

arte do *Daily Telegraph* comenta: «Devia arranjar um emprego no Ministério dos Negócios Estrangeiros.»

Uma hora depois, de volta às Duveen Galleries, a multidão diminuiu e os mexericos surgem rapidamente. Alguém me diz que todas as esculturas de Rebecca Warren foram vendidas a uma dúzia de colecionadores diferentes por um total de meio milhão de dólares, ou talvez libras. (Diz-se muitas vezes que uma nomeação para o Prémio Turner aumenta os preços de um artista para o triplo, enquanto uma vitória os duplica.) Phil Collins estará em breve num avião para a Indonésia para pesquisar um vídeo. Tanto ele como Warren saíram rapidamente para os seus eventos mais exclusivos independentes; o de Collins decorre no pub Three Kings em Clerkenwell Green, enquanto o «muito íntimo» de Warren é organizado por uma «figura do mundo da arte» italiana.

Mark Titchner ainda anda por ali, encostado ao bar, rodeado de amigos. Tem marcada uma exposição colectiva na Bienal de Veneza. Enquanto bebe uma garrafa de cerveja, diz-me que já teve serões melhores noutros lados. «Foi como ser abandonado pela namorada em público, depois pedir-me para sermos ‘só amigos’», disse. «Lá por sabermos o que está para vir, isso não o torna menos estranho.»

5 *A Revista*

São 8h30 de um gélido Dia de São Valentim, estou a percorrer a Seventh Avenue em direcção ao escritório da *Artforum International*. Um vendedor ambulante anuncia «Receba o seu *A.M. New York* gratuito» numa bela voz de barítono, à medida que uma multidão de passageiros sai do metro. O mundo da arte pode ser descentralizado e global, mas Manhattan ainda é a capital da imprensa escrita que apoia mais críticos de arte do que outra cidade qualquer. Aceno com a cabeça ao porteiro quando entro no discreto edifício dos anos de 1920 de estilo Beaux-Arts, que aloja a equipa editorial e de publicidade da revista. A *Artforum* está para a arte como a *Vogue* está para a moda e a *Rolling Stone* estava para o *rock and roll*. É uma revista produzida por profissionais da área das artes que detém o estatuto de apelar a uma audiência variada e diversa e uma instituição com uma influência controversa. Num episódio de *O Sexo e a Cidade*, a relação entre as personagens interpretadas por Sarah Jessica Parker e Mikhail Baryshnikov está a começar a esmorecer. Como é que sabemos? Ele está a ler um exemplar da *Artforum* na cama. Da mesma forma, quando Bart Simpson se torna um artista e abre uma galeria na casa da árvore, como é que podemos ter a certeza do sucesso do *enfant terrible*? Ele aparece na capa da *Bartforum*.

São 8h30 de um gélido Dia de São Valentim, estou a percorrer a Seventh Avenue em direcção ao escritório da *Artforum International*. Um vendedor ambulante anuncia «Receba o seu *A.M. New York* gratuito» numa bela voz de barítono, à medida que uma multidão de passageiros sai do metro. O mundo da arte pode ser descentralizado e global, mas Manhattan ainda é a capital da imprensa escrita que apoia mais críticos de arte do que outra cidade qualquer. Aceno com a cabeça ao porteiro quando entro no discreto edifício dos anos de 1920 de estilo Beaux-Arts, que aloja a equipa editorial e de publicidade da revista. A *Artforum* está para a arte como a *Vogue* está para a moda e a *Rolling Stone* estava para o *rock and roll*. É uma revista produzida por profissionais da área das artes que detém o estatuto de apelar a uma audiência variada e diversa e uma instituição com uma influência controversa. Num episódio de *O Sexo e a Cidade*, a relação entre as personagens interpretadas por Sarah Jessica Parker e Mikhail Baryshnikov está a começar a esmorecer. Como é que sabemos? Ele está a ler um exemplar da *Artforum* na cama. Da mesma forma, quando Bart Simpson se torna um artista e abre uma galeria na casa da árvore, como é que podemos ter a certeza do sucesso do *enfant terrible*? Ele aparece na capa da *Bartforum*.

O ding antiquado do elevador anuncia o 19.º andar e entro num átrio sujo de frente para uma porta de vidro dupla que de um lado diz ARTFORUM e do outro BOOKFORUM. Um *post-it* cor-de-laranja cumprimenta: «Entrega de Pizzas, Enter & Yell.» Para lá das portas destrancadas, um banco de jardim encontra-se junto à parede em frente à secretaria da recepção e a um mapa com os códigos postais de Manhattan. Mais alguns passos na direcção do escritório em *open space* vejo uma série de secretárias brancas laminadas adornadas com malmequeres brancos a ficarem secos e Macs da Apple brancos. «Faz favor?», chamo. Silêncio. Todos os sons vêm do exterior: sirenes, buzinas de automóveis, o partir e bater numa área em construção.

Uma pilha de exemplares de Fevereiro encontra-se a um canto em frente à entrada. A revista tem um formato quadrado distinto e a capa deste mês apresenta um pormenor de *The Plumbing*, um quadro a óleo retro-modernista de Amy Sillman. Na página 3, o índice ilustrado começa com obituários de um director de museu sueco e do realizador de Hollywood Robert Altman, depois passa para uma recensão do mais recente livro do eminent historiador de arte marxista T. J. Clark. As colunas sobre arquitectura e design são seguidas de um *Top Ten* de exposições favoritas de jovens artistas e outras experiências culturais. A seguir vêm artigos mais longos e mais teóricos: a maioria são monogramas que exploram a obra de um artista vivo. Depois temos quatro análises longas e 40 curtas sobre exposições em todo o mundo. Tento passar para um «1000 Palavras» escrito pela artista de performances Miranda July, mas tenho dificuldade em encontrar o artigo no meio de toda a publicidade.

O meu telemóvel toca. «Sarah! É Knight!» Knight Landesman é o publisher da Artforum que está sempre vestido com cores primárias e trata as vendas de publicidade como se fossem arte performativa.

«Estou no seu escritório», informo.

«Ainda está com vontade de assistir àquela inauguração esta noite?», pergunta.

«Claro.» Quero experimentar os pólos entre os quais a Artforum prospera, portanto uma tarde entre historiadores de arte na conferência da College Art Association, seguida de um serão numa galeria de Chelsea. «Terá vestido um fato vermelho?», pergunto.

«Obviamente», responde. «Não estava à espera que vestisse amarelo hoje, pois não?»

Na altura em que desligo, Charles Guarino surge de trás de uma estante com calças de ganga e um dos seus muitos casacos de malha pretos com fecho. Um peculiar insone ligeiramente curvado devido ao cansaço, Guarino gosta de dominar o escritório vazio. A organização da Artforum está desincronizada da mesma forma que uma casa de uma família com adolescentes. Os publishers, os contabilistas e os colaboradores da publicidade chegam e saem cedo, enquanto a equipa editorial ocupa o «asilo» à noite. Enquanto caminhamos para o seu gabinete, Guarino diz: «A Artforum é fácil de atacar. Vai deixar-nos inteiros ou fazer-nos em pedaços?»

Guarino, Landesman e Tony Korner, os três publishers da Artforum, trabalham juntos há quase 30 anos. Korner comprou a revista em Outubro de 1979, quando esta era constituída por duas máquinas de escrever, quatro extensões telefónicas e uma lista de subscrições. Landesman e Guarino juntaram-se pouco depois. Nessa altura, a Artforum já tinha uma história admirável. Fundada em 1962 em São Francisco, a revista em breve se mudou para Los Angeles, onde se estabeleceu pela sua vantagem de revista especializada, e depois mudou-se novamente em 1967, desta vez para Nova Iorque, onde consolidou a sua posição como o fórum de debate sobre arte minimalista e conceptual. Em Novembro de 1974, a equipa editorial teve uma discordia quando alguns dos seus elementos se opuseram a um anúncio em que a elegante artista feminista Lynda Benglis posou nua com um vibrador gigante em resposta a uma imagem publicada na edição anterior — um auto-retrato de Robert Morris, em tronco nu com um capacete nazi e correntes. Esses elementos da equipa editorial saíram em protesto e criaram uma revista académica (sem ilustrações) com o título revolucionário *October*.

Pouco depois de Korner ter comprado a revista, Ingrid Sischy foi nomeada editora. A sua *Artforum* explorou a relações entre cultura elevada e popular, aprofundou a cobertura por parte da revista das cenas artísticas das zonas locais de East Village e SoHo e alargou a sua cobertura da arte europeia, principalmente da pintura alemã pós-moderna. Durante este período, a *Artforum* adoptou uma lombada rija em vez de simples e mole. Sischy demitiu-se em 1988 para assumir o cargo de editora da revista *Interview*. A sua sucessora, Ida Panicelli, expandiu ainda mais a cobertura internacional mas, como o inglês não era a sua língua materna, a *Artforum* sofreu aquilo a que um *insider* chamou «o tipo errado de ilegibilidade». Em Setembro de 1992, foi nomeado Jack Bankowsky. Reintroduziu académicos sensatos no grupo de escritores da revista e, simultaneamente, expandiu o interesse popular com uma ampla variedade de formatos que facilitaram a sua leitura. Tim Griffin, o actual editor principal, assumiu o comando da revista em Setembro de 2003.

«Um *publisher* de uma revista tem de se preocupar com tudo», diz Guarino enquanto se acomoda na cadeira giratória de encosto alto atrás da sua secretária desarrumada. «O meu trabalho é meter-me nas tarefas de todos os outros e tentar parecer que não o faço. Knight tem uma capacidade perversa para vender publicidade. Eu sou mais um manipulador maquiavélico astucioso.» Procura uma reacção e depois acrescenta: «Toda a minha identidade está ligada a ser invisível.»

O gabinete de Guarino faz lembrar uma torre de marfim. Tem janelas em três lados: algumas oferecem uma vista maravilhosa onde surgem pequenos rasgos do East River, outras apresentam um cenário desobstruído do rio Hudson. Partilha o espaço com Korner (que está hoje na Europa) e entre as suas secretárias encontra-se a «sala de reuniões», uma mesa redonda rodeada por cinco cadeiras castanhas de couro. Guarino puxa os seus óculos sem hastas para a testa e observa um gráfico que apresenta os textos que estão a chegar para a edição actual. «A *Artforum* está a funcionar que nem um relógio neste momento», diz ele enquanto o coloca para o lado e se

volta para uma pilha de envelopes brancos. «Um convite fabuloso para um palácio em Turim», anuncia. «Vou ter de viver esta experiência apenas na imaginação.» Depois de analisar metade do correio, volta-se para o computador. «A minha caixa de e-mails está a entupir e a morrer», diz. «Aqui está algo extremamente interno — Tim a imitar-me numa carta. Mas não me vou meter entre os editores e os seus escritores. Esse é o caminho para o inferno.»

«Uma das minhas missões é fazer com que os escritores se sintam amados», continua Guarino. «Adoro-os pelo seu esforço, além disso adoro a equipa por tornar o seu trabalho algo que irá acabar por aparecer aqui.» Entre a revista e o website, a *Artforum* acolhe uma grande variedade de vozes. Os contribuidores não gostam necessariamente do estilo uns dos outros; alguns são «prima-donas» que não querem ser editados. «Mantenho uma relação com muitos escritores», diz Guarino com ar entediado. «De certa maneira, temos aquele sentimento perturbador dos agentes que lidam com estrelas.»

A *Artforum* tem um departamento editorial com 16 elementos, a maioria dos quais licenciados de universidades de topo dos EUA ou do Reino Unido. «Temos a sorte de trabalhar com colaboradores que não podem ser orientados», explica Guarino. «É como tentar ser pastor de uma alcateia de lobos.» A maioria estudou literatura inglesa ou escrita criativa e não história da arte. «Também temos a sorte de ser um destino», acrescenta. «Eles chegam e nós tentamos controlá-los.»

Guarino trabalhou com um grupo de artistas performativos antes de se juntar à revista e adora o mundo da arte pelas suas personagens. Quanto à arte contemporânea, «95 por cento não pode ser levada a sério», defende. Guarino é mais céptico em relação à arte do que seria de esperar de alguém que participa na produção de uma grande publicação mensal do mundo da arte. «Sou como o padre ateu que comprehende o efeito salutar da religião», diz-me. «Não pode ser o líder da cientologia se acreditar em extraterrestres e em toda essa porcaria.»

De certa forma semelhante a uma vitória ou nomeação para o Prémio Turner, uma capa, artigo ou por vezes até crítica da *Artforum* pode ter um

impacto tremendo na carreira de um artista. E tal como o prémio se apoia na autoridade do museu e na fidedignidade do júri, também a influência da revista está directamente relacionada com a integridade demonstrada. «Há uma crença duradoura, baseada em factos, de que não se consegue comprar a capa na *Artforum*», declara Guarino. «Uma primeira resposta de um novo negociante de arte é ficar um pouco chateado e frustrado, mas acaba por nos respeitar por isso. A nossa reputação depende de toda uma história de dar o nosso melhor para sermos objectivos num mundo de subjectividade. Como é óbvio, uma opinião objectiva é uma contradição, mas isso nunca nos deteve.»

Guarino tira a tampa de uma caneta de tinta permanente preta ultrafina e assina um novo passe de imprensa da *Artforum* e diz, enquanto o estende na minha direcção: «Tome isto. Use-o com honestidade. Use-o bem.» No decorrer do processo de negociação do acesso à *Artforum*, acabei por escrever notícias para o site da revista em regime de *freelancer*. A participação pareceu-me a única forma de possibilitar a observação. Os editores e os publishers que estão habituados ao poder de descrever nem sempre se sentem totalmente confortáveis com a perspectiva de serem descritos, mas ficou implícito que me deixariam entrar se escrevesse para eles. Acontece que a revista *on-line* e a impressa são geridas como entidades separadas com conteúdo diferente, por isso nunca tive um envolvimento directo com o objecto principal da pesquisa — a mensal em papel brilhante.

Contudo, não consegui deixar de pensar na máxima de Adrian Searle «sem conflito, sem interesse». Searle, que é um dos críticos mais influentes do Reino Unido em parte devido à sua reputação de exprimir opiniões independentes, disse-me: «Acaba muitas vezes por saber-se de mais. Alguns pensam que podem ser puros e manter-se à distância, mas não me parece que isso seja sequer aconselhável. Tudo o que aprendi veio de falar com artistas, mas pode reunir-se demasiada informação pessoal, por isso instituí a política de me esquecer com muita facilidade.» Por acaso, Searle também deu uma definição extraordinariamente simples de crítica. «Os críticos de

arte são simplesmente espectadores que dizem o que pensam», disse ele. «Se eu fosse um artista, não seria verdadeiramente terrível se nada fosse dito sobre o que fiz? Vivem as coisas não só através da experiência directa, mas também através do rumor, do debate, da discussão e da fantasia?»

A integridade da *Artforum* é sem dúvida atribuível aos princípios do seu principal proprietário não-intervencionista, Tony Korner. Segundo filho de um banqueiro britânico, frequentou o colégio interno Harrow para rapazes, depois estudou Direito e Economia na Universidade de Cambridge. Korner é um cavalheiro. Mede 1,90m, veste blazers azuis-escuros e utiliza palavras delicadas. Ao contrário da maioria dos proprietários de revistas de arte, Korner nunca colecionou arte contemporânea. Quando o entrevistei num serão no seu apartamento de Londres, um ambiente exótico cheio de objectos desde a Idade Média até ao século XIX, explicou: «Senti-me mais honesto ao evitar conflitos. Primeiro, não queria favores de negociantes de arte. Não queira escorregar para as águas pantanosas da troca de objectos nos armazéns ou para a via rápida entre o que poderia estar pendurado nas minhas paredes e o que poderia estar na capa da revista.» Enquanto me servia um copo de champanhe e me oferecia amêndoas, continuou: «Segundo, cresci numa sociedade que mal reconheceu que o século XX existiu. Quando comecei na *Artforum*, era um principiante e provavelmente teria comprado todas as obras erradas. Foi bom para mim e para a revista que eu olhasse para tudo com olhos novos e que não estivesse — e ainda não estou — interessado numa tendência ou movimento artísticos específicos.»

Quando perguntei a Korner em que é que consiste uma boa revista de arte, ele foi inflexível: «O aspecto essencial — não pode seguir o mercado. Nem deve tentar activamente influenciá-lo. Tem de ter o seu próprio ponto de vista. Tem de ser honesto. Depois disso, clareza na escrita, pureza no design.» Korner olhou com ar pensativo para os dois retratos flamengos do século XV de quem os encomendara e que estavam pendurados em cada um dos lados da sua lareira. «Consideramo-nos a revista de arte contemporânea dos registos. Passamos uma quantidade incrível de tempo a verificar factos,

a certificarmo-nos de que temos as dimensões e os materiais exactos de cada obra, etc.» Quando mencionei que os críticos dos jornais se queixam que as revistas de arte, que dependem da publicidade das galerias, raramente publicam críticas negativas, Korner permaneceu imperturbável. «Podemos ter credibilidade sem negativismo», declarou. «O que não publicamos é por vezes muito elucidativo.» Além do mais, a *Artforum* é conhecida por publicar críticas severas a exposições e bienais de museus importantes. Korner pode ter orgulho na revista, mas não é complacente. Quando estava a sair do seu apartamento, contou-me a velha piada: «Se está deitado sobre os seus louros, está a usá-los no sítio errado.»

10h00. O departamento editorial está localizado no lado oeste do 19.º piso, enquanto o departamento de publicidade fica no lado este. A produção funciona como uma separação no meio. O editor-geral, Jeff Gibson, está a verificar pela quarta vez um artigo para ter a certeza de que está «perfeito». O som de fundo baixo e relaxante de música *dub* e o aroma fumado de chá preto Lapsang Souchong percorrem o seu gabinete pequeno e organizado. Gibson compara o seu emprego ao de um polícia de trânsito, mantendo relacionamentos e filtrando os textos de 80 a cem escritores. Antes de se juntar à *Artforum*, era co-editor de uma revista chamada *Art & Text* e escreveu um dicionário das condições ilusórias comuns a artistas e críticos, intitulado *Dupe*. Aqui descreveu *avaliação esquizofrénica* como «alterações descontroladas dos critérios de avaliação provocadas por inveja competitiva» e *omnisciência colateral* como «uma elevada sensação de esclarecimento baseada na inexperiência».

Umas quantas portas abaixo, a editora sénior Elizabeth Schambelan está a tomar consciência de que a espera outra ronda de edição de um artigo «escrito à pressa por um estrangeiro». Já tinha tido uma «dolorosa discussão interminável» com o autor, por isso já se resignou a passar a manhã em mais revisões. Schambelan trabalhou como editora assistente nas editoras de livros Serpent's Tail e Grove Atlantic antes de vir para a *Artforum*. «Estava

sempre a propor a publicação de livros que ninguém queria publicar», conta ela. «Tinha ideias *inacreditavelmente* não-comerciais.» Schambelan considera que há um fundo de verdade quando se diz que a escrita está 50 anos atrás da pintura. «Estava tão farta de ler romances ao estilo de Hemingway carregados de um forte lirismo», explica. «A arte contemporânea parecia estar a correr riscos mais interessantes do que a ficção contemporânea.» Toca numa folha impressa como se estivesse a recuar intensamente o seu trabalho. «E quanto à escrita que a *Artforum* publica?», pergunto. «Quais são as convenções?» «Sinceramente, não considero que tenhamos um discurso dominante», responde. A etimologia da palavra *revista*¹ sugere um local onde se armazenam diversos produtos. «Estamos comprometidos em ser um recipiente para coisas diferentes», explica. «Alguns dos nossos escritores são muito académicos, muito impulsionados pela teoria. Outros vêm de contextos literários ou jornalísticos.»

Entre os gabinetes do editor-geral e da editora sénior encontra-se a «toca» de esquina maior do editor principal de 36 anos, Tim Griffin. Uma avalanche de livros, revistas e encomendas escorregam por cima do seu sofá de pele, cadeira e secretária. No chão, uma televisão está colocada em cima de um leitor de DVD ao lado de mais desmoronamentos, enquanto na secretária o espaço entre o teclado e o monitor está demarcado por uma lata do refrigerante Dr. Pepper e uma caneca azul-escura do New York Shakespeare Festival. Com um mestrado em Poesia pelo Bard College, Griffin segue uma tradição antiga de poetas (desde Charles Baudelaire a Frank O'Hara) que se voltaram para a escrita de críticas de arte. «Sente-se onde quiser», diz-me quando entro. «Vou tirar umas coisas do caminho para nos podermos ver um ao outro.»

Totalmente vestido de preto, com uma cabeça sem cabelo e comportamento solene, Griffin parece um clérigo em luta, meio intelectual, meio conhecedor da moda. Senta-se muito direito, com as mãos no colo. Desde o

1. No original, *magazine*. N. T.

seu primeiro número como editor em Outubro de 2003, a revista foi geralmente considerada como tendo ficado mais séria. Diz-me: «A arte é um feito intelectual, filosófico e espiritual.» Antes de sair de casa esta manhã, Griffin fez algumas chamadas para a Europa e, enquanto viajava no metro a partir de Harlem, leu algumas provas de páginas. Quando chegou ao escritório, verificou a capa, certificou-se que um artigo-chave tinha chegado e confirmou que «não havia buracos ou emergências». Griffin está ocupado a tentar terminar um número da revista, uma provação mensal que envolve longas horas de processamento implacável de palavras, por isso salto directamente para a entrevista: «Em que é que consiste um bom editor?»

«Tem de estar disposto a trocar ideias», diz Griffin. «Tem de estar atento a tudo o que está a acontecer à sua volta. Tem de estar aberto a todas as facções... enquanto faz a sua avaliação.» Cita a letra de uma canção de Kenny Rogers sobre quando manter as cartas e quando não ir a jogo, depois acrescenta: «Idealmente, a *Artforum* acaba por contar a história da arte do seu tempo.» As páginas editoriais apresentam a história essencial. As páginas de publicidade mostram a narrativa do mercado. «Se não se conseguir ter um diálogo intelectual numa revista de arte», afirma, «então onde é que se poderá tê-lo?»

«Como é que descreveria a influência da *Artforum*?», pergunto.

«Ainda estou a tentar descobrir», diz Griffin com determinação. «Há uma discussão que diz que antigamente o crítico orientava o negociante de arte a orientar o colecionador, enquanto agora, supostamente, o colecionador orienta o negociante de arte a orientar o crítico. Seria um tolo se argumentasse que o contexto não se alterou, mas ainda tento conduzir o discurso ou pelo menos dar uma perspectiva.» O conteúdo da *Artforum* concentra-se em apresentar artistas, por isso as galerias pareciam ser as primeiras a satisfazer o critério. Mas os artistas muitas vezes escolhem negociantes de arte noutras cidades após terem recebido a aprovação por parte de uma crítica convincente. Em vez de ser uma cadeia de influências linear, cada intervento tem uma palavra a dizer e o consenso tende a desaparecer.

«Como é que descreveria a sua relação com os negociantes de arte?»

Griffin encolhe os ombros. «Poderia pensar-se que os negociantes têm uma sensibilidade de pagador de impostos — ‘Eu pago-lhe o salário, por isso é melhor que eu veja os meus interesses reflectidos’ — mas, até hoje, as pessoas têm sido generosas», diz. «Penso que todos reconhecem que poderíamos perder o jogo se não tivéssemos um diálogo significativo a acontecer em algum lugar.» Griffin dá um gole no seu café, depois volta a colocar as mãos nos joelhos. «Não quero que a minha linha editorial seja associada à ascensão de meia dúzia de artistas», continua, «mas antes a uma deslocação da linguagem utilizada — uma alteração significativa no discurso à volta da arte e o tipo de atenção que esta comunidade traz para ela.» Griffin detesta tudo o que torna a arte trivial, o que é uma das razões por que despreza o diário *on-line* da *artforum.com*, *Scene & Herd*. «Arrisca-se a espelhar simplesmente a ‘celebrificação’ do mundo da arte e a sua criação de grupos exclusivos obscuros», declara com desagrado, como se a minha escrita acerca daquela parte demasiado lida da organização *Artforum* fosse equivalente a prostitui-me num bordel.

Um alarme de incêndio ecoa abruptamente pelo edifício. Griffin olha para fora da porta mas mantém-se imóvel. Parece que o alarme tem andado a disparar várias vezes por dia. Em cima da secretária de Griffin está um velho presente de Natal da Norton Family Foundation: uma caixa de música do artista Christian Marclay, que diz SILENCIOSO por cima e abre-se para revelar o anagrama OUVIR.¹ Como ignorar a sirene é obviamente a coisa a fazer, pergunto: «Quando foi a última vez que foi apanhado no meio de um conflito de interesses?»

«Deve ter sido há menos tempo do que julgo», responde. «Mas se começarmos a apoiar artistas que não o merecem ou de uma forma que parece exagerada, iremos afugentar os nossos leitores e sabotar a nossa própria crea-

1. O anagrama refere-se aos termos no original, que são *silent* e *listen*, respectivamente. N. T.

dibilidade.» Quando Griffin acredita num artista, ele é devoto; mas quando não acredita, bem... «Há determinada arte em que simplesmente não tocamos», diz. «Não faço ideia por que motivo se vende ou as pessoas se interessam.» O alarme pára e ele parece aliviado.

Os olhos de Griffin desviam-se para o ecrã do computador. «Tem tempo para outra questão?», pergunto.

«Muito bem, diga lá. Depois poderei ter de deixar de lhe dar atenção», diz.

«Há muitas metáforas para a função dos críticos de arte, como 'a crítica de arte está para os artistas como a ornitologia está para os pássaros' ou 'a crítica é a cauda que abana o cão'. Qual é a sua analogia para o papel do crítico?»

Griffin olha para as persianas que estão a bloquear a sua vista espectacular para oeste, depois para a capa do catálogo de Collier Schorr pousado no topo de uma das pilhas em cima da sua secretária. «Um crítico é um detective», diz finalmente. «Olha para tudo isto e tenta fazê-lo significar alguma coisa.»

«Humm... Então um crítico é um *investigador?*», pergunto. «Significa que os artistas são vítimas de homicídios e que o seu trabalho é uma prova? Eu detestaria pensar que está a investigar algo tão aborrecido como fraude de seguros.»

«É uma coisa existencial», responde Griffin. «Nada é uma prova em si mesmo. Tem de decidir o que poderá constituir uma pista. Talvez, como no caso do clássico *noir* de John Huston *Relíquia Macabra*, nem haja um crime que possa ser solucionado. É uma questão de tentar criar um significado nestas coisas no mundo à sua volta e dar à arte um local onde possa ter um efeito.» Griffin bebe outro gole de café e acrescenta: «O meu detective favorito é na verdade Marlowe, no filme *O Imenso Adeus* de Robert Altman.» Na surpreendente cena final deste filme, Marlowe mata um amigo que encenou a sua própria morte para escapar a uma condenação pelo homicídio da sua mulher.

Enquanto me levanto para sair, Griffin, que está extremamente consciente do legado intelectual da *Artforum* e não totalmente confortável com o seu estatuto comercial, diz: «Apenas não me descrevam como o vendedor de pasta de dentes para uma contracultura.»

Não há muito tempo atrás, tomei um café com um tipo muito diferente de poeta-crítico, Peter Schjeldahl, o crítico de arte principal da *New Yorker*. No seu apartamento em East Village, rodeado de obras de arte oferecidas por amigos durante os seus tempos de *freelancer*, Schjeldahl contou-me que tinha desistido da faculdade. «Era um narcisista impaciente, indisciplinado e consumidor de drogas», disse ele. «Estávamos no início dos anos 60. Parecia ser a coisa certa.» Nessa altura, o mundo da poesia misturou-se com o mundo da arte. «Todos os poetas escreviam críticas para a *ArtNews*», disse. «Pouco a pouco, descobri que não havia mais nada que eu fizesse bem pelo qual me pagassem.»

Para Schjeldahl, o objectivo da crítica de arte é «dar às pessoas alguma coisa para ler». Encara-a como «uma arte menor, como a *stand-up comedy*», em vez de um esforço metafísico. «Uma excelente crítica de arte é a última coisa que qualquer civilização recebe», explicou. «Começa-se com uma casa, depois iluminação da rua, uma bomba de gasolina, um supermercado, um centro de artes performativas, um museu. A última coisa que se recebe é uma crítica de arte.» Além do mais, «não se vai conseguir uma boa crítica de arte em St. Louis. Para se ser um crítico tem de se fazer um novo inimigo todas as semanas e nunca deixar de ter pessoas que sejam nossas amigas. Neste país, isso acontece em L.A. e Nova Iorque. Noutros locais, terá de se mudar com muita frequência.»

Enquanto Griffin editou «conjuntos de artigos especiais» sobre teóricos culturais europeus e não tem medo de jargão, Schjeldahl é um populista que se queixa dos intelectuais profissionais que «pensam que são cientistas e aspiram a algum tipo de conhecimento objectivo». Retira algum conforto do facto de «má escrita é um ataque autopunitivo. Não é lido, excepto por aqueles que têm de o ler.» Apesar disso, está disposto a divertir-se com a

função do jargão em discussões sobre trabalho. «Ouvimos dois mecânicos de automóveis e não fazemos ideia do que estão a falar», explicou. «Há um certo tipo de poesia nas suas frases incompreensíveis. Por que motivo não há-de a crítica de arte ter isso?»

Schjeldahl sente muitas vezes que «já vi isto antes», por isso olha para a arte contemporânea por prazer menos frequentemente do que costumava. «A arte é geracional e a *Artforum* é uma revista que se identifica com a juventude», explica. «É a revista de arte, cujo papel é colocar um espelho semitransparente em frente à geração em ascensão, para que esta se possa ver a si própria e nós a possamos ver a ela a partir do outro lado.» Muitos dos escritores da *Artforum* são jovens ou académicos a tentar ganhar uma reputação e não um meio de sustento. «Aqueles que escrevem a troco da insignificância que a *Artforum* lhes paga estão a fazê-lo pela glória», afirmou Schjeldahl. «Mas chegam a uma altura em que o seu medidor de glória sorri e descobrem que estão a morrer à fome.»

O fraco pagamento aos críticos significa que os seus interesses pessoais e relações sociais podem facilmente sobrepor-se às suas obrigações profissionais. «É um conflito», afirma Schjeldahl. «Eu realmente gosto de artistas, mas parece-me que já não somos amigos. Tive de deixar de aceitar trabalho.» Nos anos de 1980, uma negociante que ainda tem uma galeria em Chelsea tentou contratar Schjeldahl. «Ofereceu-me muito dinheiro. Eu disse-lhe que, o que ela não compreendia, era que todo o valor que ela queria teria desaparecido no momento em que eu aceitasse o cheque. Mais tarde ligou-me e disse: 'Sei que não aceitaria dinheiro, não sonharia em oferecer-lhe dinheiro. Mas digo-lhe o que vou fazer — vou pagar a educação da sua filha.'» Schjeldahl riu-se e acrescentou que «noutra altura, disse-me: 'Fale-me novamente sobre a sua ética.'» Na *New Yorker*, que o crítico descreveu como «tão acima na cadeia alimentar que estou a pairar numa nuvem», Schjeldahl é vigilante relativamente às suas agendas. «Um dos meus princípios», explicou, «é que o meu leitor tem de saber ou intuir o meu interesse na situação. Se há algo que tem influência na minha opinião que eu não menciono no decorrer do artigo, então estou a assaltar-lhes a carteira.»

Fora do gabinete de Griffin, o som dos teclados e o ruído das impressoras gigantes abafam o leve zunir das lâmpadas fluorescentes. Percorro uma fila de cubículos onde todos estão ocupados com textos sob candeeiros de secretária articulados. O assistente de Griffin, um jovem de 27 anos com um exemplar da *Vanity Fair* debaixo da secretária, está sentado ao lado da verificadora de factos, detentora de um mestrado em História da Arte, que usa peles vintage. Junto a eles estão dois editores associados, uma com uma licenciatura de Harvard, cuja indumentária de trabalho inclui saltos altos e auscultadores nos ouvidos, e outro com uma licenciatura de Oxford, um dos poucos aqui que pendura o casaco num cabide.

Perpendicular à «fila dos compartimentos» encontra-se um corredor, que funciona como «a biblioteca» (uma parede de livros do tecto até ao chão) de um lado e como «a cozinha» (um lava-loiças sujo, um pequeno frigorífico e um microondas) do outro. Duas mulheres da publicidade e a editora de críticas estão de pé, junto ao refrigerador de água, à espera que a chaleira ferva. Passo por um mapa da Europa gasto de tanto se passar os dedos por ele e por uma sequência de notas em *post-its* amarelos escritas a vermelho na caligrafia singular de Landesman (implorando que o pessoal que saia tarde feche a arrume tudo), depois viro numa esquina e dou por mim de volta à entrada. A secretária da recepção está agora ocupada não por uma rapariga activa, mas por um artista alto e magro que atende o telefone num tom monótono e entediado.

Percorro calmamente o espaço agradável e totalmente feminino que lida com a publicidade, a tiragem e a contabilidade. A *Artforum* tem uma tiragem de 60 mil exemplares; cerca de metade é enviada para assinantes e outra metade é colocada em quiosques. Sessenta e cinco por cento das cópias ficam na América do Norte, enquanto 35 por cento vão para países estrangeiros, principalmente europeus. Embora tanto a *ArtNews* como a *Art in America* tenham tiragens superiores, não usufruem do grupo de leitores profissionais que tornou a *Artforum* a revista líder no mundo da arte. «Não

vamos admitir que alguém seja nosso concorrente. Nós somos a *Artforum* e eles não», diz Guarino com um enorme sorriso. «Nós mantemos a *Frieze* [a revista britânica de arte] debaixo de olho. Eles fazem um bom trabalho, mas gostamos de pensar que fazemos melhor», diz Landesman.¹

Para lá da esquina da contabilidade fica o gabinete fechado do editor da *Bookforum*, Eric Banks. Na sua porta está um postal que diz: MAIS ARTE NÃO. A sua secretária está cheia de novas edições cuidadosamente arrumadas, mas o gabinete em si está vazio. Sinto uma aragem fria e passo a entrada da porta para investigar. «Estou no parapeito da janela», anunciou Banks no seu sotaque arrastado do Sul. Tinha trepado para fora da janela para um varandim a fim de fumar alguns Marlboros uns atrás dos outros. «Não adora a minha vista warholiana?», acrescenta, apontando para o Empire States Building. Banks trabalhou na *Artforum* durante oito anos, antes de assumir a direcção da sua criação bimensal, a *Bookforum*, uma recensão literária para leitores «intelectualmente curiosos, não propriamente intelectuais, eu nunca utilizaria o termo *na moda*, mas certamente mais jovens e com mais estilo». Sento-me no radiador com a tinta a cair e Banks começa a dar-me interessantes esclarecimentos sobre a dinâmica psicológica da *Artforum*. «A estrutura familiar por vezes é benéfica, outras não», diz. «Nalguns dias parece a família da série *Brady Bunch*, noutras alturas é mais parecida com a família Manson. Eu adoro os Manson. Sempre foram os meus assassinos preferidos.»

O meu telemóvel toca. «Sarah! Onde está?»

Em pé a cerca de três metros do gabinete de Banks, numa das suas muitas zonas de trabalho, está Knight Landesman. De olhos brilhantes, vestido com um fato vermelho vivo, Landesman faz lembrar não uma, mas várias personagens ficcionais fantasmagóricas. Imagine o Grilo Falante, sempre pronto com um conselho sensato para o Pinóquio, ou o duende pagão Puck

1. A *Frieze* é uma revista de arte internacional que começou a ser publicada em 1991 e edita oito números por ano. Desde 2003, os seus proprietários, Amanda Sharp e Matthew Slotover, também organizam a Frieze Art Fair. N. A.

numa nova comédia de escritório inspirada em Shakespeare dos realizadores do filme *Bruce, o Todo-Poderoso*. Apesar de visualmente atrair muita atenção, Landesman é modesto a nível verbal. «Incorporei a minha identidade nesta instituição há muito tempo», diz-me. «Penso que isso acontece a todos os que trabalham na *Artforum*. Não é um local onde vai conseguir colocar o seu nome sob os holofotes, mas trabalhar aqui confere-lhe uma dignidade maior.» Juntamente com a directora de publicidade Danielle McConnell e a sua equipa, Landesman é quem consegue a maioria das receitas. Nos últimos dois anos, durante os quais o mercado da arte teve um grande crescimento, a revista tem sido tão grossa como uma lista telefónica, recebendo a alcunha de *Adforum*.¹ «Vejo o meu emprego como o do pessoal de terra», diz ele. «Abastecer o avião, preparar tudo para que, num mundo ideal, os editores e os escritores possam voar para onde quer que queiram.»

«Venha comigo», diz Landesman, que não gosta de ficar parado durante muito tempo. Segui-o até ao gabinete de Guarino. No centro da mesa redonda está o modelo, uma representação da revista que especifica a localização de todos os anúncios este mês. Guarino está inclinado para a frente, olha para cima quando entramos e diz: «Knight, estamos confusos. Porque está esta coisa estranha de fraca qualidade a abrir a secção de museus, em vez de algo glorioso, bonito e forte?»

«Altera», responde Landesman. «Não quis começar com os Schaulager porque queria mantê-los perto do MoMA.» Guarino vira-se para mim e explica: «MoMA é sempre o último anúncio antes do editorial. Diz a todos: 'Ei, está antes do MoMA, por isso cale-se, não se queixe.'» Quando os negociantes de arte abrem uma nova edição da *Artforum*, a primeira coisa que fazem é verificar onde é que o seu anúncio se encontra na sua hierarquia de páginas. As galerias pagam um preço adicional para serem colocadas nos primeiros 30 por cento da revista. «Simplesmente porque consegue pagar

1. «Ad» refere-se a «advertisement», ou seja, «publicidade». N. T.

não significa que o receba», continua Guarino. «Para que possa manter o seu valor, tem de se certificar que apenas alguns lá podem viver.» Algumas posições de anúncios são consistentes: Maria Goodman surge do lado oposto ao índice; Larry Gagosian vem junto à página dos colaboradores; e Bruno Bischofberger, cujos anúncios distintos são constituídos exclusivamente por fotografias da Suíça, tem a contracapa de todas as edições desde os anos de 1980. Mas muitos outros anúncios variam de mês para mês.

«É como um cubo de Rubik», explica Landesman. «Cada anúncio envolve uma história. O da Basel Art Fair não pode vir junto a um de uma galeria que não está presente em Basileia. Galerias maiores podem pagar para controlar o que está na página oposta ao comprarem reportagens, mas cabe a nós fazer com que fique tudo bem no conjunto.»

«Mesmo no final do modelo estamos a ver anúncios muito bonitos», diz Guarino. «Mas se eu fosse um negociante de arte a fazer publicidade na *Artforum*, apresentaria o anúncio mais calmo, mais elegante, mais subtil que conseguisse, porque sei que receberia uma boa localização. Iriam recompensar-me pela minha contenção.»

Há alguns anos, a *Artforum* teve uma crise de identidade sobre se havia de aceitar anúncios de moda. No final, a equipa decidiu admiti-los, mas atribuir-lhes apenas posições em páginas pares. Nessa altura, não consideravam que a joalharia fosse «o representante certo», mas acabaram por admitir a Bulgari quando a empresa se tornou um patrocinador-chave do website.

O intercomunicador faz um *bip* ruidoso: «Knight?»
«Sim», responde Landesman.

«Stefan da Galeria B na linha um.»
«Ok, atendo aqui», diz Landesman. «Huh... Certo... Deixe-me falar nisso a Mike Wilson, o nosso editor de críticas, e ver se ele pode ir e ver por si próprio... Hum, sim, foi sem dúvida um espetáculo único. Até quando é que vai estar a decorrer? Vou certificar-me de que ele vai. Encontrará o nome dele na revista. É o editor de críticas. Ele toma as decisões. Certo. Óptimo.»

Landesman desliga. «Estou sempre a receber telefonemas de pessoas que querem garantir que as suas exposições são vistas», explica. «Nós mantemos afastados do processo editorial. Se perguntar a algum dos nossos críticos por que motivo fizeram uma crítica a esta exposição em Londres, Berlim ou Nova Iorque, eles irão responder que é porque quiseram. Apercebe-se disso quando lê as críticas — foram escritas por alguém com um interesse intelectual e emocional na obra.»

O único terreno editorial que os *publishers* pisam oficialmente é o local que oferece a afirmação mais importante da obra de um artista — a capa. Em cada mês (ou, melhor, dez vezes por ano) o responsável pelo *design* cria três ou quatro possíveis capas diferentes para os editores e os *publishers* analisarem. Landesman gosta de uma capa comercial, «algo que se irá vender bem nos quiosques. Imagens de raparigas e de aviões a levantar voo são boas. Não se pode pôr um monte de lixo na capa... apesar de o termos feito.» Griffin, pelo contrário, afirma: «Não me preocupo com o quiosque. A capa é uma entrada para todo o número. É icónica e metonímica. Idealmente, todos os aspectos do que se passa numa edição estão de alguma forma comprimidos nesta imagem. Tentamos fazê-lo sem trair o artista. Algo pode ser emblemático daquela edição mas não da obra do artista, por isso a nossa filosofia exige um pouco de 'dar e receber'.»

O responsável pelo *design* da *Artforum*, Joseph Logan, trabalhou na *Vogue* francesa antes de ter vindo para a revista de arte. O seu gabinete mínimo, que fica junto ao de Griffin, apresenta uma selecção de *Artforums* finas, relativamente livres de anúncios, dos anos de 1960 e que foram desenhadas por Ed Ruscha. Para Logan, uma questão-chave na decisão sobre que arte colocar na capa é: funciona como um quadrado? «O formato quadrado é excelente, porque não privilegia imagens horizontais ou verticais», afirma. «Mas pode ser um pesadelo. Não devo cortar, por respeito para com a arte, e cada reprodução deve copiar a forma como a obra é pendurada.» Desde que se juntou à revista em 2004, Logan tornou o logótipo da *Artforum* mais pequeno, por isso «é um pequeno selo» que interfere menos com a imagem.

«A arte que colocamos na capa não é a nossa voz, mas, pelo facto de a colocarmos lá, tornamo-la a nossa voz», explica. «Sempre que colocamos o logótipo da *Artforum* numa obra de arte, deixa de ser apenas a arte deles.» O impacto da validação proporcionada pela capa depende de quando esta ocorre na carreira de um artista. «De vez em quando», diz Logan, «gostamos de correr riscos com a capa ao dá-la a um artista mais jovem.» Logan e os editores não se sentam a falar sobre a longevidade da carreira de um artista, mas não dariam o lugar principal a alguém que não considerassem que tivesse um longo futuro.

Uma das capas da *Artforum* mais comentadas nos últimos anos reproduzia um painel duplo do «artista dos artistas» de 50 anos Christopher Williams. A revista publicou duas capas para esse número: uma fotografia de uma bela morena com um sorriso pouco aberto e uma toalha amarela na cabeça surgiu na capa de metade das impressões e uma imagem da mesma mulher mas com um sorriso rasgado na outra metade. A capa dupla é uma das favoritas de Logan. «Brincou com a linguagem da publicidade e a fotografia de estúdio», diz ele. «Fazia lembrar uma revista de moda, apesar de ela não estar vestida ou retocada. Na *Vogue*, teríamos disfarçado todas as rugas e veias.»

Christopher Williams achou estranho ver a sua obra no quiosque no Texas, nas casas de banho de galerias em Paris, em cartazes publicitários em Viena. Quando me encontrei com ele numa esplanada junto à Art Basel, disse-me: «Todos os artistas passam por ciclos. Antes da capa da *Artforum*, senti que algo estava a acontecer, mas, quando saiu, mudou definitivamente as coisas. De repente havia o reconhecimento por parte de não-colegas, como colecionadores e pessoal dos museus.» Williams gostou especialmente da forma como a revista publicou as duas capas. «Muito do meu trabalho é sobre duplicar e sobre pequenas mudanças, como o sorriso dela», disse ele. «Esses tipos reconheceram isso. O meu trabalho não foi simplesmente ‘representado’, um aspecto dele surgiu conceptualizado através da revista.»

Após discutir a sua capa, questionei Williams sobre a sua opinião da revista em geral. «Mesmo que chegue a casa às dez da noite e a televisão esteja

ligada, abro-a e percorro os anúncios», contou-me. «É como um boletim ilustrado. Muitas vezes ajusto os meus planos de viagem para ir ver uma exposição.» Na manhã seguinte, «talvez passe os olhos pelas críticas, pois é uma forma de nos actualizarmos sobre o que perdemos e é um reflexo de como as coisas estão a ser recebidas. Se um amigo recebe uma crítica negativa, ligo-lhe e digo: ‘Esse crítico é um idiota. Não sei por que motivo não compreendeu.’ Se receber uma crítica positiva, ligo e digo: ‘Isso é fantástico!」 Relativamente às colunas e aos artigos, «sou mais selectivo. Leo sempre as peças de ‘Inaugurações’ sobre jovens artistas e os ‘Top Tens’, especialmente para sugestões sobre música. Também gosto de ler as coisas mais difíceis. Leo um artigo sobre um artista que não aprecio se gostar do escritor.»

A influência da *Artforum* enquanto veículo promocional não é algo com o qual todos os seus colaboradores se sintam cem por cento confortáveis. Há alguns meses, encontrei-me com a muito conhecida freelancer Rhonda Lieberman, que escreve para a revista desde 1989 e faz parte da ficha técnica como editora em colaboração desde 2003. Dado o carácter marcadamente *hämisch*¹ da sua voz escrita, Lieberman era inesperadamente uma pessoa magra e elegante. «No mundo da arte, um crítico é um vendedor exaltado», disse-me. «Quando se está a escrever um artigo, independentemente do que se escreva, está a contribuir-se para uma brochura superbrilhante; e quando se está a escrever uma crítica, é-se pouco mais do que um assessor de imprensa glorificado. Se quisesse ir por aí, porque não haveria de ser negociante?» Lieberman defende que a crítica honesta tem de contextualizar. «Eu não posso não ter consciência do mercado. Muitos artistas têm essa consciência e jogam com ela. Os escritores não devem enterrar a cabeça na areia», disse ela, com o dedo esticado, movendo-o para cima e para baixo a acompanhar as suas palavras. «Para lá do exterior muito aprumado de produto de qualidade superior da *Artforum*, encontra-se um interminável fluxo

1. Palavra alemã, utilizada no original, que significa «maldoso». N. T.

de tagarelas pretensiosos que elevam e separam a arte do mercado através de uma utilização estratégica da teoria.» Lieberman sugeriu que, quanto mais elevada for a escrita, mais eficazmente legítima. «Exigem-nos que estejamos em comunhão com o seu império exclusivo de boas ideias», concluiu. «E que transcendamos o facto de que certas coisas são supervaliosas para feitistas das compras. É repressão por omissão e é incompreensível!»

A *Artforum* sofre frequentemente ataques de vários sectores. Conforme explica Guarino: «As pessoas sentem-se ambivalentes em relação à revista. Somos odiados pelos artistas que nunca receberam o que mereciam, pelos negociantes de arte que nos devem demasiado dinheiro e pelos críticos que nunca foram convidados para escrever para a revista. E embora muitos colecionadores sejam assinantes, muitos queixam-se de que simplesmente não conseguem ler.» Korner lamenta que o editor principal esteja sempre sob escrutínio apertado. «A *Artforum* é o sistema dominante num sentido engraçado», disse ele. «E, por isso, querem-na deitar abaixo. Estão sempre a tentar mostrar que estamos errados.» Quando lhe perguntei que segmento do mundo da arte era mais vociferante, ele respondeu: «Os académicos, sem dúvida.»

14h00. Saio do escritório da *Artforum* e dirijo-me para o Hotel Hilton no centro da cidade, onde seis mil historiadores de arte e outros académicos orientados para essa temática se estão a reunir para a conferência anual da College Art Association (CAA). Marquei duas entrevistas seguidas com dois historiadores de arte para completar a minha compreensão da revista. O hotel genérico é extraordinariamente insípido, excepto o choque da alcatifa garrida que cobria todo o chão. Historiadores de arte com roupa da marca Banana Republic e fatos de linhas mais económicas de estilistas de renome percorrem o edifício na tentativa de melhorar as suas posições, recrutar colegas e conseguir contratos para editar livros. Alguns travam conhecimentos por si próprios; outros andam pelos corredores acompanhados de alunos de mestrado que os seguem para todo o lado.

A CAA pode ser comparada a uma feira de arte. É um mercado, embora um em que os historiadores de arte se vendem a si próprios numa economia de escala modesta. Pelo preço de uma obra de um fotógrafo alemão situado a meio do ranking (uma numa edição de seis), um colecionador poderia obter um historiador de arte único para o ano inteiro. Tal como as feiras, a conferência também está cada vez mais concentrada em nova arte. As teses de doutoramento costumavam dissertar sobre obras que tinham pelo menos 30 anos. Agora, artistas desconhecidos de há seis meses atrás estão a ser «historiados» na CAA.

Subo no elevador até ao último piso do hotel, onde combinei encontrar-me com o historiador de arte e editor em colaboração da *Artforum* Thomas Crow Director do Getty Research Institute durante sete anos, ele presidente agora à cátedra Rosalie Solow em História da Arte Moderna no Instituto de Belas Artes da Universidade de Nova Iorque. Um homem com uma testa alta, cabelo preto e barba cinzenta, Crow editou livros muito aclamados sobre arte do século XVIII, moderna e contemporânea. Segundo Crow, a força da *Artforum* reside no facto de abraçar a história: «Têm uma peça histórica principal em praticamente todos os números.» Além do mais, quando Crow escreve para a *Artforum* não aborda essa tarefa de forma diferente do que se fosse para uma revista académica. «Tem simplesmente a ver com o quanto tenho de ser conciso», explica ele enquanto dá pequenos goles no seu café de filtro. «Os artigos são mais curtos, por isso não se tem o luxo de elaborar muito e são precisos temas mais dramáticos, mas não tento escrever nada menos ambicioso. Nunca me pediram que tornasse a minha argumentação mais acessível ou que a simplificasse de alguma maneira.»

As ligações estratégicas da *Artforum* ao mundo da história da arte podem contribuir para a forma como «mantém o seu domínio com uma perspicácia impressionante» sobre publicações de arte concorrentes, de acordo com Crow. «A *Artforum* é como a equipa desportiva dominante que encontra sempre uma maneira de ganhar», diz ele. «É como os New York

Yankees ou o Manchester United. Estão sempre lá e tem a sensação de que estarão sempre.» Embora todas as revistas de arte contemporânea tentem fazer algo mais permanente a partir do efémero, a *Artforum* faz disso uma política evidente. Conforme me disse Griffin: «Quero pegar em história da arte e fazê-la parecer contemporânea e pegar numa obra contemporânea e fazê-la parecer histórica.» O resultado pode ser uma publicação que fornece um contexto para aquilo a que Crow chama «arte ao seu mais alto nível» — por outras palavras, a arte destinada à história da arte.

Crow não se considera um crítico e tem alguma resistência em adoptar uma escrita de estilo elevado e autoconsciente. «Tento simplesmente manter-me fora do texto», diz-me. «Metade da luta está na descrição. Se o material for suficientemente vívido, não é preciso adoptar-se uma voz conduzida pelo ego onde se está constantemente a reflectir sobre as suas próprias experiências formativas ou a sua própria complexidade mental.» Crow bate repetida e suavemente com o horário dos eventos da conferência na mesa. «Não gosto de cultos da personalidade, mesmo cultos menores», acrescentou. «Atrapalha a observação e a aprendizagem. O seu material deve estar na frente, a carregar o peso.» Crow levanta-se para voltar a encher a caneca no bar *self-service*. As duas mulheres à minha esquerda estão a ter uma conversa animada sobre a utilização de lápis-lazúli nos altares no início do Renascimento italiano, enquanto o homem circunspecto à minha direita está calmamente a relatar o que é sem dúvida uma história cativante sobre contratações, despedimentos e «alegado assédio sexual» a um amigo atento.

Quando Crow volta, peço-lhe que desenvolva a questão da autocontenção. «Muitos dos artistas que tomam as decisões neste momento — Jeff Koons, Maurizio Cattelan, Damien Hirst, Tracey Emin — exploram personagens construídas», diz ele. «Os cultos da personalidade são realidades, as pessoas sentem-se atraídas por isso, mas tem de haver um espaço entre si e aqueles sobre quem está a escrever, para não estar simplesmente a repetir a situação que está a tentar analisar.» Embora os historiadores de arte estejam sempre a fazer avaliações sobre o que é merecedor do seu tempo, Crow

acredita que «atitudes intransigentes e avaliações extremas» são um pouco desajustadas. Para os colunistas semanais que são lidos devido ao seu gosto consistente, «os seus leitores entram numa relação regular com eles. Querem saber se consideraram algo falso ou excelente». Contudo, «se for um historiador de arte, não pode simplesmente decidir que gosta deste pequeno pedaço de história porque apela aos seus próprios interesses. Um verdadeiro historiador não faz isso.» A este respeito, Crow lamenta aspectos do manual *Art Since 1900* do influente quarteto académico composto por Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh. «Se ler o pequeno capítulo sobre a assemblagem californiana, por exemplo, Ed Kienholz é descrito como um mau artista. Isso cria confusão que é contraproducente. Iria detestar ver alunos a ler esse capítulo e a não olharem novamente para Kienholz.»

Agradeço a Crow pelo seu tempo, enfi-o dentro de um elevador apinhado e desço até um café próximo da entrada para entrevistar um historiador de arte mais novo, Tom McDonough, que lecciona na Universidade de Binghamton e escreve para a *Art in America*. Enquanto nos colocamos na fila para um chá, o alto e pálido autor de um livro sobre a «linguagem de contestação» na França do pós-guerra defende as complexidades linguísticas da *Artforum*. «Precisa de ter uma linguagem complexa para analisar ideias complexas», diz com verdadeiro entusiasmo. «Por isso há uma justificação para todo aquele texto pomposo e com notas explicativas. Obviamente, nós — tenho de me incluir aqui — também estamos a apresentar um conjunto de competências. Estamos a afirmar-nos como um grupo de iguais ao utilizarmos uma determinada linguagem. É código. Assinala um grupo específico.»

McDonough acredita que houve um tempo em que as pessoas estavam convencidas de que o papel da crítica era evoluir a cultura. «Agora, em vez de mover a cultura para a frente, tem a ver com encontrar um grupo de pessoas que se consiga promover», explica. «Promove-se essa obra não porque se pense que é o trabalho mais importante que está a ser feito ou

porque é uma questão em que é preciso correr riscos, mas porque é um pequeno cantinho do qual se pode ser dono.» McDonough faz uma pausa e acrescenta. «Não é que eu não tenha encontrado também o meu próprio nicho e feito a prospecção de todo o seu valor. Não me estou a excluir deste jogo de procura de propriedade.»

Mesmo assim, McDonough está desiludido com o facto de a *Artforum* se ter «fixado em fórmulas previsíveis» e condena a «rápida rotatividade» das suas listas de *Top Ten* e os seus «ciclos de antevisões obsoletas». (Três vezes por ano, mas não em Fevereiro, a revista publica sinopses de espetáculos que estão para breve.) Mas o aspecto pior da *Artforum*, segundo McDonough, é que «não oferece qualquer controvérsia, qualquer debate verdadeiro. É um mundo confortável em que todos basicamente concordam uns com os outros. Aquele conceito de *fórum* — uma esfera pública em que as ideias podiam ser debatidas — desapareceu.» Embora a *Artforum* faça questão de incluir opiniões contraditórias, baseia-se de facto num pequeno grupo de historiadores e críticos. McDonough não é o único a considerar os seus debates limitados e elitistas.

Às 17h30 deixo McDonough e, enquanto atravesso o átrio do Hilton apinhado de académicos, encontro Jerry Saltz, que está a caminho do salão de baile onde a CAA está a realizar uma cerimónia de entrega de prémios. O evento é supostamente «o mais próximo que historiadores de arte chegam dos Óscars» e a coluna de Saltz no *Village Voice* está a ser agraciada com o Prémio Frank Jewett Mather para Crítica de Arte. Duas vezes finalista do Prémio Pulitzer, Saltz diz-me que o Mather também não é nada de desdenhar. «Greenberg, Rosenberg e Roberta — pessoal importante — juntamente com outros idiotas já o receberam», diz ele, referindo-se ao formalista dogmático Clement Greenberg, ao seu arqui-rival ideológico Harold Rosenberg e à mulher de Saltz, a crítica do *New York Times* Roberta Smith. Um dos factos mais esclarecedores acerca do pequeno mundo da arte contemporânea é que dois dos críticos mais influentes nos EUA, Jerry e Roberta, como todos lhes chamam, serem casados um com o outro. No do-

mingo anterior, tinha-me encontrado com Smith para almoçarmos numa *deli* de estilo antigo de Nova Iorque. Sentámo-nos em frente uma da outra numa mesa de vinil castanho e pedimos canja com arroz e queijo gratinado em pão de sementes. Smith é uma mulher de 59 anos de feições jovens com um grosso cabelo ruivo e óculos com armações multicolores. Fez um mestrado em História da Arte e depois ficou «obcecada» pela *Artforum*. «Era onde toda a gente queria estar», disse Smith, que escreveu críticas para a revista entre 1973 e 1976. «Quando comecei, o meu objectivo era fazer crítica como actividade principal e não desenvolver arteriosclerose. Muitos críticos sentem grandes dificuldades em desenvolver-se para lá da arte que foi o seu primeiro amor.» Actualmente, Smith olha sempre para a *Artforum*, mas raramente a lê. «Os anúncios são espectaculares. Todos têm de olhar para ela para ver o que lá está. É realmente um pouco snobe, como Anna Wintour.» Smith não se imagina voltar para um especialista em arte todos os meses. «Escrever para uma revista de arte é como gravar no estúdio, enquanto escrever para um jornal diário é como fazer apenas espectáculos ao vivo. Qual acha que é mais divertido?»

Muitos acreditam que não há um único crítico com tanta influência como Smith. «Chama-se a atenção para artistas e dá-se às pessoas formas de pensarem sobre eles», explicou ela com um ondular gracioso da mão. «Influência é algo que se tem porque se conquistou. Aumenta e diminui em cada peça.» Integridade é fundamental. «É por isso que não se compra arte e não se escreve sobre os seus melhores amigos», continuou. «É por isso que se mantém concentrado no tema principal, que é a arte. Tem de lidar com qualquer influência que tenha de uma forma responsável, se quiser que os outros a ouçam.»

Smith acredita que é essencial, mas nem sempre fácil, ser-se honesta sobre a sua experiência. «Tem de estar preparada para deixar que o seu gosto a atraíçoe», explicou ela como se estivesse a falar para uma irmã. «Quando está a escrever, tem muito ruído de fundo. A dúvida é uma parte central da

inteligência e é difícil de controlar. O que faço é escrever primeiro e questionar-me depois. Após o prazo de entrega, tenho uma pequena sessão de lamentos: sinto-me mal em relação a alguma coisa; podia ter feito melhor; alguns vão odiar-me no dia a seguir.»

Quando me interrogei em voz alta sobre a relação entre crítica e história da arte, Smith ofereceu-me uma variedade de respostas lúcidas. «A crítica de arte é feita sem o benefício da percepção posterior», disse ela. «É feita no momento. Não envolve investigação. Está na frente, a mostrar algumas reacções.» Como os objectos de arte se movem através do espaço e do tempo, as pessoas «atiram-lhes ideias, linguagem, todos os tipos de interpretações. Algumas pegam e outras não.» Smith tem sempre esperança de que as suas ideias venham a ser «úteis e exactas o suficiente para serem utilizadas». Deu uma dentada na sandes e inclinou a cabeça. «A arte acumula significado através de um acto colaborativo alargado», afirmou. «Põe em palavras algo que todos viram. Esse clique da linguagem de volta ao banco de experiências da memória é extraordinário. É como estimular a sua visão.»

Enquanto estávamos a esvaziar os nossos pratos de sopa, Saltz chegou e sentou-se ao lado da mulher. Jerry e Roberta são sensivelmente da mesma altura. Não são parecidos — ela tem olhos castanhos, os dele são azuis — mas combinam na perfeição. Contudo, apesar dos anos de convívio, têm vozes claramente diferentes. Saltz é um «pugilista crítico»; escreve sobre o mundo da arte e também sobre arte e muitas vezes trava combates sobre questões de princípio. Smith, pelo contrário, é mais como um *skater*. Entra e sai de discussões antes que os seus leitores se apercebam de que ela as está a ter. Quando perguntei ao par como era ser o rei e a rainha da crítica, Saltz declarou que «somos apenas um casal», enquanto Smith confessou que «divertimo-nos muito. Conseguimos fazer tanto porque escrever não significa que temos de estar sozinhos. Apenas estamos totalmente empenhados.»

«Os vossos prazos de entrega coincidem», perguntei.

«Ele tem segunda e terça. Eu tenho terça e quarta», respondeu Smith.

«Mas não falamos sobre uma exposição se ambos estivermos a escrever sobre ela», diz Saltz. «Essa é uma regra obrigatória.»

«Com que frequência falam sobre a mesma coisa?»

«Raramente», afirma Smith. «O nosso método de nos mantermos afastados do caminho um do outro evoluiu ao longo dos anos. Já quase nunca nos sobreponemos no que respeita a galerias, a não ser que seja um artista cujo estatuto superior seja inquestionável. Em alguns casos, cada um de nós avisa o outro para se manter afastado de uma exposição que tenha algum interesse especial, numa base de ‘primeiro a chegar, primeiro a servir-se’. É de certa forma diferente relativamente a museus, especialmente exposições de grandes museus.»

«Sinto que os artistas merecem cobertura no *New York Times*», afirma Saltz. «Às vezes gostaria de fazer uma crítica à exposição, mas penso que é injusto, especialmente para um artista vivo, retirar-lhes o *Times*.»

«Em que é que os vossos gostos diferem?», perguntei.

«O gosto é uma questão complicada», respondeu Smith. «Ambos tendemos a vê-lo como inherentemente polimorfo e fluido, mas parece-me que as nossas abordagens à arte são diferentes e isso provavelmente afecta o tipo de arte que nos atrai. Basicamente, eu sou mais formalista. Preocupo-me mais com os materiais e em como são utilizados. Provavelmente interessava-me mais por pintura abstracta. O Jerry tem uma noção muito mais forte da importância psicológica — narrativa e conteúdo profundos — do que eu.»

«Interessam-me todas aquelas coisas formais», disse Saltz, «mas cheguei à arte por uma porta diferente. Em Chicago, onde cresci — a um mundo de distância do discurso de Nova Iorque sobre abstracção — lembro-me de estar no Instituto de Artes com a minha mãe e ver dois quadros de São João Baptista de Giovanni di Paolo. Eu tinha dez anos. Não parava de olhar de um lado para o outro. À esquerda, São João estava de pé na cela de uma prisão. À direita, o seu corpo ainda estava na cela, mas um homem com uma espada tinha acabado de lhe cortar a cabeça. Havia sangue a jorrar por

todo o lado e a cabeça estava suspensa no ar. De repente compreendi que os quadros podiam contar uma história completa.» Saltz coçou a cabeça. «À medida que fui envelhecendo, a parte de contar foi incluindo mais camadas. Procuro o que o artista está a tentar dizer e o que ele ou ela está a dizer por acaso, o que a obra revela acerca da sociedade e as condições intemporais de se estar vivo. Adoro a abstracção, mas até nesse tipo de obra procuro um conteúdo narrativo.»

Saltz olhou afectuosamente para Roberta para ver se ela queria acrescentar alguma coisa. Ela retribuiu-lhe o olhar com um sorriso.

19h00. Estou presa num engarrafamento de trânsito a caminho de Chelsea, o distrito das galerias a que Saltz se refere como «as trincheiras». Não há muito tempo, tive uma conversa com Jack Bankowsky, o editor da *Artforum* entre 1992 e 2003. Vestido como um homem que se preocupa muito com a sua aparência, com um casaco, um colete e uma gravata com padrões de xadrez extremamente bem coordenados, tem um estilo que contrasta claramente com o de Griffin. Bankowsky tornou-se editor da *Artforum* pouco depois de o mercado da arte ter sofrido uma grande queda em 1990. «Estava perto do osso quando assumi o cargo», explicou. «A saúde da revista estava em dúvida. Trabalhávamos todos com a consciência de que não se estava a ganhar qualquer dinheiro e de que estávamos a beneficiar da generosidade do Tony» (Tony Körner, o proprietário principal). Na altura em que Bankowsky saiu, a *Artforum* já não estava a dar prejuízo, mas mesmo assim existia uma mentalidade de «tempos difíceis» na cultura empresarial da revista. «Foi sempre muito extenuante produzir a *Artforum*», confessou Bankowsky. «As pessoas trabalham durante muitas horas e estão sempre muito 'stressadas'. Quando era editor, tinha receio que fosse culpa minha, mas agora que fui embora, produzir a revista é tão difícil como antes.» De facto, Bankowsky poderá ter herdado a ética de trabalho extrema da revista da sua antecessora Ingrid Sischy, que era famosa por orientar sessões de edição que duravam toda a noite.

Ao descrever a sua abordagem editorial, Bankowsky falou sobre a importância de se ser um conhecedor da crítica de arte. «É comum que quem se interesse por teóricos como Rosalind Krauss deteste escritores como Peter Schjeldahl, mas eu gosto do melhor trabalho das facções em luta e tento agradar às duas», explicou. Apesar de o estatuto acessório da crítica a tornar um «projeto difícil», Bankowsky acredita que a crítica influencia a forma como as pessoas pensam sobre a arte. «A crítica influente desempenha um papel importante no mercado e na forma como a arte se movimenta pelo mundo», disse ele. «Alguém como Benjamin Buchloh — contra-intuitivamente, dadas as suas tendências de esquerda — tem uma enorme influência na forma como a arte é validada no mercado.»

O poder da *Artforum*, segundo Bankowsky, reside na sua seriedade. «Tem de se compreender as convenções», disse-me ele. «Seriedade na *Artforum* e no mundo da arte em geral é uma mercadoria. Certos tipos de galeristas poderão querer que a revista seja séria mesmo que não tenham verdadeiras coordenadas para os ajudar a distinguir um artigo sério do significante vazio de uma pretensa seriedade.» Bankowsky quis dizer que o desdém habitual que os intelectuais de Nova Iorque sentem por «falsos académicos grosseiros do mundo da arte» tinha muitas vezes fundamento. «Eu estava sempre a tentar combater o charlatanismo do mundo da arte, mas descobri que era quase impossível», disse ele. «Existem aspectos estruturantes sobre a revista que tornam difícil manter padrões profissionais básicos. O seu internacionalismo exige críticas traduzidas; são muitas vezes delirantes e/ou loucas e apresentam dificuldades editoriais que simplesmente não se encontram numa revista normal. E a relação da *Artforum* com os académicos significa que alguns colaboradores estão a abandonar o jargão académico mas não sabem do que estão a falar, enquanto outros têm uma opinião importante para partilhar mas estão habituados a contribuir para revistas especializadas que não valorizam a escrita agradável.» De qualquer das formas, a «estrana língua franca» da crítica de arte estava no seu pior quando copiada em *press releases* de galerias.

Quando estávamos a terminar a conversa, referi que um amigo artista sem negociante detestava a *Artforum* porque era «exclusivista, fechada, convencida e auto-elogiosa». Bankowsky riu-se e disse: «Tudo isso é verdade. Essa é a sua identidade de marca, mas podia sentir auto-satisfação por coisas piores.»

O meu táxi pára junto à Galeria Paula Cooper, que fica situada tanto no lado norte como no lado sul da West Twenty-first Street — e está na página 33 da edição de Fevereiro da *Artforum*. Fundada em 1968 e tendo representado muitos minimalistas importantes, já para não mencionar que pagou o famoso anúncio de 1974 de Lynda Benglis, a galeria tem uma longa história com a revista. Actualmente a maioria da publicidade da Paula Cooper não contém imagens. Todos os meses a galeria publica um anúncio simples num tipo de letra básico sobre as exposições dos artistas, as suas datas de inauguração e as moradas dos dois espaços da galeria. A cor da letra e do fundo é alterada, mas o formato mantém-se o mesmo. Um assistente contou-me que Cooper não gosta de colocar texto sobre uma imagem e que quer que a obra tenha muito espaço em volta. Sempre procurou uma experiência purista de arte, por isso sente dificuldades com ilustrações.

Um olhar pelo livro de visitas e a visão de uma assinatura vermelha confirma que o líder da *Artforum* está aqui. Landesman gosta de sair e ver e compreender a arte. «Se estiver familiarizado com os programas das galerias», disse-me ele anteriormente, «tem uma noção de quando é um momento importante para elas, quando estão prontas para aumentar o tamanho dos anúncios ou publicar outro para uma exposição num museu. Em geral, nunca se tenta convencer alguém a publicar um anúncio, mas por vezes sabe-se quando é apropriado para elas e quando ficarão contentes por o terem feito.» Finalmente vejo o *publisher* da revista à conversa com um assistente da galeria de pernas longas e recordo-me que ele adora o mundo da arte porque «é um terreno neutro onde as pessoas se encontram e interagem de uma forma que é diferente dos guetos da sua classe». Tento ver um pouco da exposição de Walid Raad, mas a enorme sala rectangular está tão

apinhada de estudantes da Cooper Union (onde Raad lecciona), de historiadores de arte da CAA (onde o libanês conceptualista está muito na moda), de colegas artistas (como os seus colegas de estúdio Hans Haacke e Christian Marclay) e de vários outros, que não o consigo fazer sem chocar com pessoas e pisar alguns pés.

21h00. Estou de volta aos escritórios da *Artforum*. O edifício parece completamente vazio excepto o grupo de editores que estão sentados à volta da mesa de produção a comer crepes tailandeses directamente de caixas de cartão de entrega ao domicílio. «Venha, junte-se a nós à volta da fogueira», diz Griffin quando entro. «Estivemos a fazer uma verdadeira troca de ideias editorial, mas não chegou a tempo», acrescenta enquanto bebe uns goles de cerveja.

«Podemos recriá-lo!», oferece Schambelan, com quem tinha vindo a partilhar a minha frustração sobre o facto de o escritório não oferecer suficiente interacção dinâmica.

«Sim, Elizabeth, por favor lidera-nos», diz Griffin.

Faz-se silêncio enquanto os editores comem. Gerberas vermelhas novas valorizam agora todas as secretárias.

«Estivemos a falar um pouco sem objectivo sobre as próximas secções de '1000 Palavras',» partilha Griffin. «1000 Palavras» é uma coluna regular da *Artforum* na qual artistas discutem um projecto recente ou a concretizar-se em breve, nas suas próprias palavras (por necessidade, muitas vezes extremamente editadas).

«1000 Palavras para a edição de Verão...», diz Scott Rothkopf, um editor sénior que passou a trabalhar a tempo parcial para acabar o seu doutoramento. «Tive recentemente notícias do nosso querido amigo Francesco Vezzoli sobre o seu projecto para o Pavilhão Italiano na Bienal de Veneza. Parece feito à medida para o '1000 Palavras'.»

«O Francesco tem andado a manipular-te como uma flor num vaso», brinca Griffin com uma comparação tipicamente fora do contexto.

«Ele vai apresentar uma série de anúncios televisivos a parodiar a campanha eleitoral, sensivelmente do tipo Republicanos *versus* Democratas com a Sharon Stone e o Bernard-Henri Lévy», continua Rothkopf, inabalável. «As pessoas vão ler o artigo e quatro dias depois metem-se num avião vêem-no em Veneza.»

«E depois vão à procura de uma bebida.» Griffin ri. «Parece-me bem. Vamos em frente, mas com cuidado, pois tenho a certeza que haverá muita imprensa. Podes dizer-lhe que seria uma enorme contrariedade se ele fizesse a mesma declaração para a *Flash Art*?»

Um a um, os editores voltam para as secretárias para continuarem a limpar e a clarificar os textos. «Estou zonzo porque acabei de passar uma linha de meta e temos todos um pouco mais para correr», explica Griffin com um lamento. «Chegámos finalmente a um ponto em que estamos a fechar as edições de uma forma razoável e nesta altura da estação estamos todos exaustos.» De facto, o mundo da arte expandiu-se e ganhou velocidade. Com todo o dinheiro a entrar e as páginas editoriais extras para encher, imagino que será difícil manter o passo. Enquanto editor em tempos de expansão, Griffin tem o luxo de poder ignorar pressões comerciais e perseguir um debate raro sobre arte. «A missão da revista é privilegiar a arte.» Suspira. «É a única forma de trazer significado a tudo isto. Caso contrário, estávamos apenas a abater árvores.»

6 *A Visita ao Estúdio*

9h04. Pelo átrio de mármore vermelho brilhante do Westin Tokyo, tal como na maioria dos hotéis da cidade, estão espalhados assistentes que inclinam a cabeça quando os hóspedes passam. Tim Blum e Jeff Poe, que vi pela última vez em Basileia, estão de pé junto às portas de entrada com os braços cruzados e os pés colocados firmemente afastados. Olham fixamente para mim através dos seus Ray-Ban quando chego uns minutos atrasada, depois partimos na nossa viagem de um dia para irmos ver uma nova obra importante. Há sete anos que os negociantes de arte de Los Angeles observam a evolução artística da *Oval Buddha* de Takashi Murakami. Ainda precisa de ser coberta com uma folha de platina, mas, tirando isso, a escultura, que tem o orçamento de um pequeno filme independente de Hollywood, está pronta. O auto-retrato de 5,50 metros de altura está colocado numa fundição em Toyama, uma cidade industrial na costa noroeste do Japão, à espera de ter uma audiência.

«Aeroporto de Haneda, por favor», diz Blum num japonês fluente. O táxi é de um preto polido no exterior, com os tradicionais bancos cobertos com renda branca no interior. O motorista traz luvas brancas e uma máscara cirúrgica no rosto. Parece um figurante de um filme de baixo orçamento