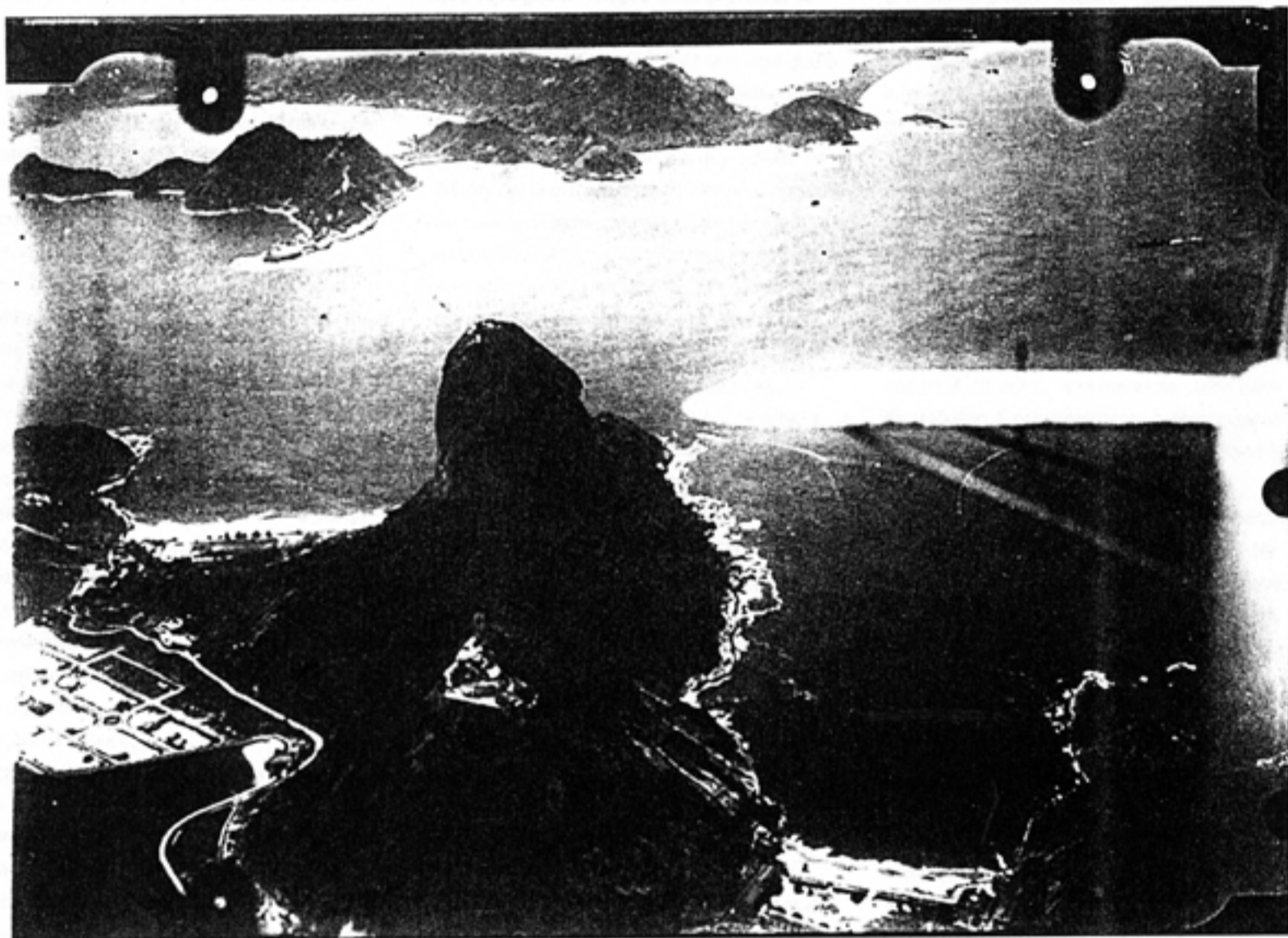


EN ZACCANINI / (outros) 2001 (8 p.)
In: Item 5. *Afroaméricas*. Agora/Capacete. Rio de Janeiro p. 120-127
(local e data desconhecidos)



Carla Zaccagnini entrevista Ricardo Basbaum

Você imaginava alguma coisa específica com relação ao projeto que eu iria desenvolver para o Panorama?

Sua escolha para participar do Panorama 2001 deve-se ao fato de seu trabalho mobilizar uma estratégia de linguagem importante, em torno da 'crítica institucional'. Pouca gente no momento está trilhando este caminho por aqui, o que torna seu trabalho bastante significativo. Sua participação implica em que a exposição incorpore um mecanismo de reflexão sobre ela mesma. Eu imaginava inicialmente que você construiria um trabalho a partir do catálogo, jogando com a lógica dos 'impressos de exposição'. Seu projeto foi se ampliando e acho que resultou interessante.

Esse trabalho usa uma situação espacial específica do MAM-SP, para fazer referência a uma história local que serve como exemplo da teia de relações políticas que perpassam as decisões que sobre nosso patrimônio cultural. Nesse sentido, em que medida você acha que esse trabalho pode ser visto e compreendido pelo público carioca e baiano? Como atingir esses significados durante a itinerância da mostra, quando esses indícios – as ampliações dos negativos do Museu de Aeronáutica, a janela para o pavilhão, as inserções no livro e as presenças do trabalho em outros veículos – se distanciam da realidade local e da decodificação do público?

Acho que o desafio é mesmo buscar um sentido novo durante a itinerância – ou mesmo construir uma situação em que o conflito trazido à tona por você seja percebido em outro arranjo plástico. Acho que não é uma questão regional, mas algo que reflete a lógica da economia e da política do país como um todo. Talvez agora os outros suportes em que o trabalho acontece se tornem mais necessários. Cada novo espaço em que a obra aparece acaba sendo assumido por ela como um terreno. Em vez do trabalho ser assimilado e digerido pelo sistema de apresentação e circulação da arte, ele é que acaba engolindo os veículos desse sistema e tomando-os para si. Como você entende a presença desse trabalho em outros suportes?

Você tem razão: uma forma de não ser engolida pelas leituras sobre e reações ao trabalho é rapidamente agir devorando-as. Uma característica importante deste tipo de linguagem que você usa é que você incorpora as críticas e reações na lógica de seu processo.

Agilidade é fundamental, sabendo deslocar-se entre os suportes. E também clareza das questões envolvidas, sabendo o que quer ser destacado, etc. Acho também interessante que você pense sempre onde pretende se localizar no meio destes processos.

E este espaço na Item? Talvez seja aqui que o trabalho aconteça para o Rio de Janeiro, penso nestas entrevistas como um trabalho desenvolvido especialmente para o Rio, a partir da história toda em São Paulo – desde o episódio ao qual o trabalho originalmente se refere até as questões levantadas pela realização e apresentação da obra na cidade. O Rubens Pileggi me escreveu falando desse trabalho como "work in progress", dizendo que a cada nova discussão que ele levanta, a cada nova presença dele num outro veículo, ele se amplia, se atualiza, ganha novos sentidos. Você acha que esta nova existência do trabalho, nesta revista, pode adensar a sua compreensão no Rio?

Claro, concordo com o Rubens: há traços de um "work in progress". Mas me parece que suas preocupações com geografia estão um pouco restritas, com risco de regionalizar: o MAM de São Paulo existe para o Rio e Salvador, a Item não é simplesmente algo do Rio e o MAM de Salvador repercute em outras capitais do Nordeste e Sudeste. Não acho que o projeto na Item será algo "do Rio", mas uma nova etapa deste trabalho *in progress*. Se você quer desdobrar sua investigação em questões locais deve procurar elementos de uma pesquisa semelhante àquela realizada em São Paulo – esta é minha impressão. Mas, repito, não acho que a discussão levantada no trabalho mostrado no Panorama seja uma discussão 'local', mas algo que reflete a realidade econômica e política brasileira e sua relação com o circuito de arte contemporânea.

Quando conversei com você e com o Paulo Reis sobre os meus trabalhos, antes do Panorama, lembro termos falado da importância das negociações envolvidas na realização de um projeto como esse. Você disse que

achava que esse processo devia estar presente de alguma forma no resultado. Acho que essas entrevistas na Item também possibilitam a inclusão de parte dessas negociações entre as informações que chegam ao público. Sim, com certeza. Em seu trabalho, as chamadas "negociações dos bastidores" são levadas ao primeiro plano, são mesmo parte importante do projeto; devem ser registradas, incorporadas, trabalhadas.

O trabalho propõe situações que põem em cheque o posicionamento da instituição e dos profissionais que nela trabalham, isso me interessa. A maneira como o MAM-SP se viu obrigado a questionar a oportunidade de incluir a matéria "MAM vê privatização branca no Ibirapuera" numa de suas publicações, a forma como cada integrante do museu e os demais profissionais envolvidos na exposição se posicionaram diante dessa impossibilidade e a correspondência entre o museu e a jurista sobre o assunto (que agora integra os arquivos da instituição), vejo tudo isso como parte do trabalho. E principalmente a acomodação posterior que esse momento de questionamento, proporciona ou necessita.

Neste projeto particular inserido no Panorama existe ainda o fator complicante de você ter se tornado funcionária da instituição – o que traz ainda mais um elemento para o projeto, no sentido de que você está participando do processo que observa e estuda – como um antropólogo participante.

Embora essas presenças do trabalho, a que me referi por último, nem sempre possam ser vistas pelo público, acho que nesses momentos ele funciona de uma outra maneira. Você acha que uma ação desencadeada pelo projeto que não se apresenta dentro do formato e dos espaços reservado à arte pode, ainda assim ser considerada parte do projeto?

Sim, se você (ou alguma outra pessoa) chamar atenção para isso, fazendo com que o projeto incorpore as reações. Mas sou simpático a tais "desdobramentos invisíveis", acho que os artistas devem acreditar nisso, pois ocorrem.

Carla Zaccagnini entrevista Paulo Reis

Você acha que o resultado da exposição reflete o pensamento, as discussões de vocês e o contato com os artistas?

Acho que a exposição do Panorama da Arte Brasileira, não reflete somente nossas discussões e pensamentos, nem as conversas tão entusiasmadas junto aos artistas, mas consegue ir muitíssimo além do que prevíamos. Se o trabalho do artista X ou Y era já muito interessante, quando visto em projeto ou no ateliê, ao ser colocado na exposição ele ganha uma outra espessura. Creio que conseguimos realizar uma exposição significativa (nunca é demais lembrar que ela é uma dentre tantas outras possibilidades). Se penso numa exposição como uma trama de debates culturais, artísticos, sociais e políticos, acho que o Panorama da Arte Brasileira 2001 cumpre seu papel de ponto nodal de um momento da arte brasileira.

Quando eu te falei sobre o projeto que estava desenvolvendo para o Panorama, você me descreveu o trabalho da Fernanda Magalhães. Em que medida você acha que os dois trabalhos se aproximam e em que pontos eles te parecem tomar distância?

Bem, eles partem de indagações diversas. O trabalho da Fernanda Magalhães, sendo simplificador, é uma inquirição sobre o sujeito, sobre o feminino, sobre representação do corpo e seus padrões classificatórios e normatizadores. Creio que teu trabalho parte, sendo também simplificador, de uma idéia de se refletir sobre o lugar das coisas e seu espaço no mundo. Com tua prática profissional ligada a museus, exposições e curadorias, entre outras coisas, creio que aquela preocupação do lugar das coisas passa a ser também a preocupação sobre obras de arte, acervos e as políticas que designam seus lugares privilegiados ou não. Então em algum momento você esbarra na questão das relações de poder que designam o lugar de algumas coisas e o descaso com outras. A Fernanda Magalhães, após estudar as classificações que a ciência médica dá ao corpo da mulher obesa, se depara, no trabalho do Panorama, com um breve discurso da "ciência artística" (crítica), que veste este corpo com um discurso do preconceito.

Nos dois casos vocês tocam nos discursos do poder legitimador, de um lado o texto crítico e de outro as relações do poder financeiro. Não à toa, os dois trabalhos tropeçaram, ao atingirem centros de poder, em nossa mal sustentada liberdade de expressão.

Como você entende a presença desse meu trabalho em outros suportes? Eu considero que cada novo espaço em que a obra aparece acaba sendo assumido por ela como um terreno. Tenho a impressão de que, em vez do trabalho estar sendo assimilado e engolido pelo sistema de apresentação e circulação da arte, ele é que acaba digerindo os veículos desse sistema. As matérias de Rodrigo Moura e de Fábio Cypriano para a Folha de São Paulo são exemplos disso.

Acho que o teu trabalho é um processo que se dá sempre em diversas frentes e formatos. Creio que ele carrega esta quase obrigatoriedade de transformar-se a cada nova exposição e, neste processo "fagocitário" que você coloca, ele tende sempre a uma acomodação tensa. Creio mesmo, de uma maneira geral, que a obra de arte oferece-se sempre como um elemento nervoso e, ampliando bastante a questão, não vejo como um *Parangolé*, ou uma nota de *Zero Cruzeiro* ou *A Negra da Tarsila*, não sejam sempre estes objetos perturbadores e inquietos, numa acomodação sempre tensa... Penso que teu trabalho traz a necessidade de um outro museu, mais arejado, mais vivo e sintonizado com a contemporaneidade, pois caso contrário, como acontece com obras expostas em alguns espaços, a tua obra, como as outras, seria "fagocitada" pela instituição...

Outra presentificação do trabalho, que acho que também o constitui, acontece dentro das instituições, sem o conhecimento do público. A maneira como o MAM-SP se viu obrigado a questionar a oportunidade de incluir a matéria "MAM vê privatização branca no Ibirapuera" numa de suas publicações, a forma como cada integrante do museu e como os curadores da exposição se posicionaram diante dessa impossibilidade e a correspondência que tudo isso gerou e que agora está nos arquivos da instituição, tudo isso é parte do trabalho. Nesse sentido, queria que você falasse um pouco sobre o teu posicionamento com relação à

não inclusão da matéria no livro do Panorama. Em que medida esse episódio te fez pensar sobre a instituição, sobre a imprensa, sobre o papel do curador e a liberdade/responsabilidade do artista?

Vivemos num mundo marcadamente estruturado por relações financeiras e de poder (não sei onde termina uma e começa a outra). O mundo das artes plásticas não estaria fora disto. O que o teu trabalho no Panorama traz para este debate é um lado de positividade ao avesso. Se ele explicita as relações de poder dentro de um caso específico ("MAM vê privatização branca do Ibirapuera"), de outro lado ele mostra o que se está perdendo – um acervo, peças importantes, um museu... e, mais além do que tudo isso, ele escancara o que estamos perdendo cada vez mais, que é nosso espaço público, o espaço da cidade, o espaço da cidadania, o espaço das instituições públicas... vem-me mais uma vez à cabeça aquilo que falei anteriormente, que você trabalha com a idéia de espaço. Também me vem à cabeça o posicionamento político e social de muitos de nossos artistas nos anos 70. Não sou nenhum saudosista e nem postulo pensamentos hegemônicos na contemporaneidade, mas me agradam muito alguns trabalhos artísticos, hoje, que tomam posições frente ao mundo imediato à nossa volta. Sobre a imprensa, é interessante que ela tenha publicado uma nota sobre a inclusão da Folha Ilustrada censurada, mas é também muito interessante que, por outro lado, ela tenha dado um espaço ínfimo para os comentários mais críticos e investigativos sobre o Panorama. Onde está a censura?

Carla Zaccagnini entrevista Ricardo Resende

Depois de todas as visitas a ateliês e discussões, como foi feita a seleção do Panorama?

A seleção foi feita da seguinte maneira: nós nos reunimos e cada um fez uma lista dos nomes que gostaria de incluir, aí comparamos essas três listas, os nome que coincidiram entraram direto, digamos assim. Aqueles que tinham um ou dois votos, foram discutidos. Aí você percebe que tem artistas que têm o perfil de um ou outro dos curadores. E acho que esse sistema deu super certo, a gente não tinha pensado nenhuma relação de tema e a escolha acabou sendo super harmônica. Até já falaram que a exposição é monocórdia. Acho que ela tem uma sintonia, uma clareza, uma aproximação entre os trabalhos. Apesar, até, de termos dado muita liberdade para os artistas, para aqueles que foram convidados a desenvolver projetos. Para outros não, para outros a gente pediu expressamente uma obra que a gente queria.

E do que dependia isso?

Dependia do que a gente tinha visto, dos portfolios, das visitas aos ateliês. Algumas peças ficaram na nossa cabeça foram construindo também a idéia da exposição, então tinham que ser elas.

Quando vocês me convidaram e me pediram para desenvolver um projeto para a exposição e para o livro, você imaginava alguma coisa? Imaginava que seria alguma coisa que iria lidar com a instituição, por causa do seu trabalho do Salão de Recife e do trabalho que você estava fazendo para o Centro Cultural São Paulo. Então achei que era pertinente e era uma forma de questionar o próprio museu também. Acho que a gente tem que trabalhar com essas questões. Principalmente nós que trabalhamos em museus.

São questões que nos perseguem diariamente. Acaba sendo uma via de expressão minha, também. Acabo usando o teu trabalho para dizer o que eu penso. Acho que tem trabalhos no Panorama que tem esse sentido mesmo. A gente já tinha consciência do que podia vir. A gente já tinha consciência de que o trabalho da Fernanda Magalhães podia incomodar a Daniela Bousso. A gente só não sabia que ia até esse ponto, mas acho que a Daniela agora entendeu que não é uma coisa minha ou do Paulo, que é uma coisa dela com a artista.

É, mas se você diz que usa meu trabalho para dizer o que você pensa, da mesma forma...

Mas não para atacar diretamente a Daniela, posso estar usando a Fernanda também para questionar todos nós, os curadores, questionar questões éticas, sobre a responsabilidade com relação ao que se escreve, ao que se diz. Espero que todos tomemos bastante cuidado com o que escrevemos, daqui para a frente. Tem que ter muita certeza do que se está dizendo. Ser bastante sincero, acima de tudo. Nesse sentido, acho que toda a discussão que foi criada pelo trabalho da Fernanda também faz o trabalho acontecer. É um trabalho que aconteceu, como o seu. Trabalhos que acabaram se amarrando.

Bom você tocar nesse assunto. Eu acho que o trabalho tem várias existências: a existência na exposição e no livro, que foi toda planejada e proposta por mim e outras existências que ultrapassam meus planos. A matéria do Rodrigo Moura, com aquela reprodução enorme de uma das fotos, também é um campo de existência do trabalho, porque o jornal acaba servindo para divulgar o acervo do museu. A matéria que o Fábio Cypriano escreveu também é um outro terreno do trabalho e a história toda acaba tendo mais visibilidade do que se a matéria de maio de 2000 tivesse sido publicada no livro, como era a minha idéia inicial.

Eu acho que aquele artigo fechou teu trabalho, fechou o círculo. O fato do próprio Cypriano ter escrito uma matéria sobre a matéria anterior, que era dele e que não foi publicada e disso sair na Folha de São Paulo, com a imagem da capa da ilustrada em branco.

E também coloca a instituição, o próprio museu, em cheque, quer dizer, ficou claro que houve uma censura. O seu trabalho toma mais força. É todo um processo e envolve conseqüências inesperadas.

A idéia dessas entrevistas vem um pouco daí, porque o trabalho acaba envolvendo uma série de pessoas e processos que não são visíveis para o público. Eu acho que a correspondência com a advogada que vai ficar arquivada aqui no museu, por exemplo, é uma peça do trabalho.

Aquela matéria da Veja, que coincidentemente saiu na mesma época, sobre o encerramento do processo que foi o motivo da não publicação do fac-símile da matéria de 2000.

E as conversas de vocês no telefone, definindo o que fazer, depois daquele meu e-mail amea-

çador. Todos esses momentos em que o trabalho obriga as pessoas a se posicionarem... E obriga as pessoas a trabalharem também. Todas elas estão trabalhando para o seu trabalho e contribuindo no questionamento, nas dúvidas.

Essas dúvidas são importantes, o trabalho criou um momento de dúvida para a Milu, para vocês, para o Ivo, para a advogada, para o Brigadeiro que preside o Museu de Aeronáutica; pessoas que estão dentro de instituições, que estão fazendo exposições e tomando as decisões a respeito da cultura e da arte. A dúvida faz com que essas pessoas, no momento seguinte, tenham que adequar o pensamento de novo. Claro que é uma coisa muito pontual, mas acho que esse movimento ativa coisas dentro da instituição.

Concordo plenamente. É como o trabalho acontece, a proposta dele, o funcionamento dele, como ele envolve as pessoas. E a Item é um outro espaço para, mais uma vez, o trabalho acontecer. E também vai justificar o trabalho no Rio. Porque não é fácil ele sair daqui, desse local para onde ele originalmente foi concebido. Ele é um *site specific*, indo para o Rio ele deixa de ser, é um outro momento, e acho que essas entrevistas completam o trabalho de novo.

Nesse sentido, acho que a idéia não é explicar a história do Museu de Aeronáutica e da BrasilConnects, que é só um exemplo do assunto real do trabalho. O interessante é dar espaço para as questões que o trabalho levantou depois, as discussões que o trabalho despertou. E revelar as pessoas envolvidas nesse processo todo.

Carla Zaccagnini entrevista Priscila Delgatto

Priscila, como surgiu a idéia de você me convidar para visitar o Museu de Aeronáutica?

Quando você falou do trabalho numa reserva técnica, que você não conseguiu fazer porque não dava para passar. Você descreveu aquela reserva técnica e eu vi o lugar onde eu estava trabalhando, do jeito que estava quando eu cheguei. Eu vi isso, que eu estava vivendo quase por acaso, refletido nessa experiência vinculada à tua pesquisa artística. E pensei que talvez você pudesse gostar de conhecer esse lugar. E, também, eu sei da necessidade de trazer gente para refletir sobre aquele acervo, porque eu nem sei exatamente da potencialidade dele. Eu faço parte de um movimento de transformação da situação desse material. Um material determinado, que foi guardado por um motivo determinado e que é de interesse de alguns e de outros não. Todo museu é assim.

Pois é, como todo museu.

E como esse meu trabalho participa desse momento de transformação do acervo do Museu de Aeronáutica?

O teu foco foi diferente de tudo o que eu tinha pensado. Você chegou lá com outro olhar e foi direto no ponto que para mim era o ponto frágil, até do meu trabalho, era o material que ainda não estava embalado, que eu tinha deixado para mexer quando estivesse com mais sossego, porque é delicado. Depois que você foi lá e abriu todas aquelas gavetas e selecionou os negativos, eu comecei a embalar, comecei a contar, comecei a olhar. Outra coisa que surpreendeu, no teu trabalho, foi a beleza do resultado. As imagens ficaram muito bonitas. É um material documental e ninguém sabia até que ponto a imagem ia chegar. Foi legal você ter mexido com isso porque deu vontade de correr atrás de patrocínio para adequar essa reserva técnica, porque a gente pode ver o potencial ali, escancarado. Nós não sabemos exatamente o que é esse material porque ele não está catalogado, não sabemos a qualidade que ele tem, o que se pode alcançar com aqueles negativos ou qual o potencial de gerar material para uma exposição que possa ser interessante mesmo para quem não tem um interesse específico pela aeronáutica. Eu imagino que, como tem esse acervo que estava empacotado, deve ter muita coisa empacotada pelo

Brasil adentro que não está acessível. É muito importante poder colocar esse material para fora, para ser conhecido, para que todos saibam que existe aquilo ali, que essas imagens estão guardadas. Talvez elas nunca tenham sido expostas, só tenham sido usadas como uma documentação e nunca tenham sido vistas da forma que você colocou. Acho que o fazer do artista plástico tem tudo a ver com isso, mesmo em outros locais que não são esses locais das artes plásticas. O artista em ação em outras áreas, olhando as coisas e indicando um potencial que não está sendo visto, fazendo as coisas ganharem um novo significado. Desde o primeiro momento em que eu cheguei na frente do acervo a minha busca era essa, entender a função da minha presença ali, ver que diferença isso pode fazer, fazer com que isso ganhe um sentido. Então, quando você escolheu aquele pedaço do acervo, fez as ampliações e expôs daquele jeito, acho que o mais importante, para mim pelo menos, foi estar definindo um novo potencial para aquele material.

Quando eu comecei a fazer o trabalho, tinha duas ações em mente: resgatar alguma coisa desse acervo e mostrar para o público (por isso as fotos, as ampliações) e levantar aquelas questões políticas que estão indicadas no trabalho do livro e na janela com vista para o pavilhão. No processo do trabalho, com todas as negociações, percebi que tem um outro lado do trabalho que me interessa muito, que é justamente a diferença que ele faz nas instituições, na prática mesmo, a partir de momentos em que as pessoas são obrigadas a se posicionar diante dos questionamentos que o trabalho levanta. Acho que isso faz com que a instituição se amplie um pouco e precise repensar as suas práticas. Então, é muito bom ouvir você dizer que começou a embalar os negativos, acho que essas decorrências do trabalho talvez sejam mais importantes ou tão importantes quanto aquilo que o público vê. Acho que é muito legal você ver um trabalho que possa fazer com que as pessoas se coloquem politicamente, uma coisa que existia muito na arte dos anos 70. É uma forma de fazer tuas idéias terem que ser conversadas, a partir da informação que você está dando. É legal ver trabalhos de artes plásticas que fazem você reagir de alguma forma, porque eu acho que isso faz falta para a gente, a gente precisa disso, o povo brasileiro precisa

disso, precisa ser cutucado. Eu acho que a gente tem que começar a perceber que preservar as coisas que são parte da memória e da história é importante para identificar o que a gente tem, o que a gente é. A gente não é instigado a se identificar com o que é o Brasil. Quer dizer, daqui a quinhentos anos não vai dar para fazer outra Mostra 500 Anos se não cuidarmos dos museus, então aí vai ter que buscar material na Dinamarca, mesmo, porque não estamos cuidando das coisas que temos aqui dentro. Acho que tem uma urgência de pensar nisso, na identidade do povo brasileiro. A coisa do museu no Brasil é complicada, porque, realmente, precisa primeiro ter escola e depois ter museu, mas tudo é muito urgente. Ao mesmo tempo sempre tem espaço para as grandes produções e isso tem que ser pensado. Essas questões políticas estiveram presentes o tempo todo no meu dia a dia no museu, porque uma coisa é você ler no jornal e outra coisa é você vivenciar as consequências disso e poder se colocar diante disso, porque te diz respeito. De alguma maneira, no teu trabalho, essa vivência vira pública e passa a ser da conta de todos os que vêm o trabalho.

Carla Zaccagnini entrevista Ivo Mesquita

O que mais me chamou a atenção no trabalho foram algumas coisas que aconteceram sem serem planejadas. Acho que o trabalho tem uma existência que não é vista pelo público. Tem o trabalho que está na exposição, no livro, no jornal e tem uma parte dele que acontece dentro da instituição. Por exemplo, a conservadora do Museu de Aeronáutica me disse que, depois de eu ter mexido nos negativos, ela se viu obrigada a embalar-los, essa é uma ação direta do trabalho na instituição. Você vê alguma ação desse tipo do trabalho dentro do MAM?

Bom, primeiro, você tem que separar duas coisas. Uma coisa é o trabalho de crítica institucional, no sentido amplo, que sempre provoca uma reação por parte da instituição ou cria uma necessidade de revisão de seu papel. Isso sempre acontece, de fato, com um trabalho de crítica institucional?

Depende da disposição da instituição para se repensar. Não sei se o trabalho da Andrea Fraser no Museu da Filadélfia, por exemplo, levou-os a reconsiderar as coisas. Não acredito. Em todo caso, o artista aponta para o problema. Dois: essa é uma forma do artista chamar a atenção para quem fala dentro do museu, em primeiro lugar. Quer dizer, se não tem o trabalho do artista não tem museu. É uma maneira do artista responder à sofisticação de todo o sistema da arte. Agora, no seu trabalho, a questão institucional é um pouco mais complexa e ampla, porque se estende para fora da instituição. Ele fala da relação do Museu de Arte Moderna com outras instituições da cidade. Não acho que o trabalho esteja colocando em xeque a instituição, ele está colocando em xeque as relações da instituição com outras instituições. Você está falando da situação geográfica onde o museu existe e de uma situação cultural de São Paulo, onde, num determinado espaço, três instituições vivem juntas e de como elas se relacionam – ou se relacionavam.

Fala, também, de uma coisa mais ampla, das relações políticas que determinam as decisões sobre a cultura, o patrimônio, os acervos. Acho que a crítica institucional ocorre muito claramente onde as instituições são bem estruturadas e definidas. Aqui isso é um problema, porque os papéis não estão explícitos

nas práticas das instituições, em seus compromissos e obrigações. Não é límpido. A gente está num estágio de profissionalização dessas relações. Em Recife, por exemplo, você não conseguiu fazer seu trabalho porque não existia uma situação estável na instituição que permitisse seus comentários. Ainda são as relações políticas e as relações pessoais que determinam o papel da instituição. Você está apontando para isso. E o fato de o trabalho sofrer uma, digamos, desfiguração por uma intervenção da instituição acaba sendo interessante, porque é disso que ele está falando.

Eu achei interessante isso ter acontecido pelas reações das pessoas, que foram levadas a se posicionar. Eu tive que tomar uma decisão, você teve que tomar uma atitude, os curadores tiveram que se posicionar. Acho que esses momentos em que você se pergunta como deve agir ampliam a maneira de pensar. Quando se gera uma situação nova com a qual temos que lidar, criam-se novos parâmetros.

Isso tem a ver com todo esse Panorama, tem o seu trabalho, o do APIC! (Artistas Patrocinando Instituições Culturais) e o da Fernanda Magalhães, em que as relações político-institucionais estão sendo mencionadas, consideradas, o texto do crítico, a atitude do diretor, está tudo sob questão. Alguns artistas detectam as insuficiências das instituições brasileiras e acho que eles estão pressionando para que a coisa entre numa outra esfera, numa relação mais transparente. A gente, as instituições, tem que ir mais rápido, tem que cumprir funções. Porque as instituições não estão consolidadas. A instituição, aqui, passa por essas relações humanas.

É engraçado como todas as relações são pessoais.

Quando a Folha deu aquela matéria, por exemplo, eu não gostei nem um pouco da insinuação de que você teria ganho um emprego no museu para ceder no teu trabalho, sendo que o Fábio sabe que você já era minha assistente antes. Ele disse que mexeram no texto, mas ele é responsável pelos textos que assina e a matéria está incorreta. Aquela insinuação é terrível. É importante deixar claro que, sim, a gente estava intervindo para preservar a instituição, mas preservar a instituição, neste caso, significava preservar as pessoas envolvidas com a instituição. Por isso que é difícil o trabalho de

crítica institucional por aqui, porque as instituições não estão profissionalizadas.

Para mim, foi isso que fez a diferença. Se fosse uma atitude do tipo "o museu de arte moderna não permite", a minha reação seria diferente: talvez eu tivesse retirado o trabalho do livro ou tivesse feito a impressão da matéria e distribuído na porta ou pensado em outra coisa. Mas foi um pedido de ordem pessoal e aí a questão ética é muito complicada. O que é mais importante: fazer um trabalho de arte ou preservar a saúde de alguém?

A palavra ética está, hoje, aqui no Brasil, em todos os discursos, porque tudo é baseado na relação pessoal. Então, se quer trocar essa coisa pessoal, que é o famoso clientelismo brasileiro, por um discurso moderno em que a palavra ética justificaria as atitudes, como se falar fosse o mesmo que praticar. É muito diferente, sobretudo para nossa cultura latina, mediterrânea, em que o gosto pela retórica é total. A língua permite que você construa sutilezas. Existem 500 mil jeitos de falar 'não' sem falar 'não'. O apelo da Milu para você não publicar a matéria foi um apelo extremamente emotivo. Num primeiro momento, ela adorou a idéia de um trabalho que falasse sobre isso. Se fosse uma posição da instituição, eu teria como reagir dentro dos parâmetros de uma artista que está fazendo um trabalho de crítica institucional. Mas, quando o pedido é pessoal a relação é outra.

Eu acho que esse clamor pela questão ética, transparente, está perfeito, mas o problema é que isso está virando retórica.

Carla Zaccagnini entrevista Ana Paula Cohen

Para começar, eu queria que você falasse do meu projeto no livro, como você acha que ele contribui para a formação do trabalho?

Quando mostro seu trabalho, no livro ou na exposição, sempre acabo explicando o contexto, que torna o projeto mais complexo e abrangente. Mas fico na dúvida se essa relação existe de fato sem se conhecer a história: se o trabalho traz a história ou se a história traz o trabalho.

Acho que ele não traz a história toda, é um conjunto de indícios, de dicas.

Talvez não fique claro, pelo ensaio fotográfico que tem no livro, por que o acervo está lá ou qual o problema de o acervo estar lá, que seria a questão que você quer levantar.

O problema não é o acervo estar lá, mas o acervo estar fechado para o público.

Também não sei se fica claro que ele está fechado para o público. A maioria dos museus no Brasil tem um acervo em condições precárias. Acho que quem vê o livro e a exposição, sem nenhuma outra explicação, fica sem saber qual é o ponto. Porque no livro tem aquelas fotos bonitas, que não mostram um problema. Se o artigo tivesse sido publicado, ficaria tudo mais claro.

E o que você acha de o artigo não ter sido publicado e da solução encontrada?

Eu achei que, com os limites que nos foram colocados, foi solucionado da melhor forma possível; a data do cabeçalho indica um caminho, mas que talvez também seja difícil de entender. Isso eu estou dizendo pela experiência que tive com as pessoas que vêm o livro, elas não percebem que aquela data é significativa, que existe uma reportagem publicada naquele dia. Mas acho que não teria outra solução. Você trabalhando aqui...

Você acha que se eu não estivesse trabalhando aqui seria diferente?

Acho que não iam te pedir para não publicar. Os artistas mandaram trabalhos a convite da curadoria, e não houve restrição na hora de pedir o projeto. A posição dos curadores neste Panorama foi deixar os projetos acontecerem. Eles não queriam vetar nem determinar nada. Se você não estivesse aqui, as negociações seriam internas, ia ser mais difícil para o MAM... pedir.

Nem seria um pedido. Seria uma carta "lamentamos informar". A questão é que foi um pedi-

do pessoal. Deixou de ser uma questão institucional e passou a ser uma questão de respeito com as pessoas. Aí a ética não tem muita medida.

Acho que a ética passa a ter outras medidas, não é que não tem medida. O que muda é que você não estaria mais indo contra uma instituição, estaria indo contra uma pessoa.

Mas é também uma questão ética: o que é mais importante, realizar o trabalho como ele tinha sido planejado ou resguardar alguém que teve um envolvimento pessoal e problemas de saúde por causa da história?

Continua sendo uma questão ética, mas mudam os parâmetros. Porque se age em respeito a uma pessoa. Talvez isso não fique claro para todo mundo. Pode ter gente que acha que você teve medo de perder o emprego.

Isso porque essa história não foi divulgada como aconteceu.

E você pretende publicar na Item?

Acho que sim. Posso omitir alguns detalhes, mas acho que sim.

Este também é um problema ético, porque você está dentro da instituição, está sabendo de um monte de coisas que não saberia se não estivesse aqui. Tem coisas que eu sei sobre a instituição que eu não falo em lugar nenhum ou, pelo menos, não publicamente. Claro, mas esse pedido não me foi feito como funcionária da instituição, me foi feito como artista. E as entrevistas na Item são um projeto de artista e uma oportunidade de a coisa ficar mais clara.

Mas eu acho que o fato de você estar aqui dentro exige um posicionamento ético seu com relação à instituição. Você nunca pode separar totalmente, nem deveria tentar separar. Você não pode esquecer nunca que está dentro. E isso é interessante também.

Esses limites se constroem na prática. Uma coisa é você pensar o que é a ética, outra coisa é você lidar com isso.

Ao esclarecer o trabalho, você poderia assumir que está nessa dupla posição e que mantém alguns valores éticos de acordo com as duas posições.

Isso é inevitável, mesmo os trabalhos que fiz no Centro Cultural São Paulo, onde nunca trabalhei, eram críticos e continuavam sendo respeitosos. Acho que é a responsabilidade de fazer esse tipo de trabalho no Brasil.

Talvez seja bom esclarecer isso, que seu posi-

cionamento é intercambiável, já que seu trabalho lida com estas questões. É um ponto que pode gerar críticas contra seu trabalho, mas que pode, por outro lado, virar parte da estratégia toda.

Esse trabalho acabou sendo muito mais complexo do que eu esperava. Todas as negociações de bastidores, que já me interessavam nos trabalhos anteriores, tomaram corpo nesse trabalho. Esse projeto da Item é sobre isso. Primeiro pensei em abordar a história da Oca e explicar essa história para o público que não a conhece. Mas, preferi dar presença às negociações institucionais e pessoais que o trabalho levantou.

Acho legal esse deslocamento, você fala de política institucional, algo que o público não vê, começa abordando isso a partir da história da remoção do Museu de Aeronáutica e passa para as políticas internas da nossa própria instituição. Nas entrevistas, talvez você possa deixar essas políticas internas mais claras, e aí vira um próximo trabalho. É como com o trabalho da Fernanda Magalhães, o Panorama propôs situações em que o artista questiona a instituição, mas, para isso, a própria instituição tem que estar aberta às negociações. E você é uma artista que está dentro da instituição, mais negociações ainda. Você acabou se deslocando do assunto inicial e abrindo para uma próxima reflexão, talvez mais interessante e mais ampla do que a questão da Oca. A história da Oca é um exemplo concreto de como as decisões são tomadas com relação ao patrimônio e à cultura, determinadas por questões políticas. Na verdade, a história da Oca só precisa ser contada porque sem a compreensão daquele episódio não se chega a essa idéia.

Mas como você acha que isso pode acontecer no Rio e na Bahia, onde ninguém conhece essa história?

Acho que o trabalho engloba essas suas outras aparições, como a da Item, ele vai se constituindo dessas coisas e ficando mais denso, com mais significados.

Carla Zaccagnini entrevista Rodrigo Moura

O que mais me interessou nesse trabalho do Panorama foram suas aparições periféricas, na imprensa e, principalmente, dentro das instituições. Estou até pensando em apresentar as matérias de jornal junto ao trabalho na itinerância, porque elas expandem o terreno do trabalho e contam a história anterior, à qual ele se refere.

Do ponto de vista dos fluxos de informação que o trabalho vai agregando, acho que incluir os jornais seria trabalhar contra esse meio, já que o jornal depende de um outro processo de recepção por parte do espectador. Os jornais têm uma especificidade física, do percurso da informação, que se cumpre sem depender da exposição.

Claro, ele não precisa ser mostrado de outra forma, já existiu como parte do trabalho quando foi publicado. A estratégia seria provocar que isso aconteça nos outros lugares.

A matéria depois vira uma espécie de *memorabilia* do trabalho. Mas, se você tiver algum interesse específico em mostrá-las, não é totalmente estranho ao seu trabalho, que lida com essa idéia de *memorabilia*, das imagens que sofrem um abandono, que se desprendem de seus objetivos. Essas fotos panorâmicas têm isso, elas estão ali quase como recordações de alguma coisa.

É tem toda essa idéia de resgatar a memória que é uma preocupação constante. Mas o que acabou me interessando mais foram coisas que eu não tinha pensado antes. Como as cartas do MAM consultando a advogada para ver se podia ou não podia publicar a matéria de maio de 2000, que ficam lá no arquivo da instituição. Acho que essa parte do trabalho funciona numa instância que independe do público. O público pode nem saber que essas cartas estão lá, mas isso faz uma pequena diferença na instituição, acho que alarga um pouco seus limites.

É uma espécie de fissura no sistema que talvez seja a utilidade última da crítica institucional. A crítica institucional nem sempre levanta questões interessantes para o público e isso é um vetor que tem que ser contemplado. Talvez estas entrevistas sejam uma maneira de dar conta do que acontece ao redor do trabalho, adensando esses significados num outro suporte. E talvez seja esse o caminho dessas outras manifestações e

decorrências do trabalho que às vezes independem mesmo do público.

A conservadora do Museu de Aeronáutica me disse que, depois que eu fui lá e selecionei os negativos, ela começou a embalá-los, começou a olhar e tentar separá-los por categorias. Essa pequena mudança que faz com que os negativos agora estejam embalados também é uma ação do trabalho.

É um eco do trabalho. Agora, no caso do Museu de Aeronáutica, eu acho interessante que isso aconteça e acho que essa é uma consequência tranquila. O problema é o que acontece no MAM, na instituição onde o trabalho está, eu não sei até que ponto essa pequena fissura muda alguma coisa nessa instituição. Você deve ter colhido dados sobre isso, porque no teu caso tem essa característica da tua presença no corpo curatorial do museu. Do ponto de vista do trabalho em si, esse dado não acrescenta nada, continua sendo um trabalho que dialoga com uma instituição e acho que ele consegue deixar claro que as instituições têm papéis auto-determinados e que elas disputam poder na esfera do capital ligado à arte. E mostra os limites da instituição como local privilegiado da arte, principalmente na questão da censura sobre o fac-símile. Nesse aspecto dos ecos, dos resíduos e das decorrências do trabalho, eu acho que a sua é uma situação privilegiada, porque além de ter estimulado reações da instituição a partir de fora, como uma artista que tematiza essas relações de poder, você também tem a possibilidade de acompanhar o processo que acontece dentro da instituição. O trabalho tem mesmo essa característica de o conceito dar a volta: ele se chama Panorama, são fotos panorâmicas, existe um vazio que remete para o alvo da disputa e existe uma exposição chamada Panorama. As coisas se encontram no seu trabalho, e, a partir desse epicentro, você ainda pode acompanhar as decorrências disso. Acho que essa situação privilegiada pode gerar uma reflexão mais complexa do que a que se propõe a princípio.

Eu comecei a ter esse tipo de preocupação depois que comecei a trabalhar dentro de instituições. É uma situação muito específica que poucos artistas vivem e que permite fazer um trabalho de crítica institucional com um conhecimento diferenciado do funcionamento das instituições.

Eu acho que o trabalho do restauro do Almeida Júnior já tem um pouco esse poder, lida com esse tipo de atuação do artista. Assim como o artista pode propor um mundo novo e melhor, ele também pode estimular a visão do que é mais precário, solitário e abandonado no mundo das artes. Eu acho que, do ponto de vista teórico, isso já é um passo adiante com relação a artistas como Ashley Bickerton e Sherie Levine, por exemplo, que faziam uma crítica restrita ao mercado. Essa semantização da instituição que o seu trabalho consegue costurar é um passo importante, em termos teóricos, mesmo que as reações e resultados ainda aconteçam numa escala micro. Para o Brasil, onde as instituições são extremamente carentes e sub-alimentadas teoricamente, essa pode ser uma inserção vertical no sistema.

Eu espero.

O papel de repórter de um grande jornal também pode propiciar uma inserção vertical. Transpor as preferências pessoais e o olhar subjetivo, que existem, para uma escala de grande público é uma tarefa de grande responsabilidade política. Existem várias possibilidades de comunicação. Eu posso falar de vários trabalhos e colocar a foto de um – como fiz naquele texto do Panorama, porque o trabalho me interessava para ilustrar o que estava sendo dito – assim como posso fazer um texto institucional e tomar uma atitude editorial que seja a extensão da atitude da instituição. Exatamente. A matéria com aquela foto é uma extensão da atitude do trabalho, um novo terreno onde ele se apresenta. Principalmente por causa da legenda, que enfatiza o fato de ser uma foto do acervo do Museu de Aeronáutica. Ela funciona como uma ampliação do trabalho, porque faz uma das coisas que o trabalho se propõe a fazer, que é divulgar esse acervo. Existia, da minha parte, uma espécie de generosidade parecida com a que você teve. O mesmo movimento. Espero que sim, como você disse.