

**FERNANDO LINDOTE:
ARTES VISUAIS; CIRCUITO ARTÍSTICO**

De uma parte uma poética contemporânea onde o trabalho surge através do corpo, tomado como procedimento e matéria. De outra, uma ação consistente no circuito artístico em orientação a outros artistas, curadorias e textos para exposições. **Fernando Lindote** já apresentou seus trabalhos na *V Bienal de Mercosul* (2005), no *Panorama da Arte Brasileira* do MAM-SP (1997 e 2005). Individualmente, expôs na *Galeria Nara Roesler* (2004), *Instituto Tomie Ohtake* (2002), no *MAM-RJ* (1999) e no *Torreão* (1996), entre outras mostras. A seguir, a transcrição da entrevista gravada em sua casa e ateliê, localizado no Campeche, em Florianópolis/SC, onde o artista falou sobre sua obra, sua posição em relação ao circuito artístico, entre outros assuntos. (Maio de 2007)

Por Fernando C. Boppré*

Fernando C. Boppré: O curador Agnaldo Farias escreveu sobre a relação do seu trabalho com o corpo. Ele assinalou que “sua vasta e polifórmica produção parece indagar obsessiva e sistematicamente sobre a natureza de cada suporte expressivo, sua condição corporal”. Se é que é possível sintetizar o seu trabalho, você o faria neste sentido?

Fernando Lindote: É que tem uma coincidência aí. Quando eu estava trabalhando nos anos noventa – em verdade, eu já vinha trabalhando desde os anos oitenta – havia uma ênfase em falar sobre o corpo no circuito de arte.

F.C.B: E também nas ciências humanas.

F.L: Eu acho que o uso do corpo na maior parte do meu trabalho foi como instrumento. Eu nunca tentei tematizar o corpo, nunca foi o foco. Ele vinha dentro do procedimento. Esta questão teve uma ênfase porque as poucas pessoas que observavam meu trabalho destacaram esse aspecto. Eu acho que é um aspecto importante. O suporte do corpo e nesses outros trabalhos que agora eu faço com barro, eu creio que estou conseguindo colocar uma matéria do corpo, que é a saliva. Ocorre que eu não gosto de trabalhar e de desenvolver qualquer idéia a partir de uma análise da produção que me antecede ou que está em minha volta e aí pensar o meu trabalho. Não faço assim, poderia fazer, mas não faço. Nunca quis fazer. Eu tenho que achar um ponto para afirmar alguma coisa, mesmo que seja uma afirmação mínima, dúbia e frágil. Nesse texto, o Agnaldo [Farias] estava pensando isso porque ele escreveu para a exposição individual no Tomie Othake e que tinha a mordida e também o desenho do giz no chão. Nas mordidas eu usei o corpo como instrumento de forma estratégica porque eu vinha trabalhando há muitos anos questões de outros artistas que eu tentava me relacionar, dialogar. Eram artistas muito fortes, principalmente a Lygia Pape, porque o interesse pelo Hélio Oiticica era muito mais pelos textos: prefiro os textos às obras. Depois eu vou ter a Lygia Clark, é lógico, mas a Lygia Pape me interessou mais. Acho uma artista mais complexa, por incrível que pareça já que ela é considerada a mais fraca da trindade neoconcreta. Só falei com ela uma vez por telefone para perguntar uma coisa porque eu estava fazendo um trabalho muito próximo ao dela. O problema é que quando eu me relacionava com esses artistas, tudo que eu fazia ficava completamente na esteira do pensamento deles, mesmo que às vezes eu solucionasse plasticamente muito bem. Para não ser totalmente modesto, eu acho que eu fiz alguns trabalhos legais. Mas eu não conseguia fazer nada para arranhar, para usar um termo do [Harold] Bloom, uma desleitura, para dialogar com eles, para ir contra eles um pouquinho. Porque se tu não vais contra o autor que te interessa, tu não consegues fazer o teu trabalho. Então eu não conseguia, por mais que eu tentasse, eles ganhavam. Isso por muitos anos e eu expunha esses trabalhos.

F.C.B: Nesse momento você já tinha consciência disso?

F.L: Sim, isso sim. Isso era muito claro, sempre são muito claras as referências que eu uso e o meu trabalho é sempre muito simples. Então, em 1994 eu estava com esses trabalhos que são os “Agregados”, numa exposição lá em Joinville. Foi quando eu achei o e.v.a.¹ e comecei a trabalhar com ele porque me parecia ser o material ideal para as experiências do [Hélio] Oiticica,

quando ele dizia “corpo-cor”. O e.v.a. não precisa pintar e tem um corpo realmente: é um plano virtual da pintura que já vem pronto de fábrica.

F.C.B: E é gostoso de pegar.

F.L: É perfeito. Aí eu comecei a fazer uma coisa muito limpa em termos formais: eu recortava e furava esse plano e com isso construía os objetos. Era só com esse procedimento: o corte. São dois tipos de corte: com estilete ou com aquele furador de couro. Era esse corte com esses dois instrumentos e depois eu costurava e realizava o que desse para fazer a partir desses cortes e dobrando. Eu me saí razoavelmente bem só que ficava completamente dentro da esteira [de Lygia Pape, de Hélio Oitica] e esse era o drama. Eu fazia e fazia e não tinha a sensação de enfrentar realmente. E aí eu pensei: quem sabe se o meu corpo – e aí ele surge como instrumento – pudesse marcar um pouco essa superfície. Então eu pensei no corte porque era o procedimento que eu estava usando. Quem sabe se eu cortar com a mão? Cortei com a mão só que ela não me dava uma precisão de corte já que o e.v.a., depois que se começa a cortar, vai embora, mesmo que você deixe aqui, ele perde a resistência e vai indo. Então, isso não serviu. Aí eu pensei: como eu cortei com a mão e não deu certo, então, quem sabe, o dente sirva. E aí eu mordei.

F.C.B. O dente: o instrumento mais rudimentar de corte.

F.L: Mais rudimentar. Só que eu não pensei nas implicações todas, nem na escritura que a mordida faz. Eu pensei só no corte que eu podia fazer com o corpo para ver se conseguia imprimir uma marca. Era uma coisa muito simplória. E quando mordei, eu vi que dava uma escritura, que tinha uma precisão. E aí eu comecei a trabalhar muito, foi por isso. Depois eu usei a língua também como instrumento, pintando. Mas a minha questão era muito formal. Depois as pessoas começaram a escrever algumas coisas sobre isso, trouxeram outras questões, quem escreveu ou quem simplesmente viu e me falou alguma coisa. Infelizmente sempre foi gente de fora daqui. Isso é uma coisa que está melhorando no nosso circuito, no nosso ambiente, que para mim sempre foi chato e desagradável começar um trabalho e não ter diálogo nenhum. Eu não tinha com a minha geração. Minha geração, a da [exposição] “Perspectiva Catarinense”, da primeira mostra coletiva que eu fiz, era o Loro [Lourival Pinheiro de Lima], o Rubens [Oestroem], o [Luiz Henrique] Schwanke, o Max Moura e tal. Eu era dez anos mais novo do que eles e não tinha viajado para fora. Só eu e o Schwanke não tínhamos viajado para fora. E as questões deles eram outras. E mesmo as questões do Schwanke eram diferentes das que me interessavam. Então eu não tinha conversa com eles e também não tinha com o pessoal mais antigo e mesmo com os novos que iam surgindo. Eu tentei ter conversa com a turma que a gente montou nas Oficinas [de Arte do Museu de Arte de Santa Catarina] nos anos oitenta. De 1987 até 1991 eu fui das Oficinas. Eu sinceramente tentei participar deles, ser um deles. Não deu. E aí eu comecei a procurar mostrar o meu trabalho, para ver se alguém falava alguma coisa. Eu consegui conversar, nos anos oitenta, mas num nível de conversa de jornal, com o Harry Laus. Eu expunha e ele escrevia. E depois com o Janga, também para o jornal. E era isso. Depois o Charles [Narloch] vai começar a escrever. Quem apostou em mim foi o Janga. Em 1985 eu fiz uma exposição no MASC e ele apostou. Depois disso ele vai olhar as exposições, às vezes comenta, às vezes não, mas sempre muito generoso comigo. Mas era o Harry [Laus] quem apostava em mim. Quer dizer: ele discutia o trabalho e queria ver aquilo andar. O que eu quero dizer é que eu começo a construir os trabalhos depois de um tempo nesse sentido, de um diálogo com crítico, com críticos de fora porque são os que se interessam. Eu tento mostrar para os daqui e não rola a conversa. Com os artistas não rola também. Isso durante muitos anos. Então eu começo a ter essa conversa com os de fora e eles me dizem coisas que vão mudar meu trabalho. Bom, depois eu só vou me sentir mais confortável nos anos 2000, quando começa a aparecer uma outra geração. Finalmente. Mas vamos voltar lá: eu estava na questão do corpo. As pessoas começaram a ver e a falar algumas coisas. Antes desse trabalho das mordidas eu tinha feito um outro, que circulou um pouco, que eram desenhos com fita isolante sobre a parede. Ele foi para o Salão Nacional da Funarte, no Rio de Janeiro, no Museu Nacional de Belas Artes, em 1988 e depois para outras exposições em São Paulo. E as pessoas conheciam esse trabalho. O próprio Agnaldo [Farias], conheceu esse trabalho e também um outro que foi exposto na [Fundação] Prometheus Libertus, uma coletiva que teve lá e que era uma homenagem para o [Carlos] Asp. Ele tinha parado de trabalhar e eu fiz uma série de trabalhos

em despedida e aí eu usei o estampado dele e aí o Agnaldo [Farias] vem e se interessa por esse trabalho. E depois disso, não viu mais nada meu. E quando ele vai ver, eu já mudei muito. E todos os outros que tinham visto alguma coisa minha, quando olham para a mordida, num primeiro momento, estranham. E eu fico uns três anos fazendo essas mordidas sem conseguir expor em nenhum lugar, sem convencer ninguém delas, mesmo fora daqui. Mas depois as pessoas começam a se interessar, as exposições vêm, os convites acabam chegando de fora daqui. E aí vem essa questão do corpo talvez porque estávamos nos anos noventa. O trabalho é sempre lido, não só o meu, todos eu acho, com uma ênfase num aspecto dele. Nos trabalhos que eu fiz com fita isolante tinha a questão de um desenho no espaço, quer dizer, eu ia direto para a parede e desenhava como conseguia. Então o corpo aparecia, mas eu acho que era como um ponto, mesmo que frágil, a partir de onde eu conseguia estruturar alguma coisa já que não queria estruturar este ponto de partida noutra área, por exemplo, numa idéia sobre arte contemporânea ou numa questão específica. Meu procedimento é muito solto, mais solto do que possa parecer para as pessoas que já viram alguma exposição. Eu não sei direito o que eu vou fazer. Nunca. Essa é a graça para mim. E como a gente estava num ambiente muito desestruturado – agora está um pouquinho mais estruturado, mas até os anos oitenta era completamente desestruturado –, quem vivia aqui podia fazer absolutamente o que queria e dizer: “Isso aqui é arte contemporânea”. Não havia balizas e as que existiam eram frágeis. Eu não vou desmerecer o trabalho de quem tentava fazer isso, mas era realmente muito frágil. Então, era possível fazer o que se queria, o que, por um lado, era muito bom, ter esse campo árido, desértico, porque tu fazias o que queria.

F.C.B: Concordo, bom por um lado, mas por outro, pode ocorrer, como de fato aconteceu, de se chegar qualquer idéia, mesmo que bastante grosseira, como a de Adalice Araújo, com aquela história de mito e magia na Ilha de Santa Catarina (que até hoje pesa sobre nossos ombros) e ocupar este vazio teórico.

F.L: É super perigoso. E tem outra coisa também. Uma dificuldade que eu encontrei – e que encontro menos agora – era a seguinte: querer fazer um trabalho sem ter que justificá-lo nos poucos pontos que esse tipo de crítica colocava. Claro, havia essas críticas bem estúpidas, enfim, que dizia que isso aqui era a “Ilha da Magia” e toda essa tradição chata. Mas depois, mesmo uma crítica mais bem intencionada, pensava a arte contemporânea em Santa Catarina – é ruim usar este termo “arte contemporânea”, mas enfim – como alguma atualização do regional que deveria estar embutida, mesmo que sutilmente. Então, deveria se tratar de uma atualização óbvia do regional, de um material típico da região e por aí ia. E eu nunca quis lançar mão de qualquer uma dessas coisas. E isso me trouxe muita dificuldade durante um certo tempo porque eu não tinha nenhum apoio desse pensamento que era predominante aqui. E mesmo quem vinha de fora queria encontrar algo “característico”, como se faz, ainda hoje, no fundo, com a arte do Nordeste, mesmo a contemporânea. Ou mesmo na paulista. Eu acho que todas as regiões sofrem com isso, só que de modos diferentes. A arte paulista se pede um tipo de trabalho que de alguma maneira denuncie o urbano, a cidade. Parece que todo artista paulista tem que falar de cidade. O nordestino de alguma maneira acaba falando de alguma situação do Nordeste ou vem pelo material. A gente vive esse tipo de coisa. Quando o trabalho do artista é assim, tudo certo. Agora forçar todo mundo a ser assim, não dá. Eu nunca quis me fixar nisso, nunca. Eu saí do Rio Grande do Sul e vim para cá [Florianópolis] com vinte e três anos e no Rio Grande do Sul eu me interessava por trabalhos uruguaios. Depois eu fui para a fronteira [Santana do Livramento] estudar com os uruguaios. Então eu nunca gostei de pensar o trabalho fixado num consenso de um lugar apenas. Isso era claro para mim e eu sabia que com isso eu não tinha apoio. Eu podia ter mais apoio porque eu via colegas aproveitando esse tipo de apoio. Basta mostrar uma ponta, uma imagem que levemente lembre ou a geografia ou o material típico da região ou mesmo uma iconografia qualquer e pronto, melhora a situação do cara. Todo mundo vê aquilo como uma produção que deve ser valorizada e tal. Eu não fazia isso, então isso era um problema.

F.C.B: E eu penso que isso só foi possível em virtude dessa tua formação meio esquisita. Eu queria entender como é que foi isso: você não estudou artes plásticas na universidade, o que já conta ponto para ti.

F.L: É, eu não tive formação acadêmica.

F.C.B: No entanto, eu percebo que você é um cara que estudou muito. Sabe aquela história de que o [Marcel] Duchamp não gostava de artes? Eu acho um engodo, Duchamp foi um dos caras que mais estudou artes. Mas, por um lado, eu vejo que ele estudou artes para profaná-la, deliberadamente. E, de outro lado, eu percebo que tu estudaste para poder se situar no circuito e ampliar o teu repertório, fugindo assim destas questões que tu vias se repetirem nos teus colegas. Como é que foi isso?

F.L: É que eu tenho um problema com autoridade, desde pequeno. Eu tive dificuldade de começar a estudar. Parei de estudar com dez anos, fiquei quatro ou cinco anos sem estudar, quer dizer, na escola. E aí eu lia muito. Com onze anos eu lia Hermann Hesse e essas coisas bizarras que a gente faz quando sai da escola. Aí a gente realmente pode ler, pode se interessar por coisas. E comecei com treze anos a publicar meus desenhos no jornal, como cartunista. E freqüentava as rodas de cartunistas de Porto Alegre, como a do Renato Canini. E aí a gente tinha reunião, às vezes, com essa turma que era o Edgar Vasquez, o Santiago, todos desenhistas da época, o Luis Fernando Veríssimo. E eu era uma criança lá no meio disso tudo. E eles toparam. Isso foi até 1977, quando eu tinha dezesseis anos e participei de uma exposição de cartunistas em Porto Alegre: "Por uma graça alcançada", era esse o nome da exposição. E aí, depois do meu desenho receber, inclusive, uma resenha bastante positiva no Zero Hora, eu parei de desenhar um ano e fui para o interior. Parei de desenhar, parei de fazer qualquer coisa, me achava um impostor no meio daqueles "feras" [os cartunistas de Porto Alegre]. Então, eu fugi para o interior onde ninguém me conhecia, até então eu morava no centro de Porto Alegre. Fui para a cidade onde havia nascido, morar com meus avós. Lá ninguém me conhecia e eu voltei a estudar. E fiquei lá sem desenhar, sem nada, só terminando meu segundo grau, disfarçado de menino porque eu tinha uma cara de menino, não parecia ter já dezessete para dezoito anos, parecia menor. Em seguida eu fui estudar pintura com o Osmar Santos, que era um professor uruguaio que dava aulas no Rio Grande do Sul porque estava exilado, não podia dar aula no Uruguai. Ele morava no Uruguai, mas dava aulas no Livramento. Só que eu não conseguia, ele era muito autoritário e mantinha idéias muito claras sobre pintura. E aí eu fui estudar, depois, com o [Luiz Alberto] Ospitaleche, que era um professor de cerâmica, um escultor. Eu sei fazer cerâmica até hoje, o que é engraçado. Foi por aí o aprendizado, sempre em ateliê. Porque em Porto Alegre eu freqüentava o ateliê do [Renato] Canini. De forma que eu tentei freqüentar aula, mas não dava. Eu tenho essa dificuldade. É uma falta de humildade. Não consigo sistematizar. Então eu gosto de conversar com as pessoas e elas me influenciam, mas não todo tempo. Em Livramento eu comecei a pintar, fiz minha primeira exposição de pinturas lá. Foi horrível. E depois vim para cá [Florianópolis] e aqui eu fui trabalhar com o seu Odilon Lunardelli, no jornal "A Ponte", como ilustrador. Nessa época eu sobrevivía fazendo isso, muito mal, mas continuei pintando, daí sim com mais independência, por minha conta. Foi nessa época que eu li [Hélio] Oiticica. Eram leituras que encontrava, mas eu sempre tinha a sensação de estar descobrindo o negócio.

F.C.B: Onde você conseguiu esses textos?

F.L: Oiticica eu conseguia em xerox que vinha parar na mão de um e de outro. Eu tinha visto um Oiticica em 1977, eu acho, em Porto Alegre, por aí ou 1976. Tinha uma peça do Oiticica numa coletiva. E depois eu consegui trechos esparsos. E aí em 1980 e algo, não lembro a data exata, saiu um livro pela [Editora] Rocco, que é o "Aspiro ao grande labirinto", que tinha vários textos do Oiticica, com fotos em preto e branco muito ruins, que não dava para ter idéia do trabalho. Então as idéias dele, o que ele vislumbrava, eu achava maravilhoso. Eu comecei a trabalhar muito pensando naquilo, quer dizer, eu estava pintando e desenhando. Nesse tempo eu ganhei um prêmio em desenho, fiquei satisfeito com o desenho, era o JASA, um salão que tinha no sul do País, nos três estados do sul. Depois, em 1985, ganhei com pintura no MASP, o Prêmio Pirelli. Mas após cada coisa que fazia, eu parava. Eu fiz uma série de pinturas que se chamava "Barroc", onde pegava os elementos do barroco e colocava de uma maneira aleatória na tela. Fiz essa série até eu entrar nesse salão, ganhar o prêmio-aquisição e aí eu parei. Cada vez que tinha esse tipo de validação eu parava. Porque eu achava que eu era talvez muito arrogante ou muito pretencioso, ambicioso. Achava que eu não podia me acomodar. Se aquilo tinha sido aceito, então eu tinha que ir mais longe. Nessa seqüência é que eu chego na fita isolante e depois de recortar as telas. Eu participei em 1985 deste prêmio de pintura, em 1986

eu participei da "Perspectiva Catarinense" – que era uma mostra coletiva que percorria o Brasil, aquela que eu falei que tinha o Schwanke. E ali eu já recortava a tela. Fazia umas figuras quase sem cor, recortando e colocando isso na parede, no chão. Já é recorte. Eu vou exagerando recortes e chego na fita isolante de pano, que existia ainda na época, e que vejo como uma parte mínima da tela e que, juntando cada segmento, vira linha na parede.

F.C.B: Você estava desenhando com a tela.

F.L: Desenhando com a tela. Essa é a idéia. As minhas idéias são assim: muito simplórias, muito toscas, sempre são assim, muito simples.

F.C.B: Essa coisa da língua é interessante já que ela se torna, no seu trabalho, todo aquele arsenal que os pintores do século XIX e XX tiveram: é solvente, é tonalidade, é verniz e daí por diante. Parece que você percebe muito bem o processo e eu acho que isso está de acordo com a sua formação que foi toda em ateliê, no próprio fazer. Você percebe o "como" é feito. Muito mais do que "o quê", é o "como" fazer, é aí que você consegue operar bem.

F.L: É que eu acho que o "como" a gente faz, na verdade, eu vejo tudo muito casado: conceito e ação, matéria, tudo eu acho que tem que ser uma coisa só. Pelo menos é o que eu persigo. As vezes eu acho que num trabalho o conceito ou a matéria está mais bem resolvida. Infelizmente a gente não consegue resolver sempre tudo direito. Mas é o que se tenta, pelo menos eu tento isso. Só que esse tentar também não pode ser buscado, ele tem que acontecer no trabalho, não dá para forçar. A gente sabe o que quer, adoraria que acontecesse. O trabalho tem um esforço porque eu acredito muito no trabalho. Tem que fazer muito até achar o ponto. E eu acho que é uma coisa que todo mundo reconhece, cada um percebe no seu trabalho: "Esse é o ponto". O trabalho pode não ser uma grande coisa, mas esse é o ponto dele. Eu fiz algumas exposições em que eu achei que essas coisas estavam perfeitas no sentido: "Esse é o trabalho", não que ela fosse boa ou ruim, mas consegui fazer o máximo, o mais perto do que o trabalho queria ser. Já aconteceu, não é sempre.

F.C.B: Você falou no Hélio Oiticica, agora vamos para o Paulo Herkenhoff. Na década de 1970 ele comia jornais². E você ensaiou o gesto de comer o e.v.a., não chegando a engoli-lo, pelo contrário, você mastigava e cuspiu, uma espécie de ruminância, como bem percebeu o Charles Narloch, que eu acho uma leitura interessante: "O fluxo se torna refluxo". No entanto, se um dito senso comum olhar este seu trabalho, vai dizer: "Poxa, o cara está comendo material, a saliva dele está ali na obra de arte, isso é nojentíssimo!". Por outro lado, o seu trabalho é super higiênico, se a gente for compará-lo a outras coisas feitas na década de 1960 e 70, experiências com excrementos, com urina.

F.L: É, escatológico.

F.C.B: Eu vejo que se, por acaso, você estivesse trabalhando nos anos 1960 ou 70, você iria comer o e.v.a e cuspi-lo na latrina, sei lá, qualquer coisa, talvez fazer performance. Agora, como vivemos a década de 1990, 2000, inclusive com o retorno à pintura e tudo o mais, eu acho que é possível você pegar essa sua ação, colocar numa tela, numa superfície pictórica mesmo e levar para uma galeria de arte. Isso é possível e bem aceito. E assim como também foi possível para o Paulo Herkenhoff virar diretor do Museu Nacional de Belas Artes. Como é que você entende isso?

F.L: Esse é um ponto que eu acho legal pelo seguinte. Principalmente aqui no Estado, mas até mesmo fora (infelizmente aqui não falam tanto), as pessoas entendiam o meu trabalho como se estivesse quebrando isso, quebrando aquilo. E ele nunca foi assim. Esse é um ponto importante: desde o início eu sempre tive uma noção do meu trabalho como convencional. Quando eu fazia a fita isolante na parede, por exemplo, ela era compreendida – no circuito de Florianópolis e mesmo no Rio de Janeiro, quando eu fiz o Salão Nacional – como algo que quebrava alguma convenção ou que esgarçava o desenho. Mas o desenho era feito na parede por uma questão lógica já que eu fui recortando a tela e ela foi parar na parede. Eu achei interessante isso porque poderia virar uma linha e essa linha um desenho. E a questão da tela na parede era porque eu já vinha colocando a tela diretamente na parede, recortada. Então era só isso. Mas eu sempre via o espaço desse trabalho como convencional, principalmente por uma coisa: eu sempre tive claro

que precisava de toda a convenção do circuito para o meu trabalho poder existir. Eu precisava da parede do museu e, se possível, da parede da galeria, que eu não tinha ainda. Mas eu precisava daquela parede e da convenção daquele espaço que se diz que é "arte". O meu trabalho sempre foi convencional e continua assim, isso não mudou. Acredito que ele possa ser interessante se ele conseguir avançar nas questões que ele vai enfrentando. Mas as questões não são as dos anos 1960. Eu nunca quis quebrar circuito, como nos anos 1960, negar circuito, negar as estruturas da arte. Ele só não vendeu, não foi um sucesso de mercado, provavelmente, por uma incapacidade dele e minha, por um problema de mercado muito restrito, quer dizer, eu não consegui inserir aquilo no mercado. Mas nunca teve problema. O que eu nunca fiz foi adaptar meu trabalho ao mercado daqui, por exemplo, o que muitos colegas meus de geração fizeram. Eu preferia trabalhar numa outra coisa e sustentar meu trabalho. Imagina, nos anos 1980, desenhar direto na parede (eu estou falando dos anos 80!) não rompia nada, era completamente dentro da convenção, das instalações e das intervenções. Então, eu sabia que ele era convencional só que falar isso na época parecia que eu estava sendo arrogante ou debochado. As pessoas sempre me acharam debochado. Mas o que eu estava dizendo era: o meu trabalho não é nada disso, eu não estou sendo contra isso, pelo contrário, eu quero participar. Poxa, eu mandava até para salão.

F.C.B: Pois é, me interessa essa tua clareza. Você percebeu onde circulava seu trabalho e conseguiu se relacionar bem com isso. Querendo ou não hoje você é um dos poucos artistas daqui que consegue viver da arte.

F.L: É, já tem em galeria [Nara Roesler], o que é uma coisa...

F.C.B: Uma galeria que tem um [Abraham] Palatnik. Você está ao lado de Amélia Toledo, Arthur Lescher, Cao Guimarães, Julio Le Park, Siron Franco, entre outros.

F.L: Tem algumas coisas boas (risos).

F.C.B: Você está no lado dessa gente e também já participou de exposição individual no [Instituto] Tomie Ohtake, de coletivas como Panorama do MAM-SP, Bienal do Mercosul, entre outras.

F.L: É, por outro lado, eu não acredito que todos os artistas que estão no circuito com visibilidade são interessantes. Têm muitos que eu acho muito desinteressantes. Nem por isso eu vou ficar ressentido porque eles ocupam este espaço. Eles têm outras qualidades, noutras áreas do circuito que eu não tenho e eles são meus colegas. Agora eu não tenho absolutamente nenhum outro interesse no trabalho deles e depois de dez anos você vê, muitas vezes, esses trabalhos desaparecerem. Desaparecendo a circunstância que o mantinha em destaque, em visibilidade, eles também desaparecem. Tem aí uma crença, talvez modernista, que eu tenho – eu acho que a gente não consegue ultrapassar o modernismo assim totalmente – de que existe alguma coisa ainda com um nome de "obra", de "processo", sei lá, que tem um sentido e que se ela quer ser realizada, então a gente permanece fazendo, mesmo com pouca visibilidade. No circuito convivem muitas coisas: tem gente que quer realmente fazer um trabalho e tem gente que quer uma posição social. Ou tem gente que quer dinheiro, até isso tem no circuito de arte, por incrível que pareça. E tem gente que ganha, o que é mais incrível ainda. E tem pessoas que vão ficar para a história da arte que eu, particularmente, não tenho nenhum interesse. Mais ou menos, eu consegui perceber essas coisas e acho que isso me ajudou: não acreditar em um elogio e também não acreditar num "não". Ou seja, não acreditar em nada.

* Fernando C. Boppré é historiador. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina onde desenvolve pesquisa sobre a relação entre artes visuais e memória. Escreve para o Net Processo (www.netprocesso.art.br)

¹ "Material de natureza puramente inorgânica", como define o próprio artista em texto do catálogo de sua exposição realizada na Galeria Nara Roesler, em 2004, em São Paulo, SP.

² Em performance filmada, intitulada "Sobremesa", de 1975, Paulo Herkenhoff rasgava com tesoura e comia jornais diante da câmera.