

Annick Bureau
Entrevista com Fred Forest
realizada, segunda-feira, dia 22 de dezembro de 2008, em
Paris¹

Fred Forest faz parte dos artistas pioneiros da vídeoarte, da arte das mídias e das redes. Quer seja na mídia de massa (imprensa escrita, rádio, televisão), nas redes analógicas como o telefone, ou nas redes eletrônicas e numéricas (com o Minitel na França, mais a Internet) sua prática é aquela das ações, de intervenções que se instalam pelos interstícios da comunicação, frequentemente críticas, tais intervenções são sempre cheias de humor ... e, de vez em quando, impertinentes.

Sua criação artística sempre esteve acompanhada por um rico diálogo com os teóricos e filósofos e ele mesmo escreveu numerosos manifestos e textos. Vilém Flusser foi um desses teóricos com o qual houve trocas densas, ricas de realizações comuns ou de influências mútuas. Esta entrevista com Fred Forest sobre Vilém Flusser, que eu fiz em 22 de dezembro de 2008, evoca alguns de seus projetos, mas não pode dar conta da relação de amizade que eu senti sempre presente e viva na fala de Fred Forest. A pesquisa universitária e a história da arte não mostram o que há de mais humano, ou seja, as trocas intersubjetivas que também presidem tanto a criação artística quanto o pensamento intelectual. Há pontos importantes que são compartilhados e que acontecem no ínfimo de uma conversa aparentemente banal num tarde de verão ou em um trajeto no metrô parisiense.

Annick Bureau: Sua criação artística foi sempre acompanhada por relações estreitas com filósofos e teóricos. Para citar apenas dois nomes, Mario Costa, sobretudo um autor de estética da comunicação e Vilém Flusser um autor de sociologia da arte, ambos ligados a dois “movimentos” dos quais você é o criador ou um dos co-criadores. Como você reencontrou Flusser e em que circunstâncias?

Fred Forest: Gostaria de acrescentar Pierre Restany à essa lista de pessoas com as quais mantive relações privilegiadas. Ele não é um teórico, mas um crítico de arte, porém ele desempenhou um papel importante. Devo citar também Pierre Lévy, Derrick de Kerckhove,

¹ A tradução para o português foi realizada por Flavia Maria Schlee Eyley.

Edgar Morin, e de fato, haveria muitos outros, Eu reencontrei Flusser porque ele era conselheiro da Bienal de São Paulo. Ele tinha vindo à Europa para identificar artistas que trabalhassem com a comunicação, ele obteve meu endereço com René Berger e me fez uma visita numa “*banlieue*” parisiense onde eu tinha meu atelier. Graças a ele – ou por causa dele – eu fui convidado para a décima segunda Bienal de São Paulo em 1973. Em seguida, como o regime político brasileiro havia se tornado um regime militar, ele nunca mais voltou ao Brasil, talvez tenha voltado apenas uma vez, porém, de qualquer forma, ele não estava presente na Bienal de 1973. Nessa Bienal eu fiz uma série de intervenções e de instalações: telefones foram instalados sobre pedestais brancos, as pessoas podiam chamar e deixar mensagens; anúncios de jornal convidavam as pessoas a enviar mensagens que eram rapidamente afixadas sobre as cimeiras da Bienal; ações urbanas como “O branco invadiu a cidade” na qual uma quinzena de pessoas deambulava pela cidade agitando cartazes brancos. Centenas de pessoas os encontravam pelas ruas. Terminei preso pelo DOPS (departamento de polícia política) depois de ter bloqueado a circulação por duas horas no centro da cidade.

AB: Mas seu reencontro com Flusser pôde se manter pontual de modo que não somente laços de amizade foram tecidos, mas obras também foram criadas a partir de tal reencontro.

FF: Eu acredito que as relações dependem da pessoa com a qual nos encontramos. Existem átomos sintonizados ou não, há qualquer coisa que se compartilha intuitivamente. Eu tinha um fascínio por ele, pela vivacidade de seu espírito, por seu talento em analisar e me ensinar coisas sobre meu próprio trabalho. E eu acredito que a recíproca era também verdadeira. Por que eu lhe interessei? Ele mesmo me disse publicamente com seu sotaque inimitável: “Fred, você é meu material”. E ele se divertia com isso. Eu criei “O Buraco” uma obra inspirada nele e para homenageá-lo. Isso foi na edição de 28 de novembro de 1988 do jornal *Nord-Matin*. Sobre uma página inteira, um círculo negro ocupava o centro da folha, um par de tesouras convidava ao recorte. O texto que o acompanhava dizia: “Escavemos um buraco no jornal; um verdadeiro buraco num verdadeiro jornal; Com um par de tesouras; Cavemos um buraco; Um verdadeiro buraco de artista; Um buraco que serve para se olhar atrás do buraco; Para olhar atrás das aparências; Um buraco que de agora em diante permite olhar a vida de uma outra maneira; Esse buraco vos pertencerá para sempre; Para sempre será seu, pois foi você quem o escavou...” Esta idéia me veio à

mente num jantar, depois de um colóquio do qual Flusser participou. Ele falava, gesticulava e todo mundo o escutava, era um comediante nato. De repente, ele aponta para mim e diz: “você estão vendo aquele tipo lá? Ele é o tipo que faz buracos nas mídias. Então eu fiz “*O Buraco*” porque ele tinha dito aquilo e eu lhe devolvi, dessa forma, o tiro que ele me havia dado. Isso se passou 4 ou 5 anos depois daquele jantar e eu fiz esse trabalho para lhe render uma espécie de homenagem.

AB: Uma outra obra é emblemática da sua relação com Flusser: o vídeo *Os gestos do professor* de 1974. Trata-se aqui de uma real colaboração. Ela se inscreve em uma série que você criou entre 1972 e 1974 e ele mesmo escreveu uma série de ensaios sobre a fenomenologia dos gestos e um texto para seu livro “A arte sociológica”.

FF: De fato, ele começou a escrever textos sobre os gestos naquele momento. Eu fiz uma visita a ele em *Fontevault*. Naquela época, eu sempre carregava meu *portpack* comigo, pois pensava, talvez inconscientemente, em fazer alguma coisa com ele. Então, nós começamos a conversar. Nós combinamos e decidimos fazer alguma coisa sobre os gestos e sobre o que seriam os gestos de um professor enquanto ele falava dos gestos. Antes de começar, nós entramos num acordo sobre o fato de que o documentário que iríamos filmar teria a duração mecânica da fita, eram fitas de 20 minutos, $\frac{1}{2}$ *pouce*, Sony, preto e branco. Se seu discurso acabasse antes do fim da fita, ele deveria parar e esperar que a fita terminasse e, ao contrário, suas palavras seriam cortadas, caso ultrapassassem os 20 minutos.

A paisagem era campestre, não havia um anfiteatro, era verão e ele estava de short, com o dorso nu. O que é interessante para mim é que, mesmo depois de 30 ou 40 anos, aquilo foi verdadeiramente uma ação, uma obra, uma experiência que se fez junto. A câmera era também um elemento que nos ligava. Ele pensava que a relação dialógica era rica porque nem tudo podia ser previsto e, de repente, acontecia algo que fazia com que o outro reagisse e trouxesse novos elementos interessantes através dessa troca. Esse vídeo foi, verdadeiramente, feito dessa forma. Era o fazer alguma coisa no “aqui e agora”.

AB: Nesse vídeo ele utiliza um espelho para que você se filme ao mesmo tempo em que é filmado. De quem veio a idéia do espelho?

FF: De mim mesmo. Porém, de qualquer modo, eu nunca chego a capturar meu próprio reflexo no espelho.

AB: Com efeito. Essa idéia do espelho está sempre presente em sua teoria.

FF: Tal idéia faz parte de mim mesmo. Ele diz que eu sou alguém que atravessa os espelhos para que possa haver um outro ponto de vista. Há também outros elementos que eu utilizei, como por exemplo, a existência da sua sombra. Isso eu nem tinha previsto. E ele podia analisar essa relação ao mesmo tempo em que a executava e também podia me observar mudando seu discurso. Isso era possível na medida em que era eu que escolhia os pontos de vista, os grandes planos. Podia também captar a sua sombra e, através dela, acontecia algo que se fazia em conjunto. Havia, então, um fator pessoal que não havia sido previsto e que eu não podia prever antes de estar ali a filmar.

AB: Nesse vídeo, suas mãos são muito interessantes. Os gestos da mão direita indicam que “Flusser desempenha o papel de professor Flusser” enquanto que a mão esquerda assinala hábitos de um palestrante num colóquio, e tudo isso de short e com o dorso nu. Em um dado momento, ele olha seu relógio, e ele o olha porque o filme tem a duração de 20 minutos, mas 20 minutos é mais ou menos o tempo da fala que se tem em um colóquio e, de qualquer modo, é o gesto do orador na tribuna que dá uma olhada para ver o tempo que lhe resta. Eu acho que aí existe uma dialética apaixonante.

FF: No nível da imagem, eu tinha toda a iniciativa, a escolha de filmar sua mão, etc. Eu poderia ter filmado, ao invés, o seu rosto e o filme poderia ter sido feito de mil maneiras diferentes e, para mim como “filmador”, o que era mais significativo nessa situação eram as inúmeras possibilidades. Era um ator diante de mim que era um professor, mas que desempenhava um papel de professor numa paisagem campestre.

AB: Você situa essa obra, acima de tudo, como um quadro de arte sociológica?

FF: Você sabe, tudo isso não passa de etiquetas....

FF: Justamente, no texto que ele escreveu para seu livro *A arte sociológica*, ele faz uma exegese do termo “arte sociológica” e foi ali que ele introduziu essa idéia de espelho e deslocamento de ponto de vista e de cascatas de deslocamentos. Ele escreveu: “Toda epistemologia tradicional implica que conhecer procede do fato de ter provocado um

reencontro qualquer entre um “sujeito” e um “objeto” dados. A epistemologia à qual eu me refiro postula que “conhecer” procede do fato de ter provocado uma visão em um espelho no qual freqüentemente aparecem juntos sujeito e objeto.” E um pouco mais adiante ele indica que o vídeo talvez possa ser um desses espelhos.

FF: Aqui, você tem toda razão. Para ele e para mim também, a arte sociológica, que é dialógica e interativa, é a possibilidade que o receptor tem de tomar consciência de alguma coisa, mas também o é para o emissor na medida em que, num dado momento, há “qualquer coisa” que atravessa e se superpõe de modo inesperado. A arte sociológica, de modo geral, quando não se trata apenas de dois indivíduos, é um certo posicionamento na sociedade que visa, com a ajuda de uma ferramenta, que é o vídeo, criar acontecimentos. Situações que, de repente, revelam um outro espaço onde as pessoas podem tomar consciência de seus próprios comportamentos. O trabalho de Flusser sobre os gestos é também uma observação e uma análise dos comportamentos. Como é percebido e conscientizado, através dos gestos, nosso comportamento segundo aquilo que dizemos ou que silenciamos?

AB: Ele é também muito crítico a seu respeito. Ele pensa que se você saiu da objetividade, você ainda não estava suficientemente na intersubjetividade. Sempre na arte sociológica ele escreve: “Forest está plenamente consciente da necessidade de admitir que estamos misturados ao objeto. Ele faz a “redução fenomenológica”. É porque ele está de fora da objetividade e neste sentido, ele está em vias de superar nossa crise. Mas ele não se dá conta de que é preciso tentar se apagar ainda muito mais, fazer a ‘redução eidética”.

FF: Ele me dizia: “você não se esquece o suficiente de você, há um momento no qual se faz necessário que você saia de cena, que você desapareça...” e ali estava o ponto essencial de nossa diferença, de nosso desacordo.

AB: Eu tenho a impressão de que para ele, aquilo que você faz poderia causar mais impacto, que não seria apenas uma arte de “vocalização artística”, mas que poderia ser, de fato, um eixo para mudar a sociedade. Ele pensa que na sua proposta você não vai até aí, que você revela alguma coisa através de um ato artístico, mas que você não coloca em questão a mudança da sociedade através desta arte.

FF: Este é o ponto de vista dele! E eu lhe dizia que era fácil fazer os efeitos de voz nos

colóquios, etc. Mas o que “corre pela boca do povo” é totalmente diferente (risos). Eu faço o que faço porque é uma maneira de me investir de um poder que eu não tenho. Se você não tem poder, você não pode agir em uma sociedade, denunciá-la. Você pode denunciá-la através da palavra, mas quando você está num lugar como o meu e que você quer se apropriar de um poder, você é confrontado com uma realidade e daí você deve ter uma estratégia. E na sociedade de hoje, se você não é alguém que possui um *laptop* (*micro*) (não importa se você o tenha ganhado de presente ou se você pôde comprá-lo,) você não é ninguém. Para chegar eu ter o meu *laptop* tive que trabalhar sobre o meu nome e sobre a minha imagem, pois a nossa sociedade funciona sobre tais valores. Mas ele nunca quis compreender isso, de modo que nossa relação às vezes podia se tornar violenta. Eu me lembro que um dia nós nos encontramos no “*Institut de l’ Environnement*” em Paris. Não nos víamos desde minha última viagem ao Brasil e, de repente, quando ele me reconheceu, ele perturbou o ambiente calmo, quase religioso, da biblioteca gritando: “Fred, por que você me traiu?”

AB: Mas por que ele disse que você o traiu?

FF: Porque ele não estava no Brasil quando todos esses acontecimentos contestatórios inspirados no meu ativismo natural aconteceram na XII Bienal. Talvez o que o frustrava era que finalmente eu fazia aquilo que ele havia sonhado fazer, mas ele pensava que isso fosse impossível em tal contexto e conseqüentemente ele achava que eu tinha sido beneficiado por uma certa complascência dos poderes do lugar. Eu consegui ir muito além do projeto inicial tal qual eu havia concebido. E eu pude fazê-lo porque eu tinha a cumplicidade dos jornalistas. Eles começaram a me dar espaço nos jornais. Depois, eu decidi sair pelas ruas declarando que o artista não permaneceria encerrado na Bienal, no gueto cultural. Os jornalistas me seguiram pela rua e publicaram tudo nos jornais do dia seguinte. Havia, então, uma espécie de amplificação que eu ativei. Eu pus em movimento um processo que eu não podia controlar. Eu havia subestimado a capacidade de participação dos Brasileiros. Eu não sou um herói, tudo aconteceu apesar de mim mesmo até o momento em que a polícia me prendeu. Tendo conhecido, ele mesmo, esse regime militar extremamente repressivo, Flusser não podia pensar que isso pudesse acontecer. Ele não podia compreender como um estrangeiro podia ter feito isso no Brasil com um regime tão duro e ainda se beneficiando com poder da imprensa.

AB: Há esta obra constitutiva da Bienal de São Paulo em 1973 que você não fez com ele,

mas por causa dele. Finalmente há *Os Gestos* e *O Buraco*, que foram feitas por causa dele, mas você fez também outros projetos com ele.

FF: Sim, por exemplo, ele participou da *Arqueologia do presente*, da *Investigação eletrônica da rua Guénégaud*, em 1973 e do *Vídeo-Terceira Idade*, no mesmo ano. Para a *Rue Guénégaud*, uma câmera filmou a rua e a imagem foi reenviada para uma galeria em tempo real. A legenda dizia “*Naquela época a rua Guénégaud estava...*” Eu tinha pedido a Pierre Restany, René Berger e Vilém Flusser que percorressem a rua registrando o que eles viam através de um magnetofone. Tudo isso era para conseguir a análise da rua *Guénégaud* enquanto canal de comunicação e canal de acontecimentos, através do testemunho humano etc. Para a realização de *Rue Guénégaud*, eu tomei consciência de um método que existia na minha intuição, mas que não estava ainda na consciência, um método de apresentar uma realidade como se ela pertencesse ao passado, e assim criar um distanciamento tanto para mim quanto para o público. Enfim, apresentar o presente como se ele já fosse um passado... Já o *Vídeo-Terceira Idade* foi realizado numa casa de repouso para velhos operários de construção. A proposta foi feita a eles para realizarem vídeos sobre pessoas de sua própria escolha. O projeto que eu havia proposto fazia parte de uma iniciativa de Jean-Philippe Butaud, gerontologista e sociólogo, que ocupava um posto nos quadros de uma instituição de pesquisa.

AB: Porque você fez Flusser intervir nesse projeto?

FF: Quando se está completamente engajado num projeto você não tem um ponto de vista lúcido e, além do mais há uma questão de deontologia que se coloca. Eu não tinha todo o conhecimento necessário e a formação relativa ao comportamento dos indivíduos numa dinâmica de grupo, da ética necessária. Há coisas a respeitar. É necessário, então, um olhar de alguém que esteja fora e que seja testemunha, que enquadre os limites da ação, ou que possa reenquadrar de modo, digamos, mais pertinente. Flusser e Butaud eram esses profissionais. Eles extraíam, das situações que eu criava, ensinamentos que podiam ser mais interessantes do que os extraídos por mim, a partir das questões que eu formulava. Flusser acompanhou a formação das equipes, a dinâmica do grupo e tudo aquilo que se passava em seu interior.

AB: Eu tenho a impressão de que a crítica de Flusser sobre seu trabalho diz respeito a esse

limite.

FF: (risos) Você sabe o que eu disse a ele: “vá você, fazer melhor que eu.”

AB: Você escreveu em algum lugar: “O desenvolvimento de toda a aventura criativa permanece, para mim, ligado a um entusiasmo intuitivo, que a gente se esforça para que, pelo menos, um pouco de alegria possa penetrar nas algemas das razões razoáveis”. Eu acredito que, de qualquer modo, há um método capaz de efetuar alguma interferência na realidade, que seja capaz de encontrar e capturar frestas e interstícios para aumentá-los. Tal método talvez não seja consciente ou ele só se deixe ver depois, durante a realização.

FF: A consciência de um método que aparecia depois foi possível porque pessoas como Flusser e outros, me fizeram percebê-lo. Eles, de fato, me fizeram compreender algumas coisas que eu fazia, mas das quais não tinha consciência. Flusser estava junto e eu tinha uma grande sintonia com ele. Tudo isso podia ter sido com qualquer outro, mas daí as coisas teriam sido muito diferentes. Quando eu o conheci melhor, eu compreendi e aceitei que suas críticas tão duras e injustas como só elas, me faziam avançar. Mas quando você é confrontado com uma realidade e que você está no meio de uma relação de forças, você está numa situação em que, para ser eficaz, a primeira coisa a ser feita é trabalhar sobre sua própria imagem e sobre seu próprio nome. É o estatuto assim adquirido que te conforta em tais ações. Então, a meu ver, haveria aí uma antinomia fundamental, pois ao mesmo tempo haveria também uma exigência de apagamento. Acredito que nossa divergência se situava neste ponto.

AB: Pelo que você diz, e a partir de tudo aquilo que eu li sobre ele, tudo o que ele vivia era objeto e material de pensamento e isso me parece ser um ponto sobre o qual vocês se encontravam. Tenho a impressão de que todo o elemento anedótico aos olhos de alguém, se transformava para você num ponto de partida que se cristalizava e que iria se transformar em uma ação.

FF: Isso é verdade, mas você acaba de me ensinar alguma coisa sobre mim mesmo, mas é verdade mesmo, o meu processo de criação é frequentemente este.

AB: Eu penso que na prática artística há uma presença do cotidiano, de situações

aparentemente triviais que são o ponto de partida para a construção de alguma coisa que conduza a uma reflexão. Flusser pensava desse modo, de uma teoria que partia do cotidiano, enquanto Costa, por exemplo, partia de um pensamento abstrato.

FF: Abstrato e mais racional. Costa e Flusser tinham temperamentos radicalmente opostos. Flusser me acrescentou muita coisa. Sua capacidade de pensar podia captar qualquer objeto, não importava qual. Já Costa, com sua cultura filosófica, me enriqueceu muito pelo caminho da racionalidade. Ele apontava e separava nas minhas ações artísticas daquilo que eram minhas intuições. Flusser participava de modo apaixonado e ativo nas minhas reflexões assim como eu também participava das dele. Com ele acontecia um fenômeno de contaminação recíproca, nós nos entusiasmávamos juntos a partir de determinadas idéias e desenvolvíamos mentalmente um concerto durante a excitação criada pelas situações possíveis. Por exemplo, eu propunha alguma coisa, ele corrigia, ampliava ou enriquecia minha proposta. através de filtros e de conexões de sua inesgotável cultura – ele falava sete línguas – e eu retornava ao trabalho sempre com um novo elemento. Então, na melhor das hipóteses, podia acontecer algo verdadeiramente singular. Mas nem tente me perguntar o que acontecia, pois eu seria incapaz de responder (risos). Eu tive conversas extraordinárias com ambos, mas com Flusser havia sempre um afeto que acrescentava uma dimensão suplementar a nossa relação. Quando eu estava com ele, sempre acontecia algo inesperado. Alguma coisa fazia com que a vida parecesse ser mais interessante de viver. Tudo despertava sua curiosidade e aguçava sua reflexão. Eu tive uma grande chance de conhecer e de me relacionar com uma pessoa como Vilém Flusser, alguém que permanecerá sempre presente no meu pensamento.