

Entrevista com o Prof. Ricardo Nascimento Fabbrini

Entrevistadora: Débora Barbam Mendonça¹

Nesta edição a revista *Kínesis* tem o prazer de poder publicar a entrevista com o Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini, o qual possui graduação em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1986), graduação em Direito pela Universidade de São Paulo (1983), especialização em Licenciatura Em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1986), mestrado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1991) e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1998). Atualmente é Professor assistente doutor da Universidade de São Paulo e membro de corpo editorial da *Filogênese: Revista Eletrônica de Pesquisa em Filosofia da UNESP* (www.marilia.unesp.br/filogenese). Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em História da Filosofia. Atua principalmente nos seguintes temas: Arte, Vanguarda, Pintura, Pós-modernidade, Contemporâneo e Apropriação.

Kínesis - Sua primeira graduação foi em Direito: conte-nos o que despertou seu interesse pela Filosofia, se foi por acaso durante o curso de Direito ou se já possuía algum conhecimento sobre a Filosofia.

Ricardo Nascimento Fabbrini - Procurei no Largo de São Francisco, um curso de humanidades, ou formação cultural, que atendesse meu interesse em áreas diversas como sociologia, literatura ou Filosofia. Já tinha lido, assim, a essa altura, alguns textos filosóficos. Eu lia estes textos, contudo, como lia poesia, conto, ou romance. Percebi, contudo, no correr da graduação em direito, que cursei de 1979 a 1983, que o ensino jurídico não só na USP, como em todo o país, privilegiava a ciência do direito, ou seja, a interpretação dos códigos e da jurisprudência, em prejuízo de uma análise histórica ou sociológica das leis e das instituições. No mesmo ano, de 1979, simultaneamente à graduação em direito, iniciei a Faculdade de Artes Plásticas da FAAP. Essa escolha foi um desdobramento natural de um interesse antigo, que surgido na adolescência resistia aos anos, seja pela prática artística, como desenho e pintura, seja pela história da arte. Permaneci, entretanto, apenas dois anos no curso de artes plásticas, pois meu interesse pela estética, crítica de arte e história da arte, se sobrepôs, gradativamente, à atividade prática no interior do ateliê. A necessidade da reflexão teórica resultava, aliás, de uma percepção de que vivíamos desde meados dos anos 70 um período de profundas transformações culturais no país: um momento político especial, pois a repressão começava a ceder diante da reorganização dos movimentos operário e estudantil que culminaria nas manifestações das “Diretas-Já”. A “abertura” estimulava a participação política dos estudantes nas entidades e grêmios, e incitava um debate cultural sobre os rumos da produção artística, com o fim da censura. Vivíamos assim alterações estruturais na própria lógica da cultura internacional. No campo específico das artes brasileiras vivia-se em compasso de espera - o que alguns denominavam, no calor da hora, de vácuo cultural. Nas artes plásticas, por exemplo, os ditos formalismos, como a

¹ bm.debora@gmail.com / mestranda em Filosofia – PPGFil/UNESP – campus de Marília – bolsista FAPESP com o projeto “Botticelli: pintura e teoria”.

arte conceitual, ficavam restritos a um público especializado, e não se visualizava, no horizonte, nenhuma inovação estilística no sentido das vanguardas artísticas internacionais, que ainda guiavam a crítica de arte.

Kínesis - O que mais despertava curiosidade na Filosofia a ponto de fazê-lo encarar um outro curso de Graduação?

Ricardo Nascimento Fabbrini - No último ano da Faculdade de Direito, em 1983, ingressei no curso de graduação em Filosofia na USP em busca daquilo que me levara, quatro anos antes – como eu lhe dizia - ao curso de direito: de um curso de humanidades ou de formação cultural. De forma mais precisa talvez buscasse o contato com diferentes modalidades discursivas, entendidas como os modos como em cada texto se entrelaçam conceitos e imagens (ou figuras). Digo-lhe “talvez” porque, como se sabe, há sempre algo de imponderável nestas escolhas.

Kínesis - Conte-nos um pouco sobre sua formação em Filosofia na USP e o que sentiu ao se deparar com as diferenças entre o curso de Direito.

Ricardo Nascimento Fabbrini - Diferentemente dos cursos de Direito que priorizavam os manuais elaborados por doutrinadores, ou seja, pelos comentadores do direito positivo, renegando ao segundo plano os textos clássicos da história do pensamento ocidental, deparei-me no departamento de Filosofia com uma prática, senão método, de leitura rigorosa de textos. É bom lembrar, inclusive, a importância que esse método uspiano de interpretação de textos, herdeiro da presença francesa iniciada em 1934, e em particular do estruturalismo de Martial Guérroult e Victor Goldschmidt, teve no processo de formação da Filosofia no país. Considero a aquisição de habilidade técnica na leitura de textos filosóficos, a que me dediquei integralmente a partir de 1984 - após a conclusão do curso de direito - de grande relevância em minha formação, pois me colocando em contato com as ordens das razões dos textos originais, afastou-me das leituras impressionistas ou amadorísticas. No correr da graduação verifiquei, porém, que essa identificação entre o filósofo e o historiador da Filosofia, enquanto operador de textos, pressuposto do método – afinal, nosso serviço militar obrigatório - não apenas trazia benefícios, mas implicava problemas, pois acabava, muita vez, por dissociar a história da Filosofia, das ciências humanas, como a sociologia, a política ou a arte; além de colocar entre parênteses, evidentemente, a história, o dito contexto em que a obra foi produzida. Mas deixo, por ora, esta questão de lado, ressaltando tão somente a seriedade do Departamento de Filosofia na USP e o prazer que tive em cursá-lo.

Kínesis - Entrando no universo filosófico, conte-nos um pouco mais sobre sua crença de que não há dissociação entre conceitos e figuras (ou imagens), se a Filosofia representa, então, o reflexo deste entrelaçamento?

Ricardo Nascimento Fabbrini - Penso que há uma tensão entre conceitos e figuras; e que as figuras (ou imagens) operam, muita vez, como conceitos. Penso, aqui, a Filosofia como uma atividade de desmontagem das regras de produção dos discursos: não apenas das ordens das razões, mas também da arte retórica. Dou-lhe um exemplo: o professor de Filosofia, que identifico ao filósofo, que introduz seu aluno à interpretação dos textos, deve evidenciar-lhe a impossibilidade de uma comunicação transparente fundada

no senso comum, que, imobilizando o sentido das palavras concilie os interlocutores; o que significa dizer que ele deve evidenciar-lhe que a Filosofia é um jogo de construção, um operador de discursos ao mesmo tempo formal e simbólico; que a atitude filosófica põe em crise, em outros termos, os lugares da linguagem de conversação; ou ainda: que o texto é composto de abstrações que, mesmo quando submetidas às medidas da lógica - ou, em sua falta, dos juramentos como dizia Roland Barthes -, são criações literárias, em certo sentido ficcionais: incapazes de autenticar, sem mediações, o real, razão de seu infortúnio, mas também, de sua voluptuosidade. Sobre a relação entre figura e conceito é preciso lembrar, ainda, que os próprios conceitos filosóficos, que não devem ser identificados à abstração dos universais, são elásticos, variáveis, pois se submetem à força de extravio dos significados, embora se mantenham imantados pelo traço distintivo de cada texto; eles passam uns nos outros, se co-determinam, sofrem mutações conceituais. O discurso filosófico abriga, além disso, personagens conceituais, heterônimos filosóficos, como Sócrates, Don Juan ou Zaratustra; ele utiliza figuras estéticas ou formações simbólicas; exprime-se por imagens, metáforas ou neologismos - como em Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze ou Gaston Bachelard -, que impedem a redução dos conceitos às forças lógicas. Até mesmo Martin Heidegger, um autor metafísico que exerceu uma grande influência sobre os franceses, atribui à poesia a função de instauração do ser pela palavra, ou seja, o poder de dizer a origem. Seria então a *poiesis* no sentido de criação de linguagem, de nomeação das coisas, que ataria a literatura à Filosofia. Em tempo, para concluir a resposta: considerar a Filosofia uma arte da escuta da articulação lógica e da fulguração poética não significa confiná-la ao plano interno à linguagem, mas, ao contrário é tomá-la como a condição necessária de seu uso público - ou, se preferir, da formação (*Bildung*) no sentido iluminista de preparação do cidadão para a República. Digo-lhe isto porque o filósofo ao colocar o aluno em contato com diferentes modalidades discursivas pode desenvolver-lhe uma habilidade técnica, um repertório de tópicos (de referências discursivas) que lhe permitirá dominar situações, dar forma, estruturar argumentos, ou seja, posicionar-se. O professor Gerard Lebrun dizia a propósito que a Filosofia produz uma “língua da segurança”. A Filosofia, neste sentido, pode estimular a produção de um diálogo intenso, laicizado, entre múltiplos sujeitos de enunciação, contribuindo para a constituição do espaço público. Somente assim ela conquistaria, entre nós, definitivamente sua madureza - resvalando o tema, que não tenho a pretensão de desenvolver aqui da formação da Filosofia no Brasil. Dou dois exemplos, para encerrar, de que a aquisição de tópicos da Filosofia a que Lebrun se refere pode auxiliar-nos a pensar o presente: o primeiro do campo da política e o segundo da área da estética. É necessário repensar o sentido que conceitos centrais da Filosofia política moderna, como Estado, nação, soberania, representação ou ideologia, adquiriram em tempos (pós) neoliberais; bem como, o sentido que a “arte” vem assumindo no interior da sociedade do espetáculo, haja vista que ela se deslocou - utilizando antiga dicotomia - da superestrutura a infraestrutura, uma vez que se converteu a olhos vistos em força produtiva, em fonte de riqueza, tornando-se assim uma questão de política econômica dos governos. A Filosofia pode contribuir, em suma, ao municiar o intérprete com tópicos, para suprir o “déficit de pensamento sobre o presente”, na expressão do professor Renato Janine Ribeiro.

Kínesis - Sua preferência foi por se tornar um teórico ou crítico e não um artista? Foi assim que surgiu sua pesquisa em Estética?

Ricardo Nascimento Fabbrini - Não houve propriamente uma passagem da prática artística (incipiente, diga-se de passagem) à dita reflexão teórica, porque transitava, como autodidata – e, portanto, ao sabor das afinidades de ocasião - de uma área a outra. De todo modo minha pesquisa em Estética começou, de fato, quando eu percebi nos cursos de estética, na graduação em Filosofia, que o interesse que já mantinha pela disciplina, bem como pela Filosofia da arte, história da arte, ou crítica de arte, poderia ser objeto de pesquisa acadêmica. Foram marcantes em minha formação, nessa direção, as aulas dos profs. Victor Knoll, Franklin de Matos, e, em particular, dos profs. Otília Arantes e Leon Kossovitch, que se tornariam, mais tarde, meus orientadores, no mestrado e doutorado, respectivamente. Se você me permitir aproveito para falar um pouco sobre estes cursos de estética. De forma redutora, é claro, poderia destacar que os cursos da prof.^a Otília Arantes me mostraram que era possível vincular internamente o estudo da forma artística ao processo social; ou, dito de outro modo, que era possível analisar com rigor as obras de arte, combinando informação história e considerações teóricas, legado, certamente, em sua própria formação, das aulas de Dona Gilda de Mello e Souza. A prof.^a Otília Arantes colocou-me, assim, em contato com ampla bibliografia sobre a modernidade artística, afinada com essa articulação entre teoria social e produção artística, como a dita Teoria Crítica da Sociedade, ou ainda, em outra chave, com a crítica de arte de Mário Pedrosa. Pude acompanhar, também nesse período, a experiência do Centro de Estudos de Arte Contemporânea (CEAC), fundado pela prof.^a Otília e seus orientandos, no final da década de 1970, que contou, de 1979 até 1983, com uma publicação própria, a “Arte em revista”. Relembro, em particular, o impacto que me causou seu último número, ao apresentar as posições de Jürgen Habermas, Andréas Huyssen e Jean-Francois Lyotard sobre o imaginário contemporâneo na cultura, introduzindo no país o debate sobre o “pós-moderno”. Desde então, tenho estudado esse debate, que não ficou reduzido à discussão terminológica ou estilística, uma vez que permitiu pensar, de diferentes modos, a inscrição da arte na nova lógica cultural que já se configurava desde os anos 70, inclusive no Brasil – como disse há pouco. Esse debate, aliás, motivou a análise não apenas da questão do fim da modernidade artística, mas da própria morte da arte, ao problematizar a possibilidade da criação artística no mundo contemporâneo, ao menos nos termos em que ela se deu no passado, ou mais especificamente no alto modernismo, ou seja, nas primeiras décadas do século XX. Mas, voltando, gostaria ainda de destacar que os cursos do prof. Leon Kossovitch sobre o Renascimento, as relações entre poética e retórica, ou sobre a arte no ano mil, também foram importantes em minha formação. Destaco sua crítica ao caráter teleológico, ou evolutivo, da historiografia da arte que acaba por sacrificar as diferenças históricas pelo conforto das explicações gerais. Seus diversos cursos mostram que essa historiografia ao postular rupturas, por exemplo, do Renascimento com a Idade Média, ou da Arte Moderna com a Academia, operam simplificações, senão ficções. Pois em virtude da circulação de signos, o que à vista tosca pode parecer novo – mostrou-me o pro. Leon - é antes resultado de retomadas sucessivas, advindas da contaminação recíproca entre culturas. Fez-me assim, pensar as conseqüências do abandono da retórica, instituição que perdurou até o século XVIII, baseada nas preceptivas, entendida como repetição de gêneros ou tipos, e o advento da estética, enquanto disciplina, com seus critérios do novo, autoria, originalidade ou ruptura que, desde então, passaram a guiar tanto a produção artística quanto a historiografia da arte. O prof. Leon mostrou-me, ainda nesse sentido, o equívoco historiográfico, muito freqüente, de projetar no passado categorias do presente – ao ponto de desconsiderar a retórica e a poética - produzindo, assim, anacronismos. Por fim, destaco a importância decisiva em minha formação em estética das aulas do prof. Celso F. Favaretto que a partir do pensamento

francês, de Roland Barthes, Gilles Deleuze ou Jean-Francois Lyotard, entre outros, enfatizavam as relações entre Filosofia, arte, literatura e comportamento; questões que eu retomaria, desde então, em aulas e textos. Destaco também de Favaretto o trabalho pioneiro, a dissertação em mestrado em Filosofia “Tropicália, alegoria alegria”, originalmente publicada em 1979, que abriu, para uma nova geração de estudantes a perspectiva de pesquisas em arte moderna ou contemporânea – feitas a partir de sinapses entre séries discursivas e artísticas - na área de estética, no departamento de Filosofia da USP, ou fora dele.

Kínesis - Seguindo esta mesma lógica, e lembrando que sua formação artística conjugava prática e teórica, você acredita que um artista tem de, necessariamente, realizar uma reflexão teórica acerca de sua arte?

Ricardo Nascimento Fabbrini - Não, necessariamente, embora isto ocorra com frequência haja vista que muitos artistas contemporâneos, inclusive no Brasil, são professores universitários. De todo modo, sua questão é interessante porque se retornamos aos anos 1970, verificaremos que nessa época havia a necessidade de uma reflexão teórica sobre o estado geral das artes; que era cumprida em certa medida, no silêncio da crítica, pelas obras ditas conceituais. Este anseio de reflexão resultava do fato de que desde meados dos anos 70 passávamos por um período de profundas transformações culturais no país, não apenas em virtude da abertura política, já mencionada, mas também das alterações estruturais na própria lógica da cultura internacional. E era preciso entender estas mudanças. Posteriormente procurei examinar em artigos e cursos, essa nova configuração cultural do fim dos anos 70, a partir do conceito de pós-modernidade – como já antecipei - oriundo da teoria da arquitetura, mas que logo se disseminou por outras áreas, como Filosofia, ciências sociais ou antropologia. Em suma: a tarefa de reflexão teórica sobre arte, como você menciona na questão, foi exercida tanto pelos artistas conceituais (com suas obras metalingüísticas, como se dizia na década de 1970), como pelo meio universitário, motivado, neste último caso, pelo debate sobre o “pós-moderno”.

Kínesis - Sabemos que nos dias atuais os alunos de graduação já se inserem na carreira acadêmica por meio de pesquisas de Iniciação Científica. Conte-nos como era o universo da pesquisa científica durante sua graduação em Filosofia: falava-se em pesquisa, ou Iniciação Científica? Já havia, na graduação, o desejo de seguir uma carreira acadêmica? quais os elementos, ou talvez métodos, como o “método uspiano”, foram relevantes, mas para sua preparação durante o curso de graduação em Filosofia?

Ricardo Nascimento Fabbrini - Considero sem dúvida relevante a multiplicação das pesquisas em iniciação científica nos cursos de graduação nos últimos anos. Elas permitem ao aluno não apenas o conhecimento das normas da pesquisa acadêmica, mas o exercício cuidadoso da escrita, feito ao longo do tempo e sob orientação, sobre um tema específico. Há só dois senões ou cuidados a serem tomados. O primeiro é que essa pesquisa deve complementar o curso de graduação, o estudo das várias disciplinas curriculares (Filosofia política; lógica; teoria do conhecimento; estética etc.) e não substituí-lo. Sou contrário à idéia de que a carreira acadêmica resulta da especialização precoce. Não vejo, em outros termos, o estudo da iniciação científica como uma preparação necessária do mestrado a ser desdobrado em doutorado – sempre fiel a um texto ou a um autor - na costura acadêmica. Agrada-me ao contrário, a idéia de que é preciso dar ponto sem nó, pois são os fios soltos que arremessados ao futuro podem um

dia enovelar-se em formação. No período da graduação – respondendo ainda sua pergunta – é desejável que, ao lado do aprendizado do método, com as ressalvas já feitas, abrir-se às leituras furtivas, ou seja, aos livros que nos escolhemos (como nos achados poéticos a André Breton). Essa abertura à indeterminação ou ao incomensurável, que torna a trajetória um tanto ziguezagueante, também é constitutiva da formação intelectual. Esse autodidatismo, aliás, que, permitindo um domínio amplo de referências culturais, de textos de história, das artes, ou de política certamente será útil na atividade futura de professor (inclusive no ensino médio). A segunda preocupação - e refiro-me agora à pesquisa em Filosofia em geral - é o encurtamento dos prazos acadêmicos e dos financiamentos de pesquisa. Não se pode esquecer que diferentemente das pesquisas em ciências exatas ou biológicas a pesquisa em ciências humanas, e em particular em Filosofia é marcada pelo descompasso entre a idiorritmia (do grego *ídios*: próprio, particular; e *rhythmós*, ritmo) e o ritmo metronômico, que é o do relógio, do regimento, da troca, do prazo, do relatório, da bolsa de estudos. Sem rodeios: há um desacordo entre o tempo da pesquisa e os prazos acadêmicos (e de financiamento). Digo-lhe isso apenas para ressaltar que a pesquisa em Filosofia é um exercício de paciência e que sua demora, suas hesitações, sua perda de tempo e seu tempo perdido - que se opõe à temporalidade da produção e do consumo capitalistas, - não podem ser associados, em regra, à improdutividade do pesquisador, como costuma lembrar Jeanne Marie Gagnebin. De todo modo caberá evidentemente ao pesquisador em cada caso concreto – pois há de se prestar contas, sem dúvida, à sociedade - acertar os ponteiros; ou seja, ajustar na medida do possível, o tempo exigido pela pesquisa em Filosofia ao tempo impositivo do mundo da produção.

Kínesis - Partindo da hipótese de que o tema de pesquisa do Mestrado é uma sequência das pesquisas realizadas na graduação, conte-nos como foi sua escolha pelo tema de pesquisa a ser realizado durante o mestrado.

Ricardo Nascimento Fabbrini - Escolhi como tema de mestrado o estudo da trajetória da artista brasileira Lygia Clark que viveu de 1920 a 1988, pois ele me permitia pensar de forma sistemática uma questão que há muito me ocupava: a do projeto emancipatório de certa modernidade artística européia do início do século XX que foi decisivo na formação da artista. Além disso, o exame da trajetória de Lygia Clark me possibilitava tratar da transição da arte moderna à arte contemporânea, indiciando questões que me ocupariam, desde então, como a do fim da arte, ou melhor, da arte vinculada à utopia e à revolução no sentido das vanguardas internacionais. Procurei, portanto, em “O Espaço de Lygia Clark” que foi redigida de 1986 a 1991 – pois os prazos na pós-graduação, como você percebe, eram mais generosos - e revista, em 1994, para publicação, com o mesmo título, pela editora Atlas, reconstituir o percurso da artista – como eu lhe dizia - iniciada nos anos 50 com as soluções formais que apresentou aos problemas da figuração do espaço no plano, colocados pelas vanguardas construtivas internacionais da primeira metade do século XX; e que culminaria, nos anos 80, em seu trabalho terapêutico, ou melhor, de um trabalho situado entre arte e clínica. Procurei combinar nessa dissertação – com a finalidade de reconstituir esse percurso que vincula a tradição da arte moderna à terapia do corpo, diferentes planos discursivos. A fonte primária do texto foi evidentemente a obra ou trajeto de Lygia Clark: seus trabalhos no plano (as “superfícies moduladas”); o “bicho” (esculturas enquanto estruturas articuláveis); as proposições construtivas, que denominei mononucleares (porque requerem a participação de um observador); as proposições binucleares ou polinucleares (pois incitam à participação grupal: o “Corpo Coletivo”); e os “objetos relacionais” (ou

terapêuticos). Para interpretar essa trajetória mobilizei, contudo, além das obras de Lygia Clark, e de artistas de sua geração, diferentes fontes discursivas: os textos, entrevistas e depoimentos da artista; os textos por ela subscritos (como manifestos artísticos); os textos de outros artistas de linhagem construtiva, como Hélio Oiticica e Lygia Pape; os artigos em periódicos (resenhas de suas exposições, de Walmir Ayala, Reynaldo Roels Jr, Jayme Maurício etc); críticas em jornais e revistas, brasileiras e estrangeiras, que relatavam sua trajetória, de Frederico Moraes, Roberto Pontual, Guy Brett; críticas, que produziram uma interpretação mais sistemática, ou conceitual, sobre o trabalho da artista, como as de Mario Pedrosa, Mario Schemberg ou Ferreira Gullar; as histórias da arte que inscrevem a obra de Lygia Clark no contexto da arte construtiva brasileira, como as de Pietro Maria Bardi ou Walter Zanini, ou no contexto da arte construtiva latino-americano, como as de Marta Traba ou internacional, como as do inglês Herbert Read. Por fim, mobilizei os referenciais da Filosofia que permitiam interpretar cada fase da lógica interna ao trabalho da artista: a psicologia da Gestalt para analisar suas “superfícies moduladas”, dos anos 50; a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty - divulgada, no meio artístico, por Pedrosa e Gullar - e o conceito de obra aberta de Umberto Eco para analisar os “bichos”, do início da década de 60; os conceitos de ato livre e ato gratuito do existencialismo francês de Jean-Paul Sartre ou Albert Camus, e a Teoria Crítica da Sociedade - especialmente "A Ideologia da Sociedade Industrial" de Herbert Marcuse - para interpretar as proposições mononucleares do fim dos anos 60; e finalmente, a psicanálise de Melanie Klein e de D. W. Winnicott, a anti-psiquiatria anglo-americana de R. D. Laing e David Cooper, a lingüística de Edward Sapir, e a Filosofia pós-estruturalista de Félix Guattari e Gilles Deleuze para analisar as proposições coletivas dos anos 70 e o trabalho terapêutico dos anos 80. A maior parte desses autores está indiciada nos textos, depoimentos e correspondências da artista. Outros autores, contudo, são apenas presumíveis, pois integraram o imaginário das décadas de 1950 a 1980. São autores, de entrelinhas, que “sussurram nas falhas de seu pensamento”, para utilizar uma expressão de Celso Favaretto. Considerava essas referências supostas, que preenchem tais faltas, importantes para constituir as categorias subjacentes ao trabalho da artista demonstrando a coerência de sua trajetória construtiva. Na dissertação de mestrado estavam, assim, indicados – assim me parece ao reconstituí-lo, agora, motivado por sua pergunta - os principais temas do doutorado como a reação dos artistas, nos anos 80, ao esgotamento do ideário moderno; e também, de minhas pesquisas posteriores ao doutorado em que examino a substituição desse projeto moderno de estetização da vida pela disseminação do cultural na sociedade mass-midiática do presente.

Kínesis - Conte-nos um pouco mais sobre o seu tema de doutorado. O senhor se refere a artistas brasileiros neste trabalho?

Ricardo Nascimento Fabbrini - Destaquei, no doutorado, alguns artistas, situando-os em relação à tradição principalmente moderna, tais como: Anselm Kiefer, Mimmo Paladino, Jean-Michel Basquiat, Richard Serra, Howard Hodgkin, Julian Schnabel, Hans Haacke, Barbara Kruger, Damien Hirst, Cindy Sherman e os brasileiros Regina Silveira e Nuno Ramos. O objetivo, contudo não foi a coleta de dados, a estocagem de informações eventualmente utilizáveis, funções cumpridas pela crítica diária e pelas histórias descritivas da arte, mas a interpretação, a partir da análise de obras concretas, da produção artística após o esboroamento das vanguardas. No doutorado mostro, em síntese, que finda a etapa vanguardista artistas e, por conseguinte, a crítica e a teoria da arte, inclusive brasileira, constataram que a arte não evolui ou retrocede, muda; que não

há evolução estética, mas desdobramento de linguagens. E que, portanto o suposto declínio da arte foi antes o resultado da crise das vanguardas. Não se tratava do fim da arte, mas do fim da idéia da arte moderna - ou seja, do fim da estética fundada no culto à mudança e à ruptura, como quer Octavio Paz - ou do grande relato das vanguardas, na expressão de Jean-François Lyotard. Ao caminho unívoco da História - a lógica do desenvolvimento retilíneo e coerente das vanguardas - se seguiram histórias plurais que indiquei, nesse texto, com o recurso às séries baseadas em signos: signo expressionista; signo pop-gestual; signo ornamental, signo matérico; signo regional; signo paródico; signo conceitual; signo de origem; e signo de luz. Evitei tomar, contudo, cada um destes signos como uma imagem pinçada de uma obra do passado, o que implicaria a citação; mas como o modo com que os artistas contemporâneos, dos anos 80 e 90, se apropriaram e, com frequência, ainda combinam estilos da tradição, vanguardista ou não. Não selecionei simplesmente, portanto, obras dessas décadas em que obras específicas do passado se apresentam, mas, sobretudo, as que nos permitindo entrever estilos entreverados da tradição, indiciavam como os artistas pós-vanguardistas lidam com o legado das vanguardas. Procurei também pensar a função política dessa produção pós-vanguardista, ou seu poder de negatividade, pois afastada a utopia, esta arte, destituída da força que se quis subversiva das vanguardas, opôs-se ao presente, enquanto chauvinismo, machismo, efeitos da informática, crise da narrativa etc. Concluí meu doutorado, portanto, constatando que da falência das vanguardas como projeto de emancipação, não resultou a negação dos poderes de negação da arte; mas resultou uma arte que, mesmo sendo mediada por apropriações, se opõe com suas simbolizações à legalidade própria ou autonomia formal - atribuídas à arte de vanguarda por artistas e críticos - ou, ao seu hermetismo, no lugar-comum do público. Finda, enfim, a lógica de ruptura, os artistas pós-vanguardistas desconstruindo estilos modernos, produzindo neles diferenças, ou combinando-os entre si, ou com outros signos da tradição anterior às vanguardas, tornaram o suposto fim da modernidade artística, infundo; o que significa insistir que o contemporâneo; ou seja, a arte depois das vanguardas, entendido como um além do moderno, não se justifica daí a inadequação - como dizíamos - do finado termo pós-moderno.

Kínesis - Como o senhor entende as mudanças estruturais na cultura internacional que refletiu na produção artística brasileira na década de 70? Podemos dizer que estas mudanças foram fruto do pós-modernismo da arte?

Ricardo Nascimento Fabbrini - O debate sobre o pós-modernismo na Europa, a partir do final dos anos 1970, procurava justamente entender as mudanças estruturais na cultura internacional a que você se refere. Em linhas gerais, considero a arte na década de 70 como uma arte de vanguarda (pois ainda há “experimentação formal”), mas pós-utópica, pois destituída de função prospectiva no sentido do imaginário das vanguardas históricas - o que não significa, evidentemente - e isto é importante frisar - que essa arte se limitasse tão-somente a afirmar a realidade existente. Digo em linhas gerais porque os anos 1970 foram também os do *happenings* nos Estados Unidos - o canto do cisne da tentativa de embaralhar arte e vida - e o de uma arte de viés construtivo, conceitual, pop, ou minimal - bastante elaborada do ponto de vista da forma artística - de resistência à ditadura militar, no Brasil. Para alguns autores, como o crítico da cultura Fredric Jameson, essa questão do fim das vanguardas na década de 1970 é inseparável do tema do fim da arte, pois à medida que as vanguardas foram se exaurindo, ou seja, perdendo o seu ímpeto transformador, elas foram - segundo esse crítico - se transformando em farsa. As obras das vanguardas teriam se convertido em jogos aleatórios de signos, em

formas artísticas lúdicas ou vazias, auto-referentes - como o conceitualismo ou minimalismo; e, conseqüentemente, em formas destituídas de todo poder de negatividade. Dito de modo esquemático: para Jameson, a obra de arte acabou limitada às relações internas entre significante e significado, perdendo o poder de nomear a realidade; ou seja, de apontar para o referente, entendido pelo autor como mundo histórico. Não é esta, contudo, apresso-me a dizer minha posição; pois o fim das vanguardas não significou – ao meu ver - como temia Jameson, a morte da arte e sequer o fim da própria arte moderna, uma vez que essa está presente, enquanto signo (ou linguagem artística) na arte do presente; mas esse declínio assinalou o fim de um dado imaginário: o do ideário vanguardista que é indissociável de uma determinada concepção de temporalidade.. É nesse sentido que é possível argumentar contra a morte da arte, constatando que a arte não morreu; pois o que morreu foi tão-só – o que para alguns é uma perda irreparável – a idéia de certa arte: a idéia de arte moderna: a concepção, enfim, de que há uma vocação na arte de vanguarda de atingir o Absoluto (ou a Utopia), com as implicações políticas ou revolucionárias decorrentes desse ideário. Não se trata, portanto, do fim da arte moderna, mas da morte de seu ideário, pois as efetuações artísticas do período das vanguardas, bem como as possibilidades linguísticas nelas entrevistas, estão presentes na arte atual (ou pós-vanguardista), de modo que é inadequado também por essa razão o uso do prefixo “pós” na expressão pós-modernidade - embora continuemos a utilizá-la inclusive nessa entrevista por comodismo - uma vez que ele implica mais do que um afastamento da modernidade, seu descarte.

Kínesis - Como senhor vê então a produção artística tanto brasileira quanto internacional a partir da década de 1980? É possível categorizar a arte atual, claro que, sem estabelecer uma ruptura como propõe Leon Kossovitch?

Ricardo Nascimento Fabbrini - O que caracteriza a produção recente que eu denomino de pós-vanguardista é a pleora das singularidades. A produção artística, em outros termos, a partir da década de 1980 mostrou-se descentralizada, pulverizada – foi uma forma, inclusive, de reação ao viés universalista e uniformizador das vanguardas. Esta ativação das singularidades trouxe evidentemente um problema para a crítica, os historiadores e os teóricos da arte; pois se percebia que não era possível interpretar a arte, a partir de então, pela marcação de um estilo, ou pela extensão do espírito de ruptura das vanguardas. Em outros termos: as categorias modernas passaram a girar em falso uma vez que elas se mostravam inoperantes para interpretar a nova configuração artística. O próprio baralhamento dos estilos vanguardistas que se tornou recorrente, desde o fim dos anos 1970, incentivava a recusa de uma classificação puramente estilística. Além do que as mudanças contínuas verificáveis na trajetória de cada artista dificultavam, como se sabe, sua vinculação a um modo invariante e particular de produção. Muitos artistas se alinham, inclusive, no curso de seu percurso pessoal a várias estilos, ou mesclas de estilos, indiferentes no plano da fatura da obra às categorias positivas da história da arte. Enfim: percebeu-se que não se tratava mais de encadear as obras numa mesma narrativa (a dos movimentos artísticos: definidos pela busca incessante do *choc*, da ruptura e da experimentação formal). E que “o novo”, motor das vanguardas tinha sido arquivado, como um fetiche conceitual, historicamente motivado, inseparável do conceito geral de progresso. Por conseguinte tornou-se necessária adoção de novos critérios para ordenar uma produção artística que borrava as margens estilísticas, operacionais apenas para interpretar o período das vanguardas. Dou-lhe um exemplo de um critério (ou dispositivo): é possível pensar os modos de relação da arte

contemporânea em relação à tradição, sobretudo moderna, a partir da noção de apropriação. Foi o que propus em meu doutorado ao confrontar obras dos anos 1970 ou 1980 com as já repertoriadas pelos historiadores da arte. Por isso substituí as taxionomias produzidas pelo estilo ou pelo movimento artístico pelo arranjo em séries temporais com a finalidade de apreender as nuances de invocação do passado ou das sugestões de continuidade artística por meio de apropriações que mesclavam signos ou neles efetuam diferenças. Meu objetivo, portanto, foi detectar algumas efetuações, de uma verdadeira explosão do discurso da memória - um grande sintoma cultural das sociedades ocidentais que presenciamos desde o fim dos anos 70. Meu propósito foi expor, em suma, como vinha operando nas artes plásticas o olhar retrospectivo e o ato de lembrar, ou ainda, examinar as implicações no campo da figuração dessa tentativa - e para alguns autores da impossibilidade - de articular o passado em memória. Evitei, contudo, utilizar, nesse trabalho o termo pós-moderno, uma vez que a arte moderna está presente, não como ideário, mas enquanto signo - ou linguagem artística - na arte contemporânea. Portanto, retornando a sua pergunta, ao examinar como algumas obras de certos artistas pós-vanguardistas lidam com o legado das vanguardas evitei a noção de ruptura, atento ao alerta do prof. Leon Kossovitch. Mas não procurei com isso categorizar propriamente a arte atual no sentido de modelar o campo das artes contemporâneas, mas apenas propor “um”, e somente um, modo de enunciação que permitisse evidenciando identidades inexpressas (a relação entre obras, técnicas ou procedimentos), desvendar a lógica de seus impulsos (como o da apropriação).

Kínesis - No que seus trabalhos realizados durante o mestrado e doutorado ainda estão atrelados à pesquisa que desenvolve atualmente?

Ricardo Nascimento Fabbrini - Pesquiso a relação entre o fim das vanguardas, na periodização já citada, e a estetização da vida nos anos 1990 e 2000. Partindo da afirmação de que o ocaso das vanguardas é inseparável do tema do fim da arte recorrente na prática artística e na produção teórica do século passado tenho examinado as diferentes versões da “morte da arte” (que já havia apresentado em chave positiva porque enquanto superação da arte na vida – no sentido do programa utópico-revolucionário das vanguardas – a propósito de Lygia Clark). Explico melhor. Como se sabe são várias as versões sobre a morte da arte desde Hegel. Lembro de sua constatação de que “o estado de coisas da nossa época não é favorável à arte” e, por conseguinte, da impossibilidade da poesia ou do lirismo romântico como sua última encarnação – o apogeu de um sistema evolutivo de expressão artística que tinha nas demais linguagens suas etapas anteriores – continuar seu movimento em direção ao Ideal num mundo tão prosaico. É nesse contexto da sociedade burguesa, da falta de conexão entre sujeito e objeto, como depois mostrariam Marx e o marxismo, que o estado geral do mundo - como Hegel denominou o conjunto das relações humanas - deslocaria o interesse do espírito, da arte para o pensamento reflexivo em geral. A produção artística evidentemente não cessaria, mas se limitaria, a partir de então (depois da arte), a ser uma expressão do passado, e é apenas nesse sentido - de testemunha das etapas da vida anterior do Espírito – que ela ainda interessaria. Essa é uma primeira versão. Mas há uma segunda versão, a que me referi há pouco ao mencionar Lygia Clark. É a concepção da morte da arte, segundo o ideário de certas vanguardas artísticas do início do século XX. Se o projeto moderno cumprisse o seu intento de estetizar a vida, isso acarretaria, segundo o programa vanguardista, a morte da arte, entendida, agora, como sua plena realização no mundo da vida. Recordemos que artistas vanguardistas, como Piet Mondrian, vaticinavam, nos anos 20 do século passado - que

se o ideário vanguardista se cumprisse, já não teríamos necessidade de pintura e de escultura porque viveríamos, a partir de então, na arte realizada (numa espécie de “estado da arte sem arte”, nas palavras de Lygia Clark), pois não haveria mais diferenças intrínsecas entre ser e criar, existir, produzir etc. Mas essa questão do fim das vanguardas também foi associada ao tema do fim da arte - e menciono agora a terceira versão - nas décadas de 60 e 70 do século passado, pois à medida que as vanguardas foram se exaurindo, ou seja, perdendo o seu ímpeto transformador, elas foram, segundo autores como Fredric Jameson, se transformando em farsa. As obras das vanguardas teriam se convertido, nessas décadas, em jogos aleatórios de signos, em formas artísticas lúdicas, vazias, auto-referentes, como o conceitualismo ou o minimalismo (aos quais já nos referimos); e, conseqüentemente, em formas destituídas de todo poder de negatividade. Procurei, contudo, mostrar que, malgrado Jameson, não se trata, aqui, nem do fim da arte, propriamente dita, nem do fim da arte moderna, mas da morte de seu ideário, pois as efetações artísticas do período das vanguardas, bem como as possibilidades lingüísticas nelas entrevistas estão presentes na arte atual - como já havia mostrado, inclusive, em minha tese de doutorado. Por fim, a quarta versão da morte da arte, dos anos 80 aos dias de hoje, é a da “generalização do estético”, na expressão de Jean Galard: é o triunfo da estética – visível na publicidade, no *show-business*, na disseminação do *design*, na redução da arquitetura à cenografia etc. É preciso ressaltar que a generalização do estético na contemporaneidade, tal como a tenho pensado em minha pesquisa atual, é distinta, senão antagônica, à estetização da vida, visada pelo projeto moderno; pois na generalização estética, a forma artística renuncia à autonomia tornando-se, por isso, aderente à dita realidade existente. Dito de outra maneira: essa generalização da experiência estética – nítida, por exemplo, na proliferação dos novos museus, ou ainda, no apagamento das fronteiras entre o circuito de arte e o mundo *fashion* nos anos 2000, - seria a decorrência, a julgar por essa última interpretação, do desvanecimento da arte no sentido das vanguardas. Concluo, assim, afirmando-lhe que tenho tentado mostrar em minha pesquisa atual que se por um lado as vanguardas venceram, como constatam certos críticos e teóricos da arte; por outro lado, o preço de seu triunfo foi à renúncia ao princípio da autonomia da arte: à idéia, enfim, de que a forma artística intenta pela reconstrução da realidade empírica segundo sua própria lei interna, a modificação do mundo (no sentido utópico-revolucionário). Dessa falência das vanguardas como projeto de emancipação, não resultou, entretanto – é preciso acentuar - a negação dos poderes de negação da arte, mas a necessidade de pensá-los de outro modo; o que há de mais significativo na arte depois das vanguardas não é, em outros termos, nem um índice de possibilidades de alternativas ao real, no sentido da figuração de uma alteridade radical - inseparável do projeto vanguardista de estetização da vida que não coloniza mais o imaginário artístico - nem a simples reafirmação do “mundo instituído”, no sentido da generalização do estético do presente.

Kínesis - Quais são seus planos de trabalhos futuros? Seus projetos estão relacionados com os trabalhos realizados ao longo de sua vida acadêmica?

Ricardo Nascimento Fabbrini - Parece-me que sim – embora saiba que há sempre um tanto de ficção na invenção de uma coerência que julgamos necessária na vida acadêmica - como procurei mostrar ao relacionar minha pesquisa atual ao mestrado e doutorado. Pretendo, assim, desenvolver, em meus trabalhos futuros – como lhe dizia há pouco - a questão da disseminação do cultural; ou, ainda, do “abuso estético”, em outra expressão de Jean Galard. Investigar, com mais vagar, em que medida na disseminação a arte renuncia às suas leis internas, no sentido da autonomia da obra de arte,

historicamente conquistada no período das vanguardas. Repare que a obra passa a ser fruída, cada vez mais, como imagem (no sentido de Jameson ou Baudrillard), ou melhor, consumida - sem mediações - como dado natural. No abuso estético a efetuação artística é substituída pelo efeito - na vontade de produzir um efeito de arte, com uma intenção sedutora ou complacente, por isso conservadora; o que Jean Baudrillard, aliás, denominou certa vez de prosopopéia estética - o que acarretaria, em seus termos, um desafetamento lento do social: o fim da violência determinada, analítica, libertadora, marca da arte de vanguarda do início do século XX. É preciso entender, em realidade, o triunfo de uma estética difusa, apaziguada, conciliatória, que alguns autores, denominam hedonismo: o outro nome da felicidade contemporânea distinta evidentemente do *bonheur* stendhaliano, entendido como a experiência da infinitude, decorrente da exaltação romântica da faculdade da imaginação, que ainda orientou as vanguardas artísticas. Resta saber se a forma intensa ou inquietante, ou vertiginosa é irremediavelmente de uma outra época - como o período das vanguardas heróicas; ou, em termos semelhantes: se uma arte que visa algo mais do que o “interessante” (que atrai, mas não fere ou incita) ou do que embelezar a vida cotidiana tornou-se, ou não, inconcebível. Foi com o abuso estético, afinal, que percebemos que a beleza difícil (adotando, aqui, outro termo de Galarud) - que por um lado se opõe à sociedade na sua autonomia, e por outro lado é ela mesma social - era tão mortal. É preciso examinar, em suma, a partir de obras concretas, em que medida é possível produzir - seja em pintura, vídeo ou instalação - uma imagem capaz de nos desorganizar, de produzir *páthos* em oposição às imagens comodamente edulcoradas que apenas reforçam o imaginário do dito bom gosto (incluindo-se, aí, o que outrora se denominava *kitsch* em oposição à forma pura); ou, ainda, em que medida é possível produzir uma imagem que possa se insurgir, naquilo que se subtrai a imoderação da beleza, ao excesso próprio da generalização do estético. No abuso estético, afinal, o que se ostenta, como se sabe, é o valor de exibição da imagem - aquilo que é feito na intenção de produzi-la - já, em sentido inverso, a imagem escrupulosa, ou imagem-enigma (no anagrama de Julio Plaza e Augusto de Campos de “Reduchamp”) que reage às intervenções meramente decorativas é incompatível com o projeto de sua exibição (como afirmam, entre outros - e cada qual ao seu modo - Baudrillard, Rancière, Dubois ou Bellour, leitores, nesse particular, da noção de aura de Walter Benjamin). Escrevo no momento, respondendo sua pergunta sobre meus trabalhos futuros, um artigo em que procuro mostrar que na “arte relacional”, na expressão de Nicolas Bourriaud, dos anos 1990 é visível a tentativa de embaralhar arte e vida o que a remete ao imaginário das vanguardas artísticas do século 20. Procuro, contudo, nesse artigo distinguir o projeto moderno de superação da relação entre arte e vida desta proposta de arte colaborativa que tomo, neste texto, como possível sintoma do abuso estético. Meu objetivo é examinar se nestas práticas consideradas colaborativas e interdisciplinares que se aproximam do mundo da vida - não apenas segundo Bourriaud, mas também Rancière e Obrist - articulam os elementos do presente no gesto estético ou na forma artística - de modo a relacionar, na metáfora, estética e política - ou se essas práticas, ao contrário, atestam a neutralização da poética e o desvanecimento da política. Para tanto pergunto, neste artigo, se estes espaços substitutivos podem funcionar efetivamente como elementos de recomposição dos espaços políticos, ou se eles correm o risco de assumirem a função de seus substitutos paródicos; ou seja: se na tentativa de suprir a ausência de políticas sociais, o que teríamos nos espaços de arte relacional seria uma sociabilidade glamourizada, fictícia - um simulacro da sociabilidade dita real porque fundada na imprevisibilidade e nos conflitos. Para compreender o modo de inscrição desses projetos engajados socialmente nos mecanismos de produção cultural alerta ainda, neste texto, que é preciso refletir

sobre a relação entre a tarefa da crítica e a função curatorial, como no caso da crítica dos curadores Obrist e Bourriaud que certificaram com seus textos sobre arte relacional o ato de curar; em outros termos, tento evidenciar que enfatizar o gênero expositivo em mostras internacionais como as Bienais acaba por destacar o poder do curador, fazendo com que o artista incorpore seu papel de artista verdadeiramente pré-conceituado pelo projeto curatorial assumindo o risco de ter seu perfil mesclado ao do curador. Sobre trabalhos futuros não esqueçamos, porém, como diz Favaretto via Lyotard, que como o artista o pesquisador (em nosso campo) trabalha muita vez sem regras para estabelecer a cada texto as regras daquilo que já terá sido, então, feito.