

Alex Gama
André Parente
Angela Rolim
Cristina Salgado
Dani Soter
Felipe Barbosa
Grupo Poro
Helena Bernardi
Leila Danziger
Lia do Rio
Marco Antonio Portela
Marcos Bonisson
Ni da Costa
Patricia Gouvêa
Pedro Motta
Pedro Paulo Domingues
Pedro Varela
Regina de Paula
Renato Bezerra de Mello
Rodrigo Braga
Rosana Ricalde
Valéria Costa Pinto



9 788564 108042

Claudia Tavares
Monica Mansur



BINÓCULO EDITORA

entrevistas.

S E R A R T I S T A

[1]

Tenho até hoje uma série de dúvidas bastante complexas no que diz respeito a essas clivagens entre a prática e a experiência, a técnica e o ser, a especialização e a institucionalização. A experiência da arte é uma experiência estética que é condicionada pela técnica, mas não é determinada por ela. Não podemos experimentar a pintura sem o quadro, sem o objeto, mas a pintura não se reduz ao objeto que condiciona nossa experiência. Da mesma forma, não podemos ser artistas sem uma prática, mas a prática é apenas a condição de possibilidade, ela não determina o “ser artista”.

Sem dúvida, o “ser artista” tem a ver com um processo de inserção no meio e no sistema da arte. Entretanto, ele envolve uma atitude, ou até mais do que uma atitude, uma “experiência interior”, no sentido forte que Georges Bataille empresta a este termo, e que, portanto, não se reduz a esta inserção. Nunca me senti artista apenas porque invento, crio ou produzo um agregado sensível, um objeto, trabalho ou produto, qualquer que seja o termo que delimita a fonte que condiciona a experiência artística.

Neste sentido, o “ser artista”, para mim, não é atestável por uma produção material, uma prática social, pelo processo de inserção num circuito ou num sistema, nem mesmo pelo desenvolvimento de um discurso ou criação de um pensamento sobre este material, prática ou sistema. Para mim, o “ser artista”

“A experiência da arte é uma experiência estética que é condicionada pela técnica, mas não é determinada por ela.”

é um exprimível, virtual, que não se confunde com sua realização espaço-temporal, algo que não se reduz a um estado de coisas, seja do ponto de vista do objeto que engendra, dos dispositivos que implica — perceptuais, afetivos, discursivos, arquitetônicos, institucionais, mercadológicos ou das redes que mobiliza.

[2]

Nem artista de mercado, nem institucional. Assim como minha obra não se inscreve em um processo de representação, acho interessante a situação em que me encontro, que não foi premeditada, de não me ver representado por ninguém. Isto tem a ver com meu trabalho, uma vez que ele não está moldado por um pensamento da representação.

É verdade que não preciso vendê-lo ou mesmo fazê-lo para sobreviver, uma vez que sou pesquisador e professor. Por outro lado,

me vejo numa posição privilegiada, de não ter que trabalhar em outras coisas que não tenham a ver com o que faço como pesquisa artística. Tudo o que faço — do trabalho a cursos, textos, palestras, oficinas e orientações de pesquisa que o cercam — está vinculado a meu campo de atuação artística: o vídeo e a instalação audiovisual.

Acho o sistema de arte no Brasil problemático na medida em que, cada vez mais, o valor de uma obra é determinado pela visibilidade criada pelo mercado, em particular as galerias. A partir dos anos de 1990 sobretudo, o mercado se tornou um campo de força quase inelutável: mesmo quem não está em uma galeria sofre suas pressões. É que a galeria consegue conectar todas as pontas do sistema de arte, colocando o artista, o curador, o colecionador e a mídia trabalhando juntos. Desta operação depende o sucesso do negócio. As grandes instituições, por sua vez, já não conseguem mais fazer isto acontecer, apenas muito raramente. Hoje as grandes instituições estão sendo ocupadas por curadores que, muitas vezes, trabalham para galerias e colecionadores. Há curadores que dirigem museus sem deixar de trabalhar para galerias, colecionadores e mesmo para os artistas. Como acreditar que um curador possa trabalhar de forma isenta desta forma? O fato é que, hoje, quase nada escapa ao poder de influência do mercado das artes. Nos anos de 1960 e de 1970, nenhum dos grandes artistas teve sua obra inflétida pelo mercado. O mercado e a galeria representam o fim do espaço crítico: praticamente somos um país

“O que procuro atingir é o que está *entre*. Entre as figuras e a paisagem, a narrativa e a estrutura, entre a estrutura e o dispositivo utilizado, entre a imagem e o som, e assim por diante.”

com alguns pouquíssimos críticos e uma multidão de curadores cooptados. Mesmo os críticos mais puristas se tornaram curadores e estão a serviço do negócio da arte, embora façam tudo para manter, no que diz respeito às ideias, a aposta de que a obra deva possuir uma verdade interna que não deixe se contaminar pelo mundo ao seu redor, quando a única verdade hoje é a da mercadoria.

[3]

Meu percurso foi muito estranho. Fiz vídeo antes de fazer cinema, e cinema antes de fotografia. Fiz psicologia (UFRJ) antes de fazer filosofia (Universidade Paris 8) e hoje estou atuando no departamento de comunicação (UFRJ), como professor e pesquisador. Na minha formação, a minha casa, verdadeiro laboratório — devido a

minha mãe (Leticia Parente), cientista e uma artista incomum —, foi muitas vezes mais importante do que os cursos que vim a fazer mais tarde, entre os anos de 1975/1976 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde estudei gravura, fotografia e cinema (cursos de um semestre cada).

O fato é que, entre os anos de 1974 e 1976, pude conviver com um grupo de artistas, pioneiros da videoarte e da artemídia no Brasil, do qual participava minha mãe. Este grupo era formado por ela, Anna Bella Geiger, Sonia Andrade, Fernando Cocchiarale, Paulo Herkenhoff, Ivens Machado, Ana Vitória Mussi e Miriam Danowski. Suas atitudes, suas discussões e reuniões, seus trabalhos e exposições me marcaram profundamente. Entre os anos de 1976 e 1978 participei de vários trabalhos de minha mãe — como modelo, câmera, fotógrafo e coautor. Mais tarde, vim a me tornar curador de sua obra. De lá para cá, só aprofundi a relação e valorizei o trabalho deste grupo.

Entre 1978 e 1980, fiz cinema e integrei a Corcina, cooperativa de realizadores da qual fizeram parte muitos artistas, como Lygia Pape e Arthur Omar. Fiz minha primeira exposição em 1978, numa galeria em Fortaleza (Crédimus). Era completamente multimídia (o nome da exposição era inclusive este, influenciado pela obra intitulada *Multimeios*, de Sonia Andrade, apresentada na Bienal de 1977), uma vez que a instalação, a poesia visual, a fotografia e os filmes coexistiam.

Minha formação veio a se completar quando fiz o doutorado em cinema e filosofia na Universidade de Paris 8, sob a direção de Gilles Deleuze, entre 1982 e 1987. Tive muita sorte de começar no momento preciso em que Deleuze estava iniciando seu curso sobre cinema, que durou três anos. O fato dele ter me citado como uma alternativa à semiologia de Christian Metz e Umberto Eco, em *Cinema 2: A imagem-tempo*, abriu as portas para meu trabalho cinematográfico e teórico na França.

Meus professores foram estes, alguns que encontrei em minha própria casa e outros que fui procurar além-mar. Com sorte, achei o que precisava. Curiosamente, todos eles me trataram de igual para igual. Minha mãe me convidou a fazer vídeos cujas ideias eram nossas, e me tornei coautor de alguns deles. Deleuze citou minha tese, muito antes de terminada. Recentemente, Fernando Cocchiarale foi meu orientando no doutorado. Eu não podia pedir mais. Percebi desde cedo, com eles, que podemos aprender com os alunos. Se não formos capazes de aprender com nossos alunos, há algo de errado com o que ensinamos.

[4]

O meu trabalho é profundamente influenciado pela noção de imagem virtual em Deleuze e em Henri Bergson, mas também pela questão do dispositivo em Michel Foucault. O virtual está para a imagem assim como o dispositivo está para o que o estrutura.

Em meu trabalho, há sempre uma imagem e uma estrutura topológica ou dispositivo relacional que mantêm interligada uma série de elementos heterogêneos (perceptivos, afetivos, discursivos, arquitetônicos). Ambos estão bem claros em muitos de meus trabalhos: *Os sonaciremas* (1978), *Entre margens* (2003), *Estereoscopia* (2006), *Belvedere* (2010), *Figuras na paisagem* (2010). Neste sentido, meu trabalho é profundamente conceitual, embora muitas vezes seja narrativo. O que procuro atingir é o que está *entre*. Entre as figuras e a paisagem, a narrativa e a estrutura, entre a estrutura e o dispositivo utilizado, entre a imagem e o som, e assim por diante.

Em *Entre margens*, busco “apresentar”, por meio de paisagens visuais e sonoras, a condição intermediária, virtual e metafísica expressa no conto *A terceira margem do rio*, de João Guimarães Rosa (não se trata de uma adaptação literária). Nesta instalação, o espectador permanece entre duas imagens projetadas. De um lado, o rio muda, sem cessar. Dia, noite, tarde, madrugada. A luz e o movimento das águas mostram que o tempo passa e não passa, vai e não vai, para e não para, circula. O tempo é maré, diferença e repetição. Do outro lado, a paisagem, a terra, permanece; a terra que no movimento lento do capim olha o rio sem pressa. Nem rio, nem margem. No meio, entre as margens, o espectador não é mais aquele que contempla, mas aquele que funda, no presente do tempo, aquilo que vê. Enquanto ouve uma voz sussurrar o conto no centro, sem centro, a voz

conta, vê e sente, sonha até. A voz inunda tudo e todos com a palavra de Guimarães, em que tudo é sem cessar, o tempo todo. No final, as telas se tocam, por meio de uma panorâmica infinita, que transforma o rio em terra e a terra em rio. A palavra é forte. Desenha o pai, o filho, a mãe, os irmãos. No acúmulo do tempo, vemos tudo passar no ir e vir da canoa e, como o filho que guarda o olhar do tempo, ficamos também imersos no rio, o oco do tempo. Naquilo que conta o conto, o rio é telã que mostra o que passou ao filho. A espera pelo pai que foi e não chega. A tristeza de uma ausência que permanece. O neto no colo da filha, que vem mostrá-lo ao pai, que nada vê. O silêncio da mãe, que nada diz. O vazio do mundo na margem da vida: só paisagem. O conceito central do trabalho é o de que o tempo passa e não passa, percola, como no fluxo turbilhonante de correntes e contracorrentes de um rio. João Guimarães Rosa, no conto *A terceira margem do rio*, pensou o impensável do tempo, uma ausência que intensifica a presença. Buscamos criar a imagem desse pensamento impensável, quase invisível, telúrica membrana, entre as imagens de um rio.

Neste sentido, o dispositivo, com toda a sua heterogeneidade (perceptiva, discursiva, arquitetônica, etc.), se dobra em duas faces que coexistem: o tempo linear e constante, espacializado, e o tempo caótico, que procede por rupturas e saltos, cortes irracionais. Entre eles, atingimos uma dimensão intermediária, fractal, que não

“É bom lembrar que a arte, desde a Renascença, como a ciência e a religião, aliás, constitui uma rede de mobilização que possui uma dinâmica própria, com seus atores específicos.”

se confunde com nenhuma atualização espaço-temporal. O tempo é o que está *entre* — o espaço e o tempo, a linha e o plano, o plano e o volume. Ele é fractal. Dito isto, seria uma burrice acreditar que os mantras digitais são determinados tecnologicamente. A tecnologia é apenas uma condição de possibilidade. Proteu já era um ser virtual, que não se confundia nem com a sua multiplicidade de aparências (água, fogo ou pantera) nem com uma possível identidade subsumida por detrás de suas imagens.

[5]

Não foram apenas o fazer artístico e a inserção no circuito das artes, o modo como fazemos rede hoje em dia, que se transformaram profundamente com a emergência da *cibercultura* — computador, *internet*, *Google*, redes sociais, *smartphone*, entre outros —, mas a nossa vida como um todo. Hoje, a nossa relação com o trabalho e o mundo em geral passa pelas tecnologias de comunicação e informação.

Mas é bom lembrar que a arte, desde a Renascença, como a ciência e a religião, aliás, constitui uma rede de mobilização, que possui uma dinâmica própria, com seus atores específicos (público, artista, crítico, curadores, restauradores, museólogos, produtores, colecionadores, etc.), suas matérias de expressão, seus veículos materiais, espaços, objetos, suas prescrições, normas de conduta, mentalidade, etc.

Se quisermos compreender como certas visões de mundo se impõem e se tornam dominantes, não podemos dispensar o processo de transformação do mundo em informação (imagens, discursos, afetos, percepções) nas redes. Uma certa tendência na arte, a verdade sobre Deus, os fatos da natureza não existem fora das redes nas quais circulam, como se fossem fenômenos que fariam por si só. Eis a razão pela qual nem a ciência, nem a arte, nem mesmo as religiões são brasileiras, mas americanas e europeias, uma vez que somos

a periferia de suas redes de mobilização e transformação. Sem dúvida que as redes de transformação sempre existiram, mas, hoje, elas dependem cada vez mais das tecnologias de comunicação e informação.

[6]

Para mim, há uma outra separação, distinta da mencionada. Há algo que existe no campo das ideias e das intuições, que se atualizam em imagens e sons, oficinas e cursos, textos e livros. Tenho a sorte de não viver mais, como outrora, uma separação entre o que faço na universidade e fora dela. O que crio e o que ensino partem da mesma fonte, da mesma matéria, da mesma pesquisa e das mesmas ideias. Neste ponto, tudo converge, e uma coisa potencializa a outra. Mas há sempre um trabalho de produção e de preparação prévia, que envolve uma organização e uma burocracia, que consiste em criar as condições para fazer os projetos, realizá-los, para ensinar e pesquisar. Esta parte do trabalho é, em meu caso, cada vez mais realizada com a ajuda de terceiros, seja um produtor, seja um assistente ou um aluno iniciante. Confesso que esta parte do trabalho, inelutável, me cansa cada vez mais. Gostaria de poder terceirizá-la, mas não consigo fazê-lo com facilidade, uma vez que gosto de ter um controle sobre meus projetos.

[7]

Coletivamente é melhor e mais divertido, mas dá mais trabalho. Há um lado do

“Tendo a crer que os momentos marcantes são os que estão por vir mesmo, as mudanças que se operam em nós e que são indefiníveis, tanto em relação à causa como ao tempo no qual se processam.”

trabalho que exige muita concentração e mesmo um certo isolamento. Seria impossível escrever coletivamente os mais de dez livros e centenas de textos e artigos que escrevi. Diria o mesmo para o trabalho artístico. No entanto, os coletivos são uma experiência fascinante, de aprendizado, de troca, de diálogo, de aprendizagem na relação com o outro. Quando, em 1991, fundei o Núcleo Cultura e Tecnologia da Imagem, na ECO-UFRJ, criei um grupo bastante interessante de pesquisadores-artistas, alunos da pós-graduação e da graduação. Fizemos grupos de estudo, seminários, organizamos publicações

e fizemos projetos de exposição. Foi maravilhoso. O N-Imagem criou uma história, deixou uma marca, como espaço de criação e de troca de ideias. Foi muito bom, mas a organização disto deu muito trabalho.

[8]

O trabalho está pronto quando a exposição abre. Mas ele vai se aperfeiçoando ao longo das sucessivas montagens. Como não trabalho com objetos prontos e acabados — no mais das vezes faço instalações —, a cada vez que são montadas, são recriadas em função das novas situações espaciais. Além disso, minhas instalações tendem a ser cada vez mais *site specific*, e, neste caso, elas se realizam num embate com o espaço real. No meu caso em particular, enquanto não abre a exposição, enquanto não dou a palestra, enquanto não entrego o texto, considero que tudo pode acontecer.

[9]

Os momentos marcantes de uma trajetória — uma exposição, uma obra, um livro ou catálogo, a criação de um coletivo ou grupo de pesquisa, uma tese, um curso, a entrada para uma instituição ou galeria, entre outros — são o coarçamento de processos que levam longo tempo para amadurecer. Por isso, tendo a crer que os momentos marcantes são os que estão por vir mesmo, as mudanças que se operam em nós e que são indefiníveis, tanto em relação à causa como ao tempo no qual se processam.

[10]

Ser artista significa criar e viver a arte como um campo de problemas — pois um artista de verdade não vive a arte como algo já dado e definível de antemão — e poder transformar este campo de problemas em agregados sensíveis. Mas significa também responder a esta pergunta — “o que é ser artista?” — com outras e maiores perguntas que expressem o que pode vir a ser a “experiência artística”.



ANDRÉ PARENTE

André Parente é artista e pesquisador das “novas mídias” e doutor em cinema e filosofia pela Universidade de Paris 8, onde estudou sob a orientação de Gilles Deleuze (1982-87). Em 1987, tornou-se professor da UFRJ, onde, em 1991, criou o Núcleo de Tecnologia da Imagem (N-imagem). Desde 1976 vem realizando filmes, vídeos, instalações e dispositivos que foram expostos em festivais e exposições no Brasil e no exterior (França, Alemanha, Portugal, Inglaterra, Suécia, México, Colômbia, Canadá, Argentina, China, etc.). Entre os seus principais livros, destacam-se: *Imagem-máquina* (1993); *Sobre o cinema do simulacro* (1998); *O virtual e o hipertextual* (1999); *Narrativa e modernidade: os cinemas não narrativos do pós-guerra* (2000); *Redes sensoriais: arte, ciência, tecnologia* (2003, em parceria com Kátia Maciel); *Tramas da rede* (2004); *Cinéma et Narrativité* (L’Harmattan, 2005); *Preparações e tarefas* (2008); *Livro de sombras: pintura, cinema e poesia* (2010); *Leticia Parente, uma arqueologia do cotidiano* (2011); *Cinema em trânsito: cinema, arte contemporânea e novas mídias* (2012).