

ARTES PRÁTICAS: DIÁLOGOS COM GUTO LACAZ

Renata Moreira
Marquez Wellington
Cançado Guto Lacaz

I

Máquina de fazer nada

RMM: O conhecimento científico, consolidado a partir do século XIX como o modelo de conhecimento legítimo na cultura ocidental, constitui apenas um traço na paisagem emaranhada da produção dos saberes. A *qualidade poética da vida*¹ integra a nossa complexidade e deveria fazer parte da formação dos sujeitos-pensantes. Precisamos, cada vez mais – à revelia da qualidade total empresarial – de *aparelhos de ser inútil*, como escreveu o poeta Manoel de Barros². Ou da metamecânica de Jean Tinguely³. Ou da produção em série e acessível da *Do-nothing machine*, de Charles e Ray Eames. Os aparelhos “inúteis” não são congelados, estáticos e desprovidos de interação; pelo contrário, promovem uma atividade comunicativa que sugere o entendimento expansivo dos objetos e das ações, para além do seu valor utilitário imerso no cotidiano. Concentram, no seu trabalho mecânico, outras camadas de trabalho: um viés discursivo, indagador, crítico.

Mas não se trata de uma situação de negação da produtividade nem de oposição àquilo que é útil. Não é a apologia da irracionalidade ou do puro acaso. Em vez disso, não seria a proposta de subversão do conhecimento massificador através da disseminação de um conhecimento aberto, perceptivo, prospectivo – mas igualmente útil?

GL: Confesso que não entendi o sentido do texto acima, me parece estar em linguagem acadêmica. Talvez seja um elogio às máquinas que não servem para nada. Mas gostaria de lembrar que todas as máquinas não servem para nada. Um automóvel sem gasolina pode vir a ser uma desconfortável cabana. Ou ser abandonado. E, por outro lado, uma máquina que não serve para nada pode ter muitas utilidades: peso para

¹ MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

² BARROS, Manoel de. *Gramática Expositiva do Chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

³ Pintor e escultor suíço, Jean Tinguely (1925-1991) foi o autor de diversas máquinas-esculturas, gênero que ficou conhecido como arte cinética.

papéis, uso decorativo, reflexão acadêmica, etc. Gostaria de conhecer as *Do-nothing machines* de Charles e Ray Eames. Tenho um bom livro do impressionante casal e vou tentar localizar este trabalho. De qualquer forma, precisamos de muitas imagens de referência para enriquecer este nosso trabalho. Terá que ser bem ilustrado e, se possível, com animações em *flash* e vídeos. Terá que ser um papo cabeça cinético.

De fato o texto pode estar acadêmico, desculpe. Na verdade não sabia bem o tom com o qual faríamos funcionar essa conversa. Estava esperando a sua acolhida. É um pouco frustrante que não tenha entendido... Eu poderia tentar explicar melhor o que eu quis escrever. Mas o que é explicar melhor? Não é essa necessidade de explicar melhor uma falha de qualquer texto, seja acadêmico ou não? As idéias ficam de fato presas e inertes na linguagem acadêmica?

No problem. Vocês são muito bem vindos. Acho que uma seqüência de citações me confunde. Preciso separar uma a uma e saber de onde veio – de que contexto?

Essa discussão sobre a linguagem me interessa e interessa às questões que o livro traz (questões sobre transdisciplinaridade, indisciplinaridade, ecologia de saberes), apesar de quase exclusivamente ter, como participantes, “acadêmicos”. Mas, veja só: acadêmicos em tom de conversação, de debate informal, e não em artigo científico! Acho que seremos os diletantes obrigatórios do livro! Ou podemos mudar o seu nome para Carlos Augusto Lacaz e ver o que acontece...

Gosto de questões acadêmicas (aprendi com meu pai que era Catedrático), quero dizer, questões que interessam apenas a um pequeno grupo que estuda um determinado assunto a fundo, munido de toda a bibliografia e orientadores disponíveis. Vocês não mudaram o meu nome. É esse mesmo, só faltou o Martins. Acho que fica engraçado assinar meu nome completo como cheguei a assinar até assumir meu apelido de família.

Essa discussão sobre a linguagem acadêmica nos interessa porque sempre esbarramos com esses limites de comunicabilidade da informação, do conhecimento – inclusive na arte, não é? O “público”... Uma vez fizemos a concepção e a curadoria de uma exposição itinerante que montamos na estação rodoviária, na estação de metrô, no restaurante popular, na biblioteca pública⁴. O que aconteceu? As pessoas, público incidental da mostra, distintamente

⁴ *Ciclo de Arquitetura e Cultura*, Belo Horizonte e Ipatinga, 2004-2005. Publicado em: CAMPOS, A.; TEIXEIRA, C.; MARQUEZ, R.; CANÇADO, W. *Espaços Colaterais/Collateral Spaces*. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2008.

de um público pré-selecionado de museus e galerias, gostava ou não gostava mas não conseguia entrar na informação da exposição. Foi um bom experimento e uma boa lição.

Acho que sim, daí a necessidade de outra linguagem para certas teses virarem livro.

Volto, então, à questão das máquinas de fazer nada. Gosto especialmente no seu trabalho – que aproximo rapidamente aos objetos de Tinguely (não formalmente, mas conceitualmente) e à escultura cinética dos Eames (há um curto e pouco explicado filme em <http://www.youtube.com/watch?v=gY_vjPkhH1I>) – da subversão que faz nos mecanismos utilitários, deslocando-os para funções estéticas ou poéticas, se preferir. Considero essa estratégia uma produção de conhecimento tão importante para a vida quanto as descobertas científicas dos próprios mecanismos. São igualmente “descobertas”, como as *Coincidências Industriais*, obra inesquecível que vi em 1988, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, na exposição que se chamou, muito sugestivamente, *Idéias Modernas*. O que você pensa sobre essa noção da arte como produtora de conhecimento, mais do que de objetos estéticos?

Obrigado pelo filme – vou conferir. Bom, vamos ver se consigo responder, pois percebo várias questões embutidas. Que bom que você gostou de *Coincidências Industriais*. Sempre que posso apresento os objetos ao vivo em conferências e, uma vez em BH, uma aluna me enviou sua contribuição (vou achar e te envio).

Entre os trabalhos que fiz, alguns deram muito trabalho, custaram muito dinheiro e levaram muito tempo. Outros, um pouco menos de cada item, e outros, nenhum trabalho, o dinheiro apenas necessário para adquirir objetos baratos e o tempo, o tempo=c (celeritas)⁵, a velocidade da luz, o que se chama de um *insight*. Olhar, comparar, valorizar e apresentar (expor). Depois, com mais tempo, inventar um título, construir um conceito e, em linguagem acadêmica, escrever (para evidenciar a descoberta acidental).

***Coincidências Industriais*: relações métricas precisas entre dois ou mais objetos produzidos com materiais diferentes, para finalidades diferentes, e que curiosamente possuem entre si uma medida em comum – o diâmetro interno do rolo de fita crepe é igual ao diâmetro externo do rolo de filme super 8 Kodak. O encontro de precisão dos dois objetos gera um terceiro objeto rico em desenho e composição. Veja em meu *site* <www.gutulacaz.com.br> artes plásticas – objetos) quatro exemplos clássicos ou, os mais estéticos de CI.**

⁵ *Celeritas*, palavra latina que designa velocidade: a variável c para a velocidade da luz no vácuo (como na equação de Einstein $E=mc^2$).

Vou repetir a sua pergunta: O que eu penso da idéia da arte como produtora de conhecimento mais do que de objetos estéticos? Entendo que tudo o que o homem faz é arte. Não há nada que não seja arte. Não há o que não seja um objeto estético. Claro que há uma escala de qualidade. Entendo que para se fazer alguma coisa seja necessário algum conhecimento e que antes, durante e depois de executada, essa peça gere novos conhecimentos para quem a realizou e para quem a observar ou utilizar durante o seu período de existência. O que não sei afirmar é o grau e a unidade de medida desse fator quantitativo entre conhecimento gerado e estética resultante. Aliás, acho que são grandezas incomparáveis.

Quando digo *conhecimento* em vez de objetos estéticos, estou sugerindo que há um aprendizado na arte sobre um outro jeito de lidar com o cotidiano, um aprendizado que substitui a reverência a um objeto estético, difícil, especial, aurático talvez. Os seus trabalhos desvelam a lógica de uma possibilidade peculiar para perceber os objetos, lógica que tem a qualidade da inteligência, da engenhosidade científica, da estética e da ironia. Você gera um modo de ver e de fazer que é um comentário crítico-prático acerca do cotidiano e da vida moderna, não? Você assume a vida moderna, encantado com os manuais e instruções de montagem (como na exposição de serigrafias *Pequenas Grandes Ações*, na Galeria Circo Bonfim, em Belo Horizonte, em 2003) mas, ao mesmo tempo, corre para fora dela, enxergando essas personagens anônimas dos manuais de montagem como amigos do lar... Historietas são superpostas às coisas. Claro que essa operação gera uma estética renovada que não é simplesmente medida pela quantidade de conhecimento que intenciona gerar, mas essa aplicabilidade me parece importante no seu trabalho, não? O olhar com o qual passamos a ver aqueles objetos comuns nos fazem criar “contribuições” para a grande coleção, como fez a sua aluna.

As suas obras são, muitas vezes, didáticas. Entenda isso como qualidade comunicativa. Há um viés de ensino e de demonstração, uma atmosfera de laboratório, uma solenidade de descoberta – mas deslocados da ordem das coisas, conferindo humor às matemáticas exatas, aos movimentos eficazes, às combinações racionais. Um resgate do extraordinário no ordinário, através de uma re-educação visual. Penso sempre no trabalho do poeta catalão Joan Brossa⁶, em especial nos seus poemas-objeto e nos seus poemas visuais. Para Brossa, o mundo é a mídia do poema; ele pode ser escrito/desenhado/construído de inúmeras formas. Os poemas-objeto e a poesia visual são uma referência para você?

⁶ Joan Brossa nasceu em Barcelona, Espanha, em 1919 e ali faleceu em 1998.

Parabéns, se essa é a palavra. Está lindo e claro o texto acima. As respostas para todas as perguntas ou afirmações é sim. É muito bom ter interlocutores tão atentos e sensíveis. Tive um primeiro encontro com a poesia na faculdade. Minha amiga Vane Felicio Sanches me deu um Drummond. Tenho-o até hoje. Depois vieram Manuel Bandeira, Torquato Neto e tantos outros. No final da década de 70, conheci os representantes da geração Beatnik em São Paulo: Roberto Bicelli, Roberto Piva, Raul Fiker, Cláudio Willer, Gyorgy Forrai, etc. Roberto Bicelli me convidou para ilustrar *Antes que eu me esqueça*, o primeiro livro que fiz inteiro. Hoje vejo nele um trabalho amador mas com muitas boas idéias e com o vigor da época. Embora difícil para mim, a poesia deste grupo, a convivência com estes poetas foi muito divertida e enriquecedora. São seres ou *homo-poeticvs* (será este o termo?)

Mais tarde conheci os poetas concretos com destaque para Augusto de Campos. Foi onde me encontrei. Um poema podia ser uma palavra apenas. A palavra repetida ou decomposta conquistava o espaço. Era o poema gráfico (no site, em gráfica – mestres). Poderia ser também uma imagem e uma palavra, um jogo. Vi que alguns objetos que havia realizado pertenciam a este raciocínio, pois gostava de dar títulos que eram trocadilhos ou pseudo-explicações (exemplo – Crush fixo). Vi que muitos artistas plásticos como Julio Paza, Tadeu Jungle, Rafael França e tantos outros faziam edições de poemas gráficos ou poemas-objeto. Também me aproximei destes artistas e com cada um aprendi algumas lições.

Há dois anos atrás, vi uma grande exposição do Joan Brossa no Centro Maria Antonia. Gostei muito. Mais recentemente, na Ilustrada ou Caderno 2, o poeta Antonio Cícero contou a árdua e recompensadora missão que foi trazer JB ao Rio de Janeiro tempos atrás. (vou tentar achar o artigo pois é muito interessante) Em 2007 realizei no Centro Cultural São Paulo a exposição *Gráfica*, apresentando 30 anos de trabalhos gráficos – nesta oportunidade lancei o livro *Gráfica* assim como a revista de poemas gráficos *Inveja*. Outras edições de poesia são: *Poemas Minerais*, escrito em Belo Horizonte em 1989 e *Contas Anacíclicas* (2003) – vou enviar para vocês.

Gostaria que você explicasse a sua afirmação, no início da conversa, de que todas as máquinas não servem para nada. É uma função extra de toda máquina, ser inútil?

Do ponto de vista da Física, uma máquina existe para diminuir ou evitar o trabalho humano. Portanto, máquina está relacionada a trabalho. São três as máquinas simples com as quais qualquer máquina complexa é composta: a polia (com eixo e apoio), a alavanca e o plano inclinado. Mas, é claro que a palavra máquina é aplicada a

aparelhos que não realizam nenhum trabalho exatamente. Brinquedos, esculturas cinéticas, etc. Não servem para nada – ou servem para muitas coisas.

Quando um novo produto é lançado, a campanha publicitária explicita um uso para tal aparelho: vassoura para varrer, VHS para gravar ou assistir filmes, automóvel para transportar com conforto cinco passageiros, etc. Uma vez utilizados, esses produtos têm um tempo de vida e se faz necessário vender, trocar ou doar. Novos aparelhos você terá que comprar para substituí-los.

Caso você queira mantê-los, por apego emocional, eles poderão continuar funcionando, mas exigindo cuidados, enquanto novas tecnologias surgem a cada instante. Ou, mesmo quebrados, como documento de uma época. Mas vejamos o que um VHS pode fazer além de gravar ou reproduzir filmes:

- 1 – destruir ou ferir o inimigo (aqui vai minha primeira citação – segundo Bertold Brecht, a função PRINCIPAL de todo objeto é destruir o inimigo)
- 2 – peso para papéis
- 3 – cama de gato
- 4 – abrir e tirar o motor ou componentes para reparo
- 5 – fazer uma interferência e transformá-lo em um objeto de artes plásticas
- 6 – apoio para livro, etc.

Você pode comprar o DVD e nunca ligá-lo, por preguiça ou arrependimento. Ele de nada servirá, mas fica com você enquanto você decide o que fazer com ele. Máquinas que têm sua tecnologia ultrapassada, embora em bom funcionamento, são desmontadas e vendidas como sucata – de nada mais servem como máquina, apenas sua matéria prima.

Reflexão paralela: Muitos alunos e profissionais tentam estabelecer a diferença entre arte e *design*. Dizem que *design* é feito para atender a uma função e que arte não tem função. Eu, como afirmei lá em cima, acho que tudo é arte. Clássicos do *design* são expostos no MoMa, como *design* é claro, mas por seu reconhecido valor estético também. Mas basta um artista ou curador trocar as peças de lugar para a discussão começar (segunda citação – porta copos de Marcel Duchamp). Quando se diz que arte não tem função comete-se um equívoco. Arte serviu, serve e servirá para uma infinidade de funções: rituais, registro, comunicação, contestação, ensinar, estimular o turismo, identidade e dominação cultural, etc. Ou de nada serve, se não for vista. Ou se for vista e ignorada.

II

Arte, Arquitetura e *Design*

WC: *Um dos clichês mais aceitos atualmente em escolas e escritórios de arquitetura e design é que “somos resolvedores de problemas”. Essa concepção utilitarista e estreita destas práticas, obviamente não se encaixa com a sua afirmação de que tudo é arte. No seu cotidiano, você resolve problemas, os revela ou os cria?*

Salve Wellington!

Estão certos os *designers* – resolvem problemas. Esta é a questão inicial. Mas a solução para um problema resulta sempre em um objeto estético/artístico. Chamo a atenção que não só o exterior de um produto é estético, mas o interior também. Lembro que pintar a Capela Sistina era um problema apresentado pelo Papa para Michelangelo. Ou esculpir os 12 Profetas, um problema para Aleijadinho. A Santa Ceia de Da Vinci, etc. Boa parte da História da Arte é o resultado da resolução de problemas apresentados pela classe dominante.

Citação 3: meu querido Mestre Luis Paulo Barvelli diz que alguns artistas plásticos tem que INVENTAR e resolver o problema criado. Mas isto vale também para matemáticos, físicos , etc... No meu cotidiano resolvo problemas apresentados por clientes, na maioria na área gráfica.

O cliente traz um nome, por exemplo – DAIMED – e me apresenta um conceito. Tenho então que desenhar um logo que represente este conceito. A Companhia Vale do Rio Doce me encomendou uma escultura para ficar no Hall do Centro de Treinamento. Tinha que ter X metros de altura por causa do pé direito baixo e teria que representar o conhecimento humano como a escultura genialmente criada por Stanley Kubrick (?) em 2001. Problema resolvido (está no site em objetos – depois de rotores)

É claro que os artistas plásticos têm mais liberdade que os designers.

Também invento problemas diariamente. É meu passatempo predileto.

Como arquiteto, mas muito incomodado com a subserviência dos arquitetos aos interesses mais escusos e às demandas mais imbecis, sempre quando penso na arte e no cotidiano dos artistas, vislumbro um campo de autonomia muito interessante. Quero dizer, se “a arte é o que os artistas querem que seja” como disse Maria Ivone dos Santos, cada artista ao acordar a cada dia tem diante de si uma agenda traçada por ele próprio do que considera

arte e portanto o que deve fazer para realizá-la. Você diz isso quando fala que inventa problemas diariamente, mas ao mesmo tempo apresenta outra situação de trabalho sob encomenda que se aproxima muito da prestação de serviços típica da arquitetura e do design. Qual o limite, se há, entre a sua agenda como artista e as demandas externas que a atravessam? Como conciliar os seus interesses artísticos com os interesses de uma companhia como a Vale do Rio Doce por exemplo?

Bom, por razões de sobrevivência tive que saber separar, respeitar e agradecer o que é uma encomenda e o que é um livre projeto pessoal. Então, quando recebo uma encomenda em *design* gráfico, *design* de produto, cenografia ou artes plásticas, preciso fazer perguntas tipo: O que se pede? Para quando é? Quanto se tem para criação e produção? O que se espera? Etc. Terei que trabalhar com certos limitadores, que deixo claro, não são limitadores de imaginação. Vou então colocar o mesmo departamento de criação que utilizo para um projeto pessoal para resolver esta encomenda. Com uma certa frequência, uma boa encomenda gera também idéias para projetos pessoais. E projetos pessoais geram conhecimento e prática para futuras encomendas. Quer dizer, está tudo inter-relacionado. Quer dizer, não há limite.

O que você pensa sobre a relação entre arte, arquitetura e *design*, fortemente presente nos seus trabalhos?

Estudei arquitetura entre 1969 e 1974 e na minha faculdade existiam cursos de *design* de produto, comunicação visual, fotografia e cinema – além das matérias de arquitetura propriamente ditas. Dizia-se na época, que estas atividades também pertenciam ao arquiteto. Só na década de 80 surgiram os cursos e a palavra *design*. *Design* gráfico e *design* de produto. Hoje, uma infinidade de tipos de *design*.

Desde criança gosto de desenhar objetos. Rádios, máquinas, barcos, aviões, essas coisas. O curso de arquitetura só reforçou e instrumentalizou esse desejo. Em artes plásticas, vi que muitos artistas da tradição dadaísta utilizavam objetos industrializados como matéria prima para seus trabalhos. Vi que alguns objetos que havia feito durante o período escolar pertenciam a esta tradição – e me senti incluído.

Sobre os objetos dadaístas: talvez esse seja o momento recente mais prolífico de subversão da “natureza” funcional dos objetos. Entretanto, a arquitetura parece ser sempre uma busca idealista pela “essência” funcional das coisas e dos espaços. Rem Koolhaas, arquiteto holandês, nos primórdios ainda realmente inventivos de seu Office for Metropolitan Architecture (OMA), na década de 1970, se debruçou sobre o “método paranóico crítico”

dos dadaístas. Vislumbrava ali alternativas de produção de espaços mais contraditórios, inesperados e complexos que os gestados nas burocráticas pranchetas tardo-modernas. Você, sendo “dadaísta” por opção e arquiteto de formação, já pensou nas possibilidades de aproximação entre a estratégia dadaísta e a arquitetura? É possível uma arquitetura dada, ou são mutuamente excludentes essas “noções”? A sua opção deliberada pela tradição dada resultou na sua consequente exclusão da prática da arquitetura convencional?

Boa pergunta! Acho que não existe arquitetura Dada. Não devem ter pensado nisso. Talvez exemplos mais livres como o Gaudi. Mas não conheço arquitetura suficiente para comentar casos. Acho possível uma arquitetura Dada. Em São Paulo muitas casas viram loja, restaurante, etc. Quer dizer, não é porque um espaço foi originalmente projetado para tal finalidade que ele não possa ter outra finalidade, outro uso. Talvez toda arquitetura seja Dada. Possível de transgressão.

Quanto a mim, sou arquiteto frustrado! Não insisti procurando emprego em escritórios. Tive boas oportunidades em artes gráficas e artes plásticas e fui me distanciando da prática da arquitetura. Mas sou arquiteto bissexto – projetei minha casa na praia, reformei minha casa em São Paulo e projetei meu ateliê em casa. Projetos muito elogiados. Sou observador crítico constante da arquitetura produzida em São Paulo e aprendi muito a compreender espaço arquitetônico resolvendo questões apresentadas por instituições e galerias quando me convidam para fazer exposições ou instalações.

Quase tudo o que faço passa pelo método da projeção em arquitetura: levantamento do problema, estudos preliminares, ante projeto, modelo em escala, apresentação para o cliente, reavaliação, projeto, construção, avaliação crítica, etc.

Curioso, porque Auditório para questões delicadas é, ao meu ver, um exemplo possível dessa arquitetura dada, uma arquitetura que não é somente re-funcionalizável, mas disfuncional por princípio. Arquitetônico, porque mesmo que não haja exatamente um edifício “auditório”, toda a espacialidade necessária para se fazer, ou para reconhecermos um auditório está lá, de forma arquetípica inclusive. Dada, porque há uma contradição implícita nesse espaço flutuante, já que ao ser utilizado ele afunda, se desfaz, pára de funcionar. Como o ferro de passar com pregos de Man Ray, que ao ser utilizado, destrói a roupa, contradizendo sua função utilitária inicial.

Talvez isso que estamos chamando de “arquitetura dada” só seja possível dentro do universo da arte, como instalação, já que esta não tem mesmo um compromisso utilitário inerente, e porque a arte tende a abarcar e acolher todos os procedimentos dissidentes expulsos pelas doutrinas disciplinares específicas.

Mas no caso do “auditório”, creio que estamos diante de uma forma híbrida que oscila entre a categoria da instalação e o poema-objeto (de escala arquitetônica)...

Muito bem observado! Desconsidero o que afirmei anteriormente sobre arquitetura Dada. A reutilização dos espaços arquitetônicos não implica em uma atitude Dada, apenas funcionalista. Como disse anteriormente desviei da arquitetura e me sinto um arquiteto frustrado, mas também disse que em artes plásticas foi onde compreendi e vivenciei espaço de uma forma mais livre e diferente dos dogmas escolares. Quando você diz que o *Auditório* é uma obra arquitetura Dada eu fico muito, mas muito feliz! Já tinha me ocorrido que o *Auditório* é um projeto radical de arquitetura mas não que fosse Arquitetura Dada. Lembro de outros projetos similares: o *Periscópio* – Arte Cidade II, *Garoa Modernista* – Octógono Pinacoteca, *Música ao vivo* (encomenda de Paulo Schimith (?) sabem dele? nunca mais o vi) montado No Centro Cultural da UFMG e *Parede em Movimento* – Projeto parede MAM (todos no site). São trabalhos onde o espaço foi determinante e estimulante na criação da solução.

Auditório - aqui cabe uma discussão acadêmica: entendo que o auditório é uma composição flutuante na forma de *land art* (arte na *landscape*, na paisagem). Entendo que instalação seja o termo mais adequado para trabalhos que ocupam o espaço arquitetônico de forma a propiciar ao observador uma experiência sensorial completa. Uma experiência que envolva o observador. Mas esses termos não são consenso.

De fato não são consenso: não entendo o *Auditório para questões delicadas* como *Land Art* porque ele não emprega o isolamento espacial (“o isolamento é a essência da *Land Art*”, como disse Walter de Maria; ou o abandono das paisagens entrópicas de Robert Smithson) – pelo contrário, é uma estratégia de “arte pública” que lida com a audiência em termos de visibilidade e comunicabilidade, num parque público.

A instalação pode deixar o seu aspecto fenomenológico e tornar-se contemplativa – uma vez que o *Auditório* está construído na escala do corpo, ele pode ser facilmente povoado com o corpo através do olhar. E porque o *Auditório* consiste em uma estrutura construída fora daquele espaço, ele não remodela a paisagem do parque em termos de sua forma natural (apesar de ter sido testada diretamente sobre o lago e depender da condição líquida deste), não se trata de uma transformação efetuada diretamente com a matéria da paisagem. *Auditório* tem uma grande parte constitutiva que é uma estrutura externa, os flutuadores, as cadeiras. Assim, aproxima-se da arquitetura, arquitetura com possibilidades de efemeridade e reflexão, intervenção na paisagem destinada a um uso. Mas trata-se de um uso contemplativo, portanto afasta-se da arquitetura... Ou talvez seja um *site specific* que fica no limite entre o espaço

público (agregando um valor de uso ainda que imaginário, uma qualidade de *design*) e o interesse público (oferecendo um diálogo, um questionamento, um fórum público).

Mas acho que a imprecisão quanto às categorias é justamente a grande qualidade desse trabalho.

Não conhecia esta definição do Walter de Maria – interessante mas polêmica pois é impossível o isolamento.

Outro conceito que seria interessante discutirmos é o de Arte Pública.

Tenho visto ele ser aplicado a trabalhos na escala urbana mas acho o termo incorreto pois Arte Pública é a que pertence a todos os cidadãos como as coleções dos Museus de Prefeituras, Estados e Federação.

Também acho que a imprecisão quanto à categoria é que torna certos trabalhos de arte contemporânea interessantes.

Gostaria de voltar a discussão sobre resolver ou criar problemas e sobre os limites da arte e do design, acrescentando um terceiro agente, além da figura do artista e do designer, que é a do inventor. Acho que esse terceiro personagem, praticamente em extinção, coloca essa discussão em outro plano, muito mais difuso inclusive, porque é o inventor um artista ou um cientista? Na sua prática, os limites hoje muito claros entre arte e ciência se entrelaçam, ou até mesmo não fazem sentido algum, porque o objetivo primeiro de um inventor é inventar algo novo, algo que não existia até então, e colocá-lo no mundo real, não importando se para atingir tal objetivo tráfegará pela engenharia, a escultura, a arquitetura, a biotecnologia, etc. Ao contrário dos designers que se tornaram figuras reativas, que reagem a demandas externas, e se dedicam orgulhosamente a resolver problemas alheios, o inventor a meu ver, não resolve problema algum. Simplesmente porque o problema ainda nem foi colocado, não existe portanto. O inventor inventa possibilidades novas de ou para a vida.

Nesse sentido, a invenção escapa ou ultrapassa os interesses do design contemporâneo (mais publicitário que prospectivo), mas ecoa tanto na ciência quanto na arte atuais, de formas e com objetivos distintos obviamente. Quando penso no inventor, penso em Santos Dumont e na exposição que você concebeu e montou no Museu da Casa Brasileira e que se chamava “Santos = Dumont Designer”. Entretanto, voltando àquele momento histórico vivido por ele, de início de século XX, e retomando minha hipótese acima, voar não era um problema a ser resolvido, mas uma possibilidade nova de vida a ser inventada. Você concorda? Porque “Santos = Dumont Designer”?

Não, não concordo – voar era um problema milenar ou, desde que o homem é homem. Era um problema – como fazer para voar como os pássaros? Eu também quero! Do mito de Ícaro, Leonardo da Vinci, Bartholomeu de Gusmão, até os pioneiros. Como resolver este problema? Após a solução do problema, o produto avião torna-se uma possibilidade para muitos. A exposição SD=d mostra a elegância do desenho e as inovações tecnológicas em mais de 22 projetos aeronáuticos, além de uma série de objetos e arquitetura de uso pessoal. Santos Dumont, até então, era conhecido apenas como inventor (um termo correto e dignificante, mas limitado). O *Demoiselle*, sua obra prima, foi o primeiro avião a ser produzido em série (mais de 200 unidades) e a configuração que mais influenciou a aeronáutica (ela volta turbinada dia 24 de março no mesmo local - Museu da Casa Brasileira).

No início de seu texto você pergunta: o inventor é um cientista ou um artista? O mundo moderno estereotipou e especializou tudo: você é isso ou aquilo. Não pode ser duas coisas – três então, impossível! Essas divisões não existem. Ou, só existem para quem as aceita. Todo inventor é um artista pois, para resolver um problema, ele necessita desenhar novas peças, fazer composições variadas, até obter sucesso. O mesmo método que um escultor utiliza. Só que por ser mais técnico, não é compreendido como uma obra de arte. O fonógrafo de Edison e o Ipod de Steve Jobs são inventos mas são esculturas também. Os inventores não são espécie em extinção – talvez não os achemos mais pois as grandes invenções são realizadas no interior da NASA ou nas grandes empresas. Mas, atualmente, um inventor independente como os que gostamos de ver está em alta. É o inventor do Seg way (aquele patinete high tech). Ele vê um problema e busca uma solução – Agora é a vez da água potável. Como purificar a baixo custo e com o mínimo de energia a água contaminada da maior parte do mundo? O aparelho está pronto – segundo ele. A maioria das invenções são para resolver problemas. Algumas são acidentais e a frente de seu tempo – aguardam décadas até que outras invenções possibilitem seu uso (pilha elétrica de Volta por exemplo).

Você tem razão, os inventores hoje são de alguma forma invisíveis, trabalham em grupo e a autoria dos inventos ou é compartilhada ou altamente difusa pela própria estrutura necessária para gestar e viabilizar os processos de inovação cada vez mais complexos, técnica e comercialmente. Mas enquanto escrevo essas linhas penso nos escritos de Walter Gropius sobre a Bauhaus, também do início do século XX, nos seus desdobramentos subseqüentes e no projeto dessa experiência pedagógica e política de centralização da invenção de novos objetos para o mundo e do desenho dos processos produtivos, na figura do designer. Porque afinal, o que chamamos hoje de design, ou as figuras que reconhecemos como designers se têm muito mais visibilidade e reconhecimento público do que os inventores

da NASA por exemplo, efetivamente, têm muito menos importância real sobre a nossa vida cotidiana. Sobre os produtos, os serviços e os espaços, que utilizamos. Enquanto que os que estamos chamando de inventores (cientistas?), sem a “aura” da “indústria criativa e cultural” trafegam com desenvoltura pela infra-estrutura científica, tecnológica e comercial contemporânea e interferem decisivamente no dia-a-dia de milhões de pessoas.

Insistindo um pouco no (falso?) dilema inventor x designer, arte x ciência, gostaria que você falasse um pouco mais sobre Santos Dumont, e o porque de ser dignificante mas limitado o considerarmos hoje como inventor. E porque nem consideramos chamá-lo de cientista.

Outro ponto é, você já pensou sobre a proximidade histórica e o distanciamento “epistemológico” entre o Demoiselle e as famosas cadeiras tubulares da Bauhaus, por exemplo?

No Curso de Artes plásticas da USP os artistas Ana Tavares e Martin Grosman dão uma aula apresentando Santos Dumont com artista plástico.

Quero dizer que quando chamamos SD de inventor, não o apresentamos corretamente ou completamente. Também quando o chamamos de designer, mas foi um artifício para mostrar Um outro lado de SD.

Ele era tudo ao mesmo tempo (como Leonardo da Vinci) artista, inventor, cientista, designer, arquiteto, humanista, ecólogo, etc.

Certamente para inventar máquinas voadoras tinha que ser cientista – observar, intuir, construir, experimentar, arriscar, reavaliar, etc

Vamos reeditar no dia 24 de março a exposição SD designer com muitas novidades

Uma delas será a animação da Cavalgada Patriótica.

Em 1916 com 42 anos Santos Dumont visita as Cataratas do Iguaçu e toma conhecimento que a área pertence a um uruguaio. Perplexo decide ir a Curitiba pedir a desapropriação da área. Segue então 6 dias a cavalo pela linha telegráfica até Guarapuava, depois 8 hora de carro até Ponta Grossa e finalmente de trem até Curitiba onde é recebido pelo povo e pelo Presidente do Estado.

Meses depois é criado o Parque Estadual do Iguaçu – primeiro Parque Estadual.

Em 1939 é transformado no primeiro Parque Nacional.

Esta desconhecida passagem mostra o homem completo que SD era.

Rotulá-lo com uma profissão ou atividade é sempre limitador.

Desculpe minha ignorância mas não sei o que é distanciamento epistemológico.

Voltando a peleja entre resolver problemas e inventar possibilidades, você cita o inventor da patinete motorizada que agora se dedica à um sistema de purificação de água. Me ocorre que recentemente em visita ao Museu de Arte da Pampulha aqui em Belo Horizonte, me deparei com um par de policiais pilotando uma dessas engenhocas de duas rodas no entorno do museu. Minha primeira reação foi pensar quanto custa aos cofres públicos comprar equipamentos como estes e qual o motivo real (a necessidade, quero dizer) dessa aquisição. Na verdade confesso que não me esforcei muito para descobrir o preço da patinete, mas imagino ser muitas vezes superior ao de uma moto convencional cuja “função” é exatamente a mesma, além desta ser mais ágil e veloz. Mas com menos esforço ainda fui capaz de imaginar vários motivos para tal “investimento”.

Insisto nisso porque me parece que de alguma forma o Seg Way e seu inventor são contemporaneamente para você, muito próximos a Santos Dumont e o avião. Mas não estamos agora transitando por um período movediço dominado por formas traiçoeiras e complexas de fetiche pelo novo e pela tecnologia?

Mas se o Demoiselle, é essencialmente prospectivo e sobre a capacidade da imaginação do futuro, um sistema de purificação de água contaminada, ao contrário, se enquadra no que chamaria de “design regressivo”. Ou seja, uma solução corretiva referenciada em processos anteriores de desenvolvimento e inovação que hoje consideramos predatórios. Será que no futuro nos ocuparemos cada vez mais de corrigir os equívocos do passado ao invés de pensar e desenhar outros futuros possíveis?

Na verdade o Seg Way é um gadget thigh tech.

Com você diz tem custo elevado e poderia ser substituído por moto.

Eu digo, poderia ser substituído por patins.

Mas patins e motos são desconfortáveis paracertos tipos de trabalho no interior de edificações.

Bom, caro ou não, ele tem sua utilidade. Vai ficar mais barato com o tempo.

O que me impressiona é ele parar em pé! Só outro dia um nerd me explicou como funciona.

O terreno da tecnologia é sempre movediço. Muita gente prefere ir de navio, carro, ônibus,

do que ir de avião. De que serve o avião para que tem medo de voar?

Acho que seguimos nas duas frentes: corrigir os equívocos do passado e desenhar futuros possíveis (talvez com mais cuidado e consciência de suas possíveis conseqüências – o conceito de sustentabilidade virou moda)

III

Laboratório

O espaço da prática artística, a partir da segunda metade do século XX, é o lugar real em vez de um quadro branco ou de uma tabula rasa⁷. Apesar do conjunto do seu trabalho apresentar desenhos, objetos, esculturas e instalações, distintamente de intervenções em espaços públicos ou de uma prática itinerante tão em voga entre os artistas hoje, ele constrói um espaço no seu entorno que vai muito além dos seus limites como objeto, ou seja: não são aqueles objetos silenciosos e ensimesmados modernistas. Qualquer trabalho seu expande as suas referências formais uma vez que é atravessado por vários espaços – industriais, cotidianos, científicos, poéticos. Propomos que você descreva o seu ambiente de trabalho – ateliê, laboratório, oficina, casa, rua? – e pense uma cartografia dos atravessamentos dos espaços outros que o compõem.

Meu primeiro ambiente de trabalho é minha cabeça e um pequeno bloco que carrego no carro. Eu o chamo de meu ateliê portátil. Nele faço anotações e estudos para resolver os problemas que crio ou os apresentados por meus clientes. Quando espero minha filha na escola, revejo suas páginas e inicio novas.

Tenho dois ateliês propriamente ditos. O primeiro é um curioso subsolo na Rua Pamplona 857, São Paulo, que alugo desde 1983. Meu Mestre e colega Carlos Fajardo foi quem me indicou, pois ocupava o térreo do mesmo prédio. Infelizmente, ele deixou o imóvel há 10 anos atrás e eu perdi um ótimo vizinho, assim como a melhor biblioteca de arte que já vi. Minha filha Nina, quando criança, o chamava de ateliê do buraco. Ela cresceu e o apelido ficou, gerando muitas situações engraçadas como: Seu pai está? Não, ele está no buraco! Lá dividi o salão em alguns espaços:

1 – acervo, ou coleção do artista, como se costuma dizer. Na verdade são muitos objetos que ninguém quis comprar e que agora também não quero mais vender.

⁷ Como escreveu Miwon Kwon em KWON, Miwon. *One place after another*. Site-specific art and locational identity. Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press, 2004.

2 – sala ou espaço para a montagem de novos trabalhos.

3 – escritório, onde passo a maior parte do tempo desenhando ou pilotando dois *Macs* cercado por pequena biblioteca.

4 – oficina com bancada e algumas máquinas para madeira – furadeira, serras de fita e circular, lixadeira, etc. Desde os 12 anos, tenho oficina, mas só depois da faculdade de arquitetura conheci o conceito de ateliê.

5 – arquivo, onde ficam coisas variadas e onde entro pouco.

Por ser um subsolo, tenho muito espaço e silêncio, mas não tenho luz natural. O segundo ateliê, construí no quintal de minha casa e reúne tudo o que eu precisava: pé direito de 6m, face de vidro, portas de correr, mezzanino e uma área externa para pintar ou trabalhar com materiais tóxicos que pedem aeração.

No ano passado produzi e apresentei 3 espetáculos com performances e construí muitas novas máquinas e equipamentos. Acabei ocupando todo o ateliê assim como todos os espaços da casa, incluindo cozinha e banheiros. Tudo virou ateliê. Depois, consegui compactar tudo em um canto (fotos).

Eu conheci o seu ateliê da rua Pamplona, em 1991, e foi um dos lugares mais intensos que visitei. Pareceu-me um gabinete de curiosidades, uma coleção particular, um proto-museu (como poderia dizer o artista-colecionista Mark Dion), museu em estado bruto permanentemente, onde era difícil estabelecer as hierarquias e as classificações entre as coisas: matéria-prima, obra, ferramenta, mecanismo, objeto afetivo? A apenas alguns metros do MASP...

IV

Auditório para questões delicadas

A esfera pública é o campo perfeito para a instalação de *Auditório para questões delicadas*, que foi montada no lago do Parque do Ibirapuera, em São Paulo, de agosto a dezembro de 1989. A *delicadeza* é proposta em três possibilidades: a fragilidade da flutuação das cadeiras que compõem o auditório “delicado”; a possibilidade do exercício político da conversa pública educada e generosa; e a contradição do “auditório” como fórum aberto para a discussão de questões “delicadas”, ou seja, encobertas, discretas, para a participação de poucos. Mas a instalação propõe um enigma: tudo está prestes a afundar, a se decompor em desarmonia, a pesar para além da massa precisamente calculada, se alguém de fato resolve

ocupar um dos assentos flutuantes... Estamos sempre a um fio, sem conseguir alcançar a delicadeza pública?

O auditório foi o trabalho mais difícil de resolver tecnicamente. Encontrar os materiais corretos e os detalhes construtivos, empresas e profissionais dentro de um curto prazo. Depois de inúmeros acidentes, vergonha em público e reflexões, ele estava lá! Nem acreditei! Ficou perfeito!

Era uma encomenda da Secretaria Municipal de Cultura para homenagear a Declaração dos Direitos Humanos. Teria que ser uma intervenção urbana. Algo que despertasse a atenção do público. Escolhi o lago do Ibirapuera. Poderíamos dimensioná-lo para suportar 100kg por cadeira. Claro, não era o caso.

Mas, quando desmontamos o trabalho, trazendo-o para a margem, uma freqüentadora do parque veio nos contar que no domingo anterior, um monge da casa japonesa, em posição de lótus, contemplava a composição e, ao ser indagado por esta senhora, disse que via o auditório completamente ocupado por entidades espirituais.

Sobre conseguir alcançar a delicadeza pública, fazemos a nossa parte.

Você fez outras intervenções públicas? Lembro-me do periscópio no Arte/Cidade, em 1994. A relação da grande escala e da interação com um público mais amplo te trouxe novas questões? Foi a primeira vez que você irrompeu ou interrompeu o fluxo das pessoas e da cidade? Como foi trabalhar num evento como o Arte/Cidade?

O primeiro trabalho urbano foi em 1989, *Auditório para questões delicadas*, composição flutuante no Lago do Ibirapuera (a história toda está no site). Depois veio o *Periscópio* com o convite do Arte/Cidade. A idéia era também resolver um problema. Havia uma exposição no quinto andar do prédio e pensei em como a grande quantidade de pedestres que passava na calçada pudesse ver ou ser estimulada a subir até o quinto andar. A solução bem sucedida foi o *Periscópio* (também no site).

Cada pessoa que subia fazia sinais com as mãos para orientar quem estivesse na calçada a subir. Era muito engraçado, pois as pessoas não se conheciam e eram super descontraídas umas com as outras. Conversavam por sinais, faziam brincadeiras. Superou as expectativas. O Arte/Cidade era um ótimo projeto mas, para variar, durou só até o Arte/Cidade III. Projetei uma intervenção para o Rio Tiete mas não tivemos patrocinador (*Piscinas no Tietê* – no site em simulação digital). Projetos na escala urbana são raríssimos. Leiam doc anexo.

Muitos projetos de arte, especialmente arte pública estão no limiar entre a “arte” e as políticas públicas. Uma diferença fundamental entretanto é que enquanto as políticas pretendem ser duradouras, as intervenções artísticas raramente permanecem, reforçando seu caráter transitório e efêmero. Mas entretanto, muitas vezes essa temporalidade estreita pode se tornar, ao contrário do pretendido ou anunciado, em descaso ou falta de compromisso com o lugar. Já que o resultado das ações compreendido como “benfeitorias” pelos habitantes locais deve ser desfeito, desmontado. Como você vê essa efemeridade própria da arte atual e os limites tênues entre política e prática artística?

Todas as afirmações são muito generalizadas e polêmicas – difícil responder.

As políticas públicas não são duradouras. Mudam de mandato para mandato ou mesmo dentro de um mesmo mandato. Ou, como acontece – num mandato tem um certo dinheiro para se gastar – uma parte é roubada e a outra dividida de forma polêmica.

Nem sei se destinar dinheiro para este grupo ou artista é exatamente uma política cultural.

Existem trabalhos urbanos feitos com dinheiro público que permanecem.

Realmente tem de tudo. Excelentes trabalhos e trabalhos muito ruins!

Acho que em ambos os casos o artista, curador e poder público tem que responder por isso.

No caso do auditório, a encomenda foi : uma intervenção urbana.

Quer dizer, tinha data para começar e para acabar.

Não faria sentido deixa-lo lá para sempre. Nem seria possível – manutenção cara.

Pessoalmente peffiro o lago com está.

Mas, posso montá-lo sempre que possível. Está guardado.

Exitem trabalhos efêmeros (mas podemos ter o registro em foto e vídeo) e outros resistentes ao tempo – temos de tudo.

Estamos acostumados a apresentações musicais, festivais de cinema que são efêmeras e não a trabalhos de artes plásticas efêmeros – como você diz, a benfeitoria durou pouco. Mas, se o trabalho foi bom ele fica nos corações e mentes.

Não acho que haja limite tênue entre política e prática artística.

Acho que um boa política pode fomentar boa produção artística.

Uma coisa é uma coisa – outra coisa é outra coisa. Elas podem se conectar.

Mas, quase nunca – a maioria da produção artística do Brasil é independente.