu imprimir e não precisou pagar nada, só produzimos o conteúdo todo.)

)) Que é uma impressão mais elaborada, vários papéis, vários tipos de corte, cada um era de um jeito.

E o trabalhão foi esse. Uma loucura. Não sei até hoje se foi a melhor opção fazer aquele formato de rolo. E eu fui o responsável um pouco por isso, porque o trabalho da Débora [Bolsoni] que acabou escrevendo sobre um artista, escolhendo um artista e fazendo uma parceria entre artista e crítico e foi muito interessante esse caminho de se aproximar da produção crítica. A última ela é um trabalho de colaboração entre artista e crítico.

Então, no meu caso, por exemplo, se eu tivesse uma postura inicialmente daquele crítico em 2003 que vai emitir a sua opinião, uma coisa de dar um juízo. Escrever sobre o Oiticica e sua relação com o mercado, de repente na última a gente está trabalhando junto com um artista. Uma colaboração. Então, é interessante ver o modo como ela termina.

)) Sobre o trabalho na revista, foi primeiro contato com escrever sobre a arte, fora do trabalho acadêmico?

Cauê Alves Pra mim foi, claro que pra Juliana e pro Fernando, que eram jornalistas, a Juliana trabalhava na Folha e o Fernando no Estadão, pra eles não, eles já tinham essa prática do jornalismo. E pra mim, foi praticamente o primeiro momento, nesse período também eu me aproximei de alguns artistas e tinha aquela coisa de como a gente tava querendo espaço.

Tinha isso, a gente ia na exposição, eu lembro muito de gostar da exposição, conversar com o artista, escrevia um texto, ele gostar do texto ele faz um Xerox e deixa lá na exposição. Isso aconteceu um pouco, acho que também percebendo que existia uma vontade do circuito, que tava carente de crítica, de textos reflexivos, eu não quero usar a palavra crítica, eram textos que discutiam o trabalho deles, foi então a revista e um pouco essa vontade que já tava surgindo, no meu caso, foi de ter feito um texto assim e a revista foi um modo de fazer com que a circulação fosse maior, fosse mais ampla do que aquele Xerox na porta da exposição que a gente fazia. Mas foi, praticamente, a primeira experiência fora do mundo acadêmico com escrita. Experiências de educador, tinha de professor, mas não com a escrita.

)) A partir da experiência na revista, o que você destacaria de interessante na continuidade de seus trabalhos posteriores.

Cauê Alves Olha, foi de fato muito importante a troca coletiva, um coletivo bastante heterogêneo, que é muito legal. A gente conseguiu fazer dez revistas, é claro que nem todos ficaram nas dez, mas eu fui um dos que ficou. Alguns entraram depois, outros saíram antes, mas eu, a Tais, o Guy fizemos as dez revistas. Que eu lembro, mas deve ter mais gente. O corpo editorial, saia um, entrava outro essa

ideia de que essa troca foi muito importante. Foi uma inserção no circuito, muito maior do que a gente esperava. Tanto que se tinha aquela ambição de distribuir no metrô, teve uma vez que teve dez mil cópias a tiragem, teve uma revista que teve um problema de impressão, a gráfica fez errado era um trabalho do Wallace [Masuko]. Que era um texto e tinha um quadrado no texto fora de foco. E a gráfica achou que tava errado, tirou o negócio porque quis corrigir e estragou o trabalho do menino. Daí a gente foi lá, brigou com a gráfica e fizeram tudo de novo. Então a gente dobrou a tiragem, só que metade da tiragem não tinha o trabalho o Wallace. Mas a revista inteira tinha, e a gente não ia jogar todas as revistas fora porque só faltava um elemento, uma obra. E esse apagamento o Wallace até gostou, porque interessava ele se colocar num lugar que não era, tinha uma coisa que se esconder, de se revelar, não sabia se era um erro de impressão... Acho que a proximidade com o campo da arte, a gente sempre convidava artistas pra fazer intervenções gráficas, foi uma coisa que a gente manteve nas primeiras nove e a décima que é só a intervenção gráfica junto com a crítica, mas todas elas tinham uma intervenção gráfica de algum artista. Isso proporcionava pra gente um contato com a arte de modo mais da produção, do diálogo, da viabilização, das soluções possíveis, isso foi muito bacana.

E depois eu acabei indo mais pro campo da curadoria do que da própria crítica, mas também porque eu passei a compreender que aqueles textos que a gente fazia nos folders de exposição, que a gente chamava de textos críticos, eram também mais textos de curador do que textos críticos. Era um texto de interpretação da mostra e os da Número não eram de fato textos de curador. Mas a ida pra curadoria também foi surgindo das possibilidades, convites. Havia uma demanda mais de curadores do que de críticos. A gente foi trabalhar em instituições, eu trabalhei não fixo, assim com contrato de trabalho, mas no MAM, no centro Cultural, no Paço das Artes fora os outros convites de galerias comerciais, de outros

espaços e de revistas, então de fato foi o momento de início da carreira de todos nós. De profissionalização, no momento em que o circuito também estava se profissionalizando. A gente pegou esse momento dos editais e do mercado de arte estar aquecido, em 2010 ainda estava. Por mais que a gente se fale se crise, nem se compara do que era há treze anos. O circuito artístico cresceu muito, mesmo com a crise estamos muito mais além do que era há dez, doze anos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. "O que é o contemporâneo? e outros ensaios." Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó - SC: Argos, 2009.

_____. Meios sem fim: notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake (org). Institutional critique. Cambridge: MIT, 2009.

ALBUQUERQUE, Fernanda. Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005), dissertação defendida em 2006, PPGAV-UFRGS.

ALLEN, Gwen. Artists' Magazines: An Alternative Space for Art. Cambridge: MIT, 2011.

_____. Read about it in Artforum! Art Practical, 2015. Capturado no endereço <http://www.artpractical.com/feature/read-about-it-in-artforum/>

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. A virada cultural do sistema das artes. Margem Esquerda, São Paulo, v. 6, p. 62-75, 2005.

ARAÚJO, Leonardo (org.). Reposicionamentos da Crítica - levantamento, discussão e especulacionismo. São Paulo, 2012. Capturado no endereço <https://pt.scribd.com/doc/117509632/Reposicionamentos-da-critica-levantamentodiscussao-e-especulacionismo-organizado-por-Leonardo-Araujo>

ARENDT, Hannah. A Condição Humana. 10^o ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 2007.

_____. Entre passado e futuro. São Paulo: Perspectiva, 2013

BASBAUM, Ricardo (Org). cica & sede de crítica. In: Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____. Manual do artista-etc. São Paulo: Azougue, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. In: Paisagem moderna. Introdução, tradução e notas de Daniela Kern. Porto Alegre: Sulina, 2010.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. Aula. São Paulo: Cultrix, 2013.

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas*, Vol. 1 - Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: brasiliense, 1987.

BONAN, Amanda e DINIZ, Clarissa. *Crítica e Tempo*. Entrevista com Glória Ferreira. *Concinnitas*, ano 13, volume 1, número 20, agosto 2013, p.31-38.

BOURDIEU, Pierre, HAACKE, Hans. *Livre Troca*. Diálogos entre Ciência e Arte. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. *Frequência Imodulada*. In: Cildo Meireles. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

BRETT, Guy. *Brasil experimental arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

BRYAN-WILSON, Julia. *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*. Los Angeles: University of California Press, 2011.

_____. *A Curriculum for institutional Critique or the professionalization of conceptual art*. In: EKEBERG, Jonas (Ed.) *New Institucionalism*. Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2003.

BUCKSDRIKER, Jorge. *A revista como prática artística no Brasil na década de 1970*; http://www.artcontexto.com.br/artigo-jorge_bucksdricker.html

CABO GERALDO, Sheila. *Curso das ruas e o estalar dos galhos pisados: desafios de publicar nas universidades*. *REVISTA PORTO ARTE*. Porto Alegre, V. 19, N. 33, novembro/2012.

CAMNITZER, Luis. *Arte contemporânea colonial [1970]*. In: FERREIRA, Glória. & COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas. Anos 1960/1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p.266-275.

CAMPOS, Haroldo de. *Arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAVALCANTI, Raíza R.. SPA das Artes: Entre a Utopia e a Ideologia. Uma análise das relações entre práticas discursivas no interior do SPA das Artes do Recife. Dissertação de mestrado defendida em 2011, UFPE.

_____. Crítica Institucional à brasileira: a relação entre artistas e instituições nos idos dos anos 1960/1970 no Brasil o caso Fiat Lux. Caiana Revista académica de investigación en arte , v. 5, p. 44-58, 2014.

CESAR, Vitor. Artista é Público. Dissertação de mestrado, ECA-USP, São Paulo, 2009.

CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Adauto (org.) O desejo. São Paulo: Companhia das Letras, Funarte, 1990.

COSTA, Sérgio. As cores de Ercília: esfera pública, democracia, configurações pós-nacionais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003

DIDEROT, Denis (org. Jacó Ginzburg) - Obras II. Estética, poética e contos - Editora Perspectiva, 2000.

DINIZ, Clarissa. Vivência tatuística. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (org.). Criação e crítica. Vila Velha: Museu Vale, 2009.

_____. Da vontade de ação – experimentação, interlocução, criação – ou do devir-crustáceo. s/d. Em <http://www.lastroarte.com/files/textos/clarissa-diniz/davontade-de-acao-clarissa-diniz.pdf>, 15/07/2013.

_____. Crítica de Arte em Pernambuco - Escritos do século XX.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein*. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios*. Porto Alegre: editora UFRGS, 2003.

DRAXLER, Helmut. Letting Loos(e) - Institutional Critique and design. In: Alberro, Alexander and Sabeth Buchmann (org.), *Art after conceptual art*, Cambridge: MIT Press, 2006.

ELKINS, James. *The state of art criticism*. Nova York: Routledge, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 19. ed. São Paulo: Loyola, 2009.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

_____. *O que é um autor?* [1969] In: Manoel B. da Motta (org) Michel Foucault. *Estética: literatura e pintura, música e*

cinema. Coleção Ditos & Escritos III, Tradução de Inês A. D. Barbosa, Rio de Janeiro/São Paulo: Forense Editora, 2009, p.264-298.

_____. Outros Espaços [1984]. In: Manoel B. da Motta (org) Michel Foucault. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Coleção Ditos & Escritos III, Tradução de Inês A. D. Barbosa, Rio de Janeiro/São Paulo: Forense Editora, 2001, p. 411-422.

GIELEN, Pascal. Institutional imagination. In: GIELEN, Pascal (org). Institutional Attitudes, Instituting Art in a Flat World. Amsterdam: Valiz, 2013.

GOTO, Newton. Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura. Curitiba: Epa!, 2005.

GRAMSCI, Antonio. Os intelectuais e a organização da cultura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GROYS, Boris. Going public. Berlin / New York: Sternberg Press, 2010.

_____. Camaradas do tempo. In: Caderno Sesc_Videobrasil 6: Turista/Motorista. São Paulo: edições SESC, 2010. P. 119-127.

_____. In: ELKINS, James. The state of art criticism. Nova York: Routledge, 2008.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. Micropolítica cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2011.

FERREIRA, Glória. & COTRIM, Cecília (orgs.). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____(orgs.). Escritos de artistas. Anos 1960/1970. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FERREIRA, Glória (org). Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 2006.

_____. Debate crítico?! In: REVISTA PORTO ARTE: PORTO ALEGRE, V. 16, Nº 27, NOVEMBRO/2009, p.31-41.

FOSTER, Hal. Pós-Crítica. Arte & ensaios - revista do ppgav/eba/UFRJ, n. 25, ago 2013, p.167-175.

FRASER, Andrea. From the Critique of Institutions to an. Institution of Critique. Andrea Fraser. In: ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake (org). Institutional critique. Cambridge: MIT, 2009.

_____. How to Provide an Artistic Service: An Introduction. The Depot, Vienna, Outubro de 1994. Captado em: <http://web.mit.edu/allanmc/www/fraser1.pdf>

HABERMAS, Jürgen. Mudança estrutural da esfera pública. Investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

_____. Soberania Popular como procedimento – um conceito normativo de espaço público. Revista Adverso – ano V, n. 6. Julho de 1994.

HEBERT, Stine e KARLSEN, Anne Szefer (Eds.). Self-Organised. Londres: Open Editions, 2013.

HOLMES, Brian. Extradisciplinary Investigations: Towards a New Critique of Institutions. In: RAUNING, Gerald e RAY, Gene (org.). Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique. Londres: MayFlyBooks, 2009.

_____. Manifesto Afetivista. In: Vocabulário Político para Processos Estéticos. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 2014.

KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 1995.

KAPROW, Allan. Educação do não-artista – parte 1. Revista Concinnitas – revista do instituto de artes da UERJ, n.4, p. 214-226.

KOSELLECK, Reinhart. Crítica e crise. Rio de Janeiro: Eduerj; Contraponto, 1999.

_____. Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed.PUC-Rio, 2006.

KOSUTH, Joseph. Arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória. & COTRIM, Cecília (orgs.). Escritos de Artista Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

LATOURETTE, Bruno. Why Has Critique Run out of Steam: From Matters of Fact to Matters of Concern. Critical Inquiry, n. 30, inverno 2004.

LEMINSKY, Paulo. O veneno das revistas da invenção. Folha de São Paulo, Folhetim. 16 de maio de 1982.

LEMOS, Beatriz.

LIJSTER, Thijs. Where is the critic? In: GIELEN, Pascal (org.). Institutional Attitudes, Instituting Art in a Flat World. Amsterdam: Valiz, 2013.

LIMA, Ana Luisa. São Paulo, 1o. de maio de 2014. São Paulo, 2014. Captado em https://www.academia.edu/17023490/S%C3%A3o_Paulo_1o._de_maio_de_2014.

LIPPARD, Lucy. Six years: the dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. Berkeley: University of California Press, 1997.

LIPPARD, Lucy & CHANDLER, John. The Dematerialization of Art. In: ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake (org). Conceptual Art: A Critical Anthology. Cambridge: MIT, 2000. P.46-50.

LONGONI, Ana. *Dilemas pendentes. Perguntas frente à recuperação dos conceitualismos dos anos 60*. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org.) Conceitualismos do Sul/ Sur. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

LOPES, Fernanda. *área experimental: Lugar, espaço e dimensão do experimental na arte Brasileira dos anos 1970 / Fernanda Lopes*. -- São Paulo: prestígio editorial, 2013.

_____. (org) Centro Brasileiro de Crítica de Arte – CBCA. Arte & Ensaios - revista do ppgav/eba/ufjr, n. 28, dezembro 2014.

LOPES, Fernanda e TELLES, Martha. A formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil dos anos 1970: depoimento de Carlos Zilio. Revista Concinnitas, ano 2014, volume 01, número 24, julho de 2014.

MCDONALD, Rónán. A triumph of banality. The Guardian, 2 de outubro 2007, em <http://www.theguardian.com/commentisfree/2007/oct/02/comment.art>, 03/03/2014.

MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos. In: FERREIRA, Glória. & COTRIM, Cecília (orgs.). Escritos de Artista Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

_____. *Cruzeiro do sul*. In: Cildo Meireles. Cidade do México: Alias editorial, 2010.

MESQUITA, André. *Visibilidade estratégica/ constelações invisíveis*. São Paulo: ,Aurora, 2013.

MORAIS, Frederico. Artes Plásticas: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975.

_____. Frederico Moraes. Silvana Seffrin (org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MOREIRA JR, Roberto. PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS: articulação entre as diferentes esferas do circuito http://www.tede.udesc.br/tde_arquivos/3/TDE-2008-06-19T064245Z-475/Publico/Roberto%20moreira.pdf

MOUFFE, Chantal. Crítica como intervenção contrahegemónica. transversal/ EIPCP webjournal, em <http://eipcp.net/transversal/0808/mouffe/es>, 15/02/2014.

_____. Artistic Activism and Agonistic Spaces. ART&RESEARCH: Volume 1. n.2. 2007, em <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>, 02/03/2014.

MOUFFE, Chantal. *Crítica om intervenção contra-hegemónica*. transversal/ EIPC webjournal. Captado em <<http://eipc.net/transversal/08/mouffe/es>>

_____. *Which Public Space for Critical Artistic Practices?* Cork Caucus, 2005. Captado em <http://readingpublicimage.files.wordpress.com/2012/04/chantal_mouffe_cork_caucus.pdf>

NUNES, Kamilla. *Espaços Autônomos de Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2013.

OITICICA, Hélio. *Brasil diarreira*. In: OITICICA FILHO, Cesar. (org.) *Encontros| Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro. Beco do Azougue, 2009.

_____. *Balço da cultura brasileira 1968*. In: OITICICA FILHO, Cesar. (org.) *Hélio Oiticica – Museu É o Mundo*. Rio de Janeiro. Beco do Azougue, 2011.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RETALLACK, John (org). *Musicage. Cage muses on word art music*. New England: Wesleyan University Press, 1996.

REZENDE, Renato e BUENO, Guilherme. *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Circuito, 2013. RETALLACK, John (org). *Musicage. Cage muses on word art music*. New England: Wesleyan University Press, 1996.

RETALLACK, John (org). *Musicage. Cage muses on word art music*. New England: Wesleyan University Press, 1996.

ROLNIK, Suely. *Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico*. São Paulo, 1993, disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensamentocorpodevir.pdf>

_____. *Geopolítica da cafetinagem*. São Paulo, 2006, disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>

_____. *Desentranhando futuros*. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org.) *Conceitualismos do Sul/ Sur*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

_____. *Furor de Arquivo*. In: *Arte&Ensaio* n.19, 2010. Programa em Pós Graduação em Artes Visuais/UFRJ. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2010.

_____. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*. <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>

_____. *A hora da micropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SALZTEIN, Sônia. *Transformações na esfera da crítica*. In: FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____. *Arte, instituição e modernização cultural no Brasil : uma experiência institucional [manuscrito]*. 1994.

_____. *Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública*. In:

SEKULA, Allan. *Fish Story*. Dusseldorf: Richter Verlag, 2002.

SHEIKH, Simon. *Representação, contestação e poder: o artista como intelectual público*. In: *Sobre artistas como intelectuais públicos*. São Paulo: Prólogo, 2012.

_____. *Circulation and Whidrawal*. *e-flux Journal*, Fevereiro 2015. Captado em <http://www.e-flux.com/journal/circulation-and-withdrawal-part-i-circulation/>

_____. *Notes on Institutional Critique*. In: RAUNING, Gerald e RAY, Gene (org.). *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. Londres: MayFlyBooks, 2009.

_____. *No lugar da esfera pública? Ou, o mundo em fragmentos*. *Revista Urbana* n.3, São Paulo: Editora pressa, 2008, p.127-135.

SCOVINO, Felipe. *Coletivos*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

_____. A vontade poética no diálogo com os Bichos: o ponto de chegada de uma arte participativa no Brasil. *Arte e Ensaio*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 26-35, 2003.

_____. A ironia e suas estratégias na obra de Cildo Meireles. *Arte e Ensaio*, v. 15, p. 98-105, 2007.

STEYERL, Hito. Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to PostDemocracy. *e-flux journal #21*, dezembro de 2010.

_____. Institution of critique. In: ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake (org). *Institutional critique*. Cambridge: MIT, 2009.

_____. Free fall. *e-flux journal #24*, abril de 2011.

ZIELINSKY, Mônica. Crítica e criação em recíprocas conexões e rupturas. *Revista Porto Arte: Porto Alegre*, v. 16, nº 27, novembro/2009.

WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*. São Paulo: Boitempo, 2006.

Round Table: The Present Conditions of Art Criticism. *October*, primavera 2002, n. 100, p. 200–228.

Revistas:

Tatuí (Recife): n. 1 ao 3 captadas em <http://issuu.com/tatui/docs>, n. 4 ao 14 impressas, Recife, 2006-2015;

Número (São Paulo): n.1 ao 9, captadas em <http://www.forumpermanente.org/rede/numero>, São Paulo, 2003-2006 e n.10, 2010, consultada no impresso.

Elástica (Rio de Janeiro): n.1 (2011/12), captada no endereço < <http://www.revistaelastica.com/images/revistaelastica2.pdf> > e n.3 (2015), impressa.

Dazibao (São Paulo): n.1 (2011), n.2 (2014), n.3 (2015)

ReviSPA (Recife): ano 5, SPA das artes, 2009.

Revista Recibo (Recife): ano 12, número 16, 2014.

Caderno: análise e desdobramentos e.i - 1 (espaço impresso), Roberto Moreira Junior, 2010.

Malasartes (Rio de Janeiro): n.1 set/out/nov 1975; n.2 dez/jan/fev 1976; n.3 abril/ maio/junho 1976

Catálogos

Panorama da Arte Brasileira 2001 / Coord. Ana Paula Cohen, São Paulo: MAM, 2001.

Antonio Manuel / Michael Asbury (org) Chipre: Pharos Centre for Contemporary Art, 2005.

Lastro NE – Encontros de arte e crítica no nordeste. Beatriz Lemos (org). Funarte, 2014.

anexadas de forma não ilustrativa, as páginas seguintes foram adicionadas ao exemplar físico da dissertação em folhas soltas ao longo do texto, dividindo-se nos diferentes capítulos, na ordem que segue abaixo. Relacionando-as de modo não direto, ainda assim se manifestam como referências julgadas importantes às concepções dos pensamentos aqui desenvolvidos, portanto aqui inseridas ao final do trabalho.



a pureza é um mito

hélío oiticica

penetrável

tropicália, 1967



conhecer pode destruir

papel fabriano, cadeado e chave

várias versões

1976

Textos (geralmente sobre arte) escritos em um papel que é preso e fechado com um cadeado que simultaneamente tranca sua própria chave. Só há duas possibilidades de obter conhecimento desses textos: fazer uma cópia da chave para “libertá-la” do cadeado (junto com o papel); rasgar o papel ou romper o cadeado. Ou seja, adicionar algo ao sistema, adulterando-o, ou o destruir.



crise é lucro

Traplev

Parque Lage, 2016.

“Depois do Futuro” é um projeto com caráter emergencial, elaborado em tempos de crise de proporções olímpicas no contexto do Rio de Janeiro.

Os trabalhos apresentados tratam da falência institucional e do vazio político que predominam no presente brasileiro, e na realidade latino-americana. Ao mesmo tempo, há também proposições que elucubram questões como novos modelos de convivência, cooperação, criação e subsistência, os mesmos que na atualidade despontam pelo planeta em células apartidárias e mobilizadoras da sociedade civil.

A arte se coloca, assim, como ferramenta sensível para uma percepção crítica do mundo, informando, educando e permitindo sonhar com futuros que não podem ficar para depois.
:Daniela Labra



economia do transe

Deyson Gilbert, 2011

cadeira, bandeira, maleta de arquivos, bloco de gelo e copo

dimensões variáveis

obs: a obra é remontada diariamente utilizando um novo bloco de gelo, no qual todas as demais peças se equilibram. Ao final do dia, uma vez que este se encontra parcialmente derretido, toda a estrutura inexoravelmente colapsa.