

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

PAULA LANGIE ARAUJO

A IMAGEM DO ARTISTA E OS DIFERENTES PÚBLICOS.

UM ESTUDO DE CASO NA 6ª BIENAL DO MERCOSUL

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mônica Zielinsky

Porto Alegre, maio de 2008

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

PAULA LANGIE ARAUJO

A IMAGEM DO ARTISTA E OS DIFERENTES PÚBLICOS.

UM ESTUDO DE CASO NA 6ª BIENAL DO MERCOSUL

Orientadora: Profª. Drª. Mônica Zielinsky

Porto Alegre, maio de 2008

AGRADECIMENTOS

É preciso agradecer a uma série de pessoas que tornaram esta pesquisa viável.

Em primeiro lugar, ao meu pai, que me incentivou a ingressar no mestrado e, em seguida, à minha mãe, meu braço direito, ao digitar, corrigir e ao não deixar o desânimo dominar a situação.

Agradeço a Maria Chagas pelo apoio, compreensão e profissionalismo, além, é claro, por toda a amizade. Aos estagiários e funcionários que estiveram na Néktar Design nesses dois anos, Fernanda Barroso, Pedro Mancuso, Luciana Schneider e Michelle Kaminski.

Aos meus irmãos Leandro e Cíntia, pelo apoio sempre. À Zelda, pela orientação psicológica, e às tradutoras Vanise Dresch e Camila Schenkel, que possibilitaram a leitura de muitos textos.

Em especial, um agradecimento à orientadora desta pesquisa, que considero também uma amiga, Mônica Zielinsky, por acreditar incostavelmente em meu potencial e por sempre me apoiar ao propor novos desafios.

Aos artistas Cildo Meireles, Nelson Leirner e Waltercio Caldas, assim como aos curadores Gabriel Pérez-Barreiro e Moacir dos Anjos, pela gentil colaboração nas entrevistas. Aos outros artistas entrevistados e à equipe da revista *Applauso*, especialmente a Paula Ramos e Daniel Feix, que também estiveram disponíveis para fornecer informações. Agradeço também à Fundação Bial, em especial a Fernanda Ott e equipe, que tão prontamente colaboraram com dados para esta pesquisa.

Àquelas que foram as melhores descobertas deste mestrado – agradeço às amigas do coração Juliana Bassani, Fernanda Soares e Mariane Rotter, que tanto adoro.

A todos os colegas, amigos e amigas, que, de alguma forma, acompanharam meu crescimento.

E um agradecimento todo especial ao meu namorado Ricardo Michelon, que acompanhou de perto essa jornada e presenciou tudo que ela gerou em minha vida.

RESUMO

A imagem do artista e os diferentes públicos. Um estudo de caso na 6ª Bienal do Mercosul é uma pesquisa no campo da História, Teoria e Crítica de Arte que apresenta uma abordagem sociológica do estatuto do artista contemporâneo e visa analisar o quanto a construção e divulgação de uma “imagem” (entendida enquanto nome, conceito e reputação) em torno da figura do artista contemporâneo é importante para o seu desempenho profissional no atual sistema das artes plásticas.

Baseando-se fundamentalmente em um estudo de caso realizado durante a 6ª Bienal do Mercosul, é questão central, neste trabalho, tentar compreender como o público que visita as bienais vê a figura do artista plástico contemporâneo. Para isso, são propostas as seguintes questões: Existe uma “imagem”, enquanto conceito, do artista? Essa imagem-conceito é veiculada em diferentes meios, como os de comunicação? Como essa imagem-conceito é encarada pelo próprio artista, pelo público especializado e pelo grande público? Como o público que frequenta a Bienal do Mercosul se aproxima da imagem do artista contemporâneo?

A dissertação foi dividida em 4 capítulos. Para enriquecer cada um dos 3 últimos capítulos, foram utilizadas entrevistas ordenadas em 3 grupos distintos. No primeiro capítulo, são apresentados conceitos importantes como o de distinção, de rede, de imagem e o de regime de singularidade. No segundo capítulo, são abordadas questões sobre a importância de reconhecer-se e de ser reconhecido como artista. No terceiro, são discutidas questões referentes aos meios de divulgação da imagem do artista no sistema, como os meios de comunicação e as bienais. Nesse capítulo, foi feito um levantamento de dados a respeito das capas da revista Aplauso. E no quarto e último capítulo é apresentado o estudo de caso feito na 6ª Bienal do Mercosul através de entrevistas com os curadores Gabriel Perez-Barreiro e Moacir dos Anjos, com os artistas Cildo Meireles, Waltércio Caldas e Nelson Leirner e com uma amostra do público visitante.

Palavras-chave:

Imagem do artista. Arte contemporânea. Estatuto de artista. Mídia. 6ª Bienal do Mercosul.

ABSTRACT

The image of the artist and the different audiences. A case study at the 6th Bienal do Mercosul is a research work on the fields of History and Art Theory and Criticism which presents a sociological approach to the statute of the contemporary artist and aims at analyzing how important is the construction and publicizing of an “image” (understood as name, concept and reputation) around the contemporary artist to its professional performance in the current Plastic Arts system.

The central question in this work, which is based fundamentally on a case study undertaken during the 6th Bienal do Mercosul, is trying to comprehend how the general audience sees the figure of the contemporary plastic artist. With this aim, the following questions are proposed: Is there an “image”, as a concept, of the artist? Is this image-concept disseminated in different Media vehicles? How this image-concept is faced by the artist himself, by the specific audience and the general audience? How does the audience of the Bienal do Mercosul approaches the image of the contemporary artist?

This dissertation is divided in 4 chapters. To make each of the last 3 chapters richer, interviews ordered in 3 distinct groups were employed. In the first chapter, important concepts like distinction, network, image and singularity regime are presented. In the second chapter, questions about the importance of acknowledging oneself and being acknowledged by others as an artist are approached. In the third chapter, questions regarding the means for divulging the image of the artist in the system, like the Media and the Bienals, are discussed. In such chapter, a data survey regarding the covers of the Aplauso magazine was performed. And in the fourth and last chapter the case study undertaken during the 6th Bienal do Mercosul by interviewing the curators Gabriel Perez-Barreiro and Moacir dos Anhos, the artists Cildo Meireles, Waltércio Caldas and Nelson Leirner and the audience is presented.

Keywords:

Image of the artist. Contemporary Art. Statute of the artist. Media. 6th Bienal do Mercosul.

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1	POR QUE É IMPORTANTE SE DESTACAR? • 19
1.1.	O sistema da arte gira em torno da distinção • 19
1.2.	O sistema da arte contemporânea entendido como rede • 22
1.3.	O desejo da sociedade de consumir imagens-conceitos • 23
1.4.	O estatuto do artista em regime de singularidade • 26
CAPÍTULO 2	RECONHECER-SE E SER RECONHECIDO COMO ARTISTA • 37
2.1.	A importância de reconhecer-se como artista • 37
2.2.	A importância de ser reconhecido como artista • 42
2.2.1.	O reconhecimento ao longo da história • 43
2.2.2.	O reconhecimento fundado na raridade • 49
2.2.3.	A imagem que se faz do artista • 51
2.2.4.	O reconhecimento por especialistas • 54
CAPÍTULO 3	A DIVULGAÇÃO DA IMAGEM DO ARTISTA • 57
3.1.	A divulgação da arte no Brasil e no Rio Grande do Sul • 60
3.2.	Quem merece a capa? A revista Aplauso e o sistema das artes no RS • 65
CAPÍTULO 4	A IMAGEM DO ARTISTA E O PÚBLICO DA 6ª BIENAL DO MERCOSUL • 73

4.1.	A 6ª Bienal do Mercosul • 75
4.2.	Pesquisa de Campo • 80
4.2.1.	Apresentação dos dados • 80
4.2.2.	Análise dos resultados • 85
4.2.2.1.	Imagens Possíveis • 86
4.2.2.2.	Ilusões: a arbitrariedade das instituições, a liberdade do artista e a incoerência do público • 107
4.2.2.3.	Quando o artista é a obra e a obra é o artista • 115
4.2.2.4.	O artista e as bienais • 120
4.2.2.5.	Qual a importância de estar na mídia? • 123
4.2.2.6.	A arte contemporânea e a invisibilidade do autor • 125
CONCLUSÕES	131
REFERÊNCIAS	137
ANEXOS	143

INTRODUÇÃO

A figura do artista sempre foi objeto de curiosidade e fascínio ao longo da história da arte. O tema deste projeto de pesquisa abrange uma reflexão sobre o estatuto de artista plástico na sociedade atual e visa analisar o quanto a construção e divulgação de uma “imagem” (entendida enquanto nome, conceito e reputação) em torno da figura do artista contemporâneo é importante para o seu desempenho profissional no sistema das artes plásticas atual. Embora se estabeleça um comparativo com outras épocas, esta análise levanta características importantes sobre a atuação do artista plástico principalmente no decorrer dos últimos 10 anos, período que corresponde à existência da Bienal do Mercosul, um dos principais eventos de artes plásticas realizados no Rio Grande do Sul. Com o objetivo de refletir sobre a relação entre o público e a arte contemporânea, será desenvolvido um estudo de caso para analisar o reconhecimento da imagem (enquanto conceito) de três artistas participantes da 6ª edição da Bienal, realizada no ano de 2007, em Porto Alegre.

A arte, entendida como parte integrante de um sistema, gira em torno de obras e artistas. Quando o público frequenta exposições de artes plásticas, espera nelas encontrar visões diferenciadas do mundo que o cerca, ou seja, na concepção do público as obras nada mais são que o resultado de uma percepção diferenciada do mundo criada por pessoas com uma visão peculiar: os artistas. Portanto, não há como pensar as artes plásticas contemporâneas sem tentar compreender como o estatuto de artista se apresenta na sociedade atualmente.

Assim como a definição do que vem a ser arte é repleta de ambigüidades, também a determinação de quem é artista permanece duvidosa na contemporaneidade. A própria declaração da atividade enquanto profissão não é clara nem mesmo junto aos artistas. Acredita-se que são muitas as características distintas que marcam os diferentes estilos de atuação dos artistas na sociedade atual, e torna-se recorrente o questionamento de poder-se encarar ou não essa atividade como uma profissão como as demais, pois há dúvidas se ela se inscreve mais no campo da realização pessoal ou de uma filosofia de vida do que no campo profissional, já que na

maioria das vezes não é a remuneração dessa atividade que garante o sustento de quem a pratica.

Nesse sentido, aborda-se a reflexão a respeito de os artistas fazerem a arte para si mesmos ou para o público. A profissão é entendida enquanto forma de interação social: existem aqueles que corrigem problemas dentários (dentistas), aqueles que curam doenças (médicos), os que cuidam do cumprimento das leis (advogados), os que constroem casas e prédios (engenheiros). E os artistas? O que eles geram para a sociedade enquanto profissionais? Com relação à arte contemporânea, poderia dizer-se: são os que exercitam o questionamento, fazem as pessoas pensarem a respeito do mundo que as cerca. Tarefa nobre, sem dúvida, mas pergunta-se sobre até que ponto as artes plásticas cumprem esse papel melhor que a escola, ou o cinema, ou até mesmo que os meios de comunicação.

Refletir sobre o papel que a arte contemporânea desempenha na sociedade atual significa também refletir sobre o que fazem os artistas a ponto de serem considerados “profissionais”. Nesse sentido, esta pesquisa se insere em uma análise sociológica da atuação de artista. Se a arte for pensada enquanto uma forma de comunicação em que artistas criam obras para serem vistas por um público, essa interação social exigida pelo caráter profissional de uma atividade torna-se mais evidente.

Relacionando a atuação do artista plástico com as evoluções da sociedade ao longo da história, é importante destacar o quanto o capitalismo desenvolvido a partir da revolução industrial e todas as mudanças trazidas com a implementação de uma sociedade baseada no consumo de bens produzidos em escala industrial modificaram também a relação das pessoas com os bens culturais, inclusive as artes plásticas.

Na análise de Jean Baudrillard (2007), na sociedade de consumo que se instaura desde o início do século XX, onde existem cada vez mais produtos, pois existem cada vez mais pessoas com possibilidade de consumi-los, é preciso se destacar. Sendo preciso se destacar, a comunicação ganha um lugar cada vez mais evidente nas relações sociais ao longo do século, como afirma Anne Cauquelin (2005) quando coloca que se passou de um sistema social baseado na produção, no início da revolução industrial, para o baseado na comunicação, na sociedade contemporânea. Ao entender-se a comunicação como um sistema fundamentado na propagação de mensagens, de informações, entender-se-á que a imagem, o conceito, a nomenclatura enriquecem a mensagem a ser transmitida.

Com base nessa reflexão decidiu-se estudar o modo como os artistas e/ou suas obras encontram mecanismos para se destacar, pois, como mostram dados trazidos por Raymonde Moulin (1995), é cada vez maior o número de pessoas que se declaram artistas, apesar de a maioria não sobreviver financeiramente dessa atividade.

Nesse sentido, que surge o interesse em analisar a questão da “imagem” não como forma visual, mas entendida enquanto conceito ou reputação que se formam em nosso imaginário a respeito de alguém, nesse caso a respeito dos artistas. Se entendido enquanto profissional atuante em um sistema baseado na comunicação, o artista necessita destacar-se, por isso é propósito deste trabalho pensar o quanto sua imagem/conceito faz diferença. E se ela faz diferença, o faz realmente para que público?

Esse interesse em estudar a respeito da imagem do artista não significa que se considere que ela seja mais importante que a obra. Mesmo sabendo-se que a obra é o que deve ser o centro de atenção do público e das pesquisas, escolher analisar a atuação artística por esse outro viés, o da imagem, foi uma forma de delimitar um novo enfoque de estudo.

Seria possível falar em vários públicos que entram em contato com a imagem do artista, e mais adiante o assunto será aprofundado, mas é importante salientar que nesta pesquisa escolheu-se, para um estudo de caso, avaliar o público leigo visitante que entra em contato com a arte contemporânea através da Bienal do Mercosul. É importante frisar essa escolha para deixar claro que ela foi intencional, pois é sabido que, caso se considere um público “comprador” de obras de arte, por exemplo, o nome, a reputação, a imagem de um artista têm uma relevância diferente do que para um público visitante de uma Bienal. Mas escolheu-se fazer um estudo de caso com esse público, pois se no sistema atual baseado na comunicação o espetáculo, a novidade, ganham uma nova dimensão, os megashows de música, as superproduções cinematográficas demonstram que a cultura tornou-se glamorizada. E nesse embalo, dos grandes eventos, as bienais aparecem como a possibilidade de gerar o interesse do grande público pelas artes plásticas.

A Bienal do Mercosul, surgida em 1997, em Porto Alegre, movimentou o cenário de artes plásticas do Rio Grande do Sul nos últimos dez anos e demonstra interesse em aproximar a arte contemporânea do grande público. É importante também deixar claro que não é objetivo desta pesquisa analisar o evento bienal em si e suas características, pois o evento foi escolhido porque atrai um grande número de espectadores, e o interesse maior é fazer uma reflexão sobre como o público relaciona-se com os artistas e a arte contemporânea.

Sendo assim, este estudo se insere em uma abordagem sociológica sobre a questão do estatuto de artista na contemporaneidade e, mesmo que muitas questões e críticas ferrenhas sejam levantadas a respeito da competência e da relevância de eventos do tipo bienais e, em particular, da Bienal do Mercosul, nesta pesquisa o evento será considerado uma importante manifestação que estabelece contato entre um grande número de público e a arte contemporânea.

Inserindo-se em um contexto regional, busca-se analisar manifestações artísticas que chegam ao público do Rio Grande do Sul e, apesar de muitas críticas que afirmam não haver sistema das artes no Estado, a pesquisa aborda duas manifestações importantes que colocam um grande número de pessoas em contato com a arte: a revista Aplauso e a Bienal do Mercosul.

Será, portanto, uma questão central deste trabalho tentar compreender o modo como o grande público vê a figura do artista contemporâneo. Para isso, serão propostas as seguintes questões: Existe uma “imagem”, enquanto conceito, do artista? Essa imagem-conceito é veiculada em diferentes meios, como os de comunicação? Como essa imagem-conceito é encarada pelo próprio artista, pelo público especializado e pelo grande público? Como o público que frequenta a Bienal do Mercosul se aproxima da imagem do artista contemporâneo?

Essas questões tornam-se importantes no momento em que se analisa o caráter profissional da atividade de artista, pois, em uma sociedade em que se discute tanto sobre as aparências, ídolos, espetáculos, ou seja, sobre o poder da comunicação, a imagem-conceito a respeito de pessoas, empresas ou produtos adquire uma grande importância social.

Esta pesquisa justifica-se por abordar a questão do estatuto de artista através da importância da imagem/conceito de personagens sociais que parecem, na sua maioria, despreocupados com ela, que são os artistas plásticos. Em um primeiro momento, pode-se pensar no artista plástico como um ser exótico que não gosta de aparecer, que prefere o anonimato e a exclusão. Mas basta observar o sistema das artes plásticas para perceber que as coisas não acontecem bem dessa forma. Essa questão parece problemática quando se pensa que nosso sistema social baseia-se na comunicação e, para participar desse sistema, é necessário partilhar de seus recursos de difusão.

Esta pesquisa também adquire relevância porque se concentra em analisar manifestações que atingem o público regional, abordando questões globais de maneira próxima, levantando seus dados na realidade do Rio Grande do Sul.

O público ao qual se dirige esta pesquisa é formado, principalmente, pelos próprios artistas e por pesquisadores em arte, e ela poderá gerar possibilidades para novas reflexões a partir das questões levantadas ao longo do texto.

Sendo assim, tem-se como objetivo refletir sobre como se dá a relação do público rio-grandense com a figura do artista plástico contemporâneo. Para tanto, serão objetivos: analisar a concepção de estatuto de artista na contemporaneidade; conferir como a imagem-conceito do artista chega ao público no Rio Grande do Sul; apontar como se deu a relação do grande público que freqüentou a 6ª Bienal do Mercosul com a imagem-conceito e a obra de três artistas brasileiros escolhidos por sua grande representatividade: Cildo Meireles, Nelson Leirner e Waltercio Caldas.

Para colocar em prática esses objetivos, utiliza-se um levantamento bibliográfico com enfoque em autores da área da sociologia, como Pierre Bourdieu, Raymonde Moulin e Nathalie Heinich, e da área da história e crítica de arte, como Anne Cauquelin, Rosalind Krauss, Rainer Rochlitz, entre outros. Além disso, contar-se-á com a coleta de dados através de pesquisas de campo com entrevistas apropriadas ao estudo.

Foram realizadas entrevistas com diferentes públicos que foram organizadas em 3 grupos conforme constam nos anexos. O primeiro grupo formado por artistas que realizaram exposições no ano de 2007; o segundo, por pessoas da equipe da revista *Aplauso*, e o terceiro, considerado o foco central deste trabalho, por curadores, artistas e público da 6ª Bienal do Mercosul.

Escolheu-se enriquecer os 3 últimos capítulos com um desses grupos de entrevistas. Portanto, enquanto no primeiro capítulo serão apresentados conceitos que embasam a questão do estatuto do artista no sistema das artes plásticas e da formação de uma “imagem-conceito” dos artistas, no segundo capítulo as entrevistas do primeiro grupo, com os artistas, ajudam a construir o texto, sendo as respostas colocadas de maneira a ilustrar os argumentos desta autora a respeito da importância de reconhecer-se e de ser reconhecido como artista. Sendo assim, foram realizadas entrevistas com 20 artistas em diferentes estágios de atuação, com a seguinte questão: *“Quando lhe perguntam o que você faz na vida, no sentido profissional, o que você responde?”*. Essa questão, ajudará a esclarecer a dificuldade do próprio artista em designar-se como tal e a importância que a legitimação por outras esferas adquire para essa autodeclaração.

Já no terceiro capítulo, o segundo grupo de entrevistas, aquelas realizadas com a equipe da revista *Aplauso*, que é um meio de comunicação social especializado em cultura e é ferramenta de divulgação dos artistas atuantes no Rio Grande do Sul, embasam as análises da revista. Após

as definições trazidas no primeiro e segundo capítulos, que visam argumentar por que se torna importante refletir acerca da formação de uma imagem-conceito em torno do artista para compreender esse estatuto profissional, o terceiro capítulo terá a intenção de identificar as formas como essa imagem é divulgada. Nesse sentido, buscar-se-á determinar as características das formas de divulgação em massa, como os meios de comunicação social e as bienais. Para enriquecer esse capítulo, será apresentado um levantamento de dados, analisando as capas da revista Aplauso.

E o terceiro e último grupo de entrevistas será utilizado no desenvolvimento do quarto capítulo que apresenta um estudo de caso que visa demonstrar, através de exemplos, para quais públicos a percepção dessa imagem-conceito do artista torna-se relevante, entrevistando curadores, artistas e o público visitante da 6ª Bienal do Mercosul. Busca-se, assim, refletir sobre como os próprios artistas, o público especializado e o público geral envolvidos em uma bienal percebem a questão de o artista contemporâneo construir um “nome”, uma imagem, uma reputação. Foram escolhidos para serem entrevistados três artistas importantes no cenário da arte contemporânea brasileira, que são Cildo Meireles, Nelson Leirner e Waltercio Caldas, sendo que as questões que compõem as entrevistas feitas com o público relacionam-se com o trabalho desses três artistas. Uma parte das entrevistas foi realizada em frente à obra deles, e a outra, na saída do evento, sempre com perguntas referentes às obras dos três.

É importante salientar que trata-se de um estudo de caso, e portanto, não se pretende generalizar as opiniões obtidas para todas as situações semelhantes, mas é um estudo representativo de uma amostra selecionada.

A análise de conteúdo dessas entrevistas pretende abrir pontos de reflexão para que outros questionamentos possam ser formulados a respeito do tema em questão.

POR QUE É IMPORTANTE SE DESTACAR?

“A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação.”

(Anne Cauquelin, 2005, p. 81)

Para começar a reflexão, decidiu-se iniciar pelas perguntas: Por que falar em imagem, conceito ou reputação de artista? Por que considerar que se distinguir tornou-se importante no sistema de arte contemporânea?

Quatro respostas a essas questões são desenvolvidas a seguir: porque o sistema da arte gira em torno da distinção; porque o sistema da arte pode ser entendido como rede; porque a sociedade deseja consumir imagens-conceitos e porque o estatuto do artista entrou em regime de singularidade.

A proposta é ao longo deste primeiro capítulo apresentar teorias de diversos autores que nos auxiliam a justificar por que é importante refletir sobre a questão da imagem do artista.

1.1. O sistema da arte gira em torno da distinção

Em um primeiro momento, é necessário apresentar o conceito de sistema da arte. Maria Amélia Bulhões Garcia (1990), aliando os conceitos de Pierre Bourdieu e Howard Becker, cita o seguinte enunciado do conceito: *“Trata-se do conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como*

artísticos e responsáveis também pela definição de padrões e limites da “arte” de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico” (p.17).

Sendo assim, o sistema é o que movimenta o campo artístico. Pierre Bourdieu (1982) se utiliza do conceito de campo para delimitar as esferas de funcionamento de grupos na sociedade. Para ele, o campo é uma configuração de relações socialmente distribuídas, através das diversas formas de capital. No caso da arte, foco deste estudo, o capital simbólico. O campo artístico é considerado pelo autor como uma atividade cultural que, tal como as demais atividades dessa área, lida com bens simbólicos.

Analisando o conceito de sistema das artes plásticas, Garcia (1990) coloca ser necessário considerar-se que as origens desse sistema podem ser localizadas na Europa Renascentista (p. 18), e que esse sistema, em sua evolução, tem apresentado uma série de alterações. Mas, para a autora, baseada nos conceitos de Pierre Bourdieu, é importante ressaltar que esse sistema nunca deixou de articular-se em sua função primordial: “distinção social” (p. 22). Segundo Bourdieu (2007), a participação no sistema das artes, como forma de distinção social, deve ser observada não só em termos de produção como também de consumo. O interesse por essa distinção é um elemento fundamental na determinação do caráter elitista das artes plásticas.

“Este elitismo interessa a diferentes setores de classes dominantes na sociedade, porque lhes justifica o poder através do reconhecimento de sua suposta superioridade, que se expressa simbolicamente na participação, como produtores e/ou consumidores em um círculo artístico restrito, que exige uma formação e informação que não estão ao alcance de todos os indivíduos”. (Garcia, 1990, p. 23)

Pode-se considerar, então, que o consumo de obras de arte e a participação em eventos artísticos tornou-se um símbolo de distinção, uma marca de poder, de hierarquia social, de bom gosto, de formação cultural erudita, enfim, de capital cultural, que, por sua vez, é poder. E se essa concepção das artes plásticas como fator de distinção já vem de longa data, ela acaba influenciando diretamente a maneira como se lida com as artes plásticas hoje.

Na sociedade de consumo, analisada por Baurillard (2007), as pessoas querem adquirir bens, ou participar de grupos que lhes forneçam uma “personalidade”. Como diz o autor, o que hoje se

procura com mais empenho não é uma máquina, nem uma fortuna, nem uma obra: é a personalidade. Se conviver com a arte gera uma distinção como afirma Bourdieu, saber informações sobre os artistas, possuir uma imagem-conceito formada a respeito deles, ou mesmo possuir obras de artistas reconhecidos são demonstrações de *status* social. É nesse sentido que o nome, a reputação, a imagem do artista se tornam importantes como fatores de distinção social. As pessoas querem consumir grandes nomes, grandes reputações.

A consideração da arte como um fator de distinção social pode ser considerada um “*habitus*” introjetado há longa data. Esse conceito é levantado por Bourdieu (1882), que acredita que os comportamentos sociais não são como imposições, uma vez que “*habitus*” é uma interiorização de regras sociais, ou seja, trata-se de uma manifestação individual inconsciente das “regras sociais introjetadas”. Um exemplo desse desejo de distinção já introjetado é a necessidade, na alta sociedade, da visita a alguns museus e galerias, pois as mesmas adquiriram uma significação social quase obrigatória, assim como é obrigatório ver o quadro *Guernica*, de Pablo Picasso, quando se visita Madri, e a *Mona Lisa*, quando se visita o Museu do Louvre, em Paris, conforme menciona Alexandre Ramos (2006).

Pode-se, assim, questionar: Se a arte é motivo de distinção, é interesse de quem a movimenta que ela seja acessível ao grande público? Pode-se considerar, pelo fato de as artes plásticas exigirem uma formação e informação que não estão ao alcance de todos os indivíduos e, por isso, não gerarem interesse na maioria das pessoas, ser de interesse de quem detém o poder no sistema manter o caráter de distinção da arte.

É muito importante não se esquecer de que esse sistema gira em torno de obras e de artistas, que são o seu cerne. Sem obras e sem artistas, não há sistema. Mas o contrário também pode ser verdadeiro, como cita Cauquelin (2005), sem sistema e sua legitimação, não há obra nem artista.

Segundo essa autora, pode-se entender o sistema ao considerá-lo como constituído pelo esquema “tripartite” bem conhecido: produção- distribuição-consumo.

Na produção estão os artistas, na distribuição os críticos, *marchands*, galeristas, meios de comunicação, curadores, instituições, e, no consumo, podem estar todos os públicos, dependendo do interesse e da divulgação. Como cita Cauquelin, pode-se observar que, ao longo do século XX, o lugar dos intermediários, daqueles que fazem a ligação entre produção e consumo, tornou-se predominante. É fundamental inserir dentro desse papel os meios de comunicação social e a importante função que assumem nessa ligação entre artista e público.

Para entender melhor o funcionamento desse sistema, Anne Cauquelin (2005) utiliza uma metáfora, a da “rede”.

1.2. O sistema da arte contemporânea entendido como rede

Cauquelin (2005) emprega o conceito de “rede” como uma metáfora para ilustrar melhor a forma de funcionamento do sistema da arte contemporânea. No mundo da informática, uma “rede” é instalada quando vários computadores estão conectados, permitindo que de qualquer um deles seja possível acessar os outros. Também é uma palavra muito utilizada para simbolizar a internet, já que a sigla “www” significa World Wide Web (rede de abrangência mundial).

Esse conceito é propício para ilustrar a passagem de um sistema baseado no consumo para o baseado na comunicação. Se antes produtor (artista) poderia ligar-se diretamente, ou quase, ao receptor (público, compradores), na arte contemporânea o número de intermediários cresce a tal ponto que para imaginá-los é necessário estruturar a imagem de uma “rede” com diversos pontos interligados.

Caso se imagine essa rede, pensando não em uma forma linear, mas sim expansiva, entender-se-á que de qualquer ponto onde se esteja nesse sistema pode-se acessar as informações dos demais. A informação circula nessa rede que abrange desde artistas, galeristas, colecionadores, curadores, *marchands*, veículos de comunicação, público em geral... Nesse sentido, é interessante refletir sobre: “Como circula a *imagem* do artista nessa rede”?

Cauquelin coloca que, nesse sistema, a noção de sujeito que produz a informação apaga-se. A informação provém de todos os lados, de todos os pontos, portanto, é difícil determinar o “emissor”. Mas é verdadeiro que quando uma informação cai na rede ela circula, independentemente da sua qualidade, e o número enorme de informações cria uma saturação que somente uma “certificação” pode amenizar.

Essa certificação é garantida pelo “nome”. Como cita Cauquelin (2005): “*O nome cria uma diferença, marca um objeto dentro da rede indiferenciada das comunicações*” (p. 61).

Essa afirmação denota a importância da construção e circulação de uma “imagem” enquanto conceito ou reputação do artista nessa rede. Quando o artista cria uma “imagem nominativa”, determinada, a informação tem possibilidade de destacar-se. “*Uma sociedade nominativa se*

instaura, onde o nome funciona como identidade, classifica e designa uma particularidade” (Cauquelin, 2005, p. 61)

O artista, ou pelo menos sua imagem, como parte integrante dessa rede, precisa estar ligado ao maior número de pontos possíveis. Ou seja, quanto mais pontos sua imagem-conceito atingir, maior o seu êxito: *“...no domínio artístico, os atores mais ativos são os que dispõem de uma grande quantidade de informações, provenientes do conjunto da rede, e o mais rapidamente possível”* (Cauquelin, 2005, p. 67).

Outra questão interessante ao se cruzar o conceito de rede e o da imagem do artista é que a “crítica” não possui mais um papel tão determinante. Ela é só mais um dos pontos da rede. Como diz Cauquelin (2005), existe uma profusão de outras profissões (como a publicidade) garantindo a articulação entre obra (artista) e público.

Dentro desse sistema em que a informação nominativa que circula na rede é livre, o papel das esferas de legitimação dentro do sistema das artes plásticas é fundamental. Howard Becker (1977) possui uma teoria que chama de “rotulação”. O “artista” é aquele a quem este rótulo foi aplicado com sucesso (rotulação aceita socialmente), e “comportamento artístico”, em uma sociedade, é aquele rotulado como tal, a partir de um corpo de “convenções”. Como cita esse autor, o fato de ser artista depende muito mais de como as demais pessoas reagem a esta rotulação do que a uma qualidade intrínseca do indivíduo rotulado¹.

Portanto, é importante analisar, sim, qual é a imagem criada a respeito da figura do artista, pois é essa imagem formada na mente de quem a recebe que legitima aquele ser como artista.

1.3. O desejo da sociedade de consumir imagens-conceitos

Para se compreender melhor como funciona a singularização do artista no sistema de rede da arte contemporânea, é necessário recorrer aos conceitos da comunicação.

Nesse sentido, é importante definir a qual conceito de “imagem” se está referindo quando se coloca que os artistas têm sua imagem circulando no sistema das artes.

¹ Este conceito foi retirado da tese **Artes Plásticas: Participação e Distinção, Brasil Anos 60/70**, de Maria Amélia Bulhões Garcia, página 29.

Para Rudimar Baldissera (2003), doutor e professor na área da comunicação, talvez a sociedade e, mesmo os indivíduos, nunca se tenham importado tanto com a sua própria imagem, com a forma como os públicos e pessoas do grupo pudessem percebê-los e julgá-los valorativamente. As organizações, por exemplo, até bem pouco tempo, preocupavam-se muito mais em produzir, em apresentar e/ou impor produtos e serviços à sociedade do que em conhecer o que os públicos pensavam, bem como seus níveis de satisfação.

Para esse autor, o termo “imagem”, que vem do latim *imagine*, pode ser empregado para significar o conceito (idéia, opinião, juízo de valor) que se estabeleceu sobre algo ou alguém. Esse é o uso que se faz neste texto ao se falar sobre a “imagem do artista”, e não é à toa que em diversos momentos se utiliza a expressão imagem-conceito, associando as duas palavras. Como exemplos, segundo Baldissera (2003), pode-se pensar nas percepções valorativas, as idéias e opiniões que os públicos/sociedade têm a respeito de uma determinada empresa, instituição, personalidade...

Nessa perspectiva, a imagem é resultante de todas as experiências, impressões, posições e sentimentos que as pessoas apresentam em relação a uma empresa, a um produto, a uma personalidade, e fica registrada no imaginário de cada um. Assim, conforme esse autor, pode-se falar em *imagem positiva*, quando ocorrem processos que atualizam altos níveis de empatia/simpatia entre as pessoas/públicos e uma determinada personalidade, e em *imagem negativa*, quando tais processos relacionais revelam elevados graus de apatia/antipatia. O autor utiliza, então, a expressão “imagem-conceito” para reforçar o uso que se está fazendo da palavra imagem.

Para Baldissera (2003), a imagem-conceito é sempre uma construção mental, realizada pelos sujeitos em relação com o entorno e consigo mesmos, tendo como base a comparação e a valoração (juízo de valor). Não se trata, portanto, de referenciar o que pode ser visto, mas de julgar as pessoas, os comportamentos, os desempenhos, as idéias e as empresas, dentre outras coisas. Para isso, as pessoas/públicos associam, comparam, sobrepõem, hierarquizam as informações que recebem com seus saberes prévios, isto é, com as condições de produção a partir do lugar que cada indivíduo assume no sistema sociocultural. Portanto, o saber prévio de cada indivíduo lhe dá condições para que atribua/reconheça significados ao entorno, para que dê sentido ao que está percebendo.

Logo, mesmo que haja uma intenção de comunicar determinadas características na construção da imagem de um artista, essa construção se dá na recepção das informações pelos

públicos que a recebem, isto é, o receptor, assumindo-se como agente no processo de construção de sentidos, realiza percursos que fogem ao domínio do pólo produtor.

Fazendo-se um paralelo às considerações de Schwartzberg (1978) sobre o homem político, pode-se considerar que o artista e seus mediadores procuram impingir uma imagem de si (leia-se: idealizam uma auto-imagem e ofertam informações para que os públicos o reconheçam como tal). Com esse objetivo, seleciona-se um conjunto de traços (informações) que, pode-se dizer, são constituintes da imagem-conceito que se idealizou e esse conjunto é oferecido à opinião pública. Segundo Baldissera (2003), ocorre uma idealização da realidade – o homem (artista) torna-se um personagem num processo de representação.

Sendo assim, quando se fala sobre a importância da circulação da imagem do artista no sistema, é devido ao fato de que se acredita que é somente fazendo-se “reconhecer”, e diferenciar, que o artista pode sobreviver e singularizar-se na rede tão repleta de informações. E esse reconhecimento, que geralmente não acontece frente ao grande público, deve acontecer pelo menos frente ao público especializado, dentro do próprio sistema (é necessário que os curadores conheçam a imagem/reputação do artista para que ele seja convidado a expor, assim como é necessário que os colecionadores também o conheçam para que cogitem adquirir suas obras).

Mesmo que o artista não tenha essa preocupação, de criar e divulgar a sua “imagem” é necessário que isso aconteça para que ele circule no sistema das artes plásticas. Nesse caso, considera-se a imagem muito mais relacionada ao “nome” do artista do que com a sua fisionomia que realmente pouco importa para os públicos da arte. Seu nome, sua assinatura é que assumem grande importância, e não sua imagem enquanto fisionomia.

E, como se pode notar, os domínios da construção dessa “imagem-conceito” estão mais nas mãos do público, legitimador e formador de opinião, (podendo-se pensar no público especializado como os curadores e colecionadores) do que nas mãos de quem produz a informação. Como cita Baldissera, o fato de desejar uma determinada imagem não significa que ela se atualize de fato.

1.4. O estatuto do artista em regime de singularidade

Como coloca Alexandre Ramos (2006), a concepção de artista é construída de acordo com as operações de cada campo, momento e lugar. Para a socióloga francesa Nathalie Heinich (2006), a forma como se entende o estatuto do artista na sociedade vem modificando-se ao longo do tempo. O que a autora determina como “regime de singularidade” seria a forma como o estatuto de artista é entendido desde a modernidade. Para ela, a evolução foi a seguinte: do regime artesanal, em que o artista era um artesão, passou-se ao regime profissional, depois ao regime vocacional e hoje se vivencia o regime de singularidade inaugurado na época moderna. Conforme cita a autora:

“Produz-se na primeira metade do século XX um deslocamento da obra para as pessoas. Assim, surgiram as biografias e autobiografias de artistas, a edição de suas correspondências, suas fotografias altamente difundidas, que contribuem para fazer dos grandes artistas, homens “marcantes” em todos os sentidos da palavra – podendo sua pessoa tornar-se tão célebre, senão mais, que suas obras. Duchamp, Dalí, Picasso, ou ainda Joseph Beys: o artista cada vez mais, não será mais só aquele que produz obras de arte, mas, sobretudo, aquele que consegue fazer-se reconhecer como artista.” (Heinich, 2005, p. 139)

Fica evidente a relação entre o conceito da autora do “regime de singularidade” e o de “nominção na rede”, de Cauquelin. É necessário criar uma “singularização” para destacar a informação na saturação da rede. Segundo Heinich, é o triunfo da originalidade, no duplo sentido do que é novo e do que pertence exclusivamente a uma pessoa, irredutível a qualquer outra.

Para entender de que maneira se chegou a esse regime nomeado por Heinich como de “singularidade”, é necessário compreender como a arte moderna influenciou a forma pela qual os artistas passam a lidar com sua atuação no sistema.

A sociedade do início do século XX foi marcada por uma série de descobertas tecnológicas e científicas que revolucionaram o seu funcionamento. Com uma crescente ênfase na utilização da máquina e da produção em escala industrial, em muitos setores passou-se a questionar o valor do trabalho manual, o valor do conteúdo humano nas relações de trabalho que, a partir de então, são fortemente influenciadas pela introdução das novas tecnologias industriais.

Na arte, esse processo ficou evidente com a utilização da fotografia de forma artística em maior escala. Os artistas, assim como o restante da sociedade, passam a questionar quais as características do trabalho manual que o destacam do trabalho empreendido pela máquina, no caso a fotografia. Acredita-se que é nesse ponto que começa toda a revolução imposta pela arte moderna frente às formas tradicionais de fazer arte.

Começa, com esse questionamento, uma problemática que foi aprofundando-se cada vez mais até chegar ao questionamento do que é a própria arte, do que faz de algo uma obra de arte e de alguém um artista.

É nesse ponto também que a ênfase na “soberania do indivíduo” passa a ser debatida. Os valores de inovação atribuídos ao período da arte moderna tinham como intuito romper com a tradição, justamente libertar-se das amarras das atitudes impostas pelas instituições (Igreja, pátria, família, partido, ideologia...), e os artistas passaram a questionar as características próprias das manifestações artísticas. Essa constatação foi fortemente evidenciada pelo crítico modernista Clement Greenberg², que apontou na pintura, desde o impressionismo, passando pelo cubismo até o expressionismo abstrato, um desenvolvimento e questionamento dos meios e possibilidades da própria pintura. Segundo Archer (2001), o que aconteceu com a arte moderna, para Greenberg, foi uma realização crítica e reflexiva das qualidades essenciais da pintura. Segundo Kristine Stiles (1996), Greenberg defendia que cada meio artístico deveria tornar-se auto-referencial, despido de qualquer elemento exterior, incluindo a narrativa e a ilusão.

“A essência do modernismo reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa própria disciplina. O que precisava ser exibido e explicado era o que era único e irreduzível não apenas na arte em geral, mas também em cada arte em particular. Cada arte deveria determinar, através de operações peculiares a si própria, os efeitos peculiares e exclusivos de si própria”. (Stiles, 1996, p. 2)

² FERREIRA, Glória e Cecília Cotrim (org.). **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Esse processo de criticar as normas vigentes nos processos artísticos começou com a exclusão da representação em perspectiva naturalista herdada da pintura renascentista e foi adiante, passando os artistas a um movimento contínuo de rompimento com a tradição, as chamadas vanguardas, chegando ao questionamento do que vem a ser uma obra de arte.

Não é à toa que esse processo “auto-referencial” na arte reflete-se em comportamentos gerais de toda a sociedade da época moderna. Segundo o filósofo Gilles Lipovetsky (2005), a cultura modernista é por excelência uma cultura da personalidade que tem por centro o “eu”. Libertar-se das normas das instituições, das regras rígidas da família que eram severas, viver com máximo de intensidade, seguir os próprios impulsos e a própria imaginação, comprar e consumir os produtos que desejasse, esses são valores que ao longo do século XX se tornam reflexo da ênfase crescente no indivíduo e na sua realização pessoal. Como cita esse autor, com a difusão em larga escala de objetos considerados até então de luxo, com a publicidade, a moda, a mídia de massa e o crédito, a moral puritana cede lugar aos valores “hedonistas”, encorajando as pessoas a gastar, a aproveitar a vida, a ceder aos impulsos. Sendo assim:

“Estabeleceu-se, sob os efeitos conjugados do modernismo e do consumismo de massa, uma cultura centrada na realização do eu, na espontaneidade e no desfrute: o hedonismo se torna o ‘princípio axial’ da cultura moderna.” (Lipovetsky, 2005, p. 35)

Nessa onda de questionamentos e de atitudes auto-referenciais de busca de uma identidade, a arte passou a questionar a própria arte. Até mesmo a concepção de objeto tradicional como obra de arte passa a ser questionada em um primeiro momento por Marcel Duchamp (1887-1968) junto com os artistas vinculados ao movimento Dadaísta, e depois com a Arte Conceitual. Foi a partir desse questionamento a respeito do objeto artístico que o artista começou a rever sua forma de relacionar-se com a própria arte.

No início do modernismo, enquanto alguns artistas dedicavam-se a questionar e explorar as características da pintura, outros levaram ao extremo a postura de questionamento da arte, como, por exemplo, os que se relacionaram ao chamado movimento “Dadá”, por volta de 1920. Eles desejavam fazer uma antiarte, propondo que a arte não deveria se submeter aos gostos burgueses e aos moldes comerciais do sistema, tirando a ênfase do objeto de arte (como obra a ser vendida ou como mercadoria), e colocando a ênfase no “gesto” do artista.

Quando inscreveu um urinol a que chamou *Fonte* para a Exposição dos Independentes, em Nova York, sob o pseudônimo de R. Mutt e, ao recusarem-se a expô-lo, demitindo-se do júri, Duchamp tinha a intenção de questionar o que fazia de um objeto arte e de outro não. Nesse sentido, ao questionar se qualquer objeto pode tornar-se arte, desde que nomeado por um artista, ele desloca a ênfase da obra para a pessoa, como Heinrich argumenta em sua tese do regime de singularidade.

Nesse sentido, o que se torna artístico é o “gesto” do artista. Como cita Stangos (2000): “...não existe diferença fundamental entre o objeto feito pelo homem e o feito pela máquina, e *a única intervenção pessoal possível numa obra é a escolha.*” (p. 87)



Fonte de Duchamp

Duchamp e a arte Dadá são um primeiro passo que incentiva os movimentos que marcam o início da arte contemporânea como a entendemos hoje. Mas, ao longo da primeira metade do século XX, a pintura e a escultura ainda eram as principais categorias artísticas. É visível que a questão da “auto-referencialidade” reflete-se não somente no questionamento das características da obra de arte em si, mas do próprio funcionamento do sistema.

Alguns autores questionam que se a pintura chegou ao ponto, como afirmava Greenberg em relação ao expressionismo abstrato, de alcançar uma realização de suas qualidades essenciais, no caso ressaltar a planaridade da tela, o que resta para fazer depois? Nesse sentido, Archer (2001) coloca que os anos 60 são marcantes, pois é quando surge uma decomposição das certezas quanto ao sistema de classificação da arte entre pintura e escultura. Influenciados fortemente pelos primeiros passos de artistas como Duchamp e os dadaístas, toda a obra dos anos 60 desafiou a narrativa modernista da história da arte. E para Archer, uma consequência desse desafio foi o reconhecimento de que o significado de uma obra de arte não estava necessariamente contido nela, mas, às vezes, emergia do contexto em que ela existia. Tal contexto era tanto social e político quanto formal, e as questões sobre política e identidade, tanto culturais como pessoais, viriam a se tornar básicas para boa parte da arte dos anos 70.

Conforme afirma Kristine Stiles (1996), o advento da contingência pós-modernista colocou a objetividade modernista em dúvida. A identidade e a subjetividade humana não eram mais entendidas como unificadas, mas como polimorfos, fragmentadas e sem centro. Enquanto no modernismo o significado dos signos e símbolos eram relativamente fixos, o pós-modernismo

tornou os signos ambíguos, arbitrários e mutantes. A homogeneidade do discurso universal no modernismo deu lugar a uma concepção de heterogeneidade social e a uma perspectiva multicultural que requeriam atenção constante a assuntos como de gênero, sexualidade, classe e raça. Finalmente, a crença modernista na verdade foi substituída por alternativas que iam do relativismo radical aos conceitos negociados de verdade.

A expansão sem precedentes dos meios nas artes visuais contribuiu, ao menos em parte, para a alteração da própria categoria de “arte visual”, que agora abarca tudo que vai da pintura e da escultura a formas híbridas em materiais anteriormente impensáveis: o corpo humano em performance, matérias invisíveis (gases), energia (telepatia), projetos de grande escala e *earthworks* em lugares remotos e centros urbanos, intervenções em instituições políticas e sociais e trabalhos de computação e eletrônica, incluindo a realidade virtual.

Para Jean-Claude Kaufmann (2004), o sentimento da identidade individual acentua-se e difunde-se lentamente, ao longo de todo o século XX. A cultura do sensível emergente envolve a descoberta multiforme de sensações de si mesmo. Para o autor, o universo intelectual e artístico é o mais afetado por essa convulsão do íntimo. Alguns artistas põem em cena dilemas pessoais: a ambição de ir longe, de se arrancar à tradição, de não imitar mais a natureza, estimula interrogações identitárias e ansiedades. Eles fornecem, assim, modelos de compreensão de si mesmo e do mundo para os outros.

Duchamp impulsionou o questionamento de o objeto ser a ênfase do processo artístico, atribuindo que essa ênfase poderia ser transferida ao gesto do artista, e os movimentos que inauguram o que conhecemos por arte contemporânea levam esse questionamento ao extremo, muitas vezes abolindo o objeto das proposições artísticas, recaindo a ênfase sobre a “experiência”. A crítica Lucy Lippard comenta que na arte contemporânea o objeto de arte tende a desmaterializar-se influenciando na forma como o artista se posiciona no sistema. O artista Júlio Le Parc cita em um de seus escritos:

“O interesse agora não está mais na obra de arte com suas qualidades de expressão, de conteúdo, etc., mas na contestação do sistema cultural. O que conta não é mais a arte, é a atitude do artista”
(Ferreira, 2006, p. 27)

Como cita Rosalind Krauss (1996), a arte dos anos 60 e, principalmente 70, é uma arte diversificada onde prevalece uma imagem de liberdade pessoal, de múltiplas opções abertas à eleição ou ao gosto de cada indivíduo. O artista passa, muitas vezes, a utilizar o “discurso” associado à sua atuação prática como forma de chamar a atenção sobre sua presença e suas idéias.

Segundo Archer (2001), todos os impulsos evidentes nas obras do final da década de 50 – o interesse pelo corriqueiro, a disposição de abarcar o acaso e um novo senso do visual – levaram a arte a duas direções: o *Pop* e o Minimalismo. Esses dois movimentos são considerados como os primeiros passos da arte contemporânea e apresentam características importantes que reforçam a tese do regime de singularidade em que se encontra o estatuto do artista.

Quanto à *Pop Art*, Stangos (2000) argumenta que sua postura diferencia-se frente à dos dadaístas, pois os últimos consideravam suas atividades como antiarte, tinham uma postura de rompimento, de contestação e queriam desencorajar a estética. Já os artistas relacionados ao movimento *Pop* não eram radicais, não queriam romper com nada e procuravam encontrar algo de positivo e até estético nas atitudes de oposição.

As atitudes dos artistas dessa época, personificados por Andy Warhol, eram de retirar as características manuais, peculiares, do processo artístico, aproximando a obra de um produto industrial. Warhol chega ao ponto de chamar seu estúdio de “A Fábrica” e descreve o modo como seus assistentes o ajudavam na múltipla impressão das imagens como similar a uma linha de produção.

Mas ao mesmo tempo em que Warhol parecia querer excluir as características manuais como evidências autorais do seu trabalho, ele enfatiza a criação de um personagem, onde o seu nome passa a ser consumido como obra.

Warhol seria precursor, nesse sentido, de uma atenção do artista dada a seu papel também de homem de negócios, que se “vende” através de sua imagem e da sua obra. Sendo assim, o que mais fez foi criar uma imagem, uma reputação. Mesmo que se possa questionar se criou um personagem ou se era sua identidade real, Warhol conseguiu construir uma imagem que fez vender artista e obra.

Apesar de tirar o caráter expressionista da pintura transformando-a em mera reprodução do que já existe na comunicação de massa, Warhol reforça o papel da figura do artista pois é a sua assinatura que faz uma caixa de *Brillo* ser arte e chegar ao museu e as outras continuarem no supermercado.

Acredita-se que o artista, ao mesmo tempo em que se aproveitou dos mecanismos da comunicação, criticou-os fortemente ao se posicionar como mercadoria. Sabe-se que a maioria dos artistas é avessa a essa noção de mercado, e pode-se ver nessa postura de Warhol uma forma de crítica à maneira como a figura do artista acaba sendo tratada em sua divulgação em massa.

Warhol produz a si mesmo como sua própria obra, atitude que influenciou diversas manifestações artísticas a partir dos anos 60.

Conforme citação de Archer (2001), enquanto o *Happening*, nos EUA, sinaliza a ampliação dos gestos do expressionismo abstrato para o ambiente, há no *Nouveau Réalisme* um elemento de espetacularidade pessoal que envolve mais significativamente as ações do artista na obra final, por exemplo, a denominação de Klein de um determinado pigmento azul como sendo seu. Niki de Santi-Phalle usava uma pistola para disparar tinta em suas telas. Klein “pintava” com fogo. Todas essas atividades traziam para primeiro plano a *persona* do artista, dando um brilho novo à demonstração de Duchamp de que é o artista, simplesmente por *ser* o artista, que possui o poder de designar alguma coisa como arte. O italiano Piero Manzoni (1933-63) realizou uma série de gestos irônicos com este espírito. Ele assinou uma modelo, fazendo dela a obra de arte. Enlatando suas próprias fezes, colocou-as à venda, com o preço estipulado pelo valor do peso delas em ouro. Inflando um balão, ele fez *O fôlego do artista* (1961).

Como pode-se notar, em várias manifestações da arte contemporânea o artista passa a ser reconhecido em grande parte mais por sua postura e suas atitudes do que especialmente pelos objetos materiais que produz ou expõe.

A arte chamada de Conceitual, que também aparece nos anos 1960, é um dos exemplos mais nítidos da influência de Duchamp, caracterizando uma arte feita de “idéias” e não necessariamente de obras enquanto objetos.



O entendimento da arte como um conjunto de produtos pode ser visto como dando lugar à idéia da arte como um processo que coincide, temporalmente, com a vida do artista e, espacialmente, com o mundo em que essa vida é vivida. A diferença das atitudes contemporâneas em relação às modernistas é que não é mais o talento ou o toque manual e pessoal do artista que têm relevância, mas sua decisão, sua escolha, sua “autoridade”.

A Arte Conceitual ocupava-se em alto grau de um exame do que era arte. Enquanto o Minimalismo tinha achado que o significado de um objeto de arte jazia, em certa medida, “fora” dele, em suas relações com seu meio ambiente, o Conceitualismo atraiu as tarefas de crítica e análise para a esfera do fazer artístico.

Conforme Archer (2001), ao mesmo tempo em que a intenção, ou a autoridade legítima do artista passa a ser fundamental na decisão do que é arte, esta passa a ser entendida como uma proposição não a ser descoberta em relação ao que o artista quis dizer, mas a ser construída pelo espectador.

A Arte Conceitual chega ao ponto de considerar artista somente aqueles que questionam não as características especificadas de cada meio, como no caso do modernismo, mas a natureza da própria arte. Sendo assim, cabe à autoridade do artista definir o que é arte e, principalmente, convencer o sistema e as instituições sobre isso.

Segundo Stangos (2000), a Arte Conceitual, entendida como movimento, terminou em 1974-75. E depois disso? Não havendo mais rótulos que caracterizassem movimentos, é evidente o pluralismo de manifestações que afloram a partir dos anos 1980.

Já em 1979, a crítica Rosalind Krauss manifestava a dificuldade de nomear as múltiplas manifestações artísticas. Pode-se enfatizar que muitas dessas manifestações levam em conta aspectos bastante subjetivos e individuais dos próprios artistas, reforçando a tese de Heinrich de que o regime vigente é o da singularidade.

Performances, Instalações, *Land Art*, *Body Art*, são inúmeras as manifestões que evidenciam que a obra não precisa ser um objeto para ser olhado, mas pode se tornar um espaço a ser experimentado, uma ação a ser tomada ou um questionamento a ser refletido. Uma vez que a ênfase na arte começara a se deslocar do produto final para o processo de sua feitura, um reconhecimento da presença corporal do artista como fator crucial desse processo tornou-se muitas vezes inevitável.

Essa ênfase na figura do artista, conforme Glória Ferreira (2006), veio acompanhada de uma maior intelectualização, inclusive com uma crescente tendência à formação universitária, o que ampliou a presença dos artistas na reflexão sobre a práxis e o destino da arte e a publicação de textos escritos por artistas.

Para Ricardo Basbaum (2006)³, existe uma noção de artista “enquanto dispositivo de atuação” inaugurada na arte contemporânea, quando se desloca a atenção do objeto produzido pelo artista para a “imagem de si mesmo” construída pelo artista no momento da produção da obra. Ele estabelece essa constatação utilizando como base a análise da obra de Marcel Broodthaers, onde obra e atuação do artista amalgamam-se. Cita o autor:

“Broodthaers é um desses artistas cujos aspectos fortes e interessantes do trabalho residem sobretudo em decisões relativas à sua atuação, através de gestos que se estendem para além do instante de produção da obra-objeto e tocam os contornos do sistema da arte em suas diversas instâncias de agenciamento, comentário e construção do evento. Há em procedimentos desse tipo um inevitável olhar sobre si mesmo – não enquanto indivíduo ou sujeito psicológico – mas acerca do dispositivo de atuação que está sendo construído, isto é, a figura do artista, a imagem do artista, o tipo de artista que está sendo produzido no momento mesmo de produção da obra.”
(Spricio, 2006, p. 01)

Na opinião de Basbaum (2006), esse tipo de procedimento de construção da imagem do artista vem à tona também nas proposições da Arte Conceitual, na *Performance* e na “*Body Art*”, que engajam o corpo como ferramenta de trabalho e elaboram a “imagem de artista” para interceder no circuito artístico.

Quanto a essa questão, Tania Rivera (2006) acrescenta que a arte contemporânea seria marcada por um verdadeiro retorno ao sujeito, e que a *performance* seria uma reflexão sobre a

³ Os comentários desse autor foram retirados de um artigo que é um relato feito por Vinícius Spricio e Paula Braga a respeito da palestra ministrada por ele em um seminário da 27ª Bienal de São Paulo.

noção de sujeito hoje. Para a autora, no momento em que o artista faz do próprio corpo uma obra, coloca em questão o conceito de obra, de objeto e de sujeito.

Rivera (2006) apresenta o exemplo de Marina Abramovic em *Rythm 0*, realizada em 1974, quando a artista se entregou inteiramente a manipulação dos espectadores, a quem oferecia para tal fim objetos como batom, perfume, fósforos, água, vela, arma, bala, machado, agulhas, tesoura, mel, uvas, enxofre: *“Há setenta e dois objetos sobre a mesa que podem ser usados em mim como desejarem. Eu sou o objeto.”* Seis horas mais tarde, após Marina ter sido despida, cortada, pintada, limpa, coroada com espinhos e ter tido a arma, carregada, apontada para sua cabeça, a *performance* foi interrompida por espectadores preocupados com seu desfecho.

Outra manifestação que demonstra o engajamento dos artistas em “mostrar-se” é que muitos deles escrevem os chamados “textos de artista”, onde publicam suas opiniões e se expõem, desta vez não por trás de uma “obra” como habitualmente, mas desempenhando o papel de artista e também de crítico, de pensador.

Esses exemplos são marcantes na história da arte contemporânea e ilustram a forma pela qual o artista contemporâneo se posiciona frente à questão de sua imagem-conceito, seja utilizando seu próprio corpo, ou questionando seu papel no sistema, ou aproveitando-se de sua assinatura enquanto ferramenta de legitimação. Parece que o artista contemporâneo passa a ter plena consciência de que se legitima não somente através de sua obra, mas principalmente de suas ações. À autonomia da obra de arte exigida pelo modernismo sucede a autonomia do gesto do artista.

Perdendo a arte a ênfase sobre o objeto artístico e exaltando, muitas vezes, a experiência, para Nathalie Heinich (2006) a própria noção de sucesso artístico foi redefinida: vender suas obras o mais caro possível, ver sua reputação crescer no espaço e no tempo não são mais os únicos critérios, pois, antes mesmo de existir no mercado privado e na cultura dos amantes da arte, pode-se ser reconhecido como um artista no meio dos especialistas da arte contemporânea. Como cita Heinich:

“...fracassar não é mais ser acusado de ser mau artista, é ser acusado de não ser um artista ou, melhor, fracassar em ser reconhecido como tal...” (Heinich, 2006, p.142)

O intuito de trazer alguns exemplos ilustrativos do uso que determinados artistas fizeram de sua *persona* é demonstrar que, em muitos casos, a questão da “legitimação” e da “imagem” de artista é muito importante para entender o funcionamento do sistema das artes plásticas contemporâneas. A seguir, serão levantadas questões a respeito dessa importância de reconhecer-se e ser reconhecido como artista.

RECONHECER-SE E SER RECONHECIDO COMO ARTISTA

“A concepção de artista é construída de acordo com as operações de cada campo, momento e lugar.”

(Alexandre Ramos, 2006, p. 99)

2.1. A importância de reconhecer-se como artista

Se o reconhecimento enquanto artista passa a assumir um papel tão importante na atuação profissional dos artistas, é preciso analisar também como eles próprios lidam com o próprio reconhecimento de sua atividade.

Como cita Nathalie Heinich (1995), em seu texto *Maneiras de ser escritor*⁴, o simples fato de declarar a sua atividade pode causar problema quando esta se inscreve não no regime ocupacional do emprego, do ofício ou da profissão, mas naquele da vocação, como é o caso para os artistas em geral.

A profissão, ou a ocupação, é uma das formas pelas quais o indivíduo constrói a sua identidade frente a um grupo ou comunidade. Portanto, a confusão que se apresenta em se declarar artista é um fato interessante de ser analisado.

⁴ Esse artigo foi publicado no volume 36 da *Revue Française de Sociologie*, em setembro de 1995, e trata da avaliação da identidade profissional dos escritores no regime de singularidade.

Essa confusão fica evidente quando fazemos a seguinte pergunta a um número de artistas plásticos em diferentes estágios de atuação: *Quando lhe perguntam o que você faz na vida, no sentido profissional, o que você responde?*

A variedade das respostas daqueles assim interrogados sugere a que ponto a relação com a atividade pode trazer problema. Enquanto alguns respondem simplesmente: *“Eu sou artista plástico”*, há aqueles que manifestam realizar mais de uma atividade: *“Geralmente eu demoro muito para responder e é difícil responder, porque eu faço muitas coisas além de arte...”*; *“Muitas coisas. Entre elas trabalho com arte e design...”*; ou aqueles que adaptam a resposta à situação: *“Reluto uns 5 segundos... mas depende de quem me pergunta, porque se alguém me perguntar e não tem conhecimento da profissão, fica mais fácil eu responder que eu sou professor”*; e aqueles que revelam que demoraram a aceitar: *“Digo que sou artista visual. Mas demorou um tempo até eu começar a responder assim, antes eu pensava sempre em alternativas. A partir de um certo momento não tive mais dúvida de que era isso o que eu fazia e que as pessoas precisavam saber. Por isso acredito que é preciso estar segura em relação ao meu trabalho e profissão para responder isso...”*; e há ainda aqueles que não sabem o que responder: *“O que eu faço na vida? Eu tento viver...”*

A variabilidade dos casos indica o caráter problemático da questão: perguntada a uma amostragem de médicos, agricultores ou advogados é pouco provável que produza tantas respostas diferentes e tantos comentários a essas respostas. A título de exemplificação dessa dificuldade, recorreu-se à interrogação direta a 20 pessoas diversamente identificadas como artistas plásticos ou visuais com o único critério de terem feito, pelo menos, uma exposição no ano de 2007. O objetivo era ter uma amostragem bastante variada, com diferentes estágios de atuação, grau de notoriedade ou outras profissões associadas. A pergunta *“Quando lhe perguntam o que você faz na vida, no sentido profissional, o que você responde?”*, associada com algumas outras colocações, visou fazer com que os artistas visuais descrevessem aquilo que se passa numa situação de “autoqualificação”.

Segundo Heinich (1995), a dificuldade de dispor de um critério objetivo e consensual para definir o *status* de artista visual se deve, em primeiro lugar, ao baixo grau de profissionalização dessa atividade, particularmente apta a ser praticada com amadorismo. Como várias atividades de criação, ela é considerada como não tendo por função primeira a retribuição financeira daquele que a exerce.

Alguns entrevistados, quando questionados sobre sua forma de sustento, responderam que na maior parte ele é garantido de outras formas: *“Perguntam se eu sobrevivo de arte, eu digo que sim, mas que para contribuir eu também tenho um marido que é professor e por isso ganha um salário fechado, sempre garantido todo mês. Então isso ajuda também. Mas eu vendo meu trabalho”,* ou então *“Se me perguntam sobre o sustento respondo que sou professora”.* Outros consideram sua segunda profissão como vinculada a de artista visual: *“Se considerarmos que sou professora de artes e é a partir da minha formação e atuação como artista que desenvolvo essa atividade, a arte me garante 100% de sustento, mas se estás te referindo a venda de objetos artísticos e atuação no sistema, afirmo que não vivo disso, o que recebo pelos projetos que realizo apenas pagam os custos do próprio trabalho...”;* *“A família me questiona como é que eu vivo de arte se isso não é profissão, eu respondo: da fotografia, no sentido de que eu uso minha fotografia como arte”.*

Nota-se como é confusa, neste caso, a relação entre a forma de sustento e a designação de uma profissão. Conforme cita Heinich (1995), é difícil nessas condições conciliar a atividade criadora com uma remuneração estável e suficiente para satisfazer as necessidades materiais, a não ser correndo o risco de comprometer a qualidade da obra ou a qualidade de sua própria vida. O fato de a arte ter abandonado a ênfase no “objeto” e no caráter estético como características primordiais, faz com que a venda de objetos artísticos não seja, muitas vezes, a principal forma de remuneração dos artistas. O mercado de venda de obras de arte é bastante restrito e, freqüentemente, se não há reconhecimento, mal remunerado. Por isso, a prática de uma arte particularmente suscetível de ser praticada como um trabalho amador, associada à outra atividade profissional. Este é o princípio do fenômeno designado pela autora de duplo ofício, inevitavelmente gerador de uma perturbação quando o sujeito deve escolher apresentar-se segundo uma ou outra de suas atividades, ou segundo as duas ao mesmo tempo. Efeito de uma ambivalência objetiva, mais ou menos bem vivida, entre a “profissão” e o simples “hobby”, a hesitação para se dizer artista plástico ou visual pode ser, segundo Heinich (1995), também um recurso que permite “tornar vago”, multiplicando as dimensões nas quais se constrói o valor do sujeito: modo de dar a sua identidade uma chance de sucesso.

A socióloga Raymonde Moulin (1995) realizou uma pesquisa, na França, denominada CSA, na qual constatou que apenas 9% do total de artistas entrevistados viveram sempre exclusivamente de sua arte; 10% puderam viver durante um período, mas tiveram que recorrer a outras atividades em outros momentos e 81% dos artistas não conseguiram viver exclusivamente de sua atividade artística em nenhum período desde o início de seu engajamento artístico. Isso

significa que, dentro da população de artistas entrevistados na pesquisa feita por Moulin, quatro artistas em cinco não conseguiram em nenhum momento viver exclusivamente da sua atividade de artista.

Em outras áreas, são atos e objetos estáveis e formalizados – exame, concurso, contratos de emprego – que marcam o momento em que o indivíduo pode atribuir-se um termo de profissão sem correr o risco de vê-lo contestado e esperar tirar a curto ou médio prazo uma remuneração mais ou menos indexada no tempo de trabalho e/ou na qualidade dos resultados. Para o artista plástico, o caminho a percorrer é muito mais longo e incerto.

Gabriela Motta (2007) comenta que vivenciamos no Brasil uma realidade no campo das artes visuais em que praticamente inexistem artistas capazes de sobreviver apenas de sua produção plástica, fazendo com que muitos elaborem atividades paralelas, às vezes ligadas à universidade, ou mesmo organizando exposições ou grupos de artistas, para viabilizar a produção e circulação de seus projetos.

Conforme Raymonde Moulin (1995), a profissão de artista pode exercer-se fora de qualquer título de formação, de estudos realizados até o fim e sancionados por um diploma superior que não garantem o sucesso de uma carreira, seja ele avaliado pela medida de notoriedade ou da renda. Entretanto, a autora acrescenta que a formação exerce um efeito positivo no desenvolvimento das carreiras artísticas.

Alguns artistas consideram que a primeira exposição tem um papel importante na sua auto-afirmação como artistas plásticos. Isso porque a exposição é uma forma de reconhecimento, dependendo do grau de credibilidade que a instituição promotora possui no sistema. Conforme avalia Heinich (1995), a exposição marca o momento em que a obra se desvincula da pessoa, o momento em que aquilo que foi criado pode circular independentemente e para além da presença física ou da intervenção direta do autor, o momento em que a obra existe para outros e não mais apenas para si.

Além da ambivalência do *status* associado à criação artística enquanto atividade profissional e da indeterminação dos critérios de acesso ao *status* de artista, a hesitação para dizer-se artista plástico se deve também ao efeito de “marcação” trazido por esse termo, ou seja, à propriedade de qualificar fortemente o indivíduo ao qual está associado identificando as representações pré-existentes, generalizadas e estabilizadas em forma de estereótipo. Nesse sentido apareceram respostas como *“Eu não me digo artista, eu me digo ilustradora. Eu não me digo artista plástica, porque eu acho que o conceito de artista plástica ainda é visto como belas artes. Eu falava no*

início que eu fazia artes plásticas e as pessoas perguntavam o que eu pintava...”; “Quando tu diz sou artista plástica, aí tu sente a inquietação das pessoas, parece que tem uma outra aura... uma coisa meio estranha, diferente...”; “Eu, durante muito, tempo respondi: ‘Eu desenho’, porque eu achava muita responsabilidade responder: ‘Sou artista’, até porque essa resposta gera outras perguntas. Com o passar do tempo, eu achei mais simples responder: “Eu sou artista plástico”, embora eu sempre tenha tido um problema muito grande com a expressão “artista plástico profissional”. Eu acho que ela é uma contradição nos próprios termos, porque você ser profissional pressupõe que você tem um padrão de qualidade. Quando você contrata um encanador, um pedreiro, você ao menos sabe do que se trata. Mas no caso de arte não, porque como artista você faz coisas, produz coisas, mas você não pode garantir de antemão que o que você está fazendo é arte; isso é dito somente ‘a posteriori’.”

Acredita-se que de fato é difícil associar a atividade de artista a uma concepção tradicional que fazemos das profissões. Não há horário de trabalho a cumprir, não há uma lista de tarefas a serem objetivamente concluídas, não há garantia de que o resultado do trabalho seja considerado arte, não há também uma remuneração regular equivalente e proporcional ao número de horas trabalhadas em cada projeto. Sendo assim, realmente não é fácil entender a atividade como uma profissão dentro dos padrões em que essas são tradicionalmente concebidas. Mas pode-se considerá-la como uma profissão no momento em que existem profissionais com formação em curso superior que atuam no mercado de trabalho sob esse título, ou seja, seria uma profissão com características específicas e próprias.

Segundo Heinich, se não é inocente dizer-se artista plástico, é porque tal termo não é neutro: ele traz em si, pelo menos nos meios em que os artistas têm alguma possibilidade de apresentar-se, uma forte carga valorizadora. Seja quando a resposta é dirigida àqueles que não são ou àqueles que são também artistas, o fato de autodesignar-se como tal tende a ser vivido como uma “pretensão”, com sua dupla dimensão de querer se exhibir ou distinguir-se frente aos que não são artistas e de querer se igualar pretensiosamente com os que são artistas já reconhecidos.

Essa dificuldade em reconhecer-se como artista, conforme foi demonstrado, dificulta a propagação de uma imagem-conceito em torno dessa figura. Pode-se dizer que os artistas plásticos que se consideram profissionais são aqueles que conseguem ter uma clareza nessa definição, pois, ao afirmarem-se artistas plásticos, contribuem para a divulgação de sua imagem com mais clareza no sistema.

2.2. A importância de ser reconhecido como artista

Tendo visto que reconhecer-se artista plástico é uma operação complexa, ser reconhecido artista plástico ou visual é uma operação ainda menos precisa; porém como já foi citado, extremamente importante para a atuação profissional.

Ser ou não ser artista: esta é a sanção final do sucesso, muito mais radical que as questões de riqueza, de notoriedade e de estima que constituíam os investimentos essenciais dos regimes anteriores. Como cita Heinich (2006), é porque o verdadeiro descrédito não passa mais hoje pela depreciação, mas pelo silêncio: *“...há um século apenas, os críticos falavam mal de um artista quando o achavam ruim; hoje eles se contentam de não falar dele”* (p.142).

Como cita Mônica Zielinsky (1998), as relações da crítica com seu objeto específico, a obra de arte, evidenciam o fato de que os críticos procuram não falar mal a respeito de um artista, preferem silenciar e não tecer comentários sobre sua obra, pois o silêncio indica uma não legitimação.

Se mesmo antes de existir no mercado privado pode-se ser reconhecido como artista no meio dos especialistas, isso se reflete nas obras contemporâneas que, na sua maioria, não são “vendáveis”. A atribuição de valor e o reconhecimento de uma obra não são pelo seu caráter estético ou decorativo, ou somente inovador. O valor da obra contemporânea é, normalmente, creditado a uma pesquisa que um artista esteja desenvolvendo. Uma pesquisa que, em geral, não necessita ser extremamente inovadora, mas que tenha coerência e relação com o momento. Nesse sentido, há uma relação com a valorização do artista acima da obra. Na maioria das vezes, não se deve avaliar uma obra independentemente para reconhecer um artista. É necessário, para atribuir valor à obra isolada, analisar toda a produção, a pesquisa desenvolvida ao longo da trajetória dessa figura que é considerada artista pelos especialistas em arte.

Qualquer que seja, por conseguinte, a natureza da instituição chamada a designar o artista, existe uma grande margem de incerteza, de algo vago, na força de tal veredito.

E essa dificuldade de legitimação está estreitamente ligada a uma dificuldade de estabelecimento de critérios e pode ser melhor compreendida através de um levantamento histórico de como se deu o reconhecimento social dos artistas desde que se tem registro de sua atuação.

2.2.1. O reconhecimento ao longo da história

Conforme Ernst Kris e Otto Kurz (1988), na Grécia clássica o papel especial do artista só bastante tarde foi reconhecido e contra uma oposição considerável. As assinaturas dos artistas gregos do século VI a.C. são os primeiros arautos da fama que o artista teria no futuro. Segundo os autores, para Platão a arte equivalia a *mimesis*. Como imitação da natureza, apenas poderia oferecer um reflexo distante do ser verdadeiro, das idéias que tenta reproduzir em segunda mão. O artista não tinha um *status* social privilegiado. Era considerado um imitador.

Foi só no século IV a.C. que começou a surgir uma mudança significativa na apreciação dos pintores e escultores, que se torna mais clara quando os artistas gradualmente começam a ser objeto de biografias.

Raymonde Moulin (1992) acrescenta que na Idade Média, entre o início do século XII ao fim do século XIV, os pintores e escultores são artesão superiores que aprenderam um ofício. Cita a autora que foi em 1391 que o processo de diferenciação dos ofícios levou à organização, em Paris, da corporação dos “pintores e talhadores de imagem”. Nesse período, o acesso à profissão é regulamentado: estágio de aprendizagem (cinco anos), estágio de acompanhamento (quatro anos), confecção de uma obra-prima através da qual esse aprendiz, esse assistente vai se consagrar num mestre.

Conforme Nathalie Heinich⁵, a imagem do artista tal como é concebida hoje: o artista inspirado, com um dom, uma vocação fora do comum, muito individual, inovador e original, é bastante recente. Essas noções remontam ao século XIX e não existiam anteriormente, pelo menos associadas a todos os artistas. Talvez houvesse essa concepção relativamente a alguns indivíduos, mas não a toda categoria. Frisa Heinich (1998) que, anteriormente ao século XIX, aqueles que trabalhavam com imagens nem mesmo eram classificados como artistas e sim como “produtores de imagens”, como o eram os pintores e “imagistas”.

Para essa autora, a noção de artista tal como a concebemos hoje foi instituída em torno de 1830. A própria palavra “artista” só começou a ser empregada no decorrer do século XVIII.

⁵ Em entrevista concedida a Camille Saint-Jacques, no livro *Artiste, et après?*, Publicado pela *Éditions Jacqueline Chambon*, em 1998.

Após a representação do artista como artesão, que, sem ensino formal, tinha uma atividade puramente manual, cuja aprendizagem acontecia na transmissão de pessoa para pessoa, prática que foi dominante da Idade Média até a Renascença, aparecem indícios de uma nova concepção de artista que, segundo Raymonde Moulin (1992), é oriunda do Humanismo e das cortes italianas. Na Itália do Renascimento, já no fim do século XV, o pintor, o escultor e o arquiteto começam a ser progressivamente reconhecidos como homens de saber. Suas atividades passam a ser consideradas distintas dos trabalhos manuais, das artes “mecânicas” e eles vão conquistando o acesso à dignidade teórica das artes “liberais”. É na época renascentista que o artista começa a ser visto não mais com um artesão, mas como um criador, uma espécie de *alter deus* subtraído das normas comuns; a representação carismática do artista, que se dá tanto no meio dos artistas quanto no meio de seu público, conjuga-se com uma imagem aristocrática da obra de arte, única e insubstituível. Para Moulin, estamos aqui no ponto de partida das idéias modernas sobre o criador e o objeto de criação e na origem de uma concepção, se não nova pelo menos reafirmada, da identidade de artista como ser inspirado, soberanamente livre. Já para Heinich é importante frisar que nessa época existem apenas indícios da consideração do artista como um produtor de imagens que não se dedica somente aos fazeres manuais. Mas é somente com o surgimento das “Academias”, em meados do século XVII, que o estatuto “artesanal” passa a um regime “profissional” de atuação, permanecendo esse regime até o final do século XVIII.

Apoiados pelos poderes instituídos, os artistas fundam academias: a Academia de Desenho, em Florença, em 1563, e a Academia Real de Pintura e Escultura, em Paris, em 1648. Conforme Moulin (1992), um novo modo de profissionalização do artista – de tipo burocrático – está se construindo e encontrará sua forma canônica com a Academia de Luís XIV. Segundo Heinich (1998), o que a Academia implementou foi a idéia do “produtor de imagens” (ainda não considerado artista) como profissional, no sentido daquilo que entendemos por profissões liberais: atividade exercida segundo regras coletivas, com um controle, um ensino teórico, uma deontologia, uma certa autoridade sobre os clientes e instituições coletivas.

Por privilégio real, a Academia, composta de especialistas, é encarregada da formação, da seleção e do reconhecimento profissional dos artistas. Ela detém o monopólio das encomendas reais e do acesso ao Salão, criado em 1667. Portanto, nessa época, a legitimação dos artistas não encontrava muitas dúvidas já que era monopólio da Academia.

Ainda conforme Moulin (1992), já no século XIX, rotinizada, a Academia das Belas Artes viu a sua autoridade questionada pelas concepções individualistas dos românticos e pela imagem

social que eles fizeram do artista. Ela encontrou-se confrontada, como em outros tempos as corporações, com a ideologia carismática do artista, altamente proclamada pelos românticos e levada ao extremo de sua lógica pelos doutrinários da arte pela arte.

Para François Flahault⁶, é com a concepção romântica do artista que a visão do artista como o “criador” supremo, associado à imagem de “Deus”, tem seu auge. Segundo esse autor, o estatuto do artista como o “criador” deve ser entendido analisando-se o desenvolvimento da noção ocidental de indivíduo.

A idéia monoteísta de um Deus único, que é uma pessoa, concepção que parece, hoje, muito natural, teve que ser forjada progressivamente nos meios filosóficos, principalmente entre gregos e romanos. O Cristianismo fez de Deus uma imagem personificada em Cristo, ou seja, um Deus que se faz homem e, portanto, associa a Deus uma imagem de auto-realização, um modelo que podemos alcançar.

Com os progressos da idéia do indivíduo que não deve nada a ninguém, senão a si mesmo, a idéia de Deus criador vai tornar-se onipresente no século XX. Em função disso, para Flahault (1998), em nossos dias o artista se tornou o equivalente do que foi o santo, ou seja: *“um indivíduo do qual emana alguma coisa que vai além do domínio dos bens comerciais, que produz traços, restos preciosos que os amantes da arte recolhem”* (p. 46).

Para Adorno⁷, o conceito de “gênio”, quando começou a entrar em voga no final do século XVIII, não era ainda carismático; segundo a idéia dessa época, cada um devia poder ser um gênio, contanto que se exprimisse inconventionalmente. Só mais tarde essa atribuição se torna uma graça. Conforme o autor, a experiência da servidão real destruiu a exaltação da liberdade subjetiva, enquanto liberdade para todos, e reservou-a para o gênio como “ramo”.

Há, então, na concepção de Heinich (1998), três regimes de exercício do “*métier*” de produtor de imagens: o regime **artesanal**, da corporação, o regime **profissional**, da academia e, a partir do século XIX, o regime **vocacional** do artista onde este fica fora da instituição – e será essa a grande inovação do século XIX – o mercado moderno e as galerias vindo suplantar o marco institucional.

⁶ Em entrevista concedida a Camille Saint-Jacques, no livro *Artiste, et après?*, Publicado pela *Éditions Jacqueline Chambon*, em 1998.

⁷ ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2006.

Para Moulin (1992), desde os anos 1870-1880, a vida artística é bipolar e dois tipos de carreira são oferecidos aos artistas. Os artistas acadêmicos fazem carreira como altos funcionários públicos. A carreira “oficial” desemboca num mercado situado na ponta da profissionalização do artista, cujo critério maior é a formação recebida. Já os artistas independentes opõem a uma arte que se refere à tradição, uma arte que se define por sua vontade de ruptura. A excelência não se confunde mais com a perfeição canônica, mas com a novidade, e a estética da prioridade se sobrepõe àquela da imitação. A recusa da tradição artística acompanha a recusa dos valores burgueses, o artista não podendo expressar-se senão no encontro de todas as convenções.

É neste momento que começam as problemáticas que levarão a uma posterior indefinição dos critérios. A arte inovadora é uma arte pela arte, isto faz com que seja entendida muitas vezes somente pela comunidade artística. Só que o artista, rejeitando as esferas tradicionais de legitimação, precisa suscitar uma demanda capaz de aceitar a sua nova definição do que é arte e do que ele faz como arte. Segundo Moulin (1992), para suscitar essa demanda, um novo tipo de relação se instaurou nos anos 1870-1880 entre arte e economia. O *marchand* passou a assumir um papel mais empreendedor, intervindo no processo como encomendador de obras, e contribuiu para criar uma demanda por obras em ruptura com o gosto dominante.

Na concepção de Heinich (1998), a imagem do artista que fazemos hoje surge no período próximo à época em que a noção de vanguarda – onde se privilegiam noções de originalidade, inovação – começou a existir.

E, dando seqüência à tradição de vanguarda, assiste-se aos renascimentos sucessivos da tradição dadaísta: à negação da finalidade funcional sucede a negação da obra. Conforme Moulin (1995), pode-se dizer que o ato criador é abandonado ao acaso, e a designação de um objeto como sendo artístico diz mais respeito a uma decisão arbitrária do artista. Destaca-se, assim, a grande importância depositada na intenção do artista impulsionada pelos questionamentos de Marcel Duchamp.

Na década de 1960, tem-se um período marcante de manifestações que dão início à arte contemporânea em que se pode observar toda uma dificuldade de critérios e, como cita Moulin (1992), é quando a questão está também em saber: Quem é artista?

Segundo Rainer Rochlitz (1994), com a moda das vanguardas, onde questionar os padrões estabelecidos se tornou a lei, parece que toda manifestação que afronta padrões pode ser considerada arte, independente até mesmo da qualidade. Chocar virou sinônimo da arte

contemporânea. Conforme comenta o autor, a revolta institucionalizada faz coexistir subversão e subvenção. Se romper com os próprios critérios torna-se uma qualidade, fica difícil conceituar o que é ou não é arte e ainda mais quem é ou não é artista.

Ainda comentando essa questão, Rochlitz (1994) argumenta que quando os critérios eram claros, a dificuldade estava em realizar a obra. Hoje, diante de um vazio de convenções, a dificuldade está em criar tais regras de avaliação. Torna-se difícil e impreciso determinar o que é ou não arte a ponto de o autor afirmar que as distinções essenciais não são mais feitas. É como se toda tentativa assinada por um nome consagrado pudesse ter a pretensão do título de obra de arte, como se toda pretensão artística apresentada como experimentação radical fizesse parte da arte contemporânea.

Quanto à liberdade de atuação, Heinich (1998) comenta que hoje, apesar de não existirem as rígidas regras impostas no regime profissional da Academia, há uma enorme concorrência no meio artístico e são restritas as possibilidades de alcançar reconhecimento a tal ponto de poder “ganhar a vida” somente da arte.

Aquilo em que acredita Camille Saint-Jacques (1998) é que, ao ver-se os artistas hoje sob aspectos influenciados pela concepção romântica do artista, tem-se uma imagem “anacrônica” da atividade, ou seja, que não condiz com a realidade atual. A imagem do artista, reforçada pelas vanguardas e seu culto da originalidade e inovação, ainda é associada ao ser dotado de dom especial e superior, próximo a um “Deus criador”.

Sendo assim, Flahault (1998) considera que os artistas hoje estão “colonizados” pelo discurso. Seria como se eles acreditassem que acima de sua plástica existisse um “discurso de um valor superior” ao qual sua atividade deve obedecer para obter sua significação e dignidade.

Conforme Saint-Jacques (1998), nos anos 90 percebe-se uma crise da arte contemporânea, tornando-se mais evidente um questionamento das artes pelo público. A autora argumenta que o estatuto do artista presentemente é visto de maneira imprópria à época atual, pois ainda é baseado em considerações idealizadas e românticas, sendo que isso influencia na percepção e também no mal-entendido entre o público e as artes plásticas contemporâneas. A autora centra suas indagações na questão *Como se pode ainda ser artista hoje?*, comentário que faz pensar se esse estatuto é condizente com as condições contemporâneas de atuação. Essa questão gera bastante polêmica, mas pode-se dizer que o artista está cada vez mais envolvido com outras atividades e, portanto, se distancia da imagem idealizada que temos do artista que vive somente produzindo arte dentro de seu atelier.

Para exemplificar como a imagem do artista ainda é considerada como o ser com dom especial, Saint-Jacques (1998) faz a seguinte pergunta a estudantes de Belas Artes: *“Você pensa que é realmente uma boa idéia querer ser ainda um artista?”*, e através das respostas, bastante similares, a autora conclui que as pessoas consideram que o artista alcança uma riqueza interior “fora do comum”, ou seja, acredita-se que o artista seja um sujeito excepcional que tem consciência disso e saberia como transmitir isso aos outros.

Mas, ao considerar-se que cada vez mais o artista distancia-se dessa concepção de gênio criador, pode-se abrir os olhos para as mudanças ocorridas na sociedade ao longo do século XX, as quais modificaram essa percepção. Não há como se ignorar que houve uma democratização das práticas culturais e artísticas desde os anos 50, o que permitiu, segundo Saint-Jacques (1998), a milhões de indivíduos, e não mais a uma pequena elite, ter contato com as artes plásticas. Conforme a autora, não se pode mais desconsiderar as práticas “amadoras” da arte, sendo que a concepção romântica de artista que se tem não considera essas práticas. Para ela, não seria mais possível, portanto, estudar as artes plásticas somente investigando os três conceitos: “artista, mercado e instituição”, pois existem hoje outras formas de atuação não legitimadas. As práticas amadoras, que não são devidamente investigadas e, muitas vezes, nem mesmo são consideradas artísticas, são cada vez mais freqüentes. Segundo dados trazidos por Saint-Jacques, em uma pesquisa feita na França constatou-se que um terço dos franceses praticam atividades artísticas como amadores, sejam musicais, de escrita ou picturais, como desenho e pintura.

Essas novas formas de atuação exigem que se reflita de modo diferente a respeito do estatuto do artista. Enquanto o artista legitimado concentra-se em sua atividade única e vitalícia, os amadores caracterizam-se por uma polivalência, o que pode ser comparado ao modelo do gênio Leonardo da Vinci, ou pode ser, muitas vezes, associado a uma falta de seriedade, o que contribui para a desconsideração dessas pessoas como artistas.

Para Saint-Jacques (1998), não seria possível abolir o estatuto de “artista”, transformando-se todos os que atuam no sistema em amadores, mas seria ideal considerar, nas análises feitas no meio artístico, todas essas manifestações que são, na maioria das vezes, deixadas de fora.

Sendo assim, haveria necessidade de se construir uma representação daquele que faz arte mais próxima e condizente com aquilo que a sociedade mostra, pois fica evidente que o público, cada vez mais numeroso, escolhe fazer ele mesmo a arte que lhe convém em vez de consumir obras que o deixam perdido, mesmo que essa afirmação possa gerar polêmica.

Os amadores usualmente não possuem as pretensões dos “artistas” de serem reconhecidos por sua genialidade o que, muitas vezes, favorece-os diante de uma sociedade que raramente compreende o artista e, freqüentemente, “adula-o” somente por sua “imagem” romântica de *alter deus*. Conforme já discutia Adorno em sua Teoria Estética, a respeito do conceito de “gênio” em arte: “os produtores de obras importantes não são semideuses, mas homens falíveis, muitas vezes neuróticos e martirizados” (p. 195). Para o autor, o conceito de gênio é falso, e mitificar o nome do artista é uma questão superficial e falaciosa já que todos os indivíduos poderiam ter acesso a essa genialidade que, na maioria das vezes, é atribuída somente a alguns poucos considerados “agraciados” com tal dom especial.

A imagem da superioridade do artista livre parece, então, anacrônica em relação à situação atual. Pode-se levantar a possibilidade de ver o artista não somente como o gênio que busca uma glória merecida, mas também como aquele que se dedica à arte misturada a outras atividades e que não necessariamente faz dela o assunto da sua vida inteira. É importante considerar que não há mais um modelo único de conduta do artista.

Há inclusive autores que consideram que a representação que se faz do artista deve ser comparada com a postura que outras atividades de criação adotam hoje. Por exemplo, Flahault (1998) acredita que existem muitas atividades que se baseiam também na criação e que não se utilizam do discurso sofisticado desta, como o faz a arte. Os profissionais que atuam com design, alta-costura (moda), cozinha, paisagismo... falam de sua atividade no que ela possui de cotidiano e material. Fogem dessa representação do ato criador como algo divino, fora do comum, para fazê-lo mais integrado às atividades comuns do dia-a-dia. E pode-se dizer que existem muitos artistas optando por realizar essas atividades e não mais somente dedicados às artes tradicionalmente reconhecidas como artes plásticas. Muitos designers já vêm sendo considerados artistas, o que demonstra que para serem reconhecidos como “artistas” muitos profissionais não necessitam mais assumir a postura romântica de repudiar as formas comerciais de expressar sua arte.

2.2.2. O reconhecimento fundado na raridade

Moulin (1995) afirma que o *status* sociocultural e o status *econômico* da obra de arte são indissociáveis da noção de raridade. A autora cita a frase de Duchamp: “É a raridade que dá o certificado artístico” (p. 161).

Segundo ela, a raridade da obra-prima única do gênio único é a raridade mais rara e mais cara entre as raridades socialmente designadas como artísticas.

A despeito da ideologia negativista que está subjacente à antiarte, conforme a autora, a armadilha da raridade se encerra em dois níveis: no nível do autor, único, e no nível da tiragem, limitada. No momento em que “tudo que o artista faz é arte”, é a assinatura que confere à obra ou àquilo que é produzido sua existência enquanto arte. Segundo Moulin (1995), “*a desvalorização da obra requer a valorização do autor, em sua insubstituível singularidade*” (p.176). Quando o produto artístico evolui no sentido de “qualquer coisa”, a recuperação da unicidade exige que essa “qualquer coisa” não seja o produto de qualquer um. Uma transferência de raridade se opera da obra para o autor, mas, exceto se o autor considerando-se ele mesmo como obra negocia sua presença física num lugar de consagração e de difusão artística, a sobrevivência do mercado da arte implica que a assinatura seja posta em um objeto material: fotografias, filmes, registros que são traços concretos, com tiragem limitada, do gênio único do artista.

Conforme Moulin (1995), a ênfase tendo-se deslocado do caráter único da obra para o caráter único do artista, os artistas foram obrigados a se diferenciarem uns dos outros. Eles foram levados à busca incessante de uma particularidade mínima e constantemente renovada. O que parece importante para a autora destacar é que, nos momentos em que desaparecem ao mesmo tempo a raridade efetiva da obra e sua relativa autonomia, a raridade artística é socialmente recriada para poder ser economicamente valorizada.

Os produtores são produzidos por um sistema cada vez mais complexo, segundo aponta a autora, com atores múltiplos (curadores, apresentadores, diretores de galeria, professores das escolas de arte, críticos, universitários, público restrito de amantes da arte, entre outros).

Para Bourdieu (1996), o produtor do *valor da obra de arte* não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetich* ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra.

Segundo o autor, nessa esfera da legitimação é preciso então levar em conta não apenas os produtores diretos da obra em sua materialidade (artista), mas também o conjunto dos agentes e das instituições que participam da produção do valor da obra através da produção da crença no valor da arte em geral e no valor distintivo de determinada obra de arte: críticos, historiadores da arte, editores, diretores de galerias, *marchands*, curadores de museu, mecenas, colecionadores, membros das instâncias de consagração, academias, salões, júris...

A crença coletiva no jogo (*illusio*) e no valor sagrado de suas apostas é a um só tempo a condição e o produto do funcionamento mesmo do jogo; é ela que está no princípio do poder de consagração que permite aos artistas consagrados constituir certos produtos, pelo milagre da assinatura (ou da *griffe*), em objetos *sagrados*.

Como já foi citado anteriormente, até meados do século XIX a Academia era detentora do monopólio da definição legítima da arte e do artista, do *nomos*, princípio de visão e de divisão legítima que permite fazer a distinção entre a arte e a não-arte, entre os “verdadeiros” artistas, dignos de ser pública e oficialmente expostos, e os outros, devolvidos ao nada pela recusa do júri. Bourdieu (1996) também afirma que hoje os artistas vivem na luta sem fim por um poder de consagração que já não pode ser adquirido senão na e pela própria luta.

Em um universo onde existir é diferir, isto é, ocupar uma posição distinta e distintiva, os jovens recém-chegados, conforme Bourdieu, existem apenas na medida em que chegam a afirmar sua identidade, ou seja, sua diferença, a fazê-la conhecida e reconhecida (fazer um nome), impondo modos de pensamento e de expressão novos.

No campo artístico levado a um estágio avançado de sua evolução, não há lugar para aqueles que ignoram a história do campo e tudo que ela engendrou, a começar por certa relação, inteiramente paradoxal, com o legado da história.

2.2.3. A imagem que se faz do artista

Para reconhecer alguém como artista, usualmente são utilizados os conceitos pré-concebidos ou estereotipados que estão no imaginário das pessoas.

Em um primeiro momento, existem os estereótipos criados por biografias e histórias contadas sobre a vida de artistas desde a antigüidade, assunto a que Ernst Kris e Otto Kurz dedicam-se a investigar em seu livro *Lenda, Mito e Magia na imagem do artista*. Para esses autores, as

biografias são constituídas por fórmulas que se repetem, construindo estereótipos do artista como: os dons já evidentes desde a infância que chamam a atenção dos outros, o fato de o trabalho do artista ser tão perfeito que pode ser confundido com a natureza (ou a realidade), o jovem prodígio que triunfa sobre os obstáculos colocados no caminho da profissão que escolheu... Segundo os autores, é no Renascimento que surge a idéia de valorizar o artista como um ser divino, quando a capacidade “inventiva” era considerada o grande mérito do artista. Sendo honrado como um ser divino, o artista criador é comparado a Deus que criou o mundo e o homem.

A crença em que o artista é um ser dotado de um “dom” permanece até hoje no imaginário popular, quando o público visitante das exposições busca ver nas obras de arte dificuldades de execução que eles mesmos não conseguiriam executar. O virtuosismo do artista marca a sua distinção para a maioria do público leigo que articula comentários como: *“Isso só um gênio conseguiria fazer”*, *“Tem que ter o dom para fazer esse tipo de atividade”* ou *“Isso até eu faria”*.

Devido também a alguns estereótipos biográficos, o artista pode ser considerado um boêmio e uma figura que não se preocupa com o dinheiro, quer mais é aproveitar a vida, sem a rigidez de um trabalho regulamentado. Alguns casos consideram o artista um ser solitário, que procura estímulo na música, ou até no álcool, para inspirar a arte criativa.

Para Bourdieu, o que atrai e fascina na profissão de artista é menos a própria arte que a vida de artista:

“No fundo Anatole era bem menos chamado pela arte que atraído pela vida de artista. Sonhava com o ateliê. Aspirava a isso com as imaginações do colégio e os apetites de natureza. O que ali via eram esses horizontes da boemia que encantam, vistos de longe: o romance da miséria, a libertação do laço e da regra, a liberdade, a indisciplina, o desmazelo da vida, o acaso, a aventura, o imprevisto de todos os dias, a escapada da casa arrumada e ordenada, a debandada da família e do tédio de seus domingos, a caçoada do burguês, todo o desconhecido da volúpia do modelo de mulher, o trabalho que não causa sofrimento, o direito de se fantasiar o ano inteiro, uma espécie de carnaval eterno; eis as imagens e as tentações que se erguiam para ele da carreira rigorosa e severa da arte”. (Bourdieu, 1996, p. 269)

Essa concepção de Bourdieu demonstra o quanto o fascínio em torno da imagem do artista pode sobressair em relação ao seu trabalho propriamente dito. Além da imagem romântica do artista dotado de um dom especial, quase divino, criou-se o estereótipo de que esses personagens podem viver distantes das regras das profissões comuns, e de que tudo que gira em torno da vida deles possui uma aura poética de fantasia e liberdade, até mesmo as tragédias tornam-se poesia. O estereótipo de uma vida cercada de aventura, liberdade e sem tédio mascara a realidade de muitos artistas, que, pelo contrário, em meio a grandes dificuldades financeiras e conflitos pessoais tiveram uma vida repleta de problemas.

Segundo Alexandre Ramos (2006), o artista crê e faz crer que detém uma visão singular e, portanto, especial em relação aos outros. Muitos editam sua vida em função da aparência que ela deve ter, seu estilo de vida, na maioria das vezes adotando, até inconscientemente, uma conduta social condizente com seu público-alvo.

Muitas vezes a aura de que o artista historicamente está cercado o conduz com muita facilidade à festas, eventos sociais de elite, onde pode estabelecer contatos para a montagem de exposições, visitas a mansões de colecionadores e decoradores, troca de favores sociais, enfim, tudo o que é necessário para a circulação de sua imagem e, conseqüentemente, a venda de suas obras nos meios onde podem ser adquiridas. Na opinião desse autor, os vernissages e as colunas sociais são para o artista, possivelmente, os dois instrumentos mais eficientes de manutenção social, os melhores palcos para impulsionar a carreira e se autovalorizar perante o círculo de compradores.

Porém, o caráter mercantil de qualquer ação ligada à arte é quase sempre “desprezado” – talvez melhor dizendo, ocultado – numa conduta pretensamente desinteressada de ganho econômico pessoal: *“O valor cultural e simbólico é muito mais importante do que o dinheiro, que ninguém aqui precisa porque já o tem”* (p. 46), é o que todos querem fazer acreditar.

Para Antonio Vargas (1997), todo observador diante de uma obra possui uma imagem do autor mesmo quando desconhece por completo os dados relativos a esse autor. Esta imagem que não é a do autor real e sim do autor imaginário, ou mítico, é a base sobre a qual se agregam e elaboram as posteriores informações históricas sobre o autor, o estilo, oferecidas pela cultura erudita. O mito do artista atua como um fio invisível que une sincronicamente observador-obra-artista, permitindo a vinculação simbólica entre artistas de diferentes épocas, fato que não se dá

unicamente com o observador leigo, mas como é natural também com o iniciado e, logicamente, com o artista em sua condição de eterno observador.

Isso significa que em eventos como as bienais, o grande público, mesmo desconhecendo o artista que produziu as obras expostas, possui uma imagem a respeito dos artistas em geral, e, mesmo que inconscientemente, se utiliza desse imaginário na leitura que faz das obras.

Ainda analisando-se as imagens que habitam o imaginário social a respeito da figura do artista, os precursores da arte contemporânea influenciaram o modo como a sociedade visualiza esses personagens. Não é à toa que se ouvem comentários do tipo: “*A arte é sempre assim: a gente não entende nada*”, ou “*Isso até eu faria*”. Existe no imaginário uma percepção de que a arte e o artista contemporâneos são “loucos” que fazem “o que der na telha”, coisas geralmente sem nenhum sentido para os leigos.

Mesmo sem a grande maioria dos espectadores da arte terem conhecido especificamente a importância de Duchamp como um dos precursores da arte contemporânea, sua influência e as mudanças que impulsiona na história da arte são consideradas quando criamos um imaginário a respeito do artista contemporâneo. Suas atitudes e o que elas impulsionaram têm uma grande contribuição a essa idéia de que a arte pode ser o “qualquer coisa” atribuído à arte contemporânea. Ele é o primeiro a ousar deslocar um objeto do uso comum para o campo expandido da arte.

Outras figuras extremamente conhecidas como Da Vinci, Picasso, Dali, Van Gogh, Warhol, com suas peculiaridades, auxiliam na construção do imaginário social de artista através da divulgação de suas obras mas principalmente de suas biografias.

2.2.4. O reconhecimento por especialistas

Segundo Rainer Rochlitz (1994), quem decide se um objeto pode ser considerado obra de arte e se uma pessoa pode ser considerada artista é o conjunto do público entendido que possui conhecimentos históricos capazes de avaliar a importância da proposição. Não é nem o autor sozinho, nem alguém que se baseie somente no seu gosto pessoal quem assume essa decisão.

Raymonde Moulin (1995) aponta a importância dos chamados especialistas ou peritos. Conforme a autora, o especialista, ou melhor, o perito é a pessoa cuja profissão consiste em reconhecer a autenticidade e apreciar o valor dos objetos de arte e das peças de coleção.

As obras catalogadas, ou já consagradas, quer se trate das obras antigas ou “modernas clássicas”, são geralmente consideradas valores estabilizados em relação aos valores incertos da arte contemporânea.

Segundo a autora, os peritos da arte consagrada geralmente se dedicam a estudar se uma obra pode ser autenticamente creditada ao seu autor, enquanto, salvo exceção, o perito em arte contemporânea não tem que resolver problemas de atribuição: são os próprios artistas e seus *marchands* promotores que estão mais bem colocados em relação a isso. A perícia das obras contemporâneas diz respeito não à autenticidade da obra enquanto relação com seu verdadeiro autor, mas quanto à autenticidade de sua existência enquanto arte, a qual não é independente, conforme cita Moulin, do reconhecimento social de seu autor enquanto artista. O perito em arte contemporânea é alguém com muito conhecimento na área, geralmente com formação em história da arte, que dá sua garantia, em primeiro lugar, sobre a identidade do bem enquanto arte, em seguida sobre o valor da obra.

A arte contemporânea tem assim grandes peritos, críticos, colecionadores, agentes de artista – pouco importa o termo – são vários profissionais cada vez mais especializados que recebem a credibilidade para possibilitar o reconhecimento do artista.

A DIVULGAÇÃO DA IMAGEM DO ARTISTA

“Sem a divulgação, circulação e exposição, a obra não existe. A divulgação faz parte da obra, assim como o público que a vê.”

(Alexandre Ramos, 2006, p. 101)

No livro *Imagem, Visibilidade e Cultura Midiática*⁸, as organizadoras afirmam que a cultura contemporânea é, em muitos aspectos, uma cultura da imagem. Conforme as autoras, a temática da visibilidade emerge com destaque, na medida em que, num mundo incessantemente mediado por imagens e informações, a visibilidade torna-se um valor que atesta legitimidade, dignidade e autenticidade às existências e experiências.

No âmbito da arte, “estar exposto” significa existir. Isso porque sem a divulgação, circulação e principalmente a exposição, a obra não existe. A divulgação faz parte da obra assim como o público que a vê.

Nesse mercado, onde a informação deve circular, existem instituições e dispositivos que fazem com que o artista esteja “visível”, como: os museus, as galerias, as instituições culturais, os livros, as bienais e os meios de comunicação.

⁸ Este livro é formado por treze textos apresentados no XV Encontro Anual da COMPÓS, realizado em 2006 na Unesp – Bauru e foi organizado por Ana Sílvia Lopes Davi Médola, Denize Correa Araujo e Fernanda Bruno.

Numa extensa análise sobre o mercado de arte, Raymonde Moulin (1992) coloca que por trás da elaboração da imagem de um artista existem muitos agentes atuando, desde os críticos aos promotores de eventos, jornalistas e publicitários até os donos de galerias e curadores. Mesmo que os artistas não busquem essa divulgação, como mostra Moulin (1992), o mercado está sempre ocupado em tornar as obras, e por conseguinte os artistas, visíveis.

Conforme a autora, ao longo dos anos 1960 e 70 os artistas do setor avançado do grupo artístico procuraram explicitamente tornar seu trabalho irrecuperável pelo mercado. As pesquisas realizadas sobre as estruturas elementares da pintura e da escultura (arte pobre, arte minimalista, suporte-superfície), as intervenções sobre a paisagem natural (*land art*), a arte conceitual que dá o primado à idéia sobre sua realização, as manifestações da interdisciplinaridade artística (*body art, performances, actions*), a introdução de novos meios (filmes, videoarte) modificam as condições de trabalho e também as modalidades de difusão dos artistas. Torna-se mais difícil divulgar uma arte que não pode ser vendida como objeto artístico.

Segundo Moulin, os museus, as instituições culturais privadas e também as bienais, desempenharam um papel decisivo na especialização e na valorização dessa arte “sem obras”, como a *body art*, a *land art* e as grandes instalações, arte que depende muitas vezes do seu financiamento para ser executada. Essas instituições ajudam a criar uma valorização no mercado por esse tipo de obra, atraindo interesse também das galerias. Geralmente, as galerias encontram outras formas de vender essa arte, pouco adaptada aos apartamentos, e que precisa, para ser compreendida, de um alto grau de cumplicidade cultural, comercializando fotos, vídeos, desenhos...

Mas é importante lembrar que hoje já são muitos os artistas que vendem suas instalações, às vezes imensas, e os colecionadores, talvez inconformados por até pouco tempo comprarem apenas documentos das obras, exigem ter a obra mesma, inclusive quando essa é perecível.

No mercado internacional, as galerias e todos os atores, econômicos e culturais, agem rapidamente e de comum acordo para que os artistas sejam inseridos em todos os lugares necessários, nas grandes revistas, museus, coleções, grandes manifestações culturais internacionais e outros. Moulin acrescenta que a entrada em uma grande coleção tem um efeito muito positivo na reputação do artista.

Nos Estados Unidos, mais visíveis que na França, Moulin cita que são usuais as profissões de agente de arte, ou agente de artista. O agente de artista trabalha com um ou dois artistas para os quais efetua um trabalho de promoção. Encarrega-se das relações públicas, exerce função de

assessor de imprensa, coloca o artista em contato com a galeria ou diretamente com colecionadores. No exterior, torna-se hoje uma ocupação remunerada com porcentagens de venda, muitas vezes associada a uma atividade de crítica.

O agente de arte é o intermediário entre vários artistas e a clientela. Exemplifica a autora que ele organiza exposições em seu apartamento, dispõe de um arquivo de compradores e pode influir (entrar) nas galerias.

Comparando os dados apresentados por Moulin com as características locais, pode-se dizer que a promoção de artistas e da arte em geral é uma atividade muito mais usual e até mesmo natural no exterior. Aqui se observa com frequência uma certa desconfiança a respeito do assunto, sendo comum o discurso de artistas que querem se afirmar avessos ao mercado e ao comércio de obras.

Um exemplo da valorização no exterior do aspecto comercial da arte, vinculado à divulgação da imagem-conceito dos artistas, é uma publicação chamada *Kunst Kompass*, que apresenta uma escala de notoriedade dos artistas, não sendo bem isso, mas comparada a uma lista de “*best-sellers*”. O nome de um artista estar citado nessa lista significa uma legitimação do valor comercial de seu trabalho.

Algumas formas de propagação da imagem do artista são o “portfólio”, sua participação em grandes eventos, como bienais, exposições retrospectivas de sua obra e catálogos, livros publicados com sua trajetória ou biografia, site pessoal que divulgue sua obra, fundações que levem o seu nome e, por fim, divulgações na mídia.

Como o próprio termo revela, os meios de comunicação de “massa” têm como objetivo divulgar a imagem-conceito do artista a um grande público, mesmo as publicações que são dirigidas a um público especializado. Os meios de comunicação, principalmente impressos, sejam jornais ou revistas, sempre tiveram o importante papel de divulgar as exposições e de fazer circular o conhecimento sobre arte. Como disse Paula Ramos, em entrevista⁹, “*sem divulgação, não há público*”, ou seja, quanto mais aparecerem na mídia, maiores as chances de as exposições serem visitadas e maiores as chances de a imagem do artista circular.

Pelo fato de possuírem o caráter já citado de “distinção social”, muitos meios de comunicação interessam-se em dar espaço para as artes plásticas para que sejam valorizados como meios de alto padrão cultural. Existem os casos das publicações segmentadas, e, dentre

⁹ Anexo II

elas, aquelas que se especializam em divulgar a cultura, como é o caso da revista *Aplauso*, no Rio Grande do Sul.

Mas há uma grande diferença entre a divulgação dos artistas já consagrados, principalmente grandes nomes da história da arte internacional, e a divulgação dos artistas contemporâneos.

Alexandre Ramos (2006) chama de *artistas publicitarizados* nomes como Van Gogh e Salvador Dalí, por exemplo, devido à exaustiva citação e divulgação de reproduções dos trabalhos desses pintores nos meios de comunicação de massa, como televisão, revistas ou jornais, e dentro das salas de aula, sem, muitas vezes, a contextualização necessária para a apreciação dessas obras, fazendo com que tais artistas participem mais do universo publicitário da comunicação do que muitas marcas comerciais existentes no mercado. Picasso, Leonardo da Vinci, Rodin e Monet são mais alguns desses artistas que alcançaram o conhecimento popular pelo uso estético de seus trabalhos e não pela qualidade de seus conteúdos. Claude Monet, pela composição clássica aliada à diversão óptica que apresenta. Auguste Rodin, pela divulgadíssima obra *O Pensador*, de 1880, tão utilizada em pôsteres de cursinhos, capas de revistas e encartes. Da Vinci, pelo exaustivo uso de sua Sagrada Família – pendurada em postais e gessos de inúmeras casas – e pela fama “enigmática” da Mona Lisa, provavelmente a obra de arte mais conhecida do mundo. Pablo Picasso, pelos altos preços em leilões e pelas histórias de suas amantes. Conforme questiona o autor: “...se é melhor conhecê-los assim do que não conhecê-los, quem vai dizer?” (p. 43)

3.1. A divulgação da arte no Brasil e no Rio Grande do Sul

Considerando-se as principais formas de divulgação da arte as exposições e a mídia, pode-se levantar alguns dados no percurso brasileiro que contribuíram para a difusão de informações da arte brasileira.

No Brasil existiu, ao longo de sua história, uma série de publicações voltadas à cultura e, inclusive, publicações voltadas somente para artes plásticas. Para esse estudo teve-se conhecimento de apenas algumas delas, mas que são consideradas importantes.

Como cita Garcia (1990), na primeira metade da década de 60, no Brasil, ainda não havia nenhuma publicação especializada em artes plásticas, mas revistas de grande circulação, como *A Cigarra*, *O Cruzeiro*, *Visão* e *Senhor* apresentavam ocasionalmente artigos sobre artes plásticas.

Segundo a autora, os meios de comunicação de massa, nesse momento, tinham uma importante atuação dentro do sistema das artes, mas bastante sujeita às orientações gerais dos críticos ou outros especialistas.

Conforme esta autora, a criação de revistas de arte começa a se tornar evidente a partir de 1965, resultante dos processos modernizantes por que passava a sociedade brasileira. Publicações específicas de arte e, mais ainda, predominantemente de artes plásticas ou totalmente dedicadas às artes plásticas, foram uma inovação introduzida nesse período.

Em 1965, foi lançado no MASP, sob forma de tablóide, o jornal *Artes*, e, em 1966, a primeira revista especialmente dedicada às artes plásticas: *GAM*, Galeria de Arte Moderna. Já no ano seguinte (67), foi lançada, em São Paulo, a Revista *Mirante das Artes*, dirigida por Pietro Maria Bardi. A revista não era só de artes plásticas, mas era predominantemente dedicada a este setor.

Esses exemplos servem para mostrar que, a partir da segunda metade da década de 60, os meios de comunicação seguem a tendência da segmentação por público no Brasil.

O processo de difusão tornou-se mais importante dentro do sistema das artes plásticas por volta da década de 70, fugindo praticamente das mãos do artista. Como cita Garcia (1990): “*As instâncias de circulação passaram a ter crescente importância. Por instâncias de circulação, entende-se o conjunto de meios de comunicação e das instituições que promovem circunstâncias capazes de fazer chegar ao consumidor os objetos e eventos artísticos*” (p. 210).

Mas, das revistas específicas de arte, lançadas na década de 60, praticamente a única a sobreviver, ao longo da década de 70, foi *Artes*, mesmo assim de forma irregular. Um novo surto editorial, no entanto, se desencadeou na segunda metade dos anos 70, inaugurado com o lançamento de *Malasartes* e *Vida das Artes* (1975). *Malasartes* era voltada para o público especializado, com informações mais aprofundadas, enquanto *Vida das Artes* dirigia-se ao grande público. Em 1977, foram lançadas *Arte Vogue* e *Arte Hoje*. A primeira sob direção de Pietro Maria Bardi, orientada para estimular o mercado; a segunda tinha como editor Roberto Irineu Marinho.

Entretanto, é interessante observar que todas essas revistas tiveram vidas breves, foram publicados poucos números. Para Garcia, isso evidencia o restrito mercado de artes plásticas no país e o fato de que a circulação desse mercado ocorria por diversos meios. O museu e a galeria faziam a difusão de maneira mais direta, indivíduo a indivíduo. Os compradores, por exemplo, procuravam mais o apoio de *marchands* e outros especialistas na orientação de suas aquisições

do que uma formação pessoal através de publicações especializadas. Como cita a autora, as colunas de artes plásticas, nos meios de comunicação voltados ao grande público, somente se destinavam a apresentar socialmente uma fachada destas relações, bastante restritas a uma elite de iniciados.

Cacilda Teixeira da Costa (2000) ressalta também a importância que a edição de livros patrocinados assume no Brasil ao longo das últimas três décadas. Livros de arte que em sua maioria foram editados como brindes de fim de ano ou para marcar alguma comemoração das empresas e que se revelam importantes formas de divulgação da arte brasileira. Assim como os catálogos de exposições, esses livros cada vez mais apresentam excelente qualidade de impressão e textos escritos por renomados críticos. A autora menciona a significância do levantamento desses livros, pois geralmente eles possuem pequena tiragem e poucas pessoas conseguem obtê-los.

Um dos principais estímulos à edição de publicações de arte no Brasil foi a implantação de leis de incentivo fiscal a partir de 1986. A possibilidade de deduzir dos impostos devidos as quantias aplicadas em projetos culturais aumentou consideravelmente o número de livros patrocinados.

Quanto às instituições, destaca-se a profusão de galerias no período das décadas de 1960-70 no Brasil, e o que muitas vezes acontece é que o museu ou outras instituições culturais expõem as realizações mais ousadas, que trazem notoriedade, e a galeria apresenta as produções mais comerciais, que oferecem retorno econômico. Mas atualmente essa dicotomia entre arte apresentada em museu e arte apresentada em galeria dá sinais de estar evaporando.

Concentrando especial atenção a partir desse ponto, às características do campo artístico no Rio Grande do Sul, é importante levar em conta que já na década de 80 o mercado de arte no Estado foi apontado como o terceiro pólo do Brasil (logo após Rio de Janeiro e São Paulo), de acordo com dados levantados na pesquisa apresentada por Icléia Borsa Cattani (1995), no livro *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*¹⁰.

¹⁰ O capítulo apresentado pela autora chama-se *Identidade Cultural e Relações de Poder: a arte contemporânea no Rio Grande do Sul, Brasil (1980-1990)*, onde apresenta dados obtidos em entrevistas realizadas em Porto Alegre com artistas e pessoas ligadas às instituições culturais, oficiais ou privadas, *marchands*, galeristas e colecionadores a respeito da produção, distribuição e consumo da esfera artística no Rio Grande do Sul. Esse livro teve organização de Maria Amélia Bulhões Garcia.

Segundo dados obtidos nessa pesquisa, o mercado de arte no Rio Grande do Sul na década de 80 era considerado mais voltado à venda, sem galerias “alternativas”, e baseado em nomes consagrados e em formas conservadoras como pintura, gravura, escultura...

Entrevistados dessa pesquisa, conforme apresenta Cattani (1995), consideram que não existia crítica de arte no Estado nessa década de 1980, e o público foi visto como altamente conservador, constituído em sua maioria de amadores da arte e não de investidores.

No levantamento feito por Blanca Brites¹¹ (2007) sobre o mercado rio-grandense de arte nessa década, a autora cita:

“É o momento em que o marketing cultural entrava na ordem do dia. Os artistas, sobretudo os iniciantes, deixaram de lado os sonhos e utopias de um reconhecimento que só viria num futuro longínquo e independente de sua intervenção. Passaram, portanto, a programar a carreira, com autopromoção, através de registro e divulgação de todos eventos em que participavam. Os artistas apreenderam, rapidamente, que a estrutura mercadológica vigente exigia maior cuidado na apresentação de seus portfólios. Alguns recorriam a profissionais da área de comunicação, o que, muitas vezes, tinha como resultado seduzir mais pelo visual, do que pelo produto, dentro do melhor estilo de competitividade de mercado” (Brites, 2007, p. 140)

Refletindo a respeito dos acontecimentos dessa década, Brites (2007) nos aponta que as relações entre artistas e os intermediários que fazem sua ligação com seus públicos mudou. Seguindo tendências observadas em outros centros artísticos, os *marchands* passaram a cumprir funções mais ativas, de promoção, passando inclusive a se denominar “galeristas”. Muitas vezes esses agentes culturais promoviam, assessoravam e colocavam os artistas em eventos que lhes dessem visibilidade.

¹¹ O texto da autora, intitulado *Breve olhar sobre os anos oitenta*, foi publicado no livro **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**, organizado por Paulo Gomes e publicado pela Lahtu Sensu, em Porto Alegre, 2007.

Tanto as galerias, entre elas a Cambona Centro de Arte, a atual Galeria Tina Zappoli, então Tina Presser, a Bolsa de Arte, a Galeria Singular Arte Design, a Galeria Arte & Fato, que são os principais nomes, quanto os próprios artistas passaram a se empenhar para “colocar” nomes de artistas locais no circuito nacional, conforme relata Blanca Brites.

Quanto à formação cultural, segundo a autora, os nomes que se iniciavam nas artes nos anos oitenta tiveram majoritariamente sua formação vinculada ao Instituto de Artes, da UFRGS, o que demonstra que essa instituição de ensino caracteriza-se como um dos principais núcleos fomentadores da movimentação da arte no Estado.

Destaca-se na época, também, a criação do *I Festival de Arte Cidade de Porto Alegre*, que juntamente com outras ações exemplifica que a efervescência artística nos anos oitenta foi intensa.

Na década de noventa, algumas outras características podem ser ressaltadas, conforme Ana Albani de Carvalho¹² (2007), como: a globalização, os mecanismos de financiamento à cultura (Estado/público x leis de incentivo/privado), foco na exposição e a grande incidência de instalações.

Para ela, nessa década observa-se o inexorável afastamento do Estado como dirigente efetivo e patrocinador direto no campo da arte, ao mesmo tempo em que a iniciativa privada assumia este papel, através do advento das leis de incentivo por renúncia fiscal e dos editais com concorrência em âmbito nacional.

Uma característica importante, de acordo com Carvalho (2007), é que a exposição desempenha papel preponderante, assim como todos os agentes e processos envolvidos na sua organização, como o produtor cultural e a figura do curador. Torna-se presente uma maior preocupação com a museografia. Segundo a autora, assiste-se à necessidade de profissionalização nos mais variados níveis da atividade, especialmente no que concerne à organização de exposições ou publicações de catálogos.

Destaca-se a criação do Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural, o FUMPROARTE, instituído pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, em 1993, durante a gestão de Tarso Genro, e ainda o Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo às Atividades Culturais, a LIC, criada em agosto de 1996, durante o governo de Antônio Britto.

¹² O texto da autora intitulado *Anos noventa: comentários sobre o circuito e a produção artística em Porto Alegre no final do milênio*, foi publicado no livro **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**, organizado por Paulo Gomes e publicado pela Lahtu Sensu, em Porto Alegre, 2007.

Para a autora, os dois instrumentos trouxeram uma mudança de mentalidade e comportamento por parte dos agentes envolvidos na cena artística local, decorrente da necessidade de incorporar ao trabalho de produção artística a já mencionada noção de projeto, no que concerne à concepção da obra, bem como à sua justificativa, ao trabalho em equipe e às prestações de conta necessariamente rigorosas.

Destaca-se ainda a criação do projeto “Caixa Resgatando a Memória”, realizado pela Caixa Econômica Federal, entre 1996 e 1999, o nascimento do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, em 1992, a instituição do Projeto Galeria João Fahrion, iniciado em 1989, e, em 1991, a implantação do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, em nível de mestrado, no Instituto de Artes da UFRGS. Também surge em junho de 1993 o Torreão, misto de ateliê e espaço de intervenções.

Em meio a essa onda de diversos mecanismos de fomento da atividade artística começados na década de 1980 e aprofundados nos anos 90, duas manifestações ganham destaque nesta pesquisa. Em 1997, a ocorrência da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul que, como cita Ana Albani de Carvalho (2007), contribui para inscrever Porto Alegre em um circuito artístico mais abrangente e vem inserindo o termo “arte contemporânea” no vocabulário local, e, em 1998, o surgimento de um meio de comunicação voltado para o segmento de cultura, a revista *Aplauso*.

3.2. Quem merece a capa? A revista *Aplauso* e o sistema das artes no RS

De acordo com a jornalista e ex-editora da revista *Aplauso*, Paula Ramos¹³, o Rio Grande do Sul sempre se notabilizou por impulsionar a cultura. Para ela, teve-se aqui uma série de publicações que não duraram muito tempo, mas sempre houve iniciativa para que se criassem publicações voltadas à área da cultura.

A revista *Aplauso* surge na segunda metade da década de 90, em maio de 1998, em decorrência da Lei de Incentivo à Cultura, obtendo apoio das leis federal e estadual. Mesmo sabendo-se que existem muitas críticas em relação à qualidade da revista e ao seu cunho mais comercial, considera-se que ela é um dos veículos de mídia voltados ao segmento cultural com maior tiragem produzido e editado por inteiro no Rio Grande do Sul. Sendo assim, ela possui um

¹³ Anexo II

alcance a um número grande de leitores interessados em cultura e, por isso, é um veículo interessante de ser analisado.

A revista foi apresentada como um projeto para as leis de incentivo, e, para legitimar o projeto, ficou definido que deveria ser uma revista especialmente focada na cultura do Rio Grande do Sul. Ela nasce nos mesmos moldes da revista *Bravo!*, lançada em São Paulo, em 1997, pela editora Abril.

As duas revistas se propõem apresentar as áreas mais conhecidas da cultura em espaços delimitados para música, cinema, teatro, dança, literatura e artes plásticas. A diferença é que a *Aplauso* é ainda mais segmentada que a *Bravo!*, pois é produzida por profissionais locais e dirigida ao público rio-grandense. Conforme Paula Ramos, a revista surge em meio a um período em que se presenciou um “boom” de investimentos na área da cultura no Estado. A lei criada no governo Britto foi objeto de muitas críticas, pois se organizaram diversos “megaeventos”, como cita a jornalista: “*daqueles pra se jogar purpurina*”. Também a Bienal do Mercosul, cuja primeira edição ocorreu no ano de 1997, somente se concretizou por ter sido apoiada pela Lei de Incentivo à Cultura.

A *Aplauso* surgiu em uma empresa de comunicação que já editava uma revista de economia de circulação nacional, a revista *Amanhã*. Percebendo existir uma lacuna na área da cultura, a empresa pressentiu haver possibilidade de se fazer uma revista nessa área voltada ao Rio Grande do Sul. Entretanto, a sua criação se deve principalmente às leis de incentivo.

Quanto ao público ao qual se dirige a revista, segundo Paula Ramos, desde a sua criação a intenção era que ele fosse o mais amplo possível. Sempre considerando que as pessoas que compram uma revista segmentada já constituem um público delimitado, não é tão amplo assim. Nesse sentido, Paula comenta ter sido criticada por tentar “elitizar” a publicação apresentando textos mais aprofundados. Mas o objetivo seria atingir, desde o público especializado, que faz parte do sistema, até aquele em geral, interessado em cultura.

Conforme informações obtidas junto à equipe de produção da *Aplauso*, são impressos cerca de 12.000 exemplares. É importante considerar que, por ser um projeto vinculado à lei de incentivo, a revista deve ser distribuída gratuitamente para um “*mailing*” de profissionais e instituições da área cultural no Rio Grande do Sul. Portanto, segundo os dados que foram levantados em entrevista, seriam cerca de 4.000 exemplares encaminhados para esse *mailing*, 4.000 seriam vendidos para assinantes e os outros 4.000 seriam comercializados em banca.

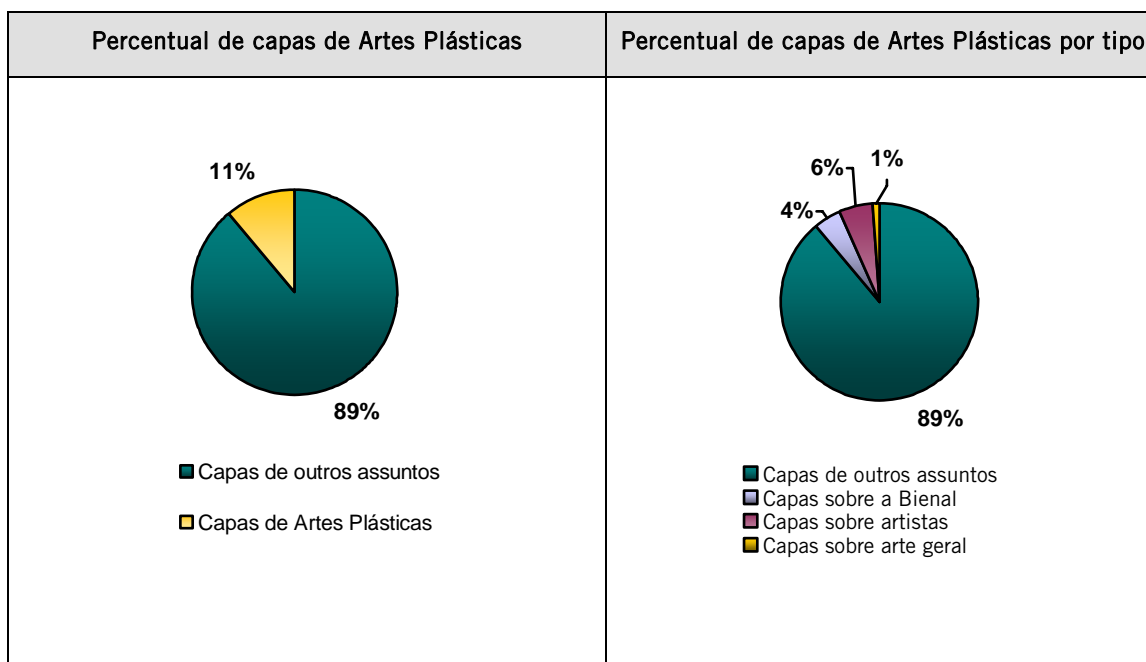
A revista somente é distribuída em bancas do Rio Grande do Sul, sendo que as assinaturas podem ser feitas de outros lugares.

O objetivo desta pesquisa junto à revista *Aplauso* é o de verificar quantas “capas” da revista foram dedicadas às artes plásticas e quantas a artistas plásticos. Essa questão torna-se relevante para que se possa analisar como é a relação entre o público leitor interessado em cultura e as artes plásticas no Rio Grande do Sul e como a revista contribui para a circulação da imagem-conceito do artista junto ao público.

A capa de uma revista é o que “atrai” na hora da compra. Segundo a jornalista Paula Ramos, a capa é o que vai vender a revista: *“Então tu tens que fazer uma capa competitiva”*. E como se faz uma capa competitiva? De acordo com Paula, o primeiro passo é através de uma boa composição (design): cor, foto, letras, imagens... E, evidentemente, pelo assunto.

Os dados levantados revelam que do total de 89 capas já editadas (até dezembro de 2007), 10 foram dedicadas às artes plásticas, revelando um percentual de 11,2% das capas. Mas dentro dessas dez capas, 5 foram dedicadas a artistas plásticos, ou seja, um percentual de 5,62% das capas totais. Das outras 5 capas, 4 foram sobre a Bienal do Mercosul e uma sobre arte em geral. Abaixo uma tabela demonstrativa:

TOTAL DE CAPAS: 89		
NÚMERO DE CAPAS SOBRE ARTES PLÁSTICAS: 10		
NÚMERO DE CAPAS SOBRE ARTISTAS PLÁSTICOS: 5	NÚMERO DE CAPAS SOBRE A BIENAL: 4	NÚMERO DE CAPAS SOBRE ARTE GERAL: 1



Os artistas que foram contemplados com a capa da Aplauso foram: **Vasco Prado**, na edição número 03, **Regina Silveira**, na edição número 07, **Carlos Scliar**, na edição número 28, **Iberê Camargo**, na edição número 47 e **Vera Chaves Barcellos**, na edição número 84¹⁴.

Os cinco artistas homenageados são gaúchos, em razão do propósito da revista de mostrar aspectos da cultura do Rio Grande do Sul, e são nomes já consagrados por suas trajetórias. As únicas artistas ainda vivas e atuantes são Regina Silveira e Vera Chaves Barcellos, que também são as que apresentam o trabalho mais contemporâneo, enquanto Iberê e Scliar se dedicaram à pintura, e Vasco Prado, à escultura.

As “chamadas”, que são as frases em destaque na capa, são importantes para atrair o leitor. A seguir, as 5 chamadas referentes a cada artista:

Vasco Prado: **“Vasco se Revela”**

Regina Silveira: **“A Dama das Sombras”**

Carlos Scliar: **“O Legado de Scliar”**

¹⁴ Imagens a seguir

Iberê Camargo: “O Enigma Iberê”

Vera Chaves Barcellos: “Enigmas da Imagem”

Ao analisar as capas, pode-se constatar que em algumas aparece a imagem (foto) do próprio artista e, em outras, sua obra. Nas capas de Vasco Prado, Iberê Camargo e Vera Chaves Barcellos, o artista está presente. Nas capas de Regina Silveira e Carlos Scliar, é apresentada uma obra do artista. As chamadas têm o intuito de chamar a atenção do leitor, criar curiosidade, por isso empregam técnicas comerciais, como usar palavras chamativas do tipo “enigma”, “legado”, “revela”... E a utilização da imagem fisionômica do artista também contribui para uma forma de atrair a atenção do comprador da revista.

Considerou-se o percentual de 11% de capas dedicadas às artes plásticas um percentual baixo, por isso foram feitas entrevistas com a equipe da *Aplauso* a fim de buscar dados que esclareçam esse número.

Nas entrevistas realizadas com a equipe da *Aplauso*¹⁵, pode-se constatar que o motivo para esse pequeno número de capas deve-se ao fato de que as Artes Plásticas não geram venda. Nas palavras do então editor da revista, Daniel Feix: *“As chamadas/títulos principais dessas capas têm menos apelo, são menos “reconhecidas” pelos consumidores das revistas culturais”*.

Com o objetivo de analisar melhor essa afirmação, foram pesquisados dados sobre as edições mais vendidas da revista. Segundo a funcionária Angélica Santiago, o exemplar com maior número de vendas foi o de número 52, com a cantora Maria Rita na capa, que obteve 54% de vendas nas bancas. Em segundo e terceiro lugar estariam as revistas com capa do Teixeira e da Elis Regina.

O editor, Daniel Feix, coloca estarem essas três capas dentro do grupo de capas que mais vendem, as de personalidades muito conhecidas. Pode-se dizer que as personalidades das artes plásticas não são muito conhecidas como são as da música. Também geram mais venda as capas que trazem frases chamativas, de curiosidades bastante inusitadas e até sensacionalistas, como a da edição 53: *“Sexo e polenta – uma pesquisa acadêmica sobre a pequena cidade de Vanini mostra um quadro surpreendente das relações lascivas e até incestuosas entre imigrantes italianos do RS no início do século 20”*.

Como se pode constatar, as três capas mais vendidas apresentam, efetivamente, personalidades as quais estão ligadas ao setor cultural da música.

¹⁵ Foram realizadas entrevistas com o editor da *Aplauso*, Daniel Feix, por telefone.

Sendo assim, duas questões foram levantadas: As pessoas se interessam por saber mais sobre personalidades? E a música é a área da cultura que mais vende?

Esses questionamentos foram comentados com a jornalista Paula Ramos e verificou-se que realmente personalidades muito conhecidas suscitam curiosidade no público. Conforme a jornalista: *“O público adora uma Caras”*. As pessoas gostam de saber detalhes da vida do artista, pois assim se identificam e associam a figura do artista com o estereótipo que faz parte do imaginário delas.

Conforme já foi citado anteriormente, as biografias de artistas ajudaram a criar esse “imaginário” em torno da figura do artista e que se reforçou em grande parte na Renascença permanecendo até hoje arraigado nas concepções que o público estabelece ao se interessar por saber mais a respeito da vida desses personagens.

E quanto mais se ouve falar, ou se vê uma dessas personalidades na mídia, maior a sensação de que se conhece essa personalidade. Segundo alguns psicólogos, é quase como se ela fosse parte da família. Isso explica a intensa atração pelas “celebridades” atualmente.

Sendo assim, pode-se concluir que expor personalidades na capa gera interesse no público e, portanto, venda para a revista. E quanto mais conhecidas, ou seja, mais presentes na mídia em geral estiverem essas personalidades, maiores as chances de venda.

Nesse sentido, Paula Ramos¹⁶ menciona que, no caso de Artes Plásticas, evidenciar personalidades na capa não atrai os leitores, inclusive chamando menos atenção do que colocar, na capa, grandes eventos, como a Bienal. Pode-se dizer que isso se deve ao fato de as personalidades das artes plásticas não terem tanta divulgação na mídia como as da área de música. As pessoas não se interessam, pois esses personagens não fazem parte da sua vida, não são considerados “pessoas íntimas”, são pouco reconhecidos.

Isso se comprova pelo dado oferecido pela revista de que as capas de Regina Silveira, Carlos Scliar, Vasco Prado e Vera Chaves Barcellos estão entre os números menos vendidos da *Applauso*.

Já quanto ao fato de personalidades da área de música estarem entre as capas que mais venderam, a jornalista Paula Ramos afirma: *“A música é, entre os produtos culturais, aquele que as pessoas mais consomem”*. Ao lado da música está o cinema, que também é bastante vivenciado pelo público. Portanto, é normal que a revista se interesse por divulgar mais capas

¹⁶ Em entrevista realizada em 12 de julho de 2007. Anexo número 2 do volume dos anexos.

sobre música e cinema do que sobre artes plásticas, pois essas áreas estão mais presentes no dia-a-dia de um maior número de pessoas.

Pode-se levantar novamente, então, a questão: Como estabelece-se a relação entre o público e as artes plásticas? Acredita-se que o exemplo das capas da *Aplauso* é um demonstrativo de que as artes plásticas ainda são uma área elitista da cultura e que possuem um forte caráter de distinção social. Conforme os conceitos de Bourdieu, o círculo das artes plásticas é fechado e dele participam somente aqueles que possuem conhecimento suficiente para por ele se interessarem.

As bienais surgem exatamente para tentar diminuir essa distância entre o público em geral e as artes plásticas, como fica demonstrado nas capas da *Aplauso*, onde, das 10 capas dedicadas às artes plásticas, 4 foram dedicadas às Bienais do Mercosul. E, segundo dados oferecidos pela própria revista, essas capas obtiveram maior número de vendas que as que mostram os artistas.

Uma constatação pode ser feita a partir desses números: é o espetáculo que desperta maior interesse na área cultural. A música apresenta os shows, o cinema, suas salas cheias de apelos aos sentidos, e as artes plásticas oferecem grandes exposições, como a Bienal.

Preocupa o fato de as pessoas visitarem as bienais atraídas pelo evento e saírem sem entender nada e com pouca empatia pela arte e pelos artistas. Isso fica evidente no pouco apelo das figuras dos artistas plásticos perante o público leitor da *Aplauso*, por exemplo.

Uma outra questão que se pode trazer à tona é se esse baixo reconhecimento das capas de artes plásticas não se deve também a um desinteresse por esse tipo de veiculação por parte dos próprios integrantes do sistema das artes. Nem se fala mais no público geral, mas será que os artistas, colecionadores, críticos, galeristas do Rio Grande do Sul compram ou participam do aprimoramento da *Aplauso*? Pelas conversas com os editores, pode-se perceber que há um descontentamento por parte dos intelectuais por esse tipo de publicação com apelo mais comercial, mas o fato de ser uma publicação com apelo mais comercial não invalida o fato de que muitas pessoas que se interessam por cultura estabelecem via essas publicações um contato com as artes plásticas.

Para o artista, como comenta a jornalista Paula Ramos, a exposição em uma revista pode ser um reconhecimento importante, pois, diferentemente do jornal, a revista apresenta matérias mais longas e, geralmente, mais aprofundadas, e uma impressão em ótimo papel, podendo servir-lhe inclusive como curriculum e portfólio.

Deve-se salientar que para este texto escolheu-se analisar somente o espaço oferecido às artes plásticas na “capa” da revista. Mas, conforme citaram tanto o editor na época, Daniel Feix, como a ex-editora, Paula Ramos, o espaço interno da *Aplauso* oferecido às artes plásticas é expressivo. É importante frisar que, como era intenção nesta pesquisa elaborar-se uma análise em relação ao “apelo” que as artes plásticas possuem perante o público, escolheu-se focar as capas.

Uma das principais questões que levaram à realização deste estudo de caso dentro da pesquisa foi avaliar se a divulgação na mídia impressa seria um dos fatores de construção da imagem-conceito do artista frente ao público. Na pequena amostra analisada, observou-se que os 5 artistas que foram publicados na capa da *Aplauso* são consagrados, tendo a divulgação como maior objetivo “homenagear” do que “impulsionar” suas trajetórias. Realmente, a jornalista Paula Ramos confirma que na *Aplauso* as capas têm como objetivo maior a consagração que o impulso a carreira do artista, pois apostar em novos artistas na capa seria arriscar as vendas da revista. Ao analisar as matérias referentes a essas capas que contemplam artistas plásticos, observa-se que todas foram fruto de alguma exposição que estava acontecendo sobre eles, ou seja, geralmente a capa divulga algum artista em função do evento, para chamar visitantes.

Também foi verificado se esses mesmos artistas foram capa da maior revista segmentada de cultura do Brasil, a *Bravo!*. E, segundo dados da revista, nenhum dos 5 artistas rio-grandenses já foi capa da *Bravo!*.

Nesse sentido, é relevante avaliar a importância de um veículo que se propõe a difundir os artistas do Rio Grande do Sul no nosso cenário de Artes Plásticas. De acordo com Paula Ramos, temos excelentes artistas, mas são pouco conhecidos, e nosso mercado não vai muito bem, segundo os próprios donos de galerias.

No ano de 2007, ocorreu a 6ª Bienal do Mercosul, da qual não fizeram parte artistas do Rio Grande do Sul. Mas, paralelamente, organizaram-se dois eventos que apresentaram a produção do Estado: a Bienal B e Essa POA é Boa. Com o objetivo de continuar investigando a relação entre o público e os artistas e o reconhecimento destes pelo público, foi realizado um trabalho de pesquisa de campo na Bienal, apresentado no capítulo a seguir.

A IMAGEM DO ARTISTA E O PÚBLICO DA 6ª BIENAL DO MERCOSUL

“O artista está sempre ligado a sua obra, e é essa obra que justifica a imagem de um artista.”

(Waltercio Caldas, 2007)

A primeira bienal da história aconteceu no ano de 1895, em Veneza, e, conforme Gabriela Motta¹⁷ (2005), está entre as situações e os acontecimentos que permitem a instauração daquilo que até hoje entendemos por indústria cultural.

Depois da Bienal de Veneza, de acordo com Motta, a segunda bienal de arte vai surgir apenas em 1951, em São Paulo. As duas distam em mais de 50 anos, mas podem ser relacionadas na medida em que ambas as situações se configuram, também, como estratégias políticas para ativar determinadas regiões. A Bienal de São Paulo faz com que o Brasil se torne referência em termos de artes visuais para o resto do continente latino-americano.

Nos últimos 20 anos, conforme Moulin (2007), o fenômeno das bienais se amplificou. Segundo a autora, hoje elas podem ser contadas em mais de trinta, e é impossível citar todas, mas é preciso insistir sobre a importância adquirida por algumas manifestações organizadas nas zonas consideradas periféricas: São Paulo, Havana, Sidney, Istambul, Montreal, Lyon, Johannesburgo, Dakar, Taipé, Xangai, Cantão e tantas outras.

Esses eventos são constantemente criticados, como podemos constatar, por exemplo, na crítica feita por Robert Hughes¹⁸, publicada na revista Veja:

¹⁷ MOTTA, Gabriela Kremer. **Entre Olhares e Leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003**. Dissertação de Mestrado/ UFRGS. Porto Alegre, 2005.

“Não ligo a mínima para bienais. Elas hoje têm relevância só para os negociadores de arte. Por baixo da fachada novidadeira, a maioria desses eventos se transformou em feiras vulgares. A atmosfera do circuito internacional de arte é corrupta, vive de criar modismos para faturar”. (Veja, 25 de abril de 2007)

É muito provável que essas exposições atendam a interesses comerciais, mas isso não diminui sua capacidade de possibilitar a um público cada vez maior o contato com a arte. A crítica feita por Hughes deve ser avaliada sabendo-se do seu enorme menosprezo pela arte contemporânea, já que na mesma matéria para a revista *Veja* ele declara que *“vivemos numa era pobre em matéria de artes visuais”*.

Bruce Ferguson (1996), no livro *Thinking About Exhibitions*, explicita que as exposições podem ser entendidas como o meio da arte contemporânea no sentido de ser seu principal ato de comunicação. Para o autor, as exposições, incluindo as do tipo bienais, estariam inseridas na classificação de indústria do entretenimento, seriam melhor definidas como empreendimentos de comunicação em escala massiva.

As colocações de Ferguson sobre o caráter comunicacional das exposições relacionam-se com o comentário do crítico Robert Hughes de que as bienais atendem a interesses comerciais, já que o autor sugere que nenhuma exposição é pura em nenhum sentido, mas são, sim, o resultado de desejos e valores misturados numa cadeia de interesses que vão dos acadêmicos aos econômicos e dos semióticos aos institucionais com pretensões assumidas e não-assumidas. Para o autor, sendo um processo comunicacional é importante saber quem fala, o que fala, como, onde, quando e para quem fala. Nesse sentido, reconhecer que a exposição é construída pelos interesses da instituição promotora é necessário para entender alguns aspectos da mensagem comunicada.

¹⁸ Robert Hughes é um crítico de arte australiano, de 68 anos, considerado pela revista *Veja* como o mais conhecido crítico de arte vivo. Por três décadas ele foi editor da revista americana *Time*.

É então fundamental saber que existe uma Fundação que organiza a Bienal do Mercosul, que elabora esse discurso, já que para Ferguson é de suma importância contextualizar a exposição institucional como um tipo de discurso, uma afirmação.

Essencial também é ressaltar que existe toda uma gama de patrocinadores que financiam essa Fundação e que também contribuem com a postura institucional e com a criação do discurso. Para Ferguson, ao reconhecer a exposição como uma declaração institucional, começaremos a compreender quem fala, para quem, por que, quando e em que condições. Sendo assim, apenas quando a instituição estiver completamente enunciada se poderá entender o que está sendo autenticamente dito.

E dentro desse caráter de emissor da mensagem assumido pela instituição, faz parte a figura do curador com uma importante parcela de contribuição, principalmente em eventos no estilo da Bienal do Mercosul, onde o curador assume diversas condutas de decisão.

Segundo Gabriela Motta (2007), normalmente as bienais de arte são estruturadas com um curador geral e outros curadores para cada país participante. Serão estes profissionais que darão respaldo cultural para estas mostras. A importância que o curador assume, principalmente a partir dos anos 1980, está relacionada justamente ao poder que lhe é conferido no sistema das artes, sendo que muitos críticos e acadêmicos passam a desempenhar também essa função.

O que geralmente acontece nas exposições do tipo bienal é que esses eventos em si geram mais discussão do que as obras apresentadas, mas independente das críticas que esses eventos despertam, eles são importantes ferramentas de circulação da imagem-conceito dos artistas dentro do sistema das artes. É bastante questionável se as bienais conseguem atingir o objetivo de aproximar a arte contemporânea do grande público, um dos seus propósitos, mas esses eventos são muito interessantes para os membros do sistema: curadores, colecionadores, galeristas, que encontram, em um só lugar, os nomes reconhecidos pela maioria dos agentes do campo artístico de todo o mundo. Não é por acaso que muitos artistas se repetem nas bienais que acontecem mundo afora, pois elas cada vez mais se tornam “internacionais”, e há interesses também comerciais, por parte das instituições, em dar visibilidade a determinados artistas.

4.1. A 6ª Bienal do Mercosul

Conforme citado anteriormente, não é interesse dessa pesquisa analisar a Bienal e seus dados das seis edições já ocorridas, mas se considera importante contextualizar o acontecimento da última edição, que foi palco da pesquisa de campo e das entrevistas realizadas com o público.

A **6ª Bienal do Mercosul** aconteceu de 1º de setembro a 18 de novembro de 2007, contabilizando 79 dias de exposição ininterruptos, com atendimento das 9h às 21h. Segundo seu presidente, Justo Werlang, foi um enorme investimento que mostrou 334 obras, sendo 40 inéditas, de 67 artistas, dentre os quais 8 brasileiros. Foi a Bienal com menor número de artistas participantes e com menor número de obras, com a intenção de fazer um evento que possibilitasse mais tempo de apreciação diante de cada obra, privilegiando a qualidade e não a quantidade.

O curador geral dessa edição foi, pela primeira vez, um estrangeiro, Gabriel Perez-Barreiro¹⁹, que aponta duas questões importantes nos debates dessa edição: a internacionalização do evento e o reforço na ênfase no projeto pedagógico.

Com a intenção de buscar um maior diálogo entre os países do Mercosul e o restante do mundo, falou-se muito a respeito de uma bienal “a partir do Mercosul”. Foi nesse sentido que a metáfora proposta foi de associar a curadoria com um conto de Guimarães Rosa, “*A Terceira Margem do Rio*”, pois a mesma sugere que existe uma terceira possibilidade entre duas margens, inclusive entre o local e o global. Conforme cita Perez-Barreiro²⁰:

“...a terceira margem abre a possibilidade para uma perspectiva independente, um espaço “entre” a partir do qual ambas as alternativas podem ser vistas, julgadas e consideradas”. (Perez-Barreiro, 2007, p. 19)

Tendo ou não relação com isso, o fato de o curador não ser brasileiro, com uma visão de arte mais internacional, essa foi a edição que apresentou maior número de artistas de fora do “Mercosul”, com menos artistas brasileiros, foram 8 entre os 67 que participaram da mostra. Segundo dados apresentados no Relatório de Responsabilidade Social da 6ª Bienal do

¹⁹ Gabriel é, atualmente, curador de Arte Latino-Americana do **Blanton Museum of Art, The University of Texas**, em Austin, EUA. Doutor em História e Teoria da Arte pela **University of Essex** e Mestre em História da Arte e Estudos Latino-Americanos pela **University of Aberdeen**.

²⁰ CATÁLOGO DA 6ª BIENAL DO MERCOSUL. **Zona Franca**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.

Mercosul²¹, entre esses 67 artistas, 53 eram de países do continente americano, enquanto 14 eram de países de outros continentes.

Apesar de muito contestada, essa novidade não parece prejudicar a qualidade e a eficiência do evento em movimentar o cenário artístico rio-grandense, mas se pode questionar se a Bienal não se tornou mais parecida com as demais bienais do resto do mundo que tendem a apresentar os mesmos artistas e as mesmas obras.

Conforme Perez-Barreiro, essa questão foi muito discutida pela curadoria, e era de conhecimento de todos que a estrutura até então regional havia limitado o alcance do evento, não atraindo tanto o público internacional, mas que, por outro lado, essa estrutura regional resguardava a Bienal de tornar-se mais uma parada no circuito de arte contemporânea internacional.

Quanto a isso, o curador coloca que a organização da Bienal se preocupou em privilegiar o público local que não conhece essas obras apresentadas em outras bienais e para quem seria importante mostrar o que está sendo feito atualmente em todo mundo, ou seja, as últimas propostas com reconhecimento internacional de arte contemporânea.

Com certeza, essa questão será objeto de novo debate quando da organização da próxima edição do evento.

Extremamente relevante é para Porto Alegre ter-se tornado se não “a” uma das cidades da América Latina que mais teve contato com a produção artística latino-americana. Entretanto, os curadores da sexta edição consideraram que seria interessante trazer obras de outros artistas não escolhidos em função de sua geografia, mas das questões levantadas em suas propostas. Pensando sob esse enfoque, o foco do debate recai sobre o fato de que em arte contemporânea não há características geográficas que possam isolar a produção mundial. Em todas as partes do mundo temos acesso a praticamente às mesmas informações, e a pluralidade de propostas da arte contemporânea é evidente dentro de qualquer cultura. O debate incidirá então sobre o propósito de oportunizar que os artistas latino-americanos tenham um espaço de visibilidade, tema central desta pesquisa, e que já foi destacado como de grande importância para o êxito profissional nessa área.

A exposição ocupou três espaços da cidade de Porto Alegre: MARGS, Santander Cultural e os armazéns A3, A4, A5, A6 e A7 do Cais do Porto, apresentando seis mostras: Monográficas de

²¹ Esse relatório foi obtido entrando em contato com o Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal.

Francisco Matto e de Öyvind Fahlström, no MARGS, Monográfica de Jorge Macchi, no Santander Cultural, e as mostras Conversas, Zona Franca e Três Fronteiras, no Cais do Porto.

Uma questão interessante é que o Gasômetro, que vinha sendo utilizado como espaço de exposição da Bienal, foi ocupado por uma exposição dos 50 anos de atuação do Grupo RBS, o que fez com que pessoas que tinham por objetivo ver a exposição da RBS, acabassem dando uma “passada” no Cais do Porto para ver a Bienal. Uma comparação inevitável deve ter sido feita pelo público entre as duas exposições, mas isso não chegou a ser pesquisado. Outra característica dessa edição é que se escolheu não ter um artista homenageado, mas fazer três exposições chamadas de monográficas.

As mostras Conversas, Zona Franca e Três Fronteiras refletiram a proposta curatorial da metáfora da terceira margem. Na primeira, artistas de países do Mercosul, escolhidos pelos curadores, convidaram outros artistas com base na afinidade e no diálogo, e não na geografia. Na mostra Zona Franca, foi privilegiada a visão de quatro curadores, possibilitando-lhes apresentar, em Porto Alegre, projetos selecionados a partir de um critério de excelência, (a proposta era que fossem escolhidos nomes representativos no cenário das artes plásticas mundial) e na mostra Três Fronteiras, artistas internacionais foram trazidos para a região de tríplice fronteira entre Argentina, Brasil e Paraguai, para refletir sobre a complexidade das relações entre os países do Mercosul.

Todos os públicos que com a Bienal tomam contato se beneficiam. A cidade também ganha, há movimentação turística, empregos são gerados e investimentos são deixados, como as esculturas públicas e reformas em locais de exposição. O grande público, que habitualmente não tem contato com a arte, consegue ver de perto obras contemporâneas e ter alguma noção sobre o assunto. O público especializado é o maior beneficiado. Não se pode afirmar que o seja financeiramente, pois não significa que haja maior venda de trabalhos de arte em função da Bienal. Porém, ela gera uma movimentação de profissionais de grande projeção no mercado, inclusive internacional, como curadores, críticos, artistas, galeristas e colecionadores. Segundo dados contidos no Relatório de Responsabilidade Social, registrou-se a vinda de 114 convidados ilustres entre artistas, curadores e especialistas em arte, como visitantes de 15 países diferentes.

De acordo com Gaudêncio Fidelis (2005), a Bienal do Mercosul é a única bienal no mundo a financiar integralmente a obra de seus participantes convidados, nacionais e estrangeiros, incluindo produção de obras, transporte, serviços de curadoria e vinda dos artistas. O que é ainda objeto de críticas, conforme Gabriela Motta (2007), é que os artistas, na sua grande

maioria, não recebem “cachê”, diferentemente dos outros profissionais envolvidos, ou seja, eles recebem financiamento do trabalho, mas não ganham nada pela sua criação.

O que é de fato uma reivindicação dos artistas regionais, e o que todos gostariam de usufruir, é a chance de ter “visibilidade”. Sendo assim, ressaltam-se os eventos paralelos que a movimentação em torno da Bienal vem gerando. Desde a primeira edição eles são evidentes, como a exposição *Plano B*, realizada em 1997, o projeto *Atelier Aberto*, paralelo à segunda e terceira edição, e maior destaque obtiveram em 2007 os dois eventos paralelos à 6ª edição: a *Bienal B* e *Essa POA é Boa*.

Dessa forma, parece que os artistas locais perceberam que o que podem aproveitar da Bienal é a movimentação que ela provoca para consolidar manifestações paralelas que também suscitem interesse no público especializado que visita a cidade, assim permitindo mostrar a produção local.

No decorrer de uma conversa realizada na ESPM²², Justo Werlang faz um paralelo com a Bienal de Veneza, citando que provavelmente as pessoas não fiquem contando quantos venezianos estão participando dessa Bienal, considerando inadequada a atitude de os artistas locais exigirem uma participação no evento simplesmente por serem porto-alegrenses.

No entanto, acredita-se que os artistas se motivam não somente pela visibilidade propiciada pela participação em um evento como a Bienal, mas também pela oportunidade de colocar em prática projetos que não possuem viabilidade sem um financiamento.

Gaudêncio Fidelis (2005) cita que não é por não estar exposta na Bienal que a produção do Estado deixou de estar entre as melhores do país. Cita o autor:

“...é difícil imaginar como de fato seria essa produção se ela tivesse como aporte os recursos disponíveis aos artistas dos grandes centros culturais, a saber: uma crítica forte, instituições consolidadas e um número de colecionadores capazes de absorver ao menos uma parcela significativa da produção. Sabemos que, mesmo em centros como Rio de Janeiro e São Paulo, não podemos falar de um sistema de arte nos mesmos termos que existem nos grandes centros internacionais”. (Fidelis, 2005, p.169)

²² Escola Superior de Propaganda e Marketing, em Porto Alegre/RS.

Tomando a visibilidade como ponto central, já que o embasamento teórico revelou ser ela importante no regime de singularidade da arte, é compreensível o desejo dos artistas almajarem estar na vitrine, ainda mais em uma exposição que atrai meio milhão de visitantes, conforme os dados levantados.

Além disso, foram veiculadas, em jornais, 369 notícias a respeito da 6ª Bienal, 40 matérias foram publicadas em revistas, 452 notícias *on line*, 68, em rádio e 113 matérias na TV²³. Ou seja, a Bienal do Mercosul é realmente a principal entre as formas de visibilidade no sistema das artes no Rio Grande do Sul.

A Fundação Bienal classifica, em seu Relatório de Responsabilidade Social, dois tipos de públicos visitantes ao qual o evento se dirige: o público escolar e o público espontâneo.

Em uma tentativa de avaliar o quanto o artista é visível para o público espontâneo visitante da Bienal, foram realizadas entrevistas cujos resultados serão listados a seguir

4.2. Pesquisa de Campo

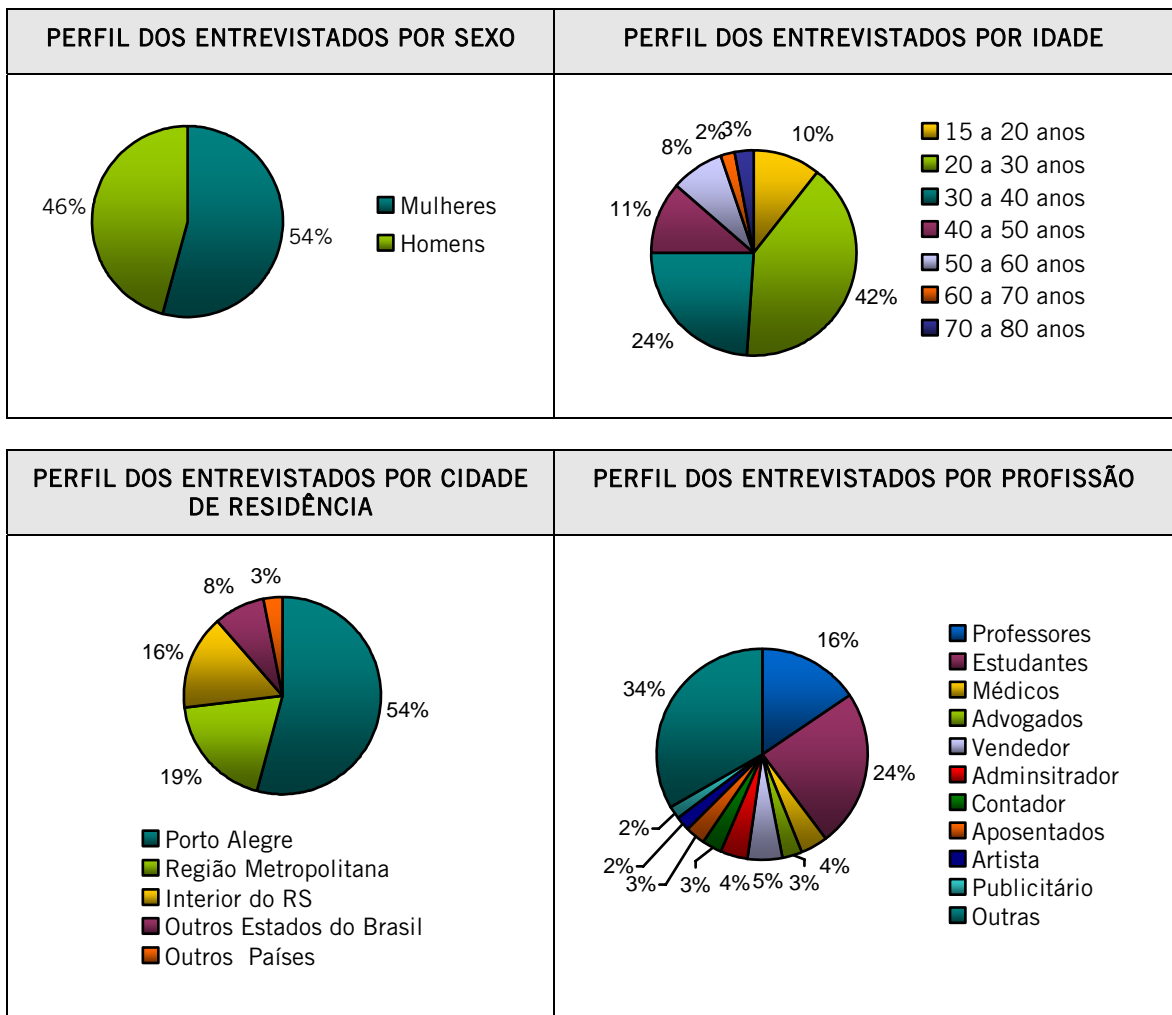
4.2.1. Apresentação dos dados

Conforme dados apresentados no Relatório de Responsabilidade Social da 6ª Bienal do Mercosul ao longo dessa edição foram atendidos 508.353 visitantes, dos quais 156.587 eram de escolas (p. 3). Como era interesse desta pesquisa analisar o público visitante espontâneo foram realizadas entrevistas com um público-alvo de 96 pessoas, entre 15 e 79 anos, o que corresponde a 18,88% do número total de visitantes do evento, nos dias 12, 13, 20 e 21 de outubro de 2007, no Cais do Porto. As entrevistas ocorreram em locais diferentes: 14 pessoas foram entrevistadas aleatoriamente em frente à obra *“O ar mais próximo”*, de Waltercio Caldas; 14 pessoas, em frente à obra *“A Lot(e)”*, de Nelson Leirner; 14 pessoas, em frente à obra *“Marulho”*, de Cildo Meireles. As 54 pessoas restantes foram entrevistadas na saída da Bienal.

²³ Dados retirados do Relatório de Responsabilidade Social da 6ª Bienal do Mercosul, publicado em 2007.

Foram entrevistados também os artistas Cildo Meireles e Nelson Leirner, participantes da mostra Zona Franca, e Waltercio Caldas, participante da mostra Conversas. Também os curadores responsáveis pela escolha dos três: Gabriel Perez-Barreiro (escolheu Waltercio) e Moacir dos Anjos (escolheu Cildo e Nelson).

Quanto ao perfil do público entrevistado, foi composto aleatoriamente aparecendo um maior número de mulheres que homens, sendo a maior parcela das pessoas situada na faixa etária entre 20 e 30 anos, residente em Porto Alegre ou região metropolitana, e composta de professores e estudantes. Abaixo estão os gráficos com o perfil do público entrevistado.

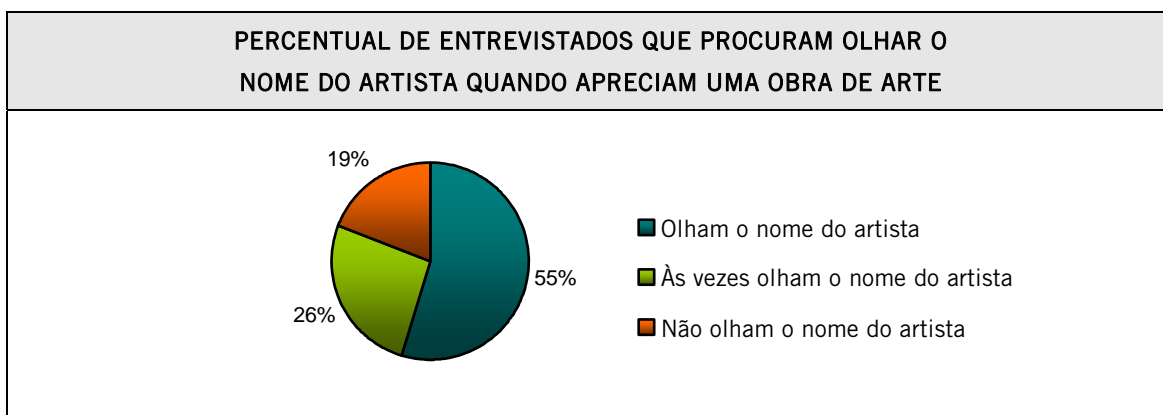


Quanto às perguntas feitas aos visitantes da Bienal, elas visaram identificar o quanto o público visitante estaria interessado em saber o nome do artista que produziu as obras de arte expostas.

Nesse sentido foram formuladas as questões:

Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?

Dos 42 entrevistados que responderam a essa pergunta, 23 responderam “sim”, 11 responderam “às vezes” e 8 responderam “não”, ou seja, a maioria do público diz que costuma olhar o nome do artista que fez a obra que está apreciando.



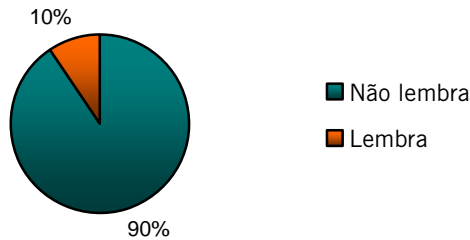
O que pareceu ficar demonstrado pelas reações dos entrevistados é que essa resposta era uma questão de “*status*”. As pessoas consideram importante dizer que olham o nome dos artistas para não serem taxadas de ignorantes, mesmo que na realidade não achem essa informação importante. Isso fica evidente pois, desses 42 entrevistados em frente à obra de Cildo, Nelson e Waltercio quando perguntados:



Obra *Marulho* de Cildo Meireles

Lembra o nome do artista que fez essa obra que você acabou de olhar? 38 responderam que não lembravam o nome do artista que fez a obra que tinham acabado de olhar e apenas 4 responderam que olharam o nome e se lembravam dele.

PERCENTUAL DE ENTREVISTADOS QUE LEBRAM O NOME DO ARTISTA QUE FEZ A OBRA QUE ACABARAM DE OLHAR



O público foi questionado em frente à obra dos artistas sobre o grau de conhecimento que possuíam dos mesmos. Das 14 pessoas entrevistadas em frente à obra de Cildo Meireles, quando questionadas:

Você já conhecia o artista que fez essa obra?

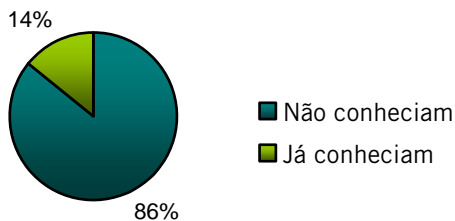
Somente duas das 14 pessoas responderam que já conheciam o artista.

Em frente à obra de Nelson Leirner, somente uma disse já conhecer o artista, e, em frente à obra de Waltercio Caldas, nenhuma afirmou já conhecer o artista anteriormente.

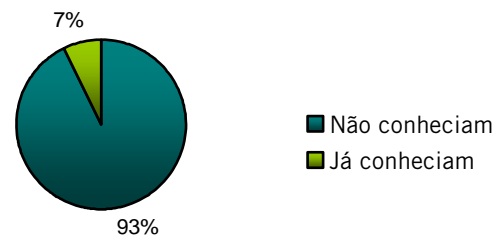


Obra *A Lot(e)* de Nelson Leirner

PERCENTUAL DE RECONHECIMENTO DE CILDO MEIRELES



PERCENTUAL DE RECONHECIMENTO DE NELSON LEIRNER



Quando as pessoas foram questionadas em frente à obra dos três artistas sobre o que consideraram sobre as obras, as respostas mostraram-se muito variadas, mas coincidiram citações como: interessante, criativa, estranha, curiosa, não consegui entender, gostei bastante...

Ao serem interpelados na saída da Bienal, os entrevistados foram questionados:

Você lembra qual a obra que mais lhe chamou a atenção na Bienal?

Os 54 entrevistados na saída da Bienal citaram diversas obras, sendo que 22 obras dentre as 334 do evento foram mencionadas. A obra com maior número de citações foi a do artista Jesús Rafael Soto, lembrada por 11 pessoas como a obra mais interessante. A segunda obra mais citada foi a de Nelson Leirner, por 6 pessoas, e a terceira foi a de William Kentridge, com 4 citações. A obra do artista Cildo Meireles foi lembrada por 2 pessoas, e a obra de Waltercio Caldas não foi citada como a preferida por nenhum dos entrevistados.

Esses mesmos 54 entrevistados, quando questionados:

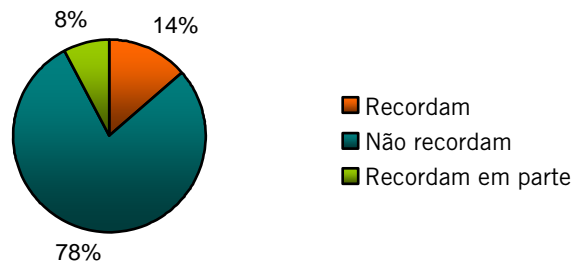
Lembra o nome do artista que fez essa obra de que você mais gostou?

Das 51 pessoas que responderam a essa questão, 40 responderam que não lembravam o nome do artista que fez a obra de que mais gostaram; somente 7 entrevistados lembraram o nome completo, e 4 lembraram uma parte do nome.



Cubo de Nylon de Jesús Rafael Soto

PERCENTUAL DE PESSOAS QUE RECORDAM O NOME DO ARTISTA QUE FEZ SUA OBRA PREFERIDA



Mais especificamente em relação à pergunta sobre o reconhecimento dos três artistas analisados (Cildo, Nelson e Waltercio), foram apresentadas fotos das obras: *Marulho*, *A Lot(e)* e *O ar mais próximo* para ver se as pessoas recordavam o nome dos artistas que haviam feito essas obras. Quando questionados:

Você se recorda de ter visto essa obra (mostra-se a foto)? Lembra o nome do artista que fez essa obra?

Das 48 pessoas que olhando a foto da obra *Marulho* se recordavam de tê-la visto, 45 não lembravam o nome do artista que a elaborou. Assim como das 48 pessoas que olhando a foto da obra *A Lot(e)* se recordavam de tê-la presenciado, 43 não lembravam o nome do artista que a elaborou. E das 47 pessoas que ao olhar a foto da obra *O ar mais próximo* recordaram-se da obra, 44 não lembravam o nome do artista que a produziu.



O ar mais próximo de Waltercio Caldas

Além das entrevistas com o público, foram elaboradas entrevistas com os artistas (Cildo, Nelson e Waltercio) e com os curadores (Gabriel Perez-Barreiro e Moacir dos Anjos). Mas, diferentemente das questões propostas ao público, as questões dessas entrevistas não comportavam respostas objetivas e exigiam respostas bastante reflexivas. Portanto, a apresentação dessas respostas será desenvolvida em meio às análises do seu conteúdo e apresentadas a seguir. É importante ressaltar que as entrevistas foram gravadas e transcritas exatamente iguais ao que foi gravado. Posteriormente foram enviadas aos entrevistados para solicitar sua permissão para utilizá-las como anexo. Mas na elaboração do texto foram utilizadas tanto as informações contidas nas entrevistas originalmente gravadas como as contidas nas versões corrigidas pelos entrevistados.

4.2.2. Análise dos resultados

Para analisar os resultados obtidos na pesquisa de campo realizada foram escolhidas seis questões a serem aprofundadas. No item 4.2.2.1, serão levantadas as imagens que os três artistas pesquisados despertam nos públicos com os quais tiveram contato durante a 6ª Bienal do Mercosul; no item 4.2.2.2, será debatido o papel das instituições, do artista e do público,

mais precisamente como são elaboradas as escolhas da instituição, como se preparam os artistas para entrar no sistema e quais as formas de contato com a obra estabelecidas pelo público; no item 4.2.2.3, será discutida a confusão entre a imagem do artista e a imagem de sua obra e o quanto as duas coisas misturam-se e sobrepõem-se; no item 4.2.2.4, será abordada a importância para o artista de sua participação em eventos do tipo bienal; no item 4.2.2.5, será questionada a importância para a trajetória do artista de estar na mídia e, no item 4.2.2.6, será debatida a questão entre a recepção do público ao experimentar a arte contemporânea e a autoria das obras. É importante frisar que, sendo este um estudo de caso, todas as conclusões a que aqui se chega, e as afirmações levantadas, são baseadas na opinião e nas respostas da amostra analisada que não pode representar toda uma categoria, mas que ilustra um percentual do que as pessoas envolvidas em uma edição do evento bienal pensam a respeito do assunto aqui investigado.

4.2.2.1. Imagens possíveis

a) Imagens de Cildo Meireles

A biografia do artista tem o intuito de apresentar os principais acontecimentos da sua trajetória. Em praticamente todos os livros sobre a obra do artista encontra-se sua biografia. Abaixo a biografia resumida de Cildo Meireles, retirada do catálogo Zona Franca²⁴, de 2007:

Cildo Meireles - Rio de Janeiro, Brasil

Cildo Meireles nasceu no Rio de Janeiro, em 1948, e começou a estudar desenho e pintura aos quinze anos em Brasília, no ateliê de Felix Barrenechea. Em 1967, frequentou por três meses o curso de gravura do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Em 1968, prestou vestibular para a Escola Nacional de Belas Artes, onde permaneceu por apenas dois meses. Entre 1971 e 1973, residiu em Nova York.

²⁴ CATÁLOGO DA 6ª BIENAL DO MERCOSUL. **Zona Franca**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.

Algumas exposições individuais do artista foram: Galeria Luiz Buarque de Holanda e Paulo Bittencourt; Galeria Luisa Strina, em São Paulo; Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM), Espanha; Fundação Casa de Serralves, Portugal; Institute of Contemporary Art (ICA), Boston, EUA; New Museum of Contemporary Art, Nova York, EUA; Museu de Arte Moderna de São Paulo e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Além de Istambul e Liverpool, participou das seguintes bienais: Veneza (1976, 2003, 2005), Paris (1977), São Paulo (1981, 1989, 1998), Sydney (1984) e Johannesburgo (1997), além de ter exposto na IX Documenta de Kassel e na XI Documenta de Kassel (2002), na Alemanha. Vive e trabalha no Rio.

- **Cildo pela ótica de um livro, com texto de Frederico Morais**

O crítico de arte Frederico Morais escreve o texto de um dos livros que comentam a trajetória de Cildo. Os livros e os catálogos são importantes instrumentos de divulgação da imagem-conceito de um artista, ainda mais quando contam com textos de críticos reconhecidos pelo mercado.

Morais (2005) expõe muitos aspectos da trajetória do artista para apresentá-lo ao leitor. Conforme o autor, depois de ter morado em Belém do Pará, Cildo muda-se para Brasília, em 1958. Nessa cidade, residiu dos dez aos dezenove anos.

Brasília teria impacto em sua obra, pois possibilitou o contato com novidades da arquitetura, as melhores revistas e grandes exposições de arte. Uma das influências no início do seu percurso foi da arte africana, quando visitou uma exposição sobre o tema nessa cidade. Ainda em Brasília, quando participou do II Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (1965) com uma pintura e dois desenhos, vendeu seu primeiro trabalho, um desenho.

Para Morais, o golpe militar de 64 e toda a fase de ditadura também têm impacto na obra de Cildo.

Sua produção começa pelo desenho, mas não é ele que o torna conhecido e sim suas instalações e trabalhos tridimensionais.

O crítico vê na obra de Cildo traços “duchampianos”, como o papel primordial do texto enquanto dispositivo que aciona a participação intelectual do espectador. Nos seus objetos e instalações, os títulos estão sempre presentes e são absolutamente indispensáveis. E, não raro, cria-se uma tensão entre o título e a obra, assumindo a forma de neologismos, trocadilhos

verbais, anagramas, ou permitindo várias leituras: “...o título é parte fundamental do jogo conceitual em seus trabalhos” (p. 24).

Sua produção variou bastante entre temas intimistas e políticos, e Morais cita entre os artistas que o influenciaram Goya, Goeldi e George Grosz.

A primeira exposição individual de Cildo acontece no MAM de Salvador, em 1967, mesmo ano em que trocou Brasília pelo Rio de Janeiro.

Em consonância com a teoria apresentada por Ernst Kris e Otto Kurz de que existem fórmulas estereotipadas que aparecem freqüentemente nas biografias de artistas, Morais favorece uma leitura da “genialidade” de Cildo que mistura componentes oníricos aos racionais, baseando-se em sonhos e visões, assim como recorre à anedota do “dom precoce do artista”, que pode ser percebido já na infância, pois o autor conta casos da infância de Cildo onde ocorre uma percepção diferenciada, com indícios de conduta artística.

Morais relata, ainda, que Cildo encara a arte como doação a partir do momento em que encontrou uma casinha feita de gravetos deixada por um estranho perto da casa da sua avó: “...eu percebi que todos temos possibilidade de fazer coisas e deixá-las para os outros” (p. 35).

A época da ditadura teria influenciado a característica questionadora de seu trabalho, como no caso de uma de suas obras mais conhecidas: *Inserções em Circuitos Ideológicos*. Cita Morais: “...é antes de tudo uma forma de ação, chamei de antiarte ou guerrilha artística” (p. 36).

Uma das características principais atribuídas ao artista é que ele tem uma grande variedade de tipos de trabalhos, pois acredita que não precisa seguir uma única vertente, parecendo querer provar com seus trabalhos que o artista não precisa se fechar numa única posição ou tendência.

É a partir dos anos 1970 e ao longo da década de 1980 que o campo tridimensional domina sua produção. Mas, para Morais, é somente na metade da década de 1990 que Cildo tem maior reconhecimento.

Outra característica tida como marcante é que ele se apropria de objetos comuns que habitam nosso cotidiano e neutraliza por oposição, adição, acumulação, mudança de escalas e outros recursos suas funções pragmáticas originais, tornando-os disfuncionais, inúteis.

Segundo o autor: “A diversidade de formas, materiais e objetos empregados, bem como a ausência de um estilo unificador não prejudicam de forma alguma o conjunto da obra do Cildo” (p. 50).

Nas palavras de Morais: *“Cildo é um sedutor”*, porque tem prazer de conversar e nos seduz em sua conversa pela inteligência, pertinência e argúcia de seus comentários. Diz ainda o autor: *“...não é arrogante, nem pedante como artista, mas não faz concessões demagógicas nem abre mão do rigor intelectual”* (p. 56).

Ainda na visão de Morais, Cildo é um contador de histórias: *“...às vezes eu queria explicações e Cildo me contava histórias. Custei a perceber que boa parte das explicações que eu buscava estava nas histórias”* (p. 56).

• Cildo pela ótica de Moacir

Em uma entrevista publicada no site da Fundação Iberê Camargo²⁵, Moacir dos Anjos²⁶, curador da mostra Zona Franca da 6ª Bienal do Mercosul que selecionou Cildo Meireles, cita: *“Cildo Meireles é, sem dúvida alguma, um dos maiores artistas brasileiros”*. Moacir comenta que já acompanha a produção do artista há muito tempo, já escreveu textos sobre seus trabalhos e fez curadoria de uma exposição de Cildo, em 2006, chamada *Babel*.

Para Moacir, uma das questões centrais da obra de Cildo é a discussão do espaço. O espaço não apenas como ponto de vista físico, mas também do ponto de vista político e simbólico. Segundo o curador, em várias obras, incluindo *Marulho*, exposta na 6ª Bienal, o espaço é discutido não como uma realidade dada, mas como algo em constante construção. Ele aponta a mobilidade e a fluidez que, do ponto de vista político e simbólico, o espaço tem no mundo contemporâneo.

Em entrevista concedida para esta pesquisa, Moacir declara que considera Cildo um artista que, desde o final dos anos 1960, demarca muito bem o que se pode chamar de campo experimental da arte brasileira. Para o curador, o artista vem construindo uma especificidade da arte brasileira daquela que é construída em outros cantos. É um artista que já possui um reconhecimento nacional e internacional.

²⁵ http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=198. Pesquisado em 29/06/2007.

²⁶ Moacir é pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco desde 1989, além de diretor-geral do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (2001-2006), ambos em Recife, Brasil. Integra júris de diversos salões de arte no país, tem ensaios publicados sobre história e teoria de arte e textos críticos sobre artistas, além de ter feito curadoria de diversas exposições.

Moacir dos Anjos enxerga na obra de Cildo um caráter híbrido, exemplificado na obra *Marulho* exposta na 6ª Bienal do Mercosul, onde faz o uso do mar como esse espaço simbólico do que está entre uma margem e outra, esse espaço onde os territórios se misturam.

Cildo é um artista que teve, no meio artístico, uma inserção que foi se concretizando gradualmente. É somente no começo dos anos 1990 que essa inserção se solidifica e ganha inclusive uma visibilidade internacional. Nas palavras do curador:

“Essa inserção internacional de Cildo tem a ver com o fato de que, a partir do final dos anos 80, logo após o meio das artes internacional reconhecer o trabalho de Hélio Oiticica, de Ligia Clark e toda essa herança experimental da arte brasileira, passa também a enxergar as obras de outros artistas brasileiros, como as de Tunga, de Artur Barrio e de Cildo Meireles, que são de uma geração subsequente àquelas do Hélio Oiticica e da Ligia Clark e da Lygia Pape.

Como consequência disso, o meio das artes nacional também passa a legitimar esses artistas nesse período. Lembre-se que estamos falando de um campo das artes ainda rarefeito, pouco autônomo, e que só após essa legitimação internacional se sente capaz e seguro de legitimar as obras desses artistas, artistas que estavam aí produzindo desde o final dos anos 60, quase à margem de qualquer circuito comercial, de qualquer circuito de legitimação patrimonial que pudesse existir, a partir das instituições ou do mercado.”

Mas uma das principais características de Cildo, para Moacir, é que a obra dele sempre se pautou por uma postura autêntica em relação à sua configuração. Nunca se dobrou a interesses outros que não fossem os próprios, ou os da própria natureza do seu trabalho.

Cildo só teve reconhecimento com quase 50 anos. Isso demonstra que foi uma construção de reconhecimento gradual, realmente baseada no trabalho. Na opinião de Moacir, a imagem pública que ele projeta é de uma obra íntegra, ética, que suporta qualquer modismo, qualquer alteração de onda que possa ocorrer.

A imagem do artista e a imagem da obra misturam-se. Avaliando a obra *Marulho* (1996-2001), Moacir coloca que Cildo convida o visitante a percorrê-la com o corpo, não somente explorá-la com o olhar. É uma obra que segue as tendências inauguradas com a arte contemporânea de explorar o espaço e a experiência do espectador mais do que ser um objeto a ser contemplado. Para o curador, Cildo invoca mares e oceanos como espaços de trocas simbólicas e de negociação de diferenças: *“reverberam nesse trabalho, ao contrário, idéias de pertencimento, definidas pelo deslocamento de povos, espontâneo ou forçado, e pelos contatos travados com o que lhes é estranho”*. (Catálogo Zona Franca, 2007, p. 60)

• Cildo pela ótica de Cildo

Na entrevista realizada com Cildo Meireles, no dia 28 de agosto, no Cais do Porto, em Porto Alegre, perguntou-se como ele pensa sua auto-imagem. Ele respondeu que sempre procurou se esconder: *“... o que eu achava legal em artes plásticas é eu não ter que mostrar a cara”*. Para o artista, é um lado positivo da atividade o fato de poder circular livremente sem ser reconhecido.

Quando perguntado se ele acha que existe um personagem Cildo Meireles, responde que nada indica que não haja... E conclui que às vezes a própria “esquiva”, o fato de não querer aparecer, se torna uma “persona”. Nas palavras do artista:

“Eu sempre tive, pra te falar a verdade, uma certa implicância com Salvador Dali, Warhol, com essa glamorização do ser artista... nunca foi uma coisa que me atraiu, pelo menos assim, conscientemente. Pode ser que haja outra parte de mim que aspira a isso, mas eu sempre procurei, ou melhor, acho que minha natureza sempre tendeu mais a uma coisa assim... de baixo perfil.”

Quanto ao seu trabalho Cildo comenta que gosta de lidar com coisas paradigmáticas, coisas materiais, coisas reconhecidas pelo público em seu cotidiano, coisas que são ao mesmo tempo matéria e símbolo. Relata também que o trabalho tem que ser “claro”:

“Agora eu sempre quero crer que o trabalho tem que ter essa característica de embora estar lincado com uma série de coisas que vieram antes, ele tem que ser claro. Eu acho que cada peça deveria ser suficientemente clara. Por exemplo, se eu pudesse eu sempre trabalharia com um material que é, ao mesmo tempo, matéria-prima e uma outra coisa, gosto de ter essa ambigüidade com o material”.

Conforme o artista, ele procura, com seu trabalho, tentar dizer o que quer com o mínimo possível de elementos, o máximo possível de densidade, máximo de massa, de conteúdo e o mínimo de volume.

Cildo comenta ainda que se dedica à biografia de cada trabalho individualmente, como ele surgiu, qual sua primeira anotação, e que, aparentemente, seus trabalhos possuem uma autonomia uns em relação aos outros.

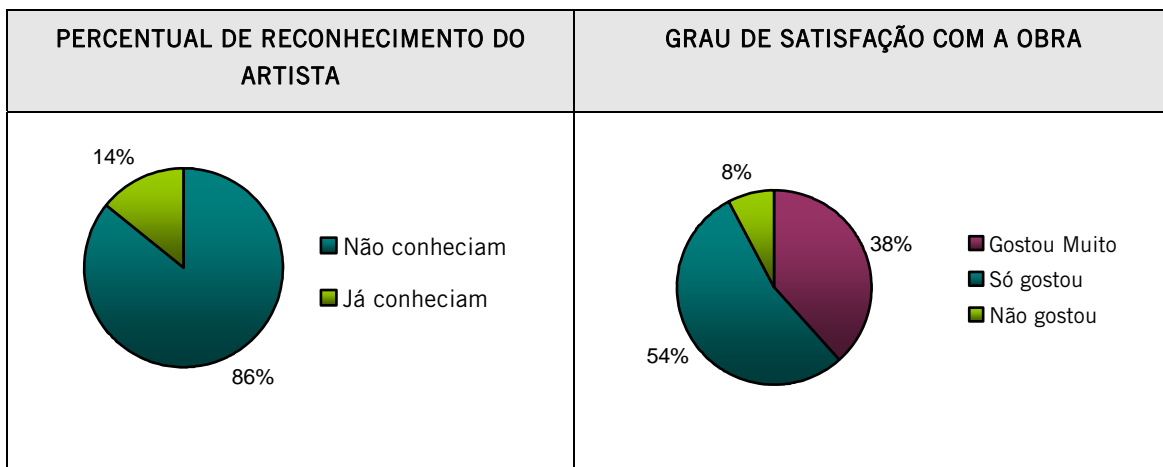
• Cildo pela ótica do público da 6ª Bienal do Mercosul

Considerando-se o perfil do público entrevistado durante a 6ª Bienal, pode-se afirmar que a grande maioria dos visitantes não conhecia, nem nunca havia ouvido falar de Cildo Meireles. Das 14 pessoas que foram entrevistadas em frente à sua obra *Marulho*, somente duas disseram já conhecer o artista.

Sendo assim, pode-se concluir que esse público não tem como formar uma imagem sobre o artista a não ser baseado nessa obra.

Quando, em frente a *Marulho* foram perguntados a respeito do que acharam da obra, as respostas foram bastante variadas. Pode-se ressaltar algumas palavras usadas nas respostas para definir a obra: *sentidos; audição; calma; natural x artificial; amplo; ameno; paz; água; tranqüilidade; onda; impactante; monumental; flutuar.*

É perceptível que as observações sobre a obra giram em torno da “descrição”, e não chegam a uma interpretação mais profunda. Constatou-se que quanto ao grau de satisfação com a obra, 5 pessoas manifestaram que gostaram muito, 7 pessoas que somente gostaram e 1 pessoa disse que não se sentiu “tocado” pela obra. Uma pessoa não respondeu a questão.



Alguns exemplos de respostas foram: *“Me passou tranquilidade... assim, o que a gente não tem mais. Eles tentaram passar o que tinha um dia... o mar azul, aquela coisa toda, que não tem mais...”*; *“Achei impactante, monumental, a maior que eu vi até agora, não sei... acabei de ver... ainda não tenho conclusões a respeito.”*; *“Eu achei bem interessante. Me passou um momento de paz, calma.”*

Dos 54 entrevistados na saída do evento, quando questionados se lembravam qual a obra da Bienal de que mais gostaram, 2 pessoas citaram a obra *Marulho*, de Cildo Meireles.

Também na saída da Bienal foi mostrada uma foto da obra *Marulho*, perguntando aos visitantes se se lembravam de tê-la visto. Dos 54 entrevistados, 48 pessoas lembravam ter visto a obra, mas quando questionados se recordavam o nome do artista, somente 3 responderam afirmativamente.

Quando colocadas lado a lado fotos das obras *Marulho*, *A Lot(e)* e *O ar mais próximo*, 9 pessoas, entre 25, disseram preferir *Marulho* em relação às outras duas. Os argumentos foram na maioria de que a obra remete a uma sensação ou recordação agradável de estar perto do mar.

O que se pode concluir é que o público geral sai da Bienal sem uma imagem formada a respeito do artista Cildo Meireles, apenas algumas considerações sobre sua obra apresentada.

b) Imagens de Nelson Leirner

Abaixo a biografia resumida de Nelson, retirada do catálogo Zona Franca²⁷ de 2007:

Nelson Leirner - São Paulo, Brasil

Nelson Leirner nasceu em 1932, na cidade de São Paulo, Brasil e atualmente vive e trabalha no Rio de Janeiro. Entre as diversas exposições individuais durante a sua trajetória estão: A Lot(e), Galeria Brito Cimino, São Paulo; Galerie Gabrielle Maubrie, Paris, França; Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro, Brasil; N.Leirner 1999+5, Roebing Hall, Nova York, EUA; N.Leirner 1994+10, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo; Art Unlimited, Art Basel, Basel, Suíça; Art Unknown, Arco, Madri, Espanha; Adoração, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife, Brasil; entre tantas outras. A obra de Leirner é exposta em inúmeras exposições coletivas em países como: Estados Unidos, Alemanha, Inglaterra, Portugal, França, Espanha, Suíça, Itália, Bélgica, Japão e Argentina. Entre essas exposições destacam-se: Bienal de Liverpool, Inglaterra; VI, VII, IXX e XXV Bienal Internacional de São Paulo, Brasil; I Bienal de Artes do Cariri, Juazeiro do Norte, Brasil; 48ª Bienal de Veneza, Itália; Bienal Brasil Século XX, São Paulo; IXX Bienal de Tóquio, Japão; III Bienal de Artes Plásticas do Teatro, São Paulo.

• Nelson pela ótica de um livro, com texto de Tadeu Chiarelli

A Galeria Brito Cimino editou um grande livro com a obra de Nelson, cujo texto foi escrito por Tadeu Chiarelli. O texto começa como uma crítica bem humorada, mesmo tom da imagem que Chiarelli atribui ao artista. Logicamente o próprio trabalho de Nelson impõe determinadas características para o texto que elucida a compreensão de sua obra.

Usando uma palavra criada pelo próprio Nelson, Chiarelli comenta que ele não faz arte, ele faz *orte*, isso porque sua obra não se enquadra nas características que geralmente classificam o que é arte para o mercado.

²⁷ CATÁLOGO DA 6ª BIENAL DO MERCOSUL. **Zona Franca**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.

Para Chiarelli, o que Nelson faz é produzir deslocamentos de certos conceitos que estruturam o circuito de arte em todos os segmentos. Com sutis ou estrondosas operações de desgaste de significados, de imagens e/ou objetos dos quais se apropria para desenvolver seus trabalhos, ele destrói ou, pelo menos, problematiza conceitos e verdades preestabelecidas.

A imagem que o crítico transmite do artista é de um *“artista desestruturador”*. Mas cita: *“Mas ao lado desse Nelson reconhecido como ‘radical’ ou ‘anárquico’ existiu o Nelson construtor, que procura reorientar o curso do sistema das artes”* (p.17).

O artista, segundo Chiarelli, possui essas duas facetas, ele é o demolidor e ao mesmo tempo aquele que instaura, aquele que esclarece. Nesse sentido é que afirma que todas as ações, as atitudes, objetos e instalações de Nelson podem ser vistos dentro dessa dualidade: *“destruir para salvar”*.

Na sua ânsia de criticar, a trajetória de Nelson começou com um desejo de romper com o conceito de artista, fugir do traço pessoal, do toque do artista, do *“artista herói”*, assim como critica o fetiche da obra única e as instituições de arte.

Uma característica que tem influências sobre sua obra é o fato de que Nelson é de uma família de artistas. A sua mãe, Felícia Leirner, se tornou escultora com forte presença no circuito de arte paulista de 1948 até o início dos anos 1980. E o pai também acabou se envolvendo no meio artístico, adquirindo grande prestígio. A casa da família sempre foi freqüentada por artistas e intelectuais ligados às artes.

Além dos pais, a irmã de Nelson, Giselda Leirner, também é artista, e sua filha é crítica e curadora. O primo é o maior colecionador de arte construtiva brasileira, e suas filhas também são artistas plásticas. E a prima é casada com o colecionador e *marchand* Bruno Musatti.

Esse respaldo de uma família de artistas pode ter gerado em Nelson maior vontade de questionar as regras do mercado, além de possibilitar-lhe maior segurança para ousar.

Reportando-se à referência às anedotas comuns nas biografias, citadas por Ernst Kris e Otto Kurz (1988), Chiarelli menciona fatos da infância de Leirner, desde quando já demonstrava sua sensibilidade perceptiva.

Mas, segundo o autor, Nelson só se interessa pela arte em 1953, quando retorna dos EUA para o Brasil. Teve aulas de pintura com Juan Ponç, entre 1955 e 1956, porém nunca se motivou com a pintura tradicional.

O fato de seu pai ser influente no mercado artístico fez com que Nelson fosse aceito em tudo em que se inscreveu quando decidiu ser artista, por isso divide sua carreira em antes e depois do falecimento de seu pai, pois a partir desse episódio, segundo Chiarelli, ele começou a ser tratado sem condescendência pelo circuito de arte, que passou a ver o artista sob esse viés crítico que acompanha sua obra.

Nelson foi um dos pioneiros, no país, no uso da colagem e assemblagem, e sempre quis libertar-se da pintura tradicional. É a partir de 1965 que sua obra começa a apresentar mais objetos, inclusive com uma racionalidade industrial que virou sua marca. Fica evidente desde essa fase, também, um conceito de jogo expresso no trabalho.

A característica mais marcante de Leirner, para o autor parece ser então o fato de que ele desmascara e faz troça das estruturas do circuito artístico em geral, colocando em evidência as regras e estratégias desse circuito. Com ironia, ele trata a obra de arte como banal mercadoria.

Nelson, em várias obras, criticou a imagem que existe de um artista romântico, único, detentor de um dom especial, que realiza artesanalmente seus trabalhos, mas ao mesmo tempo queria valorizar um artista que não só executa, mas pensa.

Essa postura de inquietação e ousadia ajuda a construir a imagem-conceito concebida em torno do seu nome e de sua obra, e não é por nada que Nelson foi muito divulgado na mídia devido a suas atitudes críticas e ousadas. No livro de Chiarelli (2002), existem vários trechos de reportagens publicadas em meios de comunicação a respeito do artista e seus *happenings*, exposições e ações, inclusive sobre o período em que formou a Rex Gallery com Geraldo de Barros e Wesley Duke Lee.

Em seu texto, Chiarelli (2002) comenta vários episódios em que Nelson demonstrou despreendimento em relação à sua obra, dando-a ou vendendo-a por preços módicos, quando era de seu interesse promover uma ação, questionar ou chamar a atenção para algum aspecto. O artista sempre gostou de relações diretas com o público, sem o intermédio de instituições, o que o fez realizar algumas intervenções urbanas.

Em um encontro com estudantes de artes na USP, Nelson sugeriu como conselho: *“odiar todos os curadores”*. Fica expressa a dúvida de se ele, dessa forma, não estaria criando um personagem: *Nelson, o ousado*. Para Chiarelli, o que o artista quer é conscientizar o público de que ao entrar em uma instituição artística ele passa a fazer parte do jogo da arte.

Um aspecto interessante é que, diferentemente dos livros dos outros dois artistas (Cildo Meireles e Waltércio Caldas), o livro sobre Nelson traz uma série de fotografias suas, o que permite ao leitor reconhecer também seu aspecto físico, o que os outros artistas parecem querer esconder. Um dos motivos para essa exposição maior da figura do artista refere-se ao estilo do seu trabalho. Conforme Chiarelli, a natureza do trabalho de Leirner é performática. O seu interessante processo de discussão do sistema da arte se dá por um profundo envolvimento de sua pessoa e de sua *persona* nos trabalhos que realiza.

- **Nelson pela ótica de Moacir**

O curador que selecionou Nelson para a Bienal foi o mesmo que selecionou Cildo, Moacir dos Anjos. E pode-se perceber, na entrevista realizada em 14 de outubro de 2007 com Moacir, que ele encontra muitas semelhanças na percepção que tem dos dois artistas.

Assim como Cildo, Moacir considera que Nelson é, desde o início dos anos 60, um artista que demarca muito bem o que se pode chamar de campo experimental da arte brasileira. Para Moacir, os dois já vêm construindo uma especificidade da arte brasileira frente àquela que é construída em outros cantos.

No trabalho de Nelson também aparece a questão do híbrido, que se espelha, segundo Moacir, no aspecto da desqualificação, na forma como ele usa todos os ícones da cultura popular, da cultura religiosa e os desclassifica. Para o curador, ele utiliza esses ícones de uma maneira que provoca uma desordem “taxionômica” no uso, digamos, oficial deles. Então, eles passam a ser outra coisa, o trabalho aproxima esses objetos religiosos desses objetos populares de uma forma que os mistura completamente e causa essa desordem taxionômica entre eles, tornam-se híbridos.

Quando questionado se julga possuir o artista uma “imagem-pública” a ser comunicada, o curador concorda que sim, e comenta considerar que Nelson Leirner possui uma imagem clara, demarcada, de um artista que sempre teve postura ética em relação ao trabalho dele. É um artista com uma visão irônica, crítica em relação ao meio da arte e das instituições em geral.

Nelson é um artista que vem de uma intensa atividade de professor. Se nos anos 60 ele participou ativamente no meio artístico de São Paulo, nas décadas de 1970 e 80 ele foca o ensino. Para Moacir, nesse período, sua carreira do ponto de vista do mercado, de visibilidade, fica em segundo plano, embora ele continuasse sempre produzindo. Conforme relata o curador,

somente nos anos 1990, com quase setenta anos, ele retorna ao mercado de uma forma marcante e, a partir desse retorno, torna a ter uma visibilidade pública maior.

O fato de ter realizado uma retrospectiva no Paço das Artes, em 1994, começar a ser representado pela Galeria Brito Cimino e ter se aposentado dedicando-se somente a sua carreira, impulsionaram uma maior visibilidade. Mas, mesmo inserido no mercado, Moacir argumenta que seu trabalho ironiza, questiona o próprio mercado, as instituições: *“É um trabalho muito reflexivo e auto-reflexivo, autocrítico em relação ao próprio lugar que ele ocupa. Ele não só desclassifica, digamos assim, as questões que ele tematiza, como a política e a religião, mas a própria natureza da obra de arte.”*

Quanto ao trabalho apresentado na 6ª Bienal do Mercosul, *A Lot(e)*, Moacir comenta que ele não possui tamanho, nome ou sentido permanentes, tendo sido apresentado, desde 1984, em lugares e contextos variados. Cada vez o trabalho é montado com uma arrumação diferente das peças e um nome distinto é dado ao trabalho. Já se chamou *O Grande Desfile, O Grande Combate, O Grande Enterro, A Grande Missa, A Grande Parada, Terra à Vista...*

Fica evidente, segundo Moacir, pelos ícones escolhidos, que nessa montagem se destaca uma ácida alusão à desastrada e autoritária política exterior dos EUA.

• Nelson pela ótica de Nelson

Quando questionado, na entrevista realizada no dia 29 de agosto de 2007, na Galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre, sobre como pensa sua auto-imagem, Nelson respondeu que não pretende formar uma imagem a seu respeito. Mas que sabe que cada um forma uma imagem-conceito ao seu redor. Porém deixa essa problemática para os outros. Conforme falou na ocasião, considera que não importa o seu discurso, o que importa é o discurso que a sociedade faz em cima do seu trabalho.

Nesse sentido, o artista abstém-se de qualquer responsabilidade em relação à divulgação de uma *persona* Nelson Leirner.

Ele se considera um profissional que faz seu trabalho profissionalmente. Diferentemente de Cildo, que chega a comentar ter sempre tido dificuldade em assumir as artes plásticas como profissão, pois julga os dois conceitos conflitantes, Nelson encara ser artista como uma profissão, como qualquer outra. Na opinião dele, a sua arte, enquanto profissão, está desvinculada do que ele está sentindo, não se vincula ao fato de ele estar triste, ou contente, ou

seja, como ele mesmo coloca: “*Não tenho piripaquês diante da obra. Acho que é um ritmo de trabalho bem ligado à profissão de cada um.*”

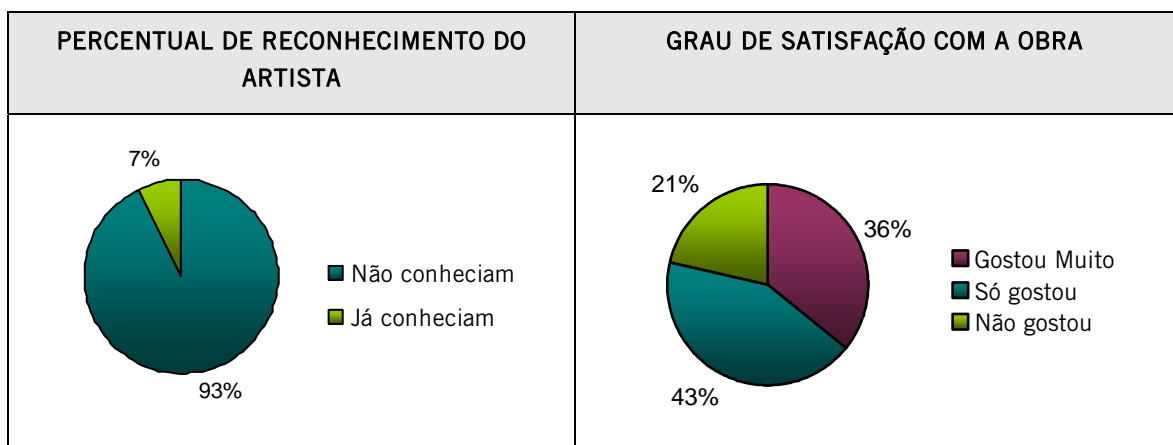
• **Nelson pela ótica do público da 6ª Bienal do Mercosul**

Assim como no caso de Cildo, pode-se afirmar que a grande maioria dos visitantes entrevistados na 6ª Bienal do Mercosul não conhecia, nem nunca havia ouvido falar de Nelson Leirner. Das 14 pessoas que foram entrevistadas em frente à sua obra, *A Lot(e)*, somente uma disse já conhecer o artista.

Sendo assim, pode-se concluir que esse público não tem como formar uma imagem sobre o artista a não ser baseado nessa obra.

Quando, em frente a *A Lot(e)*, os entrevistados foram perguntados a respeito do que acharam da obra, as respostas foram bastante variadas. Pode-se ressaltar algumas palavras usadas nas respostas para definir a obra: *cultura invadida; luta; religião; santos x soldados; imperialismo; americanos que se impõem; crítica; ceticismo; conflitos políticos; dominação dos EUA; lúdico.*

Analisando-se as respostas, pode-se dizer que das três obras pesquisadas, a de Nelson foi a que suscitou respostas mais extensas, as pessoas manifestaram mais coisas a respeito, pois sentiam-se satisfeitas por conseguir “captar” a intenção do artista. Constatou-se que quanto ao grau de satisfação com a obra, 5 pessoas manifestaram que gostaram muito, 6 pessoas que somente gostaram e 3 pessoas manifestaram resposta negativa.



Analisando-se alguns exemplos de respostas, pode-se perceber que algumas pessoas conseguiram chegar bastante próximo das questões abordadas pelo artista: *“Me passou uma coisa de... relativo ao imperialismo americano, coisas dos americanos que se impõem no mundo, eles se impõem na cultura dos países, inclusive na nossa. Sabe, a cultura deles tomando conta da nossa cultura... americanizando a nossa cultura.”*; *“A idéia do imperialismo, da evolução, da chegada às Américas, de tudo isso...”*; *“Muito legal! Eu achei muito legal, eu tava comentando ali com o mediador que é legal, né, essa coisa da dominação dos Estados Unidos fica bem clara, e de um jeito tri lúdico. Eu achei bem interessante.”*

Dos 54 entrevistados na saída do evento, quando questionados se lembravam qual a obra de que mais gostaram da Bienal, 6 pessoas citaram a obra *A Lot(e)* de Nelson Leirner. Foi a segunda obra mais lembrada, ficando depois da obra de Jesús Rafael Soto, da qual 11 pessoas afirmaram ter gostado mais.

Também na saída da Bienal foi mostrada uma foto da obra *A Lot(e)*, perguntando aos visitantes se se lembravam de tê-la visto. Dos 54 entrevistados, 48 pessoas lembravam, mas quando questionados se recordavam o nome do artista, somente 5 responderam afirmativamente.

Quando colocadas lado a lado fotos das obras *Marulho*, *A Lot(e)* e *O ar mais próximo*, 18 pessoas, entre 25, disseram preferir *A Lot(e)* em relação às outras duas. Os argumentos foram na maioria de que gostaram da crítica, de que entenderam melhor o significado do que o das outras, que tiveram mais proximidade.

Também pode-se concluir que o público geral sai da Bienal sem uma imagem formada a respeito do artista Nelson Leirner, mas o que não significa que não tenham experimentado as sensações que a sua obra provoca. Pode-se, também, afirmar que entre as três obras analisadas, a de Nelson foi a que teve maior empatia com o público.

c) Imagens de Waltercio Caldas

Abaixo a biografia resumida de Waltércio, retirada do catálogo *Conversas*²⁸ de 2007:

²⁸ CATÁLOGO DA 6ª BIENAL DO MERCOSUL. **Conversas**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.

Waltercio Caldas - Rio de Janeiro, Brasil

É considerado um dos artistas de maior renome hoje no Brasil, tendo exposto em diversos países do mundo. Waltercio Caldas nasceu no Rio de Janeiro, Brasil, em 1946. Em 1965 estuda com Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Na década de 1970, edita a revista Malasartes e leciona artes e percepção visual no Instituto Villa-Lobos. Começa a expor em 1973. Nesta mesma década, faz algumas exposições individuais nos principais museus brasileiros no Rio de Janeiro e em São Paulo. Na década de 1980, faz exposições individuais nas mais importantes galerias brasileiras. Atualmente é considerado um dos artistas brasileiros de maior renome, já tendo exposto em diversos países do mundo. Em 1990, foi exposto na Pulitzer Art Gallery, Holanda, em 1991, na Kanaal Art Foundation, Kortrijk, Bélgica, em 1992, no Stedelijk Museum, Schiedam, Holanda, e Documenta 9, Kassel, Alemanha, em 1993, no Centre d'Art Contemporain, Genebra, Suíça e 1997, na Christopher Grimes Gallery, Santa Mônica, Califórnia, EUA. Representou o Brasil na Bienal de Veneza, em 1997. Seus trabalhos estão nos acervos de grandes museus mundiais, e esculturas para áreas externas estão expostas em Raum für den nächsten Augenblick, Neue Galerie, Kassel, Alemanha e na Omkring, Leirfjord, Noruega. Suas últimas exposições individuais foram no Gabinete de Arte Raquel Arnaud e em uma retrospectiva no Cultural Centro do Brasil no Rio de Janeiro e Brasília. Sua exposição individual mais recente foi na Galerie Denise René, Paris, França. Desde 1982 é representado pelo Gabinete de Arte Raquel Arnaud. Mora e trabalha no Rio de Janeiro.

• Waltercio pela ótica de um livro, com texto de Paulo Sérgio Duarte

Em um livro da editora Cosac & Naify²⁹, a obra de Waltercio é exposta com textos do crítico Paulo Sérgio Duarte. Em primeiro lugar, fica evidente uma diferença entre o livro de Waltercio analisado e os dos outros dois artistas: não há informações pessoais sobre a trajetória do artista, nem sequer na sua biografia. O livro todo realmente se debruça somente sobre a sua obra, o que parece transparecer uma postura do próprio artista.

²⁹ DUARTE, Paulo Sérgio. **Waltércio Caldas**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

Como foi dito anteriormente, grande parte da forma como se apresenta a análise da trajetória de um artista refere-se a características da sua obra. Em alguns casos é possível estudar a obra de arte sem levar em conta a biografia do artista, como no caso de Waltercio. Em outros, não.

Para Paulo Sérgio Duarte, o trabalho de Waltercio faz uma reflexão sobre espaço e tempo e insiste na consistência da matéria. Ele procura resolver um dilema da escultura contemporânea quando trabalha “criticamente” com a tríade do passado: vertente construtiva, *minimal art* e arte povera.

Uma característica de sua obra é a incorporação do vazio, conforme Ronaldo Brito³⁰ sintetizou: “*O vazio existe, age e interfere*” (p.76). A matéria é reduzida ao mínimo necessário, sempre discreta e preciosa.

Conforme Duarte (2001), a fruição da obra enigmática de Waltércio é um desafio em contraste com a entrega fácil das coisas no universo da sociedade de consumo, pois junto à percepção ela exige uma construção no pensamento. E exige também uma relação com o silêncio. Nas palavras do autor:

“...o silêncio se torna mais denso quanto mais o trabalho vai se despregando de qualquer retórica embutida; quanto mais se torna independente de referências externas e impulsiona uma inteligência puramente ótica”. (Duarte, 2001, p. 87)

Então, torna-se importante ressaltar que, na obra de Waltércio, “*o parceiro do olhar será o pensamento reflexivo*”.

Isso quer dizer que o trabalho não é redutível ao seu conceito, nem se esgota em seus elementos sensíveis. Vive da tensão entre esses dois campos. Em alguns trabalhos de sua trajetória, Waltercio explora a questão “o que é arte” e a articulação de suas respostas-limites.

Waltercio trabalhou um tempo com objetos, em escala portátil, e, conforme Duarte (2001), após 1978 passa para uma dimensão maior, com várias esculturas públicas.

³⁰ Retirado de: DUARTE, Paulo Sérgio. **Waltércio Caldas**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

O autor do livro não comenta aspectos relacionados a personalidade do artista, mas somente a respeito da sua obra considerando que uma das características mais fortes do trabalho é que várias formas não se relacionam com ícones ou imagens da esfera social. São “estranhas” no sentido de que possuem uma lógica própria.

Para encerrar, conforme Duarte (2001), na obra de Waltercio os vazios e seu equivalente, o silêncio, estão sempre presentes, concorrendo com a matéria.

- **Waltercio pela a ótica de Gabriel**

Waltercio foi selecionado pelo curador-geral da 6ª Bienal do Mercosul, Gabriel Perez-Barreiro. Quando questionado, em entrevista realizada em 12 de outubro de 1997, no Cais do Porto, sobre o que pensava a respeito da obra e da figura de Waltercio, Gabriel começou respondendo que sempre admirou muito o artista e que escolheu Waltercio porque vê nele uma postura “curatorial”.

Essa seleção deve-se ao fato de que a mostra *Conversas* foi composta por artistas escolhidos por Gabriel os quais tinham que eleger outros artistas com os quais as suas obras se comunicassem. Portanto, Gabriel possui uma imagem de Waltercio como um artista que tem como característica principal do seu trabalho uma reflexão sobre a história da arte. Nas palavras de Gabriel:

“Então eu penso nele quase como um curador, no discurso, no jeito que ele forma o discurso e cria a obra e cria relacionamentos entre as obras.”

Quando questionado se ele acredita que o artista forma uma “imagem” enquanto conceito, que é divulgada, ele afirma que sim. E inclusive cita o exemplo de Waltercio:

“Sem dúvida, o Waltercio tem toda uma... não sei se é imagem... é um aspecto da personagem que é comunicada publicamente. E isso ficou muito claro para mim no primeiro seminário de arte-educação em que ele foi como grande provocador. Aí, para mim, ficou evidente esse

assunto de imagem de artista, estava claríssimo nessa mesa... por exemplo, a Mônica Nador. Ela também estava propagando uma imagem de um outro tipo de artista, então o que tinha eram dois paradigmas opostos e eu me interessei no confronto desses dois. Mas, sim, sem dúvida o artista até no vestir, em tudo, constrói uma imagem.”

No referido seminário apontado por Gabriel, Waltercio fez um discurso contundente, em que criticou a idéia de educação em arte, colocou seu desconforto com a valorização da imagem do artista, e essa sua atitude “provocadora” influi, sim, na construção de uma imagem-conceito a seu respeito.

Para Gabriel, é evidente que Waltercio defende muito a autonomia do trabalho, e o curador comenta que respeita muito essa conduta, a qual ficou demonstrada no fato de Waltercio relutar em disponibilizar para o curador pedagógico da 6ª Bienal, Luiz Camnztizer, um texto explicativo da sua obra *O ar mais próximo* para colocar na estação pedagógica, pois, para o artista, “*arte não deveria ter explicação*”.

Quanto à imagem do artista no mercado, Gabriel afirma que, no Brasil, Waltercio tem uma imagem e, no exterior, ele tem outra. Quer dizer, no exterior ele é muito pouco conhecido, não é uma grande referência, enquanto, para Gabriel, no Brasil ele está entre os 10 principais, talvez entre os cinco principais artistas. Fora do Brasil as pessoas somente sabem que ele existe, não muito mais do que isso. E aqueles que o conhecem no exterior têm, por exemplo, a imagem de uma obra: “*Ah! Eu vi uma obra do Waltercio numa exposição coletiva!*” Então isso vai gerando uma imagem associada a uma única obra, quer dizer: “*Ah! O Waltércio é esse cara que faz trabalho em aço inox...*”

“Acho que o circuito especializado brasileiro já viu a exposição dos livros do Waltércio, já viu a exposição dos fios, já viu que tem um repertório maior, que é um artista mais complexo. No exterior, eles não têm isso. Eles têm uma imagem muito, muito limitada.”

Acontece então que, para Gabriel, quanto mais complexa e variada é a obra de um artista, mais difícil se torna associar a ele uma imagem baseada em sua obra, o que é mais fácil quando a obra possui uma unidade.

- **Waltercio pela ótica de Waltercio**

Quando entrevistado, por telefone, em 14 de outubro de 2007, Waltercio mostrou-se bastante desconfortável com o tema da “imagem” enquanto conceito que se forma sobre o artista. Quando questionado sobre como pensa e comunica sua auto-imagem, e se existiria um personagem “Waltercio Caldas”, o artista respondeu incisivamente que “*pra mim esse personagem não existe*”.

E coloca, com clareza, que o trabalho é o trabalho e ele é outra coisa no momento em que afirma que o seu trabalho não se deve a manifestações suas no sentido de produzir uma mitologia pessoal, mas, ao contrário, só se deve ao próprio trabalho.

Chega a comentar, na entrevista, que os outros poderiam formar a imagem de um personagem Waltercio, mas que ele não vê e nem se preocupa com isso. Pelos comentários feitos na entrevista, o artista acredita que a formação de uma imagem-conceito ao seu respeito não ajudaria em nada na compreensão do seu trabalho.

Apesar das afirmações de Waltercio, como já foi colocado por Rudimar Baldissera no primeiro capítulo, formam-se imagens a respeito das personalidades, independentemente da vontade delas. Quanto ao fato de o artista considerar que conhecer mais a seu respeito não influencia na compreensão da sua obra, isso pode ser questionado. Quanto mais dados forem conhecidos a respeito da trajetória do artista, mais percepções podem ser obtidas no contato com sua obra.

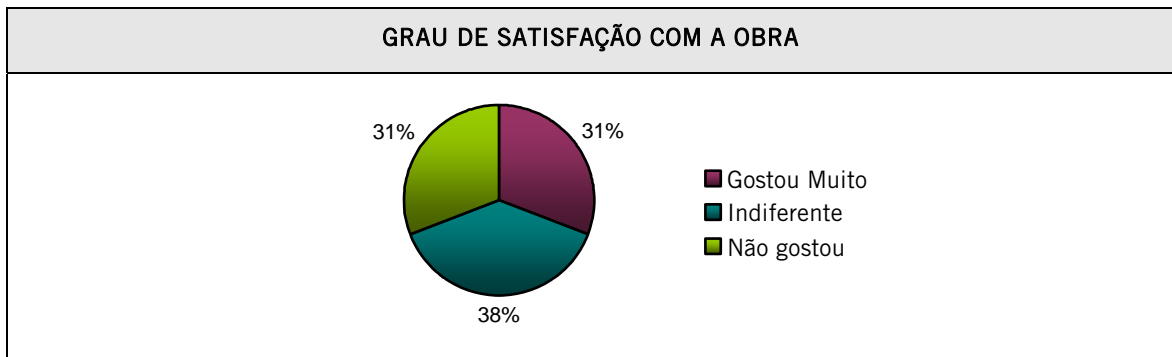
- **Waltercio pela ótica do público da 6ª Bienal do Mercosul**

Assim como no caso de Cildo e Nelson, pode-se afirmar que a grande maioria dos visitantes entrevistados na 6ª Bienal do Mercosul não conhecia, nem nunca havia ouvido falar de Waltercio Caldas. Das 14 pessoas que foram entrevistadas em frente à sua obra, *O ar mais próximo*, nenhuma conhecia o artista, ou seja, 100% o desconheciam.

Sendo assim, pode-se concluir que esse público não tem como formar uma imagem sobre o artista a não ser baseado nessa obra.

Em frente à obra *O ar mais próximo*, os entrevistados foram perguntados a respeito do que acharam da obra e as respostas foram bastante variadas. Pode-se ressaltar algumas palavras usadas nas respostas para definir a obra: *leveza; harmonia; imaterialidade; vazio; hipérbolas; mínimo; simples; detalhes.*

Constatou-se que, quanto ao grau de satisfação com a obra, 4 pessoas manifestaram que gostaram muito, 5 pessoas se mostraram indiferentes e 4 pessoas se pronunciaram negativamente. Um fato interessante é que entre esses entrevistados, 5 pessoas manifestaram que gostaram mesmo da obra que estava ao lado da de Waltercio, que era a de Jesús Rafael Soto. É impressionante como essa obra chamou a atenção do público.



Analisando-se alguns exemplos de resposta, pode-se perceber que algumas pessoas conseguiram chegar bastante próximo das questões abordadas pelo artista: *“Sim, claro... porque os fios estão caindo, formando hipérbolas, como cordas soltas, de cores distintas. Nesse espaço vazio passa uma sensaco extraordinária...”*; *“Me passou uma sensaco de imaterialidade, de vazio...”*; *“Interessante. Da a sensaco de leveza... a gente olhando assim da a sensaco de leveza.”* Algumas pessoas manifestam-se desconfortáveis por não conseguir entender um significado na obra: *“Não entendi, não me passou nada...”*; *“Eu tava conversando com ele... eu achei curiosa, mas não entendi muito bem. Não me passou nada....”*

Dos 54 entrevistados na saída do evento, quando questionados se lembravam qual a obra de que mais gostaram da Bienal, nenhuma pessoa citou a obra *O ar mais próximo*, de Waltercio Caldas, o que apenas constata que é uma obra de difícil aproximação com o público.

Também na saída da Bienal, foi mostrada uma foto da obra *O ar mais próximo*, perguntando aos visitantes se se lembravam de ter visto a obra. Dos 54 entrevistados, 47 pessoas lembravam de tê-la visto, mas quando questionados se recordavam o nome do artista, somente 3 pessoas responderam positivamente.

Quando colocadas lado a lado fotos das obras *Marulho*, *A Lot(e)* e *O ar mais próximo*, 1 pessoa, entre 25, disse preferir *O ar mais próximo* em relação às outras duas.

Pode-se concluir que o público geral sai da Bienal sem uma imagem formada a respeito do artista Waltércio Caldas, o que não significa que não tenham experimentado as sensações que a sua obra provoca. Pode-se também afirmar que entre as três obras analisadas, a de Waltércio foi a que apresentou menor empatia com o público.

4.2.2.2. Ilusões: a arbitrariedade das instituições, a liberdade do artista e a incoerência do público

Nathalie Heinich (1998) possui um texto intitulado “*O triplo jogo da arte contemporânea*”³¹ no qual chama a atenção para os três tipos de atores que constroem esse “jogo” que são artistas, especialistas e público, e para as três “ilusões” que podem rondar a apreciação da arte contemporânea: considerar que as instituições não têm critérios e por isso aceitam o “qualquer coisa” da arte contemporânea; considerar que o artista é livre para fazer “qualquer coisa” que isso será considerado arte; considerar que o público é incoerente, não tendo critérios e apreciando “qualquer coisa”.

Analisando as entrevistas com os curadores da 6ª Bienal do Mercosul, Gabriel Perez-Barreiro e Moacir dos Anjos, que são, nesse caso, representantes da instituição, é possível avaliar se a ausência de critérios existiu ou não no caso específico analisado. As respostas dos dois curadores não representam a opinião de todos os profissionais de uma categoria, mas são um indício de como os curadores tratam a questão da escolha dos artistas.

Quando questionado sobre como foi feita a escolha de Waltércio Caldas para a 6ª Bienal, Gabriel Perez-Barreiro comentou que sempre que precisa escolher artistas para uma exposição,

³¹ HEINICH, Nathalie. **Le Triple Jeu de L'art Contemporain**. Paris: Éditions de Minuit, 1998.

em primeiro lugar ele elabora uma lista com vários nomes. No caso dessa Bienal, Gabriel relata que essa relação acompanhou-o durante umas duas ou três semanas em que passou refletindo. E acrescenta que, aos poucos ele vai “limpando” a lista, até chegar aos nomes selecionados. E nos critérios de “limpeza” influem vários fatores, como, por exemplo, no caso da lista para a 6ª Bienal, se havia muitos nomes de um único país (pois isso não poderia acontecer), se o artista cogitado teria disponibilidade ou não para atender o convite, entre outros.

Como mencionado anteriormente, Waltercio foi escolhido por Gabriel baseado no critério da curadoria para a mostra Conversas, pois para essa mostra o artista deveria indicar outros artistas. Portanto, a proposta era selecionar artistas com potencial crítico, com perfil de ser ele mesmo um curador. Provavelmente, esse foi o critério que norteou os curadores a optarem por Waltercio.

Ainda refletindo a respeito dos critérios dos quais os curadores se valem na seleção dos artistas, Gabriel aponta o valor que a divulgação do artista assume, seja em revistas especializadas, exposições, coleções ou galerias. Para ele o curador está sempre atento ao mercado, e, para entrar nessa “lista” do curador, o artista tem que estar em visibilidade. Por isso, a importância das galerias destacada por Gabriel. Ele cita:

“...se eu sei que um artista está sendo representado pela Raquel Arnaud isso já vem com uma bagagem, pela idade da galeria, pelos outros artistas que representa... Então eu vejo que, muitas vezes, na arte latino-americana uma galeria internacional compra um artista latino-americano, e as pessoas pensam: ‘Ah! eu devo prestar atenção porque ele já está nessa galeria’.”

Conforme cita Perez-Barreiro, na posição de curador é preciso ter opinião sobre os artistas, é preciso conhecer os trabalhos para poder formar seus critérios de escolha. E, segundo ele, como existem milhões de artistas no mundo, para saber quais deve selecionar o curador se vale desse critério da visibilidade, de onde está o artista, se ele está representado por uma galeria importante, em que lugares está expondo, como está evoluindo sua obra. Nas palavras de Gabriel:

“...eu estou meio ridicularizando, mas eu não quero estar numa festa onde alguém esteja falando de um artista e eu não sei quem é, não tenho a imagem formada. Isso é um peso porque é a minha profissão, quer dizer, se você é curador, galerista, crítico nunca pode falar que não sabe. Tem que ter uma opinião, tem que ter visto um conjunto de trabalhos, tem que poder dizer se era melhor antes ou agora, tem que ter uma opinião, e acho que, é nesse momento, que a figura do artista se consolida e pára de ser uma coisa solta e começa a ter uma consistência...”

O diálogo entre curadores acaba influenciando os conceitos que eles possuem dos artistas. Como exemplo, Gabriel cita um curador que sempre, durante uma conversa, cita o nome da artista Maria Leontina. Então, mesmo que a maioria das pessoas nunca tenha ouvido falar dessa artista, pelo fato de determinado curador estar falando sobre ela, conclui-se que ela deve ser importante ou seu trabalho merece ser visto.

No caso das bienais, outro critério que, para Gabriel, influi na escolha dos artistas é o fato de existirem artistas com um perfil de trabalho que se adapta ao formato do evento, os quais estão sempre presentes nas mais diversas bienais do mundo. Com relação a esses artistas, Gabriel chega a mencionar o termo “artista-bienal”, pois observa o fato de pessoas da área exclamarem: “Ah, então essa é uma típica bienal porque está o fulano”... Nas palavras de Gabriel: “Tem uns favoritos que estão sempre aparecendo em bienais”.

Já no caso de Moacir dos Anjos, quando questionado a respeito de como aconteceu a escolha de Nelson Leirner e Cildo Meireles, afirmou que um dos primeiros critérios que levou em consideração é o fato de serem artistas cujo trabalho ele acompanha há bastante tempo, já tendo feito outras curadorias e escrito textos críticos a respeito de suas obras. Pode-se dizer que uma relação pessoal acaba criando-se ao longo do tempo de contato entre curador e artista, e, a partir desse momento, o artista provavelmente será cogitado na lista do curador. O que não significa, de forma alguma, que o lado pessoal pese mais que o profissional. Conforme cita Moacir:

“...são artistas que têm já um reconhecimento nacional e internacional, principalmente no caso de Cildo. E são artistas com os quais eu já tinha tido a oportunidade de trabalhar anteriormente como curador de

exposições deles... Enfim, tenho uma relação de acompanhar o desenvolvimento do trabalho deles efetivamente, incluindo visitas aos seus ateliers, conversas..."

Como principal critério de escolha dos dois artistas, Moacir ressalta o fato de ver nas obras dos dois características de trabalhos “híbridos” que se encaixavam ao tema proposto por Gabriel Perez-Barreiro da metáfora da *Terceira Margem*. Na visão de Moacir, ambos os trabalhos possuem essa característica de destacar algo que “está entre”, do que não é uma coisa nem outra. Conforme o curador:

“Então eu acho que tanto o trabalho do Nelson como o do Cildo têm um componente relacionado a essa questão do hibridismo, a essa questão do espaço, das fronteiras que se dissolvem no mundo contemporâneo. E é por causa disso que eles chegaram a mim, que suas obra se impuseram mais uma vez dentro de meu trabalho curatorial.”

Parece importante salientar que, no caso analisado, na hora de fazer suas escolhas para a exposição, os curadores, representantes das instituições, em vários casos levaram em conta não somente uma obra, mais, sim, a trajetória do artista. Principalmente no caso de Nelson e Cildo que foram artistas da parte chamada de Zona Franca na Bienal que tinha como intuito selecionar nomes reconhecidos no campo artístico. Portanto, o que deve acontecer em outros casos como aconteceu nesse, um dos critérios passa a ser o reconhecimento já alcançado pelo artista no sistema, o grau de visibilidade que ele possui. Isso fica evidente pelo fato de tanto Cildo como Waltercio terem sido escolhidos antes mesmo de suas obras. Não foram suas obras que foram selecionadas, foram eles enquanto artistas. Waltercio, como já foi citado, escolhido por seu perfil próximo de um curador e, no caso de Cildo, conforme cita o próprio artista, a sua obra escolhida tinha sido *Babel* mas, como ele não podia expor essa obra, recorreu-se a *Marulho*, ou seja, a obra em si não importava tanto quanto o fato de ter Cildo Meireles presente na Bienal.

É lógico que existem artistas que são escolhidos e não têm um grau de visibilidade tão grande quanto outros, mas nos casos analisados esse foi um critério. Nessa edição da Bienal existiam artistas que não eram tão consagrados, que foram escolhidos baseados em outros critérios.

Conforme podemos notar, o “qualquer coisa” da arte contemporânea não é escolhido sem critérios. Existem critérios com os quais as instituições se pautam para fazer suas opções e eles

variam em função de cada caso. Podem não ser acessíveis e compreensíveis à maioria dos espectadores, mas eles sempre existem.

Quanto à ilusão da liberdade do artista, cita Heinich (1998) *“Qualquer um é livre para não respeitar as regras do jogo, mas se assumir o risco de ser excluído”* (p. 56), ou seja, o artista é livre para criar o “qualquer coisa” que quiser, mas somente será reconhecido como artista se esse “qualquer coisa” for considerado “alguma coisa” importante para a arte pelos especialistas.

Nesse sentido, quando perguntados por que acreditam terem sido escolhidos para a 6ª Bienal do Mercosul, os três artistas (Nelson, Cildo e Waltercio) colocam em primeiro lugar o fato de já conhecerem, de outras exposições, o curador que os selecionou, ou seja, o fato de já terem sido reconhecidos em outras ocasiões. Nesse momento, o trabalho que eles apresentam possui o respaldo de uma relação de outras ocasiões em que já demonstraram que sua obra apresenta conteúdos que não são “qualquer coisa” para os especialistas em arte. Logo, antes de tudo, o artista precisa fazer-se reconhecer como artista e possuir um trabalho com uma continuidade de pesquisa. O que não significa que foram escolhidos por motivos pessoais, mas sim que seu trabalho já foi reconhecido em outros momentos.

Na opinião de Nelson Leirner, o artista, hoje, deve ser encarado como um profissional, e como profissional ele tem que estar atento às exigências de seu mercado. Então, embora aparentemente seu trabalho pareça ser “qualquer coisa”, ele está baseado no conhecimento que o artista, enquanto profissional, possui das exigências do seu mercado de trabalho.

Se o trabalho desperta o interesse de especialistas da área, é sinal de que possui conteúdo que o diferencia de “qualquer coisa”. Sendo assim, o artista apresenta aquilo que acredita que seja importante, e os especialistas aceitam ou não essa informação e, se aceitam, fazem-na circular. Para Nelson, é com o tempo, ao longo da apresentação do seu trabalho, que o artista vai construindo sua imagem, sua reputação.

Exemplificando, no caso específico da Bienal do Mercosul, Nelson acredita que o trabalho precisava atender alguns critérios para ser escolhido, como, por exemplo, a escala. Não adiantaria o artista querer apresentar uma “qualquer coisa” que não se adaptasse ao tamanho do espaço de exposição. Essa é uma questão bastante citada pelos organizadores de um evento do tipo bienal: quando se tem um espaço grande de exposição é preciso preenchê-lo de forma eficaz. Portanto, a obra do artista tem que se adaptar a esses critérios existentes. Nas palavras de Nelson:

“O meu trabalho tem 28 metros quadrados e precisaria de um espaço mínimo 3 vezes maior para o espectador circular para visualizar as quase 1000 imagens nele inseridas. Em uma bienal aonde os espaços são gigantescos somente obras de grande porte se adaptariam. A não ser por ser um trabalho conceitualmente pequeno onde a intenção fique clara. Uma miniatura precisaria de um grande espaço a sua volta para conceituar a intenção do artista.”

Baseados nessa consideração de que existem critérios de escolha, questiona-se até que ponto o artista possui uma liberdade de fazer o que quiser ou ele é mais uma peça que deve se adaptar às condições do jogo. Para Leirner, com base em uma afirmação de Duchamp: “Arte é 50% artista, 50% avalista”. Portanto, o artista possui uma liberdade limitada pelo poder das instituições. Como Leirner dá a entender, quem dá o aval para que se possa ser considerado artista são as instituições. Antes de ter o aval das instituições, pode-se sentir um artista pelo que se faz, mas, na opinião de Leirner, não se pode dizer artista até começar a ser avalizado.

Quanto à ilusão da incoerência do público, ilusão de achar que este não tem critérios de apreciação, Heinich (1998) ressalta que: “... assim como não há um único gosto, não há um único público mas categorias de públicos” (p. 58).

Cada categoria possui os seus critérios de avaliação. É difícil determinar um padrão, ou um parâmetro para análise dos públicos, porque entre suas próprias categorias existe uma enorme diferença entre pessoas, personalidades, vivências, tipos de educação...

Mas no caso específico da análise do público da 6ª Bienal, decidiu-se dividir o público entre o público especializado e o público leigo, ou o grande público visitante.

Quanto ao grande público (formado em sua grande maioria de leigos em arte), partiu-se da interrogação de saber se as pessoas desse grupo precisariam do conhecimento a respeito do artista para usar como critério de avaliação da obra desse mesmo artista.

Para Gabriel Perez-Barreiro, em um evento como a Bienal, ao saber que um artista é importante, que ele é o mais vendido do circuito ou que ele é muito conhecido, o grande público faria uma leitura da obra diferente da leitura que faz sem saber nada sobre o autor. Por isso, Perez-Barreiro comenta que na Bienal, propositalmente, não foram disponibilizados ao público nenhum tipo de informação biográfica a respeito dos artistas. Como cita o curador: “*Acontece que, dessa forma, o público olha com os mesmos olhos o trabalho do Alejandro Otero, que é um*

artista bastante conhecido no meio especializado, e o trabalho do José Gabriel Fernández, que é um artista que está começando.”

Nesse sentido, Moacir dos Anjos acrescenta que acredita que o grande público possa ter outros critérios que permitam uma relação com a obra diferente da relação de quem possui os códigos específicos da arte. No caso das obras *Marulho* e *A Lot(e)*, o curador crê que exista um público que se relaciona de uma forma muito lúdica com as obras pelo fato de os dois trabalhos possuírem uma ligação intensa com o cotidiano das pessoas:

“Acho que eles estabelecem uma ligação muito forte com o cotidiano das pessoas, uma empatia com o mundo sensível das pessoas, seja, no caso do Cildo, a relação com o mar, a relação com essa projeção que usualmente se faz da natureza como algo que está mais além, ou, no caso do Néelson, com todo esse universo simbólico com o qual a gente vive no cotidiano, o reconhecimento no trabalho de elementos que nos rodeiam no dia-a-dia.”

Para Moacir, esses trabalhos permitem diferentes formas de recebimento, desde uma forma de recepção mais especializada e intelectualizada, até uma forma quase lúdica e superficial do ponto de vista da riqueza que esses trabalhos podem trazer.

Portanto, poderia-se dizer que o conhecimento prévio dos artistas e suas trajetórias não teria uma grande importância como critério de avaliação dessas obras, pois elas se relacionam de uma forma imediata, sensível, exercendo uma atração por falarem de coisas do cotidiano de todo mundo. O grande público pode perceber a obra somente através do que apreender por seus sentidos.

Já para o público especializado, analisar a mesma obra com ou sem a assinatura do artista, faz diferença na leitura. Com mais dados para avaliação, é possível perceber mais questões que a obra desperta.

Nelson Leirner acredita que a sua obra possa ser lida por qualquer tipo de público da mesma forma. E pelos dados já destacados na pesquisa realizada com o público, percebe-se que realmente é uma obra que tem fácil conexão com o grande público. Conforme o artista, seu trabalho é de fácil identificação, o que não quer dizer que o que ele conceitua com o seu

trabalho, ou o que as pessoas que estão no meio falam sobre o seu trabalho, seja acessível ao público. Nelson considera seu trabalho acessível pela identificação dos elementos que usa. Mas acredita que isso não aproxima o público da arte, as pessoas apenas se sentem bem ao reconhecer algo que já viram, já ouviram falar, e, para o artista, parece que eles são atraídos por essa identificação.

Isso fica evidente pelo fato de a obra de Nelson ter sido a segunda mais citada, na saída da Bienal, como a obra de que as pessoas mais gostaram. *A Lot(e)* foi citada por 6 pessoas das 54 entrevistadas. Além disso, das 14 pessoas que teceram comentários específicos em frente à sua obra, 5 pessoas manifestaram que gostaram muito e 6 pessoas que gostaram. E quando foi apresentada uma foto dessa obra ao lado das outras duas, *Marulho* e *O ar mais próximo*, de 25 pessoas 18 disseram se sentirem mais atraídas por *A Lot(e)*. Conforme dados já apresentados anteriormente, os entrevistados não se serviram do conhecimento prévio sobre o artista para avaliar a obra, mas o principal critério utilizado para admirá-la como obra de arte foi o fato de conseguirem “entender” ou estabelecer uma ligação com o propósito do artista expresso na obra.

Waltercio Caldas também demonstra acreditar que o principal critério no qual o público deve basear-se para avaliar uma obra de arte é a sua percepção. Para Waltercio, se o público não desenvolve a percepção, não adianta código. Segundo o artista: “*Não necessariamente uma pessoa compreende mais um trabalho se for informada antes a respeito do que significa*”. Pode-se dizer, então, que, como o grande público não participa das decisões sobre a legitimação da arte, pouco importa a sua opinião em relação às obras e aos artistas. Seus critérios de avaliação a respeito de um objeto ser arte ou não, não são considerados suficientes para terem credibilidade de decidir o que deve ser exposto ou não.

Isso até o momento em que não se está envolvido em um sistema de “compra” de arte. Na esfera do sistema comercial, passa a ter valor aquilo que é consumido. Portanto, os critérios de avaliação do público comprador são critérios que são levados em consideração pelos especialistas.

4.2.2.3. Quando o artista é a obra e a obra é o artista

A questão da imagem do artista torna-se mais complexa em função de que ela se mistura com a imagem de sua obra. Não há como separar essas duas coisas ao se entender a obra como uma explicitação do pensamento ou da forma de pensar do artista. Ela evidencia algumas coisas a seu

respeito, a respeito de suas preferências, de sua visão do mundo. Portanto, a obra é, com certeza, um dos aspectos formadores da imagem do artista. Mas será que se pode dizer que é o único? Há quem acredite, como Waltercio, que é o único aspecto importante a ser comunicado ao grande público. Mas e quanto ao público especializado? Será que esse é o único aspecto que constrói para ele a imagem do artista?

Pode-se afirmar que não. Características como o cumprimento dos compromissos, a facilidade de relacionamento, o tipo de conduta profissional, a postura frente a assuntos polêmicos, tudo isso são particularidades do artista, e não da sua obra, que ajudam a construir a sua imagem-conceito.

A respeito dessa mistura entre imagem da obra e imagem do artista, considerando a imagem que fazemos do artista a partir de seu trabalho, Gabriel Perez-Barreiro coloca que, quando o artista basicamente faz um tipo de trabalho, sua imagem tem mais chance de sucesso, pois é facilmente reconhecida: *“O fulano é aquele artista que faz esse tipo de obra assim, assim e assim.”* Para ele, quanto mais complexa a obra do artista, mais variações possuir, mais difícil de relacionar a imagem do artista com a sua obra. Cita o curador: *“...se tu olhas assim, os artistas brasileiros com mais sucesso no exterior são artistas que basicamente fazem um tipo de trabalho, a Beatriz Milhazes, a Adriana Varejão...”*.

Um exemplo citado por Perez-Barreiro é o caso de Hélio Oiticica, que tinha uma imagem no exterior vinculada ao *Parangolé*, pois foi a obra exposta na Documenta e que ficou mais conhecida. Na hora em que ele vira centro do discurso, que passa a ser capa de revista, ganha exposição individual, aí sua imagem vai ganhando uma complexidade maior.

Conforme Perez-Barreiro, a razão de os artistas plásticos geralmente não gostarem de aparecer é devido ao fato de sua imagem competir com a imagem da sua obra. Segundo ele, a obra é algo visual; então se a imagem do artista, enquanto fisionomia, for colocada junto à obra, as duas imagens estarão competindo. Para o curador, na música acontece diferente justamente porque o objeto do trabalho não é visual. Mas fica claro nesta análise que os dois aspectos formadores da imagem-conceito dos artistas são **o nome + a obra**, pois o aspecto fisionômico tem pouca importância na formação dessa imagem.

Ele ainda acrescenta que, por outro lado, se existe uma distância muito grande entre a imagem do artista e a sua obra, pode-se criar um problema. Nas palavras de Gabriel: *“...pode parecer mais um produto no mundo”*. Uma proximidade do artista personaliza o objeto de arte, cria um diálogo, nomeia a informação na rede descrita no primeiro capítulo por Anne Cauquelin.

Perez-Barreiro diz que não acredita na autonomia total da obra de arte sem a figura do artista, como também não concorda com o outro extremo de personalizar tanto o artista a ponto de torná-lo um “mago”, um culto de personalidade. O curador considera a obra de arte como uma experiência de comunicação (emissor-mensagem-receptor), um diálogo, portanto tem alguém querendo dizer algo ou fazer refletir sobre algo: o artista. Sendo assim, a obra de arte contemporânea, enquanto mensagem, não contém em si todo o significado, às vezes se precisa de outra informação.

Para o grande público que entra em contato com a obra sem ter conhecimentos a respeito do artista, é evidente que a imagem do artista é a imagem da sua obra.

E existem aqueles casos em que imagem do artista e imagem da obra se misturam a tal ponto que o artista vira obra. Um exemplo seria Warhol, cuja imagem própria virou parte da sua obra. Assim também ocorre com artistas que trabalham com *performances*, onde a figura do artista é uma ferramenta, com artistas que assumem uma postura “auto-referente”, processo herdado do período modernista e que culminou no questionamento do próprio objeto artístico.

Quando questionado se em algum momento da carreira do artista o nome passa a ser mais importante que sua obra, Perez-Barreiro afirma que: *“Acontece, sem dúvida”*. Para o curador, acontece quando o artista começa a ter sucesso comercial, pois, nesse momento, cria-se a demanda de possuir a “figura” do artista na forma de sua obra. Segundo ele, existem poucos colecionadores que fazem uma reflexão levando em consideração, em primeiro lugar, a obra. Para a maioria, a avaliação tem como critério preponderante o grau de notoriedade do artista. Conforme cita Gabriel:

“...tem um momento em que determinado circuito precisa de uma coleção... e as coleções são muito parecidas, e todos eles precisam ter um Waltercio Caldas ou Sérgio Camargo, por exemplo... Então, há umas figuras que são quase que obrigação. Eu acho que é nesse momento que isso supera, a imagem supera a obra, assim: ‘Se é o Waltercio e se é bonitinho, então eu quero.’ Isso vai criando uma demanda...”

E o artista tem que saber lidar com essa demanda quando ela chega, para não correr o risco de perder a qualidade da obra em função da demanda. Esse é um aspecto interessante de se

analisar, como cada artista lida com esse momento em que a demanda comercial aumenta, pois para Perez-Barreiro: *“...atender a demanda de mercado é um momento delicadíssimo na vida de um artista, podendo ser um fator inclusive de destruição da sua produção.”*

Então pode-se abordar um outro tipo de relação entre artista e obra que é levantado por Moacir dos Anjos, que são os casos de artista que tem carreira, mas não tem obra. Com a facilidade de construir carreiras baseadas na imagem, principalmente no que se refere à indústria cultural, os artistas também não ficariam fora dessa manifestação social. Assim, pode-se encontrar artistas que possuem uma inserção que é desproporcional à sua obra, ao seu trabalho. Para Moacir, isso tem relação direta com a *Pop Art* em que os artistas passam a explorar essa relação, vendendo a própria imagem como obra, assim como *Jeff Koons* que, segundo o curador, vende a si próprio como obra: *“Tudo que ele toca é obra de arte, tudo que ele faz é obra de arte, a vida dele é obra de arte. O artista se coloca na posição de objeto a ser consumido”*. Isso causa uma confusão entre o que é arte e o que é a vida do artista. Você legitima afinal o quê? Para Moacir dos Anjos, essas são questões colocadas desde os anos 60 pela arte contemporânea e que, muitas vezes, causam uma certa confusão na cabeça do público em relação ao que ele está consumindo como arte: se é uma idéia de arte, se é uma idéia de arte que é vendida pela mídia, pela indústria cultural ou se é um objeto, que pode ser desconectado da trajetória do artista, da imagem do artista.

Uma outra questão a ser analisada é que se o artista se fixa somente na imagem que as pessoas fazem da sua obra, e passa a se preocupar apenas em corresponder a essa imagem, ele pode acabar “engessando” o seu trabalho. Para Moacir dos Anjos, nesse sentido, os artistas muito bem sucedidos correm o risco de, a partir de determinado momento, passarem a fazer cópias deles mesmos, tentando satisfazer a idéia que se formou a respeito do trabalho deles. Cita Moacir:

“...eles se acomodam no sentido de que eles se adaptam a essa idéia. Então... é como se o artista fizesse cada vez mais obras dele próprio, mais cópias dele próprio... É quase como se ele passasse a produzir apenas em benefício da manutenção daquela figura pública já estabelecida. Isso é um risco que qualquer artista bem-sucedido corre, mas isso não necessariamente ocorre.”

Os artistas que não se baseiam nessa idéia formada a respeito do seu trabalho conseguem subverter o tempo toda essa expectativa, conseguem assumir riscos. Para Moacir, é fundamental que os artistas tenham sempre a noção de risco presente, sempre busquem correr riscos no seu trabalho, nem que às vezes seja preciso trabalhar “contra” eles próprios, contra a imagem-conceito formada a seu respeito.

Conforme Moacir, ao longo do tempo se observam artistas que conseguem reinventar-se, conseguem manter o interesse pela pesquisa, pela invenção, o interesse por buscar o frescor da investigação, buscar sempre alimentar seu trabalho de coisas novas, e há outros que simplesmente se acomodam a uma posição de reconhecimento obtida, e que não corre mais risco nenhum de ser abalada.

É nesse sentido que Moacir acredita que o nome possa sobressair à obra do artista, quando a idéia de artista que os outros fazem passa a ditar a forma de o artista conduzir o seu trabalho.

Para esse curador, os casos de Cildo Meireles e de Nelson Leirner são exemplos de artistas que nunca deixaram de se reinventar. Não é sem razão que obtiveram reconhecimento tardio em suas trajetórias, pois sempre assumiram riscos e mudaram o tipo de trabalho que produziam sem se preocupar com o quanto isso afetaria a imagem que os especialistas faziam deles. Cita Moacir:

“Eles têm uma postura ética muito clara que faz com que o trabalho deles nunca se submeta ao nome deles. O trabalho é que está em primeiro lugar, é o trabalho que guia, é ele o motor que guia suas trajetórias, e não a necessidade de aceitação, a vontade de aceitação, de ser bem recebido. A trajetória deles não é uma trajetória em direção a uma consagração, em direção à aceitação. Ao contrário, a trajetória deles é na contramão dessa aceitação.”

Para Cildo Meireles, existem os artistas que fundam seu trabalho baseado na história do objeto de arte, e artistas que fundam sua atuação na própria divulgação e circulação do seu nome enquanto artista. Exemplos do segundo caso seriam Andy Warhol e Salvador Dalí. Cildo afirma que se identifica com o primeiro tipo de artista, que, de acordo com ele: *“deixam que o trabalho trabalhe por si”*. Ele acredita que aqueles que se baseiam muito na própria presença, no

próprio nome, nunca irão saber se realmente o trabalho está circulando por mérito próprio. Mas acredita que existem grandes artistas que se utilizaram dessa forma de atuar, como Andy Warhol. Então Cildo coloca que não reprova essa forma de atuação, apenas julga não ser essencial ter essa preocupação com sua imagem pessoal. No Brasil, o artista considera ser ainda mais difícil construir uma trajetória como a de Andy Warhol, baseada nas questões da imagem do artista, pois o mercado é mais limitado, os espaços são para poucos escolhidos, e as condutas mais valorizadas são aquelas que são mais garantidas, que têm um reconhecimento mais embasado na história da arte. Sobre essa questão, cita o artista:

“Aqui, no Brasil, ninguém vai te carregar no colo. Então, pra você fazer as coisas, só você vai ter que fazer, e essa é a principal questão em arte. E não adianta você fazer o que já foi feito, você tem que criar sua singularidade... você não vai poder ficar contando com paparicagem, facilidades... você tem que aprender... não vai poder ficar esperando o estado, governo, bolsa ou os colegas. Você tem correr, meter a cara e fazer...”

Já na opinião de Nelson Leirner, o nome do artista nunca passa a ter mais valor que sua obra, mas ele adquire um valor, torna-se importante, no momento em que o valor comercial da obra aumenta em função desse nome. Para o artista, chega a ser engraçado o fato de que a sua assinatura, uma coisa abstrata, adquira um valor. Nas palavras de Leirner: *“Pra nós artistas, é muito estranho você vender a assinatura. Você vende o teu nome, no fundo você não está vendendo o teu trabalho, você vende o teu nome.”*

Waltercio Caldas já possui uma postura bastante radical quanto à questão da confusão entre imagem do artista e imagem da obra. Para ele, o trabalho do artista deve ser público, mas a sua figura não. Conforme a opinião de Waltercio, a imagem que as pessoas possuem do artista deve ser a sua obra, nada além dela: *“...o artista está sempre atrás de uma obra, e é essa obra na realidade que é a imagem do artista, e essa imagem produzida pelo artista que é a obra dele”.*

Ao mesmo tempo em que afirma que a obra é a imagem que se faz do artista, ele diz que o trabalho não pode ser reduzido a uma imagem-conceito, que o trabalho é fruto de um processo, de uma história, de uma vivência, de um curriculum que estariam minimizados quando considerados como imagem-conceito a respeito do artista. Mas não há como evitar que as

peçoas criem uma imagem, enquanto conceito, a respeito das figuras públicas sejam elas quem forem. Pelo que parece, para Waltercio então, essa imagem-conceito deve ser desconsiderada, ela não interessa. Mas aí é que entra a discussão: não interessa para o público especializado? Para os compradores de arte? Em várias situações ela não pode passar despercebida.

Conforme as respostas de Waltercio, a assinatura só tem valor enquanto crédito do trabalho, e, se em algum momento o nome do artista passar a valer mais que sua obra, é porque a obra é ruim. Mas em contrapartida pode haver ótimos trabalhos em que o nome do artista chama mais atenção do que o trabalho, mas nem por isso ele deixa de ser bom.

Um exemplo claro de que a imagem-conceito do artista é importante para os especialistas do meio, é a própria forma como Waltercio foi escolhido para a 6ª Bienal. Segundo ele mesmo, não foi uma de suas obras que foi escolhida, foi o próprio artista, por sua postura e sua forma de atuação. Esse exemplo demonstra bem que a obra é um dos aspectos que formam a imagem-conceito do artista, mas não é o único. Gabriel baseou-se em características do profissional, e não no resultado do seu trabalho.

4.2.2.4. O artista e as bienais

Analisando-se a grande incidência de obras que fogem ao padrão tradicional de exposição (que não são objetos, ou pintura, ou escultura) conclui-se que existe um novo perfil de artista cuja obra é difícil de expor nas categorias tradicionais de exposição. Conforme já foi citado por Raymone Moulin (1992), essa tendência se originou nas pesquisas artísticas começadas a partir dos anos 1960 e 70, que buscavam desligar-se das formas tradicionais de arte.

Sendo assim, as bienais passam a ser importantes formas de expor trabalhos que não seriam tão eficazes, ou nem seriam viáveis, em galerias ou museus. Portanto, Gabriel Perez-Barreiro chega a utilizar o termo “artista-bienal”, ou seja, artistas cujo trabalho possui perfil de bienal, termo que pode ser considerado polêmico, mas demonstra que existe um perfil de artistas que possuem um trabalho pouco comercial, com poucas chances de se concretizar se não for via um evento desse porte.

Como foi comentado anteriormente, o fato de um artista participar de várias bienais, acaba também sendo uma característica da imagem-conceito que se faz a seu respeito, principalmente para os curadores. Geralmente são trabalhos de grande porte, com uma característica próxima do

“espetáculo”, pois devem interagir com o público de uma certa maneira que pode ser até comparada, na opinião de Gabriel, com um parque de diversões. Um exemplo que ele cita é uma obra exposta na última Bienal de São Paulo que era constituída por uma grande bolha de plástico onde as pessoas entravam e subiam, enfim, interagiam com a obra.

Para Perez-Barreiro, Cildo Meireles é um exemplo de artista que possui esse rótulo associado à sua imagem, pelo fato de já ter participado de várias bienais e ter se saído bem perante a crítica. Referindo-se ao trabalho *Marulho*, exposto na 6ª Bienal, Gabriel comenta que, por seu porte e sua complexidade, não é um trabalho que seja próprio para galerias, o que não quer dizer que ele não possa ser vendido. Gabriel não quer dizer que Cildo é reconhecido porque participou de várias bienais e sim que, justamente porque seu trabalho é importante e tem características próprias desse tipo de evento, ele é muito requisitado para participar deles. Ou seja, Cildo participa de várias bienais porque é importante e porque seu trabalho possui um perfil próprio para esse tipo de exposição.

Além disso, outra característica desse perfil de artista, na visão do curador, é que eles têm a agenda muito cheia: “...*‘artista-bienal’ no sentido de tanta bienal que quer o seu trabalho... Então são várias bienais brigando para entrar no calendário do artista.*” Segundo Gabriel, ele mesmo já passou várias vezes por esse tipo de situação em que escolhera um artista que não pôde participar porque já fora selecionado por outras mostras.

Conforme Perez-Barreiro, é muito comum o perfil próprio para bienais ficar associado à imagem do artista, chegando ao ponto, como já citado, de existirem “favoritos” que estão sempre aparecendo em bienais. Como conta o curador, a respeito da 6ª edição da Bienal, surgiram vários comentários do público especializado de que ela foi interessante porque misturou alguns dos “*artistas típicos das bienais*” com outros que as pessoas não conhecem. Cita Gabriel: “*Eu ouvi várias vezes isso. Então tem referências aqui, o Steve McQueen é um ‘artista-bienal’, o Cildo é um ‘artista-bienal’, o Kentridge é um ‘artista-bienal’... têm vários... o Harrell agora está virando um ‘artista-bienal’. Mas há outros que são artistas que não estão nesse circuito, foi até comentado por outros...*”

O que que não quer dizer que o simples fato de ter participado de uma bienal garanta o sucesso na carreira dos artistas. Existem muitos que são chamados uma vez a participar e depois não são mais.

Importante ainda salientar que existe uma estreita ligação entre esse circuito das bienais com as galerias. Conforme o presidente da 6ª edição da Bienal, Justo Werlang³², quase todos os artistas que estão em uma bienal possuem galeristas por trás deles.

Gabriel Perez-Barreiro relata³³ que há muitos artistas que começam pelo circuito de bienal e desse circuito imediatamente passam para o circuito comercial, pois a bienal cria o “selo” de que esse artista é importante e a partir daí se cria uma demanda. Como o mercado está num momento de crescimento muito violento, qualquer coisa pode ser vendida. São artistas que não chegam com uma demanda prévia, mas, depois de terem participado de quatro ou cinco bienais, com certeza absoluta uma galeria importante vai procurá-los.

Sobre o Cildo Meireles, cita Perez-Barreiro: *“O Cildo com certeza é um dos grandes... agora ele decide de que bienal ele vai participar. Ele já fez várias bienais internacionais, bienais de São Paulo, quer dizer, ele é uma das pessoas mais poderosas do circuito de bienais”*.

A importância para a carreira de um artista de participar de uma exposição do tipo bienal está intimamente ligada ao fato de tornar sua obra e, conseqüentemente, sua imagem-conceito como artista visíveis, pois, como cita Gabriel Perez-Barreiro, as bienais são uma grande concentração de atenção. Para o curador, elas têm, para o artista, um valor incrível, sendo que existem aqueles que guardam as melhores idéias de trabalhos para ocasiões como essa: *“...vou guardar essa idéia para a bienal tal que terá mais visibilidade”*. Para as bienais com menos visibilidade, como é o caso da Bienal do Mercosul, isso pode ser um problema. Como exemplo o curador cita que não há como a Bienal do Mercosul solicitar ao Steve MacQueen, por exemplo, que ele crie um novo trabalho, específico para essa Bienal, porque ele não está tão interessado nessa Bienal sendo que foi convidado para várias outras que acredita gerarem mais visibilidade para o seu trabalho. Sob esse enfoque, torna-se relevante o dado de que na 6ª Bienal do Mercosul somente 40 obras das 334 expostas eram inéditas.

Moacir dos Anjos alerta para o fato de que esses artistas que participam de várias bienais podem se tornar escravos da demanda, e como se comentou anteriormente, essa é uma fase delicada da trajetória de um artista. Alguns podem se tornar artistas que fazem sempre o mesmo trabalho, um atrás do outro, só mudando questões superficiais. Seriam artistas que terminam fazendo trabalhos que “confirmem” seu nome, confirmem o interesse que o primeiro trabalho exposto, possivelmente em uma bienal, gerou.

³² Em palestra ministrada na ESPM, Porto Alegre, em novembro de 2007.

³³ Em entrevista disponibilizada nos anexos.

No caso da Bienal do Mercosul, Moacir acredita que as obras não são tão permeadas pelos interesses das galerias quanto as obras das bienais internacionais que cada vez mais vêm se aproximando de feiras de arte. Essa questão está provocando uma série de discussões, em várias partes do mundo, sobre qual é o papel das bienais atualmente.

4.2.2.5. Qual a importância de estar na mídia?

Quando questionado se estar presente na mídia seria importante para a trajetória dos artistas, Gabriel Perez-Barreiro afirma que estar na mídia especializada, como revistas específicas de arte é importante, sim, pois para o curador, existe um problema de saturação. Há muitos artistas, e todas as formas de chamar a atenção sobre um deles contribui para sua carreira. Gabriel cita o exemplo de Waltercio Caldas que foi capa de uma edição recente da revista argentina *Arte al Día*. Para muitas pessoas no circuito de arte, declara Gabriel, isso chama a atenção, eles pensam: *“Ah! Então o Waltercio é um cara que eu preciso para essa exposição.”* E eles não pensariam isso antes dessa divulgação, pois a imagem do Waltercio só é mais conhecida no Brasil. Quanto à importância da mídia, cita Gabriel: *“Eu acho que é no sentido de criar, de abrir um espaço e sinalizar que essa figura é importante e vai ter que ser mais conhecida que a mídia tem um papel muito importante”*.

A respeito desse assunto, Moacir dos Anjos acredita que a mídia é um elemento fundamental no processo de legitimação:

“...acho que a mídia é um elemento fundamental no processo de legitimação, é um dos elementos de legitimação da carreira dos artistas, enfim, de qualquer profissional que tem uma vida pública e que se afirme publicamente. Assim como também atores, músicos... Enfim, eu acho que são formas de legitimação diversas: tanto a participação em exposições, as publicações, como a presença do nome e da imagem das obras desses artistas na mídia, seja impressa, seja televisiva, nacional ou internacional.”

Nesse sentido, Moacir cita o exemplo do processo de legitimação de Hélio Oiticica que, segundo ele, começou no final dos anos 80, a partir de um artigo de um crítico inglês publicado na revista *Art in América*, que é uma das revistas mais importantes do meio das artes internacional. Essa revista, por exemplo, teria um poder de legitimação muito grande, ou seja, todos os artistas que são publicados ali já são tidos como importantes. De acordo com o curador, foi a partir desse artigo que outros críticos e curadores passaram a se interessar pela obra de Hélio Oiticica e criou-se quase uma “bola de neve” que promoveu uma reavaliação crítica da obra dele.

Para Moacir, a divulgação na mídia teria também um papel importante frente ao grande público, principalmente em ocasiões como a Bienal do Mercosul. Conforme cita o curador, se o público tem acesso a uma matéria sobre o artista ou sua obra antes de visitar a exposição, sua análise da obra será embasada em um maior número de informações, o que pode aproximar o espectador da obra.

Ainda a respeito do papel da mídia na legitimação dos artistas, Moacir dos Anjos considera que não só na arte como em qualquer outro campo de conhecimento, o que você faz, o que você produz, o que você lança ao mundo só existe do ponto de vista social, do ponto de vista público, na medida em que é partilhado de alguma maneira com os outros, na medida em que é divulgado, na medida em que é dado a conhecer. Então, o curador acredita que é fundamental o processo de legitimação para que o objeto de arte exista como tal. E alguns objetos, algumas produções artísticas como as do *Pop*, e de *Jef Koons*, por exemplo, só existem na medida em que são veiculadas, em que elas são afirmadas pela mídia e pelos meios de comunicação. Senão, elas não existiriam, não fariam sentido.

Na visão dos artistas, a mídia não parece ter a mesma importância que possui na visão dos curadores. Para Cildo Meireles, por exemplo, a mídia seria importante “em termos” para a trajetória do artista, pois os especialistas em arte não se influenciariam somente pela sua atuação, levando em conta vários outros aspectos que a mídia sozinha não consegue abordar. Já para Nelson Leirner, estar na mídia é uma questão “circunstancial”, no seu caso ele não busca estar na mídia, ele está quando há uma circunstância que o leva a tal. Nesse sentido, Waltercio Caldas afirma: “*nenhum trabalho está submetido à mídia*”. Para Waltercio a mídia é importante no momento em que dá destaque ao trabalho, colocando o artista apenas como crédito. Ele considera totalmente desprezível uma mídia que venda o artista e não seu trabalho.

4.2.2.6. A arte contemporânea e a invisibilidade do autor

Após todos os conceitos abordados e todos os dados levantados, verifica-se que há, em muitos momentos, uma contradição entre ser ou não importante o reconhecimento da imagem-conceito do artista na experimentação da arte contemporânea. Ao mesmo tempo em que é importante o artista se destacar para sobressair na rede, para criar uma singularidade frente ao público especializado, para o grande público presente em uma bienal, como a Bienal do Mercosul, parece não ser importante saber quem é o artista.

Fazendo um paralelo entre os textos de Michel Foucault³⁴ (*O que é um autor?*) e de Roland Barthes³⁵ (*Morte do Autor*), levanta-se a questão se não estaria hoje o grande público experimentando cada obra de arte falando por ela própria, sem importar quem fez? A pergunta formulada por Foucault “*Que diferença faz quem está falando?*” parece relevante nessa análise: será que no momento em que a arte torna-se mais uma experiência do que a contemplação de um objeto, importa quem fez?

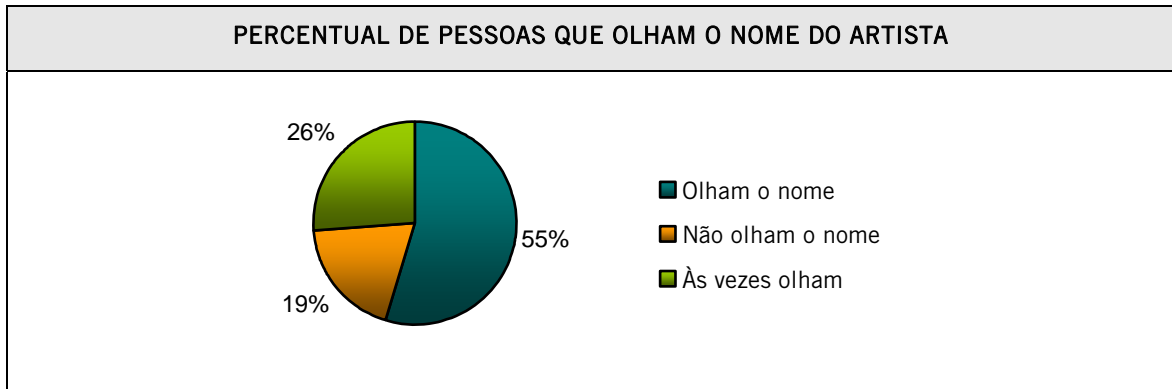
Quando questionado se achava que o grande público que passou pela 6ª Bienal do Mercosul saía da Bienal sabendo o nome dos artistas, Gabriel Perez-Barreiro respondeu que não sabia, mas que percebe que o nome não é um fator relevante, sendo que nas estações pedagógicas, onde os visitantes são convidados a deixar um comentário sobre a obra do artista, o público escreveu nomes errados e trocou as obras entre artistas, o que demonstra que o nome dos artistas não tem relevância. Eles lembram a imagem da obra mas não lembram quem fez, como cita Gabriel: “*aquí, nesse contexto, os nomes não significam nada, eu acho isso legal*”.

Para confirmar essa suposição o público foi questionado. Em primeiro lugar, 42 pessoas foram questionadas se quando estão apreciando as obras da Bienal costumam olhar o nome do artista que realizou a obra. Responderam que sim, que costumam olhar o nome, 23 pessoas, sendo que algumas com muita ênfase: “*Claro, eu sempre olho*”; 11 pessoas responderam que olham às vezes, geralmente só quando a obra chama muito sua atenção; 8 pessoas responderam que não olham o nome de quem fez porque isso não lhes interessa. Pode-se dizer que mais da metade das pessoas entrevistadas consideram que saber o nome do artista é importante, sendo

³⁴ FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 6ª edição. Lisboa: Nova Vega, 2006.

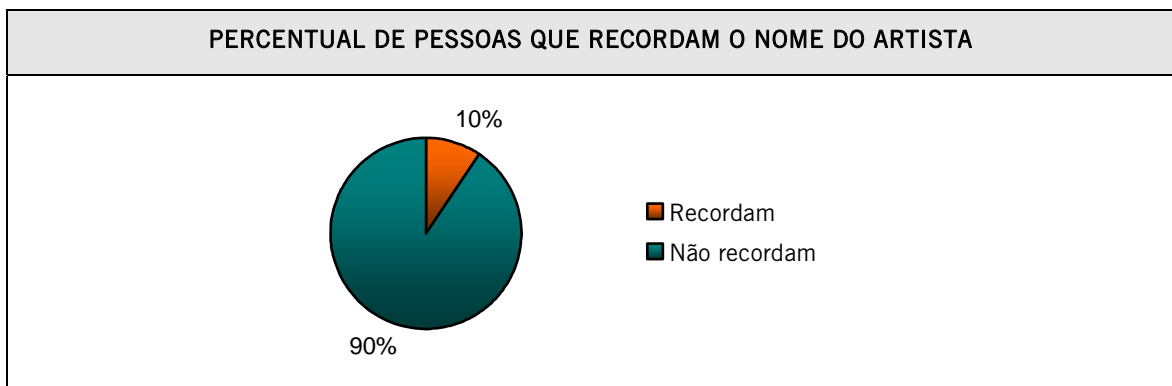
³⁵ BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua.** *A Morte do Autor.* Lisboa: Edições 70, 1987.

que algumas manifestaram comentários como: “Vejo o nome porque posso pesquisar melhor em casa”; “Porque eu acho importante saber quem fez”; “Olho pra ver se é alguém conhecido”.



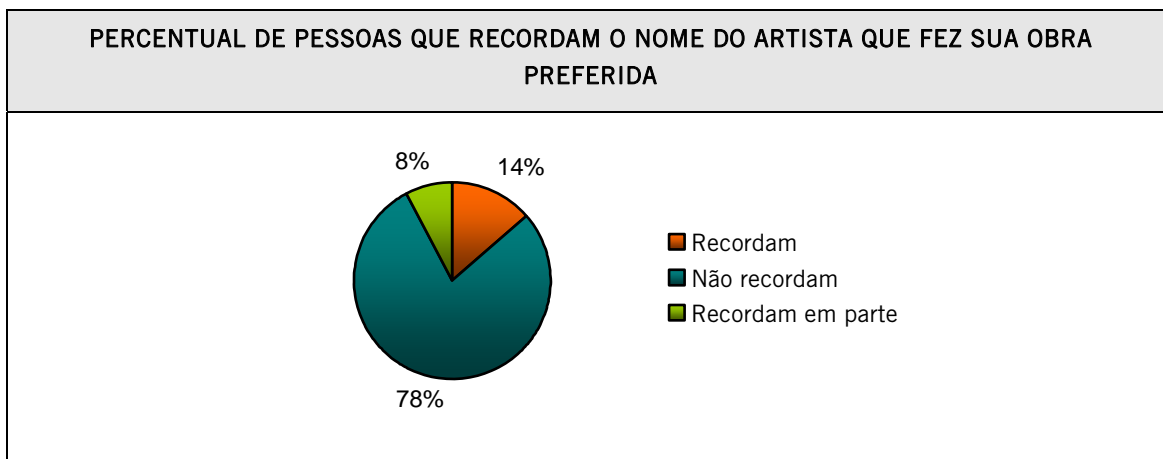
Mas, entre esses mesmos 42 entrevistados, quando perguntados se recordavam o nome do artista que fez a obra que haviam acabado de olhar³⁶, 38 pessoas não lembraram, somente 4 lembraram os nomes dos artistas, sendo todas ligadas à área de artes.

Se avaliarmos que 90% dos entrevistados não recordam o nome do artista, nem na hora em que estão saindo da frente da obra, podemos realmente afirmar que, para o grande público, o nome do artista não é um fator importante, não gera curiosidade. O interessante é que muitos entrevistados manifestaram-se envergonhados por não recordarem o nome do artista, manifestando acharem que seria importante saber essa informação que no fundo não atraiu sua atenção. Acredita-se que existe a circunstância de as pessoas terem medo de admitir que não acham importante saber o nome dos artistas por acharem que assim serão taxadas de ignorantes.



³⁶ Essas entrevistas foram realizadas em frente às obras de Waltercio Caldas, Cildo Meireles e Nelson Leirner.

Outros 54 entrevistados foram questionados, na saída da Bienal, se recordavam o trabalho de que mais haviam gostado. Desse total, 51 responderam afirmativamente. Mas quando estes 51 foram interrogados sobre o nome do artista que elaborou a obra mais apreciada por eles, o resultado foi o seguinte: 40 não recordaram o nome, 4 lembraram parte do nome e apenas 7 lembraram o nome completo.



Sendo assim, pode-se dizer que o grande público sai da Bienal sem saber o nome dos artistas, e nem quando se interessa mais pela obra, no caso a obra que mais lhe chamou atenção, a informação do nome do artista é importante.

Fez-se ainda a experiência de mostrar a esses 54 entrevistados, na saída da Bienal, fotos das obras dos três artistas analisados, Cildo Meireles, Nelson Leirner e Waltercio Caldas, e perguntar se recordavam o nome dos artistas que haviam feito aquelas obras. Dos 48 entrevistados que lembraram ter visto a obra *A Lot(e)*, 43 não lembravam o nome de Nelson Leirner. Assim como dos 48 que se recordaram da obra *Marulho*, 45 não recordaram o nome de Cildo Meireles, e dos 47 que se recordaram de ter visto a obra *O ar mais próximo*, 44 não lembraram o nome de Waltercio Caldas.

Conforme indicam os dados levantados, para o grande público visitante de uma bienal como a Bienal do Mercosul, experimenta-se uma situação que pode ser descrita como invisibilidade do artista.

Pode-se aqui levantar a questão: Será que está sendo modificada a forma de encarar o estatuto do artista herdada do romantismo? O fato de as pessoas não se interessarem por saber quem é o artista pode estar refletindo uma mudança na forma de vê-lo como um ser possuidor de um dom especial, como questiona Camille Saint-Jacques? E se as obras não são objetos que demonstram ser elaborados por uma capacidade especial, todos podem se comparar aos artistas, o que ao mesmo tempo poderia gerar uma confusão no público quanto ao seu entendimento do que é arte, mas pode ser o indício de uma nova forma de encarar o que é um artista, não mais considerado como um *alter deus*.

Para Gabriel Perez-Barreiro, saber quem é o artista só faz diferença quando são figuras consagradas que já fazem parte do imaginário das pessoas, como Picasso. Segundo Gabriel, existem muitos museus no mundo que fazem exposições muito ruins de Picasso, mas que estão constantemente circulando porque as pessoas querem ver um Picasso só porque é o Picasso. Na opinião do curador³⁷, Picasso é um artista cuja imagem superou o trabalho: *“Eu acho, às vezes, que não há mais condições de ver um Picasso, é muito difícil de olhar, porque as pessoas só vêem o nome, só vêem a assinatura, e isso já vem com um peso tão alto, e a arte contemporânea não tem isso. E isso é bom.”*

Para Gabriel, então, o propósito de um evento como a Bienal do Mercosul seria o de aproximar do público não o artista, mas o pensamento do artista, como ele foi manifestado especificamente naquela obra. Na concepção utilizada pela curadoria dessa Bienal, o artista coloca sua informação, o mediador outra, o espectador outra e aí que se cria a obra, que não é mais reflexo do pensamento do artista, mas de todos os pensamentos que a experimentam reunidos. Portanto, pode-se dizer que a figura do artista contemporâneo já está sendo vista de forma diferente que alguns anos atrás.

Perez-Barreiro cita, ainda, que na formação de mediadores da 6ª Bienal do Mercosul foram suprimidos dados biográficos e que, em frente à obra, só constavam o nome, a data de nascimento e lugar, o que reforça o pressuposto de que na arte contemporânea a apreciação da obra pelo grande público é mais genuína se ele não possuir um conhecimento maior a respeito do artista/autor.

Um comentário de Gabriel que exemplifica bem a diferença de importância que a imagem-conceito do artista possui para o público especializado e para o grande público foi:

³⁷ Em entrevista realizada em 12 de outubro de 2007, disponibilizada no volume de anexos desta pesquisa.

“Quando o público especializado reconhece um artista importante numa exposição ele declara: ‘Olha, eles conseguiram o fulano.’ Então é uma moeda importante para mim como curador. Eu também uso isso: ‘Olha, a gente conseguiu... fechei um ás...’ A gente procura chamar a atenção... porque eu sei que para determinado circuito é importante essa informação, é muito importante, mas é uma especulação minha com o meu meio profissional, o visitante não tem nada a ver com isso.”

Para Moacir dos Anjos, o público se comportaria de maneiras diversas. Algumas pessoas passariam simplesmente de uma sala para outra, deixando-se tocar mais ou menos pelas obras a partir de sua referência já existente, não se importando com o nome do artista. E existiriam os visitantes que buscam mais informações, um conhecimento mais profundo a respeito das obras das quais mais gostaram. Mas, pelos dados levantados, percebe-se que saber quem é o artista não é um fator que as pessoas se interessem em buscar.

Na opinião de Cildo Meireles, quanto maior o evento, menos esse tipo de informação como o nome do artista, vai ser apreciada. Para ele, são tantos nomes de artistas, junto com atores, músicos, cineastas, que o público não tem mais capacidade, nem vontade de saber.

Nelson Leirner já considera que a arte contemporânea é extremamente elitista e por isso não gera um tal interesse no público a ponto de ele se sentir atraído a saber mais a respeito dos artistas. Como cita Nelson: *“...tem a arte popular que é muito mais fácil de ser digerida. Agora nós, artistas que trabalhamos dentro do que nós chamamos de arte contemporânea, ou contemporaneidade, nós temos uma... a nossa arte é extremamente elitista”*.

Então, ao mesmo tempo em que para o grande público que frequenta a 6ª Bienal do Mercosul o nome do artista pode não importar, para os compradores de arte faz bastante diferença. Conforme cita Nelson, há pessoas que só compram se falarem com o artista. E isso já aconteceu com ele, sendo que ele considera o processo de venda um processo de sedução. O artista mencionou que a galeria já o chamou para conversar com um cliente que só compraria a obra se conversasse pessoalmente com ele, o que ele considera parte da sua profissão. Chega a mencionar que acredita que se a sociedade que ser seduzida, deve-se seduzi-la.

Para Waltercio Caldas, a apreciação da arte contemporânea pelo grande público parece estar na sua forma ideal. Isso porque, para ele, o fato de o público saber mais a respeito do artista que fez a obra não acrescenta em nada a compreensão do seu trabalho.

Para os defensores da autonomia total da obra de arte, como Waltercio, o público que presenciou a 6ª Bienal do Mercosul teve um contato com a obra onde ela falou por ela mesma, por suas características sensíveis, sua capacidade de emocionar, chocar, alegrar, sem levar em conta qualquer código que não o baseado na própria vivência do espectador.

CONCLUSÕES

Esta pesquisa partiu do interesse em compreender como se dá a atuação dos artistas plásticos no sistema da arte. Perguntando-se a respeito dessa atuação, se ela pode ser considerada uma atividade profissional, constatou-se que o trabalho do artista atende a um público interessado que o avalia e, muitas vezes, consome as obras de arte. Nesse sentido, sempre foi estimulante para a pesquisa, e considerado contraditório, o fato de muitos artistas confessarem não se importar com a opinião do público a respeito de suas obras; também apareceu na pesquisa que freqüentemente nem as grandes instituições preocupam-se em averiguar o que o público visitante considerou a respeito das obras expostas.

Na maioria das vezes, as pessoas que freqüentam as exposições são consideradas incapazes de tecer comentários importantes para o aperfeiçoamento de eventos artísticos. Geralmente, a opinião do público visitante das exposições não parece ser fundamentada, e não possui bases teóricas, e tampouco conhecimentos aprofundados da história da arte. Mas pergunta-se se essa opinião não viria a ser fundamental para o aperfeiçoamento desses eventos.

O interesse em compreender como se dá a atuação dos artistas no sistema, quando consideramos que seu trabalho se dirige a um público que irá apreciá-lo, nasce da observação da aproximação entre processos artísticos e os processos comunicacionais, nos quais alguém comunica algo, de alguma forma, para outro alguém. Se existe essa figura do “receptor” da mensagem, assim como na comunicação, sua opinião seria bastante relevante. Por isso, talvez pudesse ser importante obter dados e fornecê-los às instituições artísticas, como, por exemplo, à Bienal do Mercosul. Esses dados podem levar a compreender o modo como os visitantes recebem as informações referentes às obras de arte e, também, como eles as avaliam. Nesse sentido, esta

pesquisa visou obter informações a respeito de como o público visitante da 6ª Bienal do Mercosul identificou os artistas, e como esse público percebeu algumas obras expostas.

Todas as opiniões do público podem ser relativizadas, pois muitas vezes este não sabe o que deseja ver, não compreende aquilo de que gosta e por que gosta. Mas, mesmo assim, acredita-se que muitas percepções do público possam trazer contribuições para os organizadores dos eventos de arte.

Tentando compreender como o artista interage com o público interessado em suas obras, muitas questões foram abordadas em uma pesquisa que abre um amplo leque de reflexões. Escolheu-se sempre priorizar uma análise pelo viés da imagem enquanto conceito que se forma na mente do público a respeito dos artistas. A escolha poderia ter sido analisar apenas as obras de arte especificamente, mas, foi justamente para criar um diferencial para este estudo, que se optou por analisar a questão por esse viés. Não que se considere que a obra seja menos importante que a imagem do artista, ao contrário, sabe-se que a obra é sempre o elemento fundamental nas análises da arte. Mas foi por tentar mostrar um ponto-de-vista pouco usual dos acontecimentos artísticos que se escolheu analisar dessa forma.

Na posição de artista atuante, a autora desta pesquisa avalia o estatuto do artista através de um olhar de quem está nele inserido e em todas as questões que ele suscita. Foi dessa interação com o meio que surgiu a constatação de que os artistas plásticos têm uma atuação que geralmente não garante o seu sustento, aliando essa atividade com outras, que lhe permitam uma melhor subsistência. Foram elaboradas entrevistas com artistas que demonstraram que a maioria dos artistas plásticos, hoje, não sobrevive somente da sua produção artística. E aqueles que o fazem geralmente já possuem um reconhecimento tal que garante essa possibilidade. Concluiu-se, assim, que o “reconhecimento”, ou a legitimação, é uma das formas de um artista poder dedicar-se com mais exclusividade à sua arte.

Compreender como os artistas passam a obter o chamado reconhecimento e se tornam figuras “conhecidas”, delimitou-se como uma outra questão importante que motivou a presente pesquisa. Para elucidar a questão, evidenciou-se que na sociedade atual, baseada nos sistemas de comunicação e das redes, formam-se imagens-conceitos (idéia, opinião, juízo de valor) a respeito de empresas, instituições e, também, de personalidades. Sendo assim, demonstrou-se que existe uma imagem enquanto conceito sobre a própria figura dos artistas plásticos. E essa imagem é formada no imaginário de cada um que entra em contato com essas figuras, resultante de todas

as experiências, impressões, posições e sentimentos que as pessoas apresentam em relação à personalidade com a qual interagem.

Pode-se concluir que essa imagem é diferente para as várias pessoas que se relacionam com o artista ou sua obra, já que alguns têm pouco contato com as manifestações artísticas. Infere-se que, quanto maior o contato estabelecido com esses aspectos, melhores serão as chances de que essas experiências formem uma imagem reconhecível do artista. Assim sendo, os curadores, acadêmicos e críticos teriam mais contato e, obviamente, uma imagem melhor definida dos mesmos do que o público que somente visita as exposições.

Chegou-se à interrogação, portanto, de quais seriam esses pontos de contato entre apreciadores da arte e os artistas. Constatou-se que uma das formas mais eficazes de propagar a imagem de profissionais que realizam atividades culturais hoje é a mídia, principalmente a mídia impressa. As pessoas relacionam-se com as imagens conhecidas através de jornais, livros, revistas. No caso dos artistas plásticos, a principal forma de contato entre artista e público interessado em arte são as exposições. Cada exposição abre a possibilidade de um visitante estabelecer contato e de formar uma imagem a respeito de um artista.

Tendo-se chegado a essa conclusão, dirigiu-se o olhar para a realidade sul-riograndense de contato entre artistas e público e, em primeiro lugar, em um breve levantamento de dados, constatou-se que existe uma revista de tiragem expressiva elaborada no Estado e voltada para o público regional. A partir de uma curiosidade a respeito de quais artistas apareciam na mídia local, foram avaliadas somente as capas (lugar de maior apelo junto ao público) da revista Aplauso. E verificou-se que das 89 capas da revista, somente 10 eram sobre artes plásticas e, dessas 10, somente 5 eram sobre artistas plásticos.

A análise desse único veículo, e somente das capas, não pode levar a uma conclusão mais ampla da questão, pois cada caso vem a ser um caso. Nessa breve análise demonstrou-se que as capas que mostravam artistas plásticos apresentavam menos apelo que aquelas que expunham músicos, atores, escritores, estando inclusive entre as edições menos vendidas; esse fato pode ser considerado um sinalizador de que, entre o público interessado em cultura, que consome cerca de 12.000 exemplares, o reconhecimento e o interesse pelos artistas plásticos é reduzido.

Decidiu-se assim conferir se esse reconhecimento da figura dos artistas era realmente baixo, como demonstrou a análise das capas da Aplauso, verificando-se como o público que frequenta o maior evento de artes plásticas no Rio Grande do Sul, a Bienal do Mercosul, manifesta-se quando questionado a respeito dos artistas plásticos.

Assim sendo, foram entrevistadas 96 pessoas do público visitante espontâneo no Cais do Porto. Na pesquisa de campo desenvolvida, foram selecionados 3 artistas representativos³⁸ frente ao público especializado no sistema da arte brasileiro, para se verificar se havia um reconhecimento a respeito desses profissionais. Os artistas são Cildo Meireles, que participou com a obra *Marulho*, Nelson Leirner, que participou com a obra *A Lot(e)*, e Waltercio Caldas, que participou com a obra *O ar mais próximo*.

Os dados mais relevantes demonstram que, mesmo que as pessoas manifestem ser importante identificar o nome dos artistas, a maioria não fixa esses nomes, e não existe um alto grau de reconhecimento dos artistas conhecidos no meio especializado.

Isso fica evidente quando 55% dos entrevistados respondem que olham o nome dos artistas quando apreciam uma obra, mas apenas 10% deles lembra o nome do artista pouco depois de ver essa obra.

Esse dado demonstra que as pessoas sabem que o artista deveria ser reconhecido no caso de a obra chamar-lhes realmente a atenção; mas, na maioria dos casos, o nome do artista não é fixado. Pode-se perguntar se haveria uma carência de informação na forma de divulgar o nome e os dados do artista. Mas estima-se a possibilidade de que o público não se sinta realmente interessado pelas obras apresentadas a ponto de querer saber quem fez. Ou ainda, o público pode estar interessado somente em experimentar as sensações que a obra específica oferece. Mesmo assim, ele não se interessaria pela arte em sua concepção mais ampla e nem pelos artistas, mas sim pelas obras vistas separadamente.

Quanto ao grau de conhecimento dos artistas pelo público, constatou-se ser baixo. Entre os entrevistados, somente 14% já conheciam ou tinham ouvido falar de Cildo Meireles, 7% já conheciam ou tinham ouvido falar de Nelson Leirner e 0% já conhecia o nome de Waltercio Caldas antes da Bienal. A amostra é pequena e não pode ser assumida de forma generalizada, mas evidencia que o grau de conhecimento dos artistas pelo público visitante é restrito.

Outro dado que comprova a falta de interesse por parte do público em saber quem são os artistas surge ao se questionar os visitantes se eles recordavam a obra de que mais gostaram. A maioria das pessoas sabia descrevê-la, mas ignorava o nome de seu autor. Somente 14% dos entrevistados recordou o nome do artista que fez a obra por eles apreciada.

³⁸ Os artistas foram considerados representativos por serem citados em diversos livros e revistas a respeito da História da Arte no Brasil, terem participado de diversas exposições importantes, como Bienais de São Paulo e eventos de arte internacionais. Os artistas também já foram premiados e possuem livros editados sobre suas obras.

Foi analisada, também, a questão da preferência do público ao ser solicitado que os entrevistados respondessem sobre qual a obra que mais haviam apreciado. Foram citadas 22 obras, sendo que a obra com maior número de citações foi o “Cubo de Nylon”, de Jesus Rafael Soto. A segunda mais citada foi A Lot(e), de Nelson Leirner, e a terceira, a do vídeo de William Kentridge. A obra de Cildo foi mencionada somente por duas pessoas, sendo que a de Waltercio não foi citada.

O fato de não estarem entre as preferidas do público não faz com que as obras seja ruins, ou pouco relevantes para o meio artístico. Mas o fato de uma obra ser a preferida de um grande número de pessoas leva a refletir a respeito dos fatos que tornam uma obra bem-sucedida frente ao público.

Esse dado, de que havia uma obra que obteve grande empatia do público, a de Soto, enquanto havia outras, como a de Waltercio, com menor grau de identificação, surgiu ao longo da pesquisa. Essa questão pode ser aprofundada em outras pesquisas, já que aqui surgiu como um dado tardio e não houve tempo para aprofundá-la. No entanto, parece importante para esse resultado o fato de que a obra de Soto desperta os sentidos de forma mais interativa que outras. Muitas exclamações frente à obra referiam-se ao fato de que o artista teve uma idéia genial, de ter feito algo inusitado com elementos simples, de ter alcançado um efeito plástico com toda a simplicidade. Pelos dados levantados, verificou-se que ele conseguiu tocar o público mais que outros trabalhos o fizeram.

A análise da opinião do público tem o intuito de chamar a atenção para a forma como a arte contemporânea se apresenta frente aos que se mostram interessados por eventos ou dispositivos culturais. Pergunta-se se os resultados evocam problemas na divulgação dos dados a respeito dos artistas por parte da instituição, ou se revelam existirem problemas em relação à arte contemporânea no sentido de despertar interesse do público.

A partir dos dados levantados, infere-se que, ao se tornar uma experiência, a obra de arte faz com que as pessoas se concentrem muito mais em experimentá-la do que em querer conhecê-la mais a fundo ou mesmo em saber quem a elaborou. Se não há um interesse em adquirir, ou mesmo possuir aquilo presente no seu dia-a-dia, não há um interesse em conhecer ou pesquisar mais a fundo. Não é por acaso que muitos comparam as bienais com parques de diversões. Pelos dados obtidos pode-se dizer que, muitas vezes, as pessoas visitam o evento para se divertir, vivenciar experiências diferentes e ousadas, sendo que a maioria não vai para refletir ou para obter conhecimentos. Pensa-se que as próprias conformações da arte contemporânea estimulam

esse tipo de relação do público com as obras. Muitas delas são difíceis de serem percebidas como um estímulo à reflexão, muitas não fazem sentido nenhum para aqueles que não dominam os códigos da história da arte. E, se algumas geram uma experiência proveitosa para qualquer tipo de público, a grande maioria das obras expostas nas bienais só pode ser lida pelo público especializado e só para este pode constituir interesse.

Os artistas demonstraram não estarem preocupados com a opinião do público visitante a respeito de suas obras e de sua imagem e alegam ficarem indiferentes em divulgar uma auto-imagem, enquanto os curadores entrevistados, Gabriel Perez-Barreiro e Moacir dos Anjos, evidenciam que para eles o nome, a imagem formada a respeito do artista e do seu trabalho, são muito importantes e vêm a ser um resultado evidente da legitimação de um artista no sistema.

Foi possível constatar através da pesquisa de campo que a Bienal do Mercosul vem contribuindo para um avanço no conhecimento do público em relação à arte contemporânea. Muitos entrevistados comentaram que visitam a Bienal há mais de três edições, tornando-se esse um “roteiro obrigatório dos porto-alegrenses”. Portanto, esta pesquisa pode, quem sabe, contribuir para um estímulo ao aprimoramento do evento, e espera-se que, a partir dos resultados, possa ser desenvolvido um trabalho continuado da Instituição no sentido de criar, no público que frequenta esse evento, interesse cada vez mais aprofundado sobre a arte. Isso significa, também, pesquisar mais a opinião do público visitante, saber das suas preferências, compreender como este se posiciona frente às obras.

O tema tratado ao longo da pesquisa é polêmico, e, nesse sentido, é também positivo que gere opiniões diversas; mas é importante ressaltar que se procurou aqui expressar um ponto de vista a respeito da questão, sendo que outros poderão ser gerados a partir desse levantamento.

Espera-se que, com esta pesquisa, tenha-se contribuído para a construção e acuidade de um olhar sobre o sistema da arte no Rio Grande do Sul, e que o trabalho possa gerar novos estudos, a partir dos dados apresentados e pelas reflexões alcançadas até o presente momento.

REFERÊNCIAS

LIVROS

- ADORNO, Theodor W., Max Horkeimer. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2006.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- _____. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua. A Morte do Autor**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BECKER, Howard. **Uma Teoria da Ação Coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de Consumo**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- _____. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CANONGIA, Ligia. **O Legado dos Anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.
- CHIARELLI, Tadeu. **Nelson Leirner: arte e não arte**. São Paulo: Takano, 2002.
- COMPAGNON, Antoine. **Os Cinco Paradoxos da Modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

- COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios**. São Paulo: Alameda, 2004.
- _____. **Livros de Arte no Brasil: edições patrocinadas**. São Paulo: Itaú Cultural, 2000.
- DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DUARTE, Paulo Sérgio. **Waltércio Caldas**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- FARIAS, Agnaldo. **Arte Brasileira Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002.
- FERGUSON, Bruce W., Reesa Greenberg e Sandy Nairne. **Thinking About Exhibitions**. London: Routledge, 1996.
- FERREIRA, Glória e Cecília Cotrim (org.). **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- _____. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- FOUCAULT, Michel. **O Que é um Autor?** 6 edição. Lisboa: Nova Vega, 2006.
- GARCIA, Maria Amélia Bulhões. **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995.
- GOMES, Paulo (org.). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.
- HEINICH, Nathalie. **As Reconfigurações do Estatuto de Artista na Época Moderna e Contemporânea**. Em: Porto Arte: revista de artes visuais. Vol. 13, n. 22 (maio 2005); p. 137-147.
- _____. **Le Triple Jeu de L'art Contemporain**. Paris: Éditions de Minuit, 1998.
- KAUFMANN, Jean-Claude. **A Invenção de Si: uma teoria da identidade**. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.
- KRAUSS, Rosalind E. **La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos**. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- KRIS, Ernst e KURZ, Otto. **Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista. Uma experiência histórica**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- KUSPIT, Donald B. **The New Subjectivism: art in the 1980s**. New York: Da Capo Press, 1993.

- LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura - Vol. 1: O mito da pintura**. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo**. São Paulo: Manole, 2005.
- MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes, Denize Correa Araujo e Fernanda Bruno (org.). **Imagem, Visibilidade e Cultura Midiática. Livro da XV Compós**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- MOTTA, Gabriela Kremer. **Entre Olhares e Leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- MOULIN, Raymonde. **L'artiste, L'institution et le Marché**. Paris: Flammarion, 1992.
- _____. **De la Valeur de L'art**. Paris: Flammarion, 1995.
- _____. **O Mercado da Arte: mundialização e novas tecnologias**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- RAMOS, Alexandre Dias. **Mídia e Arte: aberturas contemporâneas**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2006.
- ROCHLITZ, Rainer. **L'art au Banc d'essai. Esthétique et critique**. Paris: Gallimard, 1998.
- _____. **Subversion et Subvention. Art Contemporain et argumentation esthétique**. Paris: Gallimard, 1994.
- SAINT-JACQUES, Camille. **Artiste, et après?** Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1998.
- STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- STILES, Kristine, e Peter Selz. **Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings**. EUA, Califórnia: University of California Press, 1996.
- WU, Chin-Tao. **Privatização da Cultura. A intervenção corporativa nas artes desde os anos 80**. São Paulo: Boitempo, 2006.

ARTIGOS

- BALDISSERA, Rudimar. **Imagem-conceito: a indomável orgia dos significados**. XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação. Belo Horizonte, MG, 2003.
- CATTANI, Icléia Borsa. **Mestiçagens na Arte Contemporânea: questões conceituais**. XXIII Colóquio do CBHA. Rio de Janeiro, 29-30/09/2003

- CAMNITZER, Luis. **La Ensenianza del Arte como Fraude**. Simpósio Terceira Margem: educação para a arte/ arte para a educação. Porto Alegre, 11 de abril de 2007.
- COCCHIARALE, Fernando. **A (outra) Arte Contemporânea Brasileira: intervenções urbanas micropolíticas**. Simpósio Arte Contemporânea no Limiar do Século XXI. São Paulo, 2005.
- HEINICH, Nathalie. **Façons d'être Écrivain. L'identité professionnelle en régime de singularité**. In: R. Franç. Sociol. XXXVI, 1995.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. **História da Arte e a Construção do Conhecimento**. Anais do XXVI Colóquio Brasileiro de História da Arte. São Paulo, outubro de 2006.
- RIVERA, Tania. **O Retorno do Sujeito: ensaio sobre a performance e o corpo na arte contemporânea**. Exposição Jardim das delícias, Museu da República. Rio de Janeiro, 2006.
- SPRICIGO, Vinícius e Paula Braga. **Relato da Conferência de Ricardo Basbaum apresentada na 27 Bienal de São Paulo: "Deslocamentos Rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico."** São Paulo, 2006.
- VARGAS, Antônio. **Antropologia Simbólica: Hermenêutica do Mito do Artista nas Artes Plásticas**. In BULHÕES, M. A. e KERN, M. L. (org.). As Questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

CATÁLOGOS

- MORAIS, Frederico. **Cildo Meireles: Algum Desenho (1963- 2005)**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.
- FIDELIS, Gaudêncio. **Uma História Concisa da Bienal do Mercosul**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.
- 6ª BIENAL DO MERCOSUL. **Zona Franca**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.
- 6ª BIENAL DO MERCOSUL. **Conversas**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.

DISSERTAÇÕES E TESES

GARCIA, Maria Amélia Bulhões. **Artes Plásticas: Participação e Distinção, Brasil Anos 60/70.**

Tese de Doutorado/ USP. São Paulo, 1990.

MOTTA, Gabriela Kremer. **Entre Olhares e Leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul**

1997-2003. Dissertação de Mestrado/ UFRGS. Porto Alegre, 2005.

ZIELINSKY, Mônica. **La Critique d'Art Contemporaine au Bresil: parcours, enjeux et**

perspectives. Tese de Doutorado/ Université de Paris I – Pantheon-Sorbonne. Paris, 1998.

REVISTAS

APLAUSO. Porto Alegre: Plural Comunicação, Ano 1, n. 3, 1998.

APLAUSO. Porto Alegre: Plural Comunicação, Ano 1, n. 7, 1998.

APLAUSO. Porto Alegre: Plural Comunicação, Ano 4, n. 34, 2001.

APLAUSO. Porto Alegre: Plural Comunicação, Ano 5, n. 47, 2003.

APLAUSO. Porto Alegre: Plural Comunicação, Ano 6, n. 51, 2003.

APLAUSO. Porto Alegre: Plural Comunicação, Ano 7, n. 68, 2005.

APLAUSO. Porto Alegre: Plural Comunicação, Ano 9, n. 75, 2006.

APLAUSO. Porto Alegre: Plural Comunicação, Ano 9, n. 82, 2007.

APLAUSO. Porto Alegre: Plural Comunicação, Ano 10, n. 84, 2007.

APLAUSO. Porto Alegre: Plural Comunicação, Ano 10, n. 85, 2007.

APLAUSO. Porto Alegre: Plural Comunicação, Ano 10, n. 86, 2007.

APLAUSO. Porto Alegre: Plural Comunicação, Ano 10, n. 87, 2007.

APLAUSO. Porto Alegre: Plural Comunicação, Ano 10, n. 88, 2007.

APLAUSO. Porto Alegre: Plural Comunicação, Ano 10, n. 89, 2007.

BRAVO. São Paulo: Editora Abril, n. 114, Fevereiro, 2007.

BRAVO. São Paulo: Editora Abril, n. 116, Abril, 2007.

BRAVO. São Paulo: Editora Abril, n. 125, Janeiro, 2008.

VEJA. São Paulo: Editora Abril, 25 de Abril, 2007.

ANEXOS

**A IMAGEM DO ARTISTA E OS DIFERENTES PÚBLICOS.
UM ESTUDO DE CASO NA 6ª BIENAL DO MERCOSUL.**

PAULA LANGIE ARAUJO

SUMÁRIO

- ANEXO 1 Entrevistas com 20 artistas atuantes em 2007 no sistema das artes gaúcho • 07
- ANEXO 2 Entrevistas com a jornalista Paula Ramos e o editor Daniel Feix a respeito da Revista Aplauso • 23
- ANEXO 3 Entrevistas com curadores, artistas e público durante a 6ª Bienal do Mercosul • 35

ANEXO 1

Entrevistas com 20 artistas atuantes em 2007 no sistema das artes gaúcho

Entrevistas feitas com 20 artistas atuantes durante o ano de 2007 em exposições no sistema das artes gaúcho

Entrevistas realizadas de novembro de 2007 a janeiro de 2008.

1. ELAINE TEDESCO. Residente em Porto Alegre. Formada em Artes Plásticas na UFRGS.

Paula. Quando te perguntam, o que você faz, o que você responde?

Elaine. Paula o que você faz é uma pergunta imprecisa e genérica que demandaria uma resposta que é uma outra pergunta, como:

O que faço em relação ao quê? Ao meu trabalho de arte? A minha rotina?

P. Sempre dá a mesma resposta, independente de quem pergunte?

E. Ao que estás te referindo?

P. Se tem que preencher um formulário onde consta "profissão" responde o mesmo?

E. Se preencho um formulário onde consta profissão respondo: artista-professora.

P. Acha que essa resposta é suficiente, ou gera outras questões nas pessoas para quem respondes?

E. Isto depende do contexto da entrevista.

P. Realizas mais de uma atividade profissional? Quais?

E. Não, sou artista e atuo de duas formas 1) criando propostas artísticas que circulam no sistema de exposições e 2) atuando como professora de artes em espaços institucionais.

P. A atividade de artista visual lhe garante quanto por cento do seu sustento financeiro? (100% - 80% - 50% - 30% - 20% - 10%)

E. Devemos olhar com atenção se sou professora de artes visuais e é a partir da minha formação e atuação como artista que desenvolvo essa atividade isso me garante 100% de sustento, mas se estás te referindo a venda de objetos artísticos = produtos, afirmo que não vivo disso, o que recebo pelos projetos que realizo apenas pagam o custo do próprio trabalho.

.....
2. LÚCIA KOCH. Residente em São Paulo. Formada em Artes Plásticas na UFRGS.

Paula. Quando te perguntam, o que você faz, o que você responde?

Lúcia. Artista Plástica.

P. Sempre dá a mesma resposta, independente de quem pergunte?

L. Sim.

P. Se tem que preencher um formulário onde consta "profissão" responde o mesmo?

L. Sim.

P. Acha que essa resposta é suficiente, ou gera outras questões nas pessoas para quem respondes?

L. Às vezes gera e eu procuro responder da forma mais simples e clara possível

P. Realizas mais de uma atividade profissional? Quais?

L. Sim, sou professora universitária.

P. A atividade de artista visual lhe garante quanto por cento do seu sustento financeiro? (100% - 80% - 50% - 30% - 20% - 10%)

L. 90% só de arte, venda de projetos e trabalhos e participações em exposição.
10% de salário de professora.

.....

3. RODRIGO NÚNEZ. 37 anos. Residente em Porto Alegre. Formado em Artes Plásticas na UFRGS.

PAULA. Quando lhe perguntam o que faz na vida, o que você responde?

RODRIGO. Reluto uns 5 segundos... mas depende de quem me pergunta, porque se alguém me perguntar e não tem conhecimento da profissão, fica mais fácil eu responder que eu sou professor. Logo depois de dizer que eu sou professor, eu digo que eu sou professor de arte, e depois eu digo que sou professor de arte na faculdade, e daí sempre vem a curiosidade: o que eu faço como professor de arte na faculdade. Daí eu explico. Mas depende do interesse de quem está perguntando, depende do momento também. Eu acho que tem situações em que tu és o artista plástico e só, o professor fica de fora. E tem momentos em que tu é o professor. Depende muito do momento mesmo. Tem pessoas pra quem tu não pode explicar, ou não tem por que ficar dando explicações...

P. E quando você vai preencher um formulário ou coisa assim?

R. Depende do formulário. Depende pra quem que eu tenho que provar o que eu faço.

P. Para questões burocráticas?

R. Para formulários de questões burocráticas eu sou professor. Até porque em todos os formulários é muito mais fácil encontrar o item “professor” do que o item “artista plástico”. Então, se algum formulário, principalmente em que eu tenho que comprovar algum tipo de rendimento, algum tipo de *fazer*, fica mais fácil dizer “professor”.

P. Então a resposta varia entre professor ou artista plástico, ou as duas, às vezes?

R. Isso, depende da situação, depende do momento, depende de quem está perguntando, do local, de pra quem que eu estou dando essa informação.

.....

4. ADRIANA DACCACHE. 36 anos. Residente em Porto Alegre. Formada em Artes Plásticas.

PAULA. Quando lhe perguntam o que faz na vida, o que você responde?

ADRIANA. O que eu faço na vida? Penso. Não significa que é pensar certo. Mas eu tenho a arte de pensar.

P. *E profissionalmente, quando lhe perguntam qual é a sua profissão?*

A. Eu penso pra responder. Depende de quem é a pessoa e depende do meu momento.

P. *E quais são as respostas que você dá?*

A. Artista visual, professora...

P. *E quando você tem que preencher um formulário ou algo assim?*

A. Normalmente, artista.

P. *E você acha que é complicado responder "artista" para algumas pessoas?*

A. Uma vez eu disse que eu era uma artista plástica, e a pessoa disse que eu estava com tudo porque hoje em dia tudo era plástico. Então isso eu acho complicado. É simples, na minha cabeça funciona muito simples...

P. *O quê?*

A. Esse pensamento assim, sou artista. É porque eu penso tanto nisso que daí eu me questiono se eu sou uma artista mesmo ou não. Mas, normalmente, formada de profissão eu sou artista. Trabalho com isso.

P. *E as pessoas querem saber, geralmente, qual é a sua forma de sustento quando você fala que é artista?*

A. Marido. (risos)

P. *Mas elas lhe questionam isso?*

A. Perguntam se eu sobrevivo de arte, e eu digo que sim, mas que pra contribuir eu também tenho um marido (risos) que é professor da Universidade e, por isso, ele tem um salário fechado, sempre garantido todo mês. Então, isso me ajuda também. Mas eu vendo meu trabalho.

P. *Mas você acha que essa resposta "Sou artista" é complicada?*

A. Me incomoda um pouco, eu não sei nem exatamente por quê, mas me incomoda um pouco.

.....
5. DENISE GADELHA. Residente em Porto Alegre. Formada em Artes Plásticas na UFRGS.

PAULA. *Quando lhe perguntam o que faz na vida, o que você responde?*

DENISE. Digo que sou artista e professora

P. *Sempre dá a mesma resposta, independente de quem pergunte?*

D. quase sempre

P. *Se tem que preencher um formulário onde consta "profissão" responde o mesmo?*

D. Sim, neste caso sempre digo que sou artista visual.

P. *Acha que essa resposta é suficiente, ou gera outras questões nas pessoas para quem respondes?*

D. Se a resposta é por escrito, paro por aí. Se estamos dialogando, geralmente a outra pessoa me pede para especificar mais, que tipo de técnica eu utilizo, etc...

P. Realizas mais de uma atividade profissional? Quais?

D. Sim, conforme mencionei acima, dou aulas também, sobre arte e fotografia.

.....

6. CILDO MEIRELES. 60 anos. Residente no Rio de Janeiro.

PAULA. Quando lhe perguntam o que você faz na vida (no sentido profissional), o que você responde?

CILDO. Eu, durante muito, tempo respondi: “Eu desenho”, porque eu achava muita responsabilidade responder: “Sou artista”, até porque essa resposta gera outras perguntas. Com o passar do tempo, eu achei mais simples responder: “Eu sou artista plástico”, embora eu sempre tenha tido um problema muito grande com a expressão “artista plástico profissional”. Eu acho que ela é uma contradição nos próprios termos, porque você ser profissional pressupõe que você tem um padrão de qualidade. Quando você contrata um encanador, um pedreiro, você ao menos sabe do que se trata. Mas no caso de arte não, porque como artista você faz coisas, produz coisas, mas você não pode garantir de antemão que o que você está fazendo é arte; isso é dito somente *a posteriori*.

Por isso eu sempre achei esquisita essa relação com o “profissional”, o profissionalismo em arte, pois remete a modelo... porque no momento em que o artista passou a ser patrocinado por um mecenato - o estado, igreja - passa a existir como modelo... O Goya, por exemplo, é um modelo de profissionalismo em arte, pois ele fazia contratos com a aristocracia que lhe proporcionava a subsistência e se dedicava a fazer obra gráfica onde ele tinha liberdade total (?) Outro modelo que me interessa é o modelo Reimbrant. Reimbrant armava a estrutura da tela, um fundo, e saía pela cidade coletando pessoas que quisessem ser retratadas nessa pintura. Quem pagasse mais tinha mais destaque, quem pagava menos, ia pro fundo da cena. Ele “loteava” a tela....

.....

7. ROMY POCZTARUK. Residente em Porto Alegre. Formada em Artes Plásticas na UFRGS.

PAULA. Quando lhe perguntam o que faz na vida, o que você responde?

ROMY. Muitas coisas. Entre elas trabalho com arte e design.

P. Sempre dá a mesma resposta, independente de quem pergunte?

R. Não. A resposta varia de acordo com quem pergunta. Geralmente menciona as minhas duas atividades.

P. Se tem que preencher um formulário onde consta "profissão" responde o mesmo?

R. Artista plástica e designer.

P. *Acha que essa resposta é suficiente, ou gera outras questões nas pessoas para quem respondes?*

R. Gera outras perguntas. Tipo: Tu é pintora ou escultora? Designer de interiores ou móveis?

P. *Realizas mais de uma atividade profissional? Quais?*

R. Artista plástica e designer gráfica.

8. MARINA CAMARGO. Residente em Porto Alegre. Formada em Artes Plásticas na UFRGS.

PAULA. *Quando lhe perguntam o que faz na vida, o que você responde?*

MARINA. Digo que sou artista visual. Mas demorou um tempo até eu começar a responder assim, antes eu pensava sempre em alternativas. A partir de um certo momento não tive mais dúvida de que era isso o que eu fazia e que as pessoas precisavam saber. O problema dessa resposta é que, aqui em Porto Alegre e no Brasil ao menos, sempre gera novas perguntas, como "você faz o que para viver?", mas o que exatamente você trabalha, etc. Por isso acredito que é preciso (ao menos para mim foi preciso) estar segura em relação ao meu trabalho e profissão para responder essa pergunta dizendo que sou uma artista.

P. *Sempre dá a mesma resposta, independente de quem pergunte?*

M. Sim.

P. *Se tem que preencher um formulário onde consta "profissão" responde o mesmo?*

M. Sim.

P. *Acha que essa resposta é suficiente, ou gera outras questões nas pessoas para quem respondes?*

M. Costuma gerar novas questões, como: faz o que pra viver? mas como assim? o que você trabalha em artes? o que é o seu trabalho?

P. *Realizas mais de uma atividade profissional? Quais?*

M. Não.

9. JAMES ZORTEA. 29 anos. Residente em Porto Alegre. Formado em Artes Plásticas na UFRGS.

PAULA. *Quando lhe perguntam o que faz na vida, o que você responde?*

JAMES. Respondo "artista visual".

P. *Você responde "artista visual" independentemente de quem lhe pergunta?*

J. Independentemente.

P. Sim, e quando você responde isso, as pessoas não lhe fazem outras perguntas?

J. Fazem.

P. De que tipo?

J. O que tu faz?

P. E aí, você responde o quê?

J. Eu respondo as várias coisas que eu faço. Eu trabalho com vídeo, com desenho, com design...

P. E não surge também a pergunta se você se sustenta através dessa profissão?

J. Perguntam.

P. E você faz só isso mesmo, ou tem outras atividades paralelas?

J. É que o design gráfico já não é as artes visuais, né... Então é paralela...

P. E você não responde designer?

J. Não, sempre respondo “artista”.

P. E quando precisa preencher um formulário, você também responde “artista”?

J. Sim, sempre “artista visual”.

.....

10. FERNANDA BARROSO. 28 anos. Residente em Porto Alegre. Formada em Artes Plásticas na UFRGS.

PAULA. Quando lhe perguntam o que faz na vida, o que você responde?

FERNANDA. Que eu sou ceramista.

P. Você não responde “artista plástica”?

F. Não.

P. Nem “professora”?

F. Às vezes, eu respondo que eu sou professora. Mas “artista plástica”... (risos) é raríssimo eu responder que eu sou artista plástica; eu sou professora ou sou ceramista.

P. E quando você tem que preencher um formulário ou algo assim?

F. Olha, a vez que eu me lembro de ter preenchido como artista plástica foi o INSS, porque tinha “artista plástico” como opção de profissão. Mas só quando eu tenho que preencher uma coisa oficial.

P. E quando lhe perguntam o que você faz para se sustentar, o que você responde?

F. Que eu sou professora.

P. Mas quando lhe perguntam o que você faz na vida?

F. Eu sou ceramista. Se me perguntam, informalmente, o que eu faço, pra facilitar eu respondo que eu sou professora. Aí me perguntam de que que eu dou aula, aí respondo de cerâmica, se perguntam “onde”, falo na UFRGS, e aí que vai o resto da informação, mas só se a pessoa insiste, né...

P. Mas e por que você não responde artista plástica?

F. Por quê? Acho que por causa da reação das pessoas.

P. E como você acha que é geralmente a reação das pessoas?

F. As pessoas acham que a gente não faz nada, que não é profissão. “Artista plástica?! Ai, que legal! Mas você faz o quê?” Aí eu já respondo direto o que que eu faço, porque sempre vem a pergunta. Se eu respondo “artista plástica”, a pessoa sempre pergunta o que você faz logo em seguida. Então, eu nunca respondo “artista plástica”.

P. Realizas mais de uma atividade profissional? Quais?

F. Sim. Atualmente trabalho com design gráfico e com peças cerâmicas para lojas de decoração.

P. A atividade de artista visual (considerando a venda de obras, participação em eventos do sistema de arte) lhe garante quanto por cento do seu sustento financeiro? (100% - 80% - 50% - 30% - 20% - 10%)

F. Artista visual? 0% do meu sustento. Participação em eventos (tipo exposição) por enquanto só me gera despesa...

.....

11. LÍLIAN MAUS. 24 anos. Residente em Porto Alegre. Formada em Artes Plásticas na UFRGS.

PAULA. Quando lhe perguntam o que faz na vida, o que você responde?

LÍLIAN. Geralmente eu demoro muito pra responder e é difícil responder, porque eu faço muitas coisas, além de arte. Então, normalmente, eu falo que sou estudante, porque aí facilita e não me perguntam mais coisas.

P. Mas você já se formou?

L. Sim, já me formei, mas como eu trabalho com pesquisa dentro da Universidade, dentro da psicologia, aí, às vezes, eu falo estudante pesquisadora, alguma coisa assim, porque eu estava fazendo mestrado na educação e agora passei no mestrado em artes visuais.

P. Mas “artista plástica” ou “artista visual” você não responde?

L. Daí, enfim, se perguntarem outras coisas, aí, sim, aí “artista”, porque é difícil, né, principalmente quando tu vais responder como profissão. Isso que eu estou te falando, como profissão eu normalmente coloco “estudante” porque “artista” não é profissão.

P. Você acha que não é profissão?

L. É, não tem uma carteira, não tem uma legalização, nem nada...

P. E se você respondesse “artista”, acha que as pessoas lhe fariam outras questões?

L. Não. Se continuar a conversa, aí sim, aí eu respondo. Depende... eu acho que depende pra quem também, acho que depende pra quem tu já é artista. Mas assim, burocraticamente, quando me perguntam, eu coloco “estudante”.

.....

12. MÁRCIA HAESBERG. 37 anos. Residente em Porto Alegre. Formada em Artes Plásticas na UFRGS.

PAULA. *Quando lhe perguntam o que faz na vida, o que você responde?*

MÁRCIA. O que que eu faço na vida? Eu tento viver...

P. Mas, profissionalmente, responde o quê?

M. Eu considero a minha profissão “artista plástica”. Não quer dizer que seja o meu meio de ganhar dinheiro, mas a minha profissão. Sempre que me perguntam num consultório de dentista, se eu vou levar meu filho no pediatra, e eles me perguntam profissão: “artista plástica”, eu falo assim com muito... Geralmente a secretária olha pra mim assim “hummm”, já dá uma olhadinha pra mim assim... no look, tipo “Bah! O que será isso?” Não que não saibam, né... mas muitos não sabem, só tem uma noção, né...

P. Você acha que essa resposta gera outras perguntas?

M. Pode ser, pode ser... Assim como o meu marido é técnico de áudio, então eles perguntam profissão do pai: “técnico de áudio”. Mas ele é músico, ele tem um estúdio. E da mãe: “artista plástica.” Tá, as pessoas têm uma noção, que tu desenha e tal... mas a minha profissão é essa, embora isso...

P. Você não tem outras atividades paralelas?

M. Eu sou uma vendedora ambulante de algumas coisas, eu faço biju, ai sei lá... Mas assim, outro trabalho mesmo, não. Eu até fiz algumas exposições esse ano, vendi, tive algum retorno, só deu pra cobrir o investimento.

P. Essa resposta é tranqüila?

M. Olha, demorou um tempo... Até eu entender que essa é a minha história e ter essa coragem mesmo de assumir: é a minha profissão, eu trabalho nisso, eu trabalho de manhã, às vezes, eu trabalho de tarde, às vezes, de madrugada... O fato de eu não ser remunerada não quer dizer que eu não trabalhe nisso, isso é uma profissão. Profissão é aquilo a que tu te dedicas, aquilo que tu pesquisa, aquilo que tu vai a fundo... Mas geralmente profissão está ligado à remuneração.

.....

13. ALEXANDRA HECKERT. 36 anos. Residente em Porto Alegre. Mestre em Artes Visuais na UFRGS.

PAULA. *Quando lhe perguntam o que faz na vida, o que você responde?*

ALEXANDRA. Que eu sou artista visual.

P. Independentemente de quem esteja lhe perguntando?

A. Independente...

P. Mesmo que seja alguém ligado à Universidade?

A. Sim, eu sempre digo que sou artista visual.

P. Professora você não responde?

A. Teve uma época que eu respondia.

P. E por que você responde “artista visual” agora?

A. Porque eu me dei conta de que eu não me formei professora, eu sou uma artista que dá aula, mas não que eu seja professora.

P. Mas as pessoas geralmente vinculam a profissão com a tua forma de sustento. Como é que funciona isso para você? Você se sustenta das artes plásticas ou da sua atividade paralela que é ser professora?

A. Aí é que está, mas se eu não fosse artista plástica, e eu não tivesse me formado em artes visuais, e não tivesse construído uma trajetória, e não tivesse formado um *curriculum* em artes, eu jamais seria professora.

P. E essa resposta “artista visual” gera outras perguntas quando você responde?

A. Não, acho que não... Sempre respondo “artista”, às vezes, para complementar, eu até respondo “professora”, mas até para preencher ficha de loja, banco, coloco “artista visual”.

.....
14. RAQUEL ALBERTI. 29 anos. Residente em Porto Alegre. Formada em Artes Plásticas na UFRGS.

PAULA. Quando lhe perguntam o que faz na vida, o que você responde?

RAQUEL. Posso te responder... a verdade? (risos)

P. Claro!

R. Que eu sou designer...

P. Em algum momento você responde as duas coisas: designer e artista?

R. Às vezes, sim, mas depende de quem está perguntando. Depende da situação. Se eu não tiver que dar muita explicação, eu digo “artista”, senão eu digo só que eu sou designer. Se é uma relação de trabalho, mais profissional, eu digo que eu sou designer.

P. Se você for preencher um formulário?

R. Como profissão, sempre “designer”....

P. E você acha que essa resposta “artista” gera outras perguntas? Por que você acha que não é uma boa responder isso?

R. Quando é formulário, eu não respondo, porque parece que não é muito confiável, porque é uma profissão instável, as pessoas sabem que a coisa do dinheiro é muito instável. E porque gera muitas questões do tipo: “Mas como é que tu vive disso?” “O que tu vende?” “Tu vende onde?” “Como é que tu faz?”

P. Você acha que pesa a questão da legitimação? Os artistas que estão bem colocados no sistema respondem sem problemas... O que você pensa sobre isso?

R. Se teu nome não é conhecido, tu vais dizer que é artista e as pessoas vão dizer: “Mas como assim? Eu nunca ouvi falar no nome dela...” Então, tem esse problema da legitimação.

P. Realizas mais de uma atividade profissional? Quais?

R. Trabalho como designer regularmente, e como artista de maneira mais informal.

P. A atividade de artista visual (considerando a venda de obras, participação em eventos do sistema de arte) lhe garante quanto por cento do seu sustento financeiro? (100% - 80% - 50% - 30% - 20% - 10%)

R. Não me garante nem 10%.

.....

15. KÁTIA COSTA. 38 anos. Residente em Porto Alegre. Formada em Artes Plásticas na UFRGS.

PAULA. Quando lhe perguntam o que faz na vida, o que você responde?

KÁTIA. Eu digo que eu sou fotógrafa.

P. Você não diz que é artista plástica?

K. Não, eu digo, digo... é que é assim: eu tenho duas profissões, tanto que no meu cartão de visitas tem “artista plástica” e, depois, “fotógrafa”. Mas eu digo “fotógrafa” na maioria das vezes porque eu trabalho com agência. Mas a maioria dos lugares, onde eu faço ficha, onde eu tenho que dizer assim “artista plástica”...

P. Quando você preenche uma ficha coloca “artista plástica”?

K. Sempre.

P. E você acha que essa resposta gera outras perguntas ou reações diferentes nas pessoas?

K. Não. Quando são pessoas do meio, que são ligadas à cultura, elas se sentem instigadas, elas querem saber o que tu faz. Mas a primeira coisa é “Tu pinta?” Eu digo: “Olha, eu pinto com a câmera fotográfica, eu pinto com gravura.” Daí eu explico o que eu faço.

P. E não lhe questionam se você se sustenta como artista?

K. Questionam. Já me questionaram, e a família principalmente me questiona como é que eu vivo de arte, se isso não é profissão. “Do que tu vive?” já me perguntaram.

P. E o que você responde?

K. Eu respondo “Da fotografia”, no sentido de “Eu uso minha fotografia como arte”, tanto na minha profissão “fotógrafa”, como na fotografia dentro da arte, minha profissão de artista plástica.

.....

16. CLÁUDIA PARANHOS. 32 anos. Residente em Porto Alegre. Estudante de Artes Plásticas na UFRGS.

PAULA. *Quando lhe perguntam o que faz na vida, o que você responde?*

CLÁUDIA. Uau! Eu respondo que eu sou artista. E aí as pessoas fazem uma cara estranha. Daí eu digo que eu trabalho com artes visuais, que eu pinto e que eu trabalho com música também, e dou aula. Aí, quando eu digo que dou aula, elas fazem uma cara de que entenderam. Só quando eu digo que dou aula.

P. *Mesmo quando você tem que preencher um formulário, uma ficha?*

C. Eu coloco “artista”, e quando não tem opção pra “artista”, porque às vezes naqueles formulários de marcar não têm essa opção, daí eu coloco estudante.

P. *Mas é complicada essa resposta?*

C. É complicada...

P. *As pessoas vinculam a profissão com a forma de sustento. Não sei se lhe questionam...*

C. Sim, eu não consigo crédito em lugar nenhum.

P. *Mas você tem outra atividade paralela remunerada?*

C. Não, só artes plásticas. E como eu tenho esse trabalho performático de arte com o Beto, a gente ganha cachê por *show* também. Então acaba dando uma mão também. Eu faço uns bicos de pintura e eu não estou dando aula, mas o Beto trabalha com aula. Mas meu plano é dar aulas também, para reforçar a coisa do sustento.

Uma vez não consegui alugar um apartamento porque o Beto é músico e eu “artista plástica”. E o pessoal da imobiliária não dá crédito para esse tipo de profissão, até porque não temos como comprovar renda.

.....

16. NELSON LEIRNER. 76 anos. Residente no Rio de Janeiro.

PAULA. *Quando lhe perguntam o que você faz na vida (no sentido profissional), o que você responde?*

NELSON. Eu sou artista plástico. Profissão: artista plástico.

.....

17. WALTÉRCIO CALDAS. 58 anos. Residente no Rio de Janeiro.

PAULA - *Quando lhe perguntam o que você faz na vida (no sentido profissional), o que você responde?*

WALTÉRCIO - Eu respondo a verdade. Respondo que eu sou um artista plástico, exercendo minha função profissional de realizar trabalhos de arte.

P. *Isso sempre foi claro para você?*

W. Isso sempre foi claro para mim.

P. Desde o início sua trajetória?

W. Não sei se para os outros, mas para mim, certamente.

.....

18. GIOVANA VAZATA. 28 anos. Residente em Porto Alegre. Formada em Artes Plásticas na UFRGS.

PAULA. Quando lhe perguntam o que faz na vida, o que você responde?

GIOVANA. Ah... tu me pegou! (risos) Eu digo que eu faço ilustração, primeiramente... depois eu vou descrevendo outras atividades que eu faço, paralelas.

P. Você nunca responde “artista plástica”?

G. “Artista plástica” somente em formulários.

P. Em formulários você responde “artista plástica”?

G. É, uma vez eu tive que justificar a ausência na justiça eleitoral e coloquei “artista plástica”.

P. Por que essa é a sua formação?

G. Como formação... eu não gosto. Eu não me digo “artista”, eu me digo “ilustradora”. Eu não me digo “artista plástica”, porque eu acho que o conceito de artista plástica ainda é visto como belas artes. Eu falava no início que eu fazia artes plásticas e as pessoas falavam: “Ah, o que que tu pinta?” Mas eu não pinto, eu não sou pintora. Eu sou ilustradora, eu gosto de criar histórias.

P. Então essa resposta gera outras perguntas?

G. Fica muito vago. O máximo que as pessoas identificam é o artista plástico tradicional, de pintar quadros, pintura a óleo ou pintura em acrílica. Então, como não é o que eu faço, eu digo: Eu sou ilustradora. Isso me identifica diretamente: “Ah, ela faz desenho, e o desenho dela é narrativo.” Então ela já tem essa noção.

P. E as pessoas lhe perguntam se outras atividades paralelas lhe dão sustento?

G. Não. Não costumam querer saber isso.

.....

19. MIRIAM GOMES. 46 anos. Residente em Porto Alegre. Formada em Artes Plásticas na UFRGS.

PAULA. Quando lhe perguntam o que faz na vida, o que você responde?

MIRIAM. Ui, que complicado! (risos) Pois é, né, geminiano tem que fazer pelo menos duas coisas. Então eu trabalho em um laboratório de análises de água e trabalho com artes também, que é o grande sonho, né...

P. E aí você responde as duas coisas ou depende de quem está perguntado?

M. Depende um pouco. Se eu estou com uma pessoa que é focada para o lado do laboratório, eu até posso no meio, depois da conversa, falar em arte, convidar para exposição, loquear assim, mas normalmente é meio focado, se dá eu digo algumas coisas...

P. *Mas você tem outra formação?*

M. Sim, eu sou veterinária.

P. *E você atuou como veterinária?*

M. Sim, eu trabalhei. E agora, no laboratório, tem a parte de microbiologia que é a minha responsabilidade técnica.

P. *Então você dá essas duas respostas, ou que trabalha no laboratório ou que é artista?*

M. É, quando é muito focado pro laboratório, é claro que eu vou responder do laboratório, porque aí é uma questão de negócios. Mas no geral, assim, se é num encontro social, eu falo as duas coisas, eu falo que eu trabalho com as duas coisas.

P. *E quando você vai preencher um formulário ou algo assim, você responde o quê?*

M. Aí eu respondo “laboratório”.

P. *Mas como assim, você coloca “proprietária do laboratório”?*

M. Na verdade, eu coloco “veterinária”.

P. *Mas você acha complicado responder somente “artista plástica”?*

M. Não, não acho.

P. *As pessoas não fazem outras perguntas quando você responde isso?*

M. Eu sinto que elas ficam inquietas. Tem aquela coisa... Hoje mesmo foi um pessoal lá no laboratório, e aí eles me ouviram falando sobre meu trabalho com cerâmica e ficaram curiosos. Aí expliquei que também sou artista plástica. E aí tu sente que as pessoas ficam meio: “Opa, como é que é isso?” Eu sinto assim no jeito das pessoas, que é uma coisa, como se fosse uma coisa diferente. Não é a mesma coisa que eu dizer... se eu digo que sou veterinária, sou veterinária e pronto. Agora, quando tu diz “Eu sou artista plástica”, porque eu digo assim: “Eu também sou artista plástica”, aí tu sente a inquietação das pessoas. O “veterinária” é tranquilo, o “artista plástico” parece que tem uma outra aura... Uma coisa meio estranha, diferente...

.....

20. MARIANA MEIER RUTTEMBERG. 33 anos. Residente em Porto Alegre. Formada em Artes Plásticas na UFRGS.

PAULA. *Quando lhe perguntam o que faz na vida, o que você responde?*

MARIANA. Que eu sou artista plástica e administradora.

P. *Você responde as duas coisas?*

M. Sim.

P. *Depende de quem está perguntando-lhe?*

M. Invariavelmente, as duas...

P. *E se há uma ficha ou formulário que você tem que preencher?*

M. Aí eu acabo colocando empresária, porque na verdade eu sou empresária, inclusive na área de educação em arte, eu dou aula de arte e tenho uma empresa, e outra de consultoria. Então, na realidade, se eu vou preencher uma ficha acabo me dizendo empresária, entrando no quadro de empresária.

P. *Você acha que existe alguma dificuldade de responder somente “artista plástica”?*

M. Eu acho que, às vezes, as pessoas não entendem quando tu falas “artista plástica”. Não porque não entendam, elas sabem, mas elas ficam “Mas tu pinta?” “Tu faz escultura?” Mesmo quando eu digo “artista plástica” e administradora, as pessoas não sabem o que tu faz, porque eles não sabem o que um artista plástico pode fazer no mercado.

P. *E geralmente as pessoas associam a sua profissão com a sua forma de sustento...*

M. Exatamente, e como não existe nada padronizado, eles perguntam: “O que faz um artista plástico pra ganhar a vida?” Não imaginam que tu podes dar aula, que podes desenvolver produtos...

P. *E você acha que isso tem relação com a questão da legitimação? Você se sente legitimada no mercado?*

M. Eu, particularmente me sinto, mas acho que não é só pelo fato de ter uma faculdade que tu é legitimada. Acho que é mais uma questão de tu te sentires uma artista plástica plena do que uma legitimação que te dá um instituto ou algum outro lugar, porque hoje em dia qualquer pessoa diz que é artista plástico, fazendo inclusive artesanato, ou qualquer coisa em que se trabalha com algum material plástico. Mas não existe uma legitimação como uma profissão, não é considerado uma profissão, que se saiba onde ele pode atuar. Acho que fica muito perdido, e eu acho que é porque o pessoal tem muito essa visão romântica de que artista plástico fica lá fechado no ateliê, trabalhando sem contato, sem nenhuma função social, apenas pra si mesmo, para descobrir alguma coisa que as pessoas não entendem. Então eu acho que as pessoas não imaginam que o artista plástico também pode executar muitas coisas, sociais, profissionais, que tem uma função também na sociedade.

ANEXO 2

Entrevista com a jornalista Paula Ramos e com o editor Daniel Feix
a respeito da Revista Aplauso

ENTREVISTA COM PAULA RAMOS

Editora da revista *Aplauso* da edição de número 0 até a de número 44.

Jornalista e Doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte, pela UFRGS

(A entrevista foi feita pessoalmente, gravada e, posteriormente, “transcrita”)

12 de julho de 2007

PAULA LANGIE. *Qual é o público ao qual se dirige a aplauso?*

PAULA RAMOS. Trabalhei na *Aplauso* desde a edição de número 0 até a edição de número 44. Quando a revista surgiu, o seu objetivo era tratar de cultura no Rio Grande do Sul para o público geral. Isso significa que não era só para o público especializado, embora evidentemente a revista sempre buscasse um respaldo deste público especializado, seja através de contribuições, artigos... Buscava envolver essas pessoas do campo da cultura sempre que se fazia qualquer tipo de evento.

O público sempre foi um público amplo, essa era a idéia. Enquanto trabalhei na revista, muitas vezes fui “acusada” de elitizá-la, no sentido de fazer pautas que eram mais reflexivas, que tinham coisas de certa forma mais difíceis... Eu convidava muitas vezes pessoas para escrever, e muitas vezes não eram pessoas consideradas fáceis. Não eram textos que qualquer um leria e entenderia, havia reflexões que eu buscava, que eram coisas um pouco mais aprofundadas. Então, nesse sentido, eu fui, digamos, “criticada” porque eu estava justamente fechando o leque enquanto o meu editor, que era o Eugênio, achava que eu deveria abrir o leque.

Mas a minha percepção sempre foi de que aquela pessoa que compra uma revista de cultura quer profundidade. Sempre pensei nisso. Como eu, por exemplo. Sempre, na verdade, me colocava como leitora ideal, não que eu seja alguma “grande coisa”, mas eu pensava: O que eu gostaria de ler em uma revista? Na verdade eu queria tentar fazer uma revista para um público como eu. Uma pessoa que gosta de ler, que gosta de discutir e tal. Tanto é que enquanto fui editora da revista, uma das coisas que a gente sempre fazia e não se fez mais, era uma coisa chamada debates, lá na revista, sobre um tema específico. Convidava umas quatro ou cinco pessoas importantes para debater aquele tema, quer dizer, era uma iniciativa bem legal aquela, levava as pessoas para a redação...

Acho que a revista procura um público nesse sentido, um público mais geral mas que quer mais informação. As pessoas geralmente lêem pouco. A pessoa que compra revista, ainda mais segmentada, quer mais informação sobre aquela área. Não é uma revista de entretenimento, nem de generalidades. Porque tem que ver o seguinte, qual é a diferença básica entre uma revista e um jornal? O jornal, digamos o jornal diário, ele tem mais espaço para tratar das coisas. Então, por exemplo, se há uma exposição abrindo hoje, se por acaso eu não tenho espaço para dar hoje, eu dou amanhã, dou semana que vem, enquanto a exposição estiver acontecendo. O jornal pode dar uma notinha hoje e dar uma matéria grande daqui a dois dias, por exemplo.

Agora, em uma revista, isso já é complicado, porque o que acontece? Tu tens quarenta páginas, e tens que realmente fazer uma “edição”, ou seja: “Bah, isso não vai dar pra dar espaço, não tem como... Tal exposição é legal, mas já tem duas páginas ocupadas com artes plásticas.” Tens que

colocar um equilíbrio, pois a *Aplauso* não é uma revista de artes plásticas, ela é uma revista de cultura, então tem que dar uma parte para a literatura, para a artes plásticas, para o teatro, para o cinema, para a música, para o cartum... Tu tens os colunistas, cada colunista tem um número x de páginas, tem as matérias de capa, então tu tens todo um sistema. Ficas um pouco até “engessado”. Então, a revista tem que ser bem editada nesse sentido, daquilo que vai entrar.

PL. A revista tem como foco somente expor personalidades e eventos culturais “do rio grande do sul”?

PR. É, a *Aplauso* é focada no Rio Grande do Sul, desde a capa até o miolo toda a revista é focada no Rio Grande do Sul. Eu achava isso meio bairrista, meio assim fechado. Mas acho que está certo mesmo, tem que se fazer uma revista para aqui, né?. Porque nós não tínhamos como concorrer com a *Bravo!*...

Como surgiu essa revista: surgiu dentro de uma empresa de comunicação que já tinha uma revista de economia de circulação nacional, que é a revista *Amanhã*. Então se criou essa revista dentro de uma conjuntura de lei de incentivo, com lei de incentivo estadual e federal, quer dizer, se buscou patrocínio para uma revista de cultura devido à carência que o Rio Grande do Sul sempre teve nessa área, embora nós tenhamos um histórico de publicações voltadas à cultura. Isso está esquecido, porém o Rio Grande do Sul sempre teve muitas publicações que não duraram muito tempo. Mas sempre houve iniciativas para que se criassem publicações voltadas à cultura. Então surge a revista para suprir essa lacuna, e surge então com tal foco, até para ela conseguir se legitimar com essa lei de incentivo, tem que ser uma publicação voltada para o Rio Grande do Sul.

Hoje e u acho isso bom, houve uma época em que me incomodava não poder fazer nada fora... Hoje ela me parece mais aberta. Houve uma capa sobre o Millor, um tempo atrás e outros, pessoas que têm coisas a dizer mas estão fora das grandes mídias.

Mas então a revista é isso mesmo, focada no Rio Grande do Sul, nos artistas do Rio Grande do Sul, nos temas culturais do Rio Grande do Sul e para o público do Rio Grande do Sul também... Ela praticamente não circula fora, circula mais é no estado mesmo.

PL. A área cultural que mais aparece na capa da revista é a música? Segundo dados da revista, inclusive a edição mais vendida é a da cantora maria rita na capa...

PR. Por razões óbvias, “né”, porque a música é, entre os produtos culturais, aquele que as pessoas mais consomem. Tens que ver o seguinte: a capa é o que vai vender a revista, então tu tens que fazer uma capa “competitiva”. Como é que se faz uma capa competitiva? Com uma boa composição: cor, fotografia, letras, imagens, isso é uma coisa importante e, evidentemente, com o assunto.

Então, podemos dizer que Artes Plásticas não vende. As capas menos vendáveis são as de Artes Plásticas. Se perguntares para o pessoal da *Aplauso* as capas menos vendidas, verás que é disparado as de Artes Plásticas. Essa da Regina Silveira... foi uma coisa horrível, não vendeu nada... Eu me lembro que fiquei tão deprimida!... Porque ela é maravilhosa, mesmo que eu ache que a matéria não esteja grande coisa, pois às vezes eu releio as matérias que escrevo e não

gosto do que escrevi. Quando fiz, achei o máximo, aí depois achei que não estava tão legal. O título não é meu (risos). Não gosto deste título: “A dama das sombras”.

Já a música vende... E é o que as pessoas mais consomem. Se tu colocares literatura na capa também não vende revista, nem teatro. Se tu olhares, são pouquíssimas capas de teatro. Então é música e cinema, é o que vende na capa.

PL. *O uso de “personalidades” na capa gera maior empatia com público consumidor?*

PR. Não... Tens que ver o seguinte, que essas matérias de capa, muitas vezes, acabavam acontecendo devido a um evento. Como estava dizendo, tu tens uma revista mensal, ou de 40 em 40 dias, e dentro do espectro reduzido de tempo e naquele número de páginas, tens que optar... Às vezes, quando queria fazer uma matéria de artes plásticas eu ficava dois meses antes *cantando* meu editor: “Eugênio, vai haver uma exposição do fulano, uma exposição enorme, temos que fazer matéria...” Aí eu “enchia tanto o saco” que ganhava a capa. Quando eu ganhava a capa era uma “loucura” (risos).

Por exemplo, essa do Vasco, foi por causa de uma exposição que houve dele. A da Regina Silveira foi porque ela era artista da Bienal de SP. A do Iberê, eu já não estava mais trabalhando na revista, quem fez a matéria foi a Fernanda Albuquerque, mas foi também por causa de uma exposição dele. E a Vera, agora, foi por causa da exposição dela. Igualmente as três capas da Bienal foram pelo evento. A capa com título “Arte e não Arte” é a única que não está relacionada a nenhum evento. E aquela foi uma “pentelhação” minha, pois eu queria fazer uma matéria, não para esclarecer o público, mas pra fazer uma provocação sobre quais os limites da arte, e na verdade foi em cima... não... não chegou a ser em cima... mas, enfim, foi mais ou menos junto com aquela exposição “Apropriações-coleções” que houve no Santander. A capa era o trabalho do nosso amigo Nelson Leirner, e eu fazia uma brincadeira, pois é aquela coisa que a maioria das pessoas comenta: “Ah, se isso aqui é arte, eu também faço”. E foi toda uma discussão que acho ter sido bem interessante sobre as questões de interpretação da arte, sobre a questão do sistema das artes. A matéria é minha. Há um artigo da Maria Amélia Bulhões muito bom sobre a questão do sistema das artes. É bem legal.

Então eu acho que quando vais pensar na capa, esta tem que estar ligada a um evento. Se vais fazer uma capa relacionada a alguém, é porque esse alguém está fazendo uma exposição importante e porque é um artista importante, na visão, evidentemente, da revista, da edição, dos editores da revista.

Houve uma capa também relacionada ao Carlos Scliar, quando ele morreu. Foi uma homenagem a ele. A do Vasco também foi uma homenagem ao Vasco. Ele morreu quatro ou cinco meses depois dessa entrevista. Foi horrível pra mim, pois fiz a última entrevista com ele... Poderíamos homenagear vários outros com a capa, mas não vende. As pessoas não sabem. Se colocamos o Vasco na capa, ele é um cara que tem um certo apelo popular, devido à própria temática dele: cavalos, negrinhos do pastoreio... Já a Regina Silveira e a Vera Chaves... as pessoas não conhecem... Acho que não vendeu nada.. Eu acho uma pena, mas acho que as pessoas não entendem o trabalho delas...

Agora, ainda sobre essa questão da “pessoa” na capa, a revista volta e meia traz matéria sobre pessoas. Eu me lembro de que quando estava lá, fiz uma matéria que foi bem falada, que acho

que foi uma matéria interessante, uma matéria de capa sobre o Rui Carlos Ostermman. Não sobre o Rui cronista de futebol, sobre o Rui filósofo, o cara que pensa. Claro que peguei um pouquinho da questão dele como cronista, mas, enfim, quando a revista traz matérias sobre pessoas, geralmente, fora os de artes plásticas, geralmente vende bastante também. Personalidade vende, pois as pessoas gostam de saber coisas a respeito delas... Agora da parte de Artes Plásticas eu me lembro...

Agora vou te ser bem franca, a trajetória da gente, a gente vai construindo... Nós somos aquilo que nós fazemos. E, muitas vezes, gente faz coisas boas e muitas vezes a gente faz coisas ruins. Essa matéria do Vasco, quando eu fiz eu adorei, hoje eu leio e acho “piegas”. Mas tudo bem, encaro que faz parte da minha formação.

Mas essa matéria do Vasco, por exemplo, ela teve um relativo sucesso na época, porque eu falei muito sobre o Vasco como pessoa, falei também sobre a trajetória dele, mas falei muito mais sobre coisas pessoais, pois ele me deu uma entrevista em que me contou, por exemplo, que ele “roubou” uma peça do Louvre...(risos) E disso ele nunca tinha falado. E várias coisinhas mais... Então, achei interessante, na época, falar essas coisas, sabe? Na matéria da Regina também, eu falo sobre o gato dela, falo umas coisinhas até meio bobocas mas que o público que lê gosta de saber esse tipo de coisa.

O que aconteceu foi que a última matéria que eu fiz para *Aplauso*, como colaboradora, foi a da Vera, e na da Vera não tem nada disso. Eu não falei nada, podia ter falado... mas eu tinha tanta coisa pra falar em tão pouco espaço... E tive que cortar tanto essa matéria! Estava grande... Como eu vou falar sobre a trajetória de uma artista em seis páginas? Não tem como... E aí, o que aconteceu? Quando cheguei para fazer a última revisão na revista, o Eugênio me chamou na sala dele e me disse assim: “Mas tu não falaste nada da Vera... Eu não sei se ela é casada, se ela tem filhos, o que ela faz...” Daí ele me perguntou umas coisas que depois ele colocou no editorial. Inclusive do tamanho dela, pois ela é bem baixinha... Pois o Eugênio reclamou que eu não havia falado nada da personalidade, só do trabalho. Pois é isso que o público gosta... O público adora uma Caras...

Eu acho que os leitores querem saber essas coisas, se o cara come farelo de soja de manhã, sabe... Eu acho que às vezes uma ou outra coisa é legal colocar, mas penso que possa ser perda de espaço. Sinceramente assim, algumas coisinhas vá lá, mas não muito... Mas acho que esse é um fator bem curioso.

PL. *E será que o próprio pessoal da área das artes plásticas compra a revista?*

PR. Bom, isso eu não sei te dizer... A revista tem um *mailing*, ela é enviada para muitas pessoas gratuitamente, em função da LIC. Acredito que todos os professores do Instituto de Artes da UFRGS recebam. Então há um público para o qual ela é enviada não sendo necessário as pessoas comprarem.

Agora, venda em banca, eu não sei se o público atuante no sistema de artes plásticas compra (artistas, galeristas, curadores, críticos...)... Eu espero que sim, “né”?...

Isso é meio complexo, pois as pessoas da área de cultura, por incrível que pareça, não sei se elas são realmente consumidoras... Não sei... Essa é uma pergunta bem interessante... Eu, por exemplo, sou, mas eu sou porque gosto, porque vivo disso. Mas... não sei...

PL. *A capa divulga artistas já consagrados, portanto ela não teria a função tanto de “impulsionar” carreiras e sim mais de “homenagear”? Uma instância de “consagração”...*

PR. Acho que sim...Vou dar um exemplo: o Félix Bressan, logo que fez a primeira ou segunda exposição dele em São Paulo, teve uma obra dele na capa da revista Casa Vogue. A capa era sobre colecionadores, e a foto mostrava a casa do Gilberto Chateaubriand, e, no primeiro plano da foto, havia uma escultura do Félix. Aquilo ali foi importantíssimo para ele. Conseguiu exposições, vendeu não sei quantos trabalhos, sabe... Poderias inclusive falar com ele. Para artistas jovens, como era o caso do Félix naquela ocasião, foi importante. Ele sempre comenta da importância que teve aquela capa.

Agora, no caso da *Aplauso*, quando a *Aplauso* dá a capa para algum artista é muito mais para consagrá-lo, porque, vou te ser bem franca, eu, por exemplo adoraria dar a capa pra alguém mais jovem, que está começando, mas os editores...Há o editor da revista, que hoje é o Daniel Feix, (antigamente era eu) e o editor-chefe que é o Eugênio, pois é ele quem dá a “martelada,” e tem ainda o presidente, diretor da empresa, que é o Jorge Polidoro. Então eles dois são quem determina o que é e o que não é. Não dá pra ficar “batendo boca” também. Se eles disserem: “Isso não vende”, não vai... Então, eu adoraria dar capa para coisas novas, mas é difícil.

PL. *Então, como tu vê a relação do sistema das artes com a mídia impressa? Aqui, no rio grande do sul, só temos dois veículos mais focados, que são a aplauso e a zero hora, não?*

PR. O *Jornal do Comércio* também dá matérias às vezes. Sempre houve uma carência de veículos de comunicação voltados à cultura embora, como te falei, historicamente nós temos uma quantidade de veículos que surgiram e, de repente, tiveram uma vida curta. Mas sempre houve essa procura. Olha quantos escritores importantes saíram daqui! Então, quer dizer, tu tens uma tradição aqui. E tens uma tradição de grandes artistas plásticos, maravilhosos, basta olhar e ver a quantidade de gente boa que estão produzindo...

Acho que a Revista *Aplauso*, quando surgiu em 98, surgiu dentro de um esquema que até era muito criticado na época. Ela surgiu dentro de um *boom* de investimentos do governo Britto, na área da cultura. Eram chamados “megaeventos”. Aqueles eventos assim, para jogar purpurina... Por isso, a revista foi criticada, pois muitos achavam que ela estava relacionada ao governo Britto. E não estava... Nunca esteve... Só porque ela tinha lei de incentivo, não tem nada a ver...

Mas, enfim, se tu observares os primeiros números da revista, vais ver ali que há matérias, como na de número 0, cuja capa é o “Carreiras nas Missões e a MontSerrat Caballet”, que fez o show dela em Pelotas. Quer dizer, dois megaeventos do governo Britto. Aí, um ano antes, em 97, tinha acontecido a primeira “Bienal do Mercosul”, inclusive na número 0 saiu uma matéria sobre ela, uma matéria que falava sobre a importância da Bienal para o Rio Grande do Sul. Mas o surgimento da revista não tem relação com a Bienal. Ela surgiu em uma empresa que tinha uma tradição na área de comunicação, que viu uma lacuna na área da cultura e que tinha possibilidade de se fazer uma revista nessa área, também por causa das leis de incentivo. Acho que a grande questão desse *boom* de investimentos na cultura, que aconteceu nesse momento, é a questão da lei de incentivo. Se não tivesse lei de incentivo, tu esquece... não teria nada. E,

agora, a lei estadual está acabando... Haverá um retrocesso enorme... Tu te preparas, haverá um enorme retrocesso...

Tu vê, será votado, na semana que vem, um plano da cultura, os investimentos na cultura no próximo ano. Se tu pegares os números, se não estou enganada serão R\$26.000.000,00 só para o teatro da OSPA. E R\$1.600.000,00 para todo o resto...Então, o que está acontecendo? Tens um estado falido... A leda já mudou a lei de incentivo e está mudando ainda mais... Quer dizer, eu até temo pelos investimentos em cultura no estado...

Então a *Applauso* surgiu nesse momento porque tinha isso, e a Bienal, também!!

Achas que essas empresas dariam esse dinheiro todo para arte pois são boazinhas? Claro que não... Elas pagam ali para descontar o dinheiro que de qualquer forma elas teriam que pagar para o governo federal. E assim elas ainda têm um ganho de imagem, de marca. Para elas é um grande negócio. Nunca te esqueças disso, todo esse *boom* da cultura que aconteceu, foi por causa das leis de incentivo. E a revista está nesse momento também.

Acho que a revista é importantíssima para dar visibilidade a artistas, a produções importantes, de uma forma mais aprofundada, em geral, que os jornais. Porque o jornal é aquilo, ele dá ali uma notinha, daqui a pouco uma meia página... Para o artista aquilo ali é “superimportante”, pois é um jornal diário, tem bastante circulação, muitas pessoas vêem.

Agora, para um artista é muito melhor ter uma matéria de duas páginas em uma revista, que tem ali um papel *couchet*, de melhor qualidade, bonita, bem impressa. Aquilo ali é currículo, pode mostrar como *portfólio*. Eu lembro que a quantidade de emails que eu recebia, telefonemas, fax de artistas, pedindo divulgação de exposição era grande... Claro, todo mundo quer ter seu trabalho divulgado. Se tu não tens divulgação, não tens visitação.

PL. *E como achas que será a cobertura da mídia nesse ano em que, além da “binal do mercosul”, haverá eventos paralelos, como “essa poa é boa” e “binal b”?*

PR. Acho que haverá uma cobertura bem completa da “Bienal do Mercosul” e uma divulgação esporádica das ações de “Essa POA é Boa” e “Bienal B”, na medida em que acontecerem coisas realmente interessantes... Pois a mídia tem que colocar um filtro aí.... Quanto à Bienal, será a mesma coisa...

Acho que isso é bem importante. Apesar das crises do setor, apesar desses problemas todos. Pois vamos falar sério, se pegares importantes nomes do mercado de arte, como a Marga, a Tina, todo mundo vai se queixar que não está vendendo. E não vende mesmo. Se pegares a própria “Bolsa de Arte”, que é a principal galeria da cidade, o que eles vendem mesmo? Artistas de fora... Porque as pessoas que compram, que realmente compram, que vão lá e pagam 10.000 dólares por um trabalho, essas pessoas querem comprar trabalhos que tenham liquidez, ou seja, “Se eu precisar vender daqui a uns três ou quatro anos, eu vou conseguir.” E são poucos os artistas gaúchos que te garantem essa liquidez. Pouquíssimos... Por várias razões... E uma delas é justamente a de que falamos, eles são, de repente, pouco conhecidos...

ENTREVISTA COM DANIEL FEIX

Jornalista e atual editor da revista *Aplauso*

(A entrevista foi feita por telefone e, posteriormente, “transcrita”)

09 de julho de 2007

PAULA. *Como a revista costuma selecionar as matérias de capa?*

DANIEL. Estamos sempre atentos à agenda, aos eventos, aos debates, enfim, aos temas que estão sendo discutidos. Mas procuramos pautas mais atemporais, que gerem interesse ao longo do tempo.

P. *Dentro da proposta da revista, a idéia é sempre ter, na capa, assuntos das áreas culturais referentes ao rio grande do sul?*

D. O perfil da revista é ser gaúcha. Não é necessário que a primeira chamada da capa seja sobre o Rio Grande do Sul, mas que esteja relacionada ao Rio Grande do Sul.

P. *Alguma das áreas culturais quando exposta na capa gera maior número de vendas?*

D. Acredito que sim, as capas relacionadas com a Música geram maior venda.

P. *Há como determinar se capas que apresentam “personalidades” do campo cultural geram maior interesse ou maior número de compradores?*

D. Geralmente capas com personalidades geram maior interesse, mas na área de Artes Plásticas, não. As capas sobre a “Bienal” geram muito mais interesse que sobre os artistas plásticos. Ou seja, o público em geral não conhece tanto os artistas plásticos, conhece mais a Bienal. É importante frisar que é somente as capas para a área de Artes Plásticas que são em número reduzido, pois pouco vendem. Mas, em todas as edições, sempre há espaço interno dedicado às artes plásticas e é bem amplo. Essa questão da capa é importante quando levamos em conta a venda em banca...

Nas artes plásticas, o sistema é “superfechado”, até chegar ao ponto de ser divulgado ao grande público, o artista antes passa por um reconhecimento de um público especializado... Quem compra ou lê coisas de artes plásticas é um público especializado e reduzido (somente os interessados).

P. *A revista acredita que com a divulgação que faz impulsiona o trabalho dos artistas apresentados? Dá preferência para artistas já consagrados?*

D. Talvez ajude a impulsionar a carreira dos artistas, mas mais importante que a divulgação é a pesquisa. Escolhemos, para divulgar, artistas com pesquisas mais desenvolvidas, já mais consagrados.

P. Como você vê a atuação das artes plásticas no rio grande do sul hoje?

D. É um cenário efervescente... não é forte e consolidado, mas há muita coisa acontecendo: várias galerias e a “Bienal”. É bem interessante e gera boa pauta para a revista. Em termos de artistas, poderia dizer que tem até mais alto nível que em outras áreas.

P. Quais as capas mais vendidas da revista?

D. Acredito que sejam as da Maria Rita, do Teixeirainha e da Elis Regina.

Os números de vendas das edições mais remotas da *Aplauso* se perderam. Não temos mais esse histórico. Então, não posso te dizer algo assim: “A edição que tem o Iberê na capa foi a 24ª mais vendida na história da revista”. Também não divulgamos o número exato de vendas de cada edição. Isso é um dado interno da editora, não é nossa política torná-lo público. Acho que a informação que mais pode ser útil para você, em sua pesquisa, é a seguinte: Se dividirmos todas as edições da *Aplauso* em grupos, de acordo com a sua vendagem, vamos constatar que há um grupo principal, o mais vendedor, composto por capas de personalidades como Maria Rita, Elis Regina e Teixeirainha, e algumas reportagens especiais que trazem descobertas, novidades, como “Sexo e polenta – uma pesquisa acadêmica sobre a pequena cidade de Vanini mostra um quadro surpreendente das relações lascivas e até incestuosas entre imigrantes italianos do RS no início do século 20” (ed.53), “A invenção do passado – até que ponto livros, filmes e minisséries podem alterar fatos históricos para seduzir o público, como fez A Casa das Sete Mulheres?” (ed.46) e, também, “E o mito virou língua – pessoas são mortas e transformadas em língua humana. Lenda ou realidade? Estudo traz nova luz sobre os célebres crimes da Rua do Arvoredo” (ed.62).

Também vamos constatar que há um segundo grupo, com capas que destacam outras personalidades importantes, como Érico Veríssimo, Vitor Ramil e Mario Quintana, e algumas reportagens especiais que põem em destaque a velha Rua da Praia, em Porto Alegre, a resistência dos tradicionalistas às mudanças sugeridas por novos grupos artísticos e musicais (a chamada principal de capa era “O gaúcho no divã”), etc. Neste grupo entram as capas que destacam as três edições da “Bienal do Mercosul”, a capa que destaca Iberê Camargo e também a capa da edição 40, “Arte e não arte – por que o santo de gesso que você tem em casa não é arte e o que está no museu é”.

A capa da Vera Chaves Barcellos entraria num terceiro grupo, que, juntamente com o segundo, acima, compõe a grande maioria das edições da *Aplauso*. As capas que têm Carlos Scliar (ed.28), Vasco Prado (ed.3) e Regina Silveira (ed.7) estão num último grupo, aquele que vendeu menos exemplares até hoje.

Mas, é bom ressaltar, a variação, mesmo que do primeiro para o último grupo, não é tão grande assim. Não sei se me fiz claro quando a gente falou por telefone: é mais correto afirmar que as artes visuais estão presentes em poucas capas da *Aplauso* não exatamente porque vendem menos, mas porque, muitas vezes, as chamadas/títulos principais destas capas têm menos apelo, são menos reconhecidas pelos consumidores das revistas culturais. O que tem mais apelo, uma capa que põe em destaque a Rua da Praia, outra que põe o Teixeirainha, outra que põe a Maria

Rita ou a Elis Regina, ou capas que põem em destaque a Regina Silveira ou a Vera Chaves Barcellos? É claro que é dever de uma revista de cultura falar de todas as áreas, contemplar aquilo que é mais significativo no cenário cultural. Por isso a *Aplauso* já teve cerca de 10 capas de artes visuais, em 85 edições (e tem planos de ter outras duas capas de artes visuais até o final de 2007, sendo uma delas a 6ª Bienal do Mercosul; a outra vou me permitir não revelar). Mas é fato que as artes visuais atingem um público um pouco mais restrito que áreas como música, por exemplo, ou ícones culturais que fazem parte do nosso cotidiano (caso da Rua da Praia). E isso acaba se verificando no número de capas dedicadas a esta área na história da *Aplauso*.

ANEXO 3

Entrevistas com curadores, artistas e público durante a 6ª Bienal do Mercosul

ENTREVISTAS COM CURADORES
(Gabriel Perez-Barreiro e Moacir dos Anjos)

Gabriel Perez-Barreiro

Gabriel Perez-Barreiro. Vive e trabalha em Nova York.

Entrevista realizada em 12 de outubro de 2007.

(A entrevista foi gravada e transcrita. Algumas palavras aparecem sublinhadas pois não ficaram claras na gravação.)

PAULA. *Você selecionou artistas para a 6ª Bienal? Quais artistas você selecionou?*

GABRIEL. Sim, eu selecionei. Eu selecionei os três artistas monográficos, selecionei mais ou menos a metade dos primeiros artistas de *Conversas*, o Waltércio, a Laura, a Liliana, quer dizer, eu fiz isso em parceria com o Alejandro Cesarco, eu escolhi mais ou menos a metade dos quatro artistas de *Conversas*, quer dizer, a segunda e terceira eram escolhas do artista. E depois escolhi sete artistas do núcleo *Zona Franca* e escolhi os quatro artistas de *Três Fronteiras*. Quer dizer, finalmente eu acho que escolhi mais ou menos a metade da Bienal. Mas o meu ideal era ter escolhido menos, mas aí, por razões de tempo, principalmente de tempo, acabei escolhendo bastante.

P. *Como o nome desses artistas, principalmente o do Waltércio, chegou até você para que o escolhesse para expor na Bienal?*

G. O Waltércio, nesse caso concreto, na mostra *Conversas*, eu tive primeiro a idéia da estrutura: vou convidar um artista para convidar outros. Aí eu convidei o co-curador, o Alejandro, e geralmente o que eu faço pra escolher artistas: eu faço uma lista, eu faço um *brainstorm*. Eu mantenho assim umas duas ou três semanas um papel, que vai comigo. Às vezes eu faço no computador, e assim, de repente, eu também converso com as pessoas. Assim, sabe... e aí eu vou limitando... às vezes gera uma lista de vinte, vinte e cinco artistas (acho que eu até tenho essa lista ainda), e aí eu vou limpando. E no caso de *Conversas*, por exemplo, eu sentei com o Cesarco, meu colaborador, e falei: “Olha tenho esses...” E eu sabia que tinha que chegar mais ou menos em quatro para dividir... E falamos: “Tal... mas isso... ah! não sei não vai dar certo!” Aí começa essa coisa: “ Não! já tem muito argentino. Tem pouco tal...” Começa-se a ver isso... a viabilidade assim... se a pessoa vai estar disponível ou não... E o Waltércio, concretamente foi o caso que eu sempre admirei muito o Waltércio, eu já conhecia o trabalho, a gente teve outros projetos maiores de outras exposições com ele. E eu estava pensando que um dos critérios para *Conversas* são artistas que pensam curatorialmente de alguma forma, quer dizer, artistas que têm todo um exercício de se colocar... quer dizer... têm artistas que não fazem isso. Sei lá, o Siron Franco, por exemplo, ele não faz, ele produz, ele é uma máquina de produção que só depois começa a pensar no lugar dele. Para um artista como o Waltércio, acho que é uma parte principal do trabalho dele. É um exercício de reflexão sobre a história da arte. Então eu penso nele quase como um curador, no discurso, no jeito que ele forma o discurso e cria obra, e cria relacionamento entre obras. Então eu queria muito fazer... Então eu pensei: “Não, mas ele já participou da Bienal”. E um dos critérios era não repetir artistas da quinta para sexta. Mas eu pensei: “Mas será diferente, estou convidando-o pra ser curador.” Aí conversei com ele e tal, e deu certo. Então, no momento em que escolhi o Waltércio, dentro desse critério mais aberto da Bienal, tem que escolher um artista com outra proposta... por aí que... sei lá... Liliana Porto, (?) por exemplo. No caso do Waltércio foi assim, eu achava que ele tinha um aspecto do trabalho

dele que ia além da simples apresentação do trabalho, e que nesse discurso... assim... que eu entro em diálogo com o Waltércio... então, esse foi o caso.

P. *Quais os critérios utilizados para a escolha desse artista?*

G. Foram citados na resposta anterior.

P. *Como você vê (ou define) a obra do Waltércio Caldas?*

G. Também acho que foi respondido na pergunta anterior.

P. *Concorda que os artistas possuem uma “imagem” que é divulgada de diferentes formas a diferentes públicos?*

G. Sim, concordo e acho até que o Waltércio é um bom caso disso, os três são. Sem dúvida, o Waltércio tem toda uma... não sei se é imagem... quer dizer... ele não quer dizer que ele adotou assim, que ele tá fazendo um teatro disso... não...é um aspecto da personagem que é comunicada publicamente. E isso ficou muito claro para mim no primeiro seminário de arte-educação em que ele foi como grande provocador. E aí, para mim, ficou muito claro esse assunto de imagem de artista, estava claríssimo nessa mesa... por exemplo, a Mônica Nador. Ela também estava propagando uma imagem de um outro tipo de artista, então o que tinha eram dois paradigmas opostos e eu me interessei no confronto desses dois. Mas, sim, sem dúvida o artista até no vestir, em tudo, constrói uma imagem.

P. *E para quais públicos se dirige a imagem do artista em uma bienal?*

G. A imagem do artista? Olha é um assunto complicado, não é? Seria a imagem da obra, porque a maioria dos públicos não tem acesso. É uma coisa que essa Bienal estava querendo fazer, é um contato direto com o artista, mas não necessariamente com a sua imagem. Então, por exemplo, nos *chats* com os artistas, você sabe, há possibilidade de uma interação, mas não conhece a pessoa que está... não sabe como é fisicamente, não tem fotografia dos artistas... Sabe, nos catálogos, às vezes, colocam fotos, mas nunca me interessa fazer isso.

P. *Não me refiro à imagem fisionômica, mas a imagem enquanto “conceito”, a idéia global se forma em torno dessas pessoas.*

G. Eu gostaria de evitar que isso aconteça, mas eu vejo que acontece nas estações pedagógicas e, principalmente, no Waltércio... quer dizer...ele tinha uma certa dificuldade nessa negociação para ter uma estação, mas o Camnztizer queria muito que ele tivesse, e ele não queria. Então ele mandou tipo um manifesto, um texto muito provocativo em que fala que arte não tem explicação. Nesse lugar acho que é uma colocação dele, mas ele tinha todo um cuidado que isso não fosse visto antes de chegar na obra, quer dizer, ele controla muito uma separação... quer dizer, ele defende muito a autonomia do trabalho. Isso é uma das coisas que eu respeito muito nele. Mas, claro é... cada público vai reagir diferente, por exemplo, as crianças, quando elas entram no espaço do Waltércio elas têm uma relação imediatamente lúdica, pelo fato de que é

uma obra que quebrou o espaço, que tem um fio do cotidiano, que é colorido. Então eles ficam brincando, gera uma espécie de alegria. Aí eu vejo o adulto que chega e entra com medo... assim... às vezes, acha que é um espaço mais frio, mais intelectual, não sabe se deve tocar ou não, se pode entrar ou não. Já entra toda uma série de assuntos codificados da arte, que também é uma imagem... é uma imagem fria, limpa, cerebral quase que o Waltércio tem... que vai ser diferente para cada público. Vejam as crianças, não ligam isso, elas não têm essa estrutura que o adulto tem..

P. Através de que meios você acha que a imagem do artista chega aos diferentes públicos (especializado e geral)?

G. Estou tendo uma certa dificuldade em entender o que colocas como imagem do artista.

P. Seria... por exemplo, você tem uma imagem do artista, a idéia que você faz sobre o artista, sobre a obra dele... Rotulamos como ele é ousado, ele é irônico... São concepções que criamos em torno dessas figuras. De repente, o público nem chega a ter conhecimento dessa imagem.

G. Eu acho interessante que cada artista tem uma circulação diferente, e estamos falando de um público especializado. Por exemplo, o Waltércio, no Brasil, ele tem uma imagem e, no exterior, ele tem outra. Quer dizer, no exterior ele é uma figura quase... ele é muito pouco conhecido, não é uma grande referência. Acho que no Brasil ele está entre os 10 principais, talvez entre os cinco principais artistas do Brasil. Fora do Brasil, as pessoas sabem que ele existe... mas não muito mais do que isso. E se eles conhecem, eles têm, por exemplo, a imagem de uma obra: "Ah! Eu vi uma obra do Waltércio numa exposição coletiva!" Então isso vai gerando... quer dizer: "Ah! O Waltércio é esse cara que faz trabalho em aço inox..."

P. Isso é uma imagem que se cria em torno do artista...

G. É, eu acho que isso acontece muito quando é artista que aparece em exposições coletivas, por exemplo, não é? No Brasil, por exemplo, acho que o circuito especializado brasileiro já viu exposição dos livros do Waltércio, já viu exposição dos fios, já viu que tem um repertório maior, que é um artista mais complexo. No exterior, eles não têm isso. Eles têm uma imagem muito, muito limitada. E essa imagem assim... eu acho que por mais saturado que seja o campo, mais informação tenha, mais fraturada é a imagem do artista. Então, por exemplo, o... Porque às vezes há artistas... que a complexidade do artista vai contra sua aceitação nesse ambiente. Então, por exemplo, o Ernesto Neto que é um artista que basicamente faz um trabalho, mil adaptações de um trabalho, tem um sucesso imenso porque é uma imagem imediatamente reconhecível. E entram com diferentes versões, mas ele nunca quebra assim a expectativa: "Ah! É o Ernesto Neto!" Vou a uma exposição que tem uma obra do Ernesto vai ter uma coisa pendurada de um jeito tal, e vai ter um cheiro tal... A Adriana Varejão também. Então, se tu olhas assim, os artistas brasileiros com mais sucesso no exterior são artistas que basicamente fazem um tipo de trabalho. A Beatriz Milhazes...

P. Você acha que poderíamos dizer que eles trabalham melhor suas imagens dessa forma?

G. Que a imagem que eles criam é mais funcional, porque o sistema não. Uma figura como o Waltércio, é difícil eles aceitarem, eles vão aceitar na hora em que o sistema pensa que é uma figura que já tem que abrir, por exemplo, o Hélio Oiticica, falando em artistas brasileiros. É um artista que nos últimos quinze anos a imagem principal é *Parangolé*, porque todo mundo conheceu, porque o *Parangolé* é a obra que estava na *Documenta*, depois estava tal... Então: “Ah! O Hélio Oiticica é aquele artista que faz o *Parangolé*.” E toda a outra produção não era conhecida. No Brasil não, no Brasil é conhecida toda. Aí, na hora em que Hélio Oiticica está no centro do discurso, que ganha uma exposição individual, que é capa de revista, tal... aí as pessoas vão conhecendo, e vai ampliando, vai ganhando complexidade a figura do artista na medida em que fica mais alto, assim... mais importante. Eu acho que a imagem vai ficando mais complexa, e à medida que vai chegando mais para o fundo da pirâmide assim... que a imagem é mais estereotipada... “Ah! É o artista que faz tal coisa...”.

Então o Waltércio está no caso. Interessante que ele tem dois níveis e acho que isso é importante, não é?

P. *Em outras áreas culturais como a música, o cinema, a imagem do artista é importante para o público em geral. Nas artes plásticas isso é praticamente irrelevante, você concorda?*

G. Sim, concordo e até acho que os artistas geralmente têm um problema com aparecer muito, eu acho até pelo fato de ser visual com visual. Na música, não está competindo uma imagem visual com a produção deles, então é um marketing mais funcional. No caso do artista não, é porque a imagem do artista está substituindo a imagem da obra e geralmente o artista quer aparecer com sua obra. Então, com certeza, eles têm uma relação diferente e até há artistas que eu não tenho nem idéia de como eles são fisicamente... eu não reconheceria... Até artistas aqui da Bienal que eu conhecia muito o trabalho, eu nunca tinha...

P. *Não me refiro somente à questão fisionômica, mas, às vezes, parece que o público não se interessa em saber nem quem fez a obra.*

G. Ah! Sim, é verdade, eles não se perguntam o que mais... quem é a pessoa que fez... Acho que na Bienal a nossa expectativa era quebrar um pouco, não chegar ao outro extremo de que tem que entrar na vida das pessoas, mas que o artista tem um lado pessoal, que é uma pessoa com a qual pode-se conversar. Porque essa distância de que estamos falando da imagem do artista com a obra, às vezes, se é muito distante, cria um problema, que então parece mais um produto no mundo... e o artista personalizado... eu acho que à medida que personaliza, cria um diálogo. Então, na arte contemporânea, principalmente, eu não acredito na autonomia total da obra sem a figura do artista, como também eu não acredito no outro extremo de personalizar a ponto de que o artista é um mago, que todo faz sentido... culto de personalidade, também não...

P. *Como o Andy Warhol?*

G. Ele incorporou no próprio trabalho dele, eu acho que está *ok*. Mas sei lá, pensando em um artista que cultiva a imagem... o *Damien Hirst* o *Matt Barney*, são artistas que estão sempre circulando, que têm essa preocupação de estar na mídia. Eu acho que isso também não é muito

relevante, mas, por exemplo, isso que a gente fez aqui, de colocar uma frase do artista, para mostrar que além da obra que está aqui há uma pessoa que tem uma intenção e tem uma outra dimensão que pode te ajudar na leitura. Porque todos temos um grande preconceito a favor da autonomia da obra de arte, é uma idéia moderna, de que a obra de arte por si contém todo o significado. E eu não acho... acho que, às vezes, você precisa de uma outra informação.

P. *Estar presente na mídia é importante para a trajetória dos artistas?*

G. Depende de que mídia, não é? Acho que na mídia especializada, claro, é importante, como revistas especializadas em arte.

P. *E essa informação chega até os curadores? É uma forma de os curadores formarem essa imagem a respeito do artista?*

G. Sem dúvida. E é uma... novamente, tem um problema de saturação. Então eu vejo assim, no caso do Waltércio, a revista ARTE AL DÍA é uma revista Argentina, e o Waltércio foi capa na última edição. Para muitas pessoas, no circuito de arte, isso chama a atenção, eles pensam: “Ah! Então o Waltércio é um cara que eu preciso para essa exposição.” E antes eles, com certeza, não iam pensar isso, porque o Waltércio é uma pessoa que se limita muito à arte brasileira, ele não sai muito, tem, às vezes, alguma exposição, mas não é a prioridade. Eu acho que é no sentido de criar, de abrir um espaço e sinalizar que essa figura é importante e vai ter que conhecer um pouco mais que a mídia tem um papel muito importante.

P. *Nesse sentido em que perguntei, quais seriam os “veículos” que levam essa imagem até o público especializado?*

G. As revistas especializadas, as exposições, as coleções quando expostas, as galerias. Sem dúvida, a galeria tem um papel muito importante na definição da figura do artista. Não as lojas de quadros, as galerias, porque quando eles têm uma linha muito definida, cria uma atenção, quer dizer, se eu sei que um artista está sendo representado pela *Raquel Arnaud* isso já vem com uma bagagem, pela idade da galeria, pelos outros artistas que representa... Então eu vejo que, muitas vezes, uma galeria... na arte latino-americana... uma galeria internacional compra um artista latino-americano, eu vejo que as pessoas pensam: “Ah! eu devo prestar atenção porque ele já está nessa galeria.” Então eu preciso ter uma opinião, eu preciso saber o que eu penso, eu acho que muito tem a ver com isso, têm milhões de artistas no mundo... É uma estrutura um pouco de reação, eu vou saber as coisas que no meu meio são importantes saber, pois não quero ficar... eu estou meio ridicularizando, mas eu não quero estar numa festa onde alguém esteja falando de um artista e eu não sei quem é, não tenho a imagem formada. Isso é um peso porque é a minha profissão, quer dizer, se você é curador, galerista, crítico nunca pode falar que não sabe. Tem que ter uma opinião, tem que ter visto um conjunto de trabalhos, tem que poder dizer se era melhor antes ou agora, tem que ter uma opinião, e acho que, nesse momento, que a figura do artista se consolida e pára de ser uma coisa solta e começa a ter uma consistência..

E também as pessoas... um outro fator é o curador. Mesmo sem exposição, há artistas que têm um curador que sempre fala no artista, e as pessoas prestam atenção. O (?????) sempre fala na Maria Leontina, sempre, em qualquer conversa esse nome sai, e a maioria das

peessoas nunca ouviu falar, mas já sabem que deve ser alguma coisa, então já passa a outra categoria...

P. *Acredita que essa obra, “O ar mais próximo”, sem o nome do Waltércio teria o mesmo impacto? Justifique sua resposta.*

G. Para esse público, sim, porque 90% do público não conhece o Waltércio, não sabe quem ele é. Talvez conheçam pela escultura pública, nem sei se as pessoas estão pensando nisso. Então, nesse sentido, eu acho que é um trabalho bastante autônomo, e mais porque é um ambiente, então chama a atenção, tem música, é diferente. E claro, e esse trabalho é um trabalho extremo, os fios, claro, em princípio qualquer pessoa poderia fazer, é um trabalho sem artesanato. Então a assinatura é importante, mas eu acho que novamente é importante para diferentes públicos. Para o público brasileiro especializado é uma coisa, para o público internacional especializado é outra. Para eles é: “Ah! Olha esse cara aqui que faz coisas em aço tem um outro trabalho e tem um pensamento aqui, uma poesia.” Eu vejo assim a visita dos membros da AICA que foi nessa semana. Então eles chegaram e falaram: “Ah! Olha que interessante, eu ouvi falar desse cara, mas eu não conhecia, e agora eu vejo que ele é uma intermediação entre o concretismo e a arte cinética.” Isso é interessante porque o próprio exercício do Waltércio era fazer isso, e eles lêem, é uma leitura que eles conseguem, então é interessante. É uma operação que funcionou, nesse sentido. Eles foram apresentados ao Waltércio através desse exercício e funcionou, criou umas referências que criam contexto para a leitura da obra dele.

P. *Podemos dizer então que para o público especializado isso faz diferença e para o público geral não?*

G. Eu acho que não faz. Eu acho que para o público em geral faz se é Picasso... se são as figuras que estão no imaginário coletivo... que pode ser qualquer porcaria, mas eles vão achar que é importante, porque é o Picasso. E tem muitos museus no mundo que fazem exposições muito ruins do Picasso que também tem uma produção péssima, e essa produção está constantemente circulando, porque as pessoas querem ver um Picasso e só porque é o Picasso.

P. *Nesse sentido, podemos ver a diferença entre a imagem de um artista consagrado e a imagem dos artistas contemporâneos...*

G. É, o Picasso é um artista cuja imagem superou o trabalho. Eu acho, às vezes, que não têm mais condições de ver um Picasso, é muito difícil de olhar, porque as pessoas só vêem o nome, só vêem a assinatura, e isso já vem com um peso tão alto, e que a arte contemporânea não tem isso. E isso é bom.

P. *Talvez nem seja interessante para a arte contemporânea esse aspecto...*

G. Acho que tem um determinado ponto do mercado que tem isso, quando figuras tipo *Mat Banen*, tipo *Damien Hist*, tipo *Trace Hil* começam a fazer trabalho que é realmente só para ser vendido, no sentido de que não é uma proposta a mais, é uma reciclagem, é um múltiplo de uma fotografia, de um *still* de vídeo... E eles fazem para a demanda de mercado, sabe. Nesse sentido

you are selling a name, you are not selling more of your work... attending to a demand of the market, which is a demand for the figure, not for the work.

P. *Já estaríamos num âmbito mais comercial da arte...*

G. Sim, mas tem tudo a ver com esse assunto da figura... da imagem do artista.

P. *Você considera que a Bienal aproxima os artistas do grande público? De que forma?*

G. Uma das intenções explícitas é fazer isso, é aproximar não o artista, mas o pensamento do artista, como foi manifestado na obra. Para isso não é preciso chegar mais perto do artista, necessariamente, mas o artista colabora nessa tradução. Isso que é a nossa proposta, que o artista coloca uma informação e o espectador outra, o mediador outra... todos eles estão contribuindo para uma construção de leitura.

P. *Acha que o grande público sai da Bienal sabendo o nome dos artistas?*

G. Eu não sei, acho que não, e acho que tanto faz... nesse sentido, realmente, acho que... eu vejo que eu pergunto para pessoas: “De qual a obra que você mais gostou da Bienal?” E, geralmente, as pessoas respondem: “Não lembro o nome, mas era essa pessoa que tem feito tal coisa...” Eles lembram a imagem, mas não lembram o nome, como: “Essa pessoa que fez um banheiro tal...” Eles se lembram disso, eu acho legal isso porque eu trabalho em museu e vejo que as pessoas visitam cartelas de museus, eles não visitam as obras, eles só ficam olhando: “Ah! Que bom! Tem o fulano, tem o tal...” Então eu acho legal que aqui os nomes não significam nada, a maioria das pessoas não sabe quem é Beth Campbell, não sabe quem é Alejandro Otero, não tem conhecimento. Então eu acho que eles olham mesmo para o trabalho. Talvez eles olhem o país e tenham referências anedóticas: “Ah! Um mexicano...”, mas eu vejo que o nome não é um fator relevante. Até nas estações pedagógicas, que tem o nome do artista, às vezes as pessoas erram e estão falando de um outro trabalho... não fazem a conexão. Mas é um contexto especial aqui.

P. *Muitos autores colocam que, hoje, mais importante que produzir obras é fazê-las serem reconhecidas como tal (Nathalie Heinich), ou seja, fazer-se reconhecer como artista, o que é uma questão de definição, rotulação, de “imagem”... O que pensa sobre isso?*

G. Eu acho que tem pessoas que incorporam isso na própria obra, como Warhol, que seria o caso mais famoso. Ele virou... a imagem dele virou parte da obra. E tem artistas que trabalham com performance que fazem coisas semelhantes, quer dizer, a figura do artista é uma ferramenta. Então acho que numa pintura o óleo também é uma ferramenta, o lápis é outra, acho que é nesse sentido. Depois, tem quem crie uma imagem para o benefício clássico: “Ah! Esse artista é louco tal...” Isso acontece, mas são dois caminhos bem diferentes.

P. *Inclusive o exemplo do próprio Duchamp que impulsionou esse questionamento de que seria mais importante fazer um objeto ser reconhecido como artístico do que fazer um objeto artístico.*

P. Em que momento da carreira de um artista você acha que o nome passa a ser mais importante que sua obra?

G. Acontece, sem dúvida. Eu acho que acontece no momento em que o artista começa a ter um certo sucesso comercial, porque nesse momento é criada uma demanda que é de possuir a figura do artista, quer dizer, têm poucos colecionadores, não têm, que façam uma reflexão? Em muitos que assim... eu vejo, por exemplo, no caso brasileiro e no caso do Waltércio, eu vejo que numa certa classe econômica social, no Brasil, não em Porto Alegre, mas em São Paulo e Rio e Janeiro, tem um momento em que em determinado circuito precisa de uma coleção... e as coleções são muito parecidas, e todos eles precisam ter um Waltércio Caldas... e precisam Sérgio Camargo, e precisam... Então, tem umas figuras que são quase que obrigação. Nesse sentido, eu acho que é nesse momento que isso supera assim: “Se é o Waltércio e se é bonitinho, então eu quero.” Isso vai criando uma demanda, uma demanda... e acho que até o artista pode brigar... o artista é quem negocia esse sucesso... e cada artista... quer dizer, esse é um assunto muito importante para pesquisar... Como que o artista vê isso chegar e como negocia essa demanda. E o Waltércio tem estratégias muito claras para isso, eu acho que ele tem uma produção que atende esse mercado sem baixar a qualidade das propostas e depois tem outros trabalhos que são “propostas”, tipo esse que está aqui na Bienal, que é um trabalho que não vai ser vendido, mas que acrescenta ao discurso artístico. Ele que faz os próprios livros dele também, não é um catálogo de venda, é um livro, uma proposta. Então é interessante ver como cada um deles negocia isso... tem que pessoas que... porque é um dos fatores que pode destruir a produção de um artista, o sucesso, a demanda... Atender a demanda de mercado é um momento delicadíssimo na vida de um artista.

P. Interessante perguntar para eles...

G. É, mas ninguém vai te falar a verdade sobre isso (risos...)

P. Estive presente no encontro da AICA que houve no Santander, no dia..... de outubro, e, na sua fala, você comentou que existiria um rótulo “artista-bienal”. Como você define esse conceito?

G. Olha, eu acho que “artista-bienal”... eu não sei... sei lá... mas eu acho que existe uma certa classe, um subgrupo de artistas para os quais um dos principais veículos de circulação da obra é bienal, por quê? Porque é trabalho que, de repente, é não-comercial, no sentido que não... por exemplo, o Cildo. Esse trabalho do Cildo não tem como mostrar em uma galeria de arte, isso não quer dizer que não seja vendido. Esses trabalhos são vendidos, é um outro mercado. É interessante, é outro assunto interessante... mas assim... a princípio, na sua realização tem que ser uma bienal ou até o museu, mas geralmente uma bienal, pois tem um assunto de tamanho. Essa situação que está aqui é típica de bienal, eles te entregam “x” galpões e todo mundo, eu posso falar por experiência própria, entra em pânico: “O que eu vou fazer com todo esse espaço? Preciso de trabalhos que ocupem isso aqui.” E precisa de uma certa visibilidade, de uma certa lógica de espetáculo que eu vejo muito nas bienais, como virou meio parque de diversões... Então, sei lá... essa coisa que estava no meio da última Bienal de São Paulo, que era uma bolha

em que as pessoas entravam. Então, não vejo muito mais do que uma coisa que chama a atenção, que dá um foco assim na sala, não sei... Então acho que é isso que eu chamaria de “arte-bienal” e, depois, “artista-bienal” no sentido em que ele tem uma agenda muito cheia... de tanta bienal que tem... Então são várias bienais brigando para entrar no calendário do artista. E passei várias vezes por esse problema aqui na Bienal do Mercosul, por exemplo, na obra do Francis Alis. Eu pedi para galeria esse trabalho e eles falaram: “Não, mas esse trabalho está muito visto em bienais.” E eu falei: “Está certo, mas em Porto Alegre as pessoas não têm acesso a essas mesmas bienais, é um público diferente.” Aí tentei explicar que a Bienal é feita com outros critérios, eu não quero competir com a *Documenta*... não é o mesmo público... e eles não entendem isso... eles vêm meio assim... que é o circuito que eles têm que controlar de alguma forma, e eles alimentam esse circuito. E os curadores também, são os mesmos curadores que têm os mesmos relacionamentos com esses artistas, e precisam de uma estrutura... quer dizer, esse trabalho do Cildo, é mais uma produção parecida com uma produção de cinema, que é difícil montar, precisa-se de pessoal, equipamento... Mas para uma bienal você consegue, você consegue o orçamento, você consegue as pessoas para fazer isso, você consegue o público...

P. Mas esse rótulo “artista- bienal” é algo que circula no sistema?

G. Eu nunca ouvi, eu inventei (risos)... Mas, quer dizer, com certeza não fui eu que inventei...

P. Talvez não essa expressão, mas essa imagem se forma na cabeça dos curadores: “Ah! Esse é um cara com um perfil-bienal.”

G. Absolutamente... e assim é muito comentado quando chega alguém e comenta: “Ah! Então essa bienal é uma típica bienal, porque está o fulano...” Tem uns favoritos que estão sempre aparecendo em bienais, também porque qualquer tipo de discurso funciona. São obras bem abertas... e existe, sem dúvida, um mercado para essas pessoas. E alguns comentários que recebi dessa Bienal é que mistura alguns dos “artistas-bienal” com outros que as pessoas não conhecem. Eu ouvi várias vezes isso. Então tem referências aqui, o Steve McQueen é um “artista-bienal”, o Cildo é um “artista-bienal”, o Kentridge é um “artista-bienal”... têm vários... o Harrell agora está virando um “artista-bienal”. Mas há outros que são artistas que não estão nesse circuito, foi até comentado por outros...

P. Você acha que o Waltércio e o Nelson também teriam esse conceito?

G. O Waltércio está meio que começando a ser, pois ele estava na última Bienal de Veneza e ele estava na Bienal de *“kiandu????”*. Ele ganhou um prêmio, quer dizer, ele participa de bienais, e geralmente participa com certo sucesso. Agora ele não é... porque geralmente um “artista-bienal” não é de um formalismo que o Waltércio faz... geralmente é um assunto mais social, meio poético, meio de identidade. Mas como esse paradigma está em movimento, e agora todo mundo está olhando mais para o formalismo, é possível que o Waltércio, daqui a uns 5, 6 anos seja chamado para as bienais. Ele é brasileiro e isso tem um plus, ele é sofisticado, ele é divertido como pessoa... Há vários fatores assim que ajudam.

P. Aspectos que contribuem, ajudam a construir a imagem dele. E poderíamos dizer que esse perfil de artista não teria outra forma de continuar seu trabalho se não fossem essas participações em bienais?

G. É interessante, eu vejo que é um processo... que eles começam fazendo bienais... e como o mercado está num momento de crescimento muito violento, então qualquer coisa pode ser vendida. Por exemplo, Rich felip naj???? é um artista que fazia comida, como evento, uma arte totalmente relacional, isso é só o formato bienal que mantinha essa produção, porque não tinha um produto. Mas agora começa que vende um certificado, vende receita, vende fotografia...

P. E é assim que esses artistas se mantêm financeiramente?

G. Começam pelo circuito bienal e desse circuito imediatamente tornam-se circuito comercial, porque a bienal cria o “selo” de que esse artista é importante, depois cria uma demanda... quer dizer, são artistas que não chegam com uma demanda prévia.

P. Mas eles geralmente recebem alguma coisa da Bienal?

G. Eles, geralmente, recebem. É uma boa pergunta. Eles, às vezes, recebem um “cachê”, mas eles pelo menos recebem uma forma de viver, a viagem, a diária, o hotel, quer dizer, te dá um lugar onde estar, te dá um contexto. E depois sempre tem uma palestra, vai gerando um ingresso.

E passadas assim quatro ou cinco bienais, com certeza absoluta uma galeria importante do centro vai te procurar... quer dizer, se o Waltércio faz mais uma bienal, duas, com certeza, vai chegar uma galeria superimportante de Nova York ou de Londres e vai começar a trabalhar com ele.

P. Então esse circuito é muito interligado de bienal e galerias?

G. Muito, muito. Não para o artista que faz produto. Não para pintor, que geralmente começa pela galeria e, às vezes, chega a bienal. Mas esses que fazem um trabalho sem produto, tem que começar pela bienal e depois que isso vai... o mercado vai achar um jeito de colecionar o que não é colecionável. Eles sempre acham um jeito. O Christo, que foi um dos primeiros que fazia um trabalho que parecia que não tinha mercado, tem mercado enorme, com desenhos, fotos, edições... quer dizer, ele não começou em galerias, começou em outro circuito e criou uma demanda de pessoas querendo isso. E aí entra a galeria e faz a tradução de bienal evento para mercado, eles resolvem esse problema.

P. E Nelson?

G. O Nelson até agora tem pouca visibilidade internacional, se ele tem é bem específico de arte brasileira. Eu não sei se ele vai chegar a esse estágio de artista-bienal. Mas isso é uma opinião minha.

O Cildo com certeza é um dos grandes. O Cildo... agora ele decide de que bienal ele vai participar. Ele já fez várias bienais internacionais, bienais de São Paulo, quer dizer, ele é uma das pessoas mais poderosas do circuito de bienais.

P. Quanto importante é para esses artistas considerados “artista-bienal” ter uma imagem difundida, comunicada?

G. Eu acho que é importante, acho que isso traz toda uma atenção, um público, uma visibilidade, uma crítica, quer dizer, as bienais ainda são uma grande concentração de atenção. O que tem gerado a *Documenta* de artigos, comentários, até essa que foi uma *Documenta* péssima, que todo mundo concorda que foi péssima, mas todo mundo foi, e todo mundo comenta. Então isso mantém para o artista um valor incrível, é muito importante. Tem artistas que guardam as melhores idéias, eles administram: “Não, eu não vou gastar essa numa Bienal de *Kuenka*.” Com certeza tem isso. E até é um desafio para a Bienal do Mercosul que não é conhecida internacionalmente, entrar nesse sistema. Essa Bienal, que foi a primeira mais internacional, foi difícil a inserção... E por isso que eu usei muitos trabalhos pré-existentes, porque não tem como a Bienal do Mercosul propor um novo trabalho para o Steve MacQueen. Até não é nem assim assunto de dinheiro... é que não tem a moeda. Então é uma negociação entre bienal e artista, na qual o artista está, é claro, num momento muito forte, de poder determinar a sua figura, a sua participação, não-participação. E o curador que vai pedir ao artista. E acho que tem pouquíssimos lugares em que eu acho que o curador ou bienal é mais poderosa do que o artista. É interessante, pois todo mundo fala do poder do curador, que com certeza existe dentro dos museus e outras coisas. Mas acho que na bienal, curiosamente, quase que o artista que vai falar que sim ou não. Só pensei isso agora (risos)... interessante...

P. Mais algum comentário sobre a repercussão da Bienal?

G. Nessa Bienal foi proposital não colocar informações do curriculum, da biografia dos artistas para o público, para que as pessoas não olhem as obras com o peso de rótulos do tipo: “Esse é um dos artistas mais vendidos no circuito.” Acontece que o público olha com os mesmos olhos o trabalho do Alejandro Otero, um artista bastante conhecido no meio especializado, e o trabalho do José Gabriel Fernández, que é um artista que está começando.

P. Sempre se comenta que, na arte contemporânea, saber algo a respeito do artista, da sua linha de pensamento é fundamental.

G. Mas isso é bem diferente. Eu concordo que alguma informação é fundamental, mas uma coisa que aconteceu aqui na formação de mediadores, que a gente suprimiu os dados biográficos. Não dá pra começar a visita do Kentridge dizendo: “Esse é o cara mais importante da arte contemporânea, ele participou de muitas bienais”, que é a informação que geralmente tem junto com o artista. Porque isso não ajuda nada, até dá medo nas pessoas. Então isso foi assim intencional. Tem que começar a falar sobre a questão que está na obra... o pensamento está em outro campo... Então o “Kentridge está vendo esse problema” e a “Beth está vendo esse...” Não tem um problema mais importante do que o outro, são diferentes... no curriculum, claro que tem uns mais importantes que outros. E eu queria que isso não estivesse muito presente na Bienal, por isso não tem muita informação biográfica. Tem data de nascimento e lugar, mas não fala quem é mais importante. Isso foi uma decisão bem consciente. Imprensa pega os nomes, eles sabem fazer essa leitura. O Fábio Cipriano fala que essa Bienal tem figuras importantes porque ele já conhece.

P. *Realmente isso influi na leitura...*

G. É, “Olha, eles conseguiram o fulano.” Então é uma moeda importante para mim como curador. Eu também uso isso: “Olha, a gente conseguiu... fechei um ás...” Chamar a atenção... porque eu sei que para determinado circuito é importante essa informação, é muito importante, mas é uma especulação minha com o meu meio profissional, o visitante não tem nada a ver com isso.

P. *Nesse sentido que eu havia elaborado aquela pergunta se o autor influiria na leitura da obra...*

G. É isso que eu acho que não é bom, que não é muito produtivo. E uma das críticas que venho recebendo de meus colegas profissionais é quando eles dizem: “Eu já vi essas obras. Esse artista eu já conhecia.” E isso é colocado como uma crítica negativa: “Eu queria ver uma coisa nova.” Eu penso: “Não, mas você não é público dessa Bienal.” Mas tudo tem a ver com a figura do artista.

.....

Moacir dos Anjos

Moacir dos Anjos (Recife, 1963). Vive e trabalha em Recife.

Entrevista realizada em 14 de outubro de 2007.

PAULA. *Como os nomes desses dois artistas, Cildo Meireles e Nelson Leirner, chegaram até você para que os escolhesse para exporem nesta Bienal do Mercosul?*

MOACIR. Você quer dizer como o nome deles chegaram a mim para esta Bienal, ou como os seus nomes chegaram até mim num primeiro momento na minha trajetória como curador?

P. *As duas coisas, na verdade. Uma influi na outra, não?*

M. Bem, primeiramente acho é importante lembrar que Nelson Leirner e Cildo Meireles são dois artistas que, ainda que pertencentes a gerações diferentes (Nelson é de uma geração anterior à de Cildo), demarcam muito bem o que se pode chamar de campo experimental da arte brasileira, que se firma nos anos 60. São dois artistas representantes desse campo, artistas que vêm constituindo uma especificidade da arte brasileira frente àquela que é construída em outros cantos. E são artistas que têm já um reconhecimento nacional e internacional, principalmente no caso de Cildo. E são artistas com os quais eu já tinha tido a oportunidade de trabalhar anteriormente como curador de exposições deles.

No caso do Néelson Leirner, eu já tinha organizado uma exposição retrospectiva dele no MAMAM, museu que eu dirigi durante seis anos, no Recife, em 2002. E ano que vem vou organizar uma outra exposição grande dele, no Museu da Vale, em Vila Velha, Espírito Santo. No caso de Cildo

Meireles, também organizei uma exposição individual dele, chamada *Babel*, do Museu Vale e na *Pinacoteca* do Estado de São Paulo, ano passado. Sobre os dois eu também já tinha escrito textos, não só textos dos catálogos dessas exposições, mas também outros textos que publiquei em revistas acadêmicas. Enfim, tenho uma relação de acompanhar o desenvolvimento do trabalho deles efetivamente, incluindo visitas aos seus ateliers, conversas...

E quando eu fui convidado para ser um dos curadores da *Zona Franca*, mostra que integra a Bienal do Mercosul – e fui convidado pelo fato de já ter feito algumas curadorias e escrito textos que se articulam com a preocupação geral do curador da Bienal, do Gabriel, que é a questão da terceira margem, ou do híbrido – logo percebi que as obras dos dois têm uma relação clara com essa questão que servia de fio condutor para a Bienal. Na verdade, nada é por acaso, e na minha leitura do trabalho dos dois essas questões se sobressaem. De fato, minha proximidade com os dois, meu interesse pelo trabalho dos dois, tem obviamente a ver com essas questões que me interessam e que, por sua vez, como já disse, me levaram a ser convidado para ser um dos curadores da Bienal.

No caso do Nelson, creio a ligação com essas questões vem desse processo de desclassificação que ele opera, da forma como ele usa todos esses ícones da cultura popular, da cultura religiosa, e os desclassifica. Ele os utiliza de uma maneira que provoca uma desordem “taxionômica” no uso, digamos, oficial desses ícones, tornando-os seres híbridos.

E no caso de Cildo, também toda a discussão do espaço, que ele faz ser relaciona com a idéia de uma terceira margem. No caso da obra que está na Bienal, *Marulho*, o uso do mar como esse espaço simbólico do que está entre uma margem e outra, esse espaço onde todos os territórios se misturam, seja no caso do mar como metáfora, seja no ambiente, no elemento sonoro do trabalho, em que a palavra água, dita em 80 línguas diferentes, sobrepostas, se transforma num ruído, naquele ruído que a gente ouve na instalação.

Então eu acho que tanto o trabalho do Nelson como o do Cildo têm um componente relacionado a essa questão do hibridismo, a essa questão do espaço, das fronteiras que se dissolvem no mundo contemporâneo. E é por causa disso que eles chegaram a mim, que suas obra se impuseram mais uma vez dentro de meu trabalho curatorial.

P. Quais os critérios utilizados para a escolha desse artista?

Foram citados na resposta anterior.

P. Como você vê (ou define) a obra do Cildo e do Néilson?

Também acho que foi respondido na pergunta anterior.

P. Concorda que os artistas possuem uma “imagem” que é divulgada de diferentes formas a diferentes públicos?

M. Vou falar mais do Cildo e Néelson, que são artistas que acompanho. Néelson é um artista que, depois de uma participação muito forte no meio artístico de São Paulo e do Brasil nos anos 60, dedica-se fortemente ao ensino nas duas ou três décadas seguintes, e creio que nesse período a carreira dele fica no segundo plano do ponto de vista do mercado, da visibilidade, embora ele continuasse produzindo sempre muito. E só a partir dos anos 90, já quase com 70 anos, que ele retorna ao mercado de uma forma mais forte e, a partir desse retorno, ele torna a ter uma visibilidade pública maior. Ele faz, nesse momento, uma retrospectiva, em 94, no Paço das Artes, em São Paulo, organizada por Agnaldo Farias. E, a partir daí, da sua reinserção no mercado, ele passa a trabalhar com uma galeria grande novamente, a *Brito Cimino*, em São Paulo. E, a partir daí, ele se torna novamente uma figura pública, um artista que tem visibilidade ampla. Logo em seguida ele se aposenta da universidade e passa a se dedicar plenamente a sua carreira. Então, creio que é um caso de reconhecimento tardio do seu trabalho.

Mas creio que, hoje, ele tem uma imagem bem clara, demarcada, de um artista que sempre teve uma postura ética em relação ao seu trabalho. Mesmo agora, quando ele está totalmente inserido no mercado de arte, o seu trabalho dele, ironiza e questiona o próprio mercado, as instituições que formam valores... É um trabalho muito reflexivo e autocrítico em relação ao próprio lugar que ele ocupa. Ele não só desclassifica, para usar mais uma vez o termo, as questões que ele tematiza, como a política e a religião, mas a própria natureza da obra de arte. Ele questiona o tempo todo também o papel do curador. O fato de eu ser amigo dele, de ser próximo a ele, de trabalhar com ele, não significa que seja poupado de sua permanente ironia e crítica a respeito do papel do curador.

Cildo, por sua vez, é um artista que, ao contrário do Néelson, nunca teve uma participação acadêmica, e que teve uma inserção no meio da arte que foi gradualmente se afirmando, embora somente no começo dos anos 90 essa inserção se solidifica e ganha, inclusive, uma visibilidade internacional. Essa inserção internacional de Cildo tem a ver com o fato de que, a partir do final dos anos 80, logo após o meio das artes internacionais reconhecer o trabalho de Hélio Oiticica, de Ligia Clark e toda essa herança experimental da arte brasileira, passa também a enxergar as obras de outros artistas brasileiros, como as de Tunga, de Artur Barrio e de Cildo Meireles, que são de uma geração subsequente àquelas do Hélio Oiticica e da Ligia Clark e da Lygia Pape.

Como consequência disso, o meio das artes nacional também passa a legitimar esses artistas nesse período. Lembre-se que estamos falando de um campo das artes ainda rarefeito, pouco autônomo, e que só após essa legitimação internacional se sente capaz e seguro de legitimar as obras desses artistas, artistas que estavam aí produzindo desde o final dos anos 60, quase à margem de qualquer circuito comercial, de qualquer circuito de legitimação patrimonial que pudesse existir, a partir das instituições ou do mercado. Mas assim como a de Nelson, a obra de Cildo sempre se pautou por uma postura de integridade, de ética em relação a sua constituição e

à sua relação com o corpo da sociedade. Nunca se dobrou a interesses outros que não fossem os da própria natureza do seu trabalho.

Então, eu acho que o que eles têm em comum, apesar de serem obras muito diversas, de serem trajetórias muito diversas, é uma postura ética em relação ao trabalho, independentemente do reconhecimento institucional ou do mercado. Eles nunca se dobraram a qualquer exigência que não fossem as próprias do trabalho. Talvez não por acaso, Cildo só teve seu trabalho reconhecido com quase 50 anos, e o Néelson com mais de 60, no começo dos 70 anos. Então eu acho que a imagem que eles projetam... a imagem pública que eles projetam é a de trajetórias íntegras e éticas, que superam, portanto, qualquer modismo, qualquer alteração de onda que possa ocorrer.

P. E para quais públicos se dirige a imagem do artista em uma Bienal?

M. É difícil responder essa questão, porque a Bienal tem esse objetivo de atingir diversos públicos. Eu acho que uma Bienal que se propõe a atender 800.000, 1.000.000 de pessoas não tem tanto controle sobre o público que vai atingir. Na verdade, são diversos os públicos que essas obras atingem. Creio que há um público profissional do meio das artes que absorve, que interage com esses trabalhos, que recebe esses trabalhos de uma forma específica, que dialoga com esses trabalhos a partir dos códigos específicos que ele domina. Mas existe também um público que pode dialogar com os trabalhos do Néelson e do Cildo de uma forma muito lúdica; são trabalhos que permitem uma forma de aproximação não intimidatória. Acho que eles estabelecem uma ligação muito forte com o cotidiano das pessoas, uma empatia com o mundo sensível das pessoas, seja, no caso do Cildo, a relação com o mar, a relação com essa projeção que usualmente se faz da natureza como algo que está mais além, ou, no caso do Néelson, com todo esse universo simbólico com o qual a gente vive no cotidiano, o reconhecimento no trabalho de elementos que nos rodeiam no dia-a-dia.

São trabalho, portanto, que promovem uma quebra de hierarquias entre o mundo da arte e o mundo ordinário da vida. Por isso eu tenho dificuldades de identificar de uma forma específica como esse trabalho é recebido pelo público, porque existem vários públicos e várias formas possíveis de se relacionar com esses trabalhos. Mas eu diria que esses trabalhos não são trabalhos fechados, são trabalhos que permitem um escalonamento de formas de recebimento, desde uma forma de recepção mais especializada e profissional e intelectualizada, até uma forma de recebimento e recepção quase lúdica e superficial do ponto de vista da riqueza que os trabalhos podem trazer em termos de questões sobre o mundo contemporâneo. Mas creio que todas são formas legítimas e passíveis, de alguma maneira, de impactar no modo como as pessoas vêem o seu cotidiano, fazer com que as pessoas, de alguma maneira, vejam o cotidiano delas de uma forma diferente.

P. No meu trabalho, tenho colocado que existem dois públicos principais até os quais a imagem do artista acaba chegando: o público especializado (curadores, críticos, artistas) e o público geral.

P. Estar presente na mídia é importante para a trajetória dos artistas?

M. Olha, sem dúvida, eu acho que a mídia é um elemento fundamental no processo de legitimação, é um dos elementos de legitimação da carreira dos artistas, enfim, de qualquer profissional que tem uma vida pública e que se afirma publicamente. Assim como também atores, músicos... Enfim, eu acho que são formas de legitimação diversas: tanto a participação em exposições, as publicações, como a presença do nome e da imagem das obras desses artistas na mídia, seja impressa, seja televisiva, nacional ou internacional.

Não é à toa que o que iniciou o processo de legitimação de Hélio Oiticica, no final dos anos 80, foi um artigo de um crítico inglês, o Guy Brett, na revista *Art in América*, que é uma das revistas mais importantes do meio das artes internacional, uma revista com poder de legitimação muito grande. E foi a partir desse longo artigo que a obra de Hélio Oiticica começou a gerar interesse de outros críticos, de outros curadores. E criou-se quase uma bola de neve em relação à obra de Hélio, que promoveu essa reavaliação crítica de sua obra, a reinserção da obra dele numa história da arte que até então o excluía, seja do ponto de vista nacional, mas, principalmente, do ponto de vista internacional.

Então, o fato de sair na imprensa evidentemente tem um papel fundamental no processo de legitimação da carreira desses artistas. E é interessante que, até onde eu tenho notado, em relação à Bienal do Mercosul, a obra do Cildo Meireles é uma das obras mais publicadas, das quais fazem mais fotografias. Eu acho que saiu na Folha de São Paulo, no Estado de São Paulo, sai na internet o tempo todo. Creio que nos jornais de Porto Alegre também. Tem a ver, claro, com o fato que é uma obra fotogênica, uma obra impactante visualmente, mas é uma obra que se fixa na memória das pessoas. Mas voltando a sua pergunta, sim, acredito que a veiculação das obras desses artistas nos meios de comunicação é um elemento importante, tanto na legitimação dos trabalhos como na recepção desses trabalhos pelo público, principalmente do público geral, que não tem os códigos e não tem o conhecimento prévio do que tratam os trabalhos dos artistas.

P. Acredita que as obras “Marulho” e “A Lot(e)”, sem o nome do Cildo e Néelson, teriam o mesmo impacto? Justifique sua resposta.

M. Olha, para o público geral eu acho que sim, porque são obras impactantes de qualquer forma. Não são obras menores, do Néelson e do Cildo, são obras importantes nas trajetórias de ambos. Eu acho que para um público geral, que não conhece a história deles, que não conhece a importância que os dois têm na arte brasileira, eu acho que são obras que, de qualquer forma, chamam muito a atenção e têm esse apelo. Elas se relacionam com o público de uma forma imediata, quase sensível mesmo, é uma atração que as obras exercem pelo fato de falarem de coisas do cotidiano de todo mundo.

Agora, claro que, se se conhece a trajetória do Néelson e do Cildo, e aí estamos falando de um público mais especializado, não só de críticos e curadores, mas do público que de alguma maneira acompanha a produção visual brasileira, mesmo que de forma esporádica, e que detém

algum conhecimento das obras passadas desses artistas, claro que esse impacto aumenta. Esse público quer encontrar a obra de Cildo Meireles sabendo quem ele é, já tem alguma referência na cabeça e, portanto, tem um outro tipo de impacto, independentemente de já ter lido alguma coisa na imprensa sobre essas obras específicas. Mas eu acho que apenas uma fração muito pequena das multidões que vão visitar a exposição já conhecia a obra de Néelson e de Cildo. Cildo já tinha exposto na Bienal do Mercosul, na primeira edição eu acho e, acho que nunca fez outra exposição em Porto Alegre. E Néelson, é a primeira vez que participa da Bienal do Mercosul. Acho que tinha feito uma exposição em uma galeria há um ano ou dois, na Bolsa de Arte, em Porto Alegre. Mas são artistas desconhecidos para o grande público que frequenta a Bienal. Então é só a partir do momento em que a imprensa começa a divulgar a Bienal que eles começam a aparecer. Mas sua pergunta foi exatamente se o público teria esse mesmo impacto?

P. É, exatamente. Acho que respondeste minha questão.

M. É, eu acho que no caso da obra deles sim, pois trazem esse reconhecimento imediato de elementos que fazem parte da vida das pessoas. Talvez se fossem obras de um outro tipo, passassem despercebidas para o público. Mas no caso dos dois, a maior parte de suas obras têm esse apelo imediato, são obras que trazem questões complexas mas que têm um apelo visual imediato.

P. Você considera que a Bienal aproxima os artistas do grande público? De que forma? Acha que o grande público sai da Bienal sabendo o nome dos artistas?

M. Eu acho que a Bienal do Mercosul tem uma preocupação didática muito grande. Eu acho que ela não é uma Bienal pedante, é uma Bienal que quer se aproximar do grande público. É uma Bienal que tem todo um projeto educativo que é peça tão fundamental dentro da Bienal que chega a ter inclusive um curador para o projeto educativo, que é algo inédito. Toda a forma como se ela apresenta nas três mostras coletivas, nas três individuais que compõem o projeto da Bienal. Os textos de parede foram pensados como uma forma de aproximar o visitante da obra de cada artista, de fixar algumas questões, ao mesmo tempo sem ter a preocupação de impor ao visitante uma leitura. São mais uma maneira de introduzir, para além daquela apreciação visual, elementos para que o visitante, caso queira entrar de uma forma mais profunda no universo daquele artista, caso se interesse, possa, a partir dali, daquele texto de apoio, buscar outras informações sobre o artista, começar a fazer outras conexões para além daquela empatia meramente visual. Para que o visitante possa, enfim, ir adiante no questionamento que o trabalho por ventura possa ter trazido a ele, nas questões que o trabalho possa ter sugerido.

Então eu acho que a Bienal, nesse sentido, é bem sucedida, na medida em que não impõe nada ao visitante e ao mesmo não o afasta; ao contrário, pretende acolher o visitante, pretende tornar a visita o mais prazerosa possível, o menos autoritária possível. Simplesmente apresentando os trabalhos e buscando oferecer ao visitante o máximo de informações possíveis, sem contudo impor aquelas informações como fundamentais para que o visitante estabeleça alguma forma de relação com aqueles trabalhos. Eu acho que os trabalhos podem ser recebidos de diversas maneiras. Um visitante pode simplesmente passear pela mostra, saindo de uma sala para outra e

se deixando tocar mais ou menos por uma ou outra obra, a partir de referências que já possui. Mas outro visitante pode também buscar, no que a Bienal oferece de informações complementares ou de apoio pedagógico, um conhecimento mais denso e que se desdobre em outras direções para além daquele conteúdo inicial. Então eu acredito, embora não tenha acompanhado de forma próxima como o projeto está se desenvolvendo ao longo da exposição, que a Bienal foi pensada ao menos para que houvesse esse tipo de contato, de aproximação maior com o trabalho dos artistas.

P. *Muitos autores colocam que, hoje, mais importante que produzir obras é fazê-las serem reconhecidas como tal (Nathalie Heinich), ou seja, fazer-se reconhecer como artista, o que é uma questão de definição, rotulação, de “imagem”... O que pensa sobre isso?*

M. Não sei se entendi direito. Se existem facilidades para se criar a imagem de um artista independentemente de sua obra, seria isso?

P. *Isso, tem relação com essa questão... A própria questão introduzida por Duchamp do reconhecimento, de fazer um objeto ser reconhecido como arte se tornar mais importante do que produzir o objeto artístico.*

M. Bem, é preciso lembrar que, na arte contemporânea, e a recepção do trabalho de Duchamp contribuí muito para isso, muitas vezes a criação de uma nova obra é fruto do mero deslocamento de um elemento simbólico de um campo cultural para outro. A *Pop Art* se apropriou o tempo todo de elementos já existentes no mundo da cultura ou no mundo do comércio. A idéia de produção, na arte contemporânea, é entendida de uma maneira ampla, como uma maneira de reelaborar o lugar simbólico das coisas que já existem no mundo, produzindo um novo sentido para aquelas coisas, com o qual elas podem ser apreendidas de novo. Se quiser, na arte contemporânea a idéia de produção se confunde com a de pós-produção, com o rearranjo físico ou simbólico de coisas já produzidas. Eu acho que essa é uma dimensão dessa questão que você colocou.

Agora, um outro aspecto que também é interessante é o fato de que muitas vezes se fala de que determinado artista tem carreira, mas não tem obra. Ou seja, assim como no mundo da música, do teatro, da televisão, e no mundo da indústria cultural de modo geral, existe uma facilidade de se produzir carreiras, de se inserir no meio de legitimação artística, fazendo com que muitas vezes o artista tenha uma inserção que é desproporcional à sua obra, ao seu trabalho. A inserção das suas obras num circuito de legitimação simbólica e patrimonial muitas vezes acontece num grau completamente distinto do grau de maturidade de seu trabalho. Isso tem a ver com as questões que vêm desde o *Pop*, em que o artista é vendido como tal, o artista é a própria obra de arte, em que o artista se deixa possuir pela indústria cultural e, principalmente, a partir dos anos 80, com uma série de artistas que exploram isso ao limite do cinismo, como **Jeff Koons**, que vende a si próprio como uma obra de arte. Tudo o que ele toca é obra de arte, tudo que ele faz é obra de arte, a vida dele é obra de arte. O artista se coloca na posição de objeto a ser consumido. E isso causa uma confusão entre o que é arte, o que é a vida do artista... Você legitima afinal o quê? O que a gente está legitimando? O que é que a gente está comprando como obra de arte?

Tudo o que o artista faz é obra de arte? São questões que são colocadas desde os anos 60 pela arte contemporânea e que, muitas vezes, causam uma certa confusão na cabeça do público em relação ao que ele está consumindo como arte: se é uma idéia de arte, se é uma idéia de arte que é vendida pela mídia, pela indústria cultural ou se é um objeto, que pode ser desconectado da trajetória do artista, da imagem do artista.

Então, essas são coisas que estão o tempo todo no terreno da ambigüidade na produção contemporânea. Até que ponto a obra de arte se sustenta nela própria ou depende de uma capacidade, de um poder de legitimação que está desconectado daquele objeto? O que faz algo ser obra de arte? O que faz algo se sustentar, se manter, como obra de arte na perspectiva de um público mais amplo? E aí, claro, volta para as questões que você está interessada no seu trabalho, que é a forma de legitimação, de recepção.

Acho que, na verdade, você não pode tratar isso de uma forma isolada. Acho que a produção, seja a produção física de um objeto, seja o deslocamento simbólico que o artista promove, não está desconectada da recepção e da legitimação feita pelos meios de comunicação, pelo ambiente da arte, pelos críticos, pelos curadores, pelas instituições, etc.

Eu acho que não só na arte como em qualquer outro campo de conhecimento, o que você faz, o que você produz, o que você lança ao mundo só existe do ponto de vista social, do ponto de vista público, na medida em que ele é partilhado de alguma maneira com os outros, na medida em que ele é divulgado, na medida em que ele é dado a ser conhecido. Então, acho que é fundamental o processo de legitimação para que o objeto de arte exista como tal. E alguns objetos, algumas produções artísticas como essas de que eu falei do *Pop*, do *Jeff Koons*, e outros artistas, só existem na medida em que são veiculadas, em que elas são afirmadas pela mídia e pelos meios de comunicação. Senão elas não existiriam, não fariam sentido. Então, se não for isso, seria quase como se lançar uma garrafa ao mar, esperando que alguém um dia recebesse aquela mensagem.

Eu acho que a arte, como qualquer outra forma de conhecimento, seja científica, acadêmica, só existe na medida em que se constitui como algo público, como algo capaz de alcançar uma dimensão pública, na medida em que ela é socializada, na medida em que ela é legitimada pelos meios que regem um determinado meio. No caso da arte, as instituições museológicas, a mídia, as universidades, enfim, todo esse aparato que é capaz de produzir um conhecimento social, um conhecimento público sobre a produção dos artistas.

P. *Em que momento da carreira de um artista você acha que o nome passa a ser mais importante que sua obra?*

M. Acho que os artistas muito bem sucedidos correm o risco de, a partir de determinado momento, passarem a fazer cópias deles mesmos. A partir de determinado momento, eles correm o risco de simplesmente satisfazer a idéia que se formou a respeito do trabalho deles. Portanto, eles se acomodam no sentido de que eles se adaptam a essa idéia. Então... é como se o artista

fizesse cada vez mais obras dele próprio, mais cópias dele próprio... É quase como se ele passasse a produzir apenas em benefício da manutenção daquela figura pública já estabelecida. Isso é um risco que qualquer artista bem-sucedido corre, mas isso não necessariamente ocorre. Penso que ocorre algumas vezes, mas não necessariamente. Eu acho que alguns artistas conseguem subverter o tempo todo essa expectativa, conseguem se lançar mais além, conseguem o tempo todo assumir riscos. Creio que é fundamental que os artistas tenham sempre a noção de risco presente, sempre busquem um risco no seu trabalho, trabalhar sempre contra ele próprio, contra a própria idéia formada, a idéia pública formada a respeito de seu trabalho. E dessa forma esteja o tempo todo buscando subverter essa idéia e seja esse, na verdade, o motor que mantém o interesse sobre a obra dele aceso e não o contrário, a adequação ou a submissão do seu trabalho àquela idéia pré-existente.

Eu acho que em alguns casos, o nome acaba se sobrepondo à obra do artista, mas somente naqueles casos em que o artista se submete a essa ditadura do reconhecimento, a essa ditadura da aceitação. Submete-se passivamente a uma aceitação já obtida e, portanto, deixa que o trabalho se acomode a essas expectativas. Mas eu acho que não necessariamente há essa submissão. Eu acho, por exemplo, que Cildo e Néelson são dois artistas que o tempo todo se reinventam. São artistas que têm capacidade de não se acomodar e que, muitas vezes, assumem posturas diante do mercado e das instituições que são claramente de não acomodação. Eles assumem riscos profissionais, inclusive, de negar determinadas participações. No caso do Cildo, recentemente se negou a participar da Bienal de São Paulo por discordar da postura da presidência da Bienal. Nelson Leirner tem várias ocasiões na carreira dele em que ele se colocou frontalmente contra o mercado de arte, críticas, curadorias. Eles têm uma postura ética muito clara que faz com que o trabalho deles nunca se submeta ao nome deles. O trabalho é que está em primeiro lugar, é o trabalho que guia, é ele o motor que guia suas trajetórias, e não a necessidade de aceitação, a vontade de aceitação, de ser bem recebido. A trajetória deles não é uma trajetória em direção a uma consagração, em direção à aceitação. Ao contrário, a trajetória deles é na contramão dessa aceitação. Mas, a despeito disso, eles se impuseram e ainda assim não se acomodam a essa aceitação. Então eu acho que é um risco que os artistas correm. Mas eu acho que os melhores artistas são aqueles que não se acomodam ao nome deles, que a despeito do reconhecimento que já possuem não se acomodam à expectativa que existe em relação ao trabalho deles.

P. Estive presente no encontro da AICA que houve no Santander, em outubro de 2007, em Porto Alegre, e na fala do Gabriel Perez-Barreiro ele utilizou a expressão “artista-bienal”. Como você entende esse conceito?

M. Eu não sei exatamente o contexto em que ele usou essa expressão, mas eu acho que a gente pode relacionar isso com o que estávamos falando. O “artista-bienal” - e aí usando bienal como índice de todo um circuito de arte que inclui mercado e instituições - seria aquele que é tão demandado por esse circuito de legitimação simbólica e patrimonial que mal tem tempo de refletir sobre o próprio trabalho. São artistas que, por não terem oportunidade de refletir sobre o próprio trabalho, terminam simplesmente fazendo mais de si mesmos, fazendo trabalhos que são vistos numa bienal, que são bem aceitos por suas qualidades e que, a partir daí são convidados

para uma outra bienal e mais uma outra, e mais uma outra, e uma galeria que quer expor ele num país e no outro... E isso faz com façam trabalhos que simplesmente se acomodam à expectativa que foi criada a respeito daquele trabalho. São artistas que fazem um trabalho atrás do outro, mudando apenas questões superficiais em relação ao trabalho. E o trabalho termina, ao longo do tempo, perdendo substância, perdendo a própria energia que inicialmente possuía e pela qual ele tinha despertado interesse no princípio.

Então eu acredito que seja a esse tipo de artista que Gabriel tenha se referido, artistas que terminam simplesmente fazendo trabalhos que confirmam o seu nome, confirmam o interesse que seu trabalho originalmente despertou. Mas que se acomodam a uma expectativa já existente e, portanto, ficam fazendo aquele trabalho repetitivamente, mudando apenas algumas questões superficiais, mas que, fundamentalmente, se trata do mesmo trabalho. São artistas que estão o tempo todo repetindo a si mesmo. E, portanto, estão agradando, estão correspondendo às expectativas que já existiam de um trabalho anterior. São artistas que acertam sempre porque não correm o risco de errar, porque eles estão sempre fazendo aquilo que já foi aceito.

P. Acho que esse aspecto é importante, mas acho que ele também se referiu com esse termo, "artista-bienal", a artistas que se não fossem as bienais não teriam como ser expostos, pois não seriam trabalhos que se prestassem para galerias, seriam trabalhos com perfil para esse tipo de evento.

M. Eu acho que, hoje, o meio das artes ele é tão estratificado e é tão diverso, que existem instituições e lugares para quase qualquer tipo de coisa, qualquer tipo de projeto que um artista queira realizar. Claro que nem todo artista tem acesso a todos esses mecanismos. À medida em que o artista se torna mais e mais conhecido e legitimado, ele tem acesso a uma gama de opções e de alternativas de trabalho que permitem fazer um outro trabalho. Hoje existem muitas residências de artistas que permitem ao artista experimentar e desenvolver trabalhos mais experimentais que não são compatíveis não apenas com galerias de arte comerciais, mas também muitas vezes com algumas instituições que possuem um perfil mais tradicional que não permite esse tipo de experimentação. E bienais são um dos ambientes que permite a elaboração desse tipo de trabalho. Porém, penso que, atualmente, as bienais estão muito conectadas com o universo do mercado de arte, não tanto a Bienal do Mercosul, que é uma bienal que se propõe, de algum modo, a funcionar de uma forma diferente, na medida em que tem um público diferente. Não é uma bienal como uma Bienal de Veneza ou uma Bienal de São Paulo, que atende a um circuito muito mais internacionalizado. A impressão que tenho, e as estatísticas comprovam, é que a Bienal do Mercosul atende a um público geograficamente mais restrito do que outras bienais. Portanto, é capaz de produzir um outro formato e de criar uma outra forma de apresentação dos trabalhos que, muitas vezes, as outras bienais nas quais os interesses são tão articulados e que dependem tanto do apoio do mercado de arte e de outras instituições, não têm a liberdade de adotar. Mas é preciso lembrar também que cada vez mais esses ambientes estão diluídos uns nos outros. As feiras de arte parecem muitas vezes bienais, pela diversidade de trabalhos expostos. Muitas feiras de arte hoje em dia têm espaços paralelos onde se apresentam trabalhos de grande porte, apresentam performances, mesas de debates, seminários... E existem muitas bienais que parecem feiras de arte, pois muitas das obras

apresentadas são claramente permeadas pelos interesses das galerias de apresentar aqueles trabalhos. Isso cria uma certa confusão, hoje em dia, entre bienais e feiras de arte, fazendo, muitas vezes, a gente repensar, inclusive, qual seria o papel das bienais atualmente.

E eu acho que, nesse sentido, a Bienal do Mercosul contribui de uma forma muito positiva para esse debate, na medida em que apresenta um outro perfil de bienal, um outro modelo de bienal. Então eu vejo essa idéia de “artista-bienal” mais naquele sentido anterior, como artista que está tão envolvido nesse circuito incessante de bienais que ocorrem no mundo inteiro que mal tem tempo de refletir sobre o próprio trabalho e, portanto, só faz corresponder às expectativas já existentes sobre ele. E é incapaz de se reinventar como os bons artistas conseguem, como os artistas que são mais atentos a essa questão conseguem, se preservando e sendo capazes de assumir riscos que são o tempo todo tentados a não assumir, na medida em que já são aceitos e poderiam apenas se manter atualizando e preenchendo essas expectativas.

P. Mas vocês chegam, como curadores, a rotular: Esse artista tem perfil de bienal, esse não?

M. Não, na minha conduta, não. O que eu consigo visualizar é que existem artistas que são capazes de resistir a essa tentação e outros que não. Eu consigo observar artistas que me interessaram muito num determinado momento e que depois começo a perceber, ao longo do tempo, uma diluição do trabalho deles, justamente porque eles ficam sempre fazendo trabalhos que são mais do mesmo, que são trabalhos que simplesmente se acomodam à idéia pré-estabelecida do que seria o trabalho deles. Eu acho que isso é claro para quem trabalha com curadoria, para quem acompanha de alguma maneira esse circuito de arte. Ao longo do tempo se observam artistas que conseguem manter o interesse pela pesquisa, pela invenção, o interesse por buscar o frescor da investigação, buscar sempre alimentar seu trabalho de coisas novas, e outros que simplesmente se acomodam a uma situação obtida, a uma posição de reconhecimento obtida, e que não correm mais risco nenhum de ser abalada. Isso sim, eu observo. Mas é preciso estar atento para o fato de que essas coisas também são móveis. Um artista que passa um tempo acomodado, de repente consegue dar uma virada, e outros que por longo tempo se mantiveram se reinventado, a partir de determinado momento na carreira se acomodam. Isso não é uma coisa que seja rígida do ponto de vista da trajetória dos artistas. Muitas vezes, num determinado momento da trajetória deles, eles passam por esse momento, seja de acomodação, seja de deslocamento em relação ao lugar que eles ocupavam nesse processo de legitimação artística. Não vejo isso como uma forma rígida, como um destino imutável.

ENTREVISTAS COM ARTISTAS
(Cildo Meireles, Nelson Leirner e Waltercio Caldas)

Cildo Meireles

Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948). Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Entrevista realizada em 28 de agosto de 2007.

PAULA. *Como você acredita que seu nome chegou até os curadores para que eles o selecionassem para essa Bienal?*

CILDO. Olha, nesse caso específico, o Moacir dos Anjos é uma pessoa com a qual eu já trabalhei. Fiz diversas exposições em São Paulo nas quais estava essa peça, e, antes disso, a gente já tinha feito projetos juntos. Eu fiz exposições no museu do qual ele era diretor, o MAMAM (Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães), lá em Recife, nos anos 90. Antes disso, ele entrou em contato comigo porque estava interessado num trabalho que eu fiz em 70, chamado “Inserções em Circuitos Ideológicos”. Ele era pesquisador do Instituto Joaquim Nabuco e me convidou para expor, de maneira que ele é uma pessoa que já é familiar.

E normalmente as coisas aconteceram a partir do trabalho mesmo. A primeira exposição que eu fiz fora do Brasil foi uma coletiva que acabou se tornando meio histórica em relação à arte conceitual. Chamava-se *Information* e foi no Museu de Arte Moderna de Nova York. O curador, que hoje é curador sênior do MOMA, esteve no Brasil e, naquele momento, eu mostrava alguns trabalhos no salão da bússola (?) no Museu de Arte Moderna do Rio. Então ele viu essa exposição e, como estava organizando essa *Information*, me mandou uma carta convidando para participar. Foi nessa exposição que eu mostrei, pela primeira, vez o “Inserções em Circuitos Ideológicos”. Então, nesse caso, ele viu meu trabalho no MAM, se interessou e me contactou. Normalmente, pelo menos no meu caso, é isso... quer dizer... o próprio trabalho gera interesse e a partir daí...

P. *Concorda que os artistas possuem uma “imagem” que é divulgada por diferentes meios, por exemplo, pelos meios de comunicação?*

C. Claro. Basicamente pra mim a história é a seguinte: ou você, como artista, funda sua atuação baseada na história do objeto de arte, ou existem artistas que fundam sua atuação e suas ações na própria divulgação e circulação do seu nome enquanto artista. Então podemos pensar no Salvador Dali, que era muito preocupado com essa parte de veiculação de uma imagem criada... tem outros modelos, como Andy Warhol, e vai por aí... E outros, como a grande maioria, que faz isso através do próprio trabalho, quer dizer, aposta no trabalho.

Eu tendo a me identificar mais com artistas que preferem deixar que o trabalho faça o trabalho, que o trabalho trabalhe por si. Eu não tenho nada contra artistas que investem muito na imagem pessoal, mas eu prefiro pensar que o objeto de arte tem uma autonomia, tem uma história que eu acho lindíssima. Eu acho que em artes plásticas acontece ao contrário da música, onde você é um ator, onde todo o trabalho se funda na própria imagem pessoal do artista. Eu acho que eu até escolhi as artes plásticas por não ter que ficar mostrando a cara. Eu invejo, mas ao mesmo tempo eu sinto pena... e eu tenho um filho que é músico... sobretudo no Brasil... onde você não pode contar com direitos autorais, depende basicamente da sua presença no palco, de mostrar o rosto, mostrar-se mais do que mostrar o trabalho.

P. *Estar presente na mídia é importante para a sua trajetória de artista?*

C. Em termos, porque, por outro lado, as pessoas que fazem exposições, os curadores, os galeristas, o pessoal de museu, eles estão acostumados com outros procedimentos. Claro que eles acabam escolhendo em função de uma eleição pessoal, eles se interessam por aquele trabalho e, em outras palavras, eles não seguem muito esse jogo do artista. Eles têm suficiente discernimento, distanciamento crítico, pra trabalhar, pra escolher os artistas (?).

Eu acho que a questão da imagem, ela funciona muito mais em relação ao grande público e menos em relação aos profissionais da área. O público geral é que embarca na versão do artista sobre si mesmo, mais do que no seu trabalho ou obra.

P. *Por que você acha que a obra Marulho foi escolhida para a 6ª Bienal?*

C. Aí eu sou só poderia transitar no terreno da suposição. Mas, no início, inclusive o Moacir queria outra obra minha, *Babel*. Mas o *Babel* tinha problemas técnicos, pois ano que vem vou fazer uma exposição grande e essa obra já estava selecionada, de maneira que não dava... e é uma obra que tem um grau de delicadeza técnica, porque ali tinham muitos rádios valvulados, muito frágeis. Então, cada vez que o trabalho é transportado, tem que passar por revisões. Como ele já está selecionado pra essa exposição do ano que vem, eu achei melhor não complicar. O Moacir compreendeu e então escolheu o *Marulho*.

P. *Essa obra, Marulho, sem a assinatura do Cildo Meireles, teria o mesmo impacto? Por quê?*

C. Também é difícil saber... eu acho que, como artista, você sempre trabalha, primeiro, fundamentalmente pra si. São idéias que passam pela sua cabeça, que, aliás, é o melhor momento, e depois, quando você executa e detalha, vê qual é o tipo de parafuso. Quando você começa a formalizar o trabalho, você sempre tem em mente uma coisa muito abstrata, que seria o público, essa coisa sem face. E no Brasil, na imprensa, sobretudo ultimamente, circula uma confusão muito grande entre público e mercado, porque mercado é uma fatia do público que se interessa pelo seu trabalho e tem interesse com um poder aquisitivo. Vê como investimento financeiro ou questão de *status*.

Mas geralmente quando eu estou pensando no trabalho, eu penso... e eu não sei explicar nem por quê, eu penso em como isso geraria uma sensação agradável, importante, de alegria, em alguém que tivesse algum tipo de empatia com aquilo.

Agora, é difícil saber... pra responder essa questão, só praticando um anonimato sistemático, para saber se não importa o que você faça as pessoas vão ter o mesmo tipo de relação, vão mostrar o mesmo nível de identificação, de empatia com o trabalho.

P. *Você considera que a Bienal aproxima os artistas do grande público? De que forma?*

C. Acho que tudo tá ligado ao verbo “expor”, que, etimologicamente, é “pôr para fora”. Mas eu acho que esse é o primeiro momento pra se expressar alguma coisa. A bienal é um dos mecanismos, não é o único, evidentemente, e cada bienal, acho que hoje em dia há 70 bienais no mundo, acho que cada modelo de bienal é diferente. Atualmente, isso é muito discutido, questionado...

Lembro que em 76 ou 77, o Luiz Vilares, (?) que foi presidente da Bienal em 79 e 81, ele convidou vários artistas para trocar idéias e sugerir modelos de bienal. E eu me lembro que na época eu conversei com ele, pois eu achava que a Bienal de SP, e isso é um problema sério das bienais, tem um número muito grande de artistas. E nesse tipo de evento é difícil pro artista mostrar o que quer, da maneira que quer, e é difícil pro público ver isso, deglutir e refletir sobre, pois o volume, a quantidade é muito grande... E eu me lembro que na época eu tinha proposto pra ele um modelo de bienal que era fundado.... porque, por exemplo Kassel (?) né, documenta, você tem uma cidade de 40.000 habitantes que de 5 em 5 anos sedia essa importante mostra, então, de uma certa maneira é mais compreensível.... Mas, como em São Paulo normalmente são pessoas que estão ligadas, de alguma maneira tem que estar muito ligado a isso pra ir por razões profissionais ou por interesse pessoal... Então acho até que no caso de Kassel esse modelo é correto...

Mas em São Paulo eu acho que seria muito mais produtivo, sobretudo para a cidade de SP, os jovens artistas, os professores, os historiadores, os críticos, que, ao invés de serem 240 artistas no mesmo lugar, durante 3 meses, você dividisse, por exemplo, e transformasse o evento em um programa de 2 anos distribuídos... 10 artistas por mês, que poderiam fazer *workshop*, encontros e 10 exposições por mês. Em SP, acho que seria uma coisa muito mais interessante.

Nesse ano teve uma Bienal de Medellín (?) que, de uma certa maneira, se aproximou dessa idéia, porque foi um evento que começou em março, abril e foi até agosto, mas com uma série de coisas que não terminavam, ou seja, um sistema dinâmico. Acho que seria mais produtivo, pois você pode mergulhar em cada trabalho, de uma maneira que você não conseguiria em dois meses.

Nessa Bienal do Mercosul, temos 60 e poucos artistas, então acho que está razoável, embora sejam ainda aqueles modelos em que você vem e mostra as coisas, não há uma interatividade entre o artista, o trabalho e o público, porque nem todo mundo vai gostar de tudo na Bienal. Você gosta de determinadas coisas, quem gosta de determinados artistas poderia ter uma chance de ter uma aproximação maior.

P. Você considera que o grande público sai da Bienal sabendo o seu nome?

C. É complicado, a menos que, evidentemente, você crie algum tipo de vínculo e que o público realmente goste do trabalho e se interesse. É fundado no grau de curiosidade e no grau de empatia com a obra.

P. Será que a música, o cinema, o teatro são áreas artísticas mais próximas do grande público que as artes plásticas? Justifique sua resposta.

C. Talvez... num certo sentido, sim, porque as artes plásticas muitas vezes lidam com questões pelas quais o público mediano não está imediatamente muito interessado. As artes plásticas exigem um grau de subjetividade muito grande, grau esse que, por exemplo, o cinema não pode privilegiar, a música talvez pudesse. Mas, por outro lado, se a gente pensar bem, acho que as artes plásticas e o cinema são as duas formas de arte que, por uma razão ou outra, talvez por um excesso de subjetividade, e eu diria mesmo de independência econômica de macroestruturas, podem se dar o luxo de percorrer esse território. Embora muitas vezes questões que só vão se

popularizar mais através de cinema ou da música, ou da televisão, só acabam fazendo depois, pois o teatro e as artes plásticas ousaram passar ao largo da revolução industrial. Em outras palavras, pra você estar em contato com um trabalho de arte tem que ser uma coisa física. Um jornalista certa vez disse que, entrevistando Volpi, descobriu que ele não usava óleo de linhaça, usava óleo de cravo. E o Volpi comentou que o cheiro da tela faz parte do trabalho.

A literatura se beneficiou da revolução industrial; o cinema e a fotografia são decorrências dela; a televisão já pertence a outra revolução. A música se beneficiou bastante, então a gente fala de uma indústria fonográfica, mas não falamos de uma indústria plástica, embora tenham as fábricas de tinta e outros materiais de trabalho. Mas, a rigor, para as artes plásticas você não depende da indústria. Na Bienal mesmo você vê uma série de artistas que usam elementos que são encontrados no lixo, sucata... Então as artes plásticas não têm esse formato, ou seja, ela não é formatada, teoricamente, para as artes plásticas. A cada nova idéia, você começa do zero, você pode resolver tudo de maneiras que independem totalmente de qualquer complexo industrial, econômico.

Essas outras áreas artísticas lidam com a expressão “arte de massa”, né? Coisa que as artes plásticas não são, embora o mundo esteja povoado de plasticidade, de cores, de forma... a gente vive em um mundo com estímulos extremamente visuais... Embora... essa questão... eu gosto do termo artes plásticas, pois, diferentemente do inglês *visual arts*, os países de língua latina se aproximam mais da verdadeira questão da pintura... porque se você pegar o (?), havia um momento onde não havia diferença entre o que era religião e o que era estética. Passa o tempo, você tem um distanciamento crítico e fica claro o que era ritualista, religioso e o que era estético, ou seja, essa divagação abstrata ligada um pouco àquela ausência de imediatismo. Se a gente der um salto pra Grécia, tem um momento em que a arquitetura e as artes plásticas se confundiam. Também passa um tempo, com condições de distanciamento crítico e fica muito claro o que eram questões de arquitetura e o que eram questões de artes plásticas. Então eu acho que as artes plásticas sempre foram se desviando... Depois, a arte como representação do real... até que surge a fotografia e aí fica claro que a fotografia cumpre muito melhor esse papel que as artes plásticas, ou seja, as artes plásticas podem ir pra outro lado... Também a relação entre artes plásticas e artes visuais foram se diferenciando, pois as artes plásticas apresentam certos tipos de coisas das quais um cego poderia fruir, poderia participar, quer dizer, as questões que as artes plásticas levantam não estão necessariamente ligadas à visão. Então, quando se usa o termo artes visuais, está se usando uma idéia de redução.

P. Será que essas outras áreas necessitam de menos instrução? (dispensam maior grau de instrução?)

C. Não, eu acho que é uma questão mesmo de... se um filósofo apresenta uma idéia interessante, isso começa a reverberar, várias pessoas começam a pensar isso, mais pessoas começam a pensar isso e pensam ou aprofundam ou ampliam no tempo... e cultura eu acho que é uma coisa muito interligada, muito interdependente. Agora, é claro que, em vários momentos, eu acho que as artes plásticas foram antecipatórias, assim como de repente a física é antecipatória em relação às artes plásticas ou qualquer outra linguagem. É um pouco assim: “Essa mesa está aqui”, até o momento em que chega um cara e diz que a mesa não está. Então isso começa a envolver um problema de leitura, de interpretação, e a partir desse desenho

you can generate other derivable, because this first step of transforming a thing that is... (??) a landscape, a nature, materializes in a synthetic form this thing and this opens perspectives that can be exploited by other languages.

P. *Você considera ser necessário que o público seja instruído sobre os códigos específicos da arte para entender a arte? Para que entendam a obra Marulho, por exemplo, você considera ser necessário que o público seja conhecedor de códigos específicos da arte e da história da arte?*

C. Olha, eu acho que tudo repousa na informação... na quantidade de informação que você possui. Eu acho que informação nunca vai ser demais. Evidentemente quanto mais você conhecer sobre uma “pedrinha”, mais coisas você extrai do contato com essa pedra, mais caminhos pra chegar ao cerne da questão. Isso não quer dizer que não existam filmes antecipatórios, ou músicas antecipatórias; esse processo não é sistematicamente de uma coisa pra outra. Agora, eu sempre quero crer que o trabalho tem que ter essa característica, essa natureza de, embora ele esteja ligado com uma série de coisas que vieram antes, ele tem que ser claro. Eu acho que cada peça deveria ser suficientemente clara... e, na verdade, eu acho que, às vezes, por exemplo, eu gosto de trabalhar com alta definição muitas das vezes são.... Por exemplo, se eu pudesse eu usaria, é claro que isso é uma utopia, mas eu sempre trabalharia com um material que é, ao mesmo tempo, matéria-prima e uma outra coisa, ter essa ambigüidade com o material.

É difícil manter esse padrão, mas a idéia por trás disso é exatamente isso, é que qualquer pessoa a rigor já tem os instrumentos pra... porque quando, por exemplo... E isso é uma coisa que acontece, quanto mais de baixa definição é o trabalho, tem aquele charme de ser... Pra quem escreve, isso é ótimo, porque você fica com liberdade de exercer a liberdade crítica e, evidentemente, quanto mais sintética é uma coisa, menos possibilidade permite de divagações, de relações. É claro que é mais difícil também, é um dificultador pra alguém que queira se aproximar, por exemplo, pra fazer um texto, pois seria tão evidente aquilo que você estaria escrevendo, que estaria muito mais ligado à natureza do seu próprio texto que à natureza do objeto. Eu reconheço que vários trabalhos meus colocam essa dificuldade. Tem uma coisa que eu procuro, que é você realmente tentar dizer o que você quer com o mínimo possível de elementos... máximo possível de densidade... máximo de massa, de conteúdo e o mínimo de volume.

P. *Como você vê a sua obra?*

C. Na primeira exposição que eu fiz no Rio havia trabalhos que depois nortearam a produção toda. Foi a exposição no Rio, Agnus Dei. Eu fiz a primeira exposição individual na Bahia, no desenho. A minha formação é no desenho, expressionista. (?) Esses dias eu estava pensando nisso, que a minha primeira exposição já era uma exposição retrospectiva porque tinha tudo que eu tinha feito até 1970, tinha a Árvore do Dinheiro, tinha Inserções, tinha Espaços Virtuais, tinha os Condensáveis, tinha Introdução à Nova Crítica... É claro que naquele momento eu tinha 22 anos, então era mais fácil, eu tinha uma memória menor, eu conseguia me situar melhor em relação à própria profissão. Mas é claro que hoje em dia, quando começo a falar, às vezes têm

coisas assim que pra mim podem ser até importantes, mas no momento da entrevista, da conversa, nem estejam na minha memória...

Mas eu sempre procurei responder a isso, dizendo assim: na verdade, em algum momento eu vou conseguir ter essa visão de conjunto e conseguir estabelecer todas as ligações entre um trabalho e outro. Mas durante toda a minha vida eu procurei me dedicar a biografia de cada trabalho, como é que ele surgiu, qual foi a primeira anotação... Sempre, como te falei, na presunção ilusória de que cada trabalho tem uma autonomia total em relação aos outros. Mas é claro que isso não acontece... embora eu não possa precisar qual o método, qual o modo como as coisas ocorrem, é claro que em algum momento eles vão se explicar entre si... mas eu não sei... Tem um núcleo de trabalhos que eu considero como importantes, como Inserções Ideológicas, porque eles tinham incutida essa espécie de... toda ação é uma inserção, quer dizer, o modo é inserção e o meio é circuito. Então, a partir dessa coisa esquemática, você pode aplicar em quase tudo que você esteja fazendo. *Malhas da liberdade* seria um outro trabalho que eu vejo como importante porque ele, de uma certa maneira, reproduz essa maneira de pensar.

P. Como você pensa e comunica sua auto-imagem como artista? Em outras palavras, você acredita que existe um “personagem” Cildo Meireles?

C. Eu sempre procurei me esconder, o que eu achava legal em artes plásticas é eu não ter que mostrar a cara. Primeiro porque eu era muito tímido, então eu achava legal você poder fazer uma coisa... E eu me lembro quando o Ney Matogrosso tava saindo do Secos e Molhados. Ele disse que queria sair, pois tinha tido problemas internos na banda e que uma das coisas que ele queria fazer era se apresentar sem maquiagem. Eu falei: -“Poxa... não faça isso”. Tudo que eu queria era poder até o final da vida ir ao cinema, tomar um sorvete sem ninguém ficar sabendo. Eu acho isso maravilhoso e acho que as artes plásticas te possibilitam isso. E eu tento usufruir disso, de não ter que ficar mostrando a cara.

Sobre o personagem... é a tal coisa, eu acho que, depois de um certo tempo, nada indica que não haja... você acaba também, às vezes até por defesa mesmo, você começa a ter um tipo de comportamento, é aquela coisa... de repente a “esquiva” se torna uma “persona”... Porque você também não é aquilo, você quer ver pessoas, gosta de encontrar novas pessoas... Mas eu sempre tive, pra te falar a verdade, uma certa implicância com Salvador Dali, Wahrol, com essa glamorização do ser artista... nunca foi uma coisa que me atraiu, pelo menos assim, conscientemente. Pode ser que haja outra parte minha que aspira a isso, mas eu sempre procurei, ou melhor, acho que minha natureza sempre tendeu mais a uma coisa assim... de baixo perfil... Tem uma imagem que eu uso, desde que fui adolescente, de ir ao cinema e ficar na última fileira pra ver o filme e a platéia toda... você não é ator ali, naquele momento. Não sei, de repente pode ser uma coisa egoísta você ser sujeito total daquilo e não ser objeto de observação.

P. Muitos autores afirmam que, hoje, mais importante que produzir obras, é fazê-las serem reconhecidas como tal (Nathalie Heinich), ou seja, fazer-se reconhecer como artista. Esta seria, então, uma questão de definição, rotulação, de “imagem”... O que pensa sobre isso?

C. Mas é isso que eu te falei no começo: eu acho que você faz um trabalho e, a partir desse momento, é o trabalho que se trabalha, quer dizer, ele tem que caminhar, tem que se sustentar em diferentes contextos, porque vai chegar o momento em que o trabalho vai estar lá e você não vai estar, você terá morrido. E eu acho que quando você se funda, se baseia muito nessa história da sua presença, presença do autor, do artista, você nunca vai saber se realmente o trabalho está circulando por mérito próprio, enfim com as próprias pernas. E isso não implica nenhum juízo de valor em relação ao trabalho. Eu acho que todo artista... você não tem preferência por trabalho, é igual a filho, assim têm diferenças... aquele é mais explorado ou é mais assim... No entanto, você sempre mantém relação essencial com eles, e acho que praticamente a mesma. Mas é claro que você sabe que têm trabalhos que vão se virar sozinhos, tem outros que, né... E isso também faz parte do trabalho em arte conceitual, tem que ficar explicando ou verbalizando muito, e, embora eu entenda que o trabalho circule (ou se funde?) sobre a própria transmissão oral, eu acho que um dos impasses da arte conceitual foi esse, né? Chegava a um ponto que você tinha que falar demais sobre o trabalho porque você ia tornando a coisa tão áspera, tão árida que você tinha que realmente gastar um tempo lendo aquilo tudo... e isso que eu acho que as artes plásticas são...

Uma das coisas que eu gosto, uma das características que eu gosto, é o respeito que elas têm em relação ao tempo do espectador, porque com o livro você não pode fazer isso, com o filme, com a peça, o musical, pra você criar uma opinião, ter um juízo crítico, você tem que gastar 20, 30 minutos. E se você vai na maioria das exposições hoje, e você tem 10 artistas expondo, aí já iriam uns 200 minutos pra ver esses 10 artistas. E eu acho legal em artes plásticas isso, você vê uma coisa, ou até o cheiro do quadro, como o do Volpi... enfim, se aquilo de alguma maneira te seduz, você gasta mais tempo. Senão você vai pra outra coisa, e nem por isso você terá sido superficial. Já com essas outras linguagens é mais complicado. Agora, nesse aspecto da perda, da negação da capacidade de sedução que a arte deveria ter, eu acho que isso é uma coisa que a arte tem e se você pode lançar mão no seu discurso tá ótimo, né? Se você tem como resolver uma peça de uma maneira sedutora, não há por que resolver de uma maneira ascética, difícil..

Eu acho que quando você tem uma questão verdadeira, e isso em termos da verdade do artista, é claro, ela também é muito clara. Quando a forma começa a se sobrepor à questão, você começa a duvidar do teor de verdade.

P. Em que momento do percurso de um artista você acha que o nome passa a ser mais importante que sua obra?

C. Eu acho que têm artistas para os quais essa é a questão primordial. Então, desde o início, eles se orientam por aí. Acho também que isso não significa que não sejam grandes artistas. Acho que o Andy Warhol era um grande artista, e acho que hoje em dia existem grandes artistas que privilegiam muito esse aspecto. Só que eu não acho isso essencial, eu acho que no fundo é mesma coisa que o padrão de beleza. Teve momentos em que mulheres rechonchudas foram mulheres ideais, teve outros momentos que não. Eu acho que a coisa oscila de acordo com uma série de fatores, e não existe verdade absoluta... Ea possível verdade absoluta, ela ocorre ao longo de um tempo muito maior do que a pequenez de cada narciso. Narciso não pode compreender isso, você está sempre trabalhando com aquela coisa imediata, quase como os arquitetos e publicitários da sua produção, que é a produção da obra e da própria imagem...

portanto, são perigosas nesse sentido, porque elas podem te induzir um tipo de ilusão que não resiste...

P. *Você costumava fazer portfólio, preocupar-se em apresentar sua imagem?*

C. Não adianta você apresentar o que não há, essa é que é a questão. Eu lembro de uma coisa: que um jovem artista, estudante de arte americano, há um tempo atrás falou que nas faculdades de arte dos EUA eles tinham que perder um tempo muito grande aprendendo a fazer corretamente *applications* (projetos, busca de financiamento...) e que isso ocupava no curriculum uma carga horária muito grande. E a crítica dele é que ele achava que esse tempo em que as pessoas estavam aprendendo a fazer projetos, ele preferia estar no atelier, produzindo, etc. Na minha época, o contexto era muito diferente. Um conselho que eu dou sempre aos jovens artistas é lembrar sempre aquela frase do Mário de Andrade que eu acho que cabe no contexto de arte brasileira: "Cada um por si e Deus contra todos". E lembro um poeta, Mário Faustino, que tem um poema que é a cara do Brasil: "Nenhuma só verdade resplandece neste verão tropical sem ato próprio" (?) E esse é o contexto que tem que pensar. Aqui, no Brasil, ninguém vai te carregar no colo. Então, pra você fazer as coisas, só você vai ter que fazer, e essa é a principal questão em arte. E não adianta você fazer o que já foi feito, você tem que criar sua singularidade ... você não vai poder ficar contando com paparicagem, facilidades... você tem que aprender... não vai poder ficar esperando o estado, governo, bolsa ou os colegas, você tem que correr, meter a cara e fazer...

Nelson Leirner

Nelson Leirner (São Paulo, 1932). Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Entrevista realizada em 29 de agosto de 2007.

(A entrevista gravada originalmente foi enviada ao artista que fez correções e algumas modificações nas respostas assim permitindo sua edição)

PAULA. *Como você acredita que seu nome chegou até os curadores para que eles o selecionassem para essa Bienal?*

NELSON. Como artista plástico pertencemos a um circuito formado principalmente por galerias, instituições e curadores. O papel do curador é o de organizar mostras de acordo com seus conceitos com arte, que muitas vezes nada tem a ver com o pensamento do artista.

Moacir dos Anjos um dos sub-curadores da Mercosul já conhecia meu trabalho, quando diretor do MAMAM de Recife curou uma coletânea de meus trabalhos, escreveu varias vezes a respeito do meu trabalho e acaba de me convidar para uma exposição que vai se realizar em Vitória que irá comemorar os 10 anos do Museu do Vale do Rio Doce. Como nós circulamos dentro deste meio a única coisa que nos resta é a de aceitar ou não convites que venham a surgir. Ao artista cabe criar e "ser ou não ser" depende de tudo que o cerca. Como Duchamp já dizia o artista somente existe com o aval de outro.

P. Concorda que os artistas possuem uma "imagem" que é divulgada por diferentes meios, por exemplo, pelos meios de comunicação?

N. Sim, concordo e apenas acrescento que a imagem que o artista adquire é irreversível.

P. Estar presente na mídia é importante para a sua trajetória de artista?

N. A mídia sempre dá preferência à matéria que vende mais. Grandes mostras tem um maior espaço na mídia do que uma exposição coletiva em uma galeria. Somos dependentes também do circunstancial. Falando de mim eu nunca forcei a barra para conquistar um lugar ao sol. Não podemos esquecer também que são 50 anos de trabalho na arte. Cada década com uma relação com a sociedade e com a mídia. Anos 60, anos de idealismo, anos de underground, anos de combate a ditadura, anos de ruptura. Anos 70, multimídia, surgimento do vídeo, xerox, etc. e um continuísmo na luta contra a ditadura e os boicotes às grandes mostras organizadas pelo governo como as Bienais. Anos 80, a sociedade aprendeu a não ser mais agredida pela arte, e a lição foi a de consumir a arte mesmo ela sendo agressiva a esta mesma sociedade. Anos 90, a globalização começa a diminuir as fronteiras, regimes são equalizados é aí aonde entra a sua pergunta: "Estar presente na mídia é importante para sua trajetória de artista ?" e a resposta é afirmativa. A venda é o "*status quo*" do artista. Começam a proliferar as feiras de arte e de nada adianta o pensamento do artista em contestar. Seu discurso é abafado pelo som dos martelos concretizando vendas em leilões aonde preços astronômicos surgem entre especulações e negócios obscuros. Artistas têm seu preço elevado artificialmente para valorizar seu trabalho e a mídia começa ter um papel muito mais importante que é o de divulgar tudo que acontece neste novo universo que a arte faz parte informando ao leitor uma nova Bolsa de Valores. Século XXI, "*Qui lo Sa*"....

P. Por que você acha que a obra *A Lot(e)* foi escolhida para a 6ª Bienal?

N. Não perguntei para o Moacir o porquê da escolha. Por dedução minha, por ele conhecer o trabalho e ele se encaixar dentro do que pretendia sua curadoria, também pela sua dimensão. O trabalho tem 28 metros quadrados e precisaria de um espaço mínimo 3 vezes maior para o expectador circular para visualizar as quase 1000 imagens nele inseridas. Em uma bienal aonde os espaços são gigantescos somente obras de grande porte se adaptariam. A não ser por ser um trabalho conceitualmente pequeno onde a intenção fique clara. Uma miniatura precisaria de um grande espaço a sua volta para conceituar a intenção do artista. Acho que a relação do meu trabalho com a própria Bienal também tem a ver com a escolha pelo curador. Acho que você poderia fazer também esta pergunta diretamente ao Moacir.

P. Essa obra, *A Lot(e)*, sem a assinatura do Nelson Leirner, teria o mesmo impacto? Por quê?

N. Eu acho que sim. A resposta pode ser a já dada.

P. Você considera que a Bienal aproxima os artistas do grande público?

N. Não.

P. De que forma?

N. A Bienal não aproxima o artista do grande público. O espetáculo Bienal sim. Aí entra perguntas anteriores com relação à mídia. A Bienal já tem seu espaço garantido em todos os veículos que se relacionam diretamente com o público. O público não tem nem uma relação conceitual com a obra, ele sim pode identificar elementos que lhe são peculiares.

P. Você considera que o grande público sai da Bienal sabendo o seu nome?

N. Se eu fosse um artista da Globo meu nome seria conhecido por um grande público, mas como nossa linguagem é eclética meu nome deve passar despercebido da mesma maneira como eu passo sem ser notado quando ando na rua.

P. Será que a música, o cinema, o teatro são áreas artísticas mais próximas do grande público que as artes plásticas? Justifique sua resposta.

N. Todas as artes são divididas entre eruditas e populares. As populares são ligadas a um público imensamente maior que as eruditas. O mesmo se dá com as artes plásticas.

P. Não é contraditório a Bienal ser um evento para o grande público já que a arte contemporânea é elitista?

N. Resposta igual à dada.

P. Será que essas outras áreas necessitam de menos instrução? (dispensam maior grau de instrução?)

N. Esta pergunta sua já foi respondida anteriormente em varias ocasiões, quando falei de mídia. "Cada coisa no seu lugar".

P. Você considera ser necessário que o público seja instruído sobre os códigos específicos da arte para entender a arte? Para que entendam a obra A Lot(e), por exemplo, você considera ser necessário que o público seja conhecedor de códigos específicos da arte e da história da arte?

N. Vamos trocar arte por medicina por ex. Ao fazer um exame de sangue eu não saberia ler se não tivesse as referências ao lado. É assim com qualquer outra profissão específica. Nós vivemos hoje em dia o fenômeno da especialização. São tantas as informações que você não tem o tempo suficiente para acompanhar a sua própria profissão, e arte é uma delas e com meu trabalho se dá o mesmo. Sem as referências não existe a leitura e volto a colocar que identificação não é leitura. Sei que H₂O é o símbolo da água, o que não faz de mim um conhecedor de química a não ser o pouco que aprendi na escola.

P. Como você vê a sua obra?

N. Não vejo, deixo os outros verem.

P. Como você pensa e comunica sua auto-imagem como artista? Em outras palavras, você acredita que existe um “personagem” Nelson Leirner?

N. Será que nós conseguimos viver o tempo todo nós mesmo? Não desvinculo minha auto-imagem do que sou como ser humano e do artista. Como seria se fantasiar de artista nos dias de hoje? Sair na rua carregando um cavalete com um monte de telas em baixo do braço.

Repare uma coisa, é sempre quem pergunta quem cria a imagem do artista.

P. Muitos autores afirmam que, hoje, mais importante que produzir obras, é fazê-las serem reconhecidas como tal (Nathalie Heinich), ou seja, fazer-se reconhecer como artista. Esta seria, então, uma questão de definição, rotulação, de “imagem”... O que pensa sobre isso?

N. Serem reconhecidas tem um duplo sentido. Para ser uma obra de arte você precisa apenas de um aval, que já disse anteriormente vem de Duchamp. Coloque um objeto em um lugar que se refere a arte e o objeto se transforma em obra de arte. Reconhecimento tem o perigo de ser interpretado com sucesso que pode ser apenas mercadológico.

P. Mas não colocada por qualquer pessoa?

N. Esta pergunta já respondi anteriormente quando falei de Duchamp.

P. Em que momento do percurso de um artista você acha que o nome passa a ser mais importante que sua obra?

N. Sem obra não há nome.

P. E no Brasil é forte esse movimento de leilões?

N. O mercado hoje em dia é muito forte. Já coloquei isto em respostas anteriores.

Waltércio Caldas

Waltércio Caldas (Rio de Janeiro, 1946). Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Entrevista realizada em 14 de outubro de 2007.

(A entrevista gravada originalmente foi enviada ao artista que fez correções e algumas modificações nas respostas assim permitindo sua edição)

PAULA. Como você acredita que seu nome chegou até os curadores para que eles o selecionassem para essa Bienal?

WALTERCIO. Estou participando de uma seção da Bienal denominada *Conversas*, que tem a curadoria de Gabriel Perez e Alejandro Cesarco. Cada parte desta Bienal tem um tema, um motivo, que identifica cada pavilhão. Gabriel acompanha meu trabalho há anos e traduziu o texto para o inglês do meu livro editado pela Cosac & Naify, em 2001. Nos encontramos um ano

antes e na ocasião me convidou para realizar uma exposição no Blanton Museum, no Texas onde ele é o curador.

P. Você concorda que os artistas possuem uma “imagem” que é divulgada por diferentes meios, por exemplo, pelos meios de comunicação?

W. Você está tocando num assunto muito amplo; hoje vivemos com a presença da mídia, da propaganda, da televisão, produzindo imagens sobre qualquer coisa, e até mesmo criando “celebridades”. Um comico americano, define “celebridades” como pessoas que são famosas por serem muito conhecidas. Na atual situação, por que os artistas plasticos estariam de fora dessa difusão incessante? Os artistas teriam até a vantagem de ter um trabalho, o que os caracterizaria como produtores e este trabalho, sendo uma atividade produtiva, é um diferencial nesta continua divulgação de frivolidades. O artista está sempre ligado à sua obra, e é essa obra que justifica a imagem de um artista. Desta imagem, os artistas tem controle, realizando o trabalho publicamente, realizando exposições quando quiser e lhe convier. Ele não é vítima da imagem pessoal que algumas pessoas fazem dele. Um exemplo: meu trabalho é público, mas eu não sou uma figura pública. Posso perfeitamente andar pela rua sem ser molestado.

P. Estar presente na mídia, é importante para a sua trajetória de artista?

W. Não sei... você se refere à pessoa ou a obra?

P. A pessoa, o nome, o trabalho...

W. Bom, o nome é diferente da pessoa, que por sua vez é diferente do trabalho. Se algum jornalista pede uma foto pessoal para acompanhar uma matéria, geralmente sugiro que seja a foto de um trabalho; acho que assim o leitor terá mais uma informação sobre o que faço. Tento sempre privilegiar o trabalho e não a imagem do artista.

P. E o nome?

W. Bom, o nome faz parte do trabalho, do currículo, o nome é a minha assinatura, e diz que aquele trabalho não é anônimo. Quando assinamos um trabalho estamos nos responsabilizando por ele. O nome é a autoria, o justo crédito, digamos assim. O nome do artista tem, sim, que estar presente na mídia ao lado de seu trabalho..

P. E isso seria importante para a trajetória do artista?

W. Sim.. estou tentando entender o que você quer dizer; ou muito me engano ou você insinua que a imagem pública dos artistas pode dificultar a compreensão de seus trabalhos. Se isso acontece, o público está sendo mal informado. Mitologias pessoais criadas pela mídia, muitas vezes até à revelia dos artistas, não contribuem em nada para a informação sobre as obras de arte, muito pelo contrário. Podemos até suspeitar que a mídia, preferindo divulgar mais os artistas do que os trabalhos produza “personagens” mas isso não importa, o que importa é que os trabalhos de arte sejam divulgados, é para isto que os meios de comunicação e utilidade pública servem. E não falo só da televisão; felizmente os livros, os documentos, as teses de mestrado, seminários e exposições divulgam o trabalho dos artistas sem depender desses jogos da mídia. Em uma situação ideal, nenhuma obra de arte deveria ser dependente da mídia.

P. Por que você acredita que a obra “O ar mais próximo” foi escolhida para a 6ª Bienal?

W. Fui convidado para participar e para sugerir outros dois artistas. A idéia central dos curadores era para que eu pudesse estabelecer uma relação entre o meu trabalho e o trabalho de dois outros artistas. Então escolhi duas pinturas de Milton da Costa da fase construtiva e uma obra do compositor americano Steve Reich, enfatizando uma consonância espacial e musical entre estes trabalhos. Depois, os curadores, baseados nesta relação, acrescentaram uma quarta obra, a do venezuelano Soto (Jesús Rafael Soto) e *assim* foi montada a sala.

P. Essa obra, “O ar mais próximo”, sem a assinatura do Waltércio Caldas, teria o mesmo impacto? Por quê?

W. Bem... espero que sim, acredito que as obras falam por si mesmas, e falam eloqüentemente do que está acontecendo ali, diante das pessoas... e sem assinaturas. Creio que a evidência poética de um trabalho é o que fala mais alto. Veja aquelas pinturas do Milton da Costa, que são pequenas na escala mas imensas na maneira de tratar o espaço, isto é mais eloqüente do que o fato de as pessoas saberem quem as fez. As pessoas entram nesta sala da Bienal, vêem as obras e só um tempo depois vão às legendas na parede. Os trabalhos declaram a que vieram muito antes dos nomes dos artistas.

P. Você considera que a Bienal aproxima os artistas do grande público? De que forma?

W. Claro, toda Bienal tem essa intenção, torna compreensíveis as propostas que estão ali apresentadas mostrando as obras de arte num contexto adequado. Aquela sala foi projetada com a luz certa, com o teto apropriado, enfim, foi pensada para aquelas obras. Além do mais, nessa Bienal, o projeto pedagógico foi bastante elaborado e teve o cuidado, não de facilitar, mas de apresentar para o público a complexidade dos problemas da percepção. A informação correta, mesmo complexa, respeita mais o espectador do que a tentativa de facilitar as coisas.

P. Pelo que entendi, então, você não acha necessário que o público saiba o nome do artista e nem saia da Bienal sabendo o nome do artista?

W. Não, eu não disse isso. O que eu quis dizer é que as obras de arte possuem uma voz autônoma, mas que, para complementar a informação, as pessoas devem saber quem as assina.

P. Eu me referi mais quanto ao público...

W. Mas o público deve ser informado da autoria dos trabalhos expostos...

P. Mas para o público, não faria muita diferença, na leitura que ele faz da obra, saber ou não o nome do artista...

W. Mas deveria fazer; é importante saber que trabalhos os artistas fizeram anteriormente, por exemplo. Existem informações que acrescentam muito sobre as obras. Podemos ignorá-las é claro, o público pode ser anônimo mas as obras não são. Estamos usando a palavra “público”, mas o que quer dizer esta palavra? O que é “público”? uma audiência? uma platéia? uma soma abstrata, indiscriminada, de pessoas sem rosto?

P. Tem vários tipos de público...

W. Não, há vários tipos de platéia, “público” não há nenhum. Público é um termo vago, quase o mundo inteiro é “público”, esta palavra não esclarece nada... e é extremamente mal utilizada: qual seria a diferença entre público interessado e público desinteressado? Ambos não são público?

P. *Será que a música, o cinema, o teatro são áreas artísticas mais próximas do grande público que as artes plásticas? Justifique sua resposta.*

W. Não sou capaz de identificar exatamente como as massas se comportam, nem qual é o interesse das massas. E confesso que não estou interessado nessa questão. Pelo menos não na questão colocada desta maneira.

P. *Mas a Bienal, ela acaba sendo voltada para um grande público, acredito que pode-se dizer público em massa...*

W. Não, veja bem... esse é o problema das palavras. Você fala que a Bienal é visitada pelas massas?

P. *Para mim, quando tem-se um milhão de pessoas visitando um evento torna-se um público desse porte.*

W. Então, quando você fala massa, está utilizando um termo que não corresponde à realidade. Podemos até usar o termo, mas é um termo inadequado para a situação; um milhão de pessoas para ver uma exposição? Mas isso quer apenas dizer que o público interessado em artes plásticas, em Porto Alegre, é de um milhão de pessoas. Este é o dado. Agora, falar em público de massa... Sendo assim, a exposição que estava inaugurando em Porto Alegre na mesma época... aquela semana do vaqueiro, como é mesmo o nome?

P. *A semana Farroupilha?*

W. Esta mesma. Comparada à Bienal, deve ter dado 50 vezes mais público. Entende o que quero dizer?

É tudo uma questão de escala. Uma coisa é o interesse específico, cultural, outra é o movimento “das massas”, que não expressa necessariamente um interesse nas artes.

P. *Na verdade acho que fugimos da minha pergunta. Minha questão era se áreas como a música, o cinema, o teatro eram mais próximas de um grande público?*

W. Hoje a música parece estar mais próxima de um modelo industrial, juntamente com o rádio, a televisão, a internet ... e veja o cinema... a televisão mais ainda do que o cinema. Os cineastas vivem reclamando que não têm público para os filmes, pois agora as imagens todas estão convergindo para a televisão... e passam a fazer filmes para a televisão... Devemos concluir então que o cinema hoje, também tem um público restrito?

P. *Será que essas outras áreas necessitam de menos instrução?*

W. Nenhuma destas áreas deveria necessitar de menos instrução. Tudo depende do tipo de proposta apresentada, do trabalho e dos artistas. Alguns trabalhos de arte têm a mesma inconsistência informativa das novelas, e justiça seja feita, às vezes, a novela de televisão é mais complexa. A frequência não tem a ver com a quantidade de informação. Você mesma acabou de dizer que a Bienal, com ou sem informação complexa, pode ter um milhão de visitantes. Veja a música, o público de rock, é diferente do de música clássica. Podemos dizer que não há

informação sobre música clássica? Não, mas a música popular, como o nome já diz, é feita para atender à sua audiência. E um público novo está indo às exposições de arte... se compararmos ao que acontecia há 10, 15 anos, hoje temos um aumento considerável de visitantes nos eventos culturais. Um milhão de pessoas visitando a Bienal de Porto Alegre não é um número desprezível.

P. *Você considera ser necessário que o público seja instruído sobre os códigos específicos da arte para entender a arte? Para que entendam a obra "O ar mais próximo", por exemplo, você considera ser necessário que o público seja conhecedor de códigos específicos da arte e da história da arte?*

W. A arte está relacionada à percepção. Então, se não há disponibilidade, se não há sensibilidades envolvidas não adiantam códigos. A primeira coisa é estar disponível para os trabalhos. E na arte, perceber e compreender estão muito próximos. Quando se é sensível a uma obra de arte, mesmo que não se saiba nada sobre ela, de certa maneira ela foi absorvida, a sensibilidade não é suficiente, é claro, mas importa.

P. *Como você vê a sua obra?*

W. Eu não entendi...

P. *Como você vê a sua obra?*

W. Eu a vejo de dentro, estruturalmente...vejo o trabalho que estou fazendo relacionado aos trabalhos que fiz anteriormente e aos que pretendo fazer... Neste processo vejo minha obra como um fluxo de possibilidades que me surpreenderão.

P. *Como você pensa e comunica sua auto-imagem como artista? Em outras palavras, você acredita que existe um "personagem" Waltércio Caldas?*

W. Para mim esse personagem não existe. Na verdade, acho que isto não tem a menor importância.

P. *Muitos autores afirmam que, hoje, mais importante que produzir obras é fazê-las serem reconhecidas como tal (Nathalie Heinich), ou seja, fazer-se reconhecer como artista. Esta seria, então, uma questão de definição, rotulação, de "imagem"... O que pensa sobre isso?*

W. Não creio que isto se passe com todos os artistas... alguns trabalhos não devem nada às mitologias pessoais criadas em torno da "figura" dos artistas. E mesmo que este artista citado se faça reconhecer como tal isto ao significa que tenha um trabalho. E só os trabalhos importam.

P. *Mas isso você enxerga que existe bastante no sistema, ou não?*

W. Sim, existe. Como lhe falei no início, uma sociedade que vive de imagens, que vive da produção de imagens, acaba acreditando na ilusão dos simulacros. Mas a difusão das "imagens da arte", por mais complexa que possa parecer, não deve ser confundida com a produção de arte.

P. *Você acredita que em algum momento do percurso do artista o nome passa a sobressair a sua obra?*

W. Se o nome de um artista for mais importante do que sua obra é porque há um sério problema com a obra.

ENTREVISTAS COM O PÚBLICO VISITANTE DO CAIS DO PORTO NA
6ª BIENAL DO MERCOSUL

Entrevistas feitas em frente à obra do Waltércio Caldas
Entrevistas realizadas em 12 de outubro de 2007.

.....

1. GISSELDA SIQUEIRA. 48 anos. Doméstica. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

GISSELDA. Curiosidade.

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

G. Sim. Procuo.

P. *Já conhecia o artista que fez esta obra aqui que possui uns fios pendurados?*

G. Não.

P. *E o que achou desta obra?*

G. Interessante. Dá a sensação de leveza... a gente olhando assim dá a sensação de leveza.

.....

2. ELIZANDRA. 24 anos. Estudante de Artes. Bagé.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

ELIZANDRA. É porque eu estou fazendo faculdade de artes, então tem tudo a ver...

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

E. Sim.

P. *Já conhecia o artista que fez esta obra aqui que possui uns fios pendurados?*

E. Não.

P. *Sabe o nome dele?*

E. Wal... Não lembro...

P. *Já tinha visto outras obras dele?*

E. Só pela internet que eu dei uma olhada...

P. *E o que você achou desta obra?*

E. Achei muito legal, muito criativa. Simples e criativa...

.....

3. ANDREI REIS. 30 anos. Comerciante. Esteio.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

ANDREI. A curiosidade de ver coisas diferentes e tentar entender um pouco o pensamento destas pessoas que sempre expõem coisas bem estranhas, diferentes... a gente tenta imaginar o que se passa.. entender...

P. Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?

A. Sim.

P. Já conhecia o artista que fez esta obra aqui que possui uns fios pendurados?

A. Não.

P. Lembra o nome dele agora?

A. Não.

P. E o que você achou desta obra?

A. Eu achei ela estranha... Eu ali, *O ar mais próximo*, eu não vi o nome dele, mas li *O ar mais próximo*, e não captei...

.....

Entrevistas realizadas em 13 de outubro de 2007.

4. SORAIA. 29 anos. Estudante de Contábeis. Porto Alegre.

PAULA. O que motivou você a vir à Bienal?

SORAIA. O interesse por ver a cultura e a variedade das coisas que têm por aqui.

P. Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?

S. Sim. Procuo conhecer.

P. E por que você acha isso importante?

S. Pelo interesse pela arte...

P. Acha importante saber o nome do artista?

S. Sim. Acho importante. Dependendo do que tu vês, desperta mais interesse...

P. Já conhecia o artista que fez esta obra aqui que possui uns fios pendurados?

S. Não.

P. Lembra o nome dele agora?

S. Não...

P. E o que você achou desta obra?

S. Maravilhosa. Ela me transmitiu.. ãh...a gente fica deslumbrada... Fica louca pra tocar, louca pra mexer, louca pra ver o que acontece, louca para brincar, pra ver... interessante, como é que foi feito... é isso aí.

.....

5. LUIZ ANTÔNIO. 57 anos. Engenheiro. Porto Alegre.

PAULA. O que motivou você a vir à Bienal?

LUIZ ANTÔNIO. O convite da minha esposa, mas eu já tinha participado das outras.

P. Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?

LA. Sim.

P. *E por que acha isso importante?*

LA. Pra ver se é alguém conhecido, de que época ele é...

P. *Já conhecia o artista que fez esta obra aqui que possui uns fios pendurados?*

LA. Não.

P. *Lembra o nome dele agora?*

LA. Não...

P. *E o que você achou desta obra?*

LA. Bem interessante, passou uma harmonia...

.....

6. ROGÉRIO ISIDORO. 22 anos. Estudante. Pelotas.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

ROGÉRIO ISIDORO. Um passeio de lazer...

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

LA. Costumo.

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra dos fios pendurados que você acabou de olhar?*

LA. Não. Porque eu não entendi e como não tinha ninguém pra explicar eu tô indo...

P. *Já conhecia o artista que fez esta obra aqui que possui uns fios pendurados?*

LA. Não.

P. *E o que você achou desta obra?*

LA. Não entendi, não me passou nada...

.....

7. TAÍS. 17 anos. Estudante, trabalha com produção de vídeo. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

TAÍS. Porque eu fiquei curiosa com os comentários que me fizeram... que tava legal e tal...

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

T. Sim.

P. *E por quê?*

T. Porque daí eu posso pesquisar em casa mais coisas...

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra dos fios pendurados que você acabou de olhar?*

T. Não me lembro agora...

P. *Já conhecia o artista que fez esta obra aqui que possui uns fios pendurados?*

T. Não.

P. *E o que você achou desta obra?*

T. Interessante... assim... porque uma coisa que tu não imaginarias que alguém pudesse... parece uma coisa meio surreal...

P. *E desta sala, qual foi a obra que mais lhe interessou?*

T. Ah, eu achei legal o cubo de nylon...

.....

8. SOLANGE XAVIER. 39 anos. Telefonista. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

SOLANGE. Ah, todos os anos eu venho... e aí... eu gosto... acho diferente.

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

S. Ah, eu procuro... é interessante...

P. *E por quê?*

S. Ah! eu procuro ver, né, quem é que é que tá fazendo a obra...

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra dos fios pendurados que você acabou de olhar?*

S. Não, essa aqui eu não lembro...

P. *Já conhecia o artista que fez esta obra aqui que possui uns fios pendurados?*

S. Não.

P. *E o que você achou dessa obra?*

S. Ah, eu achei muito bonita. Ah, eu adorei aquela ali...

P. *Você gostou mais da obra do cubo?*

S. É...

.....

9. ERNANDO. 36 anos. Professor de Arquitetura. Montevideo (Uruguai).

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

ERNANDO. Em particular, viemos a Porto Alegre para ver a obra de um arquiteto português, Álvaro Ciza (?), que é um Museu que ainda não foi inaugurado...

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

E. Não. O que nos interessa é ver os objetos, ou os materiais do trabalho, depois podemos nos preocupar em ver de quem é...

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra dos fios pendurados que você acabou de olhar?*

E. Não.

P. Já conhecia o artista que fez esta obra aqui que possui uns fios pendurados?

E. Não.

P. E o que você achou desta obra?

E. Me passou uma sensação de imaterialidade, de vazio...

P. Desta sala, qual a obra de que você mais gostou?

E. Gostei mais da obra do cubo, com nylon.

.....

10. TAÍS. 16 anos. Estudante. Parobé.

PAULA. O que motivou você a vir à Bienal?

TAÍS. Pela diversidade cultural... é uma oportunidade...

P. Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?

T. Sim...

P. E por que você olha?

T. Para poder ter uma base e entender o porquê da obra, quando, a época, entender o contexto histórico... E também seguir uma linha de trabalhos, se houver uma coisa mais interessante já ter uma linha de ãh... um artista de determinado estilo que eu sei o que que ele me traz... e o que eu gosto...

P. Lembra o nome do artista que fez esta obra dos fios pendurados que você acabou de olhar?

T. Não...

P. E o que você achou desta obra?

T. Não chegou a me passar alguma coisa. Foi mais o cubo de nylon que me atraiu.

P. Desta sala, qual a obra de que você mais gostou?

T. Gostei mais da obra do cubo de nylon.

.....

11. DARJA. 34 anos. Programador. Porto Alegre.

PAULA. O que motivou você a vir à Bienal?

DARJA. Porque eu gosto de ver estas obras, eu acho tão diferente... tão instigante...

P. Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?

D. Sim... primeiro eu vejo a obra, depois eu vejo o artista.

P. E por que você costuma olhar?

D. Porque sempre é bom saber quem fez aquilo que te chamou atenção...

P. Lembra o nome do artista que fez esta obra dos fios pendurados que você acabou de olhar?

D. Não... Não olhei ainda.

P. *E o que você achou desta obra? Ela lhe passou algo em especial?*

D. Me deixou curioso, bem curioso, só que... eu penso que o objetivo das obras aqui da Bienal é que elas fazem a gente ver as coisas de uma maneira diferente... eu achei fantástica aquela ali que todo mundo tá olhando, né...

P. *Que é a do cubo?*

D. É, gostei por causa da visão do artista, porque isto não é uma coisa pronta, ele teve que imaginar isto, e construir, fio a fio... O fato de ele imaginar isto e conseguir construir aquilo que ele pensou é fantástico...

.....

12. HENRIQUE. 70 anos. Contador Público. Montevideo (Uruguai).

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

HENRIQUE. O grupo de artistas que participo... Sempre vamos à Bienal de São Paulo e este ano, pela segunda vez, viemos à Bienal do Mercosul.

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

H. Sim... porque existem obras muito importantes... e outras que não são...

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra...*

H. Soto... (risos)

P. *Só do Soto? E da obra dos fios pendurados, você lembra?*

H. É só do Soto... é muito imponente, o Soto...

P. *Esta dos fios pendurados você não conhece, então?*

H. Não... mas é muito boa.

P. *E o que você achou desta obra? Ela lhe passou algo em especial?*

H. Sim, claro... porque os fios estão caindo, formando hipérbolas, como cordas soltas, de cores distintas. Nesse espaço vazio passa uma sensação extraordinária... depois, logicamente, se centraliza tudo naquela imagem tão surpreendente onde vemos um cubo suspenso no ar, e parece que podemos entrar nesse cubo, mas depois nos damos conta que não, é o mundo interior de Soto...

.....

13. AJAX. 49 anos. Médico. São Paulo.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

AJAX. Eu vim a um congresso, e depois do congresso fui ver as coisas que tinham na cidade, e achei que a Bienal era interessante.

P. *Você geralmente costuma olhar o nome do artista que fez a obra?*

A. Costumo...

P. *E por que você costuma olhar?*

A. Porque eu acho que de alguma maneira vai me contextualizar, eu tento ler o que está escrito, eu acho que me ajuda a tentar ver alguma coisa a mais que não só a obra em si.

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra dos fios pendurados que você acabou de olhar?*

A. Eu vi ali, mas não vou lembrar...

P. *E o que você achou desta obra? Ela lhe passou algo em especial?*

A. Essa coisa do mínimo tocando... ligações por pequenos detalhes que vão conectando e essas conexões montando uma coisa maior

P. *Qual a obra que lhe chamou mais atenção?*

A. Acho que a sala toda, pois a música é impressionante, e o cubo é uma coisa fantástica. Agora eu fiquei viajando nestes fios, esta coisa da grandiosidade do fio, as conexões suaves, as poucas conexões... os quadros pela coisa mais limpa, né.. Eu diria que os quadros me tocaram menos..

.....

14. BIBIANA. 21 anos. Estudante de Cinema. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

BIBIANA. Curiosidade... achar que pode ser interessante... que vou ver coisas novas...

P. *Você geralmente costuma olhar o nome do artista que fez a obra?*

B. Só os que mais gosto...

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra dos fios pendurados que você acabou de olhar?*

B. Não...

P. *E o que você achou desta obra? Ela lhe passou algo em especial?*

B. Eu tava conversando com ele... eu achei curiosa, mas não entendi muito bem. Não me passou nada....

P. *Qual a obra que lhe chamou mais atenção?*

B. Eu gostei muito dos sons, na verdade... Achei bem bacana...

.....

Entrevistas feitas em frente à obra do Nelson Leirner

Entrevistas realizadas em 13 de outubro de 2007.

1. BERENICE. 42 anos. Professora. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

BERENICE. Curiosidade.

P. *Você geralmente costuma olhar o nome do artista que fez a obra?*

B. Eu faço isso.

P. *E por que você costuma olhar?*

B. Porque eu quero saber se eu conheço, se eu já vi, se eu vi outra coisa que talvez eu identifique...

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

B. Não, infelizmente não.

P. *Já tinha visto outra coisa dele?*

B. Não, não...

P. *E o que você achou desta obra? Ela lhe passou algo em especial?*

B. Bem diferente... Algumas coisas bem claras, e outras coisas não... Achei interessante...

.....

2. ENEIDA. 79 anos. Aposentada. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

ENEIDA. Ai, é uma coisa interessante, né... uma coisa que.... a Zero Hora, né...

P. *Você geralmente costuma olhar o nome do artista que fez a obra?*

E. Eu li assim, mas pouca coisa...

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

E. Agora não...

P. *E o que você achou desta obra? Ela lhe passou algo em especial?*

E. Ai, fiquei muito emocionada... Eu achei muito interessante, é obra brasileira, né... artista brasileiro... Mas o que me emocionou muito foi aquela parte da guerra. (*referindo-se a outra obra*) Ai que horror! Como existe coisa de ruim nos outros países, né... bendito é o nosso Brasi!

.....

3. GUILHERME. 19 anos. Estagiário de Direito. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

GUILHERME. Ah! Eu gosto sempre de vir na Bienal... porque... sei lá... variedade de arte assim... interessante, sabe..

P. *Você geralmente costuma olhar o nome do artista que fez a obra?*

G. Eu olho o nome.

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

G. Não lembro mesmo...

P. *E o que você achou desta obra? Ela lhe passou algo em especial?*

G. Não gostei, não entendi nada...

.....

4. MARILU. 50 anos. Professora de Artes. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

MARILU. Por ser professora de artes, eu me senti obrigada...

P. *Você geralmente costuma olhar o nome do artista que fez a obra?*

M. Sim.

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

M. Nelson Leirner.

P. *Já tinha visto outras obras dele?*

M. Sim.

P. *E o que você achou desta obra? Ela lhe passou algo em especial?*

M. Esta obra eu queria conhecer ao vivo, porque eu já conhecia em livros e vídeo e ainda não tinha visto. E, assim, tô fascinada! Eu acho que é bem essa coisa quando tu discutes a questão da cultura, a tua cultura sendo invadida por uma cultura de fora, integralista. E eu acho que é bem isso que ela passa...

.....

5. EDUARDO. 38 anos. Administrador. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

EDUARDO. Ah! Eu venho sempre! Eu acho interessante, sempre tem muita coisa interessante.

P. *Você geralmente costuma olhar o nome do artista que fez a obra?*

E. Eu procuro mais é saber o significado, o que tem escrito mais pelo significado, não pelo nome...

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

E. Não, nem olhei...

P. *E o que você achou desta obra?*

E. Achei interessante... achei interessante, não entendi bem o significado, mas...

P. *Esta obra lhe passou algo em especial?*

E. Sim, eu vi a parte da luta da religião, os santos... contra soldados, e parece que são americanos, né? É isso.

.....

6. MÁRCIA. 32 anos. Auxiliar Administrativo. Guaíba.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

MÁRCIA. Ah! Porque eu já vim em todas, desde a primeira... eu tenho acompanhado...

P. *Você geralmente costuma olhar o nome do artista que fez a obra?*

M. Sim... o nome do artista e aquele resuminho... eu sempre leio...

P. *E por que você acha importante olhar?*

M. Pra ter uma noção do que ele faz, de qual é a idéia que ele tá tentando passar...

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

M. Não...

P. *E o que você achou desta obra? Ela lhe passou algo em especial?*

M. Olha, ela me passou uma crítica aos Estados Unidos, né... Mas eu não consegui pegar muito bem o que ele quis dizer ali com aquele monte de santos. Mas eu achei interessante.

.....

7. LUIZ. 31 anos. Estudante. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

LUIZ. Ela... (apontou a namorada)

P. *Você geralmente costuma olhar o nome do artista que fez a obra?*

L. ...Me interesse pela imagem, pelo que me impacta visualmente... depois leio quem é o artista.

P. *E por que você acha importante saber quem é o artista?*

L. Para tentar entender o que ele expõe...

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

L. Não...

P. *E o que você achou desta obra? Ela lhe passou algo em especial?*

L. A idéia do imperialismo, da evolução, da chegada às Américas, de tudo isso...

.....

8. ÉMERSON CARDOSO. 36 anos. Vigilante. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

ÉMERSON. Ver um pouco de cultura, algumas coisas diferentes, desperta a imaginação... essas coisas...

P. *Você geralmente costuma olhar o nome do artista que fez a obra?*

É. Não.

P. *A você interessa mais a obra?*

É. Mais a obra mesmo...

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

É. Nem olhei...

P. *E o que você achou desta obra? O que ela lhe passou?*

É. Me passou uma coisa de... relativo ao imperialismo americano, né, coisas dos americanos, que se impõe no mundo, eles se impõe na cultura dos países, inclusive na nossa. Sabe, a cultura deles tomando conta da nossa cultura... americanizando a nossa cultura.

.....

9. CARLOS. 29 anos. Médico. São Paulo.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

CARLOS. Recomendações da minha sogra.

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

C. Procuo.

P. *Por quê?*

C. Porque eu acho importante saber quem fez.

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

C. Esta obra, eu acho que não...

P. *E o que você achou desta obra? O que ela lhe passou?*

C. Uma coisa meio... uma pessoa que tem um pouco de "TOC" ,(?) muito organizadinha, tudo milimetricamente... A parte americana, da conquista americana, mas acho que o que mais me chamou atenção foi isso...

.....

10. MARIA. 65 anos. Artista Plástica. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

MARIA. Ah! Eu adoro a Bienal! E como eu sou artista plástica...

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

M. Com certeza.

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

M. Não... as meninas não me deixaram terminar de olhar.. (*refere-se a mulheres que a acompanham*)

P. *Já o conhecia?*

M. Não.

P. *E o que você achou desta obra? O que ela lhe passou?*

M. Maravilhosa, inclusive a parte que me chamou mais a atenção, foi a parte dos papas, que é uma confusão real, né... É uns pra cá, outros pra lá, ninguém se entende e até agora não foi resolvido nada. O que mais me chamou atenção foi isso aí, é uma figura tão clara, né, do que é a

realidade hoje do catolicismo... que até agora quantos anos se passaram e até hoje não temos grandes soluções.

.....

11. LUCIANA. 26 anos. Economista. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

LUCIANA. Porque eu sou carioca e estou morando aqui há um ano e meio e seria a oportunidade de conhecer.

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

L. Eu vejo o nome.

P. *E por que você olha o nome?*

L. Pra conhecer um pouco, já que eu acho que não entendo nada de arte.

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

L. Paulo?? Não...

P. *E o que você achou desta obra? O que ela lhe passou?*

L. Achei que ela é forte. Ela passa uma sensação de crítica e de um ceticismo muito grande.

.....

12. VALDIRENE. 31 anos. Professora de Português. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

VALDIRENE. Ter mais conhecimento. E pegar alguma coisa de novidade pra levar para os alunos.

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

V. Ah! É muito raro! Só quando o nome chama mesmo atenção.

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

V. Não... não lembro.

P. *E o que você achou desta obra? O que ela lhe passou?*

V. Eu não percebi diretamente, mas meu marido disse que era conflitos de políticos, né... que ele tava tentando nos mostrar ali. Depois que ele falou, eu observei que era realmente isso.

.....

13. ANTOR. 33 anos. Administrador. Caxias do Sul.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

ANTOR. Tradição, eu vim a todas as outras.

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

A. Olho o artista, o título, até pra tentar conceituar alguma coisa, mas mais a estética, sem muita...

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

A. Não.

P. *E o que você achou desta obra? O que ela lhe passou?*

A. Não sei... variações sobre o mesmo tema... crítica, né, e tal... mas... nada de surpreendente, nada de muito novo, nesse sentido...

.....

14. RAÍSSA. 21 anos. Estudante. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

RAÍSSA. Ai, a curiosidade. Ver coisas diferentes...

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

R. Às vezes, se a obra é meio estranha eu procuro olhar o nome pra ler o título, mas essa daqui eu nem fui olhar o nome do artista, eu fui direto na obra...

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

R. Não.

P. *E o que você achou desta obra? O que ela lhe passou?*

R. Muito legal! Eu achei muito legal, eu tava comentando ali com o mediador que é legal, né, essa coisa da dominação dos Estados Unidos fica bem clara, e de um jeito trilúdico. Eu achei bem interessante.

.....

Entrevistas feitas em frente à obra do Cildo Meireles

Entrevistas realizadas em 13 de outubro de 2007.

1. GABRIEL. 20 anos. Estudante. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

GABRIEL. Eu gosto de arte, né, e como é um evento que se repete sempre, a gente aproveita, quando tem um tempinho possível, pra gente vir dar a volta obrigatória dos porto-alegrenses na Bienal.

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

G. Sim. Eu olho.

P. *Por quê?*

G. Porque se eu gostei da obra dele, eu gosto de saber quem que ele é pra de repente fazer uma pesquisa mais ampla.

P. *E você lembra o nome do artista que fez esta obra?*

G. Não. Não li ainda o texto.

P. *E o que você achou desta obra?*

G. Olha, esta, em particular, esta não me tocou muito, na verdade...

.....

2. DANI. 51 anos. Arquiteto. Florianópolis.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

DANI. Toda esta apresentação, né, de arte, nesse sentido..

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

D. Não. Confesso que não. Me interessa mais pela obra.

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

D. Não...

P. *E o que você achou desta obra? O que ela lhe passou?*

D. Ela passa uma questão de sentido, ela mistura, né... os sentidos... parece que tu focando um ponto ali, tu até percebe um certo movimento... mexe mais é com os sentidos, de audição, de observação...

.....

3. LIZA. 24 anos. Artista. Curitiba.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

LIZA. A gente veio em excursão, e era bem barato, na faculdade tínhamos ouvido falar...

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

L. Sim.

P. *Por quê?*

L. Pra saber quem fez.

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

L. Cildo Meireles.

P. *Você já conhecia alguma outra obra dele?*

L. Já.

P. *E o que você achou desta obra? O que ela lhe passou?*

L. Muito bonita. Me passou uma certa calma...

.....

4. DANIEL. 22 anos. Professor. Canoas.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

DANIEL. Porque eu gosto de arte em geral...

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

D. Quando me interessa muito, sim...

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

D. Dessa aqui, não...

P. *E o que você achou desta obra? O que ela lhe passou?*

D. Esta aqui... é como tu podes transformar um lugar, que supostamente é natural, artificialmente... com folha... ele transformou folha em água... Então, a sensação é o que vale mais... mas quando eu gosto mais de uma obra eu procuro me interessar mais...

.....

5. DIEGO. 19 anos. Auxiliar de escritório. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

DIEGO. Pra ver as novas artes, saber os novos conceitos de estrutura cultural que eles vão nos mostrar, para assim mesmo a gente poder ver a nova perspectiva, outra visão das obras dos artistas.

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

D. Me interessa mais pela obra. O nome eu vejo por último... pra dar aquela mais surpresa, pra saber qual é a origem do artista, se combina aquela obra, se eu pude perceber naquela obra alguma cultura dele, de outro país...

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

D. Não.

P. *E o que você achou desta obra? O que ela lhe passou?*

D. Eu achei que ela pode passar alguma coisa assim mais superficial. Naquela maneira que a gente pode ver o movimento das águas, a gente pode ver de uma maneira até, por exemplo, digital... alguma coisa assim parecida, pode mostrar ser um ambiente mais amplo, mais ameno, até...

.....

6. ALESSANDRA. 33 anos. Enfermeira. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

ALESSANDRA. Ai eu sempre venho, todos os anos... eu gosto de ver os trabalhos.

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

A. Não. Primeiro eu me interessei pela obra; depois eu procuro me interessar pelo artista

P. Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?

A. Não.

P. E o que você achou desta obra? O que ela lhe passou?

A. Eu achei bem interessante. Me passou um momento de paz, calma.

.....

7. ISABEL. 34 anos. Técnica de enfermagem. Porto Alegre.

PAULA. O que motivou você a vir à Bienal?

ISABEL. Porque eu vejo as pessoas comentarem das obras, daí me deu curiosidade.

P. Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?

I. Não, me interessa mais pela obra.

P. Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?

I. Não lembro.

P. E o que você achou desta obra? O que ela lhe passou?

I. Pois é, eu estava comentando com ele, eu olhei ali, num ponto fixo, e a gente... dá uma outra dimensão. Mas tem que ficar um tempo olhando num ponto só...

.....

8. LILIAN. 20 anos. Professora de educação infantil. Porto Alegre.

PAULA. O que motivou você a vir à Bienal?

LILIAN. Sinceramente, o fato de que eu gosto de coisas psicodélicas, eu gosto de coisas diferentes e justamente eu gosto de ver o quanto as pessoas se interessam por coisas que vêm da cabeça dos outros, né...

P. Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?

L. Normalmente, sim. Quando eu me agrado, eu vou atrás, pra ver o que motivou a pessoa a fazer e de onde vem a pessoa.

Saiu para atender o celular.

.....

9. ANDRÉIA. 22 anos. Estudante. Porto Alegre.

PAULA. O que motivou você a vir à Bienal?

ANDRÉIA. A gente veio tirar umas fotos legais e ver o que está rolando...

P. Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?

A. Quando me interessa, sim.

P. Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?

A. Não.

P. *E o que você achou desta obra? O que ela lhe passou?*

A. Eu gostei bastante, achei... deixa eu pensar como eu posso definir... achei que... sei lá... passa não sei... um pouco de paz, assim... do mar... achei bem legal.

.....

10. VIVIANE. 27 anos. Auxiliar de Laboratório. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

VIVIANE. A gente estava passando na frente, na verdade, a gente foi ver a da RBS e acabou entrando.

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

V. Sim.

P. *E por que você acha que é importante?*

V. Pra saber quem é que tá fazendo a obra.

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

V. Não. Essa eu não olhei.

P. *E o que você achou desta obra? O que ela lhe passou?*

V. Me deu impressão de água assim, estar num *deck* com água em volta.

.....

11. GABRIELA. 18 anos. Estudante. Gravataí.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

GABRIELA. Olha, já é a segunda vez que eu venho aí e é só... A obra em si, de arte, tem muita coisa bonita.

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

G. Olha, não costumo olhar o nome dos artistas.

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

G. Não.

P. *E o que você achou desta obra? O que ela lhe passou?*

G. Me passou tranqüilidade... assim, o que a gente não tem mais. Eles tentaram passar o que tinha um dia... o mar azul, aquela coisa toda, que não tem mais...

.....

12. TALITA. 53 anos. Aposentada. Pelotas.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

TALITA. Acompanhar minha filha que é formada em Artes.

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

T. Me preocupo mais com a obra.

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

T. Não.

P. *E o que você achou desta obra? O que ela lhe passou?*

T. Pra mim é a água, embaixo de um deck. Achei legal, achei uma coisa diferente né, eu vi mais o azul, e a folha dá sensação de onda.

.....
13. ROBERTA. 25 anos. Professora de Artes. Florianópolis.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

ROBERTA. Eu sempre venho.

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

R. Nem sempre. Quer dizer, depois que eu vejo, sim, mas antes de ver não. Procuro não fazer visitas monitoradas pra não me influenciar.

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

R. Cildo Meireles.

P. *Já o conhecia?*

R. Sim.

P. *E o que você achou desta obra? O que ela lhe passou?*

R. Achei impactante, monumental, a maior que eu vi até agora, não sei... acabei de ver... ainda não tenho conclusões a respeito.

.....
14. NAZARÉ. 54 anos. Médica. Lisboa.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

NAZARÉ. Eu vim a Porto Alegre para um congresso, mas sabia que a Bienal era muito importante e tentei arranjar um tempinho para ver a Bienal.

P. *Você geralmente procura olhar o nome do artista que fez a obra?*

N. Não.

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra que você acabou de olhar?*

N. Não.

P. *E o que você achou desta obra? O que ela lhe passou?*

N. Achei belíssima. Me passou uma sensação de flutuar...

Entrevistas feitas na saída da Bienal (quando o público terminou o percurso)
Entrevistas realizadas em 20 de outubro de 2007.

1. ELIZABETH. 50 anos. Comerciária. Camaquã.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

ELIZABETH. Mais o instinto cultural, pra eu conhecer, ver como é... a cultura...

P. *E o que você achou da Bienal?*

E. Olha, eu achei bem legal, bem variado.

P. *Correspondeu as suas expectativas?*

E. Foram até além.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

E. Ah! Eu não sei te dizer o nome...

P. *Não precisa dizer o nome, mas como é?*

E. Ah! É uma que as bolinhas vão e vêm, é uma que tem movimento...

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

E. Não.

P. *E o que lhe chamou mais atenção nessa obra?*

E. A sincronia, sabe... como os movimentos eram sincronizados, eram bem...

P. *E como você acha que é o trabalho de um artista plástico?*

E. Meio doido...

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra destas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Néilson)*

E. Não, essa não entrei porque tinha fila.

P. *Lembra o nome do artista?*

E. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

E. Ah! Essa nós entramos, muito legal, muito legal.

P. *Lembra o nome do artista?*

E. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

E. Essa eu lembro, eu entrei.

P. *Lembra o nome do artista?*

E. Mas eu não lembro o nome do artista...

2. MARIA APARECIDA. 49 anos. Professora. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

MARIA APARECIDA. Nós sempre viemos, eu e a minha filha. Ela tem oito anos e ela adora. Eu acho interessante até pra criança.. pra adulto, mas também pra criança.

P. *E o que você achou da Bienal?*

MA. Nós gostamos. Honestamente, aqui no cais eu não gosto. Não gosto aqui. Agora, lá no Santander está muito show. Muito bom.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

MA. Ah! Eu tô passando ainda... nao sei...

P. *E como você acha que é o trabalho de um artista plástico?*

MA. Eu acho que é difícil, que é sacrificante, que é caro, que assim... não tem nenhum respaldo. E a pessoa faz um trabalho enorme pra não ter nenhum reconhecimento... eu acho.

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra destas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Néilson)*

MA. Não, não chegamos nesta.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

MA. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

MA. Essa eu lembro, tem uns fios, maravilhosos, achei muito interessante.

P. *Lembra o nome do artista?*

MA. Não lembro.

.....

3. ISMAEL FREITAS. 23 anos. Vendedor. Cruz Alta.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

ISMAEL. Nós organizamos uma excursão, eu faço Comunicação Social, em Cruz Alta, e nós organizamos uma excursão para conhecer um pouco mais esse mundo.

P. *E o que você achou da Bienal?*

I. Eu achei bastante interessante, né... Como eu nunca tinha vindo, numa exposição assim de artistas, eu achei bem interessante.

P. *Correspondeu as suas expectativas?*

I. Eu acho que até superou as expectativas, porque tinha bastante coisa que tu não imagina que é arte... então tu vai conhecendo e vai se surpreendendo.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

I. A que eu mais gostei é a de um vídeo, não me lembro do nome...

P. Não precisa dizer o nome, mas como é?

I. Do artista sul-africano, é um cinema mudo, que vai aparecendo as imagens assim... com tinta, formigas e coisa tal ele vai criando as imagens...

P. Lembra o nome do artista que fez essa obra?

I. Não.

P. E como você acha que é o trabalho de um artista plástico?

I. Acho que depende muito da criatividade do momento... do artista. Eu não sei dizer porque tem muitas obras e a gente não tem nem idéia de como funciona. Mas vai depender da criatividade e dos materiais que ele dispõe no momento... e ele vai fazendo...

P. Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra destas obras.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)

I. Vi, vi esta obra.

P. Lembra o nome do artista?

I. Eu sei que ele é um artista brasileiro, mas eu não lembro o nome...

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)

I. Eu vi também. Os nomes eu não estou lembrando, mas eu vi também. Me chamou atenção, eu achei legal, o som também, né... que é dito água em 80 idiomas.

P. Lembra o nome do artista?

I. Não.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)

I. Essa eu não lembro. Acho que passei despercebido por ela...

.....

4. JOSÉ. 28 anos. Publicitário. Bento Gonçalves.

PAULA. O que motivou você a vir à Bienal?

JOSÉ. Na verdade, a gente veio em grupo de colégio, até pra termos de conhecimento, eu nunca tinha vindo até então, né... pra conhecer...

P. E o que você achou da Bienal?

J. Espetacular, muito bonita.

P. Correspondeu as suas expectativas?

J. É uma coisa assim, que eu não conhecia. Eu até tinha uma noção do que que era, mas realmente surpreendeu.

P. Você lembra qual a obra de que mais gostou?

J. Não lembro de nenhuma.

P. E como você acha que é o trabalho de um artista plástico, a profissão de artista plástico?

J. Eu acho que o cara tem que ter um pouco de loucura pra fazer certas coisas...

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra destas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

J. A gente viu.

P. *Lembra o nome do artista?*

J. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

J. Lembro. Eu até tinha recebido por email...

P. *Lembra o nome do artista?*

J. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

J. Esta eu não vi.

.....

5. DEISE. 16 anos. Estudante. Canoas.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

DEISE. A minha professora falou que era muito legal e que a gente tinha que vir...

P. *E o que você achou da Bienal?*

D. Interessante, muita coisa diferente que eu não tinha visto antes.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

D. Eu gostei da obra dos bonequinhos.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

D. Não.

P. *E como você acha que é o trabalho de um artista plástico, a profissão de artista plástico?*

D. Eu não sei...

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra destas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

D. Lembro. Esse que mais gostei.

P. *Lembra o nome do artista?*

D. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

D. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

D. Essa eu vi.

P. *Lembra o nome do artista?*

D. Não.

6. MARIA ANGÉLICA. 44 anos. Professora. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

MARIA ANGÉLICA. Ai, a curiosidade de ver, né... coisas diferentes...

P. *E o que você achou da Bienal?*

MA. Algumas coisas fantásticas, e outras que a gente não entende o que quer dizer arte, mas a gente que é leigo não entende, né...

P. *Correspondeu as suas expectativas?*

MA. Sim.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

MA. Aquela dos fios, a primeira... que tem lá no primeiro pavilhão... cheia de fios de nylon, quadrado... interessante...

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

MA. Não.

P. *E como você acha que é a profissão de artista plástico?*

MA. Tem que ter muita imaginação, né...

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra destas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

MA. Lembro.

P. *Lembra o nome do artista?*

MA. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

MA. Essa a gente não subiu, mas eu imaginei que fosse uma coisa assim que íamos ver.

P. *Lembra o nome do artista?*

MA. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

MA. Esta é aquela que está do lado da que mais gostamos.

P. *Lembra o nome do artista?*

MA. Não.

7. OSVALDO. 18 anos. Estudante. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

OSVALDO. Ela tinha que vir... (apontou para menina que o acompanhava) Na verdade, assim, eu trabalho com turismo em Porto Alegre e eu queria vir há tempos, mas não conseguia um tempo. Aí hoje ela convidou pra vim, e aí eu não ia vir, mas acabei vindo.

P. *E o que você achou da Bienal?*

O. Eu achei muito legal. Tem umas mostras bem bonitas, só que eu achei que o ano passado estava bem melhor. É porque tinha umas obras mais interativas, tinha aquela do chocolate lá... e esse ano eu achei muito parado.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

O. A casa dos passarinhos, de palha...

P. *E por quê?*

O. Ah! Eu entrei e vi um monte de passarinhos... tem até um tamanduá. Achei legal e bem diferente.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

O. Não, eu nem li as plaquinhas, nenhuma.

P. *E como você acha que é a profissão, o trabalho de artista plástico?*

O. Eu acho que deve ser uma coisa, assim...eles devem ficar parado um tempo, só viajando... aí daqui a pouco vem uma idéia e ele faz...

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra destas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

O. Ah! Eu vi.

P. *Lembra o nome do artista?*

O. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

O. Sim, eu vi esta também.

P. *Lembra o nome do artista?*

O. Não. Não li nenhum.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

O. É a dos cordões que pra cá tem uma... Eu fiquei tonto quando eu vi aquela outra que tem pra cá, com um monte de fios de nylon.

P. *Lembra o nome do artista?*

O. Não.

.....

8. RAFAEL. 26 anos. Administrador. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

RAFAEL. A propaganda na TV...

P. *E o que você achou da Bienal?*

R. Mais ou menos... Algumas obras, não...

P. *Correspondeu as suas expectativas?*

R. Não correspondeu.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

R. Não, nenhuma. Acho que, de repente, uma que me chamou atenção foi aquela do Vietnã por ser uma coisa meio forte.

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra?*

R. Não.

P. *E como você acha que é a profissão, o trabalho de artista plástico?*

R. Não tenho uma noção.

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

R. Vi.

P. *Lembra o nome do artista?*

R. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

R. Esta eu não vi.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

R. Também não lembro.

.....

9. SABRINA. 29 anos. Administradora. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

SABRINA. Eu gosto da arte.

P. *E o que você achou da Bienal?*

S. Achei que tem poucos brasileiros, ou nenhum brasileiro, se não me engano... Mas achei boa, assim... achei que deu pra viajar um pouquinho, meditar sobre as coisas que os artistas queriam dizer com as obras.

P. *Correspondeu as suas expectativas?*

S. Não, eu esperava mais.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

S. Sim, *Vidas Paralelas* que está exposta lá no Santander, que são dois vidros quebrados... de igual maneira, muito interessante.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

S. É... Mati??

P. *E como você acha que é a profissão, o trabalho de artista plástico?*

S. Acho que exige muita dedicação, estudo, e, sem dúvida, talento.

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

S. Lembro.

P. *Lembra o nome do artista?*

S. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

S. Sim, lembro da obra.

P. *Lembra o nome do artista?*

S. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

S. Também não lembro... Mas não lembro do nome...

.....

10. ANGELITA. 24 anos. Professora. Viamão.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

ANGELITA. É que, na verdade, no meu colégio a gente veio aqui, e agora eu trouxe meu marido para conhecer.

P. *E o que você achou da Bienal?*

A. Eu achei bem interessante porque tem... mostra trabalhos que representam nossa vida cotidiana, né... Eu vi um material exposto de 3 banheiros, e me explicaram que seria do tempo, da nossa vida cotidiana, que a gente não repara numa toalha caída, no chão, a gente nem lembra que dia que caiu aquela toalha, e é uma coisa pra gente pensar mesmo na nossa vida...

P. *Correspondeu as suas expectativas?*

A. Eu achei bem interessante, algumas coisas eu achei bem interessante.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

A. Foi essa do banheiro.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

A. Foi a... Beth Campbel...

P. *E como você acha que é a profissão, o trabalho de artista plástico?*

A. Eu acho que... se tu olhar, tem coisas que... até comentei com o meu marido: O que tu achas disso? E ele disse: Eu acho... E eu disse não, não é... É uma coisa que tu tem que olhar, uma obra tem um sentido... tu tem que querer entender qual o sentido...

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

A. Esta eu não vi porque tinha uma fila muito grande.

P. *Lembra o nome do artista?*

A. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

A. Essa eu fui.

P. *Lembra o nome do artista?*

A. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

A. Eu vi.

P. *Lembra o nome do artista?*

A. Não lembro.

.....

11. FERNANDO. 21 anos. Estudante e Professor. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

FERNANDO. O fato de eu não ter aproveitado as outras e não sei... o fato também das pessoas terem me dito que estava acessível.

P. *E o que você achou da Bienal?*

F. Gostei bastante do tema... das fronteiras, né... E achei... tava comentando que tinha poucas artes plásticas, acho que tem mais a questão do ambiente, né...

P. *Correspondeu ao que você esperava encontrar?*

F. Não tinha experiência anterior.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

F. Como é que é o nome do cara?? (pergunta a quem o acompanha) William.... Não lembro do resto... É uma obra que é um filme, de um artista sul-africano, surrealista.

P. *Lembra o nome do artista que fez esta obra?*

F. Lembro que é William e que é da África do Sul.

P. *E como você acha que é o trabalho de artista plástico? Acha que é uma profissão como as outras?*

F. Eu acho que uma coisa que eu vi bastante é que eles estão sempre com uma proposta política, né... uma questão de observação...

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

F. A gente parou na porta, mas não entramos, pois tem uma fila enorme.

P. *Lembra o nome do artista?*

F. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

F. Vimos, mas não lembro...

P. *Lembra o nome do artista?*

F. Não.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)

F. Esta a gente não entrou.

P. Lembra o nome do artista?

F. Não.

.....

12. MOISÉS. 23 anos. Vendedor. Santa Bárbara do Sul.

PAULA. O que motivou você a vir à Bienal?

MOISÉS. Eu vim com o pessoal da faculdade, da Faculdade Unicruz, de Cruz Alta, Faculdade de Jornalismo.

P. E o que você achou da Bienal?

M. Eu achei um negócio interessante, as obras de arte superinteressante, e artistas latino-americanos que têm muito a passar pro povo brasileiro, né...

P. Correspondeu ao que você esperava encontrar?

M. Eu acho que sim, até mais do que eu esperava.

P. Você lembra qual a obra de que mais gostou?

M. Dos motoqueiros... das letras que o cara juntou de vários lugares da América e criou, e colocou na internet... as letras normais que se pichava nas paredes tão no mundo inteiro...

P. Lembra o nome do artista que fez essa obra?

M. Ai, eu não tô lembrado...

P. E como você acha que é o trabalho de artista plástico? Acha que é uma profissão como as outras?

M. Eu acho que é uma profissão diferente, assim... que tu não sabe se tu vai ter uma renda, alguma coisa, mas que no futuro pode dar retorno, entendeu? Basta ter capacidade.

P. Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)

M. Sim.

P. Lembra o nome do artista?

M. Não lembro o nome.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)

M. Vi, muito massa.

P. Lembra o nome do artista?

M. Não, nome eu não gravei nenhum.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)

M. Essa aí, também...vimos... Eu tirei uma foto.

P. Lembra o nome do artista?

M. Não lembro também o nome.

.....

13. VERA. 30 anos. Analista. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

VERA. A oportunidade de estar morando agora aqui, em Porto Alegre, e aqui ter esse evento...

P. *E o que você achou da Bienal?*

V. Eu gostei, algumas coisas eu não entendi, né... Mas, no geral assim... eu gostei.

P. *Correspondeu ao que você esperava encontrar?*

V. Não, eu acho que eu esperava mais.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

V. Aquela primeira lá, dos fios de nylon, eu gostei bastante, que foi uma das primeiras que eu vi.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

V. Não.

P. *E como você acha que é o trabalho de artista plástico? Acha que é uma profissão como as outras?*

V. Eu acho que eles devem viver assim... livres de preocupações... não sei... eles devem ter uma vida diferente, né, da rotina das pessoas... não sei...

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

V. Vi.

P. *Lembra o nome do artista?*

V. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

V. Vi, mas não lembro do nome.

P. *Lembra o nome do artista?*

V. Não lembro...

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

V. Sim, esta era junto com aquelas dos fios de nylon, né...

P. *Lembra o nome do artista?*

V. Não, eu li os nomes de vários, mas não lembro.

.....

14. RENATA. 16 anos. Estudante. Esteio.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

RENATA. Ah! É que da outra vez eu vim e achei bem legal as obras, daí dessa vez me deu curiosidade de vir de novo.

P. E o que você achou da Bienal?

R. Ah! Achei bem legal, têm algumas obras que me chamaram bastante atenção.

P. Correspondeu ao que você esperava encontrar?

R. Ahã. Têm umas obras muito legais.

P. Você lembra qual a obra de que mais gostou?

R. Ah, eu gostei, como é que é... aquela das massinhas de modelar...

P. E por que você gostou mais dessa?

R. Ah! porque é bem colorido, assim... diferente...

P. Lembra o nome do artista que fez essa obra?

R. Não... Infelizmente...

P. E como você acha que é o trabalho de artista plástico? Acha que é uma profissão como as outras?

R. Ah! Eu acho que às vezes é meio complicado, assim... questão de verba e tal... não dão o valor que o artista plástico merece...

P. Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)

R. Lembro.

P. Lembra o nome do artista?

R. Bah! Pior que não, eu não reparei muito nos nomes...

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)

R. Essa daqui também lembro, mas não lembro o nome do artista.

P. Lembra o nome do artista?

R. Não lembro.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)

R. Lembro.

P. Lembra o nome do artista?

R. Não lembro do nome... não lembro o nome de ninguém (risos...)

.....

15. MICHELI. 29 anos. Veterinária. Carlos Barbosa.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

MICHELI. Eu acho que é mais por hábito, porque toda vez que tem edição, a gente acaba vindo para cá pra olhar.

P. E o que você achou da Bienal?

M. Ah! Eu acho que tem muita coisa pra ler e pouca coisa para se observar. Pelo menos eu acho... que tem muita coisa pra ler, ler, ler... e eu acho que a gente fica mais impactada é no olhar. Tu já lê o dia inteiro, eu passo preenchendo relatório o dia inteiro, aí eu chego aqui e tem que ler de novo... então... esse tipo de arte às vezes me cansa... acho que tem que ser mais visual.

P. *Correspondeu ao que você esperava encontrar?*

M. Ah! não que nem a outra vez que eu vim aqui. Ah! tinha bastante obras que eram bem grandiosas, coloridas, diversos materiais. E aqui, pelo pouco que eu sei de leigo, eu achei que foi muita coisa de ler e muito miudinhas... Tu te cansa de ler, chega na metade do caminho e vai embora...

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

M. Não... A que eu queria ver estava muito cheia, que eu acho que são umas miniaturas, eu tava louca pra ver, mas tava muito cheio, daí eu não entrei...

P. *E como você acha que é o trabalho de artista plástico? Acha que é uma profissão como as outras?*

M. Eu acho que num país como o Brasil viver da cultura é extremamente... assim... quase que... anônimo. E acho que não é remunerado. Eu acho que deve ser muito difícil ser artista plástico no Brasil... porque a cultura não está tão disseminada para todo mundo. É diferente assim do BBB que todo mundo sabe... agora artistas brasileiros você não sabe... desde quem foi e hoje, atualmente, quem é um cara de nome... ele é mais conhecido fora do Brasil do que aqui.

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

M. Essa que eu não entrei, porque tinha uma fila enorme.

P. *Lembra o nome do artista?*

M. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

M. Essa eu não cheguei a ir, tava cheio.

P. *Lembra o nome do artista?*

M. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

M. Sim, mas eu não gostei dessa aí... eu gostei da outra que estava cheio de fios.

P. *Lembra o nome do artista?*

M. Não lembro do nome.

.....

16. MARIA DORACI. 44 anos. Mestre de costura. Ivoti.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

MARIA DORACI. Ah! Eu sempre tive curiosidade, mas, hoje, a minha irmã convidou e nós viemos por acaso. Mas eu achei muito interessante, muito legal.

P. *E o que você achou da Bienal?*

MD. Adorei. Sempre tive vontade, tinha vários anos, mas nunca tinha oportunidade. Aí surgiu a oportunidade e não me arrependi.

P. *Correspondeu ao que você esperava encontrar?*

MD. Sim.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

MD. Olha... foi qual... aquela dos fios, bem no primeiro pavilhão lá...

P. *Por que gostou dessa?*

MD. Porque eu achei assim... o efeito dela, eu achei bem... diferente, né, uma obra diferente... te faz pensar em várias coisas...

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

MD. Não.

P. *E como acha que é o trabalho de artista plástico? Acha que é uma profissão como as outras?*

MD. Eu acho que é uma pessoa muito rica... assim... que tem uma sensibilidade enorme. Eu acho assim, porque hoje tudo pode ser considerado arte, mas é... o artista que faz a obra de arte, ele tem uma visão especial, ele coloca um significado na obra dele. Então eu acho assim uma pessoa muito rica...

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

MD. Sim.

P. *Lembra o nome do artista?*

MD. Não. É que são tantos, né...

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

MD. Sim.

P. *Lembra o nome do artista?*

MD. Não... (risos) na verdade, a gente não parou pra olhar o nome do artista, nós só passamos.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

MD. Sim, essa é do lado daquela dos fios.

P. *Lembra o nome do artista?*

MD. Não.

.....
17. JANETE. 40 anos. Professora de Artes. Friburgo.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

JANETE. É que a gente, há dois anos atrás a gente já veio, né... Então, é do trabalho da escola, a gente vem pra conhecer, pra ficar mais interado...

P. *E o que você achou da Bienal?*

J. Eu achei boa... bem boa..

P. *Correspondeu ao que você esperava encontrar?*

J. Sim. Ainda falta um pouco pra gente ver, mas achei boa.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

J. Esta última aqui. Como é que é o nome daquela obra lá? (comenta com a pessoa que a acompanha) Que tu falou... que tem umas tirinhas, colorida, umas fitas isolante...

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

J. Não.

P. *E como você acha que é o trabalho de artista plástico? Acha que é uma profissão como as outras?*

J. Ai, meu Deus do céu! É um trabalho difícil... que tem que fazer muito.. pra ser valorizado e fazer bastante até chegar ao ideal, né... A gente sabe, até nos trabalhos que a gente fez, né, que a gente teve que ir fazendo, fazendo, fazendo, até melhorar...

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

J. Essa eu não vi, nós temos que voltar...

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

J. Essa aqui eu vi.

P. *Lembra o nome do artista?*

J. Não lembro.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

J. Essa é perto da dos fios...

P. *Lembra o nome do artista?*

J. Também não.

.....

18. RODRIGO. 32 anos. Vendedor. Novo Hamburgo.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

RODRIGO. Olha, comerciais na TV, esse tipo de coisa que me trouxe até aqui.

P. *E o que você achou da Bienal?*

R. Eu achei bem legal, bem diferente, assim o astral, o rio é muito bacana, que compõe e fica bem bacana...

P. *Correspondeu ao que você esperava encontrar?*

R. Bem legal, correspondeu sim.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

R. O que mais me chamou atenção, eu não me lembro o nome do artista, mas ele faz umas esculturas em madeira com som. Achei bem bacana, até a gente entrou e deu uma olhada.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

R. Não...

P. *E como acha que é o trabalho, a profissão de artista plástico?*

R. Eu acho uma profissão bem legal, porém eles fazem uns trabalhos assim diferentes, mas não são muito valorizados, acredito. Principalmente no Brasil e na América Latina há pouca valorização do profissional artista plástico.

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

R. Não, essa a gente não entrou porque tinha fila.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

R. Essa sim.

P. *Lembra o nome do artista?*

R. Não lembro.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

R. Essa eu vi, inclusive tinha outra que tinha um quadrado com vários fios...

P. *Lembra o nome do artista?*

R. Também não.

.....
19. JOÃO. 54 anos. Médico. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

JOÃO. Eu gosto de arte contemporânea, instalações...

P. *E o que você achou da Bienal?*

J. Tá bem... eu gostei, os artistas são muito expressivos, são os mais importantes do mundo hoje...

P. *Correspondeu ao que você esperava encontrar?*

J. Eu não vi tudo ainda, mas o que eu vi gostei muito.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

J. As obras de Macchi, no Santander, e o Mato, no Museu de Arte. Aqui eu ainda não me detive muito, estou começando agora.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

J. Macchi e Mato.

P. *E como você acha que é o trabalho, a profissão de artista plástico?*

J. No Brasil é complicado, mas acho que dá...

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

J. Não. Mas essa acho que é do Nelson Leirner, né?

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

J. Isso é Cildo Meireles, essa eu vi e gostei muito.

P. *Lembra o nome do artista?*

J. Cildo Meireles.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

J. Isso... É do Waltércio Caldas? Essa eu não vi ainda, onde está o Waltércio?

.....

20. LUCIANA. 25 anos. Publicitária. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

LUCIANA. Ah! Eu sempre venho, acho que já é uma tradição.

P. *E o que você achou da Bienal?*

L. Eu gostei.

P. *Correspondeu ao que você esperava encontrar?*

L. Eu acho que era o que eu esperava.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

L. Não, eu não vou lembrar...

P. *E como você acha que é o trabalho, a profissão de artista plástico?*

L. Eu acho que deve ser bem difícil de ser compreendido...

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

L. Vi.

P. *Lembra o nome do artista?*

L. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

L. Vi.

P. *Lembra o nome do artista?*

L. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

L. Vi, mas não lembro do nome.

.....

21. ÉDERSON. 23 anos. Conferente. Gravataf.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

ÉDERSON. Curiosidade.

P. *E o que você achou da Bienal?*

É. Achei interessante, diferente, primeira vez que eu tenho contato com arte, pra falar a verdade.

P. *Correspondeu ao que você esperava encontrar?*

É. Sim.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

É. Teve aquela das fitinhas... eram umas cordas... das fitas de nylon... que formavam um desenho...

P. *E por que você gostou dessa?*

É. Porque... muito interessante... nunca imaginei que uns fios de nylon podiam dar aquele desenho, todo certinho, alinhado.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

É. Bah! O nome do artista... eu não lembro.

P. *E como você acha que é o trabalho, a profissão de artista plástico?*

É. Pois é... acho que tem que nascer pra isso, tem que ter o dom.

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

É. Sim.

P. *Lembra o nome do artista?*

É. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

É. Sim.

P. *Lembra o nome do artista?*

É. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

É. Ah! Vimos, tava junto daquela dos fios de nylon.

P. *Lembra o nome do artista?*

É. Não.

.....
22. ZÉ. 59 anos. Arquiteto. Rio. (Foi o arquiteto que fez a museografia da primeira Bienal)

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

ZÉ. O fato de acontecer em Porto Alegre.

P. *E o que você achou da Bienal?*

Z. Achei bem organizada, tranqüila, muito bem comportada... o que não quer dizer que não seja uma boa Bienal.

P. *Correspondeu ao que você esperava encontrar?*

Z. Esperava encontrar mais questionamento... menos vídeo e mais arte quer dizer, arte no sentido de você fazer.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

Z. Várias... Talvez o Mato, no MARGS.

P. *E como você acha que é o trabalho, a profissão de artista plástico?*

Z. É profissão?

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

Z. Sim. Leirner.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

Z. *Marulho*. Essa eu não citei porque eu já vi ela melhor exposta em outro espaço, aqui ela perdeu um pouco.

P. *Lembra o nome do artista?*

Z. Cildo Meireles.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

Z. Waltércio em Caldas! (risos)...

P. *Já conhecia esse trabalho?*

Z. Já...

.....

23. FREDERICO DE MORAES. 71 anos. Crítico de Arte. Rio de Janeiro. (Foi o primeiro curador da Bienal do Mercosul.)

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

FREDERICO. Eu fui o criador da Bienal do Mercosul. Eu vim a todas, desde a primeira..

P. *Nossa! Que coincidência! Por essa eu não esperava... E o que você achou da Bienal?*

F. Olha... Depois da minha!... Eu gostei, achei que... é uma Bienal que não problematiza muita coisa. E é uma Bienal pequena, com poucas obras, o que, de alguma maneira, permite colocar bem as questões pelos curadores. Teve um controle maior, com um número menor de obras, teve um controle maior. Ela está bem montada, em termos... Especialmente bem resolvida, eu acho que está boa. Acho que melhor que as duas ou três anteriores.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

F. A do Mato, lá no MARGS, que já estava na Bienal que eu organizei, a primeira.

P. *E como você acha que é o trabalho, a profissão de artista plástico?*

F. Eu acho que é uma profissão como qualquer outra. Tem que levar a sério, sofrer bastante... Estudar, acompanhar o que está acontecendo. Não pensar que vai ficar milionário logo no início,

porque é uma batalha dura, árdua, no Brasil como qualquer outro lugar. Mas acho que vale a pena, como qualquer outra forma de arte, no final das contas, você saiu enriquecido, enriqueceu as pessoas, gratificou, foi gratificado...Eu acho que vale a pena... Melhor do que ser especulador na bolsa, banqueiro...

P. Já que você é um entrevistado especial (risos), vou aproveitar para lhe fazer outras perguntas. Você acha que é importante para as pessoas que visitam esse tipo de evento saber o nome do artista?

F. Não, não é fundamental. Eles podem compreender o trabalho só vendo, ou compreender com a ajuda de um texto, ou compreender melhor ainda se ele tiver informações sobre o artista, o autor, relacionar com a obra que ele fez anteriormente, tentar contextualizar a obra, seja em relação à época em que ele vive, o país em que ele vive... Eu acho que você pode prescindir de tudo isso, se você tiver uma boa intuição e mergulhar na obra, etc e tal. Agora, quanto mais informação você tiver, informação honesta, que não seja apenas uma enrolação, é bom. Mas é possível compreender a obra e tirar disso proveito sem...

P. Então, para que público você acha que seria importante a imagem do artista, seu nome...?

F. Eu acho que a obra é mais importante que o artista, apesar de várias opiniões ao contrário. Marcel Duchamp dizia que “eu só me interesse pelo artista e não pela obra...” E com muita frequência a imagem do artista acaba por “obliterar” (palavra difícil), quer dizer, a obra, ou artistas que depois de um certo sucesso passam a ter uma importância tão grande que estão acima de qualquer crítica. Não se critica mais a obra, apenas se goza ou se elogia.

P. Há algum exemplo que você possa citar? Um Picasso, por exemplo?

F. Hum... Picasso é meio *hors-concours*, mas ocorre até com o Hélio Oiticica, por exemplo. De repente as pessoas: Ah! é Hélio, então é bom! Ou Glauber Rocha, ou quem mais? Oscar Niemeyer...

P. Você acha que algum destes 3 artistas se enquadraria nesse caso? (mostro as 3 fotos das obras de Nelson, Cildo e Waltércio)

F. Esse é o Nelson Leirner, esse é o Cildo Meireles, esse é o Waltércio.

Eu acho o seguinte: Eu acho essa obra extraordinária, já vi em várias... vários locais. Sou amigo pessoal do Cildo. Já escrevi sobre ele, já organizei exposições dele, acho talvez o artista brasileiro hoje mais importante.

P. No caso dele, você acha que não acontece isso, de a imagem dele sobressair à obra?

F. Não, porque ele é extremamente cuidadoso em relação ao seu trabalho. Ele controla muito a própria interpretação do trabalho, ele é uma pessoa extraordinariamente inteligente.

P. Eu o entrevistei também.

F. É difícil, às vezes, entrevistar o Cildo, porque ele não fala assim com tanta fluência. Às vezes ele tem um silêncio, às vezes ele precisa fumar uma coisinha e tal... Mas é uma pessoa fantástica, quer dizer, conversar com o Cildo é um... até porque ele é um extraordinário contador de histórias. O trabalho do Cildo, apesar de ser um nível intelectual, não é intelectual que fica o dia inteiro mergulhado junto aos livros. Mas, no modo geral, os trabalhos dele circulam muito nas experiências reais de vida, na observação das coisas, e são coisas perfeitamente banais,

pode ser um camêlo, pode ser um... quer dizer, as histórias do Cildo são... as histórias que resultam em trabalhos são frutos de uma observação do cotidiano. Mas ele tem essa capacidade de transformar essa coisa aparentemente banal do cotidiano numa obra que te leva a reflexões no sentido não só da arte, mas no sentido da vida. Então... E o Cildo, por ser um cara que é muito honesto em relação ao trabalho dele, que já não depende de mídia nem nada, então ele não se deixa levar pela mídia. Apesar que há uma pressão grande na medida em que o Cildo está muito presente.

P. *Essa obra dele é das mais divulgadas aqui, na imprensa local, quando saem notícias sobre a Bienal do Mercosul.*

F. É... primeiro porque é Cildo, depois porque é uma obra muito cativante, muito bonita, tem um belo título... Não sei se você viu *La Nave Vá*, do Fellini?

P. *Não vi.*

F. No final, ele abre o jogo e mostra como é aquele mar, que no fundo era um mar de papel, mais ou menos como o Cildo fez aqui, uma fantasia. Então o Cildo, ele evita o máximo, mas às vezes ele não consegue. Eu, por exemplo, já estou numas de não atender ninguém mais, mas eu não quero fazer mais nada da vida. O Cildo não pode... Você fica com o Cildo duas horas, ele falou com Londres, ele falou com Amsterdã...

.....
24. JANAÍNA. 41 anos. Vendedora. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

JANAÍNA. Curiosidade.

P. *E o que você achou da Bienal?*

J. Eu achei na maioria estranha...

P. *Correspondeu ao que você esperava encontrar?*

J. Não, a maioria não entendi. Já vi anos melhores. Esse ano achei meio estranho mesmo...

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

J. Tem uma ali que é um filme, que é uma coisa que não tem fim nunca... tem uma bola de fogo que encosta em uma coisa, e vai, vai, vai...

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

J. Nem olhei.

P. *E como você acha que é o trabalho, a profissão de artista plástico?*

J. Eu acho que deve ser viajandão assim (risos)... Artista plástico, na minha opinião, é um cara profundo, ele tá sempre viajando, mais no interior, ou dele ou do outro...

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

J. Vimos.

P. *Lembra o nome do artista?*

J. Não.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)

J. Essa eu só vi de longe.

P. Lembra o nome do artista?

J. Não.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)

J. Eu vi.

P. Lembra o nome do artista?

J. Não, nenhum artista eu vi o nome... e eu vi o nome de todos os artistas, mas não lembro... é que é tantos nomes!

.....

25. LUIZ RICARDO. 21 anos. Estudante. Canoas.

PAULA. O que motivou você a vir à Bienal?

LUIZ RICARDO. Ver mais cultura, conhecer um pouco mais da cultura, acrescentar um pouco mais pra gente.

P. E o que você achou da Bienal?

LR. Me acrescentou bastante coisa, vi coisas assim, esculturas, filmes, que deu pra acrescentar um pouco mais.

P. Correspondeu ao que você esperava encontrar?

LR. Com certeza.

P. Você lembra qual a obra de que mais gostou?

LR. Aquelas que... eu não lembro o nome, mas aquelas que tinham umas tvs, umas casinhas, sabe? Apareciam um monte de filmes.

P. Lembra o nome do artista que fez essa obra?

LR. Não.

P. E como você acha que é o trabalho, a profissão de artista plástico?

LR. Eu acho que ele tem que ter bastante criatividade, ainda mais pra fazer e para poder expor para as outras pessoas, para elas poderem dar a opinião delas sobre o quê... Eu acho que tem que ter bastante criatividade e também paciência, né...

P. Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)

LR. Vi.

P. Lembra o nome do artista?

LR. Não.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)

LR. Vimos.

P. Lembra o nome do artista?

LR. Não.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)

LR. Essa eu não cheguei a ver.

.....

Entrevistas realizadas em 21 de outubro de 2007.

26. MARCOS. 34 anos. Professor de Geografia. Porto Alegre.

PAULA. O que motivou você a vir à Bienal?

MARCOS. A gente mora aqui do lado, e pra ver as coisas diferentes...

P. E o que você achou da Bienal?

M. Eu gostei, achei legal. Têm coisas interessantes, coisas nem tanto, né, mas...

P. Correspondeu ao que você esperava encontrar?

M. Acho que sim. Eu esperava isso aí mesmo.

P. Você lembra qual a obra de que mais gostou?

M. Um vídeo, lá na sala da massinha de modelar.

P. E por que você gostou mais dessa?

M. Achei bem diferente... sem cortes aparentemente, né?

P. Lembra o nome do artista que fez essa obra?

M. Não... Bah! (risos)

P. E como você acha que é o trabalho, a profissão de artista plástico?

M. Artista, acho que é uma profissão. Acho que nem toda arte precisa ser catalogada como a mesma coisa, né... Cada um interpreta de um jeito. De repente o que ele quer mostrar, alguma coisa pode ser diferente de uma pessoa pra outra.

P. Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)

M. Sim.

P. Lembra o nome do artista?

M. Não. Mas, se não me engano, ele é brasileiro, né?

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)

M. Vimos.

P. Lembra o nome do artista?

M. Não. Nome a gente não lembra de ninguém.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)

M. Sim, sim, essa daqui é de um argentino...

P. Lembra o nome do artista?

M. Não.

P. Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?

AP. Eu acho que a primeira, dá pra ver o contraste dos Estados Unidos influenciando as nossas vidas, e a resistência que tem...

.....

27. AUGUSTO. 22 anos. Estudante. Porto Alegre.

PAULA. O que motivou você a vir à Bienal?

AUGUSTO. Eu curso História e estou no último semestre e tenho a cadeira de Teoria e Prática de museu. E eu quis vir à Bienal novamente sem uma mediação... pra poder entender como uma pessoa se sente, jogada ou exposta aqui dentro na Bienal, qual o conceito, o que as pessoas tiram do que elas vêem. É por isso que eu também quis vir aqui.

P. E o que você achou da Bienal?

A. É a primeira Bienal que eu venho porque eu moro há 3 anos em Porto Alegre e na outra eu não estive presente. Eu acho que tem que ter uma preparação muito grande. Não adianta tu vires na Bienal como um passeio. É um passeio, claro, mas eu ouvi comentários, como “O que que isso aqui influencia na minha vida?”, “O que que eu tenho a ver com isso?” E isso às vezes me deixa chateado.

P. Correspondeu ao que você esperava encontrar?

A. Sim, acho que totalmente, acho que com o período que a gente está vivendo na atualidade, essa coisa da pós-modernidade, sem estruturas, realmente está perfeito... combina muito, tem um sentido grande.

P. Você lembra qual a obra de que mais gostou?

A. Eu gostei...eu esqueci o nome dele, tá... É no MARGS, um pintor uruguaio. E outro artista muito importante pra mim é um que está no terceiro piso do MARGS, que é um brasileiro que está na Suécia, que ele retrata a guerra fria. Achei isso um contexto ótimo.

P. E como você acha que é o trabalho, a profissão de artista plástico?

A. Uma coisa que ressalta o teu interior, tuas apreensões, teu pensamento... Acho que é uma coisa que tu dá ao mundo... é uma coisa que tu expõe totalmente.

P. Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)

A. Sim.

P. Lembra o nome do artista?

A. Não, porque as mediações, infelizmente, são muito fracas.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)

A. Não. Eu estava procurando. Onde está essa?

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)

A. Sim.

P. Lembra o nome do artista?

A. Não.

P. Destas três obras, qual a que chamou mais atenção de você?

A. A minha foi totalmente essa aqui. (do Nelson). Em função da história. Pra mim tudo é uma construção totalmente. Tu vê que é uma construção norte-americana, a bandeira, as cores, elas são muito exaltadas! E os personagens, apesar de ter uma mística religiosa, eles são totalmente voltados a Disney, são santos com cabeças de Mickeys e Minnies. É um poderio armamentista, é a tecnologia, é a religiosidade, ela é muito marcante!

.....

28. VIVIANE. 20 anos. Estudante. Porto Alegre.

PAULA. O que motivou você a vir à Bienal?

VIVIANE. Curiosidade, sei lá... ver coisas diferentes.

P. E o que você achou da Bienal?

V. Eu achei bem legal, mas entendi bem pouquinhos coisas, quase nada, na verdade... mais interessante.

P. Você lembra qual a obra de que mais gostou?

V. Eu gostei... que tem... é como se fosse uma piscina... assim...

P. E por que você gostou mais dessa?

V. Ah! Eu não sei, parece que tu está dentro de uma piscina vazia, sem água, sem nada, dá vontade de se jogar!

P. Lembra o nome do artista que fez essa obra?

V. Não.

P. E como você acha que é o trabalho, a profissão de artista plástico?

V. Ai! Deve ser uma coisa muito louca! Acho que a pessoa deve gostar muito do que ela faz, acho que tem que gostar muito! E acho que não é profissão, acho que mais é hobby, não sei... Talvez se ela tiver chance de transformar isso em profissão... mas começa como hobby.

P. Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)

V. Sim.

P. Lembra o nome do artista?

V. Não. A gente não lembra, quase nem viu os nomes.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)

V. Essa é a da piscina.

P. Lembra o nome do artista?

V. Não. Essa aqui é não sei o quê Meireles.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)

V. Sim.

P. Lembra o nome do artista?

V. Não.

P. Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?

V. Eu gostei da piscina, porque é uma coisa grande e bem bolada, né, porque dá a impressão que tem água e no caso é só papel. Parece que é pintado, mas não é, se tu for ver bem. Se tu chega na ponta, te dá uma sensação engraçada!

.....

29. HERMES. 29 anos. Músico. Porto Alegre.

PAULA. O que motivou você a vir à Bienal?

HERMES. Pois é, foi tu, né, quem convidou (olha para a acompanhante)... Eu acho que é uma história importante, porque a gente vê a rapaziada divulgando bastante. Então desperta uma curiosidade para conhecer as coisas.

P. E o que você achou da Bienal?

H. Eu achei legal assim... mas eu não acho tão interessante.

P. Correspondeu ao que você esperava encontrar?

H. Não, eu ouvi falar que tem um... parece que no Santander está mais legal. Eu vou dar uma olhada lá. Mas eu não achei tão bacana assim.

P. Você lembra qual a obra de que mais gostou?

H. Eu só não me lembro o nome da obra, mas aquela dos fios de nylon, né... Aquela achei bacana.

P. E por que você gostou mais dessa?

H. Me chamou atenção assim, o visual.

P. Lembra o nome do artista que fez essa obra?

H. Pô! Não lembro, não. Tu lembra? (pergunta para a acompanhante)

P. E como você acha que é o trabalho, a profissão de artista plástico?

H. Eu acredito que seja uma profissão, mas eu não tenho muito conhecimento de como é. Mas eu acho que, de repente, não é tão reconhecida assim. E isso eu acho legal da Bienal, porque é um momento importante para estar divulgando o trabalho da rapaziada. Mas acho que falta um pouco de cultura para a galera entender um pouco melhor as coisas. Eu acho que a gente não tem ainda essa cultura. Eu fico olhando, às vezes, e me sinto trileigo.

P. Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)

H. Pô! Essa obra eu não vi, não.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)

H. Essa a gente viu.

P. Lembra o nome do artista?

H. Não. Pô! De nome de artista a gente tá mal, né...

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)

H. Sim. Perto dos fios de nylon, né...

P. Lembra o nome do artista?

H. Não.

P. Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?

H. Essa do *deck* aqui eu achei legal! Porque achei legal o visual e o som...assim, legal.

.....

30. JOSÉ. 23 anos. Músico. São Leopoldo.

PAULA. O que motivou você a vir à Bienal?

JOSÉ. A arte.

P. E o que você achou da Bienal?

J. Têm algumas coisas bonitas, mas outras que não fazem muito sentido.

P. Correspondeu ao que você esperava encontrar?

J. Não tudo, quer dizer, na verdade sim, né, porque a gente espera muita coisa abstrata mesmo. Eu esperava ver coisas que não me agradassem muito.

P. Você lembra qual a obra de que mais gostou?

J. Ah! Aquela lá, dos fios de nylon. Aquela lá é interessante.

P. E por que você gostou mais dessa?

J. Por causa do visual. Ela passa alguma coisa.

P. Lembra o nome do artista que fez essa obra?

J. Não.

P. E como você acha que é o trabalho, a profissão de artista plástico?

J. Com certeza é uma profissão, mas depende do tipo de artista plástico. Se tu é um cara que quer vir pra Bienal, daí tu faz qualquer coisa, né, é o teu nome que vai te fazer estar aqui, ou se tu quer fazer uma coisa boa realmente, né...

P. Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)

J. Não.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)

J. Não também.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)

J. Essa sim, estava lá perto dos fios, né... Essa aí estava interessante.

P. Lembra o nome do artista?

J. Não.

.....

31. MARIA. 38 anos. Acompanhante de pessoas idosas. Porto Alegre.

PAULA. *O que te motivou a vir à Bienal?*

MARIA. Foi idéia dele. (acompanhante, ele comenta): Eu vim das outras vezes, gostei e vim novamente, achei assim um pouco... na outra tinham exposições com coisas mais curiosas, né... tipo o carro com vidro, umas coisas mais fora do contexto que a gente vê, né... Aqui a gente não viu toda.

P. *E o que você achou da Bienal?*

M. Essa não achei tão legal quanto as outras.

P. *Correspondeu ao que você esperava encontrar?*

M. Mais ou menos.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

M. Ah! Tem a casinha de barro...

P. *E por que você gostou mais dessa?*

M. Por que lá onde eu moro em Tocantins tem bastante casinhas daquelas dali.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

M. Não.

P. *E como você acha que é o trabalho, a profissão de artista plástico?*

M. É uma profissão que busca um pouco de inovação com coisas fora do contexto diário, de trabalhos convencionais. Não tem um horário de entrada, que é uma das coisas que rege hoje uma área de trabalho, né... Então é uma profissão bem interessante, até porque lida com coisas bem fora do contexto, né...

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

M. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

M. Essa a gente viu de cima.

P. *Lembra o nome do artista?*

M. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

M. Essa sim, lá na entrada.

P. *Lembra o nome do artista?*

M. Não. Nomes até a gente leu poucos. Acho que até podiam estar mais fáceis da gente identificar.

.....
32. ELVIS. 22 anos. Motoboy. Sapucaia do Sul.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

ELVIS. Na minha opinião, eu achei interessante vir vendo as propagandas, tudo que a gente ouve, propagandas de outras pessoas e da mídia.

P. *E o que você achou da Bienal?*

E. Muito boa, muito bonita, bem interessante. Partes bem tranquilas, partes bem fortes, ali que nem a parte que tem as guerras do Vietnã.

P. *Correspondeu ao que você esperava encontrar?*

E. Sim.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

E. Foi a da guerra do Vietnã.

P. *E por que você gostou mais dessa?*

E. Achei as imagens, as fotos, muito fortes.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

E. Bah! Não lembro.

P. *E como você acha que é o trabalho, a profissão de artista plástico?*

E. Olha, tem que ter bastante criatividade, tem que viver para isso aí. Acho que não é qualquer um que vai ali e vai parar pra “Ah! Hoje eu vou fazer uma coisa”. Não, tem que saber, tem que ter um dom.

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

E. Ah! A gente não entrou a fila, estava muito grande.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

E. Sim, a gente viu.

P. *Lembra o nome do artista?*

E. Não, nome de artista foi difícil de gravar.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

E. Vimos.

P. *Lembra o nome do artista?*

E. Não.

P. *Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?*

E. Olha, eu gostei bastante foi de uma que estava junto com essa aqui, (refere-se a do Waltércio), aquela que é dos fios de nylon. Eu achei muito interessante aquela lá. Mas a dos bonequinhos também me interessou bastante.

.....

33. MÁRCIO. 35 anos. Contador. São Leopoldo.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

MÁRCIO. Ah! A gente tava vendo a propaganda, e todos os anos que teve a gente veio. Então a gente só estava esperando a oportunidade pra vir de novo.

P. *E o que você achou da Bienal?*

M. Tá legal, mas eu gostei mais da última.

P. *Correspondeu ao que você esperava encontrar?*

M. É, dentro do que eu conheço de arte, correspondeu.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

M. Me chamou atenção, mas eu não entrei, foi uma das miniaturas que tem mais além. Só que tinha uma fila enorme de crianças, então eu não entrei.

P. *E por que você gostou mais dessa?*

M. Sei lá... pelo número de pessoas que tinha para entrar (risos)... A curiosidade mata o gato.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

M. Não.

P. *E como você acha que é o trabalho, a profissão de artista plástico?*

M. Deve ser bem louca, com certeza.

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

M. Isso aí, essa mesmo que a gente queria ver.

P. *Lembra o nome do artista?*

M. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

M. Sim. Olha só, numa foto fica bem mais...

P. *Lembra o nome do artista?*

M. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

M. Ah! Vimos... que tinha aquela outra de um monte de fiozinhos perto. Aquela lá era legal. Ninguém lembra do nome (risos).

P. *Lembra o nome do artista?*

M. Não. O nome, eu vou te falar que eu até li o nome de vários. Alguma coisa a gente leu, só que como é muito nome, vai associar a obra, é complicado.

P. *Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?*

M. A dos bonequinhos, pela quantidade de pessoas que tinha na frente pra olhar e eu não consegui.

.....
34. LAURA. 20 anos. Estudante de Publicidade e Propaganda. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

LAURA. Eu me interesso bastante por arte e estou procurando cada vez mais me aprofundar, estudar um pouco.

P. *E o que você achou da Bienal?*

L. Gostei bastante. Terça passada teve o *chat* com o curador e eu participei. Bem interessante, a gente pode estar perguntando coisas.

P. *Correspondeu ao que você esperava encontrar?*

L. Sim, com certeza.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

L. Teve várias, mas eu gostei mais do Nelson Leirner.

P. *E por que você gostou mais dessa?*

L. Pela crítica em si, porque a maioria das críticas têm duplo sentido, mas aquela ali, fica bem nítido assim, e isso é bom pro grande público perceber.

P. *E como você acha que é o trabalho, a profissão de artista plástico?*

L. É uma profissão que, dependendo do país, no caso do Brasil é pouco reconhecida. Isso é triste porque a gente vê talentos assim, que são incomparáveis, né, e a gente sabe que não tem retorno, muitas vezes pela própria cultura, que o brasileiro não é acostumado. Ele vê e ele estranha, e por isso que eu acho legal a Bienal, para poder abrir os olhos.

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

L. É essa mesmo que eu gostei.

P. *Lembra o nome do artista?*

L. Sim, Nelson Leirner.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

L. Sim.

P. *Lembra o nome do artista?*

L. Não lembro.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

L. Eu vi, mas não lembro do nome.

P. *Lembra o nome do artista?*

L. Não.

P. *Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?*

L. Pra mim foi esta aqui (refere-se a do Nelson), por causa da crítica.

.....

Entrevistas realizadas em 21 de outubro de 2007.

35. CRISTINA. 49 anos. Estilista/costureira. Charqueadas.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

CRISTINA. Sei lá... Curiosidade...

P. *E o que você achou da Bienal?*

C. É isso sempre... É primeira vez que venho.

P. *Correspondeu as suas expectativas?*

C. Nem sei o que eu esperava.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

C. A do limão... um quadro com uma moeda dentro.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

C. Não.

P. *E como você acha que é a profissão, o trabalho de artista plástico?*

C. É isso aí mesmo. De qualquer objeto tu faz uma arte.

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

C. Não entrei, tinha muita fila.

P. *Lembra o nome do artista?*

C. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

C. Essa eu não vi.

P. *Lembra o nome do artista?*

C. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

C. Ah! Eu vi. Chamou bastante atenção.

P. *Por quê?*

C. Porque eu achei tão simples!

P. *Lembra o nome do artista?*

C. Não lembro.

P. *Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?*

C. A última, a das cordinhas. Por causa da sensação de leveza, de simplicidade.

.....

36. ANTÔNIO. 31 anos. Piloto. Rio de Janeiro.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

ANTÔNIO. Eu tô, por um período, fazendo um curso aqui. Fiquei sabendo da Bienal... pelo próprio interesse em arte.

P. *E o que você achou da Bienal?*

A. Muito diferente. A primeira vez que estou nessa Bienal propriamente dita. Muita informação visual.

P. *Correspondeu as suas expectativas?*

A. Algumas coisas sim, outras nem tanto.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

A. Sim, teve uma ultracolorida, e uma parede que tinha histórias de um coelhinho... do coelho com a cenoura.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

A. Não.

P. *E como você acha que é a profissão, o trabalho de artista plástico?*

A. Ah! Fantástica, né... Trabalha com a criatividade o tempo todo. Até estava dizendo, é uma experiência diferente para as pessoas que não trabalham muito com a criatividade, até as pessoas que não têm muita educação, nem muita cultura, entra aqui... Pra gente, de repente, têm muitas coisas que podem ser banais, mas pra outras pessoas tá, de certa forma, abrindo a cabeça, né... despertando alguma coisa. O artista plástico é isso, né, faz despertar sentimentos.

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

A. Não, tinha fila.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

A. Vi, mas não cheguei a subir.

P. *Lembra o nome do artista?*

A. Não. Nome, de nenhum.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

A. Vi.

P. *Lembra o nome do artista?*

A. Não lembro.

P. *Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?*

A. Esta realmente é bem interessante, a da água. Por mais que eu não tenha entendido a idéia, é quase que como estar imerso na água.

.....

37. JUSSARA. 48 anos. Do lar. Canoas.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

JUSSARA. Culturalmente falando, pra ter um pouco mais de conhecimento, vê o que está acontecendo, as expressões culturais de cada artista... É muito importante.

P. *E o que você achou da Bienal?*

J. Médio.

P. *Correspondeu as suas expectativas?*

J. Assim... porque não é os mesmos artistas, né... sempre muda. Mas assim, respeitando os conceitos de cada um, há uma diversidade de expressão.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

J. Eu gostei muito daquela do mar.

P. *Por quê?*

J. Por causa da imensidão assim... eu tava até comentando com ela, que o mar é infinito, alguma coisa... inspira a natureza.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

J. Não. Não lembro.

P. *E como você acha que é a profissão, o trabalho de artista plástico? Acha que é uma profissão?*

J. Sim, é uma profissão. Eu acho que se inspira em tudo que ele vê, o que ele sente, ele coloca dentro... E muitos sobrevivem de arte mesmo.

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

J. Sim, do colecionador, né...

P. *Lembra o nome do artista?*

J. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

J. Eu vi, mas também eu não peguei...

P. *Lembra o nome do artista?*

J. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

J. Também vimos.

P. *Lembra o nome do artista?*

J. Não. Na verdade a gente esquece.

P. *Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?*

J. A do mar, justamente pelo que comentamos... a imensidão do mar... a sensação que dá é essa, embora a realidade seja bem melhor.

.....

38. PAULA FERREIRA. 15 anos. Estudante. Canoas.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

PAULA FERREIRA. Foi realmente o domingo, deu uma vontade na gente de passear! Então a gente resolveu unir o útil ao agradável, acrescentar na nossa cultura...

P. E o que você achou da Bienal?

PF. Eu achei interessante, mas algumas coisas eu não entendi.

P. Correspondeu as suas expectativas?

PF. Sim, correspondeu.

P. Você lembra qual a obra de que mais gostou?

PF. Eu gostei daquele banheirinho...

P. Por quê?

PF. Ah! Porque... tipo... deu pra mim entender... e cada um estava diferente. Achei bem interessante!

P. Lembra o nome do artista que fez essa obra?

PF. Não.

P. E como você acha que é a profissão, o trabalho de artista plástico?

PF. Ah! Deve ser muito interessante, né... Deve expressar todos os sentimentos, todas as observações... Acho que é... deve ser uma mistura, que ele coloca pra fora no momento em que está criando a obra, né...

P. Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)

PF. Sim.

P. Lembra o nome do artista?

PF. Não.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)

PF. Ah! Esse aí foi maravilhoso também, bem interessante!

P. Lembra o nome do artista?

PF. Não lembro.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)

PF. Ah! Bem bonito! Lembro.

P. Lembra o nome do artista?

PF. Não.

P. Destas três obra, qual a que lhe chamou mais atenção?

PF. A do mar... porque é interessante, tu pode até fechar os olhos que tu te sente na beira do mar.

.....

39. DANIELA. 22 anos. Estudante de Fisioterapia. Sapucaia.

PAULA. O que motivou você a vir à Bienal?

DANIELA. Ah! Porque eu já tinha vindo. E, ah! é legal tu ver assim... tem algumas coisas que chama atenção... a crítica...

P. *E o que você achou da Bienal?*

D. Eu gostei mais da anterior a essa.

P. *Correspondeu as suas expectativas?*

D. Mais ou menos. O que eu imaginei, foi mais ou menos o que acabei encontrando.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

D. Uma obra até muito simples, mas bem legal. Uma com uns fios de nylon... eu olhei assim, as duas dimensões, e vi que é uma coisa bem simples, que qualquer um faz, mas é uma coisa legal.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

D. Não lembro.

P. *E como você acha que é a profissão, o trabalho de artista plástico?*

D. Acho que deve ser difícil, não deve dar muito dinheiro.

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

D. Sim, é dessa que eu gostei.

P. *Lembra o nome do artista?*

D. É Nelson... alguma coisa...

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

D. Sim, essa a gente viu por baixo, parece que a gente tá num trapiche, né?

P. *Lembra o nome do artista?*

D. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

D. Esta sim, está do lado daquela do cubo.

P. *Lembra o nome do artista?*

D. Não.

P. *Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?*

D. A dos bonequinho, porque ela é bem crítica.

.....

40. MELISSA. 27 anos. Arte Educadora. São Leopoldo.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

MELISSA. Ah! Eu sempre venho nas bienais porque eu sou formada em artes, né? Então aprecio a arte contemporânea, né... E hoje eu trouxe a família pra ver; já trouxe os alunos.

P. *E o que você achou da Bienal?*

M. Olha, dentre as últimas que eu vi, eu achei, sinceramente, não vou dizer fraca, mas os trabalhos assim, eu acho que não tá tendo muito envolvimento com o público. Algumas coisas, por exemplo, esses videoarte que o público não entende muito, as pessoas nem entram pra ver o

que está acontecendo, porque é meio cansativo, né... Então, alguns trabalhos muito interessantes, né, mas tirando esses de videoarte.

P. *Correspondeu as suas expectativas?*

M. Eu esperava um pouco mais em relação às outras, sempre fazendo um comparativo.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

M. É a do Nelson Leirner a que eu mais gostei pela crítica ao capitalismo, né, pelo que eu entendi, seria isso, né... E também gostei daquela outra do Cildo Meireles. Gostei dessas duas.

P. *E como você acha que é a profissão, o trabalho de artista plástico?*

M. Tu quer dizer assim profissionalmente? Olha, hoje é difícil viver de arte, tanto é que eu comecei a fazer o bacharelado em Artes e acabei fazendo a licenciatura, porque eu vi que as pessoas não entendem, não dão valor, né... Até aqui quando eu trouxe meus alunos, às vezes eles vêm para matar aula, porque eles não entendem. A gente conversa sobre a valorização da arte, da arte contemporânea... Os meus pais vieram também, que são pessoas que têm nível superior e que entendem outras coisas, até eles: “Bah mas eu vou... É... as pessoas não entendem muito, tipo eles se questionam: “O que que eu quero fazer com isso?” Então tem esses questionamentos. Eu até falei que por isso que existia essa Bienal, pras pessoas se questionarem o porquê das coisas.

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

M. Sim, a que eu mais gostei.

P. *Lembra o nome do artista?*

M. É Nelson Leirner.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

M. Sim.

P. *Lembra o nome do artista?*

M. Cildo Meireles.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

M. Essa é lá no início, eu não sei de quem é, mas eu vi, uns fios lá no primeiro...

P. *Lembra o nome do artista?*

M. Não.

P. *Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?*

M. A do Nelson e a do Cildo foram as que eu gostei mais.

.....

41. MARJORI. 29 anos. Vendedora. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

MARJORI. Ah! Eu sempre que tem eu venho pra dar uma olhadinha.

P. *E o que você achou da Bienal?*

M. Eu fiquei meio decepcionada.

P. *Correspondeu as suas expectativas?*

M. Não. Pra entender cada obra, só lendo muito cada uma delas, e eu queria ver uma exposição mais para dar uma passeada e uma olhada.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

M. A do banheiro, a da Beth alguma coisa... Eu achei mais fácil, mais visual, mais criativa.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

D. Beth, alguma coisa...

P. *E como você acha que é a profissão, o trabalho de artista plástico?*

M. Tem que ter muita criatividade... sei lá, nem sempre se as pessoas entendem... Acho que tem que saber passar pro público aquilo que está sentindo sem precisar de tanta interpretação.

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

M. Não, porque tinha fila.

P. *Lembra o nome do artista?*

M. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

M. A gente não chegou a subir, mas vimos de baixo.

P. *Lembra o nome do artista?*

M. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

M. Não, não vimos.

P. *Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?*

M. A segunda. (a do Cildo)

.....

42. MARCELO. 23 anos. Estudante. Cachoeirinha.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

MARCELO. Ah! A arte, né... A gente fica curioso, quer participar.

P. *E o que você achou da Bienal?*

M. Tá legal, tá interessante, tem muita coisa diferente... a arte, né... tá muito legal.

P. *Correspondeu as suas expectativas?*

M. Mais ou menos. Sempre pode melhorar, né....

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

M. Teve aqueles vídeos mexicanos dos policiais que chamou bem atenção. Tem uma outra obra de arte bem no início, que tem um quadrado gigante... com fios de nylon. O vídeo pela coisa ali,

de ficarem vendo as “pinta” fazendo papel de bobo e ao mesmo tempo aquela sacanagem, chama atenção. E lá, pela arte, né...

P. Lembra o nome do artista que fez essa obra?

D. Não lembro.

P. E como você acha que é a profissão, o trabalho de artista plástico?

M. É algo, né... a gente depende, né... disso, né... Tu tem que explorar... é uma profissão boa, bem interessante.

P. Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)

M. Não, porque tinha fila.

P. Lembra o nome do artista?

M. Não.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)

M. A gente não chegou a subir, mas vimos de baixo.

P. Lembra o nome do artista?

M. Não.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)

M. Vimos, junto com a do fio de nylon.

P. Lembra o nome do artista?

M. Não.

P. Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?

M. A segunda, (a do Cildo) porque te mostra mais o real, mesmo não sendo real. Eu achei interessante isso.

.....

43. LUCIANO. 34 anos. Técnico em Química. Novo Hamburgo.

PAULA. O que motivou você a vir à Bienal?

LUCIANO. Eu vim mais por curiosidade. Na verdade, eu vim ver a exposição da RBS no gasômetro, só que como não consegui... vim aqui.

P. E o que você achou da Bienal?

L. Bem interessante. Têm umas coisas muito legais, têm outras que a gente fica... né... Coisas que foram interessantes para mim, não foram interessantes para ela. (*Refere-se à menina que o acompanha.*)

P. Correspondeu as suas expectativas?

L. Esperava encontrar isso mesmo, eu já vim nos outros anos e sabia que era assim.

P. Você lembra qual a obra de que mais gostou?

L. Eu gostei daquela do Santander, que tinha um fone e notas musicais na parede. E eu gostei da do “laguinho”.

P. *A que tem um trapiche?*

L. É.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

L. Não lembramos. (risos) Eu não olho isso. (Outra responde) Eu olho, mas não presto atenção.

P. *E como você acha que é a profissão, o trabalho de artista plástico?*

L. É uma profissão que... tu tem que ser alguém para chegar aqui, né... Não é simplesmente que nem um aluno meu disse: “Ah, isso aí eu também faço.” Tu também faz, mas tu é um ninguém. Tu tem que ser alguém pra fazer aquilo ali e alguém legitimar, tu precisa ser legitimado, reconhecido.

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

L. Sim.

P. *Lembra o nome do artista?*

L. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

L. Sim.

P. *Lembra o nome do artista?*

L. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

L. Vimos, mas gostamos mais daquela outra que está perto, dos fios de nylon.

P. *Lembra o nome do artista?*

L. Não.

P. *Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?*

L. A da água, porque eu gosto dessa sensação do mar.

.....

44. MÁRIO. 60 anos. Aposentado. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

MÁRIO. Eu hoje pretendi ir ver o Museu de Arte, mas aí como era mais tarde, eu achei que podia dar uma chegada aqui na Bienal, porque eu já sabia que ela estava sendo promovida e que sempre a cultura é importante. Só que, às vezes, a gente precisa mais de alguém que informe alguma coisa a respeito, porque senão a gente não consegue entender toda a arte, toda a história que existe na Bienal.

P. *E o que você achou da Bienal?*

M. Essa aqui foi legal, foi ótima, até por sinal algumas pessoas deram algumas explicações que a gente pode entender melhor. Agora, algumas delas eu não pude entender. Principalmente aquela

história do Steve Macqueen. Em relação à obra do Vietnã, a gente sabe que o produto traz uma série de inconveniências, e as pessoas nascem com aquela estrutura deformada, e que infelizmente o ser humano ainda precisa disso para se sobrepor um povo ao outro. Eu já não concordo mais com isso, já estou numa outra etapa, uma etapa mais resolvida.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

M. Foi essa do Vietnã, que eu entendo... mais, já a pintura e a escultura eu não tenho tanta dedicação.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

M. Não. Acho que não, porque eu não sei se foi uma pessoa que fez isso aí. Então eu não me detive, me faltou ver isso, te peço desculpa.

P. *E como você acha que é a profissão, o trabalho de artista plástico?*

M. Eu não tenho nem um pouco de cultura pra isso... e nem teria aquela calma necessária pra ficar o tempo todo pra criar uma coisa nova. Eu sou do tipo agitado.

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

M. Sim.

P. *Lembra o nome do artista?*

M. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

M. Vimos.

P. *Lembra o nome do artista?*

M. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

M. Também vimos.

P. *Lembra o nome do artista?*

M. Não.

.....

45. SUZANA. 31 anos. Escritório Contábil. Cachoeirinha.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

SUZANA. A gente veio em todos os anos. Só curiosidade mesmo.

P. *E o que você achou da Bienal?*

S. Achei legal, eu gostei.

P. *Correspondeu as suas expectativas?*

S. É, principalmente eu que gosto de coisas meio loucas, assim psicodélicas, umas viagens assim...é um negócio bem interessante. A gente acaba até pensando: "Vou levar umas idéias de umas obras até pra dentro de casa", né?...

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

S. Aquela que embaralhou os olhos... que é um monte de fios...

P. *E por que essa?*

S. Pelo impacto, tu chega assim e tem um impacto maior. A gente tirou até uma foto daquela da ponte... da água...

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

S. Não. A gente não vê isso.

P. *E como você acha que é a profissão, o trabalho de artista plástico?*

S. Parece que eles ficam meio fora do mundo... A gente tem uma artista plástica conhecida e parece que ela busca... assim... um refúgio pra alguma coisa que está faltando na vida dela, fazendo isso aí.

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

S. Sim.

P. *Lembra o nome do artista?*

S. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

S. Vimos.

P. *Lembra o nome do artista?*

S. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

S. Também vimos.

P. *Lembra o nome do artista?*

S. Não.

P. *Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?*

S. Acho que gostei mais desta, porque somando tudo, acho que tem alguma coisa a ver com o absolutismo assim... com um governante no mundo... o fato do super-homem estar ali nos Estados Unidos e deles comandarem o mundo, e tudo pode acontecer em volta...

.....

46. JULIANA. 30 anos. Advogada. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

JULIANA. Ah! Porque é a Bienal, né... (risos) pela divulgação, porque é a arte, logicamente a gente acompanha, né... curiosidade...

P. *E o que você achou da Bienal?*

J. Eu gostei do Jesus. Se não fosse o Jesus, o Jesus, da Venezuela, com as linhas de nylon... maravilhoso aquilo... Eu diria que bah! Bienal é difícil tu ter um espírito tão moderno assim e

entender o que eles querem passar, porque muitas vezes eu entendo outra coisa... que nem aquela obra que tem um homenzinho pequenininho e um monte de cordão. Então eu entendo assim: que a vida da pessoa é uma cordinha e daqui a pouco ela vai se enrolando, mas daqui a pouco ela quer dizer outra coisa... Então, fica complicado.

P. *Correspondeu as suas expectativas?*

J. A gente sabe que a Bienal é isso, né... é essa arte moderna que a gente não entende muito e não tem de repente esse gosto. Mas a gente acompanha.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

J. Foi a do Jesus, maravilhoso! Aliás, nós tivemos a mesma idéia, que se nós tivéssemos um espaço, nós compraríamos uma arte daquelas.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

J. Não lembro do nome inteiro, lembro que é Jesus e é da Venezuela.

P. *E como você acha que é a profissão, o trabalho de artista plástico?*

J. É uma profissão, mas como tudo, né, a advocacia não está muito bem vista... (risos) Então, de repente, é isso, tem as dificuldades. Eu acho que é uma baita profissão como o Jesus ali, admirável a idéia dele, eu não teria, né...

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

J. Sim.

P. *Lembra o nome do artista?*

J. Não. Mas nós gostamos. Até porque lembra guerras, santos, Estados Unidos...

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

J. Vimos.

P. *Lembra o nome do artista?*

J. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

J. Sim, estava junto com a do Jesus.

P. *Lembra o nome do artista?*

J. Não.

P. *Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?*

J. A primeira, em função de mostrar a questão dos Estados Unidos, guerras, uma postura crítica... E a beleza plástica também, eu acho, o colorido é bonito, chama atenção. Eu gosto de tudo que é colorido.

.....

47. SIRNEY. 43 anos. Professor de Inglês. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

SIRNEY. Eu já tinha visitado... todo ano eu venho.

P. *E o que você achou da Bienal?*

S. Boa.

P. *Correspondeu as suas expectativas?*

S. Correspondeu.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

S. A das torres... e aquela dos fios de nylon.

P. *E por quê?*

S. Eu gostei do aspecto visual do fio de nylon... ficou bem legal.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

S. Não.

P. *E como você acha que é a profissão, o trabalho de artista plástico?*

S. É uma profissão bem laboriosa. Não sei se rende muito pra eles, mas é uma coisa que deve dar... Eles devem passar muito tempo em cima de cada obra, gastam muito tempo ali em cima, muito trabalho para fazer...

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

S. Sim.

P. *Lembra o nome do artista?*

S. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

S. Vimos. Mas não consigo guardar os nomes dos artistas.

P. *Lembra o nome do artista?*

S. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

S. Também.

P. *Lembra o nome do artista?*

S. Eu vi, mas não lembro.

P. *Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?*

S. Eu acho que a primeira, porque eu consigo interpretar uma crítica ao governo norte-americano... Porque ele trabalha com alguns ícones americanos.

.....

48. MARIA GORETI. 35 anos. Pedagoga. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

MARIA GORETI. A gente vem todos os anos. Mas a curiosidade assim... as obras... de ver... as possibilidades de pensar, porque sempre desconstrói tudo que a gente pensa, né...

P. *E o que você achou da Bienal?*

MG. Eu senti falta de algumas obras. Já vi bienais melhores.

P. *Correspondeu as suas expectativas?*

MG. Algumas eu achei interessante, mas parece que faltou alguma coisa, ficou um vazio assim... “Tá, terminou?” Claro, têm os outros espaços que a gente não visitou ainda.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

MG. Ah! Foi aquela dos brinquedos... É a dos brinquedos... E aquela das TVs... acho que de uma japonesa... Impressionante! Aquela da violência também impressionou.

P. *Lembra o nome do artista que fez essas obras?*

MG. Não. A gente não se deteve muito.

P. *E como você acha que é a profissão, o trabalho de artista plástico?*

MG. Acho que é muito interessante, porque eu acredito que vive sempre num limiar entre a realidade e essa fantasia, de ver até além, né, que às vezes a gente, mortal, não enxerga, né... esse além... esse... essas outras possibilidades. A gente fica muito ligado ao que a gente está vendo, ao que a gente tá percebendo na nossa realidade, no nosso dia-a-dia, e o artista, às vezes, dessa realidade tira uma outra possibilidade.

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

MG. Sim.

P. *Lembra o nome do artista?*

MG. Não, sabe o que que é... a gente... nem lembra. Até seria interessante se tivesse um vídeo pra gente conhecer a pessoa antes, quem fez. Não digo assim tudo, mas conhecer mais ou menos a fisionomia, quem é...

P. *Você acha que isso seria importante?*

MG. Bah! Eu acho que seria importante. Eu até olhei os nomes e os países, mas me lembrar! Se tivesse um videozinho...

P. *Você acha que faria diferença conhecer o artista para conhecer a obra?*

MG. Pra mim, sim, porque logo que tu vê uma obra que te interessa, tu logo fica querendo saber como é que era a pessoa, né... da onde que era... O que instiga a pessoa é isso aí, porque assim, lendo... quase ninguém lê... É, eu li algumas, mas... pode ver... a gente lembra da obra... Eu li algumas, mas algumas coisas ainda não ficam claras. Mas a obra também não é pra gente entender ela, sempre tem várias possibilidades de interpretação, né...

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

MG. Essa aqui a gente até falou, eu já ia colocar aqui atrás um fundo... sentimos falta... mas muito boa.

P. *Lembra o nome do artista?*

MG. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

MG. Sim, tava junto com aquela outra. Esta aqui eu achei interessante, até lembrei, como sou pedagoga, para as crianças interagirem... subirem, descerem... Até pensei: “Vou fazer isso em sala de aula.”

P. Lembra o nome do artista?

S. Não.

P. Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?

MG. Eu gostei desta aqui, porque assim... algumas coisas eu não entendi... mas fica muito livre a interpretação... mistura várias situações, parece que há uma crítica contra os Estados Unidos, mas depois tem essa parte da igreja católica, aí também o mickey, os brinquedos...

.....

49. CAROLINE. 28 anos. Analista. Porto Alegre.

PAULA. O que motivou você a vir à Bienal?

CAROLINE. Ter contato com arte. Todos os anos que tem, por ser um evento artístico, a gente vem.

P. E o que você achou da Bienal?

C. Honestamente? Eu achei muito pouco entendível e muito fraca. Eu acho que ela podia ser mais rica, e acho que os monitores podiam estar mais presentes para nos ajudar a interpretar a obra, porque simplesmente fios pendurados, por exemplo, não me dizem nada. E não tinha ninguém ali para dizer nada também. Tem que estar com a cabeça muito aberta.

P. Você lembra qual a obra de que mais gostou?

C. Ah! Aquela dos fiozinhos! Agora não me lembro o nome... aquela dos fios de nylon, uns pretinhos e branquinhos.

P. E por que essa lhe chamou mais atenção?

C. Pelo efeito visual que ela causa.

P. Lembra o nome do artista que fez essa obra?

C. Não.

P. E como você acha que é a profissão, o trabalho de artista plástico?

C. Eu considero uma profissão, com certeza. Só acho que tem que ser mais bem explorada no sentido de haver uma interpretação, de as pessoas entenderem o que o artista está querendo passar, de modo geral, não só na Bienal. Ou haver um intermediário entre o artista e o público. Tem gente que está mais aberto pra arte, e outros têm mais dificuldade um pouco pra entender e interpretar a obra.

P. Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)

C. Sim.

P. Lembra o nome do artista?

C. Não.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)

C. Sim.

P. Lembra o nome do artista?

C. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

C. Sim, essa aí é aquela dos fiozinhos lá no começo.

P. *Lembra o nome do artista?*

C. Não.

P. *Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?*

C. Esta aqui, pela riqueza e pela mensagem que ele quer passar, né, pela crítica que ele quer passar. Não necessariamente por ter sido a minha preferida, mas pelo impacto que ela gera, pela riqueza dela.

.....

50. ADRIANO. 33 anos. Servidor Público. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

ADRIANO. Ah! As novidades em termos de arte, ver o que é considerado arte atualmente... a diversidade...

P. *E o que você achou da Bienal?*

A. Alguma coisa eu achei interessante, e outras nem tanto, né... Mas uma parte, sim, eu achei interessante.

P. *Correspondeu ao que você esperava encontrar?*

A. Acho que eu esperava encontrar um pouco mais. Não foi tão...

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

A. Aquelas da segurança pública, os vídeos... os policiais dançando, interessante, uma coisa bem...

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

A. Ah, não!

P. *E comovocê acha que é a profissão, o trabalho de artista plástico?*

A. É uma profissão, parece que tu pode exercer nas horas vagas, onde tu pode expressar os teus sentimentos, o teu ponto de vista, né...

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

A. Sim.

P. *Lembra o nome do artista?*

A. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

A. Sim.

P. *Lembra o nome do artista?*

A. Mas de artista a gente não se lembra.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)

A. Sim.

P. Lembra o nome do artista?

A. Não.

P. Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?

A. Essa aqui, né, com certeza! Interessante eu achei pelo fato de utilizar essa imagem de santo colocando personagens Disney. Isso aí foi uma coisa meio estranha, né... o aspecto crítico...

.....

51. CAETANO. 19 anos. Estudante de Ciências Sociais. Porto Alegre.

PAULA. O que motivou você a vir à Bienal?

CAETANO. Eu tenho vontade de criticar. É um evento da cidade, que chama atenção...

P. E o que você achou da Bienal?

C. Eu achei ela um pouco departamentalizada, essa coisa daqui do Porto, de ficar tudo em quadrados, separados...

P. Correspondeu ao que você esperava encontrar?

C. Não sei o que eu esperava encontrar... Em relação às outras, achei bem diferente.

P. Você lembra qual a obra de que mais gostou?

C. Eu gostei muito de uma de não sei qual armazém, de um William Kentridge. É uma sala que tem uma série de vídeos, projeção em todas as paredes.

P. Lembra o nome do artista que fez essa obra?

C. William Kentridge (?)

P. E como você acha que é a profissão, o trabalho de artista plástico?

C. Sim, acho que é uma profissão que passa pelo reconhecimento do mercado.

P. Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)

C. Sim.

P. Lembra o nome do artista?

C. Não.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)

C. Olhei de fora, mas não subi.

P. Lembra o nome do artista?

C. Não.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)

C. Sim. Essa aí é do... Waltércio?

P. Lembra o nome do artista?

C. Waltércio...

P. *Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?*

C. Esta me chamou mais atenção, mas é porque ela tem muita coisa. Aquela outra, a do Waltércio, chama atenção não por causa dele, mas por causa daquela outra coisa com os fios de nylon.

.....

52. ANA PAULA. 24 anos. Advogada. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

ANA PAULA. Curiosidade.

P. *E o que você achou da Bienal?*

AP. Curiosa, bem interessante.

P. *Correspondeu ao que você esperava encontrar?*

AP. Não, exatamente. Me surpreendeu um pouco mais que eu imaginava.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

AP. Uma bem lá do começo, que são uns fiozinhos...

P. *E por que essa lhe chamou mais atenção?*

AP. Porque ela tem um efeito visual interessante.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

AP. Não, sou muito desatenta.

P. *E como você acha que é o trabalho de artista plástico? Acha que é uma profissão como as outras?*

AP. Eu acho que é uma profissão como as outras. A pessoa tem que ter um talento, mas também tem que ter um esforço.

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

AP. Não, a gente nem entrou na sala porque tinha uma fila muito grande.

P. *Lembra o nome do artista?*

AP. Não, infelizmente, não. Eu acho que é uma das mais interessantes, né, mas a gente não chegou a ver de perto.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

AP. Sim, muito interessante.

P. *Lembra o nome do artista?*

AP. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

AP. Sim.

P. *Lembra o nome do artista?*

AP. Não.

P. Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?

AP. Eu acho que talvez eu tivesse gostado mais desta, (se refere a do Nelson) porque é bonita, interessante, uma coisa que agrada.

.....

53. MÁRIO. 23 anos. Professor de Inglês. Porto Alegre.

PAULA. O que motivou você a vir à Bienal?

MÁRIO. Curiosidade. E falta do que fazer em Porto Alegre.

P. E o que você achou da Bienal?

M. Interessante. Eu acho que podia ter um pouco mais do aspecto tecnológico.

P. Correspondeu ao que você esperava encontrar?

M. Sim, mas eu acho que podia ter, além dos monitores, uma coisa que existe bem fora, é aqueles fonezinhos que tu vai passando nos lugares e o fonezinho vai te explicando: “Olha, esse é o artista tal, que fez tal coisa...”. Pra ti não precisar te estender. Olha, eu quero um monitor pra poder entender isso, e ser mais independente e poder entender também.

P. Você lembra qual a obra de que mais gostou?

M. Aquela do artista da África do Sul, que tem umas formigas.

P. E por que essa lhe chamou mais atenção?

M. Pela forma interessante que ela se expõe, por se tratar de um bicho, né, uma formiga, e da forma que se desenvolve ali.

P. Lembra o nome do artista que fez essa obra?

M. Só lembro que é da África do Sul, mas não lembro do nome.

P. E como você acha que é o trabalho de artista plástico? Acha que é uma profissão como as outras?

M. Claro, qualquer profissão é profissão. Tenho vários artistas plásticos na família. É bem difícil, eu acho, ter uma colocação aqui no Brasil. Viver disso é muito difícil, mas eu acho que é uma coisa que se tu gosta, se tu tem que expressar de alguma maneira teus sentimentos, as artes plásticas são muito boas para isso.

P. Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)

M. Sim, bem política.

P. Lembra o nome do artista?

M. Não. Ah! A gente não vai lembrar de quase nenhum...

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)

M. Vimos.

P. Lembra o nome do artista?

M. Não.

P. Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)

M. Sim. Lá no começo.

P. *Lembra o nome do artista?*

M. Não.

P. *Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?*

M. Acho que foi a primeira, que é supercrítica. Ele mistura um pouco de religião e política... o militarismo americano, a soberania dele, com o super-homem... bárbaro eu achei...

.....

54. FRANCISCO. 22 anos. Auxiliar de Almojarifado. Porto Alegre.

PAULA. *O que motivou você a vir à Bienal?*

FRANCISCO. A gente viu na TV que estava rolando a Bienal aqui, em Porto Alegre, e achei interessante vir ver como é que era.

P. *E o que você achou da Bienal?*

F. Interessante. Gostei de algumas coisas.

P. *Correspondeu ao que você esperava encontrar?*

F. Correspondeu.

P. *Você lembra qual a obra de que mais gostou?*

F. Aquela que eles estão em Lima, lá no Peru, e eles querem desmanchar as dunas. Achei fantástica.

P. *Lembra o nome do artista que fez essa obra?*

F. Não sei agora, de cabeça não lembro.

P. *E como você acha que é o trabalho de artista plástico? Acha que é uma profissão como as outras?*

F. Na verdade, é uma profissão normal, só que envolve... tu trabalha com arte, né... Como eu não trabalho com arte, não sei te explicar como funciona.

P. *Vou lhe mostrar 3 fotos e quero saber se você se lembra de ter visto estas obras.*

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Nelson)*

F. Sim.

P. *Lembra o nome do artista?*

F. Não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Cildo)*

F. Vi.

P. *Lembra o nome do artista?*

F. Também não.

P. *Lembra-se de ter visto esta obra? (mostro foto do trabalho do Waltércio)*

F. Também vi, mas também não lembro.

P. *Lembra o nome do artista?*

F. Não.

P. *Destas três obras, qual a que lhe chamou mais atenção?*

F. A da água, porque parece uma entrada de um rio, parece a entrada do Guaíba. E eu gosto de rio.

.....