



FOTOS: ELVIRA FORTUNA / DIVULGAÇÃO

“Não acredito no altruísmo do artista”

Jorge Macchi diz desconfiar dos artistas que se dedicam a “salvar o mundo” e fala sobre o mercado da arte e um pouco de sua obra

ALEXANDRE DIAS RAMOS

Em março deste ano, o argentino Jorge Macchi, um dos mais prestigiados artistas plásticos da atualidade, passou uma pequena temporada em Porto Alegre. Ele participou do Programa Artista Convidado do Ateliê de Gravura da Fundação Iberê Camargo. Nesse período, Macchi realizou uma gravura chamada Monstruo. Como grande parte da obra do artista, foi inspirada no cotidiano — nesse caso, uma página de jornal. No período em que esteve na cidade, Macchi concedeu à Revista NORTE a entrevista a seguir:

Fale um pouco do seu processo de criação, e de como, por exemplo, ele se inicia a partir de um convite para trabalhar no ateliê de Iberê Camargo, aqui em Porto Alegre.

Minha forma de trabalhar parte da experiência cotidiana, parto de objetos existentes e algumas variações sobre esses objetos cotidianos. O que aparece primeiro é uma imagem, e essa imagem impulsiona depois um desenvolvimento e implica também

numa busca de um suporte adequado. Minha primeira aproximação a uma imagem é um desenho, é um simples desenho em que o que eu faço é transpor essa imagem da imaginação ao papel, e a partir desse desenho começo a procurar possibilidades, analisando o que tem esse desenho, essa imagem, o que tem de particular. Se é uma imagem que implica movimento, então o suporte vai para o lado do vídeo. Se implica um som, bom, daí necessita de outro meio. Nesse caso, no caso do convite que me fez a Fundação Iberê Camargo, é um processo diferente, porque parte de um convite e uma limitação muito marcada: vamos trabalhar com meios de reprodução gráfica.

No Programa Artista Convidado do Ateliê de Gravura, os artistas são chamados para trabalhar com gravura em metal, tendo então de utilizar uma técnica que nem sempre é a usual de seu trabalho. Como você pensa essa transposição?

Eu acabo de chegar e conheci a pessoa responsável pela oficina e seu assistente [Eduardo Haesbaert e Marcelo Lunardi] e propus a eles um trabalho... Obviamente o formato final é uma chapa, ou seja, é um metal, mas digamos que se pode chegar ao metal através de lugares muito diferentes; pode-se desenhar diretamente sobre a chapa ou pode-se partir de uma fotografia e depois chegar à chapa ou se pode ir a uma serigrafia primeiro e depois voltar para a chapa, de modo que o formato da gravação do metal se abre de uma maneira grande, é muito amplo.

Você já havia trabalhado com gravura em metal?

Eu trabalhei na Escola de Belas Artes durante dois anos, mas, digamos, nunca passei do que é o conhecimento da técnica de gravação em chapa. Por isso, estando aqui, não pensei tanto no metal, senão na imagem e na, digamos, possibilidade de levar essa imagem à realidade justamente apoiando-me nos conhecimentos dos técnicos.

O acaso (no sentido de um des/controle da aleatoriedade) está muito presente no seu trabalho. Como você lida com ele?

Na realidade, eu sempre trabalho com o aleatório. No caso da gravação que estamos desenvolvendo agora, ainda não chegamos na parte da aleatoriedade, estamos ainda investigando de que maneira podemos levar essa imagem à realidade. Eu imagino que o elemento aleatório vai aparecer em algum momento, mas ainda não posso dizer como vai aparecer.

É recorrente nas suas obras o uso do texto escrito, transportando, quase sempre, o olhar do espectador para sua estrutura; como se tivéssemos de voltar para o grafismo da escrita (seu desenho) para então podermos entrar no trabalho. Com a música

acontece algo muito parecido, seus elementos são desconstruídos (em tempos, notas e pentagramas) para, uma vez expostos cada um dos “ingredientes” da obra, daí sim formar algo novo. O que te interessa são, de fato, essas re-significações?

Creio que você esteja se referindo a uma obra que se chama *Música incidental*, em que aparece o cruzamento entre o que é elemento textual e o que é a escritura da música. Claro que o que acontece aí é que o texto se transforma em suporte da música, então há como uma espécie de inter-relação entre ambos. O texto, com a distância, deixa de se perceber como texto e passa a ser forma, então se transforma numa linha e essa linha, desde longe, se transforma em suporte para a música, isto é, no pentagrama, e as interrupções nas linhas horizontais denotam a presença de uma nota, uma nota musical. Então o que eu sinto é que, à medida que se vai afastando do papel, começamos a perceber diferentes planos; primeiro, quando se está muito, muito perto, é o plano textual, à medida que se vai afastando esse plano textual se transforma em formal e em suporte da música, e, à medida que se chega mais longe, o que se vê é a escritura da música. Essa transição entre diferentes leituras é algo bastante comum no meu trabalho; há um olhar que é um olhar distante, talvez, onde se percebe a forma e, à medida que se vai aproximando, se vai percebendo cada vez mais os detalhes e a essência de cada uma das partículas que conformam essa forma.

Qual sua relação com os livros?

Não sou um leitor obsessivo, mas gosto de ler, estou constantemente com um livro perto. A relação que se estabelece com o livro é algo que gosto muito. Me agrada o fato de quando alguém lê tem um objeto na mão, e por isso me parece que é sempre uma experiência absolutamente pessoal, para mim é impossível que o computador substitua o livro porque há algo na manipulação do livro que o computador não tem. Tanto é que até agora o livro eletrônico ainda não deu resultado. Mas eu encontro gente que inclusive que passam o livro para o celular e o vão lendo... é algo que realmente eu detesto, não é a mesma coisa, porque há algo na materialidade da folha de papel, o fato de que se vai avançando e aí com o tempo há uma forma que vai pesando mais no lado esquerdo do que no direito... há toda uma questão física que me parece interessante no fato de ler um livro, um objeto livro. Desenvolvi alguns projetos que têm o formato livro e esse formato é um formato que me interessa sobretudo porque é como se o autor pudesse determinar muito precisamente a forma que se deve olhar determinada coisa. Quando alguém monta uma exposição, de certa forma sugere uma leitura, sugere que vejamos esta peça antes que a outra; mas em um livro esta ordem está colocada de uma maneira su-



per precisa. Quando vocês fazem isso [segurando um exemplar da Revista NORTE] a capa é o primeiro que se vê... e depois uma ordem... e aqui está a última página... o último conteúdo que vocês querem que se veja é isso. Então, quando eu trabalho no formato livro, me interessa justamente essa ordem.

E você tem contato com os escritores argentinos?

Não muito, conheço alguns, mas não tenho um contato muito grande. Freqüento livrarias, mas não me encontro com os escritores. Na realidade, quando faço algum trabalho que implica a presença de um escritor, sim. Então fazemos um trabalho mais de diálogo. Por exemplo, quando fizemos há alguns anos um trabalho que se chama *Buenos Aires Tour* (trabalhei com uma escritora que se chama Maria Negroni), aí sim tivemos muitas discussões e falávamos, mas na realidade não é algo que costumo fazer.

Seus mapas, incluindo o *Tour*, propõem uma reorganização do lugar, ou, pior ainda, não propõem qualquer tipo de organização, apenas uma nova relação perceptiva desse lugar. Fica então um espaço, uma abertura, por onde o público pode “percorrer”. Até que ponto você planeja esse percurso do público?

Creio que a nossa atividade é uma atividade muito egoísta, não acredito em absoluto no altruísmo do artista, o artista pensa em si mesmo e é a única maneira que seu trabalho pode servir para alguém, e desconfio absolutamente dos artistas que, digamos, dedica sua vida a salvar o mundo — porque na verdade me parece que a arte não é uma ferramenta que tem uma influência tão direta na realidade. Não nego que a arte tenha influência na realidade, mas o que eu digo é que não tem uma influência direta, é uma influência absolutamente mediada e a muito longo prazo.

Pode-se dizer que, a princípio, é algo particular...

Sim. E digo isso porque no momento de fazer o *Buenos Aires Tour* eu não pensava na pessoa que ia percorrê-lo, eu pensava em mim mesmo fazendo isso. E quando olho o trabalho... nos custou muitíssimo terminá-lo. Não é um guia para que as pessoas percorram a cidade; para mim é um guia das nossas escolhas e das nossas personalidades. Finalmente, é uma viagem ao redor da cidade e ao mesmo tempo é uma viagem pelo interior de cada um de nós. Vejo isso como se fosse um auto-retrato em três dimensões, cada dimensão corresponde a um artista.

Na 6ª Bienal do Mercosul (2007), pôde-se ver uma quantidade significativa de obras suas. E você também precisou ficar

bastante tempo na cidade de Porto Alegre, montando a exposição, etc. Como foi para você a recepção do público?

Creio que fiquei cerca de três semanas aqui. Do ponto de vista da montagem da mostra — e aqui sim estive muito de acordo com o curador Gabriel Pérez-Barreiro — a ideia era justamente que as obras não pertencessem a um mesmo período, não estivessem organizadas de maneira cronológica, mas antes por obras de tipos muito diferentes e épocas muito diferentes juntas... e então ver o que acontecia. O plano era que se percebesse, apesar da multiplicidade de suportes e técnicas, algo como uma espécie de discurso subterrâneo, e isso foi realmente... Essa ideia da percepção do discurso subterrâneo é o que me impressionou da recepção aqui em Porto Alegre, porque as pessoas não tinham a impressão de que eram dez artistas diferentes, senão o que eu percebi era que as pessoas falavam de algo que talvez não pudesse ser colocado em palavras — assim como eu também não consigo colocar em palavras — que se percebia, apesar da multiplicidade de suportes... e isso é algo que me ficou gravado dessa exposição, muito além do calor das pessoas, porque realmente nunca na minha vida me senti um *pop star* como aqui [risos].

Com sua experiência de exposição em tantos lugares, você percebeu grandes diferenças (positivas e negativas) entre o público brasileiro e o público internacional?

O que eu percebi aqui em Porto Alegre, como disse antes, é que há um imediatismo que não vi em nenhum outro lugar. As pessoas se aproximavam e expressavam a mim seu parecer, ou me diziam que estavam emocionadas... Creio que foi o lugar onde tive mais resposta de todos os lugares onde já expus, foi o lugar onde tive uma resposta mais imediata.

Como é na Argentina a receptividade do seu trabalho?

É estranho porque não sinto o mesmo que passou aqui, me parece que as pessoas são um pouco mais distantes... simplesmente isso.

E como você pensa o mercado da arte? Não sei na Argentina, mas aqui no Brasil a gente fala de mercado, mas é um pouco ilusório, porque na verdade se as pessoas não compram, não vendem, se as galerias não conseguem sobreviver, se a maioria das cidades nem têm galerias de arte... Mesmo em relação a São Paulo e Rio de Janeiro, estamos falando de dez ou vinte galerias, não mais do que isso. É um mercado muito pequeno e as pessoas não têm o costume de entrar e dizer “gostei, quero levar este e aquele trabalho”; tem galerias excelentes que na realidade sobrevivem das feiras internacionais. Então se pode



dizer que aqui o mercado de arte, como se concebe normalmente um mercado, é algo um pouco imaginário.

Tudo é relativo, porque, digamos, o mercado que há aqui é extremamente maior que o mercado de Buenos Aires, ainda assim, em Buenos Aires se fala de mercado. Não sei se quando se diz mercado implica que esse mercado seja completamente desenvolvido, talvez haja mercado para coisas mínimas, por exemplo, para pregos de platina — e quem vai comprar, não sei, talvez apenas três pessoas devam comprar pregos de platina —, mas é um mercado. O que eu digo é que na Argentina há cerca de trinta colecionadores de arte contemporânea. Em São Paulo, com a Galeria Luisa Strina eu vendo muito, mas também em Buenos Aires com a Galeria Ruth Benzacar, mas o que eu sinto é que as galerias da Argentina vendem mais nas feiras, porque tem um momento em que, digamos, o mercado pequeno de Buenos Aires se esgota. Tenho duas galerias da Europa e vão bem, sempre tem alguém que compra.

De que maneira a “entrada” da Ásia e do leste europeu no mercado da arte — em se tratando principalmente da aquisição de obras em leilões e na formação de coleções — influencia esse mercado?

Eu acho que na verdade não nos afeta, mas o que é notável é que de repente apareceu uma quantidade de artistas que — não sei se com vocês acontece o mesmo — eu não consigo diferenciar nenhum. É como se tivessem um só nome [risos] e que eu imagino que deva acontecer o mesmo na América Latina: “tem um tal de... Macchi, né?” [risos]. É algo que antes não acontecia, não havia artistas da China e agora realmente se vê. Outro dia eu estava vendo um catálogo e um quarto dele era de artistas do Extremo Oriente, então obviamente influencia. Mas temos que pensar que assim como aparecem artistas aparecem colecionadores do Oriente. Como isso afeta o mercado eu realmente não sei... teria que perguntar a um galerista.

Quais artistas brasileiros e argentinos você acredita que ultrapassam as fronteiras regionais ou nacionais, e que sejam importantes para um público mais amplo?

Bom, um dos meus artistas favoritos, que é brasileiro, se chama Cildo Meireles, mas obviamente ele está totalmente internacionalizado — está fazendo uma mostra em Barcelona, na Tate, etc. — e depois tem outros artistas brasileiros que me interessam, obviamente não têm o desenvolvimento que teve Meireles, mas Tunga, dessa geração... Tem um artista que gosto muito que é o José Damasceno. Fernanda Gomes é uma artista realmente fora de série, faz as coisas de modo muito sutil, como se fosse se desfazer a qualquer momento, é muito interessante isso. Na

Argentina o que acontece é que existem bons artistas, mas eles não têm o desenvolvimento e a prática do mercado internacional. Quando eu digo mercado eu me refiro a tudo, não apenas à compra e venda, mas exposições também. Creio que os artistas brasileiros têm uma maior saída que os artistas argentinos; em parte por uma política cultural mais forte no Brasil. Eu sinto que aqui existem instituições que se ocupam disso; na Argentina a política cultural está em mãos privadas — o museu mais importante de Buenos Aires, o Malba, é privado. Mas também há uma situação: o Brasil tem a Bienal de São Paulo e a Bienal do Mercosul. Em Buenos Aires tem o Centro de Estudos Brasileiros, com uma oficina pequena mas uma galeria muito boa, é uma instituição que eu não sei se é do Estado brasileiro, acredito que sim, onde há exposições de artistas brasileiros. O que eu noto é que no Brasil há uma política cultural mais agressiva, e isso faz com que os artistas possam viajar e mostrar mais o seu trabalho. Na Argentina eu acredito que tudo depende mais da vontade dos artistas, da sorte, da persistência. É o caso de Guillermo Kuitca, no começo dos anos 1990, foi o artista internacional argentino (numa época era ele o único que saía) que esteve na Documenta e em um montão de lugares; mas tudo foi, digamos, primeiro por talento, também por vontade própria, não teve ninguém que o ajudasse institucionalmente, somente uma vez creio que teve uma representação Argentina na Bienal de São Paulo. Foi a única vez que Kuitca saiu com apoio institucional.

No começo da entrevista você falou que o seu processo de criação começa com objetos cotidianos, variações sobre ele... Eu gostaria de saber um pouco como é o seu cotidiano em Buenos Aires, sua rotina, quais suas pequenas manias [risos].

Se se imagina a vida de um artista boêmio, eu sou absolutamente o contrário, porque me levanto cedo e dedico as primeiras horas pra fazer trabalho administrativo, antes de tudo, e pela tarde sim vou ao ateliê. Na realidade não vou tanto ao ateliê, mas faço mais um trabalho de coordenação de outras coisas que são feitas fora do ateliê. E meu cotidiano no ateliê é parte sobretudo desses desenhos, que são ou não projetos, que às vezes ficam diretamente nesse formato de desenho, às vezes esse desenho implica um desenvolvimento posterior ou às vezes termina aí. Digamos, o meu cotidiano no ateliê não é tanto o desenvolvimento de projetos, senão, mais que nada, um trabalho em mínima escala que depois evolui. §

Alexandre Dias Ramos é artista plástico, especialista em Arte-educação e Museologia, mestre em Sociologia da Cultura pela USP, autor do livro *Mídia e arte: aberturas contemporâneas* (Editora Zouk).

Vida nada fácil

ELAINE LEANDRO XAVIER, JANETE OLIVEIRA DA SILVA, PRETA, RAQUEL MARTINS PEREIRA, ROSANGELA MARIA MORAES DOS SANTOS

ILUSTRAÇÃO: CANHOTÓRIUM ARTE APLICADA

Ana acorda com o sol entrando pela janela do quarto. Ainda está com sono porque foi dormir às 4 horas, pois ela e a avó ficaram conversando durante muito tempo depois de lavarem as sobras do pernil assado e terminarem o espumante que ela trouxe para brindarem o Ano Novo que acabou de entrar.

A primeira coisa que vê é o filho dormindo ao seu lado. Fica olhando para ele emocionada, já com pena de ter que voltar dentro de poucos dias. “Nem vi este moleque crescer”, pensa e promete a si mesma que um dia — quem sabe neste ano que está entrando? — vão ficar juntos.

Com uma ponta de culpa lembra da amiga Janaína, mãe de oito filhos e que nunca largou nenhum. Como ela conseguiu? Há pouco tempo ainda passou por dificuldades quando foi despejada da casa boa de dois pisos onde morava. De uma hora para outra se viu sem saber o que fazer, se ia para um albergue ou para debaixo da ponte com a filharada. Aí aconteceu um fato que foi quase um milagre: um conhecido — nem era seu amigo ou seu cliente — ofereceu-lhe uma casinha nos fundos da dele.

Janaína nem acreditava. Chegou lá em cima do morro com meio metro de língua de fora e viu a casa, bem boazinha, aliás melhor do que a do proprietário, que está quase caindo. Até hoje não entendeu ao certo porque ele lhe cedeu a casa melhor.

Nos capítulos anteriores:

Francielly — Fran para os amigos — faz ponto na Voluntários da Pátria. Dia 31 de dezembro, final de tarde. Está a caminho de Bento Gonçalves, onde nasceu e se criou com o nome de Ana Maria. Vai passar a virada do ano com a avó e o filho. Desde que veio para Porto Alegre, há 12 anos, Fran tornou-se uma profissional do sexo independente, sem gigolô nem cafetina. Ninguém lhe tira o que ganha, mas também não tem proteção. A rua é muito perigosa. Tem cliente que bate, abusa e até mata. Ela própria já teve o rosto cortado a faca.

A justificativa é que a mulher dele está acostumada com a casa velha. Seja como for, lá está a Janaína, instalada com todos os filhos na construção de três peças, espiando de longe o vizinho lavar a roupa dos filhos no tanque durante horas e horas e brigar com a mulher, mas sem nunca incomodá-la. Esta história sempre faz Ana pensar no valor de uma amizade sincera e desinteressada.

Aqui no interior ela não tem muito com quem contar, além da avó. As tias só sabem fazer fofocas, mas os tios são até bem atenciosos e se mostram sinceramente preocupados com ela, filha da única irmã que tiveram e que morreu muito jovem, deixando a filha órfã. Agora ela ouve a voz deles na cozinha, conversando com a vó Lena. Decerto estão tomando mate na cozinha, enquanto a avó prepara o seu café da manhã que, por sinal, está cheirando maravilhosamente. Café passado em coador de pano parece melhor do que os que faz na cidade, naqueles filtros de papel. Ana sente água na boca só de pensar no pão feito em casa, na chimia de abóbora, nos teorresminhos que esperam por ela na mesa.

Com um pouco de pena, se solta do abraço do filho e levanta. No corredor, ouve a voz de tio...

— ...hora de tomar rumo. A Ana é estudada, serviço não vai faltar por aqui. A senhora devia falar com ela para que ficasse aqui de uma vez por todas, mãe.

A vó Lena não diz nada. Ela nunca se meteu com a vida de Ana a não ser quando ela andava de amores com o Armandinho, filho do dono do armazém. Aquela foi a única vez que bateu na neta e estava certa ao dizer que ele só queria se aproveitar: seu príncipe encantado sumiu antes mesmo de saber que ela estava grávida e, se é que ficou sabendo que teve um filho, nunca deu sinal de vida.

