

A História da Arte no Brasil: uma entrevista com Annateresa Fabris*

Maraliz de Castro Vieira Christo**

Maraliz: Professora, gostaríamos que a senhora fizesse uma avaliação da História da Arte produzida no Brasil.

Annateresa: Eu diria que essa produção está crescendo em termos quantitativos. Inclusive, em termos editoriais, está começando a haver um interesse maior em divulgar determinadas pesquisas, determinados recortes. Mas, em termos metodológicos, essa modalidade de pesquisa tem que crescer de maneira qualitativa, desprendendo-se de modelos tradicionais. Baseada sobretudo na produção universitária, mais particularmente na produção da Universidade de São Paulo, eu diria que a maior parte das pesquisas feitas no âmbito de História da Arte se voltam para a monografia artística. Não tenho nada contra essa modalidade, mas me parece que ela é abordada de maneira muito linear, até mesmo simplista. Como se a trajetória de um artista pudesse se explicar apenas dentro de si mesma. Nessas pesquisas faz falta toda uma relação do artista com a sociedade, com o meio artístico, e assim por diante. Uma trajetória, que poderia parecer singular em si mesma, quando colocada num contexto maior, adquire toda uma outra conotação e todo um outro significado. Uma coisa me preocupa muito nessa produção feita na Universidade: de repente, qualquer trabalho do artista, mesmo que seja um esboço informe, acaba ganhando o foro de originalidade. São questões que a gente deveria pensar com muito maior cautela e, sobretudo, partir para um trabalho de exploração de fontes primárias. É nessa exploração de fontes primárias que podemos encontrar um veio fecundo para repensar uma série de lugares-comuns sobre a arte brasileira.

* Professora titular aposentada de História da Arte da ECA/USP. Entrevista concedida em 25 de outubro de 1996.

** Professora de História da Arte da UFJF.

Maraliz: Gostaríamos que a senhora se detivesse um pouco mais na questão metodológica da História da Arte.

Annateresa: Postulo um determinado modelo de História da Arte, que vem da minha formação primeira no campo da História. Mas vou deixar bem claro que esse é um modelo possível de História da Arte. Esse modelo, que busca vínculos com a História, com o contexto social, com o contexto artístico, me parece necessário. Como dizia, você não pode pensar num artista isolado do tempo no qual ele vive e do espaço no qual atua. Se você não puder levar em conta todas estas determinações, todos esses vínculos, corre-se o risco de criar falsas visões, de enxergar originalidade onde ela não existe. Tenho estudado particularmente o Modernismo Brasileiro em suas relações com as vanguardas internacionais. Parece-me impossível continuar a manter certas afirmações que se faziam no passado, isto é, dizer que certas idéias estão presentes no Brasil, sem tentar entender como essas idéias são recebidas, como elas são discutidas. Como dizia antes, se se não fizer, nesse caso, um trabalho voltado para recuperação de fontes primárias, para tentar reencontrar todo um debate de época, me parece que se criam visões superficiais, repetem-se noções cristalizadas, já há um certo tempo, por uma crítica. Por outro lado, uma questão que está me preocupando muito ultimamente, é tentar pensar as maneiras pelas quais é construída a historiografia artística brasileira, evidentemente atentando para os momentos em que essa historiografia é produzida. Digo isso porque, recentemente, eu estava presidindo uma banca de doutorado, e, no final dos trabalhos, alguém da mesa disse que finalmente aquela tese estabelecia a verdade sobre aquele assunto. Não resisti. Quando fiz o meu discurso final, disse que em termos de História não se pode falar em verdade, em termos de História se pode falar em validades, em pontos de vista que respondam a determinado momento, mas achar que um trabalho estabeleça a verdade sobre algum assunto, me parece uma afirmação perigosa. Então, mesmo em relação a essa Historiografia, acho que a gente deve pensar quando esta Historiografia foi produzida, a que determinações obedece, que relações mantém com a produção artística daquele momento. Se você não tiver toda essa visão, não só empobrece o discurso como corre o risco de criar falsas interpretações.

Maraliz: Quais são os principais problemas enfrentados pela Historiografia brasileira?

Annateresa: É muito complicada também essa sua pergunta, porque a Historiografia Brasileira carece de tudo, particularmente no campo da História da Arte. O que me parece viável, em termos de desenvolvimento de trabalhos, é o que eu chamaria de uma certa tendência à "regionalização", isto é, me parece que em termos de Historiografia Bra-

sileira consegue-se, hoje em dia, determinar algumas linhas, a partir dos lugares de enunciação do discurso. Quer dizer, percebe-se claramente que a produção de São Paulo está muito voltada para a questão da Modernidade, a produção do Rio de Janeiro está interessada em entender muito o século XIX e certos aspectos do século XX. Em Minas, pela própria tradição, há todo um florescimento de estudos muito mais voltados para o Barroco. Não me coloco contra essa tendência porque me parece que isso poderia nos levar àquilo que eu estava dizendo antes, isto é, levar à exploração das fontes primárias, à constituição de um *corpus* teórico mais coeso, na medida em que se tenta destrinchar situações pontuais sem tentar ir para uma grande globalização, que me parece impossível de ser feita se você não tiver toda uma série de estudos localizados, para, depois, tentar constituir um panorama. Ao mesmo tempo, diria que esse panorama freqüentemente faz falta, porque, quando se tenta situar o seu objeto de estudo particular numa determinada vertente, percebe-se todos os elos que faltam ao estudo. Parece-me que, no caso da História da Arte Brasileira, muitas vezes não só se estuda o seu objeto, como se é obrigado a percorrer toda uma série de caminhos, que não foram suficientemente explorados pelos outros, para realmente tentar situar esse objeto de uma maneira mais adequada. Depois, conforme o período que se está estudando, freqüentemente se é obrigado a lançar mão de instrumentos interdisciplinares. No meu caso, para a questão do Modernismo, o diálogo com a literatura é constante, porque não daria para pensar o Modernismo apenas pelo vetor das artes plásticas, quando ele é um projeto interdisciplinar, no qual há essas trocas constantes. O que se pode dizer, Maraliz, é que, na verdade, falta quase tudo na historiografia artística brasileira. Se fôssemos pensar, por exemplo, num livro, que pudesse ser uma História Geral da Arte Brasileira, eu não o pensaria em termos cronológicos. Acho que essa é uma visão que já não responde mais às metodologias atuais. Pensaria muito mais numa empreitada coletiva; acho que ninguém pode querer ter a onipotência de abarcar toda uma História da Arte. Teremos que ter uma empreitada coletiva, interdisciplinar, contando com a contribuição de profissionais vindos de diferentes campos do saber, para, de fato, poder constituir uma série de recortes e de enfoques. Como eu pensaria isso? Desde a situação do artista, passando pela questão do público, recepção, modalidades de formação; poderíamos ter análises pontuais de artistas ou de obras de arte, mas acho que se deveria ter em mente essa rede de interconexões e deixar um pouco de lado a fácil tentação cronológica. Poder-se-ia pensar uma História da Arte num horizonte de questões muito mais rico de implicações, de conflitos, de tensões. Tentar ver a História da Arte em suas conexões com a História da Cultura. Não ficarmos apenas no campo da pura visualidade. Novamente eu creio que se tem de recorrer aos instrumentos da História, porque não adiantaria eu fazer essa proposta ficando apenas, por exemplo, em

abordagens de caráter formalista, como uma boa parte da nossa crítica ainda continua fazendo.

Maraliz: Como a senhora vê, nesse momento brasileiro, a relação entre o historiador da arte, o crítico e o artista?

Annateresa: Vamos começar pela segunda questão, o crítico. Dificilmente se pode falar, hoje em dia, em crítica de arte no Brasil. Ou, diria que não se pode mais pensar a crítica que está nos veículos de comunicação de massa, como uma crítica. Ela se tornou notícia, ela se tornou reportagem, ela não é mais uma reflexão, ela não é mais a emissão de um juízo. Não é de fato uma crítica que permite uma alimentação para o artista e o público. Esse instrumento praticamente desapareceu da imprensa brasileira. Ou está muito esparsamente presente em alguns momentos. Por outro lado, faltam revistas especializadas nas quais se possa fazer este exercício crítico. Não quero dizer com isso que a crítica tenha desaparecido, mas que a crítica, pensada como essa atividade de juízo, se transferiu, em grande parte, para a Universidade, na qual freqüentemente se tem uma junção do trabalho historiográfico com o trabalho crítico. Veria a presença da crítica em algumas curadorias bem fundamentadas nas quais se tem, por exemplo, a enunciação de um problema, de um problema claro, teórico. Diria que a crítica se deslocou de um espaço mais público, mais comunitário, para a Universidade. Você pode, por exemplo, localizá-la nessas curadorias. É uma coisa curiosa porque, afinal, no século XX, nós tivemos os maiores intelectuais escrevendo em jornais, produzindo crítica de arte, produzindo um debate, uma reflexão, e, nesse momento, ao contrário, se observa um recuo. O exercício crítico se deslocou muito mais para o interior da Universidade, sobretudo para os cursos de pós-graduação, nos quais realmente se pode ter um espaço de diálogo maior, muito embora, como já disse antes, muitos dos cursos de pós-graduação deixem a desejar enquanto encaminhamento metodológico, pela própria falta de um maior número de profissionais, de linhas de pesquisa claramente determinadas que façam com que o aluno escolha seguir a orientação de determinado professor, porque se identifica com aquele tipo de trabalho. Na verdade, o orientador, orienta metodologias muito diferenciadas, porque não é possível, nesse momento, escolher o aluno pela identidade que ele tem com a sua maneira de abordar a História da Arte. Observa-se uma espécie de ecletismo nesse momento, e me parece que só talvez a longo prazo você possa pensar de fato numa especialização metodológica, em linhas claramente determinadas, como acontece no estrangeiro. No estrangeiro quando se quer seguir um determinado tipo de enfoque, escolhe-se aquele professor que trabalha com a metodologia desejada. Aqui, não, lança-se mão um pouco de tudo e, enquanto orientador, também não se pode descartar quem não se identifica

totalmente com o seu projeto, porque não faria avançar a área. Quanto à relação com o artista, diria ser uma relação sempre problemática, quer como crítico, quer como historiador, porque, na relação com o artista, têm que ficar muito claros e determinados os papéis que cada um exerce no campo simbólico. Enquanto historiador, crítico, ou curador, tem-se que assumir uma postura autoral, isto é, deixar claro que o projeto executado é um projeto seu. O artista - ou um grupo de artistas - será o objeto da sua análise, o que não significa necessariamente que se tenha de espessar as visões deles. Tem-se que problematizar essas visões, freqüentemente dizer não a certas tentativas de imposição de leitura por parte do artista. Considero isso um diálogo bastante complexo e muitas vezes tenso. Às vezes, o artista, no afã de afirmar o seu trabalho, esquece que este termina quando a obra está feita, aí começando o trabalho do historiador, do curador, ou do crítico, que vai refletir sobre essa obra, vai contextualizá-la, e não pode aceitar certas visões que o artista fabricou sobre si mesmo, sem tentar dialogar com essas visões e sem tentar entender como elas foram constituídas. Encontra-se muito, por parte do artista, essa tentativa de freqüentemente ele próprio justificar sua obra e querer vender o pacote completo.

Maraliz: Professora, como a senhora sente o papel do historiador frente a Arte Contemporânea, que se coloca como desmaterializada?

Annateresa: Diria que a questão da desmaterialização da arte é uma vertente possível. Acho que, hoje em dia, se está diante de um panorama artístico no qual todas as tendências convivem lado a lado e sem nenhum tipo de conflito. Na verdade, desde o segundo pós-guerra, nós não estamos mais naquela situação de conflito que opunha um movimento ao outro, como acontecia no começo do século. Agora estamos numa situação muito pluralista, em que tudo tem condições de existir. Como historiador, tem-se que ter a capacidade de perceber o porquê dessas várias coexistências, quer dizer, por que um determinado momento histórico aceita esse leque tão amplo de possibilidades para a arte... Para responder a sua questão mais pontual, da arte desmaterializada, remeteria a um momento preciso em que essa questão começa de fato, a ser fortemente agitada, a década de 60, quando, por exemplo, com uma iniciativa como a arte conceitual, se tentava dar a idéia de que o crítico ou o historiador, enquanto intermediário, teria condições de desaparecer. Isso fica claro em todos os enunciados de Kosuth que realmente colocam o artista como um produtor do discurso crítico, que pode, de fato, dispensar essa mediação. Mas eu vejo a crítica, a historiografia, adotando rapidamente estratégias para sobreviver. Por exemplo, lembrando quais as fontes dessa atitude, mostrando que essa atitude não surge do nada, que, se se quiser pensar a arte desmaterializada enquanto expressão tautológica, pode-se, por exemplo,

remontar ao Impressionismo... Começa-se a constituir toda uma genealogia, mostrando como essas idéias já vêm permeando a arte desde o final do século XIX. O que se pode perceber criticamente é que estas tendências, que queriam sair da forma, para acabar com o domínio do mercado, acabam sendo reconvertidas para o mercado como informação. Isto é, enquanto texto, catálogo, foto, vídeo, filme e assim por diante. Quer dizer, escapa-se do mercado enquanto objeto, mas alimenta-se esse mercado com esse eixo a que se pode chamar de informação. Por outro lado, para que essas obras ganhem o caráter artístico, precisam do mercado, porque, fora do mercado, talvez elas não tivessem condições de serem assumidas como obras de arte. Poder-se-ia pensar no caso paradigmático de Duchamp. O que seria o *ready-made* de Duchamp fora do circuito artístico? Nada. Seria um objeto qualquer. Duchamp precisa do circuito artístico para que o não-artístico se converta em arte. Cabe ao historiador, ao crítico, mostrar essas possibilidades de leitura, essas contextualizações. Por outro lado, o crítico, o historiador têm uma outra tarefa. Hoje em dia, tem-se uma série de trabalhos artísticos que, na verdade, são absolutamente individualizados e que são agrupando por tendências, a partir de uma série de afinidade entre as diferentes propostas. Posso lhe dar um exemplo: a arte pop. Não se pode pensar na arte pop enquanto um estilo. Não há nenhuma semelhança formal de um artista para o outro. No entanto, tem-se uma série de elementos comuns a esses artistas, por exemplo, o fato de trabalharem com imagens de segunda geração, de remeterem ao ambiente urbano, a uma iconografia de massas. Por esses elementos constituem-se então grupos mais do que movimentos.

Maraliz: Como a senhora vê o problema da relação entre a História da Arte Brasileira e a busca de uma identidade nacional?

Annateresa: Alguns críticos e teóricos dizem que essa questão está superada frente à tão propalada globalização e ao tão propalado multiculturalismo. Entendo que a questão não é tão simples. A arte de hoje em dia freqüentemente traz explicitado o seu lugar de enunciação. Tive oportunidade de fazer uma reflexão nesse sentido recentemente, quando fiz a curadoria de uma exposição dedicada a artistas de países que integram o Mercosul. Interroguei-me muito sobre o modo de fazer o texto que apresentasse esses artistas. Escolhi dois artistas por país apenas. Evidentemente, li uma série de artigos e de pronunciamentos sobre essa questão e acabei concluindo que a questão da identidade, que tinha sido uma marca fundamental da década de 70, não está de todo superada. Sinto na historiografia, mesmo norte-americana, a necessidade de definir uma identidade americana. Ao fazer essa minha seleção, e, ao fazer depois o texto do catálogo, percebi, por exemplo, que existem artistas que claramente enunciam, como eu digo, o lugar a partir do qual eles

falam. Eu pensaria aqui num exemplo, que poderia lhe dar para a Arte Brasileira, muito claro: Anna Bella Geiger. Anna Bella Geiger fala a partir da América Latina. É sobretudo o trabalho que ela faz de cartografia, de uma cartografia que escapa da cartografia canônica, que cria toda uma relação complexa entre o hemisfério sul e o hemisfério norte. No trabalho da Anna Bella, a todo o instante sabe-se que está falando de um determinado lugar geográfico. Ou, como percebo, por exemplo, num artista argentino como Pablo Siquier, diante do qual, aparentemente, se poderia perguntar: "Onde é que se percebe a enunciação do discurso num trabalho geométrico?" O que se descobre nesse trabalho geométrico é que, frequentemente, ele explora elementos decorativos presentes na arquitetura de Buenos Aires nos anos 40 a 50. Por esses elementos percebe-se claramente o lugar a partir do qual se enuncia um discurso. Eu também perceberia, por exemplo, a presença de um lugar de enunciação numa artista como Rosângela Rennó, que trabalha com imagens apropriadas. O arquivo universal, por ela criado, apresenta uma população miscigenada, pobre, diferente dos modelos europeus. Se você começa a olhar todo o arquivo que a Rosângela constitui, percebe de que lugar ela fala, além da noção de identidade que traz embutida. Há artistas, hoje em dia, que trazem a questão da identidade sexual, da identidade pessoal. Não penso apenas, agora, numa noção de identidade nacional-cultural; acho que a questão da identidade está se espalhando em várias direções, mas não descartaria essa, digamos, possibilidade de perceber a presença muito clara do lugar a partir do qual o artista fala, em vista de modelos que, no fundo, vêm de um outro contexto cultural, que muitas pessoas assumem acriticamente. Penso que a questão da identidade ainda é uma questão muito forte. Não diria apenas em nossa produção, julgo que na produção mundial se percebe isso. De outra maneira, inclusive, não se assistiria a toda uma série de conflitos tão sangrentos no mundo todo, se essa questão da identidade não se colocasse de maneira tão premente.

Maraliz: Falando nisso, qual seria o papel social do artista contemporâneo?

Annateresa: Acredito ser um papel que ele tem que reinventar. No nosso século, a arte perdeu as várias funções que ela se atribuiu. Hoje em dia, a meu ver, ela apenas está cumprindo uma função de produzir objetos para o mercado. O artista perdeu o papel utópico de transformador do mundo, que as vanguardas históricas se tinham dado. Eu diria mesmo que ele está perdendo o papel que havia assumido, sobretudo no segundo pós-guerra: de estar lado a lado com a sociedade e refletir em seu trabalho essa sociedade... Ele próprio está se interrogando sobre o que pode fazer e sobre as contribuições do seu trabalho. Quer dizer, não vejo um horizonte utópico na arte. Há obras que podem me interessar particularmente por uma questão ou outra, mas diria que à maior parte da arte contempo-

rânea falta a dimensão de um projeto. Então, por isso, acho que o artista tem que reencontrar um papel para si.

Maraliz: Como a senhora avalia os trabalhos desenvolvidos sobre História da Arte em Minas Gerais?

Annateresa: Não conheço muito a situação local. Conheço os trabalhos de Myriam Ribeiro de Oliveira, sobre o Barroco, claro. Conheço o trabalho da equipe da Revista Barroco, mas como a minha especialidade não é o Barroco, é o século XX, talvez pudesse falar de trabalhos que acompanhei mais de perto. São trabalhos de arte mineira, mas feitos em São Paulo, na Escola de Comunicações e Artes. O trabalho que eu conheço melhor, é o da Marília Andrés Ribeiro, que foi minha orientanda, que se constitui numa proposta de análise da atuação das neo-vanguardas em Belo Horizonte, na década de 60. Parece-me que, nesse trabalho, Marília faz um reconhecimento de campo, tenta pensar a questão da Arte Contemporânea em Belo Horizonte, fora daquele velho ramerrão da relação com o eixo Rio-São Paulo, realmente tentando pensar uma situação local articulada em volta de três eixos fundamentais: a cidade e a atuação cultural da cidade, a presença da crítica de arte ativando todo um debate e, finalmente, a atuação dos artistas dentro dessa situação. Parece-me que, levando em conta esse tripé (circuito cultural, crítica e atuação artística), Marília consegue criar, de fato, uma referência, uma espécie de modelo para a análise de outras situações locais. No caso de Marília, é muito importante perceber a atuação da Universidade, desempenhando um papel modernizador no circuito artístico. É uma questão que não acontece no Rio, não acontece em São Paulo, onde observa-se mais uma relação de mercado, aberta através de galerias, publicações. Em Belo Horizonte, ao contrário, a Universidade tem um papel determinante, modernizador e crítico, na década de 60. De repente, olha-se para essas situações locais, começa-se a deslocar o eixo de atenção e a mostrar que não se pode pensar apenas em termos gerais, não dá para pensar em grandes totalizações. Outro trabalho que conheço mais de perto, é o de Ivone Luzia Vieira, sobre as décadas de 20 a 40, em Belo Horizonte, no qual, a partir de uma perspectiva diferente, a autora tenta pensar a questão da modernização de um espaço artístico e cultural, levando em conta também a relação do artista com a sociedade, com a constituição de um mercado incipiente, de um debate cultural... Sou muito favorável a esses estudos de recuperação, de reflexão sobre uma determinada situação pontual. Parece-me que, a partir deles, realmente nós poderemos repensar uma série de problemáticas sobre a Arte Brasileira.