

Diálogo

Entrevista¹ com Luis Pérez-Oramas²

Da Filosofia Medieval à Bienal de São Paulo

RBP³ Conte-nos algo sobre seu percurso profissional. Você começou estudando história e agora é curador de arte.

P-O Quando terminei o ensino secundário, tinha a vaga ideia de me dedicar à história da arte, mas isso praticamente não existia na Venezuela. Meu pai convenceu-me, então, a começar os estudos na Universidade de Caracas, onde estudei literatura. Ganhei, em seguida, uma bolsa de estudos e fui para a França. Foi algo bem estranho, pois estava interessado na arte e acabei indo estudar Filosofia Medieval em Toulouse, com uma comunidade religiosa de contemplativos e com dominicanos. Nasci católico, virei anarquista, e fui estudar Filosofia Medieval...

Fiz uma tese sobre a “*Summa contra Gentiles*”, de Tomás de Aquino, na época em que era anarquista... [risos]. Foi uma experiência bela e marcante. Foi uma oportunidade de sair da Venezuela. Estudei filosofia medieval – na verdade metabolizei-a – e depois fiquei na França, pois queria fazer doutorado. Fui para a *École des Hautes Études en Sciences Sociales* [Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais] – e fiz doutorado com Louis Marin, filósofo semiótico e historiador da arte. Fiquei muitos anos lá. Perdi a bolsa em razão de uma das muitas crises que afetam nossos países – não havia mais dinheiro na Venezuela –, e encontrei, então, um lugar para lecionar história da arte na universidade francesa. Fiquei lá até o momento em que me cansei da experiência europeia. Desejava voltar para a América Latina e para a Venezuela. Voltei, trabalhei como curador e continuei a lecionar na universidade. Depois recebi a indicação para trabalhar no MoMA e fui para Nova York. E agora estou aqui.

Estou no delicioso inferno da *Bienal de São Paulo*. Acho que é um destino bonito. Eu chegara a pensar que, por ter construído uma carreira na França, podia ficar lá a vida inteira. Mas é importante ter a experiência das coisas. Não queria fazer carreira acadêmica na França nem pensar a modernidade da América Latina à distância. Precisava encontrar os

1 Entrevista realizada em 11 de abril de 2012, na sede da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, com a participação de Bernardo Tanis, Ana Maria Brias, Sonia Terepins, Silvana Rea, Thais Blucher, Susana Muszkat, Marina Kon Bilenky e Monica Povedano.

2 Luis Pérez-Oramas é venezuelano, escritor, poeta e historiador da arte, curador de arte latino-americana no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), curador da 30ª *Bienal de SP*.

3 R.B.P.: *Revista Brasileira de Psicanálise*; P-O: Pérez-Oramas.

“corpos” que fazem sentido moderno: são os corpos de arte, corpos de obra, mas também corpos de comunidade. Essa experiência é fundamental para compreender as coisas. E voltei em um momento muito crítico para a Venezuela. As pessoas me diziam: “É uma loucura voltar agora”. Mas foi muito bom.

Anacronismo na Arte e na Psicanálise: um laboratório de invenção da origem

*O anacronismo é uma ousadia intelectual
para relativizar a modernidade.*

Ao terminar o doutorado na França, fiz uma tese sobre Velásquez com Louis Marin, que é uma grande personalidade e me marcou profundamente. Foi ele quem me reconectou com a necessidade de pensar nos problemas de longa duração, de relativizar a novidade da modernidade. E me ensinou a ousadia intelectual do anacronismo: confrontar textos antigos com objetos modernos, e confrontar objetos antigos com textos modernos, como *estratégia experimental de sentido*. Isso foi muito importante.

RBP *A propósito dessa estratégia – quase metodológica – do anacronismo, fiquei muito impressionado ao ver seus vídeos e sua proposta para a Bienal, pois tem muito a ver com o modo em que trabalhamos na psicanálise. O anacronismo é um tema central e metodológico também para nós: o tema do infantil – que é sempre reconstruído a posteriori e não a priori – não é uma história linear. Imagino que na História da Arte nem todas as metodologias e estratégias sigam a linha do anacronismo. Gostei da expressão “ousadia” que você usou. Pode falar um pouco mais sobre isso?*

P-O Meus colegas, historiadores de arte, sem dúvida têm um *tabu em relação ao anacronismo*. Não apenas não o aceitam, mas é coisa proibida na história da arte canônica. Podemos dizer que há uma ideologia – eu usaria essa palavra, com todo o peso que ela tem – ou ilusão – da história da arte baseada na crônica. É a ilusão de que podemos hoje ter acesso ao passado e desvelar inteiramente os problemas do passado com as chaves do passado. Isso é impossível. Vocês, psicanalistas, têm mais a dizer sobre isso do que nós, críticos de arte ou experimentadores da arte. Acho que todos nós temos a experiência da origem – que é sempre uma experiência de esquecimento. Até certo ponto, a experiência da origem é uma experiência de perda da origem. As armas da vida e as armas intelectuais permitem que se tenha a experiência da reinvenção da origem. *Acho que o desafio da vida intelectual – e também da compreensão da história da arte – passa pela possibilidade de invenção da origem e de reinvenção permanente, quase experimental, da origem.*

Lembro-me de uma experiência iluminadora – um daqueles momentos de revelação intelectual: fui até um dos meus professores franceses daquela época, que admiro muito, um grande historiador da arte, para discutir a tese sobre Velásquez e ele disse: “Cuidado. Você não pode fazer toda a história da arte centrada em Velásquez”. É verdade. Velásquez não é a origem da modernidade. Trata-se de uma hipótese retrospectiva de invenção originária da modernidade. Essa é a questão da epistemologia retrospectiva. Ela funciona quase como uma engenharia da invenção da origem para poder entender problemas do presente, e para obter armas para compreender os problemas do presente. É nisso que acho interessante o

anacronismo. Não como uma solução de teses, mas como laboratório. Do mesmo modo que a ciência, na cena experimental, na total ausência de certezas, vincula os materiais entre eles para ver o que acontece, o anacronismo também vincula materiais na cena experimental para ver o que acontece. Não é uma tese.

RBP *Você falou em São Tomás de Aquino, em Velásquez, mas trabalha com a modernidade, com a arte contemporânea. Como tudo isso se reconcilia?*

P-O Foi justamente por causa da modernidade que escolhi Velásquez: tinha a intuição de que algumas chaves para entender de que modo as obras modernas funcionam junto ao espectador encontravam-se em algumas estratégias pictóricas usadas por este pintor e por outros artistas dos séculos XVI e XVII. Foi então que ocorreu a grande experiência do anacronismo experimental: tomamos corpos e problemas modernos e contemporâneos, confrontamos com objetos antigos e vemos como conversam entre eles e como se encontram.

A primeira vez que fui visitar Louis Marin, foi uma ousadia absoluta. Eu tinha 23 ou 24 anos. Levei a ele um projeto absurdo que misturava gramáticos modistas medievais, Duns Scot, Tomás de Aquino com Searle, com os nominalistas analíticos... Não sei o que ele viu nisso, mas me aceitou imediatamente para trabalhar com ele. Teve início uma história muito bonita. Aquele foi um momento maravilhoso da escola. Tive aulas com grandes intelectuais que admirava, como Jacques Derrida, Jean-Marie Schaeffer. Foi um longo processo de reflexão e de escrita autoral para mim. Mas eu sentia necessidade de me aproximar de uma modernidade diferente – aquela que havia experimentado em meu país, a Venezuela. Conhecia casos modernos na América Latina, e precisava entendê-los a partir dessas chaves. Foi o que fiz. Comecei por Armando Reverón, artista venezuelano sobre o qual escrevi muito. E continuei: dava aulas para alimentar a reflexão sobre as questões e os problemas, e metabolizava essa compreensão ao escrever críticas de arte e ensaios.

História da Arte: memória ou deformação?

A história da arte também funciona por meio de estruturas de deformação, condensação, esquecimento e repressão.

Há uma questão curiosa na história da arte. A matéria da história da arte é a memória. Mas os historiadores de arte canônicos parecem não ter entendido que Freud existiu, e que a memória funciona por meio da deformação (ou por meio de coisas que vocês, psicanalistas, conhecem melhor do que eu). A ilusão de que a memória é transparente é absurda. A memória emerge, é imprevista, fragmentária, disforme, passa pela repressão. Não vejo por que a memória simbólica seria diferente. É exatamente a mesma coisa. *O que nós, historiadores da arte, fazemos é trabalhar com a matéria da deformação mnemônica para entender o presente.* Giorgio Vasari inventou a história da arte ocidental – ou reinventou-a: narrou as vidas dos grandes artistas como estratégia de pensamento contemporâneo. Mas o que ele queria entender o que acontecia na rua diante dele. Johann Joachim Winckelmann inventou uma ilusão de antiguidade a partir de sua experiência do presente. Na verdade, a história da arte também funciona por meio de estruturas de deformação, condensação, esquecimento e repressão. A história da arte baseada na crônica é apenas um primeiro nível. Existe, em minha

opinião, um campo enorme de experimentação intelectual para compreender a relevância simbólica das coisas hoje.

Evidentemente falo de modo generalizado. Existe também a responsabilidade pela memória simbólica de “ontem”, o que eu chamaria quase de imperativo moral da arqueologia. Tudo isso além da compreensão do presente. Mas acredito nas forças criativas do anacronismo, desde que se entenda que se trata de uma metodologia experimental. Os resultados semânticos e epistemológicos da experiência do anacronismo devem ser revisitos permanentemente. Muitos deverão ser descartados. A briga permanente que tenho no MoMA – que é uma instituição muito canônica – é essa: qual é o problema de mudar de lugar as obras da exposição permanente? As obras não serão alteradas. Qual é o problema de pôr Pollock perto de alguma coisa que nunca esteve perto dele, e ver se faz sentido? É o medo, o pânico da cronologia, da violência da cronologia. Mas a cronologia é algo ideológico, não? O MoMA é um caso de estudo muito interessante para nós. Não se deve ter medo. A montagem hipotética da *Bienal de São Paulo* não afetará as obras, mas pretende constituir uma hipótese de sentido que durará enquanto essa Bienal durar. Mais nada.

Quem é o espectador contemporâneo?

RBP *Você fala bastante da questão da leitura. Existe a leitura do curador, a proposta de curadoria. A sua proposta para a Bienal é a ideia da “iminência das poéticas”. É um conceito operacional que une o artista – na feitura de sua obra – ao espectador, como leitor, em um processo criativo relacional. Segundo sua experiência, como é o espectador contemporâneo? É diferente do espectador moderno?*

P-O Sobre a questão relacional, trata-se de algo que aprendi com a escolástica medieval. Na ontologia escolástica medieval há uma categoria de seres relacionais. As formas simbólicas são seres relacionais. São seres da destinação: não chegam a ser o que são enquanto não participam da dinâmica de uma relação. Os contemporâneos retomam essa ideia: uma obra de arte não é o que é enquanto não afetar um destinatário.

Mas existe também uma ilusão totêmica. Já falamos do tabu do anacronismo e agora falamos do aspecto totêmico do essencialismo, que vê a obra de arte como um todo único não relacional. Falar da estética relacional – de “estética relacional” – parece um pouco *branding*... parece quase uma marca da curadoria do mercado. Porque a estética é *toda* relacional. Ela é fundamentalmente isso. Desde a experiência dos sentidos – que é relacional – até a forma simbólica.

É difícil fazer distinções radicais entre o leitor moderno e o leitor contemporâneo. O filósofo marxista americano Fredric Jameson, um dos grandes pensadores contemporâneos da modernidade, diz que os artistas modernos não eram modernos. Não sabiam que estavam fazendo algo que depois se tornaria uma ideologia modernista. Duchamp e Matisse – que eram evidentemente modernos – e todos os artistas da aurora da modernidade produziram obras do mesmo modo que todos produzem: obras simbólicas, fortes; eles eram guiados pelos mitos, conhecimentos, legados etc. Já Pollock, Donald Judd e Lygia Clark sabiam que eram modernos. Praticavam a arte a partir de uma modernidade já constituída. Essa diferença é fundamental. O espectador de Matisse, em 1905, é o mesmo de Bouguereau e do academicismo francês. É a mesma pessoa. Já o espectador de Lygia Clark poderia ser o mesmo de Picasso, mas há uma diferença.

*No mundo das formas simbólicas e da arte não importa
que os mitos sejam mitos: eles produzem coisas.
É isso que me interessa.*

Não sei como é o espectador moderno. A modernidade funcionou de modo brilhante e imperativo, por meio de uma série de mitos – entre eles, o mito da universalidade do moderno. Costumo dizer que no mundo das formas simbólicas e da arte não importa que os mitos sejam mitos: eles produzem coisas. É isso que me interessa como historiador e crítico de arte. Estou mais interessado em conhecer a fecundidade generativa de um determinado mito moderno do que a questão do mito como tal.

O espectador contemporâneo tem memória da modernidade, e faz uma canonização quase poética e semiótica dos mitos modernos, que fazem parte da economia cotidiana do mercado das ideias. E tem muitas aspirações contemporâneas. O momento de hoje é crítico em relação à pergunta “como é o espectador contemporâneo?”. Já sabemos que não poderemos responder a essa pergunta, pois existe hoje a ilusão da possibilidade da universalidade. São as ilusões da exposição absoluta e imediata: tudo deve ser exposto absoluta e imediatamente, com a consequente eliminação da intimidade, da privacidade, do secreto, da confidência. É a questão da *super exposure*.

*Vivemos hoje a ditadura da representação
que leva a esquecer a realidade que
não pode ser representada.*

Existe hoje o mito do conhecimento global, que significa acreditar que tudo pode ser conhecido a qualquer momento, com a implicação de que tudo pode ser representado. Daí a ditadura da representação da qual nós todos padecemos. A consequência disso é o esquecimento da realidade que não pode ser representada. Temos a ilusão de que é possível um conhecimento sem limitações de tempo e de espaço. É a eliminação da distância. Sou muito pessimista. Acho que estamos entrando em um mundo potencialmente catastrófico à medida que aceitamos a eliminação da distância, do secreto, da intimidade.

Por fim, este espectador contemporâneo vive a ilusão de que a informação é conhecimento. Mas informação não é conhecimento. Vive na ilusão – que se viabiliza no mercado – de que há mais informação e mais conhecimento. Mas sabemos que há mais informação e menos conhecimento.

Estava conversando com uma amiga sobre uma questão pessoal: a família de meu pai sofre de demência. É difícil compreender que, nesse momento da história em que as estruturas tecnológicas permitem enorme acumulação de memória artificial, a humanidade esteja sofrendo uma epidemia de perda de memória natural. No Fedro, de Platão, na cena da invenção da escrita que Derrida desmonta na “Farmácia de Platão”, diz o deus Theut: “Inventei um instrumento para conservar a memória”. E Platão: “Não. Você inventou um veneno para destruir a memória, porque a partir de agora confiaremos nessa coisa artificial que é a escrita, e vamos perder a memória”. É isso que está acontecendo hoje.

A função política da arte: opor-se às ilusões do tempo contemporâneo

*A curadoria tem função pedagógica?
Não, sua função é polêmica.*

RBP *Arthur Danto, em uma entrevista para Ana Maria Guasch, diz: “A ética de um crítico ou de um curador se define pela natureza pedagógica da sua atividade”.*

P-O O problema dessa afirmação é que a palavra “pedagogia”, cujo raio de ação é limitado, estabelece o suposto destino necessário da prática da curadoria. A prática curatorial é poética, e como toda prática poética, seu destino é tentar compreender coisas no espaço público, junto com os outros. Não deve ensinar nada. Deve tentar compreender e compartilhar a compreensão. O “destino pedagógico” aí citado é excessivamente restritivo. Ele até existe, mas é uma prática polêmica.

Costumo me perguntar quando estou no museu: “Qual é a voz que fala num museu?”. As coleções permanentes de pintura e escultura do MoMA, até pouco tempo atrás – o museu agora mudou muito para melhor –, narravam a história da modernidade centrada em Paris, com algumas digressões alemãs, russas e italianas, até 1940. No andar de baixo começava a história da modernidade centrada em Nova York, a partir de 1945, com algumas digressões europeias. Isso era muito restritivo. Daí a pergunta: “qual é a voz que fala?”. Essa é uma questão pedagógica. Aprendi com Louis Marin e Michel de Certeau que a estratégia para escrever a história é fazer como se os acontecimentos tivessem acontecido, eliminando a figura do locutor falante, ou seja, “não sou eu que narro, mas foram os fatos que aconteceram assim”. O museu, na medida em que adota uma dimensão histórica, também elimina o locutor falante, de modo a parecer que a voz não é de ninguém. Ou que a voz é neutra. Mas nunca é neutra. Acho mais interessante, para a prática curatorial, um destino polêmico do que um destino pedagógico. No polêmico você identifica a voz que fala e contesta essa voz. É aí que se constrói a pedagogia. Na polêmica.

RBP *Em sua curadoria para a Bienal, você propõe a ideia da sobrevivência como um dos eixos centrais.*

P-O Adotamos a ideia de sobrevivência como bússola para selecionar as obras. Se tenho alguma ambição para essa bienal é: a de que muitas das obras que lá estarão sejam obras que se posicionam diante desse problema. Elas reivindicam a demora, a distância, o conhecimento fragmentário, o senso da linguagem, o silêncio. Acho que a arte tem função crítica. A função política da arte é opor-se às ilusões do tempo contemporâneo, e não a de multiplicar tais ilusões. A grande pergunta é: de que modo o espectador contemporâneo vê? Eu não sei.

RBP *E os curadores, como veem?*

P-O Sou alérgico à disciplina curatorial. Sinto-me incomodado nesse papel.

Acredito nas virtudes da condensação. Vocês sabem disso melhor que eu. Explico melhor: de um lado há a questão da escrita, que é importante para mim. Acredito que a compreensão das questões estéticas e artísticas passe pela transformação da escrita: a escrita é aquilo que a experiência da arte e da estética produz em mim. É assim que concebo a curadoria: como prática da escrita, prática de sentido, prática discursiva, que confronta as ideias

e as coisas para que sejam compreendidas por meio da transformação e do metabolismo da escrita. Para mim, a curadoria é um exercício de escrita, no sentido amplo. A escrita argumentativa do livro de história não é suficiente para que se tenha a experiência das obras. É preciso mexer nas coisas. Isso significa que é necessário certo grau de pensamento selvagem porque as obras de arte não são ideias. São corpos poéticos, corpos retóricos. O único modo de experienciar as obras de arte é incorporar-se na relação que elas implicam. Os curadores são, muitas vezes, mercadores de uma coisa estranha...

A expressão “iminências poéticas” foi quase uma casualidade. Conversava um dia com um pintor amigo e ele disse que estava trabalhando com “iminências”. Pensei: “Puxa, é isso!”. Recordo obsessivamente os escritos de Pascal Quignard, escritor francês que admiro muito. Ele escreveu um conto chamado “A palavra na ponta da língua”. Eu queria abordar essa questão da palavra que não conseguimos dizer e nos faz ficar em silêncio. É a questão da “iminência”.

Já a “poética” surgiu durante uma viagem de trem de volta de Kassel, na Alemanha, onde tinha ido visitar a última exposição *Documenta*. As obras que estavam lá funcionavam de modo documentário no mundo real. Comecei, então, a me fazer perguntas.

Quem é o artista?

Segundo o mito contemporâneo, o artista é a pessoa comum que fala a língua de todos. É uma questão delicada. Está relacionada ao privilégio que a sociedade concede ao artista. Tal privilégio determina uma economia e uma política.

A ideia moderna de “artista” era um mito: “o artista é aquele que fala uma língua que não é a língua de todos”. Este mito está morto. Já o mito contemporâneo do artista é o de que ele é a pessoa comum que fala a língua de todos. Qual a diferença, então, entre ele e eu? Como vamos negociar a autoridade do discurso? Por que uma disciplina – ou uma instituição – oferece esta cena que privilegia o comum, o ordinário? Lembrei-me de Quintiliano e das questões da retórica antiga. Por que a disciplina da arte – se é que a arte é uma disciplina, na verdade não é – é a única disciplina poética – no sentido de locução discursiva – que não levanta a questão poética? E qual é a questão poética? É a seguinte: quem fala? para quem fala? onde fala? sob qual autoridade fala? com qual conhecimento?

Por que motivo o mundo da arte contemporânea continua a viabilizar a arte contemporânea em contraposição ao privilégio que a arte moderna atribuía à língua inspirada de um indivíduo isolado, que não fazia parte da comunidade, e que podia, portanto, dizer qualquer coisa, a qualquer momento? É uma questão delicada. Envolve a questão da liberdade. Todos temos direito de dizer tudo. É a questão da instituição desse discurso e do privilégio que a sociedade concede à figura do artista. E de como esse privilégio estabelece uma economia e uma política.

RBP *Encontramos a questão do mito também na literatura. Na literatura contemporânea o lugar do herói mudou. No campo do conhecimento também discutimos a questão do relativismo: perdemos a possibilidade de generalizar, e caímos em um relativismo no qual*

tudo é possível. E não há, como você disse anteriormente, uma bússola, um norte, um crivo de leitura. Imagino que o curador se veja em maus lençóis. Como construir ou inventar um crivo de leitura para essa realidade?

É preciso reinventar o julgamento, relativizar a necessidade das formas simbólicas: uma obra-prima não é necessária; poderia haver outra em seu lugar.

P-O São questões muito importantes, pois afetam o campo da produção de sentido por meio da arte. De um lado, acho que devemos nos confrontar permanentemente com o desafio de reinventar as possibilidades de julgamento. Um dia entendi uma coisa, por meio de meu “pai” Velásquez – entendi que o quadro “As meninas” não é necessário. O mundo existiria perfeitamente sem ele. Mas não existiria sem água, por exemplo. Por que, então, minha disciplina vende a ilusão da necessidade da obra-prima? Bem, certamente as obras-primas melhoram nossas vidas e são genericamente necessárias. Mas uma determinada obra-prima não é necessária. Poderia haver outra em seu lugar. Aprendi com o “meu” Velásquez que ele nunca fez uma obra-prima. O quadro “As meninas” foi pintado em 1656 e permaneceu na total obscuridade por 300 anos, até o dia em que Manet foi a Madrid e disse “Meu Deus! Ele pintou tudo o que eu queria pintar!”. Mas isso aconteceu 300 anos mais tarde! A obscuridade poderia até ter durado para sempre, e nós, hoje, não conheceríamos o quadro. Isso é a relativização da necessidade das formas simbólicas.

Digo isso porque precisamos entender em que consiste o julgamento para poder reinventá-lo. O relativismo, de meu ponto de vista, não apresenta problemas, a menos que destrua a possibilidade de julgar. Isso, sim, seria um verdadeiro problema.

Há duas coisas que considero importantes na curadoria. Uma delas é a dimensão temporal. Acho que há, hoje, obras mais relevantes do que outras para aumentar nossa compreensão sobre as coisas. Este é, para mim, o fundamento do julgamento estético. A outra é a dimensão afetiva. Há obras que me emocionam. Sinto a necessidade de integrar essa emoção em formas de ressonância poética, escrita, em formas metabólicas, dentro da comunidade em que vivo. E traduzir essas emoções em estruturas discursivas. Essa emoção, evidentemente, não é *naïf*; está enraizada no conhecimento, na experiência, na memória, na memória do corpo etc. A dimensão afetiva é importante porque, na disciplina curatorial, ela é muito problemática. Alguns colegas meus constroem a carreira visitando artistas por cinco minutos. É impossível. Você tem que entrar lá, desarmar-se dos preconceitos do gosto e tentar entender o que lá existe. Isso exige muito tempo.

RBP *E é preciso também dispor-se a entrar em relação com o próprio artista, não é?*

P-O Exatamente. E a questão do relativismo é muito importante. Precisamos descobrir como reconstruir modalidades de julgamento que não sejam absolutas, que sejam prudentes e permitam que se encontre um caminho conjunto.

A ditadura contemporânea dos especialistas

*É sempre o especialista que fala.
Especialista em quê?*

Michel de Certeau falava do conhecimento da obscuridade, da noite, dos ritos: o conhecimento geral que é, hoje, questionado. Hoje, ao contrário, temos a ditadura do especialista. É ele que vemos na estratégia da *exposure* permanente: é sempre a mesma pessoa que fala todos os dias de comida, de economia, de esportes, porque é especialista. Especialista em quê? [risos]. Em *A invenção do cotidiano*, Michel de Certeau diz: “Quem é o especialista? É alguém que tem autoridade discursiva em determinado assunto e, depois, negocia com o poder a possibilidade de falar sobre tudo, perdendo, assim, a autoridade discursiva que tinha”. Mas esse especialista deveria ser o do conhecimento geral das amplas questões de longa duração. Essa região está virando um deserto. Ninguém fala no universo do conhecimento geral. O que temos é o relativismo do geral de um lado, e os julgamentos técnicos do outro. Não me sinto à vontade com isso. Essa situação assume, em geral, a seguinte forma: “As ‘coisas’ dizem que só podemos optar por tal política”. As “coisas” são os números, as pesquisas, os dados; são eles que dizem isso. Mas as coisas não falam! Nós é que falamos. E os políticos fazem afirmações categóricas como essas. É o julgamento técnico. Acho que o campo da arte e a poesia estão entre essas duas possibilidades. Mas também estão sujeitos aos tentáculos de muitas formas de relativismo que são boas, não ruins, desde que não sufoquem a possibilidade de julgamento.

RBP *É muito interessante, porque a psicanálise também se debate – e daí nosso interesse em dialogar com a arte – com correntes extremamente técnicas, com o discurso competente, e também com um relativismo mais geral e com a dificuldade de poder pensar as questões do homem contemporâneo em uma dimensão de opacidade, na qual o discurso não admite polaridade. O “entre” é fundamental.*

P-O Concordo totalmente. É ilusão achar que se pode transformar a opacidade em transparência. Há coisas que serão sempre opacas. Precisamos aprender a estar diante da opacidade da vida e do mundo. Para isso, a experiência da iminência é muito importante: é a espera, a disposição. E a prudência. As leituras aristotélicas que fiz na juventude foram muito importantes. Entendi que, segundo a prudência – para Aristóteles, a *phronesis* –, o hábito não é um caminho, e a teoria geral tampouco. O que faço, então, quando a teoria não é suficiente e o hábito também não? Invento esse conhecimento prudencial, que é o conhecimento tentativo, específico, que não pretende ter universalidade teórica, mas que lida com as coisas do hábito, com as coisas habituais, e tem uma reserva contra a universalidade da teoria, pois só funciona na praticabilidade específica do momento. É a questão da política. A política deveria ser prudência. A única política possível não pode ser nem o hábito político nem a teoria política. Deve ser uma decisão prudente para cada caso. Essa é também a forma pela qual o artista age e constrói seu pensamento.

RBP *A iminência também comporta riscos.*

P-O É verdade. A iminência traz a dimensão emergente da temporalidade, que não é a dimensão contínua da temporalidade. A dimensão contínua é um recurso lógico e prático para entender o tempo. Mas quem disse que o tempo é contínuo? O tempo é emergente e

pode perfeitamente não emergir. É o mito da indução, como dizia Popper: o fato de que o sol aparece todos os dias não permite estabelecer a teoria de que aparecerá amanhã. De repente emergirá outra coisa, ou nada. Daí, acho que o discurso poético é uma lição permanente.

Quando a linguagem não é

Quando falamos de linguagem devemos confrontá-la com a ausência de linguagem.

Estou fascinado, aqui na Bienal, pelo discurso antipsiquiátrico que apresentaremos, que é o Fernand Deligny. Uma bienal que quer abordar a questão da multiplicidade das poéticas deve apresentar também um caso no qual a questão seja: o que acontece quando a linguagem *não é*? Deligny viveu com crianças autistas nos anos 40 e foi forte opositor de Lacan. Lacan dizia: “Tudo é linguagem”. E Deligny o contestava: “Mas essas crianças não têm linguagem; o que eles são, então?”. Deligny fez uma pergunta poética e fascinante: “A imagem não fala, assim como as crianças autistas não falam. A imagem não fala, assim como os animais não falam. Então pode ser que a imagem pertença ao reino animal. E que a imagem seja animal. Seria a imagem animal?”. Fascinante.

Acho importante, quando falamos de linguagem, confrontá-la com a ausência de linguagem; quando falamos de imagem, com a ausência de imagem, e quando falamos em decisão expressiva, com a emergência do silêncio.

Estive agora em Paris e visitei o lugar onde Deligny morava com as crianças, um terreno que Felix Guattari havia comprado. Eles eram militantes do Partido Comunista, e assim, Deligny dizia que não podiam receber salários por cuidar das crianças. Viviam na pobreza absoluta. Ele não queria educá-los, nem fazê-los falar, e sim que vivessem como eram. Costumava observar o modo pelo qual os meninos ocupavam o espaço. Fez um mapa da comunidade com base nas atividades dos adultos: lavar roupa, cozinhar etc. Com papel vegetal por cima, desenhava os percursos das crianças no espaço – chamava isso de “linhas de errância”. Acumulou mapas e mapas. Há sistemas com 37 mapas de linhas e percursos. É fascinante. Vamos mostrar os mapas. Deligny ficou encarregado de uma criança, Jean Marie, e viveu com essa criança a vida inteira. Há um filme sobre isso e vamos mostrá-lo. Vamos mostrar também documentos escritos, manuscritos, fotos.

O filme é muito simples. Uma câmera segue as crianças e Deligny fala. Truffaut deu-lhe apoio técnico. E quando Truffaut precisou encontrar a cena final para o filme *Os incompreendidos*, chamou Deligny para ajudá-lo. Pensamos em trazer para a Bienal a cena final desse filme, em que o menino desce correndo para a praia. Vamos mostrar um conjunto importante de obras de Deligny.

É fundamental trazer para a Bienal obras como a de Bispo do Rosário que proveem de fora do mundo da arte.

RBP *Fale um pouco sobre Arthur Bispo do Rosário.*

P-O Com o Bispo trata-se exatamente da mesma coisa. Acho fundamental que a Bienal apresente Deligny e Bispo, experiências que proveem de fora do mercado e do mundo

da arte. É uma crítica ao encastelamento disciplinar do mundo da arte. É claro que Bispo pertence ao mundo da arte e considero-o um dos grandes artistas brasileiros de todos os tempos. Mas, ao mesmo tempo, ele praticava arte porque tinha a necessidade simbólica de produzir os tecidos, de anunciar uma revelação, produzir esses objetos. Peço desculpas a vocês, psicanalistas, pois vou fazer uma interpretação muito literal, mas em minha opinião, a prática da costura era para ele uma tentativa de suturar a esquizofrenia entre a linguagem e a realidade. Trata-se de costurar a linguagem no corpo de seu suporte, que corre permanentemente o risco de ser perdido.

*A obra de arte pode ser uma costura
com a realidade.*

Se você costura o corpo da linguagem e acha, então, que o suporte da realidade não vai escapar, você está salvo. É fundamental que a Bienal apresente uma obra como essa. Vamos trazer também Frédéric Bruly Bouabré – o maior artista africano em meu entender. É um caso semelhante ao de Bispo, mas ocorre dentro da mais absoluta lucidez, e exemplifica o que Ana Maria Guasch chama de encarnação corporal. Ele tem 90 anos. Todas as manhãs, sai do quarto, senta-se diante de uma mesinha baixa, ao ar livre, e põe-se a olhar as coisas em volta, como por exemplo, as galinhas que caminham e deixam marcas no solo. Ele desenha as marcas da galinha e escreve a revelação que isso constitui. E assim infinitamente. São milhares de cartões desenhados. Vamos mostrar uma obra linda que ele chama “Democracia, a ciência da liberdade”. É uma obra que torna visível a questão do discurso como encarnação, como costura com o mundo. A tragédia da cisão aparece no mito ovidiano de Narciso e Eco: é a imagem solta que não se reconhece, e as palavras soltas que não se escutam. Costurar essas coisas é importante. Bispo conseguiu. Espero poder apresentá-lo de um modo que não seja o do mundo truculento e sombrio da noturnidade, que nós, “normais”, imaginamos. Passei por isso também com Reverón: houve uma invenção social de Reverón como louco, como alguém que desconhece a forma simbólica das obras.

A consciência da arte local e a emancipação simbólica

RBP *Você faz a curadoria da arte latino-americana no MoMA. Já que estamos discutindo “qual é a voz que fala”, como vê a voz latino-americana no contexto mais amplo?*

P-O O destino europeu e norte-americano é descobrir periodicamente a América Latina. Isso se repete incessantemente. A capa da revista *Art in America* será novamente sobre a redescoberta da América Latina. É um destino de certo modo colonial. Mas uma série de circunstâncias – entre elas, certa estabilidade política em países-chave da América Latina, o amadurecimento de certas tradições e de certas práticas – estão produzindo um diálogo interessante em instituições importantes e no mercado internacional, que permite a presença da arte latino-americana na cena internacional. Isso vai além do interesse cíclico em redescobrir a América Latina. Por que isso acontece? Há muitas razões. Uma delas é o que acontece na Europa e nos Estados Unidos – naquele pequeno pedaço do mundo constituído por cinco países da Europa Ocidental mais os Estados Unidos; é um pedaço mínimo do mundo. Há nesses países, sem dúvida, um senso de culpa histórica diante da evidência de

que a complexidade do mundo está cada vez menos contida nas estratégias de representação criadas no começo do século para o mundo moderno. A história é mais complexa, a história da arte moderna não é uma, é múltipla. E, assim, a compreensão da complexidade do mundo associa-se ao oportunismo político, pois o “global” está na moda. Isso é determinante para que passem a achar que há, na América Latina, cenas artísticas interessantes, com histórias locais maduras, produções simbólicas interessantes. E levam as obras para lá.

*É a primeira vez que os artistas latino-americanos
fazem arte com consciência da história da arte local.*

Mas existe outra razão. Pela primeira vez na História, em um grupo de grandes países latino-americanos – grandes no sentido de tamanho, de dimensão continental como Brasil, Argentina e México, e grandes também como riqueza de tradições simbólicas como Peru, Colômbia, Venezuela – os artistas estão trabalhando e produzindo obras a partir da consciência da história da arte local. Os artistas venezuelanos modernos faziam arte pensando nas tradições europeias ou americanas. Nunca se referiam a outros artistas venezuelanos. Antes, os brasileiros conheciam os venezuelanos em Paris, e os mexicanos conheciam os argentinos em Nova York. Agora se conhecem em seus próprios países. E têm essa consciência da arte local. Isso está acontecendo no Brasil, na Argentina, no México, no Peru, na Colômbia. Quando aconteceu nos Estados Unidos, nos anos 40, eles se emanciparam da dependência simbólica em relação à Europa. E isto está acontecendo aqui agora. E vai provocar uma mudança enorme na paisagem da produção artística da América Latina. Gostaria que essa geração de artistas tivesse consciência de que, pela primeira vez, está pensando em suas tradições locais – sem “localismos”, sem nacionalismos – e que, ainda pela primeira vez, está formando uma comunidade artística em seus próprios países. Isso se deve, em grande medida, à estabilidade política. Obrigadíssimo.