

32º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA

FRÂNCIAS

ITINERÁRIOS

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO



PATROCÍNIO



APOIO CULTURAL



Projeto realizado com o apoio
do Governo de São Paulo,
Secretaria de Estado da Cultura
Programa de Ação Cultural 2001

REALIZAÇÃO

Ministério da
Cultura



**FRÂNCIAS
+ ITINERÁRIOS**

32º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

320

PAB



MAM

SP







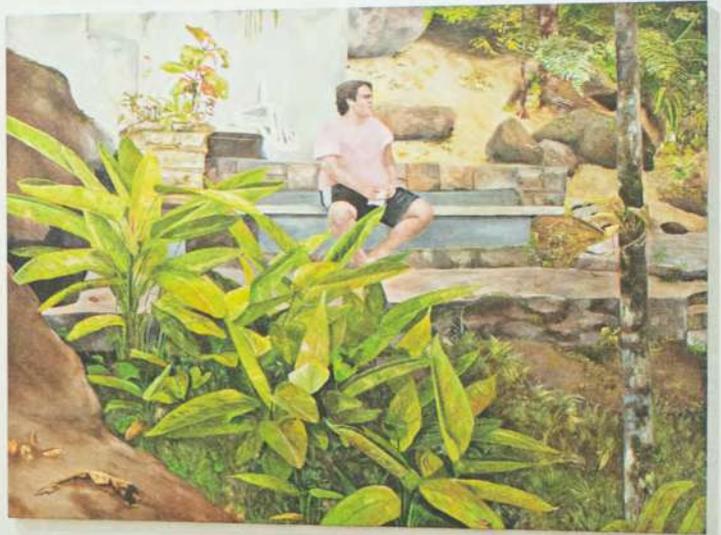
















fugir, se for preciso.
fugir, se for preciso.

2

perceber o entorno

3

deixar-se envolver

4

chegar mais perto

5

não existir, existir...

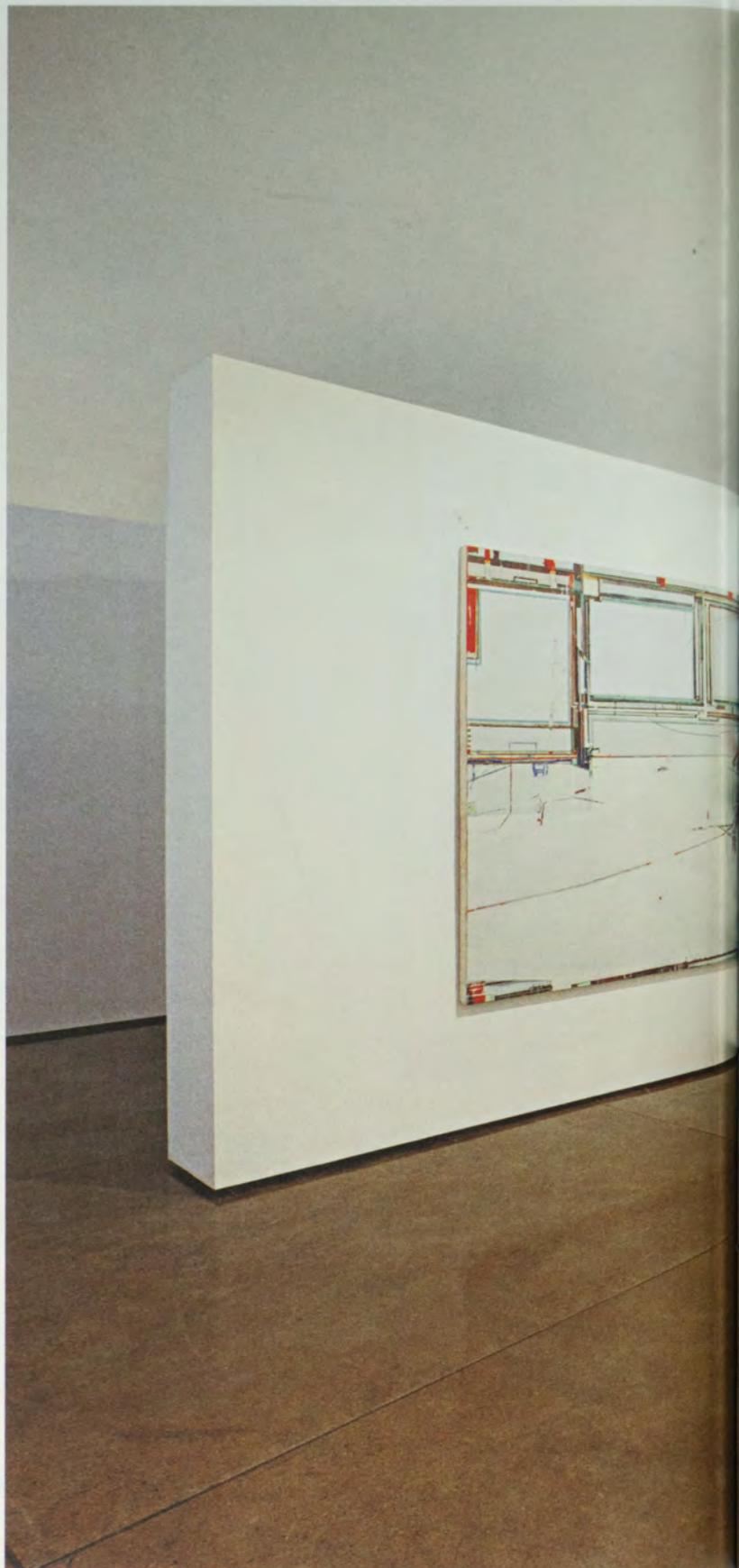
oh...!

euvoce







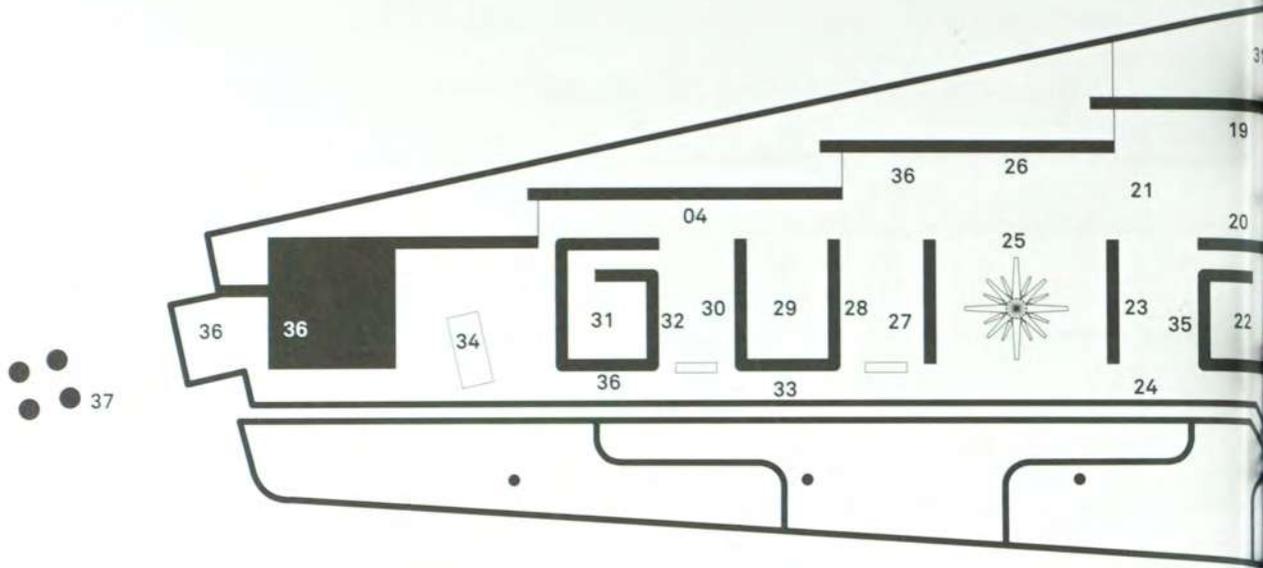
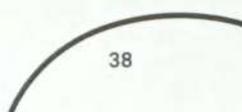




SUMÁRIO

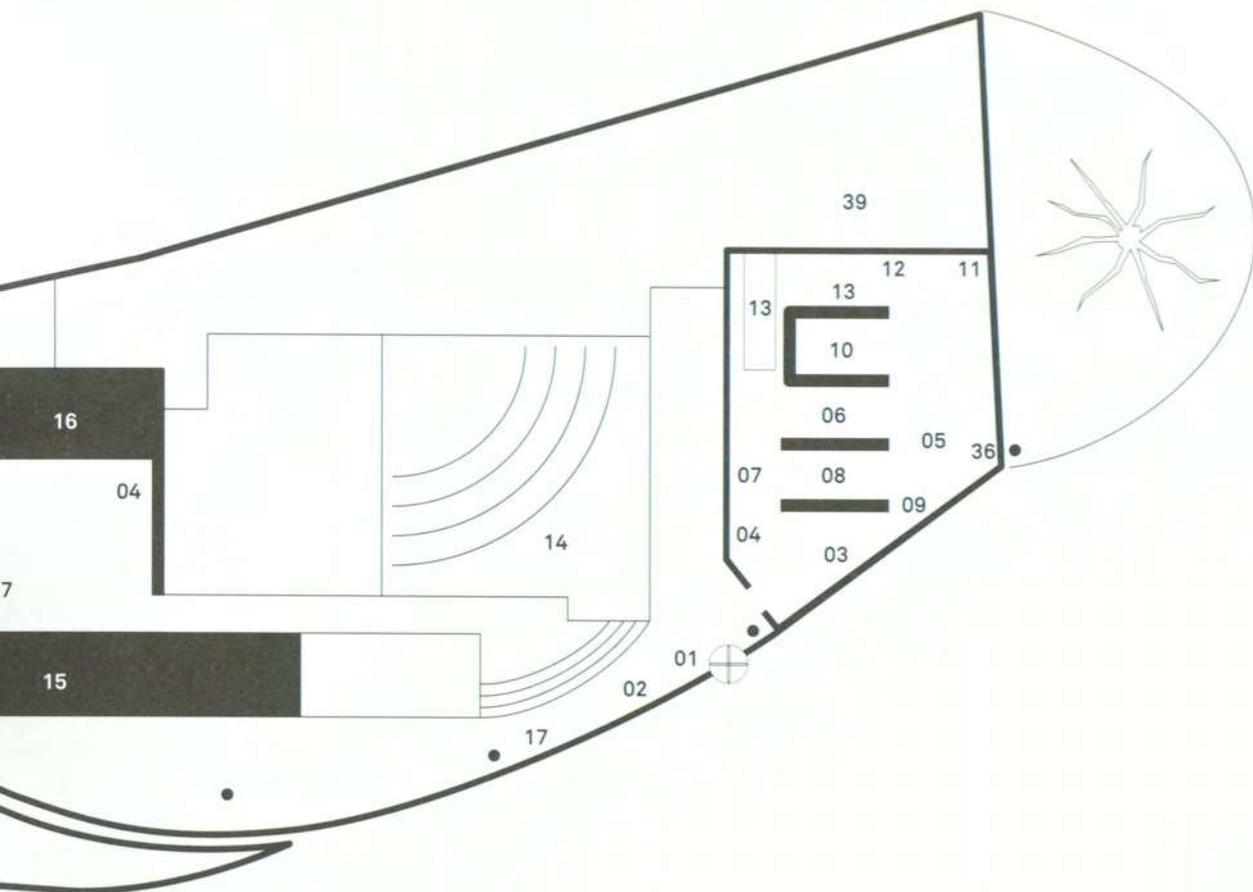
- apresentação / presentation milú villela _____
introdução / introduction felipe chaimovich _____
- itinerários, itinerâncias / itineraries, itinerancies cauê alves e cristiana tejo _____
- artistas / artists _____
- seminário / seminar: *cinema de artista* _____
cinema de exposição, cinema de artista, outro cinema,
efeito cinema / exhibition cinema, artist's cinema, other cinema,
the cinema effect raquel garbelotti _____
- projeto *URUBU*: arte, política e documentário / the *URUBU* project:
art, politics and the documentary gisele ribeiro _____
- notas parciais sobre "cinema moderno" e política / partial notes
on "modern cinema" and politics rodrigo guéron _____
- seminário / seminar: *decantações* _____
residências _____
road: biblioteca latino-americana, um projeto / road:
the biblioteca latino-americana project helmut batista _____
- projeto *estações* / the *estações* project cadu _____
- derivas _____
políticas da deriva / the politics of drift suely rolnik _____
- 73 notas sobre a deriva (fragmentos) / 73 notes
on drifting (fragments) santiago navarro _____
- entrevista com andré severo e maria helena bernardes,
do projeto *areal* / interview with andré severo
and maria helena bernardes, of the *areal* project _____
- outros espaços da arte _____
arte e outros espaços / art and other spaces enrico rocha e vitor cesar _____
como garrafas lançadas ao mar / like messages in bottles regina melim _____
assim que for editado, lhe envio / as soon as it's published,
i'll send it to you michel zózimo _____
- cinema itinerância _____
- lista de obras / worklist _____
- institucional / institutional _____

	25
	27
	30
	41
	195
	198
	208
	216
	223
	224
	224
	229
	235
	235
	244
	250
	255
	255
	261
	268
	273
	274
	298



artistas / artists

alberto bitar [08]	_____	42
amanda melo [06]	_____	46
andré severo e maria helena bernardes [31]	_____	50
ateliê aberto [35]	_____	54
breno silva e louise ganz [17]	_____	58
bruno faria [02]	_____	62
cadu [18]	_____	70
capacete [16]	_____	74
chiara banfi e kassin [37]	_____	78
cildo meireles [09]	_____	82
detanico lain	_____	86
ducha [11]	_____	90
gaio matos [27]	_____	94
gia [23]	_____	98
héctor zamora [25]	_____	102
jailton moreira [39]	_____	106
jarbas lopes [21, 38]	_____	110
jonathas de andrade [26]	_____	114
jorge menna barreto [01, 15]	_____	118



letícia cardoso [14]	_____	122
lourival cuquinha [13]	_____	126
lucia laguna [03]	_____	130
marcelo coutinho [10]	_____	134
marco paulo rolla [04]	_____	138
nicolás robbio [28]	_____	142
oriana duarte [07]	_____	146
pablo lobato [29]	_____	150
paula sampaio [30]	_____	154
pedro motta [19]	_____	158
raphaël grisey [22]	_____	162
raquel garbelotti	_____	196
ricardo basbaum [33]	_____	166
rodrigo bivar [20]	_____	170
rodrigo matheus [36]	_____	174
romano [05]	_____	178
sara ramo [12, 32]	_____	182
virginia de medeiros [34]	_____	186
wagner malta tavares [24]	_____	190

Ao chegar à 32ª edição, o Panorama da Arte Brasileira consolida-se como uma das mostras mais importantes do circuito nacional e reafirma a vocação do Museu de Arte Moderna de São Paulo para acolher propostas que aprofundem a reflexão sobre a arte e a cultura.

Em *Itinerários, itinerâncias*, os curadores Cauê Alves e Cristiana Tejo abordam a arte brasileira a partir da produção de 38 artistas beneficiários de programas de incentivo à produção artística, que lhes permitem viajar, conhecer outras culturas e desenvolver trabalhos que discutem a condição nômade própria do mundo contemporâneo.

Com esta mostra, o MAM dá continuidade à missão de promover ações artísticas que contribuam efetivamente para o debate sobre nosso tempo e nossa sociedade.

Now in its 32nd edition, the Panorama of Brazilian Art has established itself as one of the most important shows on the national circuit and reaffirmed the vocation of the Museu de Arte Moderna de São Paulo to receive proposals that provoke deeper reflection on art and culture in general.

In *Itineraries, itinerancies*, curators Cauê Alves and Cristiana Tejo look at Brazilian art through the work of 38 artists who have benefited from arts incentive programs that have allowed them to travel, to see other cultures and develop work that deals with the nomadic condition of the contemporary world.

With this show, MAM continues its mission of promoting artistic activity that provides a useful contribution to the debate on contemporary society.

Milú Vilela

Presidente do / President of the Museu de Arte Moderna de São Paulo

Desde 1995, o Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo abandonou a característica de suas primeiras edições, dedicadas a uma técnica artística a cada ano, para adotar uma linha bienal de curadorias que se propuseram a responder a uma mesma pergunta: o que é arte brasileira? As oito últimas edições do Panorama geraram um corpo de reflexão relevante sobre a arte contemporânea brasileira, pois as sucessivas curadorias deram respostas contrastantes a um mesmo tema norteador. Duas linhas principais podem ser claramente identificadas: de um lado, os curadores que aceitaram a existência de uma brasilidade identificável na produção exibida, de outro, aqueles que negaram qualquer sentido nacional para circunscrever a arte contemporânea.

Os curadores que negaram a possibilidade de definição para a brasilidade artística foram Gerardo Mosquera e Adriano Pedrosa, respectivamente em 2003 e 2009. Ambos utilizaram o tema do Panorama para explorar a ambiguidade dos recortes nacionalistas da arte contemporânea, apontando questões como a recorrência de soluções produzidas em países completamente díspares, ou a apropriação da arte do Brasil por artistas estrangeiros que passam a se identificar com a história da arte brasileira. Esse último expediente marcou a edição de 2009 como o "Panorama dos estrangeiros", deixando um problema relevante para os curadores da mostra seguinte.

Cauê Alves e Cristiana Tejo respondem agora com uma reflexão que mantém a tensão entre as duas grandes linhas do Panorama. Ao escolherem abordar a produção atual em termos de um modo de vida que leva os artistas ao trânsito por residências artísticas em locais alheios a seus lugares de nascimento ou de moradia, os curadores selecionaram artistas cujo nomadismo compromete identidades regionais.

A ambiguidade entre o caráter nacional da produção agora reunida e o cosmopolitismo dos artistas representados faz com que o 32º Panorama da Arte Brasileira caminhe sobre o fio da navalha. Assim, enfrenta-se a real internacionalização da arte brasileira e da geração de artistas que tem se profissionalizado em um sistema que possibilita uma vida produtiva construída com o pé na estrada. Por outro lado, a oportunidade de produzir em diversos locais evidencia a institucionalização de uma arte que é financiada de forma crescente por organismos oficiais, ou que se beneficia de políticas públicas, o que diferencia a vida desses artistas do nomadismo típico da contracultura. Vivemos então um período de uma arte brasileira cosmopolita assegurada por um financiamento pujante e por ricas instituições internacionais?

Novamente enfrentando riscos, o MAM de São Paulo abre seu 32º Panorama da Arte Brasileira trazendo inquietações, ao invés de oferecer respostas prontas.

Felipe Chaimovich

Curador do MAM-SP

Since 1995, the Panorama of Brazilian Art of the Museu de Arte Moderna de São Paulo has abandoned the characteristic of its first editions, dedicated to a single artistic technique every year, to adopt a biennial line of curatorships which have proposed to answer one same question: what is Brazilian art? The last eight editions of Panorama have generated a relevant body of reflection on the Brazilian contemporary art, for the successive curatorships have given contrasting replies to one same guiding theme. Two main lines can be clearly identified: on one side, curators who accepted the existence of an identifiable Brazilianess in the exhibited production, on the other, those who have denied any national sense to circumscribe contemporary art.

The curators who denied the possibility of definition for the artistic Brazilianess were Gerardo Mosquera and Adriano Pedrosa, respectively in 2003 and 2009. Both used Panorama's theme to explore the ambiguity of contemporary art's nationalist cuttings, pointing issues such as the recurrence of solutions produced in completely disparate countries, or the appropriation of Brazil's art by foreign artists who begin to identify themselves with Brazilian art history. This last instance has marked the 2009 edition as the "Panorama of the foreigners", leaving a relevant problem for the curators of the next show.

Cauê Alves and Cristiana Tejo reply now with a reflection that maintains the tension between Panorama's two great lines. By choosing to approach the current production in terms of a way of life that leads artists to transit by artist residencies in places extraneous to their birth or living places, the curators have selected artists whose nomadism compromises regional identities.

The ambiguity between the national character of the production now gathered and the cosmopolitanism of the represented artists makes the 32nd Panorama of Brazilian Art to walk the knife's edge. Thus, we face the real internationalization of Brazilian art and of the generation of artists who have professionalized in a system that allows a productive life built on the road. On the other hand, the opportunity to produce in different places evidences the institutionalization of an art increasingly financed by official organisms, or benefits from public policies. This differentiates the life of these artists from counterculture's typical nomadism. Do we thus live in a period of a cosmopolitan Brazilian art ensured by thriving financing and by rich international institutions?

Again facing risks, MAM-SP opens its 32nd Panorama of Brazilian Art bringing uneasiness, instead of offering ready answers.

Felipe Chaïmovich

Curator of MAM-SP

Itinerários, itinerâncias

Cauê Alves e Cristiana Tejo

Itinerário ou itinerância? Os caminhos de um pesquisador se abrem sobre uma estrada reta, toda traçada, ou são escolhidos em uma rota errante? Pesquisa organizada ou pesquisa instintiva? Itinerário ou itinerância? Caminhos balizados, ordenados, ou caminhos de signos, caminhos livres?

Jean-Marie De Ketele, pesquisador belga

O Panorama da Arte Brasileira, como seu título pressupõe, vê-se obrigado a cada edição a repensar o próprio sentido do termo "arte brasileira". O processo de internacionalização das artes e o que se convencionou chamar de globalização gerou longos debates sobre a diluição de identidades nacionais e o reforço, por vezes caricato, de singularidades locais. Daí as inevitáveis perguntas: Em que medida a facilitação do deslocamento proporciona uma homogeneização da produção contemporânea? Em que sentido o fluxo contínuo de artistas e de outros agentes do circuito pode dissolver algumas especificidades locais na arte contemporânea? A especificidade das artes visuais se desfaz na medida em que há itinerância entre meios, suportes, gêneros, técnicas e quando o artista trabalha com toda e qualquer matéria, tema ou ideia, dialogando com a biblioteca, o setor educativo do museu, com os seminários, com o cinema, os sons, a dança ou a literatura?

A curadoria de *Itinerários, itinerâncias* investigou as noções de permanência e movimento, bem como a urgência cada vez maior de se estar sempre em deslocamento no circuito da arte, mesmo que viajar não seja algo de acesso a todos. Mais do que um tema, itinerar – no sentido de uma trajetória em que a ênfase está mais no processo e no percurso

do que na chegada a um ponto específico – é uma estratégia recorrente no interior da produção artística e no circuito contemporâneo. Com a proliferação dos programas de residência, a descentralização das verbas federais para a cultura, o lançamento de diversos editais, assim como o evidente aumento do tráfego aéreo no território nacional, dado o recente crescimento econômico do país, constata-se que alguns artistas passam mais tempo fora das cidades em que vivem, em trânsito, do que em casa ou no ateliê.

Nesse sentido, o mapeamento apenas do ponto de vista territorial buscado por um Panorama da Arte Brasileira deixa de ser tão fundamental quando os agentes do circuito e a própria arte brasileira estão itinerando pelo mundo. Isso não é uma exclusividade do contexto nacional: percebemos que o estado atual da arte contemporânea, especialmente na última década, se deve a um tempo cada vez mais acelerado, e essa é uma tendência nos grandes centros artísticos no país e fora dele.

Algumas questões centrais que orientaram a pesquisa dão pistas sobre os caminhos que desembocaram no 32º Panorama: quando a itinerância decanta resíduos, restos, sobras e percursos? Quando a itinerância decanta tramas, redes, circuitos e colaborações? Quando a itinerância decanta trabalhos de arte e fatos estéticos?

Partindo de que o projeto Panorama da Arte Brasileira é um residente no Museu de Arte Moderna de São Paulo a cada dois anos, já que a cada edição diferentes curadores são convidados a propor uma leitura da arte brasileira, o projeto curatorial desta edição itinerária na espacialidade do museu, desnaturalizando percursos internos e externos e propõe um breve desnudamento da estrutura institucional. Isso se dá por meio de diálogos mais abertos com a biblioteca, na proposta do Capacete, e com o Educativo, no *Café educativo* de Jorge Menna Barreto, além de breves inserções de Rodrigo Matheus, como as feitas no Clube de Colecionadores. Essas infiltrações, espaços de encontro entre área expositiva e núcleo do museu, *soleiras*, como apelidadas pela arquiteta responsável pela expografia, Marta Bogéa, encontram-se marcadas na cenografia com a cor preta.

O transbordamento para outros espaços do MAM que não os expositivos acontece ainda no trabalho da dupla Breno Silva e Louise Ganz na recepção, que pode ser emprestado ao público, no filme de Leticia Cardoso e na mostra *Cinema itinerância*, no auditório, e na mesa organizada por Raquel Garbelotti. Há ainda a ocupação da marquise com a intervenção de Chiara Banfi e Kassin e do parque do Ibirapuera com o *Trecho experimental da ciclovia aérea* de Jarbas Lopes. Detanico Lain intervêm graficamente no catálogo e criaram o logo da mostra. Acontecem também ao longo da mostra performances de Jailton Moreira, trabalho que ocorre no tempo e ocupa brevemente o espaço não expositivo do museu.

Entre as propostas do Panorama 2011 está o convite para que alguns artistas trabalhem em conjunto com o Setor Educativo do MAM. A ideia é que os artistas colaborem para uma reflexão sobre o papel e a importância do trabalho pedagógico em museus. Os educadores não são apenas mediadores das proposições curatoriais e artísticas, prestadores de serviço e fornecedores de conteúdo para o público, mas agentes fundamentais na reflexão sobre o lugar do artista, do curador e do modo pelo qual a arte, ela mesma, possui um papel formador. É a partir do contato com a arte e no interior dela mesma que o programa educativo do museu pode não apenas propor exercícios que aproximem os visitantes dos

processos artísticos, mas reinventar sua prática. Deixar os limites entre as propostas pedagógicas e artísticas mais fluidos é mais do que reconhecer o caráter inventivo do educador, é também estreitar vínculos e abrir caminhos entre as proposições artísticas e as inquietações do público, assim como qualificar a participação nos trabalhos de arte e torná-la mais consciente.

Itinerário

Em seu texto "Itinéraire et itinérance", publicado na revista *Perspectives documentaires en Sciences de l'Éducation* (1989), o pesquisador belga e catedrático em ciências da educação da Unesco, Jean-Marie De Ketele, relata seu percurso formativo e trata dos possíveis processos de formação e da construção de rotas de pesquisa. Chama a atenção em especial para a errância, o desvio, os deslizamentos, os achados, os acasos que não estavam previstos no caminho traçado preliminarmente e que são de fato os grandes constituintes do percurso de quem investiga. Apesar de ser um texto utilizado por pesquisadores da área de humanas que estão em busca de orientações sobre metodologia de pesquisa, "Itinéraire et itinérance" nos ajuda a refletir sobre a possibilidade de mudança de ênfase no que seria o destino final de um gesto ou de uma ação artística para o caminho da experiência. Ao utilizar a palavra "itinerância" para denotar o processo de investigação, De Ketele nos traz um novo significado para a palavra que no jargão do mundo da arte significa a circulação de obras, exposições e artistas pelo mundo. A escolha de aludirmos a esse texto para nomear o 32º Panorama da Arte Brasileira é talvez, acima de tudo, uma tentativa de lembrar que, antes da ativação desse dinâmico sistema de circulação e de visibilidade, arte é pesquisa que demanda tempo de elaboração. Não nos esqueçamos do devir em meio ao fulgurante e cada vez mais milionário sistema da arte contemporânea e suas intensas demandas.

Decantação, infiltração e transbordamento

Entre as metáforas aplicadas para caracterizar o momento atual, o líquido talvez seja a que mais se aproxima do recorte de *Itinerários, itinerâncias*. Desde o início dos anos 2000, Zygmunt Bauman tem abordado o que chamou de "modernidade líquida".

A liquidez pressupõe a mobilidade, a fluidez e, portanto, ela é o estado que mais se aproxima do fluxo do tempo e de tudo que é passageiro. Por não possuir uma forma definida, o líquido se ajusta a tudo e está sempre pronto para se modificar e seguir outros caminhos.

Se vivemos em um período no qual o que parece mais estável é a própria velocidade da mudança, um tempo de trânsito, é também porque ganhamos mais autonomia, estamos mais leves, e com os celulares e a internet sem fio o mundo se tornou mais instantâneo. Estamos sempre disponíveis em qualquer horário e local. Mesmo que as comunicações estejam mais facilitadas, e nós, mais distantes uns dos outros, cada vez mais vivemos em campos de não permanência, em espaços de passagem em que as relações sociais são provisórias e os produtos descartáveis.

Somos estimulados a nos deslocar em um processo intenso de desenraizamento, sem saber qual será o próximo destino, em que sentido vamos, em busca de uma novidade que logo se tornará obsoleta. Como elaborou Bauman:

Fixar-se ao solo não é tão importante se o solo pode ser alcançado e abandonado à vontade, imediatamente ou em pouquíssimo tempo. Por outro lado, fixar-se muito fortemente, sobrecarregando os laços com compromissos mutuamente vinculantes, pode ser positivamente prejudicial, dadas as novas oportunidades que surgem em outros lugares.¹

É fato que a mobilidade dos capitais financeiros no território, os grandes fluxos de investimento que entram e saem rapidamente de uma nação para outra, se reflete de algum modo na itinerância da arte pelo mundo. A errância e a liquidez dos capitais transnacionais acompanham a migração e o interesse em investimentos em arte. Em vez de um simples elogio à metáfora da liquidez e ao fluxo contínuo, nos interessa a decantação e a sedimentação dos processos artísticos. Não apenas a velocidade e a exigência de novidade no mercado, mas o que de sólido resta em um mundo que vai se dissipando.

Viagem

Toda arte é de algum modo uma viagem ou um deslocamento de sentido. Além disso, a mais conhecida figura de linguagem, a metáfora, é um transporte de significações. Trata-se de uma mudança ou transferência de significado por meio de analogias e do trânsito entre palavras distintas. A *Odisseia*, um dos mais antigos livros da cultura ocidental que conhecemos, datada provavelmente do século VIII a.C., é perpassada pela narração de viagens e peripécias pelo mundo conhecido na época. Talvez esse monumento da literatura universal sobre as aventuras e itinerâncias de Ulisses seja um dos primeiros relatos de viagem já escritos. Ela é também a lembrança das adversidades e dos obstáculos vencidos durante a longa jornada do herói.

Não foram poucos os artistas viajantes que passaram pelo Brasil desde o descobrimento da América. Entre eles estão os holandeses Albert Eckhout e Frans Post, o francês Debret e o alemão Rugendas. Eles deixaram testemunhos em que frequentemente as terras brasileiras são vistas como exóticas. Pinturas realizadas a partir de esboços feitos no Brasil colaboraram para o que depois foi chamado de arte brasileira e também para a constituição da identidade nas nações europeias colonizadoras. No século XIX várias expedições trouxeram pintores e desenhistas para representar a paisagem e a flora locais. O cientista alemão Alexander von Humboldt foi um dos viajantes que buscaram a experiência direta e com os próprios olhos em terras brasileiras. Geralmente as viagens são realizadas pelos sujeitos mais curiosos e livres, que se embrenham pelo mundo sem rotas predefinidas e com direções que vão sendo traçadas a cada instante.

O próprio sentido tradicional de viagem implica o deslocamento entre locais distantes, mesmo que a definição de distância seja imprecisa. Se nos deslocamos para lugares próximos isso poderia ser chamado de viagem? Nesse sentido viajar parece pressupor o percurso de um local a outro, ou seja, está associado ao espaço. Mas quanto de espaço será preciso percorrer para que uma viagem seja caracterizada? Na verdade a viagem é sempre algo que se dá no tempo, uma vez que é o movimento que

[1] Zygmunt Bauman, *Modernidade Líquida*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001, p. 21.

parece caracterizar a viagem, e é ele que conecta lugares distantes ou separados uns dos outros. É o movimento entre o ponto de saída e o de chegada (mesmo que o destino final não esteja previsto inicialmente) que parece fundamental. Esse *entre*, o campo intermediário do trajeto, talvez seja o que melhor define a viagem. É o transitar que é próprio do viajante, e esse trânsito se dá de distintos modos. Para entender a viagem como tempo é preciso antes de tudo evitar a espacialização da temporalidade e, portanto, evitar a ideia de associar o tempo apenas ao deslocamento. A separação entre tempo e espaço se torna insuficiente. As viagens são transformadoras não apenas porque alguém vai a lugares distantes ou desconhecidos, mas é porque o viajante vive também internamente uma sucessão contínua de momentos sempre novos e diferentes. O tempo não é uma linha contínua e já determinada, mas algo aberto ao que virá. Por isso o artista que viaja, que faz uma residência ou que itenera, não busca apenas um lugar inusitado, mas também um momento de suspensão na aceleração do tempo, ou seja, seus objetivos iniciais não são completamente determinados e precisos. A viagem não é apenas a realização de um projeto já formatado, mas o laboratório em movimento do artista. É no próprio ato de viajar que reside o significado da itinerância. A experiência de estranhar não apenas o destino da viagem mas a si mesmo é fundamental em qualquer percurso, uma vez que a viagem permite ir além dos limites do próprio mundo do artista. A itinerância é a possibilidade da abertura ao outro e, portanto, a instrumentalização da viagem pode pôr fim ao seu sentido primeiro. A própria arte é uma viagem, é um processo. Não à toa itinerar está no interior da pesquisa artística contemporânea.

Entretanto, o indivíduo que habita uma grande metrópole vive em um movimento tão acelerado que é como se houvesse um achatamento do mundo. Como se a paisagem se tornasse uma tela ou um cenário em que o caminhar lento e perdido do *flâneur* já não fosse mais possível. O ócio daquele que se mistura na multidão sem destino é atropelado pelo ritmo incessante do mundo contemporâneo. Daí a necessidade de um momento reflexivo que a viagem pode proporcionar.

O que trazem então os artistas no retorno de suas viagens? A historiadora Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke nos relata uma passagem em um dos ensaios do escritor britânico Gilbert K. Chesterton (1874-1936):

[...] Um dia, quando estava se preparando para viajar, um amigo entrou em seu apartamento no bairro londrino de Battersea e, ao vê-lo rodeado de malas, perguntou-lhe: "Você parece estar de saída para suas viagens... Para onde vai?" [...] "Para Battersea", respondeu Chesterton. E explicou ao amigo intrigado que, por mais paradoxal que parecesse, de onde estava não podia ver seu próprio bairro, e mesmo Londres ou a Inglaterra. Para chegar onde já se encontrava precisava perambular pelo mundo; e se ia à França ou à Alemanha, por exemplo, não eram, entretanto, esses países que buscava, mas sim Battersea. "Todo o objetivo de viajar", afirma Chesterton, "não é pôr os pés em terras estrangeiras: é finalmente pôr os pés em seu próprio país como se fosse uma terra estrangeira... O único meio de chegar à Inglaterra é ir para longe dela."²

Talvez o único meio de chegar ao Brasil, ou ao seu lugar de origem, seja deslocar-se.

Tempo

Ao finalizar o capítulo "Rapidez", integrante do livro *Seis propostas para o próximo milênio*, o escritor Italo Calvino conta a seguinte história chinesa:

Entre as múltiplas virtudes de Chuang-Tsê estava a habilidade para desenhar. O rei pediu-lhe que desenhasse um caranguejo. Chuang-Tsê disse que para fazê-lo precisaria de cinco anos e uma casa com doze empregados. Passados cinco anos, não havia sequer começado o desenho. "Preciso de outros cinco anos", disse Chuang-Tsê. O rei concordou. Ao completar-se o décimo ano, Chuang-Tsê pegou o pincel e num instante, com um único gesto, desenhou um caranguejo, o mais perfeito caranguejo que jamais se viu.³

Esta parábola evidencia voltas de tempo na criação artística. Na atualidade, a pressão por rapidez e imediatismo obscurece o tempo necessário

[2] Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke, *Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos*, São Paulo, UNESP, 2005, p. 53.

[3] Italo Calvino (trad. Ivo Barroso), *Seis propostas para o próximo milênio*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 67.

para a elaboração da experiência e do pensamento e enfatiza o tempo da concretização do trabalho. Parece que elegemos ficar na superfície e avistar apenas a ponta do iceberg, ou seja, o mágico momento em que o artista desenha em um único gesto a impressionante imagem de um caranguejo. Mas e o tempo que antecipa a materialização de uma ideia? Calvino nos relembra o que a psicanálise há muito já apontava. No livro *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*, a psicanalista Maria Rita Kehl afirma que "Lacan, em 'O tempo lógico', faz recordar ao leitor de Freud que o sujeito da psicanálise não advém de um lugar, ou seja, de uma relação com o espaço, mas de um intervalo, isto é, de uma lógica temporal".⁴

Entre o *kairós*, momento oportuno e subjetivo, e o *kronos*, tempo linear, cronológico, objetivo e linear, pautamos nossa vida no segundo. "O instante do *Eureka!* na criação artística, na pesquisa intelectual, no *setting* analítico etc., depende de um tempo interior, singular para cada sujeito e impossível de determinar",⁵ nos relembra Kehl. Quais seriam então as consequências da aceleração da noção de tempo na produção artística deste momento histórico? Nesta edição do Panorama da Arte Brasileira participam diversas formas de posicionamento diante do tempo, desde a assimilação de uma experiência, do labor artístico, até mesmo do tempo que levamos para vivenciar o trabalho. Estas posições entrelaçam-se de forma heterogênea durante todo o percurso expositivo, sugerindo texturas temporais, um sucessivo entrar e sair de experiências.

Transitar

Assim como qualquer processo investigativo, curadoria é itinerário e itinerância. O objetivo é trazer a público visadas inovadoras sobre aspectos da arte, mas a forma pela qual se dá a pesquisa varia de sujeito para sujeito e do resultado a que se quer chegar. Por mais aberto que um curador esteja diante do assunto, ou do recorte de produção que deseja endereçar, seu próprio percurso, sua bagagem e seu repertório têm grande peso neste caminhar. Não

seria possível um curador se despir de todas as suas referências precedentes para lançar um olhar virgem a uma produção. Mas é possível que os itinerários percorridos promovam desvios que permitam arriscar hipóteses para as perguntas lançadas no início.

As viagens dos pintores holandeses ou missões artísticas francesas, com os fluxos de imigração nos séculos XIX e XX, assim como o advento do modernismo e de seus refluxos, provocaram hibridizações e transformações e desvios na ideia de arte brasileira. O Panorama 2011 mostra quão heterogênea é a produção contemporânea. A facilidade no deslocamento não sufoca jamais a singularidade da poética de cada artista. Ou seja, o fluxo contínuo de artistas e outros agentes do circuito não dissolve completamente especificidades locais na arte contemporânea. Em *Itinerários, itinerâncias* há artistas que não nasceram no país, mas que vivem no Brasil e fazem uma arte que também pode ser chamada de brasileira – Sara Ramo, Nicolás Robbio e Héctor Zamora –, ou que realizaram residências no Brasil e programas que discutem o projeto moderno brasileiro e suas itinerâncias, como Raphaël Grisey. Isso sem mencionar todos aqueles que nasceram no país e fizeram residências artísticas e viagens de pesquisa a outros estados e países. Esses programas e viagens se fortalecem na construção de redes de colaborações entre artistas, assim como facilitam trânsitos futuros. Todo o itinerário percorrido até aqui nos revela o quanto a especificidade das artes visuais se desfaz na medida em que há itinerância entre suportes, gêneros, técnicas. O fluxo entre linguagens, ou melhor, a possibilidade de o artista transitar entre meios distintos, vai além da visualidade e passa longe da produção de uma imagem definida e acabada no Brasil.

[4] Maria Rita Kehl, *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*, São Paulo, Boitempo, 2009, p. 113.

[5] Id., *ibid.*, p. 119.

Itineraries, itinerancies

Cauê Alves e Cristiana Tejo

Itinerary or itinerancy? Do the paths of a researcher open out onto a straight well-trodden path or are they chosen as part of a meandering route? Is research methodical or instinctive? Itinerary or itinerancy? Paths that are staked out in an orderly manner or paths of signs, open roads?

Jean-Marie De Ketele, Belgian researcher

The Panorama of Brazilian Art, as its title suggests, feels obliged, with each edition, to rethink the very meaning of the term "Brazilian art". The internationalization of art and what has conventionally come to be known as globalization has generated long debate on the dilution of national identities and the strengthening, sometimes by way of caricature, of local specificities. This inevitably raises a number of questions. To what extent does the ease with which one can travel lead to a homogenization of contemporary art? In what way does the continuous flow of artists and other stakeholders lead to the disappearance of some specific local features in contemporary art? Does the specificity, of the visual arts in particular, break down, as artists switch media, supports, genres and techniques and can work with any material, subject matter or idea, entering into dialogue with the library, the Education Department, seminars, cinema, sound, dance and literature?

The curators of *Itineraries, itinerancies* have investigated the ideas of permanence and movement, and the growingly urgent need for artists to be always on the move, even though travel is not accessible to all. More than just a theme, the idea of being an itinerant—in the sense of following a trajectory whose emphasis is on the process of the journey rather than the final destination—is a recurrent strategy among contemporary artists. With the proliferation of residency programs, the decentralization of federal government funding for the arts, various opportunities to apply for funding for projects, and growing air travel in Brazil, in light of the recent economic growth, it is said that some artists are spending more time away from the cities they live in, in transit, than they do at home or in their studios.

Thus, a Panorama of Brazilian Art in a territorial sense is no longer so necessary, when Brazilian artists

and others involved in the art world are travelling around the world. This is not an exclusive feature of Brazil. The current state of contemporary art, especially in the past decade, has been the result of the increasingly fast pace of life both in Brazil's cultural centers and elsewhere.

Some central questions of recent research have guided the 32nd Panorama. When does travel put down vestiges and residues? When does travel produce webs, networks, circuits and collaboration? When does travel give rise to works of art?

The Panorama of Brazilian Art is a residency at the Museu de Arte Moderna de São Paulo held every two years, under different curators invited to present a reading of Brazilian art. This year's curatorial project meanders through the space of the museum, changing the nature of internal and external routes and briefly stripping away the institutional structure. This is achieved by full interaction with the library, in the case of Capacete, and with the Education Department, in Jorge Menna Barreto's *Café educativo*, along with brief interventions by Rodrigo Matheus, such as the one in the Collectors Club. These infiltrations, spaces where the exhibition rooms and the nucleus of the museum meet, *thresholds*, as they are called by the architect responsible for the exhibition design, Marta Bogéa, are marked in black.

This spilling out into MAM spaces that are not designed for exhibition also occurs in the work of the duo Breno Silva and Louise Ganz in the reception area, it can be shared by the public, in Leticia Cardoso's film and the *Cinema itinerância* show, in the auditorium, and during the roundtable put together by Raquel Garbelotti. The outside parts of the museum are also occupied by work by Chiara Banfi and Kassin and in the Parque do Ibirapuera by Jarbas Lopes's *Trecho experimental da ciclovia aérea*. Detanico Lain has made a graphic intervention in the catalogue and throughout the show. The exhibition is also punctuated by performances by Jailton Moreira, which briefly occupy the non-exhibition museum space.

The Panorama 2011's proposals include an invitation for some artists to work with MAM's Education Department. The idea is that artists should come together to reflect on the important role of education in museums. Educators not only

mediate between curators and artists and the general public, providing services and content, they also play a fundamental role in provoking reflection on the place of the artist and the curator in society and the way art itself has an educational role. It is through contact with art and within it that the museum's educational program not only provides activities that bring visitors closer to the production of the art, but also reshapes its practices. Making the boundary between art work and educational materials more fluid goes beyond acknowledging the creative nature of the educator's role; it also strengthens ties and opens the way for interaction between art and the concerns of the public, allowing the public to connect to the art and understand it better.

Itinerary

In "Itinéraire et itinérance", published in the *Perspectives documentaires en Sciences de l'Éducation* magazine (1989), the Belgian researcher and Professor of Education at UNESCO, Jean-Marie De Ketele, describes his own training and the different ways that education and research can be conducted. He calls attention in particular to wanderings, detours, slip-ups, and chance findings that were not foreseen at the outset as the main substance of the investigative process. Although this is a text used by researchers in the human sciences who are looking for guidance regarding research methodology, "Itinéraire et itinérance" also helped us to reflect on the possibility of changing the emphasis on the final destination of an artistic gesture or action on the road of experience. By using the word "itinerant" to describe the investigative process, De Ketele gives a new meaning to the French word, which, in the jargon of the art world, refers to the circulation of art works, exhibitions and artists around the world. The decision to allude to this text in the title of the 32nd Panorama of Brazilian Art may, above all, be an attempt to remember that, before the dynamic system of circulation comes into play, producing art is a time-consuming research process. Let us not forget the process of becoming in the midst of the glittering and increasingly lucrative contemporary art market with its powerful demands.

Filtering, seeping, overspilling

Of the metaphors used to capture the essence of the current age, liquid is perhaps the one that is closest

to the intention of *Itineraries, itinerancies*. Since the beginning of the 21st century, Zygmunt Bauman has been calling it "liquid modernity". Liquidity presupposes mobility, fluidity, and is a state that is closer to the flow of time and all things transitory. As it has no definitive form, liquid adapts its shape to accommodate anything and is always ready to change direction.

If we are going through a period in which the most stable thing is the very pace of change, a time of transition, this is also because we have gained more autonomy, we are lighter, and with our cell-phones and wireless Internet connections, the world has become more instantaneous. We are always available in any time or place. Even though, as communication becomes easier, we become more distant from one another, we are increasingly living in fields of non-permanence, in fleeting spaces in which social relations are provisional and products disposable.

We are encouraged to move around, constantly uprooting ourselves at a frantic pace, without knowing our next destination or the direction we are going in, in search of a novelty that will soon become obsolete. As Bauman puts it:

Holding to the ground is not that important if the ground can be reached and abandoned at whim, in a short time or in no time. On the other hand, holding too fast, burdening oneself with mutually binding commitments, may prove positively harmful and the new chances crop up elsewhere.⁶

The fact is that the ability of financial capital to cross borders, the vast flows of investment that come and go from one country to another is reflected in some way in the way art travels around the world. The itinerant and liquid nature of transnational capital has accompanied the migration of art and the interest in investing in it. Instead of simply eulogizing the metaphor of liquidity and continual flux, we are interested in filtering and sedimenting artistic processes. Not only the speed and the demand for novelty in the market, but also the solid residue that is left in a dissipating world.

[6] Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge UK, Polity Press, 2000, p. 13.

Travel

All art is in some ways a journey or a change of direction. And the most well-known figure of speech, metaphor, is a transposition of meaning. It is a change or transference of meaning by way of analogy and transit between different words. The *Odyssey*, one of the oldest works of Western literature, dating probably from the 8th century B.C.E., narrates the travels and travails of Odysseus across the then known-world. This monumental work of literature on the wanderings and adventures of Odysseus may be one the first works of travel writing. It is also a reminder of the adversities and obstacles that need to be overcome in the course of the hero's long journey.

Many travelling artists have passed through Brazil since the discovery of the Americas. These have included Albert Eckhout and Frans Post from Holland, Debret from France and Rugendas from Germany. They have left testimony in which Brazil is often seen as exotic. Paintings based on sketches made in Brazil influenced what would later be called Brazilian art and also the image of Brazil in the colonizing nations. In the 19th century, various expeditions brought painters and artists to depict the landscape and the local flora. German scientist Alexander von Humboldt was one of these travellers who were looking for the direct experience of seeing Brazil with their own eyes. Generally, these trips were carried out by more inquiring and free-spirited individuals who launched themselves into the world without a predetermined itinerary.

Travel traditionally implies moving great distances, even though the exact distance involved remains imprecise. If we move to places that are nearby, is this travelling? Travelling thus seems to presuppose movement from one place to another; it is associated with space. But how much space does it need to be to constitute travel? In fact, travelling is always something that happens in time, since it is characterized by movement and connects places that are distant or separated from each other in some way. It is movement from a point of departure to a point of arrival (even though the final destination is not initially known) and this appears to be fundamental. This *between*, the intermediate field of the passage, may be what best defines travelling. It is the transit that is the defining property of the traveller, and this can be done in various ways. In order to understand travel as time,

one must first of all avoid spatializing time and thus associating time only with movement. The separation between time and space is insufficient. Journeys are transformative, not only because someone travels to distant, unfamiliar places, but because the traveller internally lives through a continuous succession of moments that are always different and new. Time is not a continuous predetermined line, but something open to things to come. This is why the artist who travels, who takes up a residency or wanders, is looking not only for unfamiliar places, but also for a point where the acceleration of time is suspended, or rather, where his or her initial objectives are not entirely fixed and precise. A journey is not just the accomplishment of a pre-formatted project, but an artist's laboratory in movement. The meaning of the itinerancy lies in the very act of travelling. The experience of being estranged not only from one's destination but also from oneself is fundamental to any journey, since the travelling allows the artist to go beyond the limits of his or her own world. The itinerancy is the possibility to be open to the other and thus the instrumentalization of the travel may deprive it of its first meaning. Art itself is a journey, a process. It is no accident that itinerating lies at the heart of contemporary artistic research.

However, the individual who inhabits a large metropolis lives at such a pace that it is as if the world were flattened. As if the landscape had become a canvas or a stage in which the slow rambling stroll of the *flâneur* were no longer possible. The leisureliness of someone who blends into the crowd without destination is bowled over by the incessant rhythm of the contemporary world. There is thus a need for a moment of reflection that can only be provided by travel.

What then brings artists back from their travels? Historian Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke quotes a passage from one of the essays of Gilbert K. Chesterton (1874-1936):

[...] when he was leaving London for a holiday, a friend walked into his flat in Battersea and found him surrounded with half-packed luggage. "You seem to be off on your travels," he said. "Where are you going?" [...] "To Battersea"; Chesterton replied. And explained to the puzzled friend that, paradoxical as it may seem, he

could not see his own neighborhood, or even London or England from where he was. To arrive at where he already was he needed to travel the world; and if he was going to France or Germany, for example, it was not those countries that he was seeking, but Battersea. "The whole object of travel", Chesterton declares, "is not to set foot on foreign land: it is at last to set foot on one's own country as a foreign land... the only way to go to England is to get away from it."⁷

The only way to reach Brazil, one's place of origin, may be to get away from it.

Time

At the end of the chapter entitled "Quickness", in *Six Memos for the Next Millennium*, Italo Calvino tells the following Chinese story:

Among Chuan-tzu's many skills, he was an expert draftsman. The king asked him to draw a crab. Chuang-tzu replied that he needed five years, a country house, and twelve servants. Five years later the drawing was still not begun. "I need another five years", said Chuang-tzu. The king granted them. At the end of these ten years, Chuang-tzu took up his brush and, in an instant, with a single stroke, he drew a crab, the most perfect crab ever seen.⁸

This parable shows the way artistic creation involves time. In fact, the pressure for speed and immediacy conceals the time needed to experience and think and stresses the time spent actually crafting the work of art. It is as if we have chosen to stay on the surface and see only the tip of the iceberg, the magic moment when the artist draws an impressive image of a crab in a single stroke. But what about the time that precedes the materialization of an idea? Calvino reminds us of something that psychoanalysts have been pointing out for years. In *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*, Maria Rita Kehl notes that "Lacan, in 'Temps Logique', reminds readers of Freud that the subject of psychoanalysis does not come from a

place, a relation with space, but from an interval, that is a temporal logic."⁹

Of *kairós*, the subjective opportune moment, and *kronos*, linear, objective chronological time, our lives are ruled by the latter. "The *Eureka!* moment in artistic creation, in academic research, in the analytical session etc., depends on an internal time that is unique to each subject and impossible to determine"¹⁰ Kehl remarks. What are the consequences then of this acceleration in the time of artistic production at this point in history? This edition of *Panorama of Brazilian Art* brings to bear various positions regarding time, ranging from the assimilation of an experience and the labor of the artist to the time spent viewing the work. These positions intertwine in a heterogeneous manner throughout the exhibition, suggesting temporal textures, comings and goings of experiences.

Transit

Like any investigative process, curating involves both an itinerary and being an itinerant. The aim is to present the public with innovative perspectives on some aspects of art, but the way in which the research is done varies from one individual to another and depends on the desired result. As open as the curator may be to the subject matter, his or her own history, baggage and repertoire holds great weight. A curator cannot shed these and look at the art with an entirely unbiased eye. But it is possible that the itineraries allow for detours that enable the curator to come up with hypothetical answers to the questions presented at the outset.

The travels of Dutch painters or French artistic missions, along with the flows of immigration of the 19th and 20th centuries, and the advent of modernism and its aftermath, led to a hybridization and transformation of the idea of Brazilian art. *Panorama 2011* shows just how heterogeneous contemporary art is. Ease of mobility never smothers the singularity of the artist's art. The continuous flow of artists and other members of the art community does not completely dissolve the specific local features of contemporary art. *Itineraries, itinerancies* includes artists who were

[7] Maria Lúcia Garcia Paillares-Burke, Gilberto Freyre: *Um vitoriano nos trópicos*. São Paulo, UNESP, 2005, p. 53.

[8] Italo Calvino (trans. Ivo Barroso), *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 67.

[9] Maria Rita Kehl, *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo, Boitempo, 2009, p. 113.

[10] Id., *ibid.*, p. 119.

not born in Brazil, but live here, and thus produce art that can be called Brazilian – Sara Ramo, Nicolás Robbio and Héctor Zamora – and artists who are on residencies in Brazil producing programs that discuss Brazilian modernism and its vagaries, such as Raphaël Grisey. Not to mention the many who were born in Brazil and have done artist's residencies and research trips around the world. These programs and travels strengthen the networks of collaboration between artists and thus help to build the future. The road that has brought us here shows how the specificity of the visual arts has broken down as it flits from one support to another and from genre to genre, using a variety of techniques. The fact that the artist can move from one medium to another goes beyond the visual but is far from producing a finished and clearly defined image in Brazil.

320

ARTISTAS



ARTISTS

PAB

Alberto Bitar

Belém, PA, 1970
Vive em / Lives in Belém, PA

Realizou as exposições individuais *Solitude* (1994), *Hecate* (1997), *Passageiro* (2005), *Efêmera paisagem* (2009 e 2011) e *Sobre o vazio* (2011). Em 2010 ganhou o 11º Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da Funarte (RJ). Tem trabalhos nos acervos da Coleção Pirelli/MASP, MAM-SP, MAM-BA, Fundação Biblioteca Nacional, Sistema Integrado de Museus (PA), Fundação Rômulo Maiorana e Museu de Artes Brasil Estados Unidos (PA), entre outros.

Os vídeos mostram o vazio de um apartamento e os vestígios deixados em quartos de hotel logo após a saída dos hóspedes. O hotel, lugar de passagem e de fluxo constante, se contrapõe ao apartamento, residência fixa e de longo prazo, campo da permanência.

Solo exhibitions include *Solitude* (1994), *Hecate* (1997), *Passageiro* (2005), *Efêmera paisagem* (2009 and 2011) and *Sobre o vazio* (2011). In 2010 he won Funarte's 11th Marc Ferrez Photography Prize (RJ). His work is included in the permanent collections of Pirelli/MASP, MAM-SP, MAM-BA, Fundação Biblioteca Nacional, Sistema Integrado de Museus (PA), Fundação Rômulo Maiorana and Museu de Artes Brasil Estados Unidos (PA), among others.

The videos show an empty apartment and the vestiges guests leave in hotel rooms after they have left. The hotel, where people are always coming and going, contrasts with the apartment, which is a fixed longterm residence.





Qualquer vazio (série / series Sobre o vazio), 2011



Todo o vazio (série / series Sobre o vazio), 2011

Amanda Melo

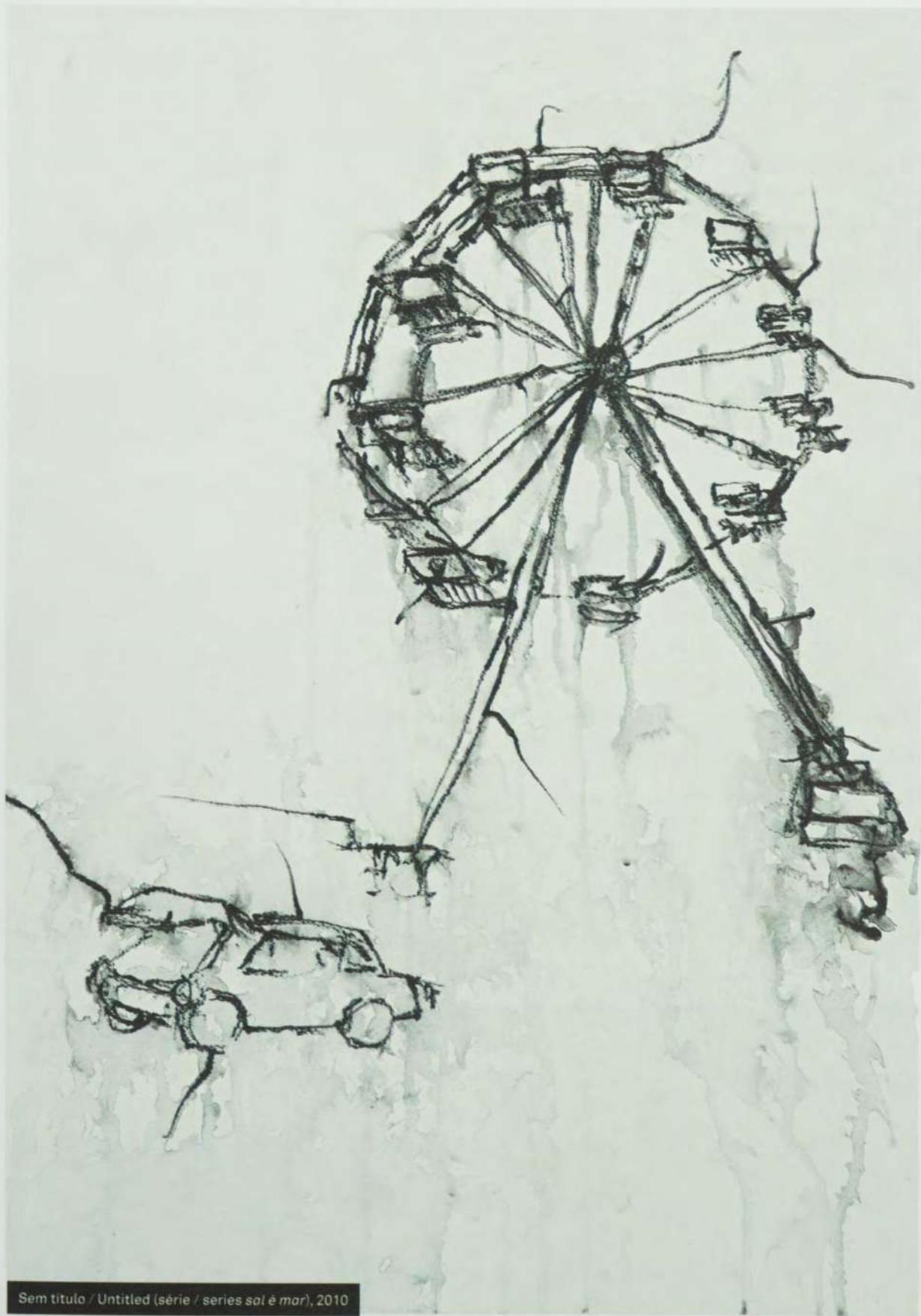
São Lourenço da Mata, PE, 1978
Vive em / Lives in São Paulo, SP

Em 2007 participou do programa de performances MAMAM no Pátio (PE). Entre as exposições coletivas destaca-se o Programa Rumos Artes Visuais, Itaú Cultural (SP), 2005-6, e o programa Bolsa Pampulha (MG), 2008. Em 2009 foi premiada no 47º Salão de Artes de Pernambuco e em 2010 participou do programa expositivo do CCSP. Em 2011 realizou individual no CCBN em Fortaleza. Vive e trabalha entre Recife e São Paulo.

Desde 2008, ela percorre todo o litoral brasileiro para desenhar paisagens dentro do mar. Os desenhos com lápis aquarelado são alterados pelo respingo da água e pelo movimento de seu corpo levado pelas ondas, criando um efeito disforme e dinâmico.

In 2007 she participated in the MAMAM no Pátio program of performances (PE). Her work has been included in the Programa Rumos de Artes Visuais, Itaú Cultural (SP), 2005-6, and the Bolsa Pampulha program (MG), 2008. In 2009 she received an award at the 47th Salão de Artes de Pernambuco and, in 2010, took part in the CCSP exhibition program. In 2011, she staged a solo show at the CCBN in Fortaleza. She lives and works in Recife and São Paulo.

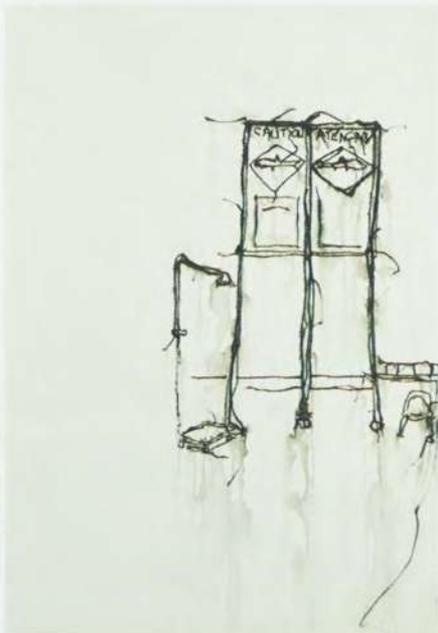
The artist presents part of her *sal é mar* series. Since 2008, she has traveled the length of the Brazilian coast to draw landscapes in the sea. The colored pencil drawings are altered by the spray of the sea water and the way her body is moved by the waves, creating an amorphous and dynamic effect.



Sem título / Untitled (série / series sal é mar), 2010



Itinerário da artista, Gesso I, 2005



da esquerda para a direita: sem título / untitled (série / series *sal é mar*), 2010; sem título / untitled (série / series *sal é mar*), 2011; sem título / untitled (série / series *sal é mar*), 2010; sem título / untitled (série / series *sal é mar*), 2009; sem título / untitled (série / series *sal é mar*), 2010; sem título / untitled (série / series *sal é mar*), 2009; sem título / untitled (série / series *sal é mar*), 2009; sem título / untitled (série / series *sal é mar*), 2010; sem título / untitled (série / series *sal é mar*), 2009; sem título / untitled (série / series *sal é mar*), 2010; sem título / untitled (série / series *sal é mar*), 2010; sem título / untitled (série / series *sal é mar*), 2010

André Severo

Porto Alegre, RS, 1974
Vive em / Lives in Porto Alegre, RS

e

Maria Helena Bernardes

Porto Alegre, RS, 1966
Vive em / Lives in Porto Alegre, RS

André Severo Iniciou em 2000, ao lado de Maria Helena Bernardes, as atividades do *Areal*, projeto que aposta em situações transitórias capazes de desvincular a ocorrência do pensamento contemporâneo dos grandes centros urbanos. Em 2008 inaugurou, com Marcelo Coutinho, o projeto *Dois vazios*, que almeja alcançar o embate entre duas vastas paisagens brasileiras: os pampas da região Sul e o sertão do Nordeste.

Maria Helena Bernardes Cronista e professora na Arena, associação dedicada à promoção de projetos de artistas e à formação teórica nas artes. Com André Severo, é coautora do projeto *Areal*, no qual realiza suas ações artísticas. Publicou, entre outros, os livros *Vaga em campo de rejeito* (São Paulo: Escrituras, 2002), *História de península e Praia Grande/Arranco* (Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009).

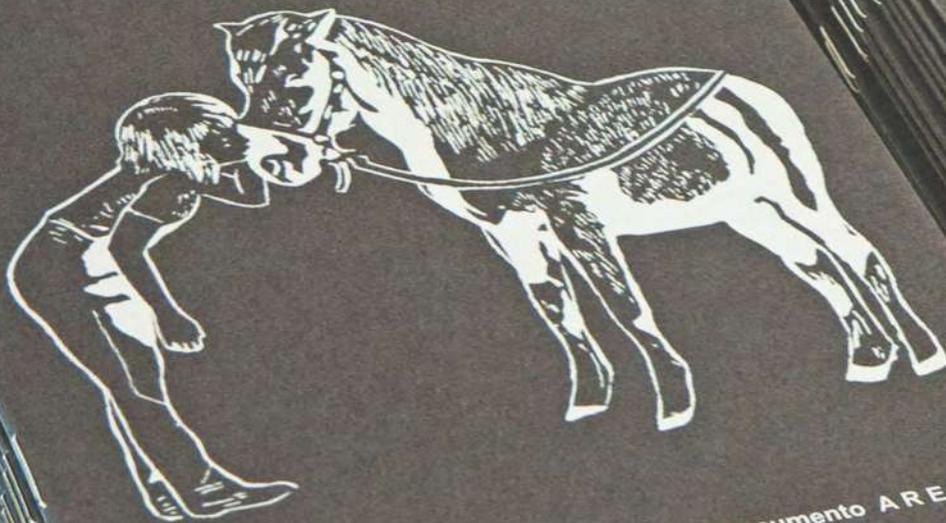
O projeto *Areal* concretiza-se no Panorama com um filme aberto e em processo. Todas as leituras dramáticas e cada um dos ensaios e movimentos de um texto são apresentados ao público. Além da participação no seminário *Decantações*, estão disponíveis na biblioteca do MAM, como parte do trabalho, publicações do projeto feitas nos últimos dez anos.

André Severo In 2000, in collaboration with Maria Helena Bernardes, he launched the *Areal* project, which involved transitory situations capable of detaching contemporary thought from major urban centers. In 2008 he started work on the *Dois vazios* project with Marcelo Coutinho, with the aim of opposing two vast Brazilian landscapes: the Pampas in the South and the semi-arid Sertão in the Northeast.

Maria Helena Bernardes Writer and teacher at Arena, an association dedicated to the promotion of artists projects and teaching the theory of art. She is the co-creator, with André Severo, of the *Areal* project, and published, among others, the books *Vaga em campo de rejeito* (São Paulo: Escrituras, 2002), and *História de península e Praia Grande/Arranco* (Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009).

The *Areal* project is present in Panorama as an open film that is still under construction. All the dramatic readings and each of the rehearsals and movements of a text are presented to the audience. In addition to being included in the *Decantações* seminar, publications of the project from the last ten years are available at the MAM library.

ria helena bernardes



Documento AREAL 12

maria helena bernardes







Itinerário dos artistas, *Migração*, 2002-3

Ateliê Aberto

Campinas, SP, 1997

Tem sede em / Is based in Campinas, SP

Coordenado hoje por Maíra Endo e Samantha Moreira, o Ateliê Aberto Produções Contemporâneas pode ser entendido como um organismo autogerido, interdependente, porém autônomo, voltado para a cultura contemporânea. É uma plataforma para fomentar a produção e o debate, articular ideias e forças, um laboratório permanente para novos processos colaborativos de criação e convívio.

Samantha Moreira (Campinas, SP, 1972) Estudou artes plásticas na PUC-Campinas. Especializou-se em gravura, escultura contemporânea e história da arte contemporânea no Instituto Lorenzo De' Medici, Itália. Atua como curadora independente e artista multimídia desde 1998. Sócia fundadora do Ateliê Aberto. Dirigiu projetos de mobilidade urbana na Empresa Municipal de Desenvolvimento de Campinas.

Maíra Endo (São Paulo, SP, 1982) Estudou artes visuais na Unicamp e administração de empresas na

Currently coordinated by Maíra Endo and Samantha Moreira, Ateliê Aberto Produções Contemporâneas can be described as a self-managed, interdependent, but autonomous, organization, devoted to contemporary culture. It is a platform for promoting art production and debate, for sharing ideas and pooling resources, and a permanent laboratory for collaborative creativity.

Samantha Moreira Studied visual arts at PUC-Campinas. She holds a diploma in engraving, contemporary sculpture and history of contemporary art from the Instituto Lorenzo De' Medici, Italy. She has been working as an independent curator and multimedia artist since 1998 and is a founding member of the Ateliê Aberto. She has run urban mobility projects for the Empresa Municipal de Desenvolvimento de Campinas.

Maíra Endo Studied visual arts at Unicamp and business administration at PUC-Campinas. She holds



Imagens transportadas, 2011



Imagens transportadas, 2011



PUC-Campinas. Especializou-se em gestão cultural na Universitat Internacional de Catalunya e atualmente realiza MBA em gestão de sustentabilidade na FGV. Em 2004 ingressou no Ateliê Aberto como estagiária, posteriormente tornou-se produtora e, desde 2009, é sócia coordenadora, atuando na idealização, coordenação e produção de projetos.

O projeto *Imagens transportadas* compreende o comissionamento de três trabalhos adesivados em caminhões de uma empresa de transporte. Os caminhões partem para suas jornadas a partir do parque do Ibirapuera. As rotas monitoradas são conhecidas por meio de grafismos coloridos e abstratos dispostos em um painel na exposição.

Colaboradores em *Imagens transportadas*
Daniel Acosta (Rio Grande, RS, 1965) Ao longo de mais de vinte anos de produção, Daniel Acosta trabalha com escultura, desenho, fotografia, instalações e arquiteturas portáteis. Mais recentemente tem operado em um contexto híbrido entre arte, design e arquitetura, construindo pequenas arquiteturas e mobiliário para o espaço urbano. Doutor em artes pela ECA-USP, é também professor de desenho e escultura na Universidade Federal de Pelotas (RS).

a diploma in arts management from the Universitat Internacional de Catalunya and is currently studying for a MBA in sustainable management at FGV. In 2004 she joined the Ateliê Aberto as an intern, and subsequently became a producer, and, since 2009, has been a coordinator and partner, working on the design, coordination and production of projects.

The *Imagens transportadas* project involves the commissioning of three pieces pasted on trucks belonging to a transportation company. The trucks set out on their routes from the Parque do Ibirapuera. The routes the trucks take are monitored and displayed using abstract colored graphics on a panel in the exhibition room.

Colaborators for *Imagens transportadas*
Daniel Acosta For more than twenty years, Daniel Acosta has been working with sculpture, drawing, photography, installations and portable architecture. More recently, he has been working on the interface between art, design and architecture, building small architectural structures and items of urban furniture. He holds a doctorate in fine arts from ECA-USP and teaches drawing and sculpture at the Universidade Federal de Pelotas (RS).



Itinerário das artistas, Ateliê Aberto e Igor Vidor, Tour surfe de lona, 2011

Henrique Lukas (Campinas, SP, 1987) Formado em imagem e som na Universidade Federal de São Carlos (SP), atua como produtor e videomaker no Ateliê Aberto. Ministra aulas de sensibilização do olhar e capacitação audiovisual no Ponto de Cultura Maluco Beleza, também em Campinas.

Lucas Guedes (São Caetano do Sul, SP, 1981) Especialista em mídia, informação e cultura pela USP e mestrando em divulgação científica e cultural no Instituto de Estudos de Linguagem da Unicamp. Desenvolve oficinas de leitura e interpretação de textos, conteúdo para web e é assistente de produção no Ateliê Aberto.

Natasha Marzliak (Itajubá, MG, 1980) Graduada em artes visuais pela Unicamp (2006) e mestranda em artes visuais pela mesma universidade. Pesquisa as produções cinematográficas de Hélio Oiticica e os sintomas das videoinstalações contemporâneas. Seu trabalho autoral investe em videoinstalação e videoarte.

Marcos Tozzi (São Bernardo do Campo, SP, 1978) Analista de sistemas formado na Universidade São Francisco (Itatiba, SP), é sócio fundador da empresa de software HDN Tecnologia (Campinas, SP) e da empresa de mídia digital AUÁ Mídia.

Henrique Lukas Studied image and sound at the Universidade Federal de São Carlos (SP) and now works as a producer and videomaker at the Ateliê Aberto. He teaches art appreciation and audiovisual skills at the Ponto de Cultura Maluco Beleza, also in Campinas.

Lucas Guedes Holds a diploma in media, information and culture from USP and is currently studying for a Master's in scientific and cultural communication at the Instituto de Estudos de Linguagem da Unicamp. He runs workshops on reading and web content and is a production assistant at Ateliê Aberto Produções Contemporâneas.

Natasha Marzliak Graduated in visual arts at Unicamp (2006) and is currently studying for a Master's in the same subject at the same university. She is conducting research into the cinematic production of Hélio Oiticica and the symptoms of contemporary video-installations. She works as an artist in the fields of video-installation and video-art.

Marcos Tozzi Holds a degree in systems analysis from the Universidade São Francisco (Itatiba, SP), and is a founder member of the software company HDN Tecnologia (Campinas, SP), and the digital media company, AUÁ Mídia.

Breno

Silva

Belo Horizonte, MG, 1979

Vive em / Lives in Belo Horizonte, MG

e

Louise

Ganz

Belo Horizonte, MG, 1968

Vive em / Lives in Belo Horizonte, MG

Artistas e arquitetos, realizam trabalhos juntos desde 2004, ano em que fundaram o Escritório Ambulante. Suas obras incluem ocupações urbanas, projetos de arquitetura, vídeos, exposições e edição de livros. Entre suas exposições destacam-se *Kits ambulantes para espaços vagos*, CAHO (RJ), 2010; *Post-it cities*, CCSP, 2009; e *Ambulantes em espaços vagos*, CCBNB (CE), 2009.

Breno Silva Artista visual, arquiteto e urbanista, professor em escolas de arquitetura, é também músico experimental. Realiza trabalhos coletivos de artes visuais em interface com arquitetura, vídeos, cursos livres, trilhas sonoras e publicações.

Louise Ganz Artista, arquiteta e professora da Escola Guignard, UEMG. Doutoranda em linguagens visuais na EBA-UFRJ. Desenvolve projetos de ocupação urbana e exploração territorial. Codiretora do *thislandyourland*. Entre as exposições de que participou estão *Muros: territórios compartilhados*, Prefeitura Municipal de Belo Horizonte (MG), 2011; *Sismógrafo*, Galeria Alberto da Veiga Guignard (MG) e Tirana International Contemporary Art Biannual, Albânia, 2009.

Lotes vagos é um projeto de Louise Ganz em colaboração com Breno Silva que consiste em uma ação coletiva de artistas e arquitetos para transformar lotes de propriedade privada em espaços públicos temporários. Na exposição, os artistas mostram pôsteres, vídeo de apresentação e divulgação de kits móveis de ocupação de lotes que podem ser emprestados aos visitantes da mostra.

Are artists and architects who have been working together since 2004, when they founded Escritório Ambulante. Their work includes urban occupations, architectural projects, videos, exhibitions and publications. Their exhibitions have included *Kits ambulantes para espaços vagos*, CAHO (RJ), 2010; *Post-it cities*, CCSP, 2009 and *Ambulantes em espaços vagos*, CCBNB (CE), 2009.

Breno Silva A visual artist, architect and urban planner, experimental musician, and professor at architecture schools. He has produced collective works that deal with the interface between architecture and the visual arts, videos, free courses, soundtracks and publications.

Louise Ganz An artist, architect and professor at the Escola Guignard, UEMG. She is currently studying for a doctorate in visual languages at EBA-UFRJ. She is developing projects involving urban occupation and land use and is co-director of *thislandyourland*. Her exhibitions have included *Muros: territórios compartilhados*, Prefeitura Municipal de Belo Horizonte (MG), 2011; *Sismógrafo*, Galeria Alberto da Veiga Guignard (MG) and Tirana International Contemporary Art Biannual, Albania, 2009.

Lotes vagos is a project by Louise Ganz, working in collaboration with Breno Silva. It consists of a collective action performed by artists and architects in an attempt to transform private lots into temporary public spaces. For the exhibition, the artists display posters, video presentations and mobile lot occupation kits, which can be borrowed by museum-goers.



Aviário - Em um terreno de 500 m² pode-se criar 100 galinhas do tipo caipira. O ciclo de produção médio é de 50 a 60 dias. Cada galinha bota 2 ovos por dia. Em um dia pode-se obter 200 ovos.



Descanso - Nas cidades, mais de 60% da população trabalha longe de casa. Durante o horário do almoço não têm onde descansar. Terrenos vagos podem ser usados para colocar redes, esteras, colchonetes para o descanso.



Cabeleireiro - O Brasil é uma Mecca da beleza. A crise passa longe da indústria de cosméticos. Cada quarteirão possui um ou mais salões de cabeleireiro. Cuidar do cabelo, da pele, das unhas, do corpo é um hábito rotineiro que pode ser feito ao ar livre sob a sombra de árvores.



Milharal - O ciclo do plantio varia entre 115 e 135 dias, da preparação da terra à colheita. O plantio do milho é feito na safra de verão. No inverno pode-se plantar chuchu.



Churrascos - Em cada esquina de movimento acentuado encontramos churrasquinhas de rua a venda. Fazer churrasco é um hábito rotineiro do brasileiro, que pode ser feito em lotes vagos em finais de semana entre amigos. Muito agradável.



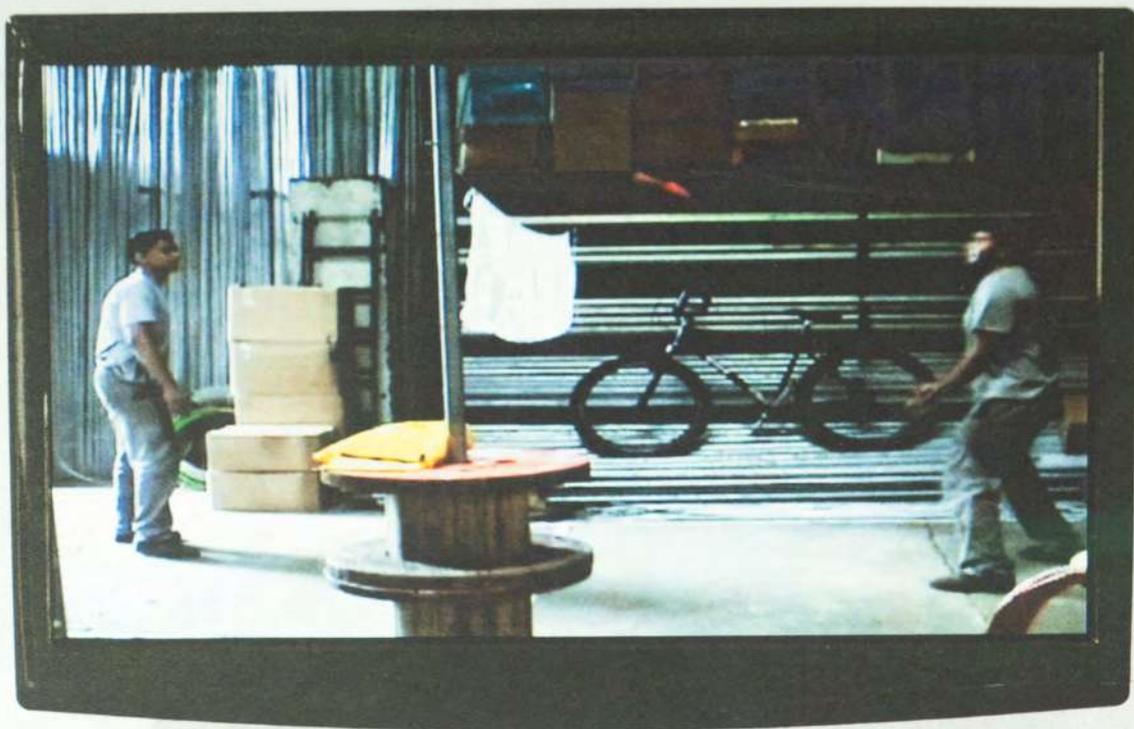
Aviário - Em um terreno de 500 m² pode-se criar 100 galinhas do tipo caipira. O ciclo de produção médio é de 50 a 60 dias. Cada galinha bota 2 ovos por dia. Em um dia pode-se obter 200 ovos.



Jardim florido - São diversas as espécies de flores que crescem sem cuidados especiais. Plantadas durante o ano inteiro em terrenos vagos, pode-se colher e produzir belos buquês para trocar por outros produtos ou vender.



Balneário - A extensão de terra sem acesso às águas do mar, dos rios e dos lagos é superior a 90%. Pode-se criar pequenas áreas molhadas em centros urbanos para a população se refrescar ao longo do dia ou em noites quentes de luar.



nesta página e ao lado: Kits ambulantes para espaços vagos, 2009

KIT PISCINA



Itinerário dos artistas, *Redes*, 2008

Bruno Faria

Recife, PE, 1981

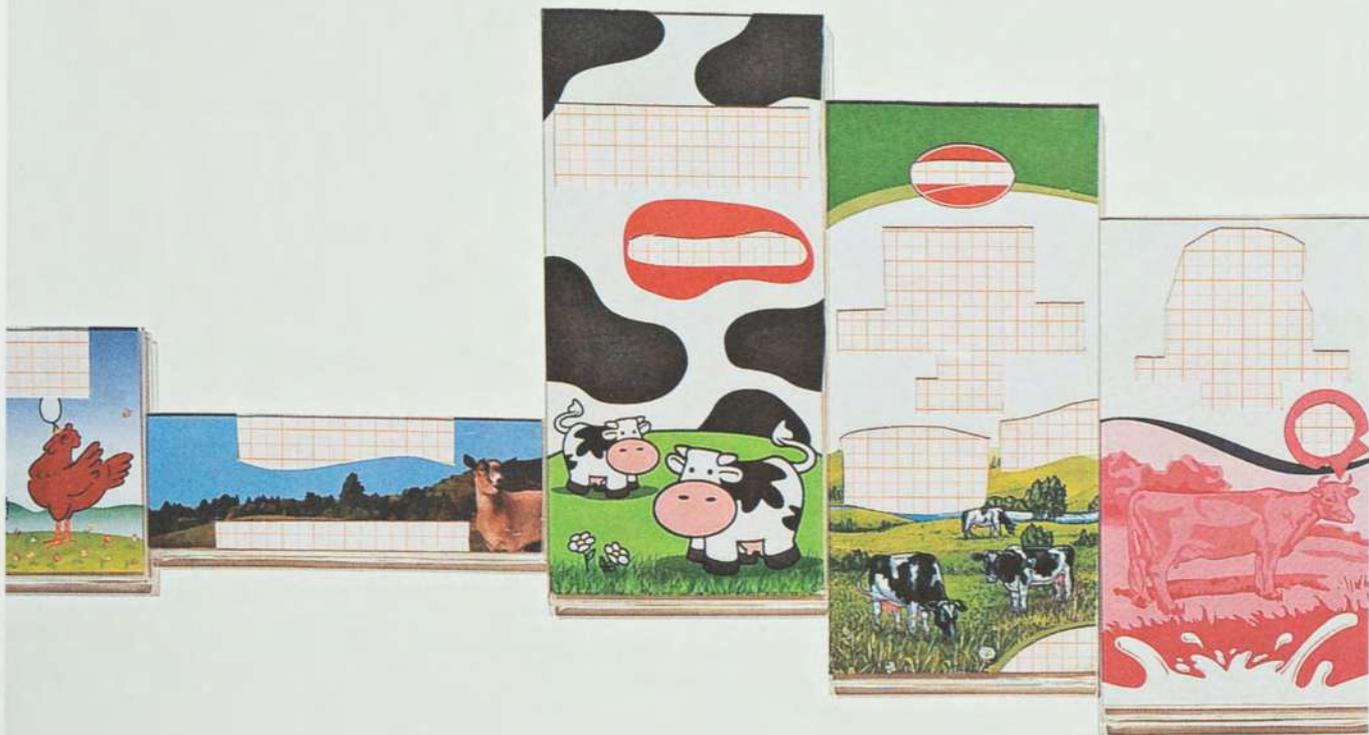
Vive em / Lives in Belo Horizonte, MG

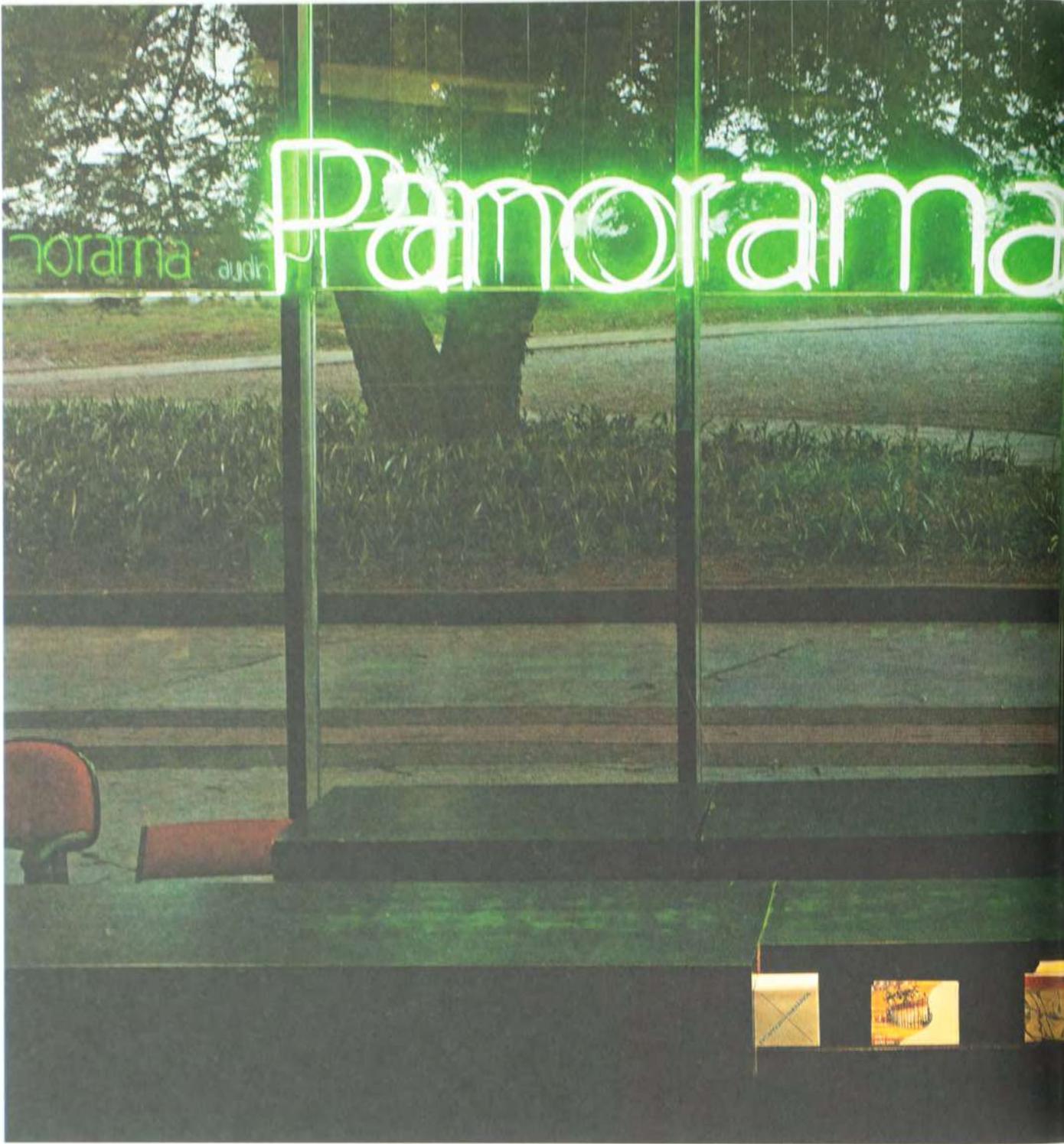
Formado em artes plásticas pela FAAP (SP), é atualmente mestrando na EBA-UFMG. Desenvolve trabalhos em diferentes mídias, como desenho, fotografia, intervenção, performance, instalação e publicação. Seus projetos apresentam uma reflexão crítica sobre o lugar que o homem habita, arquitetura, memória e a própria arte.

O artista se apropriou do recurso de audioguia comumente encontrado em museus e desenvolveu um novo sistema. Com a colaboração dos artistas do Panorama, a proposta problematiza a mediação realizada por serviços pedagógicos de modo geral.

Holds a degree in visual arts from FAAP (SP), and is currently studying for a Master's at EBA-UFMG. He produces work in various media, including drawing, photography, interventions, performance, and publications. His projects reflect critically on the space that human beings inhabit, architecture, memory, and art itself.

The artist has appropriated himself of the audioguide resource commonly found in museums and developed a new system. With input from all the Panorama artists, this project raises questions regarding the mediation provided by educational services in general.





audio guide



Audioguia Panorama

Bruno Faria

Para dar início à visita guiada dirija-se à área externa do museu. Deixe-se ser guiado pela ordem do aparelho ou selecione cada faixa aleatoriamente. Boa visita!

01 > Alberto Bitar > *Panorama em fluxo*

Ande pelo parque do Ibirapuera observando as paisagens disponíveis (podem ser do próprio parque, as paisagens urbanas vistas a partir dele ou a interação de uma com a outra). Escolha a paisagem que mais chamar a atenção. Fixe muito bem a câmera para que ela não saia do lugar. Faça uma foto a cada dez segundos. Complete pelo menos quinhentas imagens no cartão. Observe sequencialmente o visor da câmera, passando rapidamente pelas imagens e percebendo o movimento, o tempo capturado.

02 > Amanda Melo > *Por outros caminhos*

Vá até a pista de corrida do parque levando consigo papel, prancheta e caneta, escolha uma pessoa e realize uma série de desenhos de observação, siga o mesmo ritmo que ela caminhando ou até mesmo correndo.

03 > André Severo e Maria Helena Bernardes > *Fall, 1995 (Allan Kaprow)*

2 amigos caminham pela rua
enchem um saco de folhas

quando o saco está cheio, continuam a caminhar,
1 amigo tem os olhos fechados
é guiado pelo outro,
deixa cair uma folha e, em seguida, outra,
até que o saco fica vazio

abre os olhos,
o outro amigo fechou os olhos,
é guiado, como antes,
segue as folhas, uma a uma
de volta ao ponto de partida

04 > Ateliê Aberto > *Passeio em bolhas de sabão*

Junte 250 ml de água (se possível, morna) com duas colheres de sopa de detergente de boa qualidade. Isso será o bastante para você fazer belas bolhas. Para fazer bolhas gigantes, acrescente uma colher de sopa de glicerina ou de açúcar. Neste caso, deixe a mistura na geladeira durante um dia.

Para soprá-las, você pode usar um canudinho ou uma argola feita com arame e recoberta por um barbante bem fininho, talo da folha do mamoeiro, ou outra superfície apropriada qualquer. Quanto maior a argola, maior a bolha.

Em dias muito quentes, a evaporação faz a bolha arrebentar rápido. Então escolha um dia úmido e marque o local no parque do Ibirapuera. Convide amigos a participar, cada um pode trazer o seu canudinho. Você não deve soprar muito forte, pois assim as bolhas não vão sair. Lembre-se que quanto mais devagar você assoprar, maior será o tamanho e a quantidade de bolhas.

Se estiver usando uma argola grande, nem precisa soprar, é só balançar a armação de arame no ar que a tensão do líquido com o ar em volta do fio faz a bolha. Se quiser tocar as bolhas sem que elas se arrebentem, experimente usar luvas de lã.

05 > Breno Silva e Louise Ganz > *Rota*

Ao sair do MAM, ao final da visita à exposição, volte de ônibus. Pegue o primeiro que passar e vá para um destino qualquer, até o ponto final. Desça e caminhe pelo bairro. Experimente a rota.

06 > Cadu > *Distâncias*

Faça cooper pelo maior tempo possível com o cadarço dos tênis amarrados entre si.

07 > Chiara Banfi e Kassin > *Raízes*

Encontre um lugar sobre a grama, próximo a uma árvore de sua escolha, para tirar o calçado e colocar os pés diretamente no chão. Feche os olhos, e visualize, imagine raízes saindo da planta dos pés,

descendo para dentro da terra. Respire, a cada expiração a raiz vai mais longe. Uma vez se sentindo “enraizado”, deixe o corpo se balançar levemente para frente e para trás, de um lado para o outro como se tivesse sendo tocado pelo vento. Fique assim por um instante.

08 > Cildo Meireles > *Estudo para espaço*, 1969

Estudo para área: por meios acústicos (sons). Escolha um local (cidade ou campo), pare e concentre-se atentamente nos sons que você percebe, desde os próximos até os longínquos.

> *Estudo para tempo*, 1969

Estudo para duração: (com meios óticos: areia, vento...). Escolha um local e faça na areia um buraco, com as mãos. Sente-se perto, com atenção, concentre-se no buraco, até que o vento o encha de novo, completamente.

09 > Detanico Lain > *Pausas*

Tire os fones e escute.

10 > Jonathas de Andrade

A partir de agora, seu foco são as pessoas que você enxergar. Silenciosamente, caminhe devagar pela exposição, requisitando o olhar dos outros visitantes. Aja naturalmente, e quando os olhos de outra pessoa se encontrarem com os seus, sustente firme e tranquilamente seu olhar no do outro – fixamente, seriamente – por no mínimo três segundos. Permaneça em silêncio e aja naturalmente. Continue andando, mas mantenha o olhar fixo ao olho desta outra pessoa, não importa se ela retirar ou estranhar o seu olhar... os visitantes, agora, são o seu foco nesta exposição. Concentre-se e repita a experiência por cinco vezes.

11 > Letícia Cardoso > *Deslocamentos*

Caminhe, sem levantar poeira.

12 > Lourival Cuquinha > *Semente sem valor*

Plante no parque a nota mais valiosa de sua carteira, regue-a todo dia.

13 > Marco Paulo Rolla > *Híato*

Caminhando pelo parque encontre um espaço amplo na grama e se deixe cair, macio, como um desmaio, permaneça imóvel até o último minuto ansioso.

14 > Nicolás Robbio > *Há coisas que se você não para, você não vê*

Escolha um lugar. Fique imóvel como uma estátua por dez minutos só uma vez. Pode ser no período da visita guiada, ou pode guardar essa proposição para um outro momento.

15 > Oriana Duarte

Escolha uma parede no exterior do espaço expositivo, fique em pé diante dela e a observe por cerca de um minuto. Levante seus braços até a altura dos ombros, firme a palma de suas mãos contra a parede e lance seu corpo, com força, pressionando-a, empurrando-a. Exerça o máximo de sua força pelo máximo de tempo possível. Ao sentir o cansaço por tal esforço, de súbito, relaxe os braços e lentamente enlace seu próprio corpo. Mantenha-se nesse abraço, pelo máximo de tempo possível. Ao sentir sufocar por tal gesto, de súbito, relaxe os braços lentamente e siga em sentido contrário à parede.

16 > Paula Sampaio > *Boa viagem!*

Qual é a sua rota? Escolha um lugar do parque e fique em silêncio. Trace um mapa mental e visualize todos os destinos que você já percorreu na vida. Escolha uma rota de felicidade, compre uma passagem e vá. Boa viagem!

17 > Pablo Lobato > *Cotovelos*

Dance durante dez minutos mantendo os cotovelos acima da altura do ombro. Experimente fazer isso no parque e siga praticando pela vida, sempre que tiver vontade, com ou sem música.

18 > Rodrigo Bivar > *Batata quente*

Faça uma fila indiana com seus amigos. Caminhando pelo parque, todos cantam juntos: “Batata quente, quente, quente... Batata quente, quente, quente...”.

19 > Rodrigo Matheus > *Com título*

Construir frases a partir de palavras que compõem os títulos das obras expostas. A ideia é que a partir de uma primeira frase inventada outra se construa como continuação da anterior, resultando numa espécie de texto que se desenrola por meio de associações livres limitadas pelo vocabulário de palavras presentes na lista de obras. O último a escrever deve escrever “fim” e datar o texto.

20 > Romano

Caminhe pelo parque e ouça a natureza como uma orquestra. Diferencie os sons ouvidos em camadas. Atribua cores a elas.

21 > Sara Ramo

Deite na grama e olhe para o céu, em uma experiência de “olhar o teto”. Simplesmente não faça nada, olhe as nuvens, o caminho e as formas que elas fazem, olhe as copas das árvores... fique deitado, sinta o vento, repare no céu, no relaxamento do corpo, na temperatura do chão, não estar alerta.

22 > Virginia de Medeiros > Movente

Dê três passos para fora de si e deixe que o nada mude tudo. Você chegou à criação contínua de imprevisível novidade.

23 > Wagner Malta Tavares > Suíte para ventoinha, gangorra e balanço, opus 5

Faça algo que lhe permita sentir o ar que lhe cerca: brincar em um balanço, num gira-gira... correr um pouco, andar de patins ou skate, sente num banco ou na grama e respire bem fundo, e se quiser ver o ar, compre um cata-vento.

Panorama Audioguide

Bruno Faria

To begin the guided visit walk to the external area of the museum. Let yourself be guided by the given order or select each track randomly. Enjoy your visit!

01 > Alberto Bitar > Panorama in flux

Walk in the Parque do Ibirapuera observing the available landscapes (they can be of the park itself, the urban landscapes viewed from them or the interaction of one with the other). Choose the landscape that catches your attention more. Fix the camera well so that it does not move. Take a picture every ten seconds. Complete at least five hundred images in the card. Observe sequentially the camera visor, quickly passing through the images and noticing the movement, the captured time.

02 > Amanda Melo > Through other ways

Go to the park running lane taking paper, clipboard and pen with you, choose one person and make a series of observation drawings, follow the same rhythm as her walking or even running.

03 > André Severo and Maria Helena Bernardes > Fall, 1995 (Allan Kaprow)

2 friends walking the streets
filling a bag with leaves

when bag is full, still walking,
1 friend, closing eyes,
guided by the other,
drops a leaf, then another,
until the bag is empty

eyes opened,
the other friend's,
guided as before,
following the leaves, 1 by 1,
back to their beginning

04 > Ateliê Aberto > Walk in soap bubbles

Gather 250 ml of water (warm, if possible) with two soup spoons of good quality detergent. This will be enough for you to make nice bubbles. To make giant bubbles, add a soup spoon of glicerín or sugar. In that case, leave the mixture in the refrigerator for a day. To blow them, you can use a straw or a ring made of wire and covered by a very thin string, papaya leaf stalk, or any appropriate surface. The larger the ring, the larger the bubble.

In very hot days, the evaporation makes the bubble pop quickly. So choose a humid day and mark the place in the Parque do Ibirapuera. Invite your friends to participate, each of them may bring his own straw. You must not blow very strongly, for that way the bubbles will not come out. Remember the slower you blow, the bigger the size and the amount of bubbles. If you are using a large ring, you do not need to blow, just shake the wire frame so that the tension of the liquid against the air around the string makes the bubble. If you want to touch the bubbles without them popping, try using wool gloves.

05 > Breno Silva e Louise Ganz > Route

On leaving MAM, at the end of the visit to the exhibition, go back by bus. Take the first one to pass and go to any destiny, until the final stop. Get off the bus and walk around the neighborhood. Experience the route.

06 > Cadu > Distances

Jog for as long as you can with the shoelaces of both feet tied together.

07 > Chiara Banfi and Kassin > Roots

Find a place on the grass, next to a tree of your choice, in order to take your shoes off and put your feet directly on the ground. Close your eyes, and visualize, imagine roots coming out the sole of your feet, going down inside the earth. Breathe, at every exhalation the root goes farther. Once feeling "enrooted", let the body rock slowly back and forth, from one side to the other, as if it were being touched by the wind. Stay like that for an instant.

08 > Cildo Meireles > Study for space, 1969

Study for area: by acoustic means (sounds). Choose

one place (city or country), stop and attentively concentrate in the sounds you perceive, from the close to the far ones.

› *Study for time*, 1969

Study for duration: (with optical means: sand, wind...). Choose one place and make a hole in the sand, with your hands. Sit close, attentively, concentrate in the hole, until the wind fills it again, completely.

09 › Detanico Lain › *Pauses*

Take out your phones and listen.

10 › Jonathas de Andrade

From now on, your focus is the people who you see. Silently, walk slowly through the exhibition, requesting the gaze of the other visitors. Act naturally, and when the eyes of another person meet yours, sustain firmly and calmly your gaze in the other's—fixedly, seriously—for at least three seconds. Remain silent and act naturally. Keep walking, but keep the eye fixed in the eye of this other person, regardless if she looks away or feel awkward with your gaze... visitors, now, are your focus in this exhibition. Concentrate and repeat the experience five times.

11 › Leticia Cardoso › *Displacements*

Walk, without raising dust.

12 › Lourival Cuquinha › *Seed with no value*

Plant in the park the most valuable bill of your wallet, water it everyday.

13 › Marco Paulo Rolla › *Hiatus*

Walking in the park find a wide space on the grass and let yourself fall, soft, like a faint, hold still until the last anxious minute.

14 › Nicolás Robbio › *There are things which if you do not stop, you do not see*

Choose a place. Stay still like a statue for ten minutes only once. It can be during the guided visit, or you can keep this proposition for another moment.

15 › Oriana Duarte

Choose a wall at the external space of the exhibition space, stand before it and observe it for about one minute. Raise your arms to the shoulders level, firm the palm of your hands against the wall and cast your body, with strength, pressing it, pushing it. Exert the most of your strength for as long as possible. Upon feeling tired due to the effort, all of a sudden, relax your arms and slowly embrace your own body. Keep embracing yourself, for as long as possible. Upon feeling suffocated by such gesture, all of a sudden, relax your arms slowly and walk away from the wall.

16 › Paula Sampaio › *Have a nice trip!*

What is your route? Choose a place in the park and stay in silence. Trace a mental map and visualize all destinies you have covered in your life. Choose a route of happiness, buy a ticket and go. Have a nice trip!

17 › Pablo Lobato › *Elbows*

Dance for ten minutes keeping the elbows over the shoulder level. Try doing this at the park and keep on practicing throughout life, whenever you feel like, with or without music.

18 › Rodrigo Bivar › *Hot potato*

Make an Indian file with your friends. Walking in the park, everybody sing together: "Hot, hot, hot potato... Hot, hot, hot potato...".

19 › Rodrigo Matheus › *Titled*

Build sentences from the words that make up the titles of the works in exhibition. The idea is that from a first invented sentence another be built up as a continuation of the former, resulting in a kind of text which unrolls through free associations limited by the vocabulary of the words presented in the worklist. The last one to write must write "end" and date the text.

20 › Romano

Walk in the park and listen to nature as an orchestra. Differentiate the listened sounds in layers. Assign colors to them.

21 › Sara Ramo

Lie on the grass and look at the sky, in an experience of "looking at the ceiling". Simply do not do anything, look at the clouds, the way and the forms that they make, look at the treetops... stay lying, feel the wind, observe the sky, the relaxation of the body, the temperature of the ground, do not be alert.

22 › Virginia de Medeiros › *Moving*

Walk three steps outside of yourself and let the nothing change everything. You have arrived at the continual creation of unpredictable newness.

23 › Wagner Malta Tavares › *Suite for weathervane, seesaw and swing, opus 5*

Do something which allows you to feel the air surrounding you: play in a swing, in a roundabout... run a little, skate, sit on a bench or on the grass and breath deeply, and if you want to see the air, buy a vane.

Cadu

São Paulo, SP, 1977

Vive no / Lives in Rio de Janeiro, RJ

Doutorando pela UFRJ, professor da PUC-Rio e da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ). Desenvolve projetos em parceria com o British Council e o i-DAT da University of Plymouth (Reino Unido). Realizou mostras individuais nas galerias Laura Marsiaj (RJ) e Vermelho (SP), na Galeria D21 (Chile) e na Casa de Cultura Laura Alvim (RJ).

O artista apresenta trabalho que aborda processos, movimentos e trânsito entre visualidade e sonoridade. Uma partitura musical é tocada por trens elétricos e seus vagões a partir do impacto de hastes em garrafas, jarros, copos e outros utensílios que são dispostos ao longo dos trilhos do trem.

Is currently studying for a Doctorate at UFRJ and teaching at PUC-Rio and the Parque Lage School of Visual Arts (RJ). He has developed projects in partnership with the British Council i-DAT at the University of Plymouth (UK). He has held solo shows at Galeria Laura Marsiaj (RJ), Galeria Vermelho (SP), Galería D21 (Chile) and Casa de Cultura Laura Alvim (RJ).

The artist presents work that addresses the processes and movements involved in the transition from the visual image to sound. A musical score is played by electric trains and their wagons banging sticks on bottles, jugs, cups and other utensils arranged along the tracks.



Partitura, 2010-1





Itinerário do artista, *Flat sounds*, 2008

Capacete

Rio de Janeiro, RJ, 1998

Tem sedes no / Is based in Rio de Janeiro, RJ
e / and São Paulo, SP

Associação sem fins lucrativos voltada a residências de pesquisa em artes visuais com produção de obras. Fundado em 1998 no Rio de Janeiro, desde 2009 também tem sede em São Paulo. Participou das exposições 25ª Bienal de São Paulo, 2002; Puerto Rico Biennale PR04, 2004; Encuentro MED07 (Colômbia), 2007; 28ª Bienal de São Paulo, 2008; 8ª Bienal do Mercosul (RS), 2011; e 29ª Bienal de São Paulo, 2010.

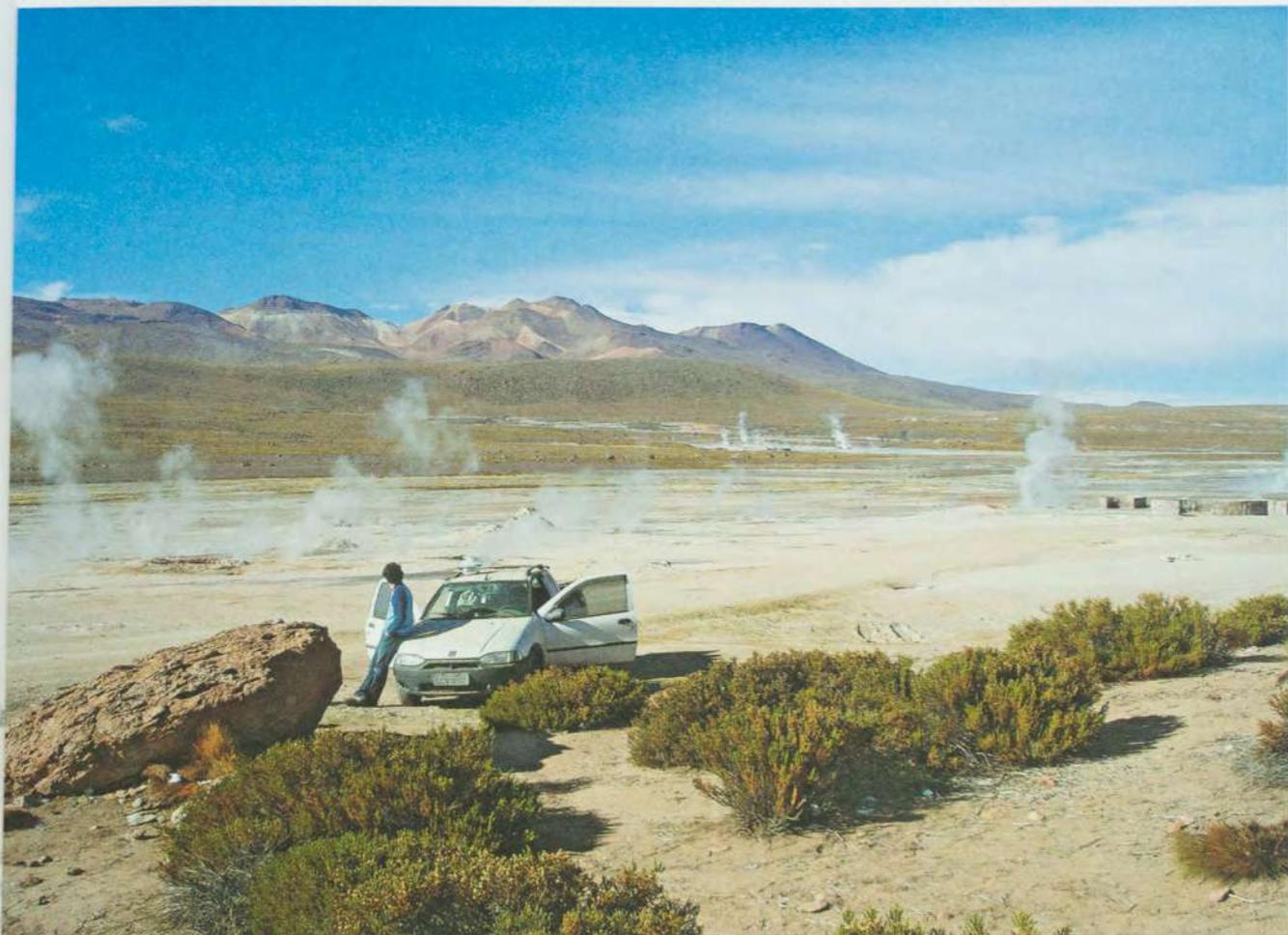
Helmut Batista (Rio de Janeiro, RJ, 1964) Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Coursou a École Superior des Arts et du Theatre (França), foi assistente de direção e cenografia em espetáculos de ópera em Viena (Áustria) e realizou diversas exposições internacionais na Europa, no Japão e no Canadá. Atualmente é diretor e coordenador do Capacete Entretenimentos no Rio de Janeiro e em São Paulo.

O projeto *Road* é uma tentativa de gerar condições ideais para a reflexão de projetos contemporâneos. Esta edição do projeto é executada por oito gestores de espaços independentes da América Latina, que trouxeram cem livros representativos de seus países de origem. O arquivo gera uma espécie de continuidade da biblioteca do museu.

A non-profit association that arranges visual arts research residencies that involve the production of work. Founded in 1998 in Rio de Janeiro, since 2009 it has also had an office in São Paulo, SP. The association has participated in the following exhibitions: 25th Bienal de São Paulo, 2002; Puerto Rico Biennale PR04, 2004; Encuentro MED07 (Colombia), 2007; 28th Bienal de São Paulo, 2008; 8th Bienal do Mercosul (RS), 2002; and the 29th Bienal de São Paulo, 2011.

Helmut Batista Lives and works in Rio de Janeiro. He has studied at the École Superior des Arts et du Theatre (France), was direction and cenography assistant in opera concerts in Vienna (Austria) and held many international exhibitions in Europe, Japan and Canada. He is currently director and coordinator of Capacete Entretenimentos in Rio de Janeiro and São Paulo.

The *Road* project is an attempt to produce the ideal conditions for reflection on contemporary art projects. This edition of the project is produced by eight independent managers of exhibition spaces in Latin America, who have brought one hundred books representing their countries of origin. The archive generates a kind of extension to the museum library.





Biblioteca latino-americano, 2011



Chiara

Banfi

São Paulo, SP, 1979

Vive no / Lives in Rio de Janeiro, RJ

e

Kassin

Rio de Janeiro, RJ, 1974

Vive no / Lives in Rio de Janeiro, RJ

Chiara Banfi Entre suas individuais, *O papel do jardim*, Galeria Silvia Cintra + Box 4 (RJ), 2011; *KOTO*, Galeria Vermelho (SP), 2010; *Place to Be*, GaleryRio (França), 2010; *LUGAR*, Câmara de Comércio de Bogotá (Colômbia), 2009; e *Mirante*, Galeria Lunara (RS), 2007. Entre as coletivas destacam-se *Blooming: Brasil-Japão, o seu lugar*, Toyota Municipal Museum of Art (Japão), 2008; e *Futuro do presente*, Itaú Cultural (SP), 2008.

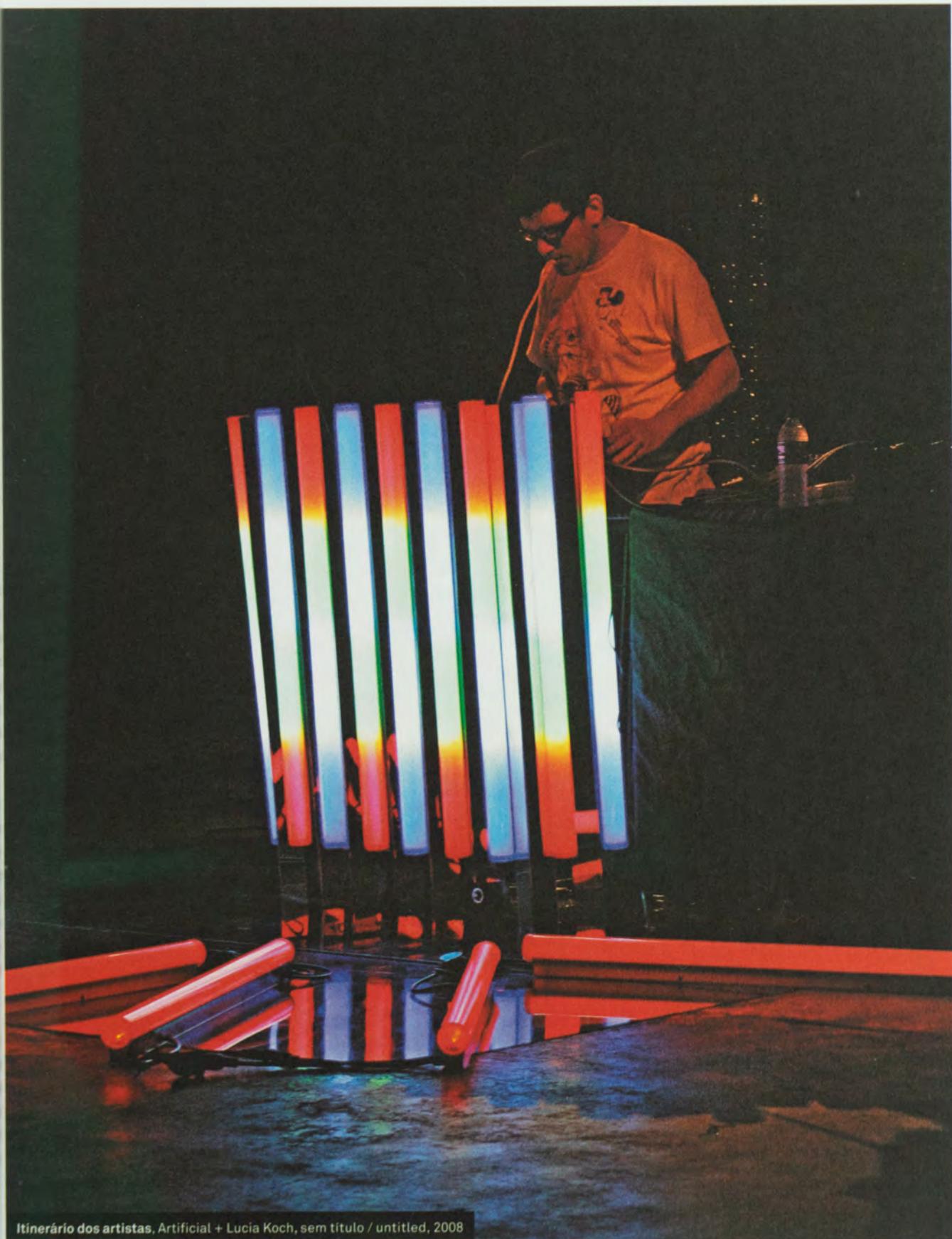
Alexandre Kassin Participou das coletivas *Tropicalia: A Revolution in Brazilian Culture*, Barbican Gallery (Reino Unido), 2005 (como Kassin +2), e *Blooming: Brasil-Japão, o seu lugar*, Toyota Municipal Museum of Art (Japão), 2008 (com Shimabuco). Em 2011 lançou seu primeiro disco solo, *Sonhando devagar*, pela Coqueiro Verde Records. Compôs a trilha sonora do animê *Michiko to Hatchin* (2008-9), de Sayo Yamamoto.

Cânone é parte de uma série de composições que tematizam plantas que morrem após dar fruto uma única vez. A música toca a todo momento na marquise do MAM e se intensifica num ponto de cruzamento entre quatro caixas de som. Cada caixa emite um canal que se soma ao outro para formar um sentido que pode ser escutado bem apenas do centro, formando ao final a melodia completa.

Chiara Banfi Her individual shows include *O papel do jardim*, Galeria Silvia Cintra + Box 4 (RJ), 2011; *KOTO*, Galeria Vermelho (SP), 2010; *Place to Be*, GaleryRio (France), 2010; *LUGAR*, Câmara de Comércio de Bogotá (Colombia), 2009 and *Mirante*, Galeria Lunara (RS), 2007. She has participated in the collective shows *Blooming: Brasil-Japão, o seu lugar*, Toyota Municipal Museum of Art (Japan), 2008 and *Futuro do presente*, Itaú Cultural (SP), 2008.

Alexandre Kassin Work has been shown in the collective shows *Tropicalia: A Revolution in Brazilian Culture*, Barbican Gallery (UK), 2005 (as Kassin +2) and *Blooming: Brasil-Japão, o seu lugar*, Toyota Municipal Museum of Art (Japan), 2008 (with Shimabuco). In 2011, he launched his first solo record, *Sonhando devagar*, produced by Coqueiro Verde Records. He composed the soundtrack for the anime film *Michiko to Hatchin* (2008-9), by Sayo Yamamoto.

Cânone forms part of a series of compositions on plants that die after producing a single fruit. The music is always playing at MAM's marquee and is intensified in a crossing point among four soundspeakers. Each speaker emits a channel which is summed to the other to form a sense that can be listened well only at the center, making at the end the complete melody.



Itinerário dos artistas, Artificial + Lucia Koch, sem título / untitled, 2008





Tudo Aqui

Am Am Am Am Am Am Am Am

Am C#A Am Am Am Am Am Am

Am Am Am Am Am Am Am Am

Am Am Am Am Am Am Am Am

Am Am Am Am Am Am Am Am

Cildo Meireles

Rio de Janeiro, RJ, 1948

Vive no / Lives in Rio de Janeiro, RJ

Estudou com o artista peruano Félix Barrenechea em Brasília, 1963, e na Escola Nacional de Belas-Artes (RJ), 1968. Realizou sua primeira individual no MAM-BA, 1967. Viveu em Nova York, 1971-3, onde havia participado da exposição *Information*, MoMA, 1970. Foi um dos fundadores da *Revista Malasartes* (1975). Expôs no mundo todo. Seu trabalho tem sido objeto de estudos, teses e documentários.

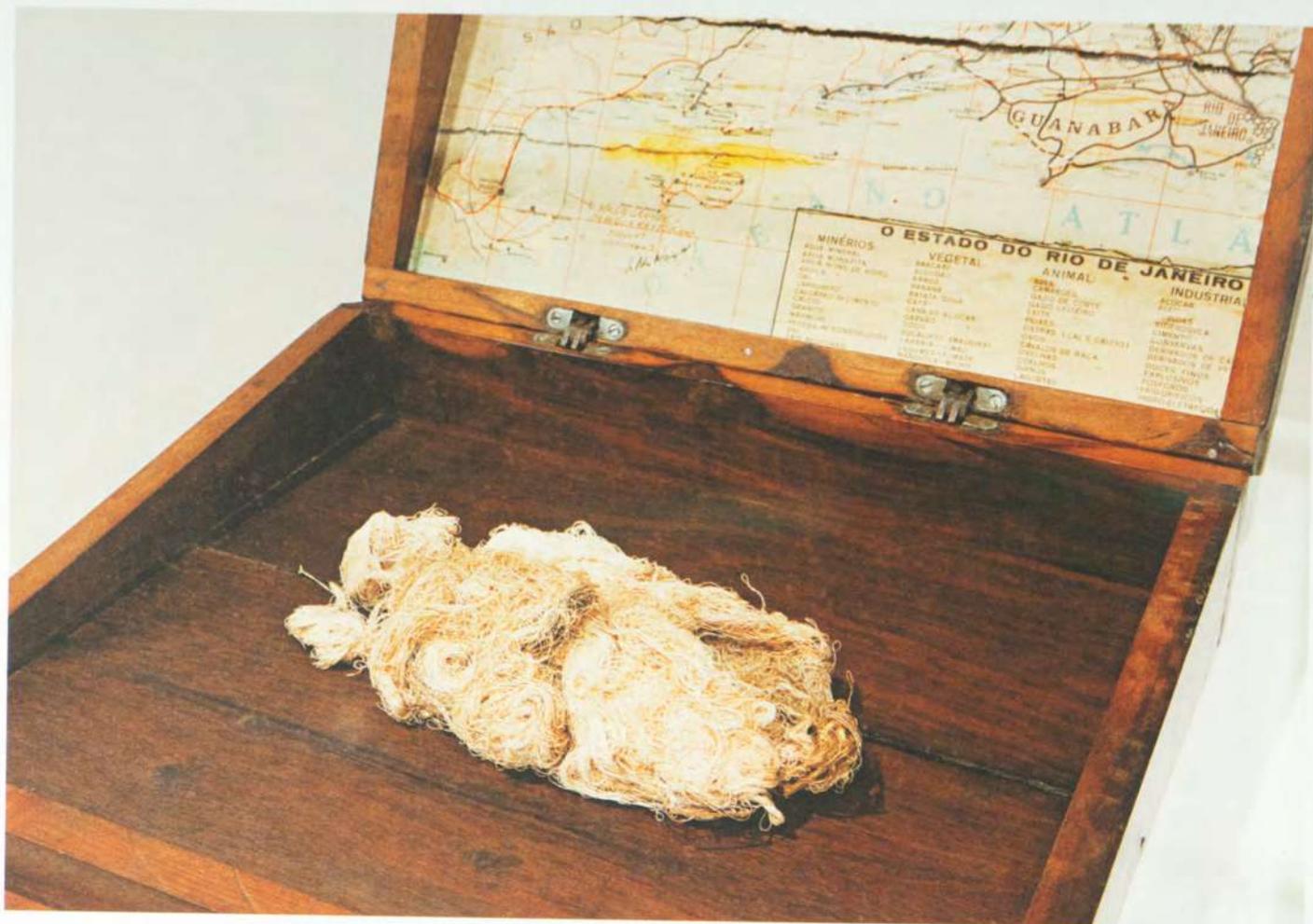
O trabalho *Arte física: cordões/ 30 km de linha estendidos* (1969) é registro e vestígio de ação em que o artista estende e recolhe um fio ao longo do litoral do estado do Rio de Janeiro.

Studied with the Peruvian artist Félix Barrenechea in Brasília, 1963, and at the Escola Nacional de Belas-Artes (RJ), 1968. He held his first solo show at MAM-BA, in 1967. He lived in New York, 1971-3, where he participated in the *Information* exhibition, at the MoMA, 1970. He is one of the founders of *Revista Malasartes* (1975). He has exhibited all over the world and his work has been the subject of studies, theses and documentaries.

Arte física: cordões/ 30 km de linha estendidos (1969) is a record and a vestige of an activity in which the artist laid down a string along the coastline of the state of Rio de Janeiro and then retrieved it.



Arte física: cordões / 30 km de linhas estendidas, 1969



Arte física: cordões / 30 km de linhas estendidas, 1969



Detanico Lain

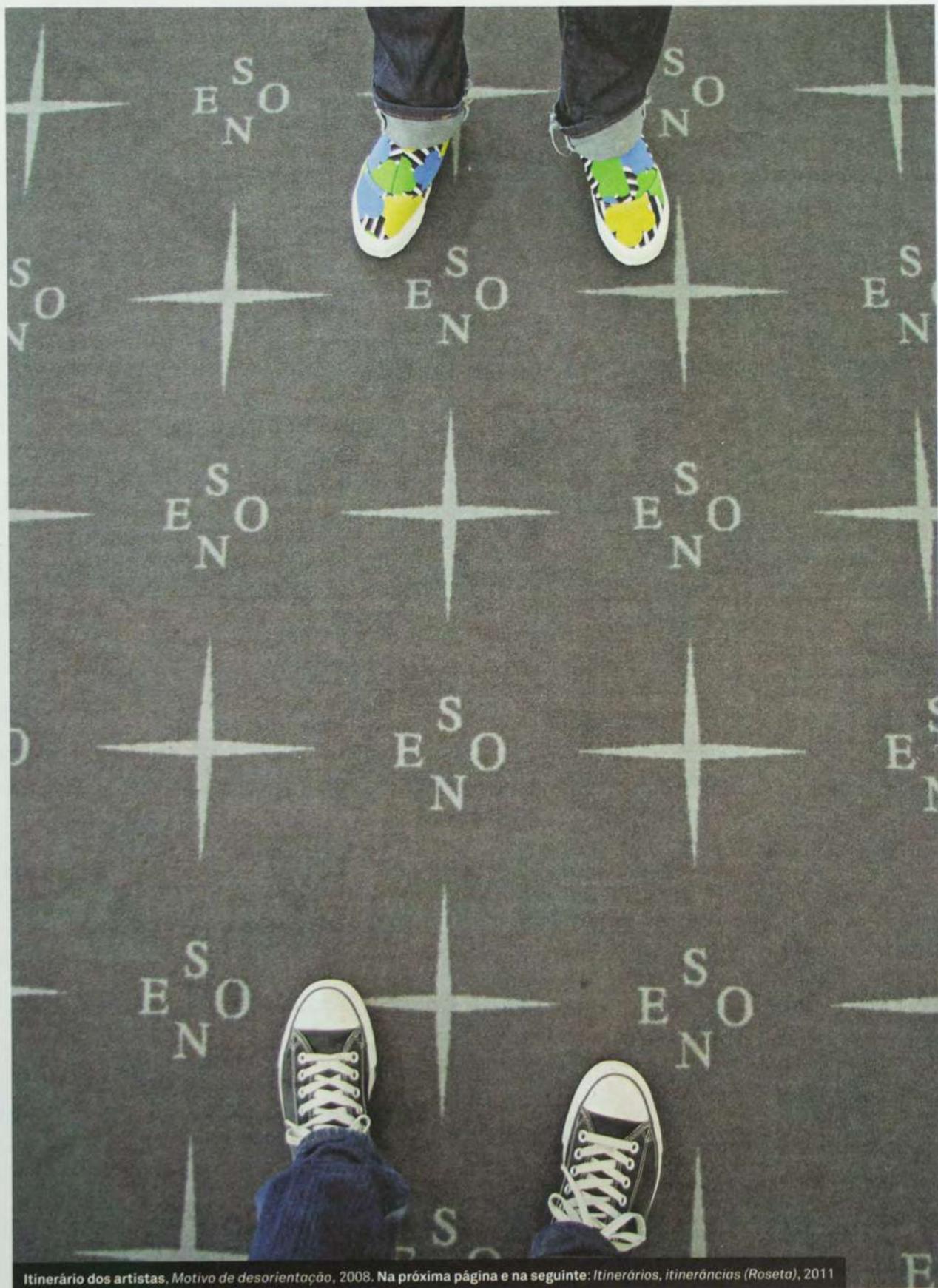
Caxias do Sul, RS, 1974 e / and 1973
Vivem em / Live in Paris, França / France

Os trabalhos de Angela Detanico e Rafael Lain foram expostos no CCS Bard (EUA); Jeu de Paume (França); Malba (Argentina); 8ª Bienal do Mercosul (RS), 2011; 10ª Bienal de Havana (Cuba), 2009; 26ª, 27ª e 28ª Bienais de São Paulo, 2004-8; 52ª Bienal de Veneza (Itália), 2007; Echigo-Tsumari Art Triennial (Japão), 2006; e 3ª Media City (Coreia do Sul), 2004. Receberam o prêmio Nam June Paik (Alemanha) em 2004.

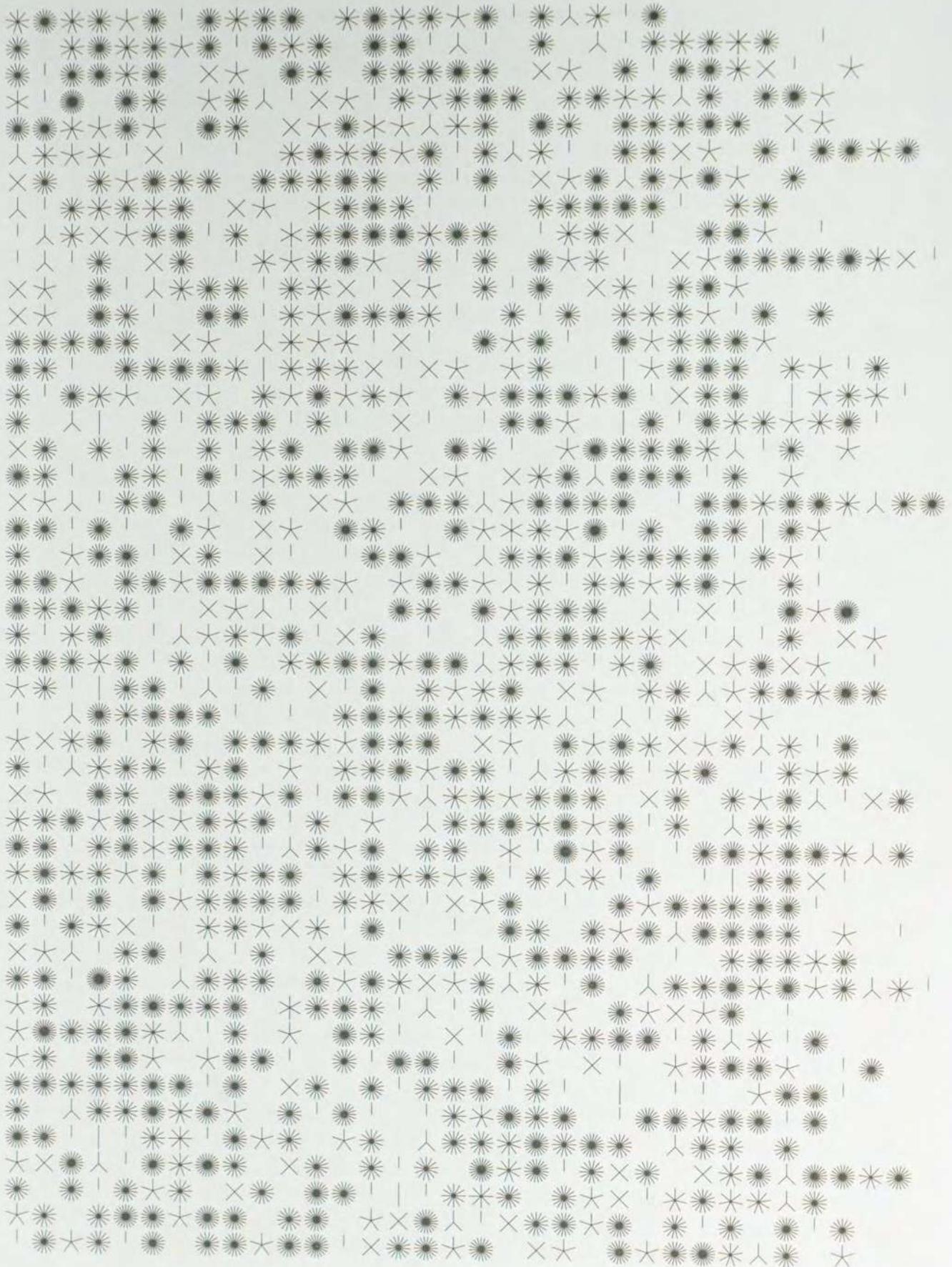
A dupla é responsável pelo logotipo do Panorama 2011 e pelo projeto gráfico do catálogo. Os artistas realizaram também um trabalho especial para a publicação. Trata-se de uma tipografia com a qual reproduziram o texto da curadoria publicado na parede da Grande Sala, promovendo literalmente um cruzamento entre arte e design.

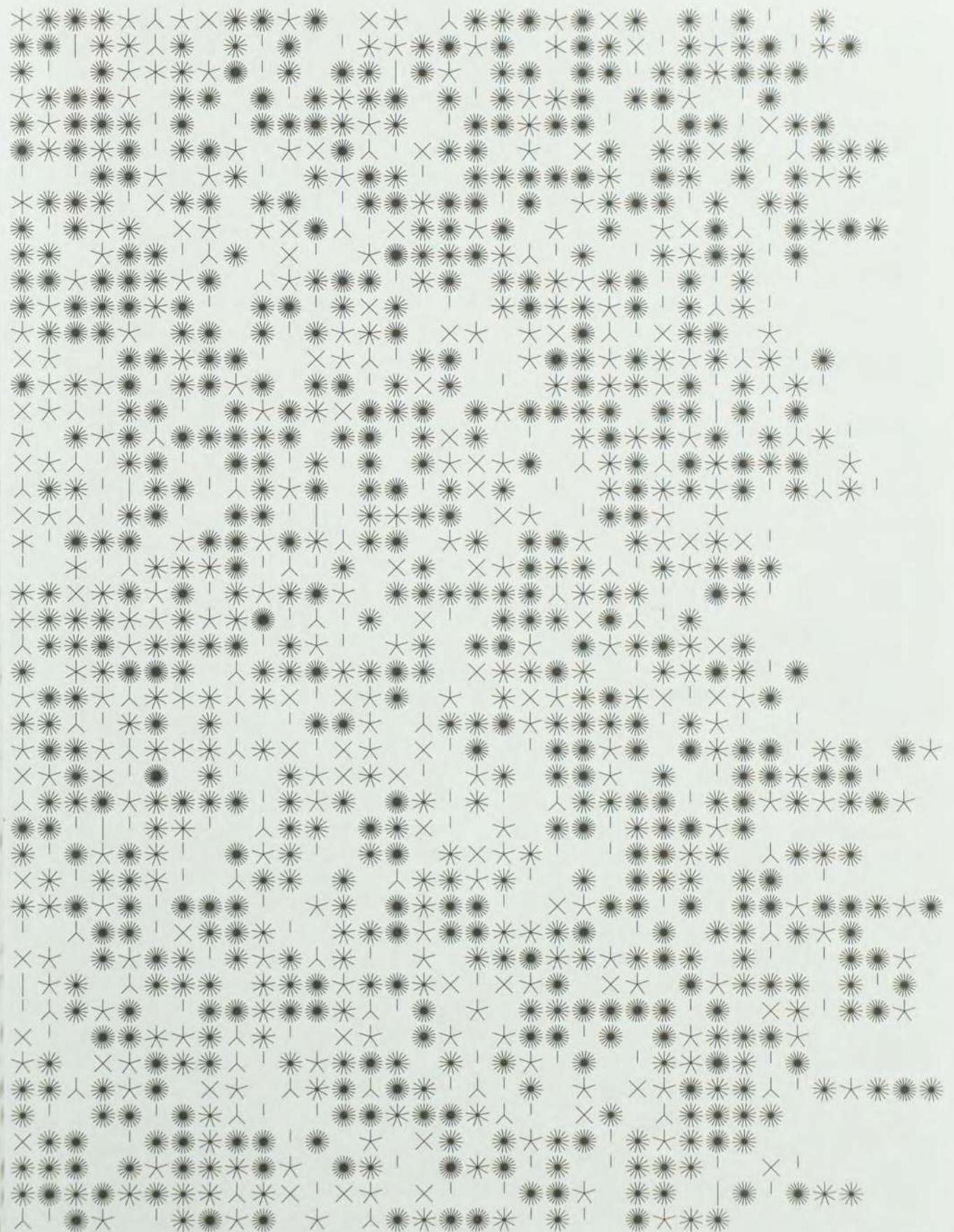
The work of Angela Detanico and Rafael Lain has been exhibited at CCS Bard (USA); Jeu de Paume (France), Malba (Argentina); 8th Bienal do Mercosul (RS), 2011; 10th Havana Biennale (Cuba), 2009; 26th, 27th and 28th Bienais de São Paulo, 2004-8; 52nd Venice Biennale (Italy), 2007; Echigo-Tsumari Art Triennial (Japan), 2006; and the 3rd Media City (South Korea), 2004. They received the Nam June Paik Prize (Germany) in 2004.

The duo is responsible for the Panorama 2011 logo and for the catalogue graphic design. The artists also realized a special work for the publication. It is a kind of typography with which they reproduced the curatorship text published in the Grande Sala wall, literally promoting a crossing between art and design.



Itinerário dos artistas, *Motivo de desorientação*, 2008. Na próxima página e na seguinte: *Itinerários, itinerâncias (Roseta)*, 2011





Ducha

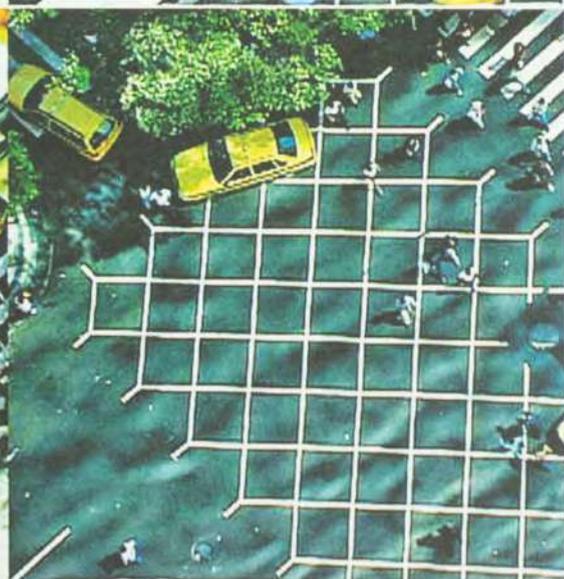
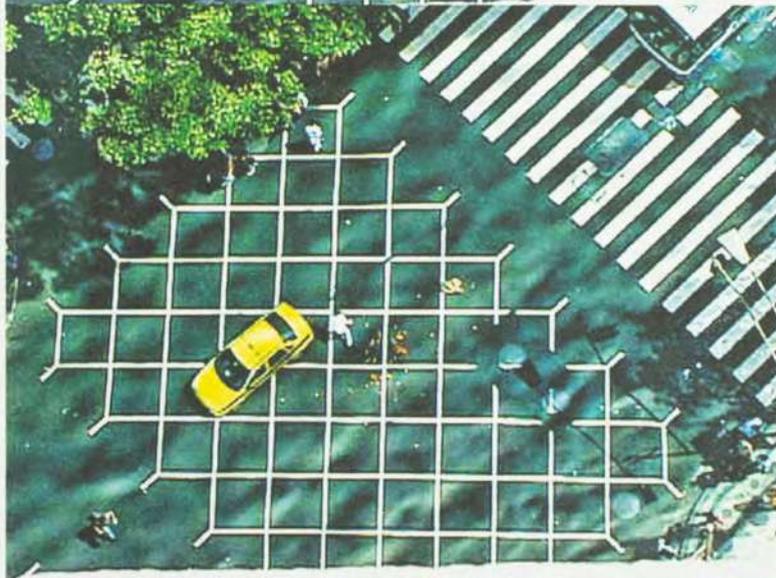
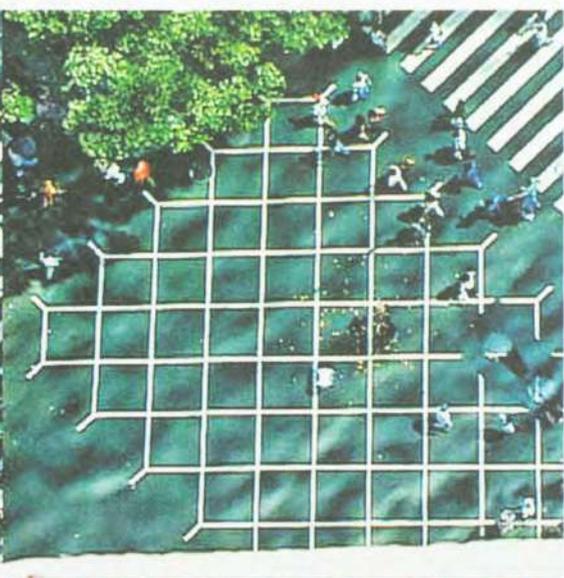
Rio de Janeiro, RJ, 1977
Vive no / Lives in Rio de Janeiro, RJ

Artista contextual e curador alternativo. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Atua em áreas bem diversas como performances de duração estendida, intervenção rural e marítima, vídeo, desenho e escultura.

A noção de deslocamento e de viagem é inerente à produção do artista, que apresenta a documentação de uma viagem pela Estrada Real. Com a ajuda de um animal de carga, ele percorreu a pé os mais de quatrocentos quilômetros que separam Mariana (MG) do Rio de Janeiro.

A contextual artist and alternative curator. He lives and works in Rio de Janeiro. He works with various media, such as performance, rural and maritime interventions, video, drawing and sculpture.

The idea of displacement and travel is inherent to this artist's work, which documents a trip along the Estrada Real. With the help of a pack animal, the artist treks on foot along the more than 400 kilometers that separate Mariana, MG, from the city of Rio de Janeiro.



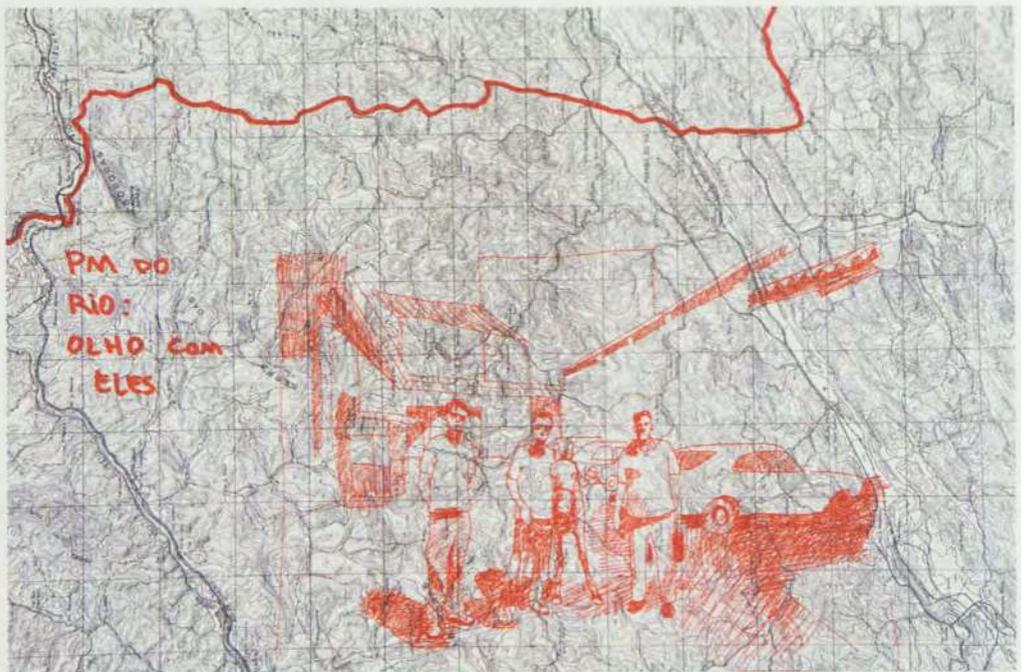


MAPA DE BARRIO
LIEBARR NO RIO DE JANEIRO

HAYAS BUENO LINDO
TRAIL BARRIO

43 ALVARO YRAGUI
IN VOLUNTARIO
TRAIL BARRIO
LIEBARR NO RIO DE JANEIRO
F BOM
DE ATRAS

MAPA DE BARRIO
LIEBARR NO RIO DE JANEIRO



Gaio Matos

Salvador, BA, 1971

Vive em / Lives in Salvador, BA

Realizou mostras individuais na Fundação Joaquim Nabuco (PE), 2006; Centro Cultural São Paulo (SP), 2007; e Espaço Gesto Cooperativa Cultural (Portugal), 2007. Entre as coletivas destacam-se a 3ª Bienal do Mercosul (RS), 2001, e exposições no Centro de Cultura Dragão do Mar (CE), 2006; Museu Amadeu de Souza Cardoso (Portugal), 2006; Instituto Itaú Cultural (SP), 2006; e Nehru Art Center (Índia), 2008.

O artista mostra fotos de placas realizadas durante uma residência artística em Paris. As palavras e informações sobre caminhos e rotas, a própria sinalização, foram apagadas. Retirando a função primordial de guia e localização, as placas são reforçadas como elementos indeterminados e coloridos.

Has held solo shows at the Fundação Joaquim Nabuco (PE), 2006; Centro Cultural São Paulo (SP), 2007 and Gesto Cooperative Art Space (Portugal), 2007. His participations in collective shows include the 3rd Bienal do Mercosul (RS), 2001; and exhibitions at the Centro de Cultura Dragão do Mar (CE), 2006; Museu Amadeu de Souza Cardoso (Portugal), 2006; Instituto Itaú Cultural (SP), 2006; and the Nehru Art Center (India), 2008.

The artist shows photos of road-signs taken while he was artist in residence in Paris. The words and information on roads and routes have been erased. By removing their basic function as a guide, the signs are made to appear more as indeterminate colored objects.



Itinerário do artista, sem título / untitled (série / series *Desvios*), 2010





Sem titolo / Untitled, 2009



Sem titolo / Untitled, 2009



Salvador, BA, 2002

Tem sede em / Is based in Salvador, BA

O Grupo de Interferência Ambiental é um coletivo heterogêneo voltado, entre outras formas, a ações relacionadas ao espaço público. Suas práticas bebem na fonte da arte conceitual, em que o estatuto da obra de arte como mercadoria é negado em favor de uma arte processual e, muitas vezes, efêmera.

Cristiano Rocha Piton (Salvador, BA, 1978) Professor, mestre em artes visuais, praticante de cozinha experimental alternativa, aprendiz do samba, construtor, palhaço e pai. Questionador do cotidiano e otimista por opção, acredita no poder de transformação do sorriso e na amizade como forma de expansão do amor e ideias.

Everton Marco Santos (Salvador, BA, 1981) Mais conhecido como Dingo desde que nasceu, pois com mãe não se disputa. Eterno aprendiz das coisas simples da vida, sonhador, batuqueiro, pandeirista, pescador e sambador. Pai de Zeca e Bento, com seu avô aprendeu a arte de comer mariscos e apreciar paisagens. Também dedica seu tempo montando quebra-cabeças audiovisuais e cantando nas rodas de samba, mas foi com o GIA que aprendeu a ser arteiro.

Ludmila Britto (Salvador, BA, 1980) Artista visual, arte-educadora, pesquisadora de arte contemporânea e mestre em história da arte. Amante dos passarinhos e plantas e bordadeira de ponto-cruz, acredita que a decoração de interiores pode ser sustentável e ecologicamente correta.

Luis Antonio Parras (São Paulo, SP, 1976) Escoteiro, cozinheiro amador, diretor de arte e palhaço. Politeísta praticante, pensa que a arte é tudo o que o homem faz e que todos somos fazedores de coisas. Acredita piamente que a humanidade conseguirá se extinguir do planeta nos próximos cem anos.

Mark Dayves (Massachusetts, EUA, 1981) Ainda pequeno veio para o Nordeste brasileiro, onde se naturalizou sergipano. Logo depois foi viver e crescer na Bahia, terra linda e cheia de contrastes. Após concluir o ensino médio ingressou na Escola de Belas-Artes, achando que era uma coisa, mas na verdade era outra. Desiludido e decepcionado, passou a detestar o papo e a arte *nonsense* dos artistas. O GIA foi sua salvação.

The Grupo de Interferência Ambiental is a diverse collective that works, among other forms, on action in public spaces. Its work draws on conceptual art in which the status of the work of art as merchandise is denied in favor of art that is procedural and often ephemeral.

Cristiano Rocha Piton Is a professor who holds a Master's degree in visual arts. He is an alternative chef, samba apprentice, builder, clown and father. He is a questioner of the everyday and an optimist by choice. He believes in the transformative power of a smile and in friendship as a way of spreading ideas and love.

Everton Marco Santos Better known throughout his life as Dingo, since that is what his mother has always called him. An eternal student of the simple things in life, a dreamer, musician, fisherman and samba-dancer. Father of Zeca and Bento, he learnt from his grandfather how to eat seafood and enjoy the landscape. He also spends his time producing audiovisual jigsaws and singing samba songs, but it was with GIA that he learnt to be an artist.

Ludmila Britto A visual artist, art professor and researcher in the field of contemporary art. She holds a Master's degree in history of art, is an embroiderer and lover of birds and plants. She believes that interior design can be sustainable and ecologically correct.

Luis Antonio Parra Scout-master, amateur cook, art director and clown. He is a practicing polytheist and believes that everything human beings do is art and that everyone can make things. He strongly believes that humanity will end up destroying the planet in the next hundred years.

Mark Dayves At a young age, he came to the Northeast of Brazil and became a native of the state of Sergipe. Shortly thereafter, he went to live and grow up in Bahia, a beautiful land of contrasts. On leaving school, he attended the School of Fine Arts, but his expectations were disappointed. In his disillusionment, he came to detest the nonsense and the art talk that artists come up with. GIA was his salvation.





Tiago Ribeiro (Conceição do Coité, BA, 1979) Nasceu no último ano da década de 1970 no sertão da Bahia e logo cedo descobriu que levava jeito para as coisas de criação. Depois de cães e peixes, hoje cria plantas e passarinhos. Estudou design na Escola de Belas-Artes, fez curso de palhaço e acredita que, por conta disso, pode fazer o que bem quiser.

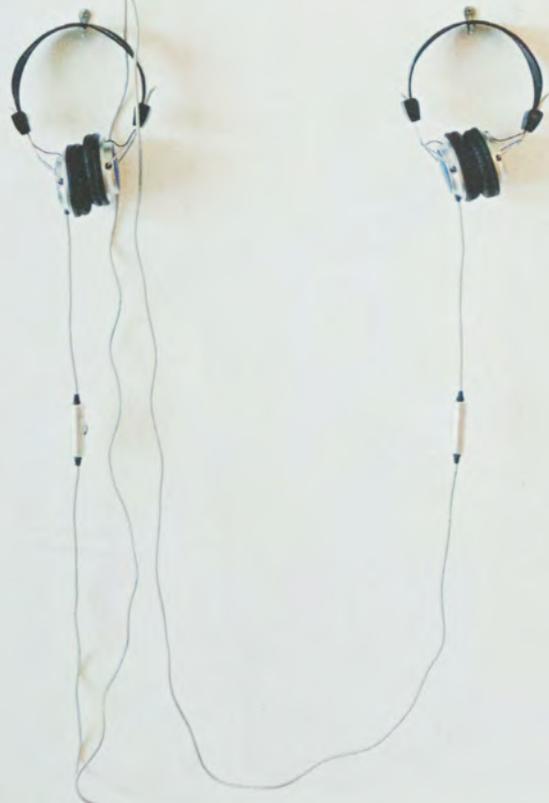
Tininha Llanos (Cristina, MG, 1978) Graduada eterna das artes, é cinéfila, jardineira e amante do silêncio e da música. Mãe do Akin, é nostálgica e uma canceriana nata. Trabalha horas no computador, montando, editando, artefinalizando, mas troca tudo por um mergulho no mar, de preferência com os amigos.

O Grupo de Interferência Ambiental apresenta um vídeo em que a noção de deslocamento aparece como pano de fundo. A ação consiste em facilitar o acesso ao transporte público com a ajuda de um banquinho, ao som de uma trilha sonora composta pelo grupo.

Tiago Ribeiro Born in the last year of the 1970s in the semi-arid Sertão region of Bahia, he discovered early on that he had a knack for raising animals. He has raised dogs and fishes, and now grows plants and raises birds. He studied design at the School of Fine Arts, has trained as a clown, and believes that, because of this, he can do whatever he likes.

Tininha Llanos An eternal art student, cinema buff, gardener and lover of silence and music. Mother of Akin, she is nostalgic, and a typical Cancerian. She spends hours working on the computer, putting together art works, but she gives it all up in exchange for a dip in the sea, preferably with friends.

Grupo de Interferência Ambiental presents a video in which the notion of displacement is the backdrop. The action consists of facilitating access to public transport with the aid of a little seat, to the accompaniment of a soundtrack composed by the band.



nesta página e ao lado: *Degrau*, 2009

Héctor Zamora

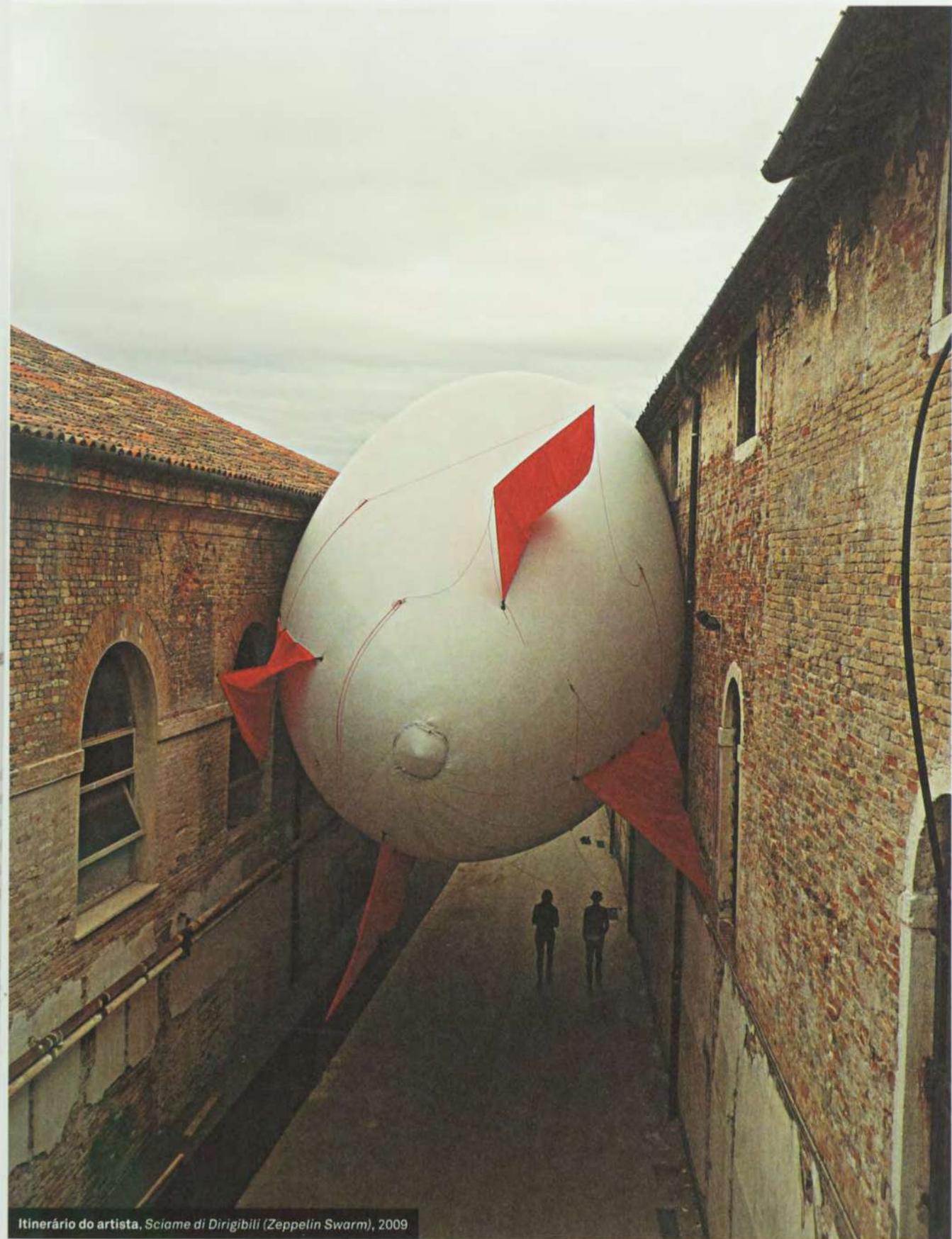
Cidade do México, México / Mexico City, Mexico, 1974
Vive em / Lives in São Paulo, SP

Participou de diversas exposições em todo o mundo. Suas individuais em 2011 foram *Zeppelin Schärme*, Zeppelin Museum (Alemanha), *White Noise*, Auckland Festival (Nova Zelândia), e *Offered Paradises*, Museo El Eco (México). Só em 2010 expôs no Brasil, França, Itália, Egito, EUA, Ucrânia e Japão. Formou-se em design gráfico pela UAM-X, Cidade do México, em 1998.

O artista mostra *Crisis de credibilidad*, uma rosa dos ventos elaborada com ventiladores e bîrutas, sinais de navegação bastante incertos. A estrela que facilitaria o deslocamento torna-se ambígua e contraditória, indicando fluxos intensos e em múltiplos sentidos.

Has held exhibitions all over the world. His solo shows in 2011 were *Zeppelin Schärme*, Zeppelin Museum (Germany), *White Noise*, Auckland Festival (New Zealand) and *Offered Paradises*, Museo El Eco (Mexico). In 2010 alone, he exhibited in Brazil, France, Italy, Egypt, USA, Ukraine and Japan. He studied graphic design at UAM-X, Mexico City, in 1998.

The artist exhibits *Crisis de credibilidad*, a diagram of the points of the compass made up of electric fans and wind-socks, which make for rather ambivalent symbols of navigation. The star of the points of the compass, which is supposed to aid travel, becomes ambiguous and contradictory, suggesting heavy flows of people in multiple directions.



Itinerário do artista, *Sciame di Dirigibili (Zeppelin Swarm)*, 2009





Jailton Moreira

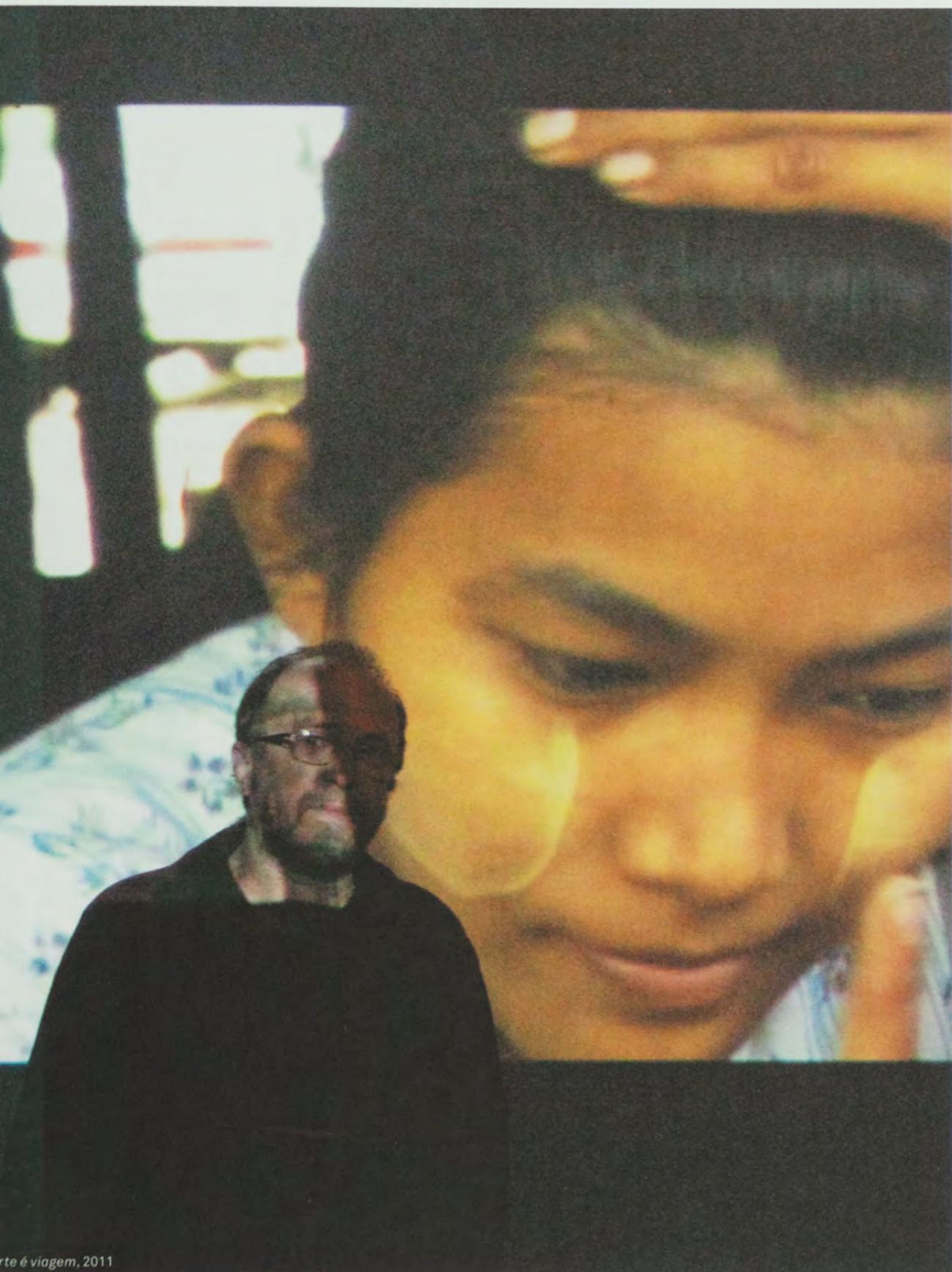
São Leopoldo, RS, 1960
Vive em / Lives in Porto Alegre, RS

Participou de diversas exposições, como a 3ª e a 5ª Bienal do Mercosul (RS), 2001 e 2005, e o Panorama da Arte Brasileira 2001, 2003 e 2005, no MAM-SP. Cocriador do *Torreão* (1993-2009), com Elida Tessler. Como curador destacam-se o Programa Rumos Artes Visuais, Itaú Cultural (SP), 1999-2003, e *Convivências: dez anos da Bolsa Iberê Camargo*, Fundação Iberê Camargo (RS), 2010-1. Ministrou cursos de história da arte e orientação em diversas cidades do Brasil.

Na performance *Arte é viagem*, o artista discorre sobre temáticas caras à arte, que podem ser observadas nos cotidianos de povos que não compartilham do conceito ocidental de arte. A performance ocorre ao redor de uma “fogueira” de televisores.

Has participated in various exhibitions, such as the 3rd and 5th Bienal do Mercosul (RS) and the Panorama da Arte Brasileira 2001, 2003 and 2005, at MAM-SP. He is the co-creator of *Torreão* (1993-2009), with Elida Tessler. As a curator, his work includes Programa Rumos Artes Visuais, Itaú Cultural (SP), 1999-2003, and *Convivências: dez anos da Bolsa Iberê Camargo*. Fundação Iberê Camargo (RS), 2010-1. He teaches art history in various Brazilian cities.

In his performance, *Arte é viagem*, the artist discourses on subjects that are dear to the art world, which can be seen in the day-to-day lives of peoples who do not share the Western concept of art. The performance takes place around a “bonfire” of televisions.







Jarbas Lopes

Nova Iguaçu, RJ, 1964
Vive em / Lives in Maricá, RJ

Formado em escultura pela UFRJ. Entre as individuais estão *Park Central*, Tilton Gallery (EUA), 2010; *Padedeu*, Galeria Luisa Strina (SP), 2009; *Com piada*, Baginski Gallery (Portugal), 2009; *Estação cicloviaérea*, Centro Cultural São Paulo, 2008; e *Novas utopias*, MAMAM (PE), 2007. Expôs em bienais e mostras internacionais na França, EUA, Coreia, Cuba e Brasil. Possui obras em várias coleções no Brasil, EUA e Reino Unido.

O artista propõe a construção de uma *Cicloviaérea* no parque do Ibirapuera dando concretude a uma reflexão que sai do terreno da utopia e atija uma discussão necessária sobre a mobilidade nas grandes cidades do Brasil e do mundo.

Studied sculpture at UFRJ. His solo shows include *Park Central*, Tilton Gallery (USA), 2010; *Padedeu*, Galeria Luisa Strina (SP), 2009; *Com piada*, Baginski Gallery (Portugal), 2009; *Estação cicloviaérea*, Centro Cultural São Paulo, 2008 and *Novas utopias*, MAMAM (PE), 2007. He has exhibited at bienales and international shows in France, United States, Korea, Cuba and Brazil. His work is included in various collections in Brazil, United States and United Kingdom.

The artist proposes the construction of an aerial cycle path in the Parque do Ibirapuera, giving concrete form to an utopian idea and sparking much needed discussion of the issue of mobility in large cities in Brazil and the world.



Esquema do real: maquete da cicloviária, 2011

Experimental trecho móvel da cicloviaérea, 2008



Esquema do real: maquete da cicloviaérea, 2011



Itinerário do artista, Troca troca, 2002

Jonathas de Andrade

Maceió, AL, 1982
Vive em / Lives in Recife, PE

Trabalha com instalações, ações e fotopesquisas. Participou da 12ª Bienal de Istambul (Turquia), 2011; 29ª Bienal de São Paulo, 2010; e 7ª Bienal do Mercosul (RS), 2009. Fez exposições individuais na Galeria Vermelho (SP), Itaú Cultural (SP) e Fundação Joaquim Nabuco (PE). Desenvolveu projetos em residências artísticas no Cairo e em Londres. Recebeu bolsas da Funarte (RJ) e o Prêmio Marcantonio Vilaça, CNI/SESI (DF), 2011.

O artista mostra o trabalho inédito *HoyAyer*, fruto de uma bolsa de pesquisa pela América do Sul. A montagem sobre uma sequência de 24 fotos de um sol que não se põe, feita pelo suíço Emil Schultess, com uma seleção dos trechos escritos do livro *Chile Ayer Hoy* (Santiago: Editorial Nacional Gabriela Mistral, 1975), evoca uma memória latente do passado político do continente.

Works with installations, happenings and photo-research. He has participated in the 12th Istanbul Biennale (Turkey), 2011; the 29th Bienal de São Paulo, 2010 and the 7th Bienal do Mercosul (RS), 2009. He has held solo shows at Galeria Vermelho (SP), Itaú Cultural (SP) and Fundação Joaquim Nabuco (PE). He has developed residency projects in Cairo and London and received grants from Funarte (RJ) and the Marcantônio Vilaça Prize.

The artist presents here for the first time *HoyAyer*, which is the end-result of a grant he was awarded for research in South America. It is mounted on a sequence of 24 photos of a sun that does not set, produced by the Swiss artist Emil Schultess, with a selection of extracts from the book *Chile Ayer Hoy* (Santiago: Editorial Nacional Gabriela Mistral, 1975), summoning up a latent memory of the political past of the continent.



Mapa do artista, Recenseamento moral da cidade do Recife, 2007





Jorge Menna Barreto

Araçatuba, SP, 1970

Vive em / Lives in Porto Alegre, RS

Doutorando em poéticas visuais pela USP, é professor, tradutor, artista, educador e crítico. Entre as coletivas estão a Bienal de Havana (Cuba), 2000, o Programa Rumos Artes Visuais, Itaú Cultural (SP), 2002, e a Bienal do Mercosul (RS), 2001 e 2009. Entre as individuais destacam-se o *Projeto matéria*, Centro Cultural São Paulo (SP), 2004, e *Lugares moles*, Paço das Artes (SP), 2007.

O público do museu é recepcionado por um tapete no qual está escrito "infixidão". A proposta materializa a ideia de mediação e tradução verbal da mostra a partir de vários tapetes usados pelos educadores e feitos com híbridos de palavras. Os termos fundidos criam novas possibilidades de relação com os trabalhos exibidos.

Is studying for a Doctorate in visual aesthetics at USP. He is a professor, translator, artist, educationalist and critic. His work has appeared in the Havana Biennale (Cuba), 2000; Programa Rumos Artes Visuais, Itaú Cultural (SP), 2002 and the Bienal do Mercosul (RS), in 2001 and 2009. His solo shows have included *Projeto matéria* at the Centro Cultural São Paulo (SP), 2004, and *Lugares moles*, at the Paço das Artes (SP), 2007.

Museum-goers are greeted by a carpet bearing the word "infixidão" (non-fixity). The proposal makes concrete the idea of verbal mediation and translation of the show, using various carpets used by educators and bearing hybrid words. The merged terms create new ways of relating to the pieces on display.



MOBILIZAÇÃO: O educativo em pauta
conversa com FÁTIMA FREIRE
CAYO HENRATO e CARIÉ ALVES
→ dia 19 novembro, sábado, 15h
moderação: Danna Letral e Jaque Maria Parreño

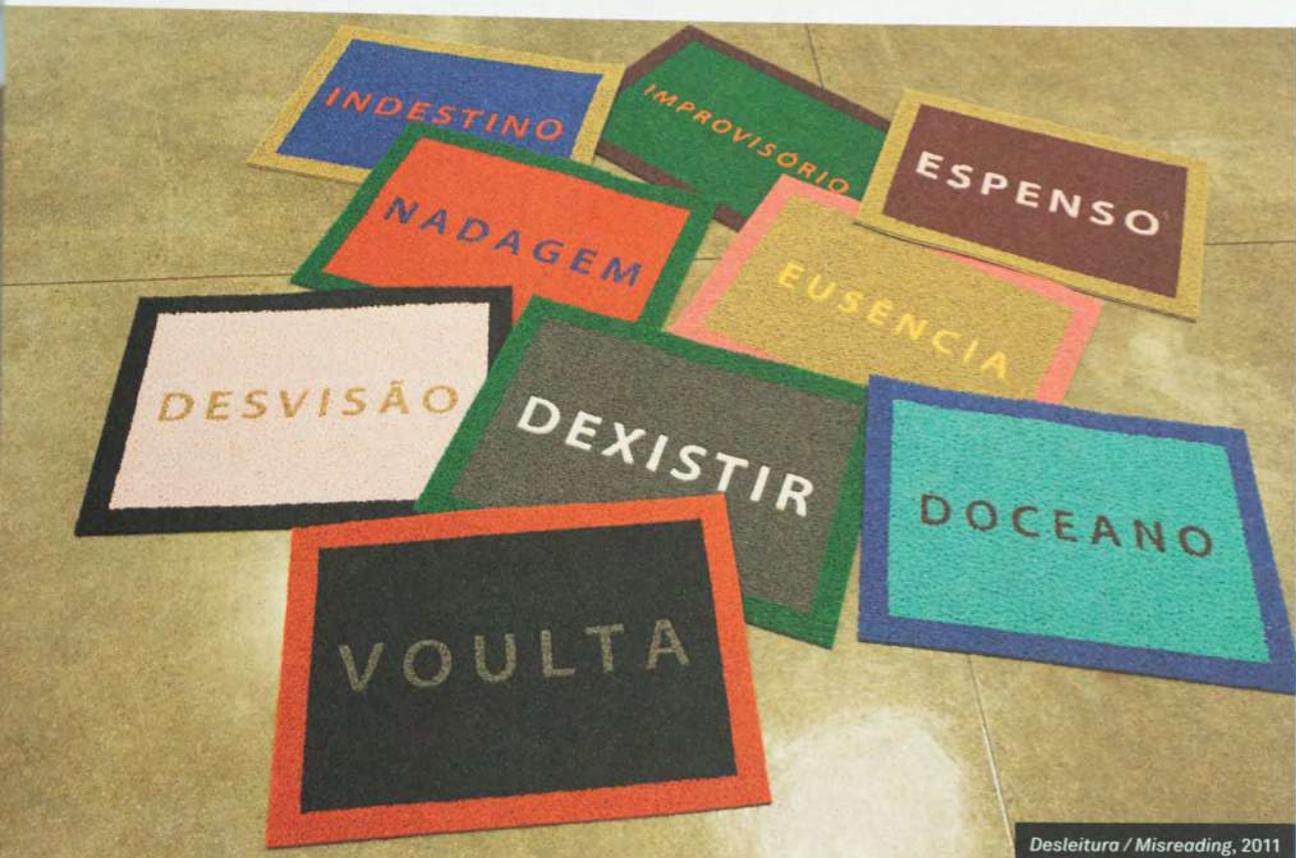
CAFÉ EDUCATIVO

DATE-APÓS COM ARTISTAS

CANTO LIVRO: música
literatura
poesia e
língua de sinais
com JEAN e JOANA GARFUNKEL

→ <http://cafeducativo.blogspot.com/>





Letícia Cardoso

Criciúma, SC, 1978

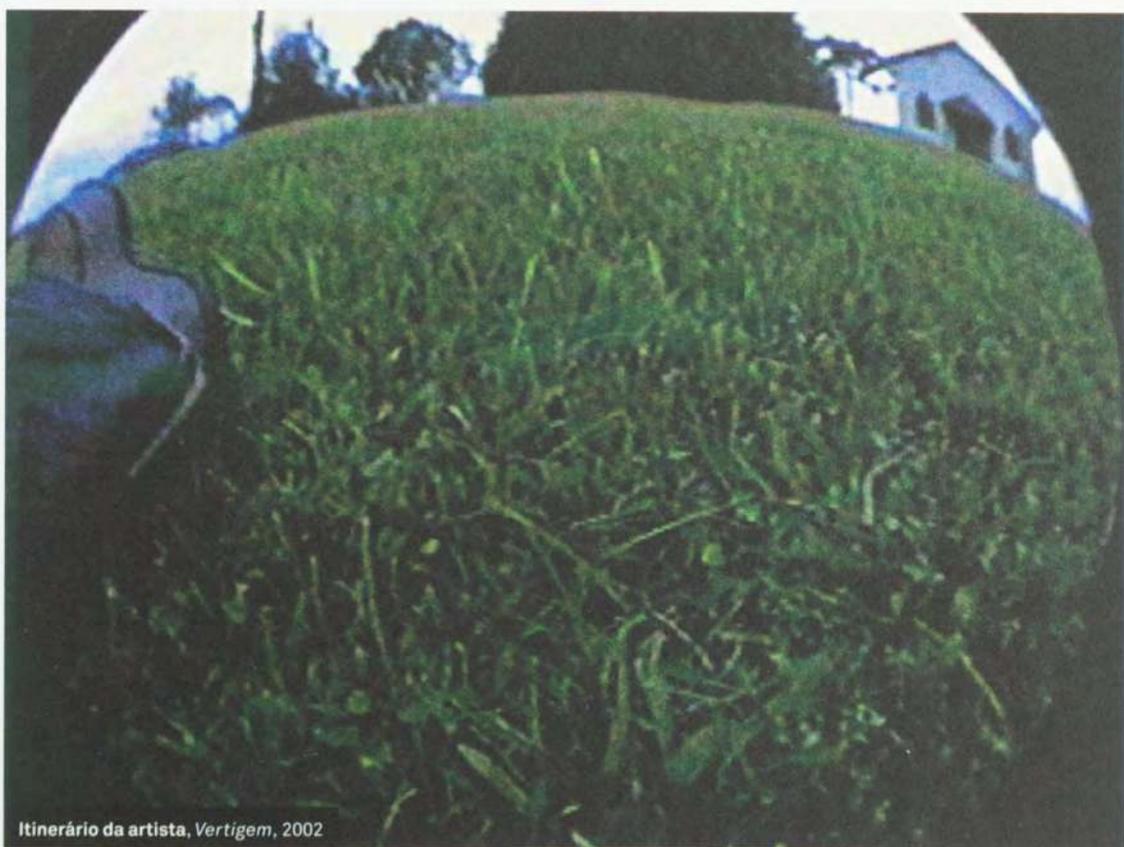
Vive em / Lives in Florianópolis, SC

Mestre em poéticas visuais pela UFRGS. Recebeu a Bolsa Iberê Camargo (RS) em parceria com o Blanton Museum of Art em Austin (EUA), 2009; Prêmio Armando Carreirão de Vídeo, Funcine (SC), 2008; Bolsa Residência de Artista, SPA das Artes (PE), 2005 e 2008; Prêmio Projeto de Intervenção Schwanke (SC), 2008; Programa Rumos Artes Visuais, Itaú Cultural (SP), 2001 e 2003, entre outros eventos e exposições.

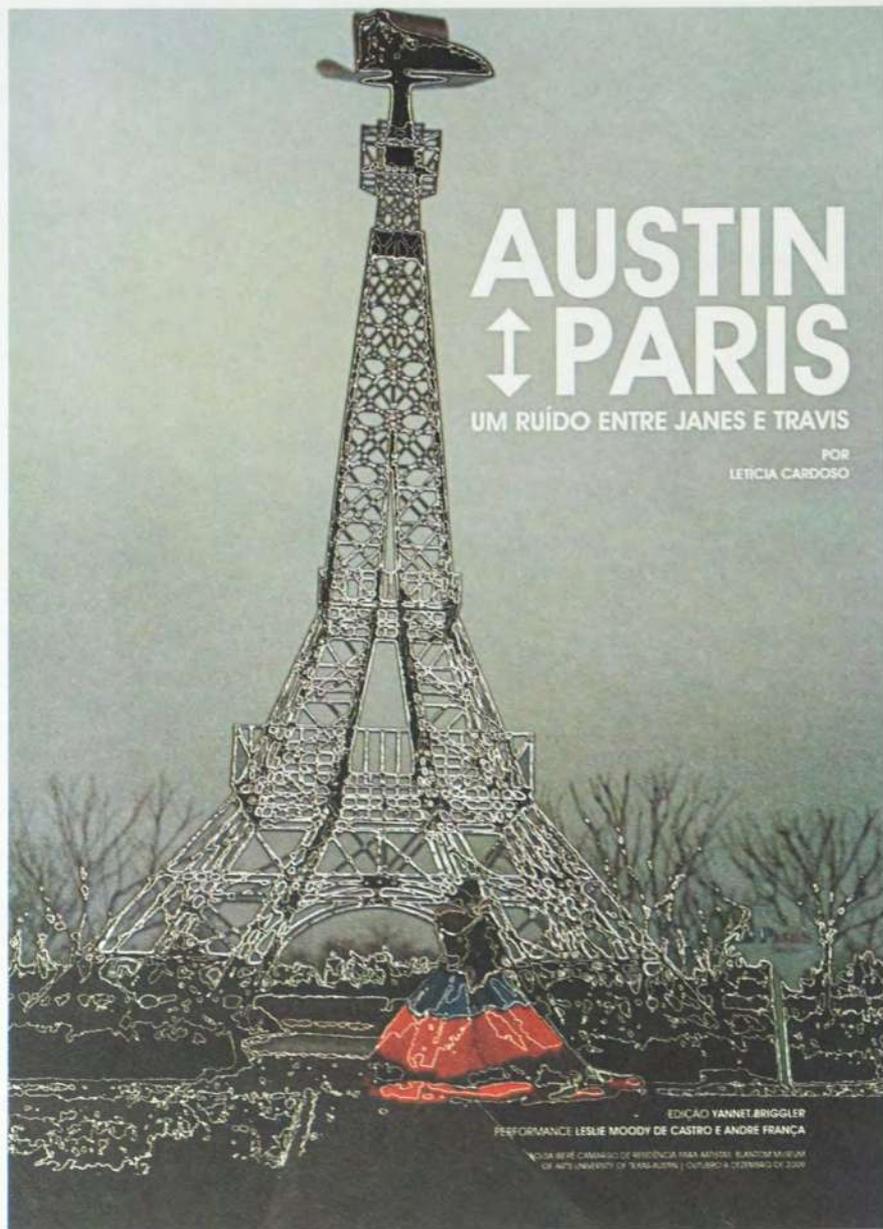
A artista reconstitui o percurso do filme *Paris, Texas* de Wim Wenders (1984) e registra o trajeto com câmera fotográfica e filmadora de celular. O resultado é um vídeo de 23 minutos apresentado em sessões no auditório do MAM.

Holds a Master's degree in visual aesthetics at the UFRGS. She has received the Iberê Camargo grant (RS) in partnership with the Blanton Museum of Art in Austin (USA), 2009; the Armando Carrerão Video Prize, Funcine (SC), 2008; an artist in residence grant, SPA das Artes (PE), 2005 and 2008; the Schwanke Intervention Project Prize (SC), 2008; and has exhibited at Programa Rumos Artes Visuais, Itaú Cultural, 2001 and 2003, and other events.

The artist travels the same route shown in Wim Wenders's film *Paris, Texas* (1984) and records the journey with a photographic camera and a cell phone camcorder. The result is a 23-minute video shown at sessions in the MAM auditorium.



Itinerário da artista, *Vertigem*, 2002



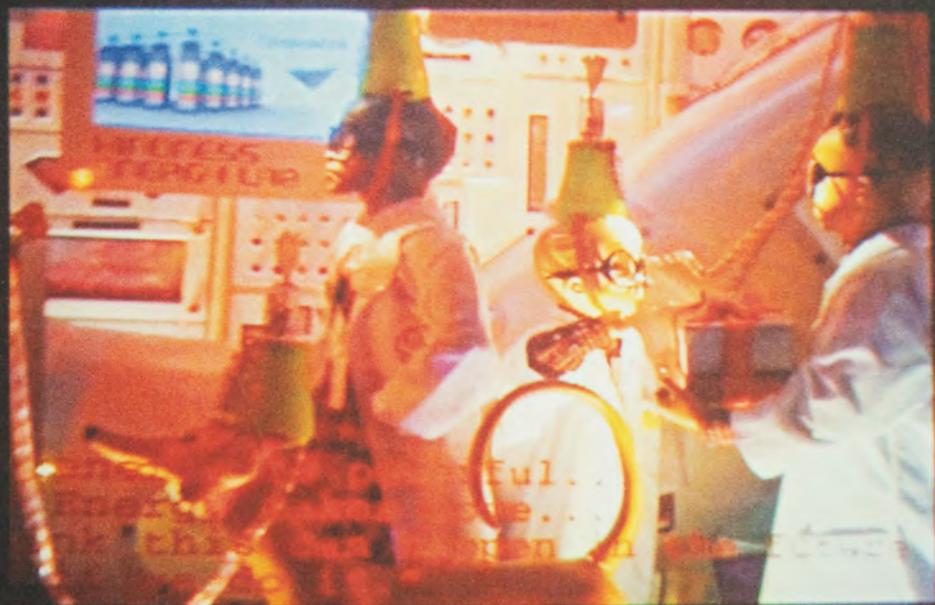
AUSTIN ↑ ↓ PARIS

UM RUIDO ENTRE JANE E TRAVIS

POR
LÉRCIA CARDOSO

EDICAO YANNET BRIGGLER
PERFORMANCE LESLIE MOODY DE CASTRO E ANDRÉ FRANÇA

OLGA BENE CAMARGO DE RESIDÊNCIA PARA ARTISTAS | SUNDTOR MUSEUM
OF ARTS UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN | OUTUBRO A DEZEMBRO DE 2009



Lourival Cuquinha

Olinda, PE, 1975

Vive em / Lives in Londres , Inglaterra /
London, England

Artista visual, trabalha com várias mídias. Entre as exposições e participações em projetos, fez residência na École Supérieure d'Art de Aix en Provence (França), 2005. Recebeu o Prêmio Interações Estéticas, Funarte (RJ), 2010. Atualmente faz mestrado em cinema na University of Wales (Reino Unido), e foi indicado pela segunda vez ao Prêmio PIPA de Artes Visuais, 2010-1. Parafraçando seu amigo Ernesto Teodósio: "Nasci em 1975 e estou vivo até hoje".

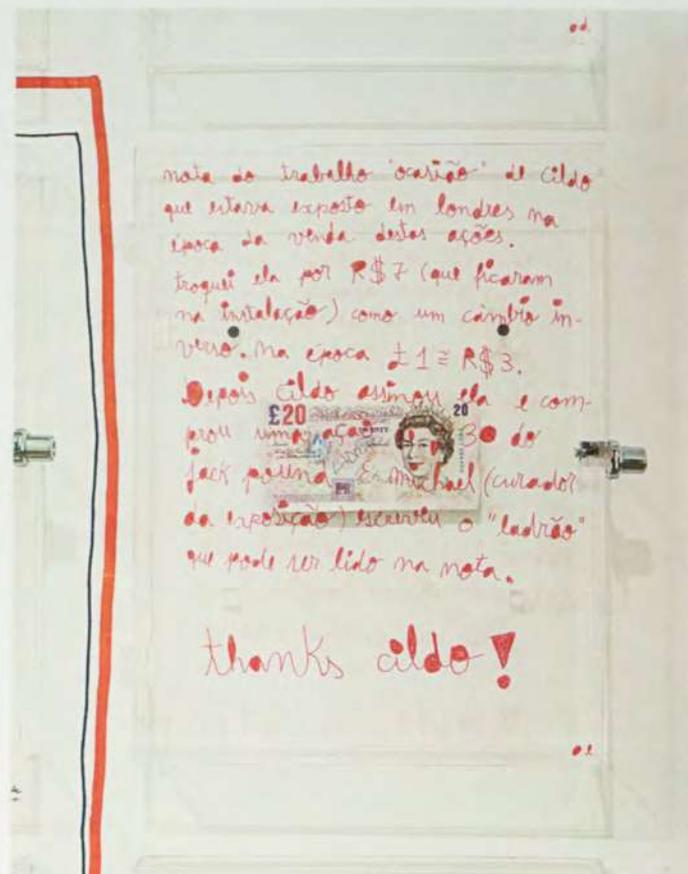
Jack Pound Financial Art Project (topografia suada de Londres parte 1) é o primeiro da série de *Financial Art Projects* iniciada em 2008: uma bandeira inglesa com mil libras costuradas, vendida em leilão com retorno financeiro a investidores que haviam adquirido ações para financiar a obra. Parte do dinheiro foi conseguido com o trabalho de motorista de *rickshaw* (charrete levada por uma bicicleta).

Visual artist, he works in multiple media. Among the exhibition and participations in projects, he has also taken residency at the École Supérieure d'Art de Aix en Provence (France), 2005. He has received the Interações Estéticas Prize, Funarte (RJ), 2010, and currently studies for Master at the University of Wales (UK). He has been pointed for the second time to the Visual Arts PIPA Prize, 2010-1. Paraphrasing his friend Ernesto Teodósio, "I was born in 1975 and I'm still alive today".

Jack Pound Financial Art Project (topografia suada de Londres parte 1) is the first of the *Financial Art Projects*, started in 2008: a Union Jack made of a thousand pound notes sewn together was sold at auction, thereby generating a financial return for investors who had bought shares in the project to finance the work. Some of the money was raised by working as a bicycle rickshaw driver.



Jack Pound Financial Art Project (topografía suada de Londres parte 1), 2008-9





Lucia Laguna

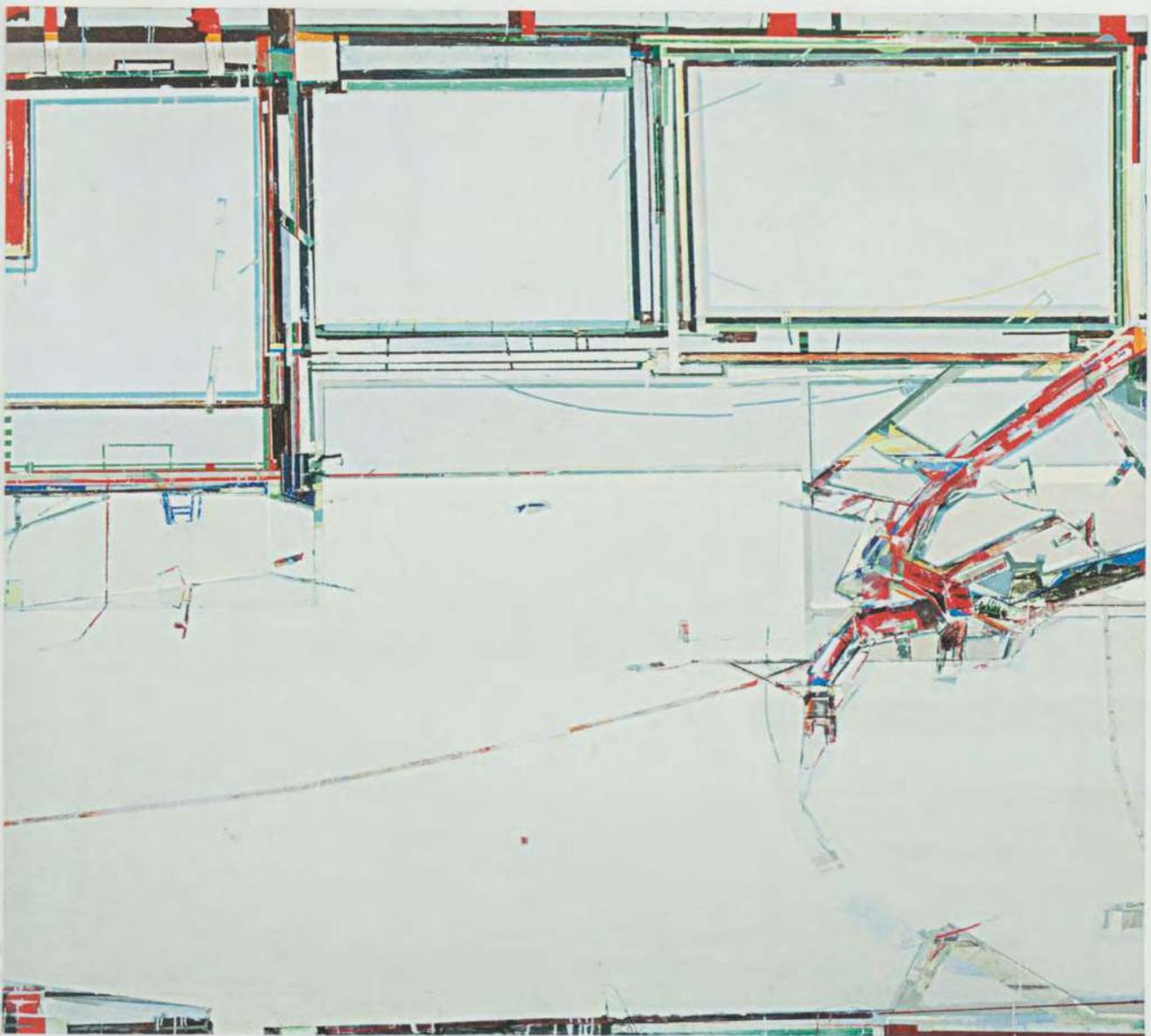
Campos dos Goytacazes, RJ, 1941
Vive no / Lives in Rio de Janeiro, RJ

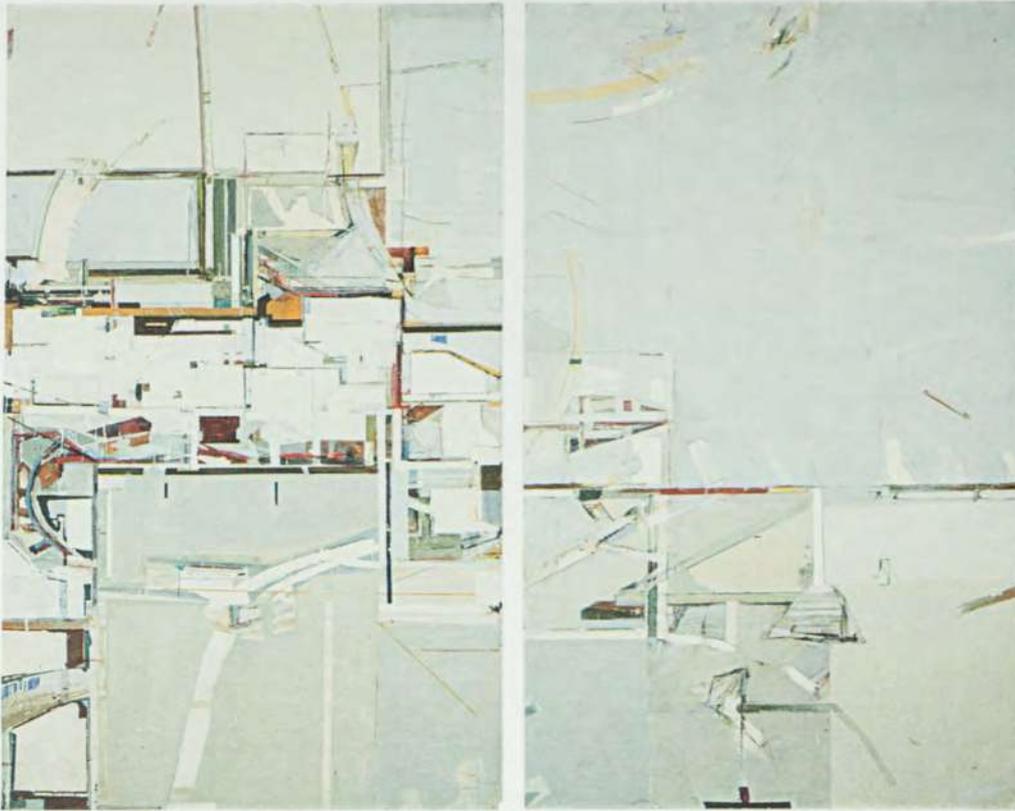
Trabalha e vive no Rio de Janeiro. Em 2011 participou das mostras coletivas *Gigante pela própria natureza*, Instituto Valenciano de Arte Contemporânea (Espanha); *Pintura reprojetada*, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça (DF); e expôs na individual *O mundo é o que se vê de onde se está*, Galeria Moura Marsiaj (SP). Selecionada para a exposição *A rua*, sobre o Rio de Janeiro, no MuHKA (Bélgica).

A artista apresenta trabalhos da série *Entre a Linha Vermelha e Linha Amarela*, pinturas em óleo sobre tela que remetem à vista de seu ateliê no subúrbio do Rio, onde ela reside.

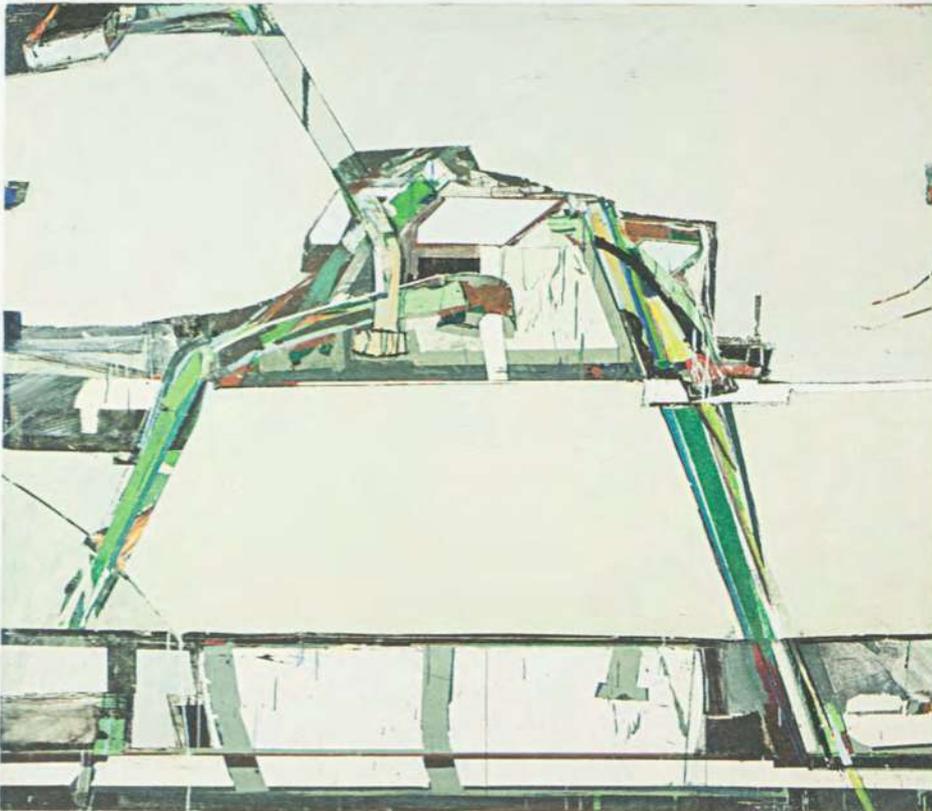
Lives and works in Rio de Janeiro. In 2011 she took part in the collective shows *Gigante pela própria natureza*, at the Instituto Valenciano de Arte Contemporânea (Spain); *Pintura reprojetada*, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça (DF); and staged the individual exhibition *O mundo é o que se vê de onde se está* at the Galeria Moura Marsiaj (SP). She has also been selected for the *A rua* exhibition, about Rio de Janeiro, at the MuHKA (Belgium).

The artist presents a number of pieces from her *Entre a Linha Vermelha e Linha Amarela* series, oil paintings on canvas that refer to the view from her studio in the Rio suburbs, where she also lives.





Entre a Linha Vermelha e Linha Amarela n° 49, 2005



Entre a Linha Vermelha e Linha Amarela n° 44, 2005



Marcelo Coutinho

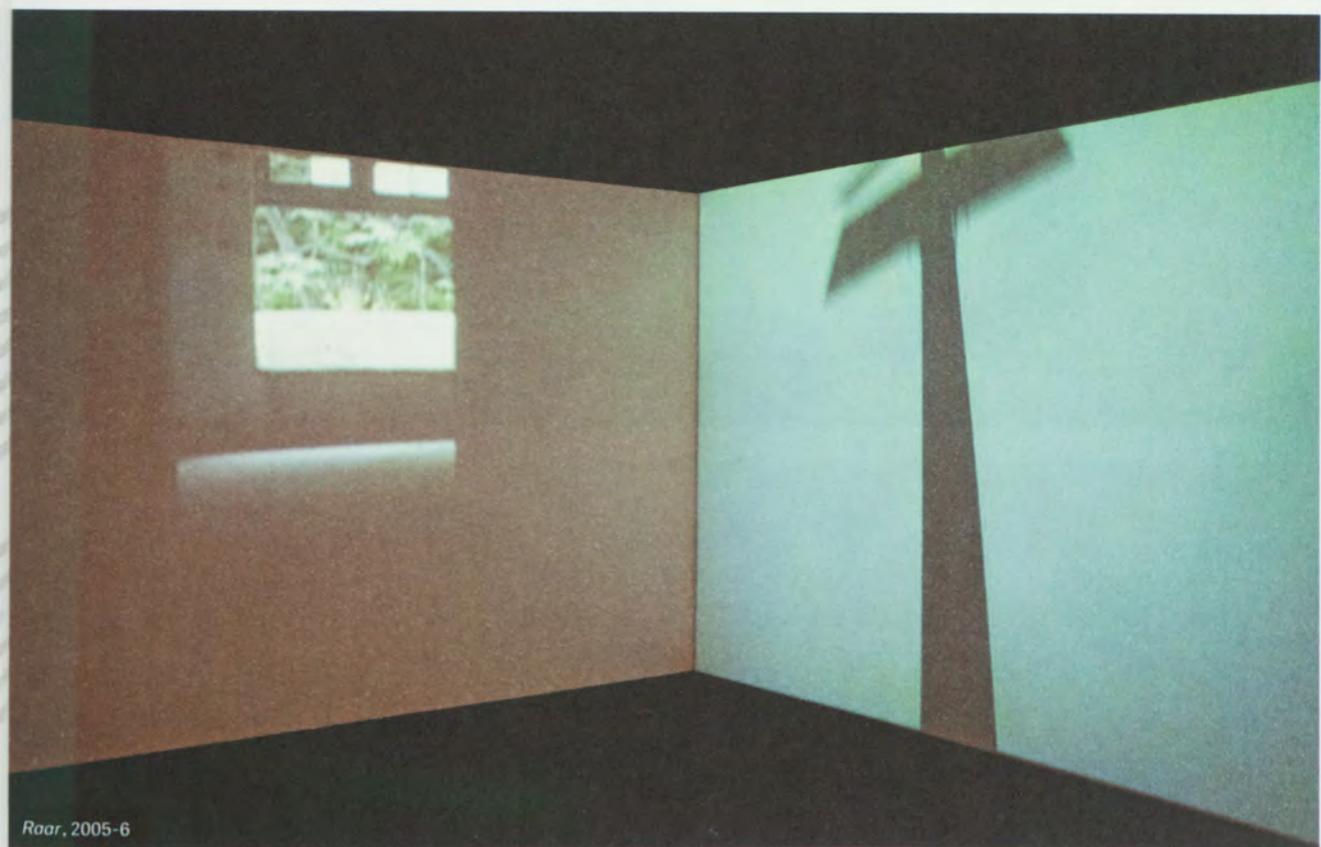
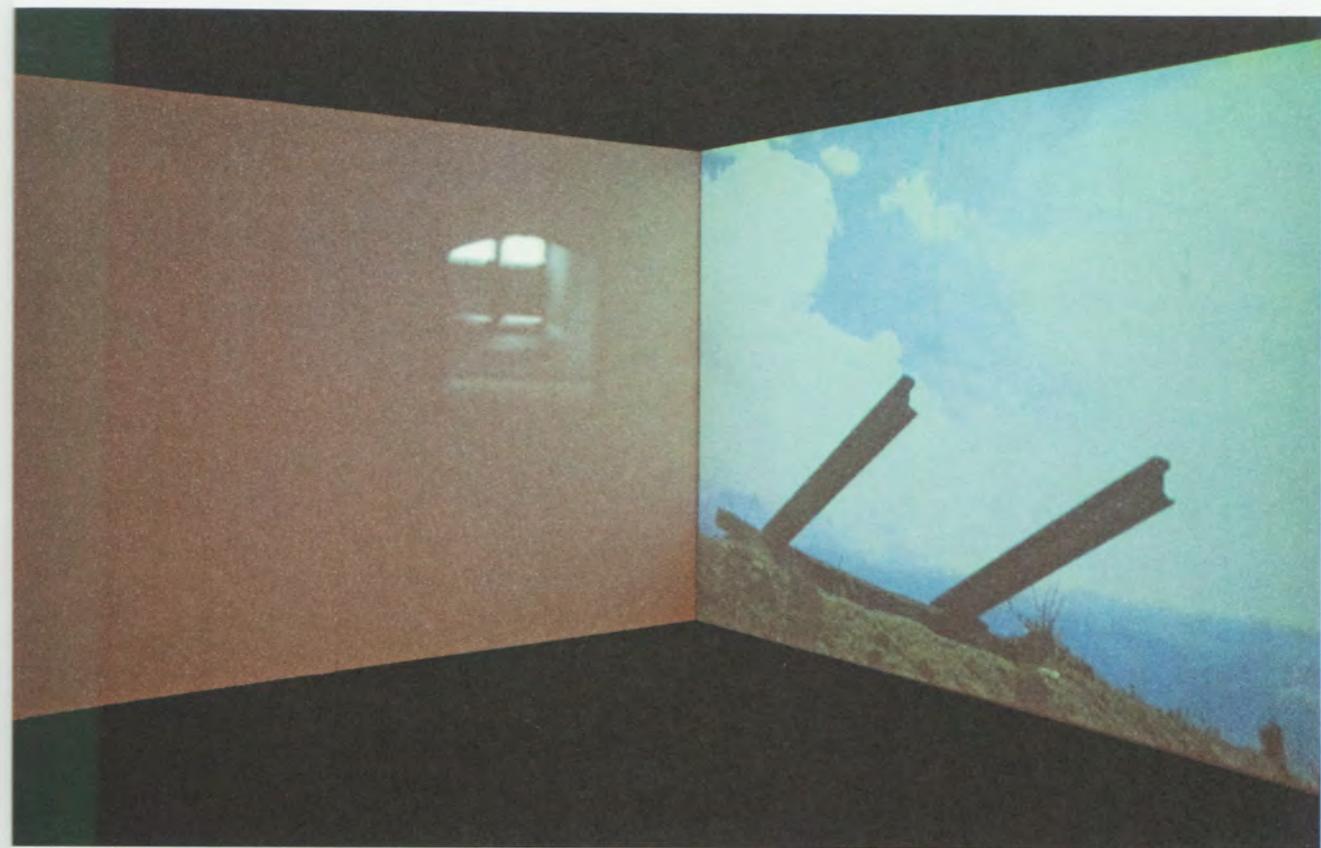
Campina Grande, PB, 1968
Vive em / Lives in Recife, PE

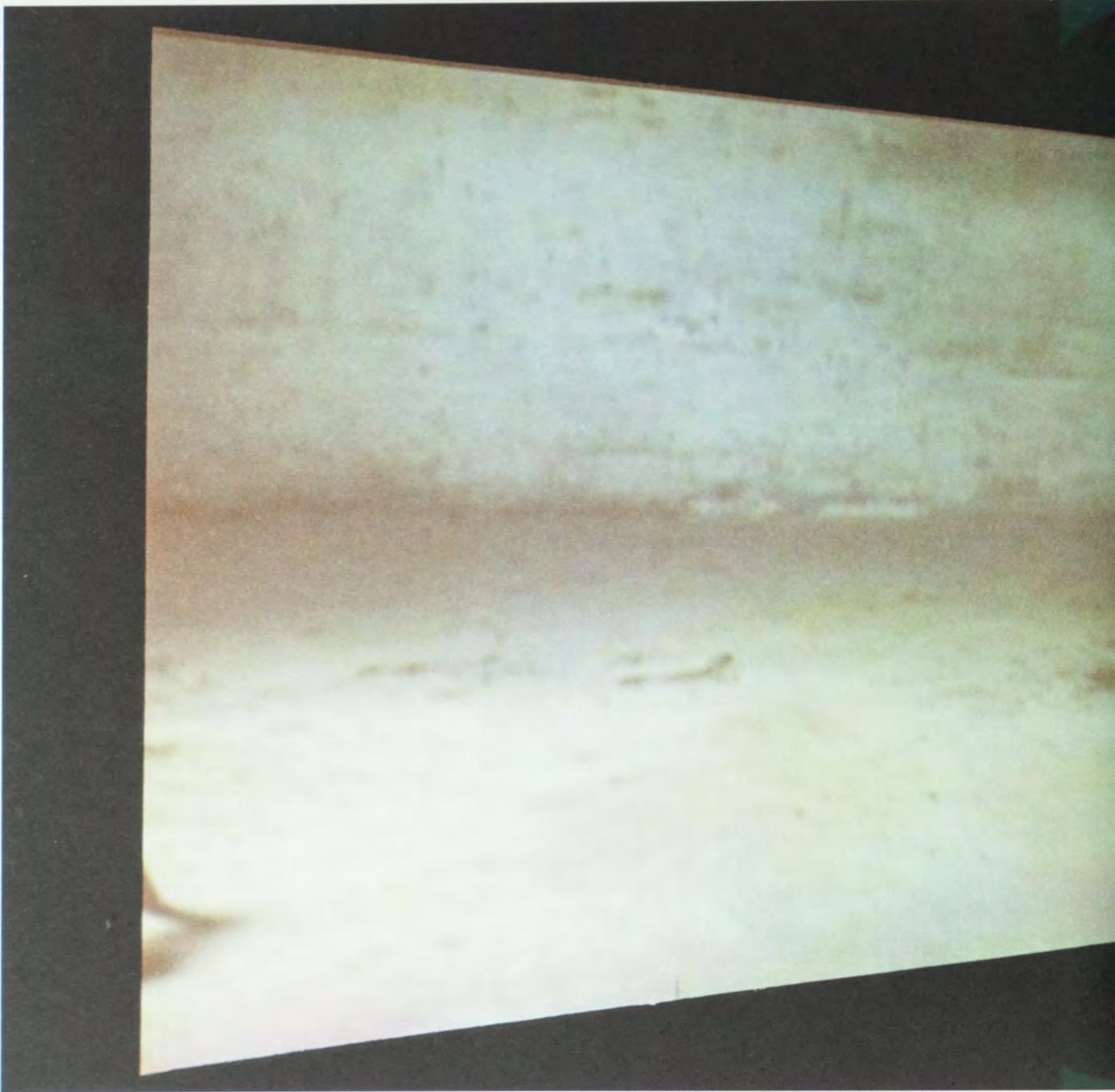
Professor da UFPE e doutor em poéticas visuais pela UFRGS. Integrou várias exposições de arte contemporânea. Entre 1997 e 2009 dedicou-se à criação de um dicionário. No afã de melhor dizer o que o invade, adicionou à língua portuguesa catorze neologismos. Dedicado à composição de palavras e imagens, constrói hoje um cinema de confluência entre linguagens.

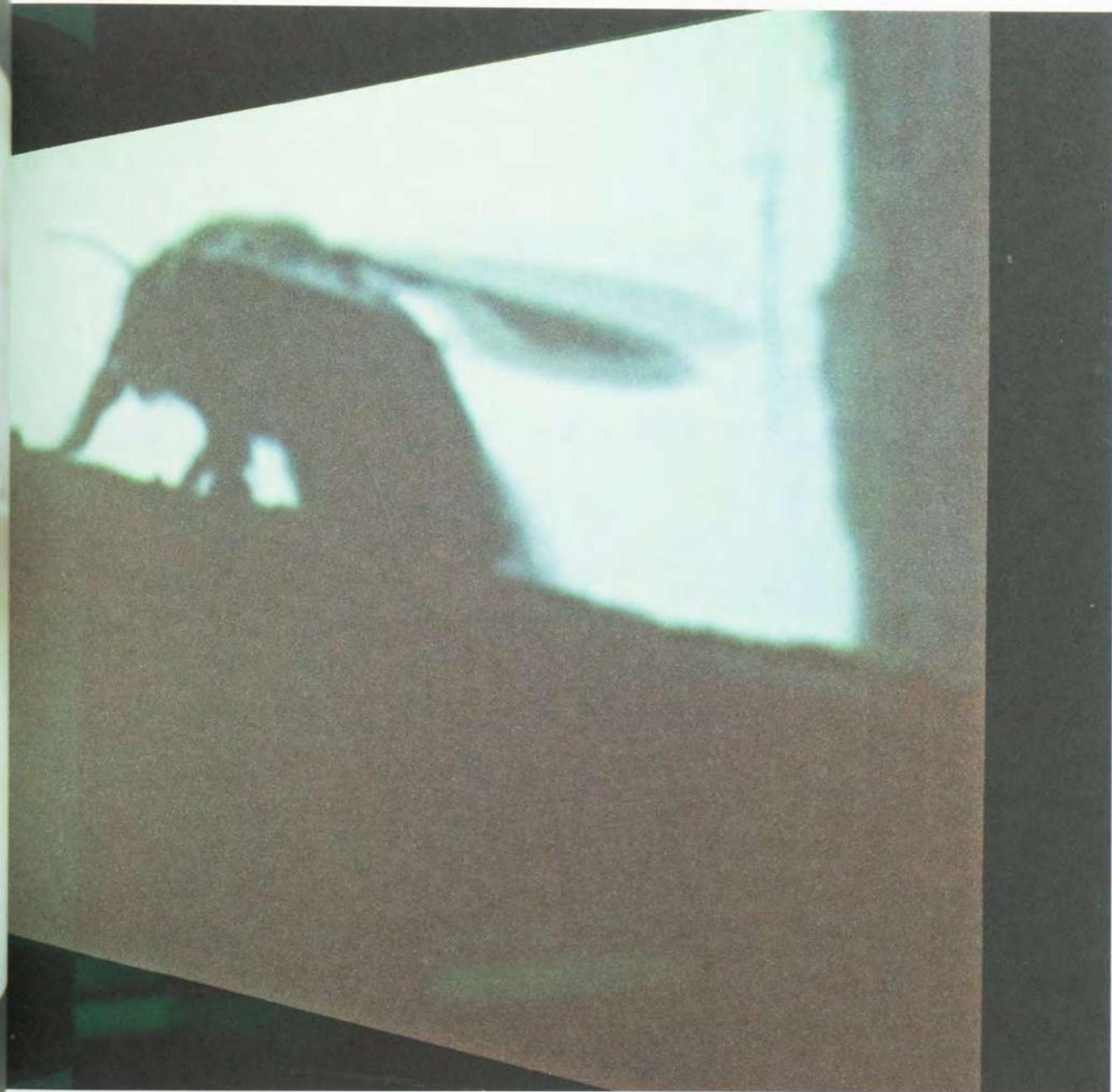
O artista cria palavras que, juntas, formam uma paródia de dicionário. *Arra*, uma das palavras de seu dicionário burlesco, é concretizada em performances de limite físico e extrato poético nas estações de trem de Pernambuco, denotando a falência do projeto ferroviário brasileiro.

Professor at UFPE, he holds a Doctorate in visual aesthetics from UFRGS. He has taken part in various contemporary art exhibitions. Between 1997 and 2009, he dedicated himself to creating a dictionary. In an effort to better express himself, he added fourteen neologisms to the Portuguese language. Dedicated to the composition of words and images, he is currently working on cinema that brings together various languages.

The artist creates words that form a parody of a dictionary. *Arra*, one of the words in his burlesque dictionary, is given concrete expression in performances involving physical limitations and the extraction of poetry from train stations in Pernambuco, showing the collapse of the railway industry in Brazil.







Itinerário do artista, *Arra olo raar*, 2007



Itinerário do artista, *Ó*, 2008-9

Marco Paulo Rolla

São Domingos do Prata, MG, 1967
Vive em / Lives in Belo Horizonte, MG

Mestre em artes pela Escola de Belas-Artes da UFMG, fez residência na Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Holanda), 1998-9. É criador, coordenador e editor do Centro de Experimentação e Informação de Arte (MG). Realizou exposições individuais no Brasil, Alemanha, Argentina e Holanda e fez parte de diversas coletivas no Brasil e na Europa. Participou da 29ª Bienal de São Paulo, 2010.

A instalação *Transportes (acidentes)* é produzida com caixas de madeira semelhantes às usadas para o transporte de obras de arte, papel e esculturas de porcelana quebradas. O resultado remete a um acidente de percurso, em que o valioso objeto é quebrado em seu traslado.

Holds a Master's degree in arts from the UFMG School of Fine Arts, 2006. He served as artist in residence at the Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Netherlands), 1998-9. He is the founder, coordinator and editor of the Centro de Experimentação e Informação de Arte (MG). He has staged solo shows in Brazil, Germany, Argentina and the Netherlands, and participated in various collective shows in Europe and Brazil, including the 29th Bienal de São Paulo, 2010 (SP).

The *Transportes (acidentes)* installation is produced using wooden boxes similar to those used to transport artworks, paper, and broken porcelain sculptures. The result reminds one of the accidental breaking of a valuable object in transit.



Transporte - Criança, 2004



Transporte – Rapoz, 2004



Nicolás Robbio

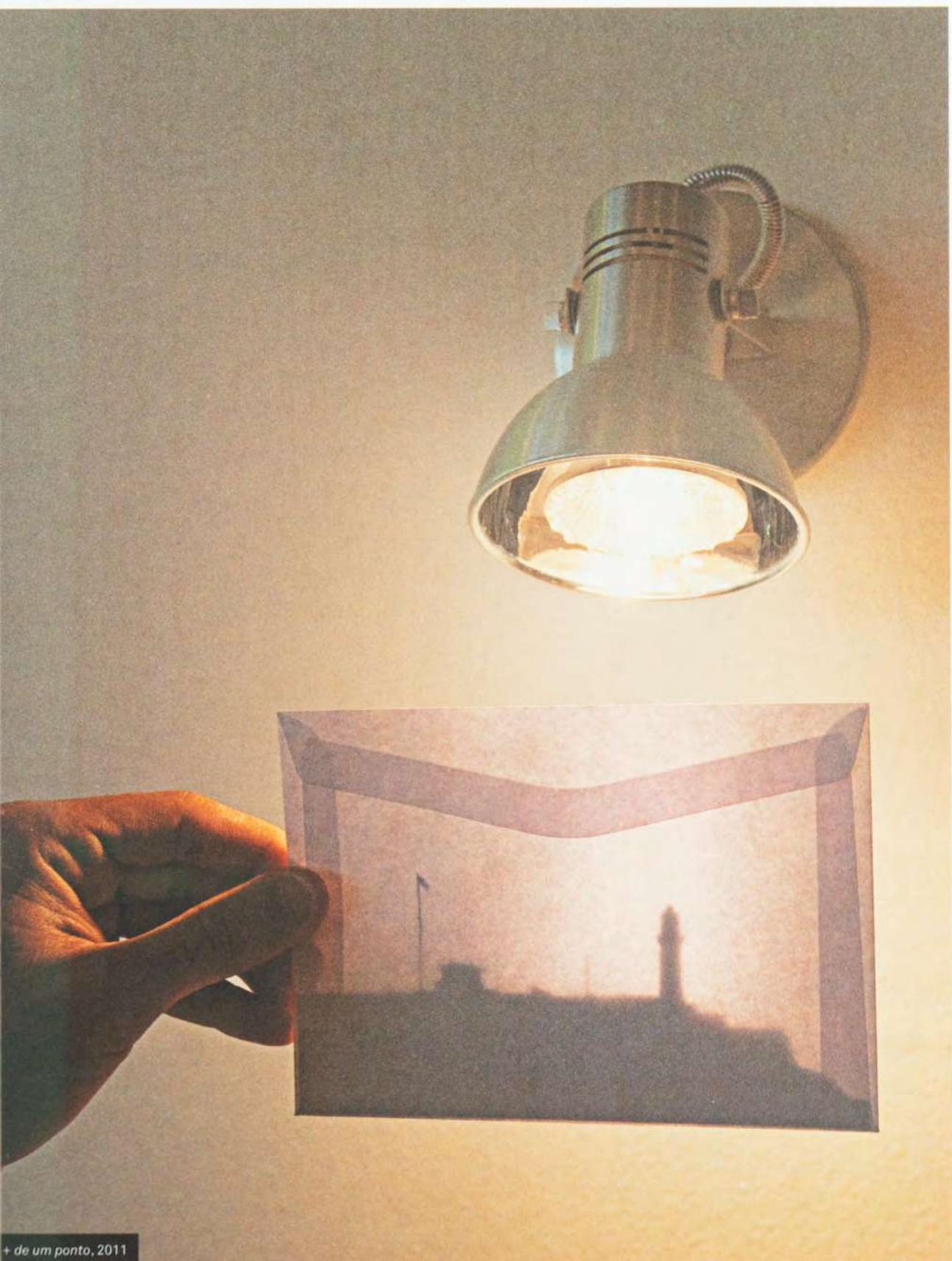
Mar del Plata, Argentina, 1975
Vive em / Lives in São Paulo, SP

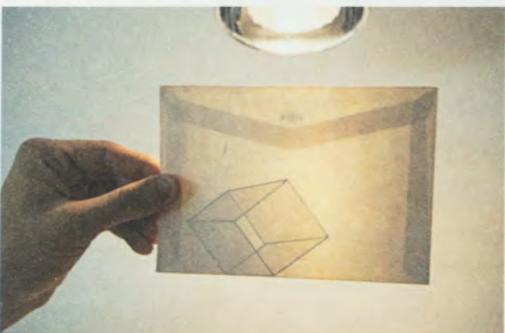
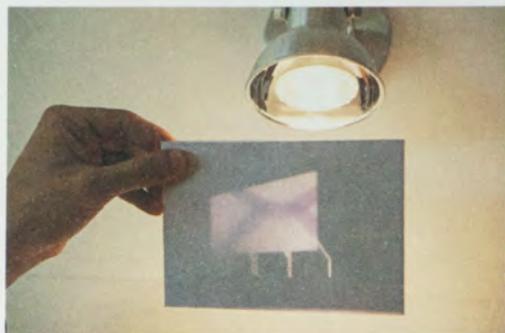
Em 2011 realizou a individual *Bandeira em branco não é bandeira branca*, Galeria Vermelho (SP), e participou das coletivas *Um outro lugar*, MAM-SP; *Miradas sin coordenadas*, Galería 80m² arte & debates (Peru), *Eu podia fazer isso*, Instituto Superior Autónomo de Estudos Politécnicos (Portugal), *The Draughtsman Contract*, Studio Sandra Recio (Suíça), e *El contrato del dibujante*, Estudio Carlos Garaicoa (Espanha).

O artista apresenta uma espécie de diário de recordações de viagens. Em envelopes, símbolo do fluxo e troca de informações via correio, ele insere elementos gráficos que podem ser vistos contra a luz.

In 2011, he staged the solo show *Bandeira em branco não é bandeira branca*, Galeria Vermelho (SP) and participated in the collective exhibitions *Um outro lugar*, MAM-SP; *Miradas sin coordenadas*, Galería 80m² arte & debates (Peru); *Eu podia fazer isso*, Instituto Superior Autónomo de Estudos Politécnicos (Portugal); *The Draughtsman's Contract*, Studio Sandra Recio (Switzerland) and *El Contrato del Dibujante*, Carlos Garaicoa Open Studio (Spain).

The artist presents a kind of travel log. In envelopes, which symbolize the flow and exchange of information via the mail, he places graphic elements that can be seen when held up to the light.







Itinerário do artista, sem título / untitled, 2007

Oriana Duarte

Campina Grande, PB, 1966
Vive em / Lives in São Paulo, SP

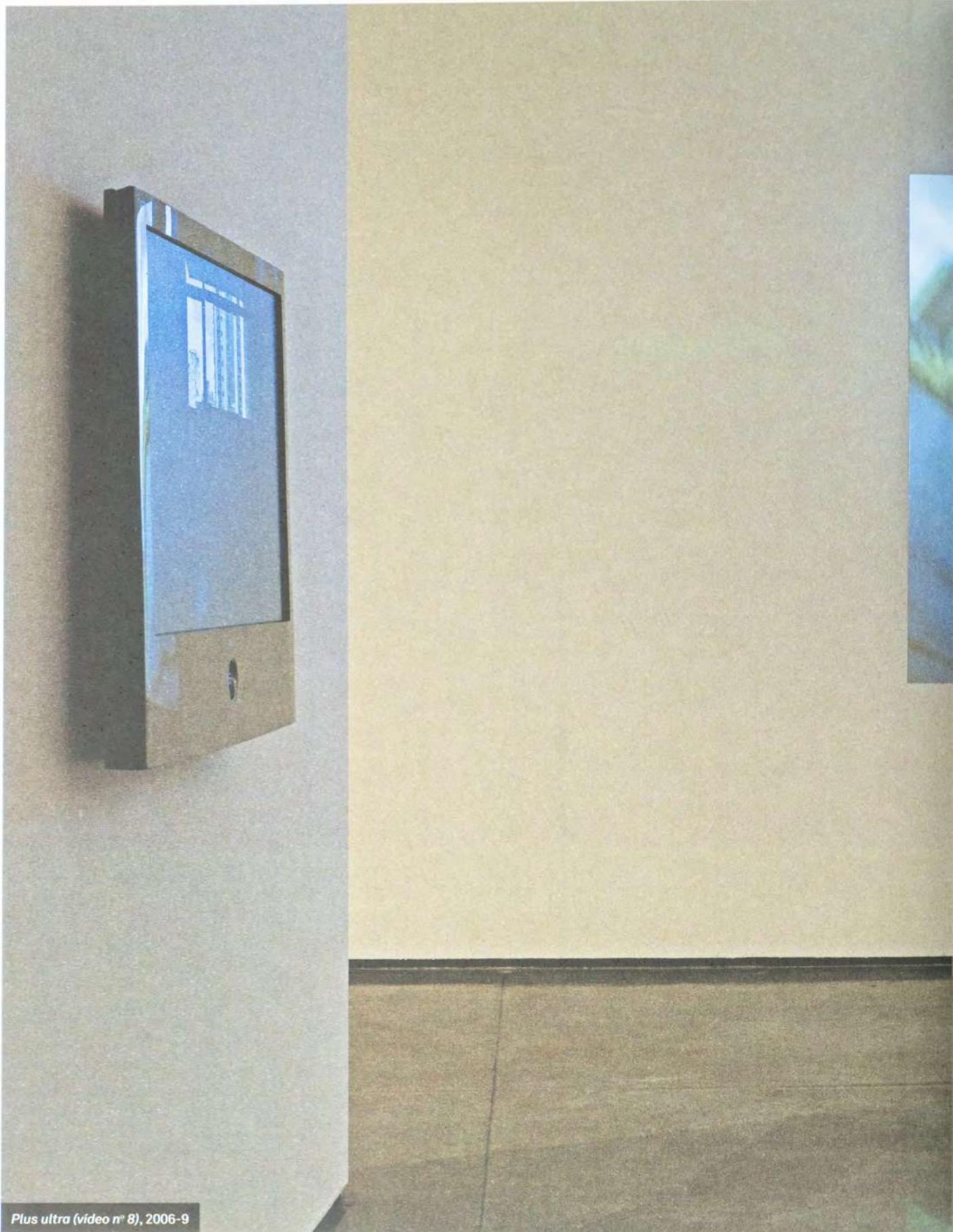
Das exposições individuais destacam-se *Plus ultra*, Galeria Amparo 60 (PE), 2007; e *Os riscos de E.V.A.*, Paço das Artes (SP), 2006. Entre as participações em coletivas, *Sujeito-corpo*, SESC Pompeia (SP), 2010; e *Paisagens*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Espanha), 2008. Professora do curso de design da UFPE em Recife, faz doutorado em comunicação e semiótica na PUC-SP.

Desde 2006, a artista atravessa cidades remando num doublé-skiff. Insere-se na comunidade de remo local e filma suas travessias por diferentes câmeras e ângulos. Sua itinerância se deu em Belém, Recife, Porto Alegre, Vitória e Rio de Janeiro, entre outras cidades.

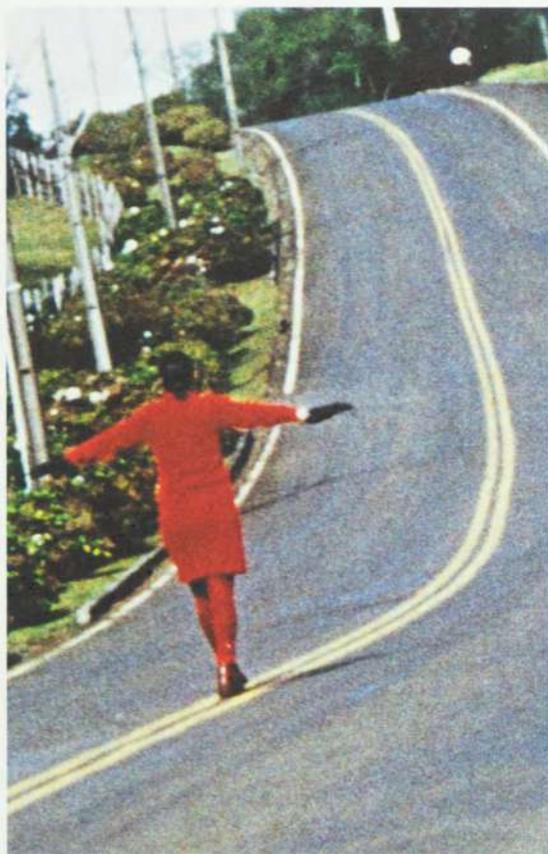
Her solo shows include *Plus ultra*, Galeria Amparo 60 (PE), 2007 and *Os riscos de E.V.A.*, Paço das Artes (SP), 2006. She has participated in the collective exhibitions *Sujeito-corpo*, SESC Pompeia (SP), 2010 and *Paisagens*, Museo Nacional Reina Sofia (Spain), 2008. She teaches design at the UFPE in Recife, and is studying for a Doctorate in communications and semiotics at the PUC-SP.

Since 2006, the artist crosses cities rowing in a double skiff. She joins the local rowing community and films her trips using different cameras and different angles. Her travels have taken her to Belém, Recife, Porto Alegre, Vitória e Rio de Janeiro, among other cities.





Plus ultra (video n° 8), 2006-9



Pablo Lobato

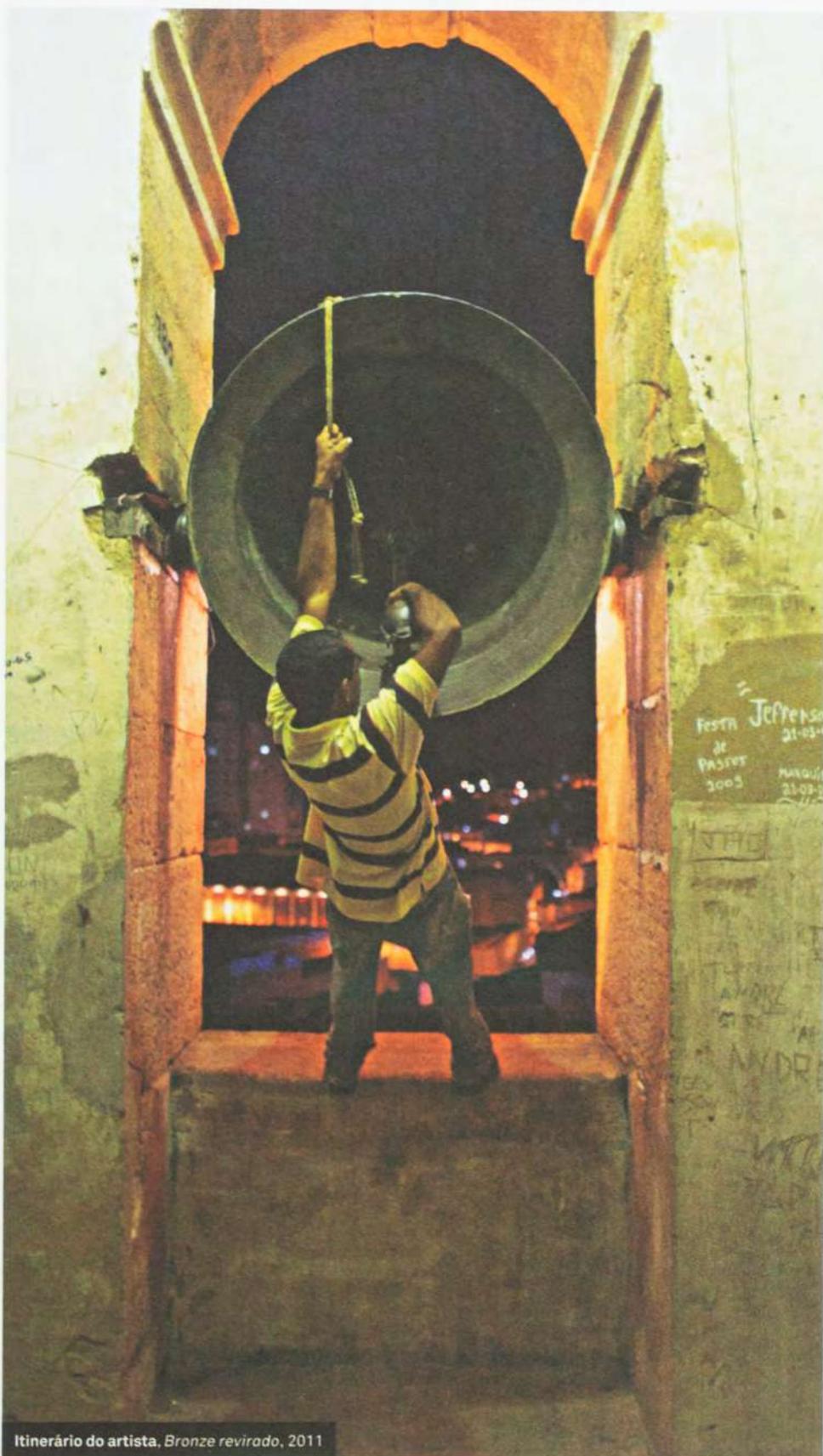
Bom Despacho, MG, 1976
Vive em / Lives in Belo Horizonte, MG

Um dos criadores da Teia, centro de pesquisa audiovisual em Belo Horizonte (MG). Diretor de *Acidente*, premiado como melhor documentário ibero-americano em Guadalajara (México), 2007. Bolsista da Fundação Guggenheim (EUA), 2009, e contemplado com o Prêmio Marcantonio Vilaça, CNI/SESI (DF), 2010. Apresentou seus trabalhos no MAM-SP, MoMA (EUA), Museo Tamayo (México), Akademie der Künste (Alemanha) e New Museum (EUA).

Com invasões a torres de igrejas do norte de Minas Gerais, o músico Djalma Corrêa reativa sinos, silenciados por outras marcações de tempo, percutindo-os em suas frequências específicas.

One of the founder members of Teia, a center for audiovisual research in Belo Horizonte, MG. Director of *Acidente*, which received the award for best Ibero-American documentary in Guadalajara (Mexico), 2007. He is a Guggenheim Foundation scholar, 2009; and has been nominated for the Marcantonio Vilaça Prize, CNI/SESI (DF), 2010. He has presented his work at MAM-SP, MoMA, (USA), Museo Tamayo (Mexico), Akademie der Künste (Germany) and New Museum (USA).

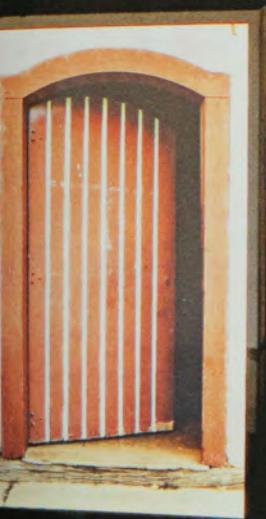
Invading church-towers in the Northern part of the state of Minas Gerais, the musician Djalma Corrêa rang the bells, which had been silenced by other ways of marking time, each with its specific frequency.



Itinerário do artista, *Bronze revirado*, 2011



Travessias para bronze, 2011



Paula Sampaio

Belo Horizonte, MG, 1965
Vive em / Lives in Belém, PA

Realiza projetos de fotografia na Amazônia sobre o cotidiano de migrantes, principalmente nas rodovias Transamazônica e Belém-Brasília. Recebeu menções, prêmios e bolsas de pesquisa da Fundação Vitae, Funarte, ANDI, UNICEF, Conrado Wessel, IPHAN, Mother Jones International Fund for Documentary Photography (EUA), TAFOS (Peru) e Humanity Photo Award (China). É repórter fotográfica do jornal *O Liberal* (MG) desde 1988.

Desde 1990, a fotógrafa documenta a vida dos moradores de estradas como a Transamazônica — cuja foto está exposta aqui —, símbolo do projeto moderno de integração nacional e que se tornou ruína antes mesmo de inaugurar, e a Belém-Brasília, principal via de acesso do Norte ao resto do país. A artista acumulou, ao longo dos anos, histórias sobre as itinerâncias dos habitantes e do próprio país.

She has taken photographs in the Amazon region of the everyday life of migrant workers, mainly on the Transamazônica and Belém-Brasília highways. She has been nominated for and received prizes and grants from Fundação Vitae, Funarte, ANDI, UNICEF, Conrado Wessel, IPHAN, Mother Jones International Fund for Documentary Photography (USA), TAFOS (Peru), and Humanity Photo Award (China). She has been working as a photojournalist for the *O Liberal* (MG) newspaper since 1988.

Since 1990, the photographer has been documenting the life of the residents of highways, such as the Transamazônica—the picture of which is exposed here—, a symbol of the modern project of national integration which fell into ruins before it was even opened, and the Belém-Brasília, the main access road of the North to the rest of the country. Over the years, the artist has collected stories about the wanderings of the people who live there and about the country itself.



Itinerário do artista, BR-232 - Transamazônica, Moreno, PE, 2010





AS ROTAS

É meu destino percorrer esse corpo amazônico. Sua pele, tatuada de rios, florestas e rastros de seres de todo tipo, é um organismo imponderável. Mas é na rota das longas e trágicas estradas da região que surgem os encontros.

No início, as rodovias **Transamazônica** e **Belém-Brasília** foram o itinerário principal, um motivo para a partida. Com o tempo, os incidentes e o acaso provocaram desvios sem fim. Inocentes paragens, novos caminhos e muitos retornos que estão marcados nesse mapa de lembranças e esquecimentos.

Um caleidoscópio de imagens-histórias foi se construindo, fazendo-se matéria e me abraçando ao fim de cada viagem. É essa natureza (da vida) a minha estrada. Essa vida que migra para sempre, sem nunca mais voltar igual para qualquer parte.

Paula Sampaio

Em 25 de setembro de 2011

Pedro Motta

Belo Horizonte, MG, 1977
Vive em / Lives in Belo Horizonte, MG

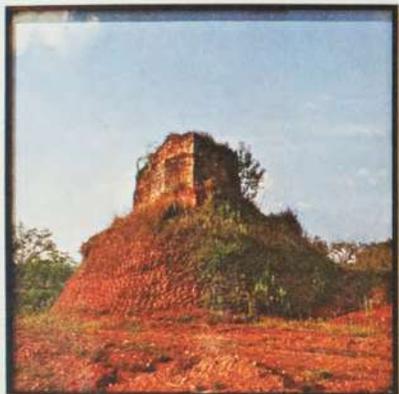
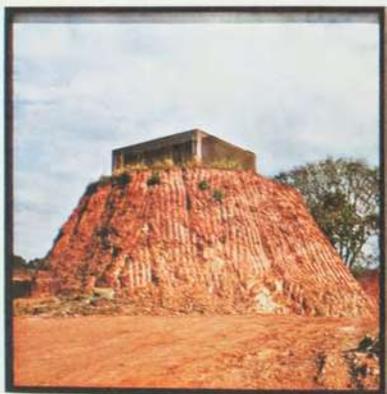
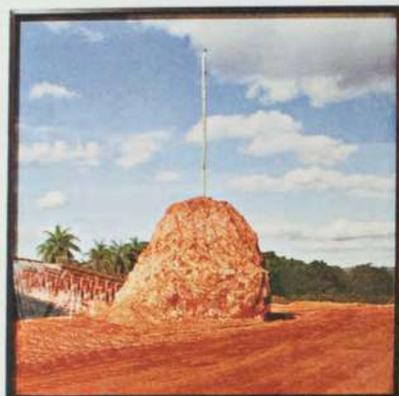
Formado em 2002 pela Escola de Belas-Artes, UFMG. Suas principais exposições incluem o Museu de Arte da Pampulha (MG), 2004; 2ª Bienal de Bucareste (Romênia), 2006; 5ª Bienal Internacional de Fotografia e Artes Visuais de Liège (Bélgica), 2006; e *Fotografia contemporânea brasileira*, Neue Berliner Kunstverein (Alemanha), 2006. Publicou *Temprano* (Belo Horizonte: Funarte, 2010) e *Paisagem submersa* (São Paulo: Cosac Naify, 2008).

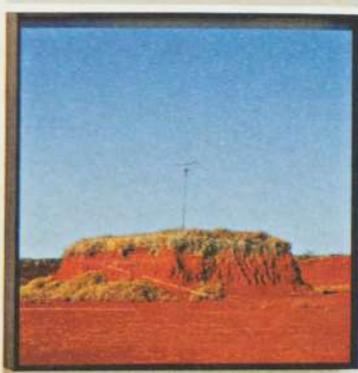
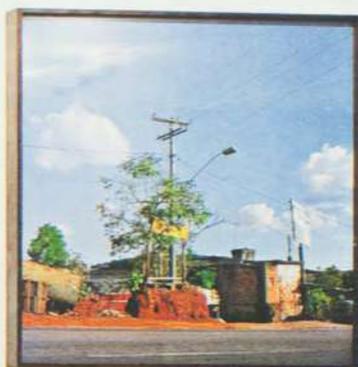
O fotógrafo mostra a série *Arquipélago #2*, uma coleção aberta de imagens em que a ampliação e alargamento das rodovias são abordadas a partir de estruturas inusitadas, vestígios do trabalho de escavadeiras e caminhões.

Graduated in 2002 at the UFMG School of Fine Arts. His principal exhibitions include Museu da Pampulha (MG), 2004; 2nd Bucharest Biennale (Romania), 2006; 5th Liege International Photography and Visual Arts Biennale (Belgium), 2006; *Fotografia contemporânea brasileira*, Neue Berliner Kunstverein (Germany), 2006. His published works include *Temprano*, (Belo Horizonte: Funarte, 2010) and *Paisagem submersa* (São Paulo: Cosac Naify, 2008).

The photographer presents his *Arquipélago #2* series, an open collection of images in which the extension and widening of the highways is addressed using unusual structures, vestiges of road works and trucks.







Raphaël Grisey

Les Lilas, França / France, 1979

Vive em / Lives in Berlim, Alemanha / Berlin, Germany

Faz arte com base temporal: fitas experimentais em um canal, instalações de vídeo, ensaios em vídeo e documentários. Sua obra reúne ou produz narrativas sobre memórias coletivas, migração ou arquitetura. Desde 2003 seus trabalhos são mostrados em muitos festivais internacionais de vídeo e filmes (França, Canadá, Espanha e Alemanha) e em exposições e museus (Hungria e França).

O artista realizou diversas residências no Brasil. Ele exhibe o vídeo *Minhocão*, em que um carro com um grande sistema de som transmite um texto de Affonso Eduardo Reidy sobre seus preceitos da arquitetura moderna.

Produces art based on time: experimental tapes in a canal, video installations, video essays and documentaries. His work brings together or produces narratives on collective memories, migration and architecture. In 2003, his work has been shown at various international video and film festivals (France, Canada, Spain and Germany), and in museum exhibitions (Hungary and France).

The artist has been in residence on various occasions in Brazil. Here he shows his video *Minhocão*, in which a car with a large sound-system transmits a text by Affonso Eduardo Reidy on his precepts of modern architecture.







Itinerário do artista, *National motives*, 2011



Itinerário do artista, *The Indians*, 2011

Ricardo Basbaum

São Paulo, SP, 1961

Vive no / Lives in Rio de Janeiro, RJ

Trabalha em torno das relações sociais, desenvolvendo uma abordagem comunicativa para impulsionar a circulação de ações e formas. Com diagramas, desenhos, textos, peças de áudio e instalações cria dispositivos interativos por meio dos quais a experiência dos atores e observadores participantes desempenha papel relevante. Sua individual mais recente foi *vibrosidades&vibrolução*, A Gentil Carioca (RJ), 2011.

O projeto do artista multimídia envolve a compreensão da itinerância a partir de um grande texto-diagrama colado nos vidros da fachada do museu. O texto se desloca da escrita para a linguagem oral, na forma de arquivos de áudio.

Works on social relations, developing a communicative approach that encourages the free circulation of actions and forms. Using diagrams, drawings, texts, audio pieces and installations, he creates interactive devices through which the experience of participants and observers play a key role. His most recent solo show was *vibrosidades&vibrolução*, A Gentil Carioca (RJ), 2011.

The artist's multimedia projects address the subject of wandering using a large text-diagram affixed to the glass façades of the museum. The text moves from the written to the spoken, in the form of audio files.



Itinerário do artista, Diagrama [sur, south, sul], 2009



Fuga para voces interiores/exteriores múltiples [escritura-fala], 2011

vocêeu



olha

sentar-se aqui

3

sim: cor

ah...!

Rodrigo Bivar

Brasília, DF, 1981

Vive em / Lives in São Paulo, SP

Participou das mostras coletivas *Grau zero*, Paço das Artes (SP), 2009; *2000 e oito*, SESC Pinheiros (SP) e Museu Victor Meirelles (SC), 2008 e *Panoramas do Sul*, SESC-Videobrasil, (SP), 2011. Entre as individuais destacam-se exposições na Galeria Millan (SP), 2009, Paço das Artes (SP), 2010, e Galeria Mariana Moura (PE), 2011.

Suas pinturas são frutos de viagens e de um olhar que se intriga com o que vê. A postura do artista é a de quem está num estágio anterior ao do habitante de um lugar, já acostumado com a banalidade da vida local.

Has contributed to collective shows, such as *Grau zero*, Paço das Artes (SP), 2009; *2000 e oito*, SESC Pinheiros (SP) and Museu Victor Meirelles (SC), 2008; and *Panoramas do Sul*, SESC-Videobrasil, SESC Belenzinho (SP), 2011. His solo shows include exhibitions at the Galeria Millan (SP), 2009, Paço das Artes (SP), 2010, and at the Galeria Mariana Moura (PE), 2011.

The paintings are the fruit of the artist's travels and an eye that is intrigued by what it sees. The attitude adopted by the artist is that of someone who has not yet become accustomed to the banality of local life.



O bravo (segunda versão), 2011



Umidade relativa, 2011



Rodrigo Matheus

São Paulo, SP, 1974

Vive em / Lives in Londres, Inglaterra /
London, England

Realizou as exposições individuais *Handle With Care*, Galpão Fortes Vilaça (SP), 2010; *The World We Live In*, Diaz Contemporary (Canadá), 2008; *Centurium*, Centro Cultural São Paulo (SP), 2005; e *Centurium*, Museu de Arte da Pampulha (MG), 2004. Entre as exposições coletivas destacam-se *Ecológica*, MAM-SP, 2010, e *Constructing Views: Experimental Film and Video from Brazil*, New Museum (EUA), 2010.

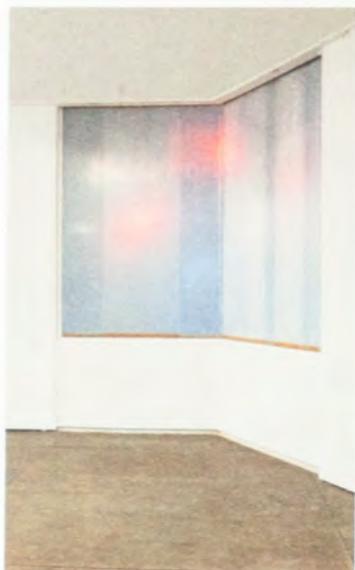
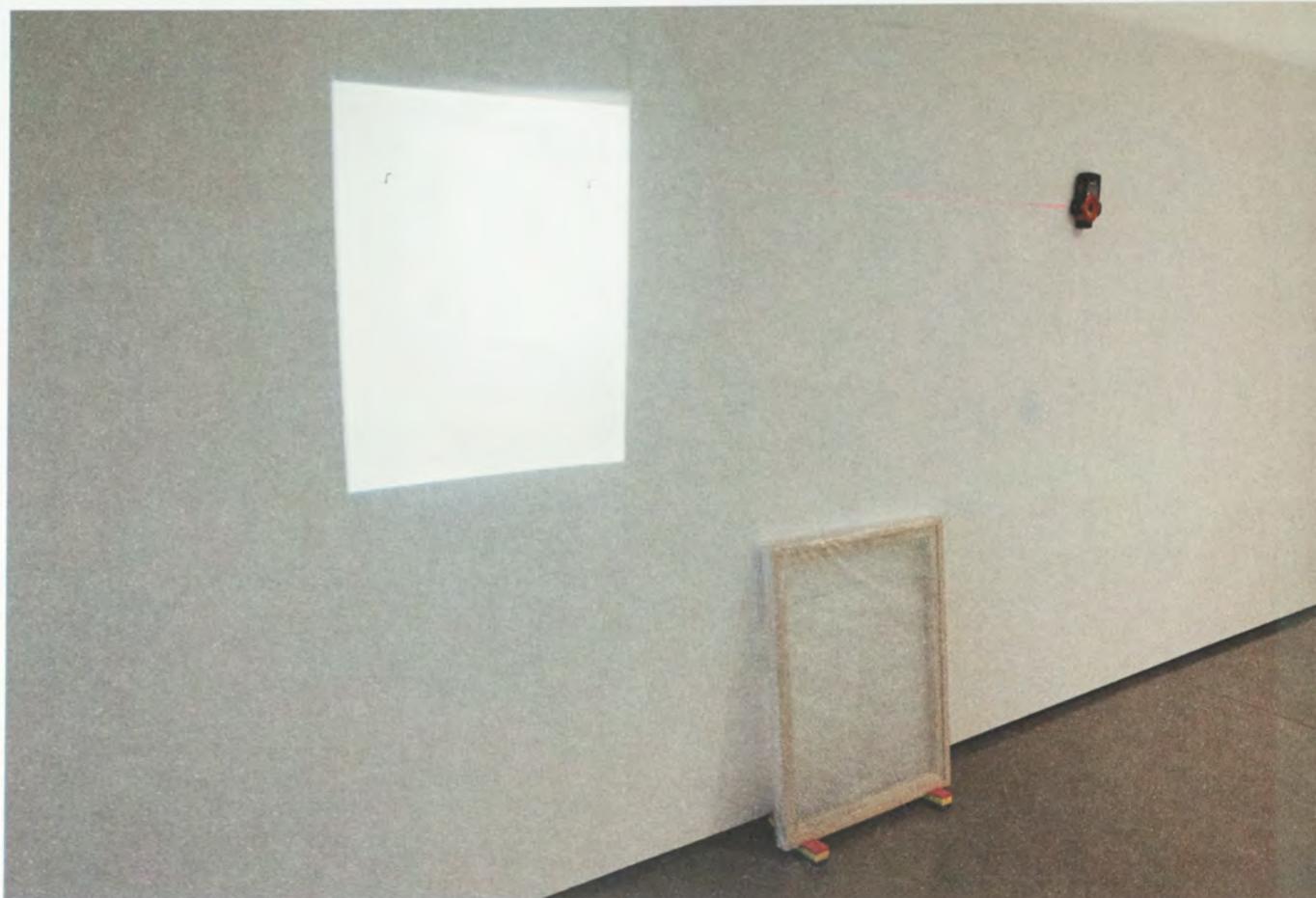
O artista pontua toda a exposição com elementos encontrados durante o período de montagem do Panorama. Com materiais de embalagem das obras da mostra, ele constrói arquiteturas provisórias.

His solo shows include *Handle With Care*, Galpão Fortes Vilaça (SP), 2010; *The World We Live In*, Diaz Contemporary (Canada), 2008; *Centurium*, Centro Cultural São Paulo (SP), 2005 and *Centurium*, Museu de Arte da Pampulha (MG), 2004. He has also contributed to the collective exhibitions *Ecológica*, MAM-SP, 2010 and *Constructing Views: Experimental Film and Video from Brazil*, New Museum (USA), 2010.

The artist punctuates the whole Panorama exhibition with elements found during the mounting of the exhibition itself. He creates an improvised architecture from the packaging materials of works of art exhibited in the show.



Inacabado / em andamento | Unfinished / in progress, 2011





Romano

Rio de Janeiro, RJ, 1969

Vive no / Lives in Rio de Janeiro, RJ

Criou o programa de rádio *Oinositado*, ponto de encontro da cena carioca de arte sonora de 2002 a 2004. Trabalha com intervenções abertas à participação do público. Participou da 7ª Bienal do Mercosul (RS), 2009. Em 2008 ganhou a Bolsa de Estímulo às Artes Visuais e o Prêmio Projéteis de Arte Contemporânea, ambos da Funarte (RJ). Em 2007 realizou a ação *Falante*, premiada no Salão de Abril, Fortaleza (CE).

O artista apresenta um conjunto de sapatos sonoros que o público pode, como o auxílio de educadores, usar sobre bases especiais ou itinerar por todo o museu. A experiência de caminhar com eles provoca sutis percepções sobre o modo como nos movimentamos e coordenamos nossos passos.

Sapato ping pong – deve ser usado sentado ou deitado no chão

Sapato chocalho (tampinhas) – deve ser usado direto no chão, ou sobre a base prata

Sapato ventosa – deve ser usado na base de acrílico

Sapato mola – deve ser usado na base prata

Sapato pandeiro – deve ser usado direto no chão ou na base de acrílico

Sapato escova – deve ser usado na base cobre

Sapato corrente – deve ser usado na base prata

A base de bolas de gude pode ser usada com os próprios sapatos

Created the *Oinositado* radio show, which was a meeting point for Rio sound artists from 2002 to 2004. He works with interventions that are open to the public. He contributed to the 7th Bienal do Mercosul (RS), 2009. In 2008 he won the Visual Arts grant and the Projéteis de Arte Contemporânea Prize, both from Funarte (RJ). In 2007, he staged *Falante*, which won an award at the Salão de Abril, Fortaleza (CE).

The artist presents a set of sound shoes which the public an, with the aid of educators, use on special bases or itinerate through all the museum. The experience of walking with them provokes subtle perceptions on the way we move and coordinate our steps.

Ping pong shoes – must be used sitting or lying on the floor

Rattle shoes (soda pop caps) – must be used directly on the floor, or on the silver basis

Suction shoes – must be used on the acrylic basis

Spring shoes – must be used on the silver basis

Tambourine shoes – must be used directly on the floor or on the acrylic basis

Brush shoes – must be used on the copper basis

Chain shoes – must be used on the silver basis

The marbles basis can be used with one's own shoes







Sara Ramo

Madri, Espanha / Madrid, Spain, 1975
Vive em / Lives in Belo Horizonte, MG

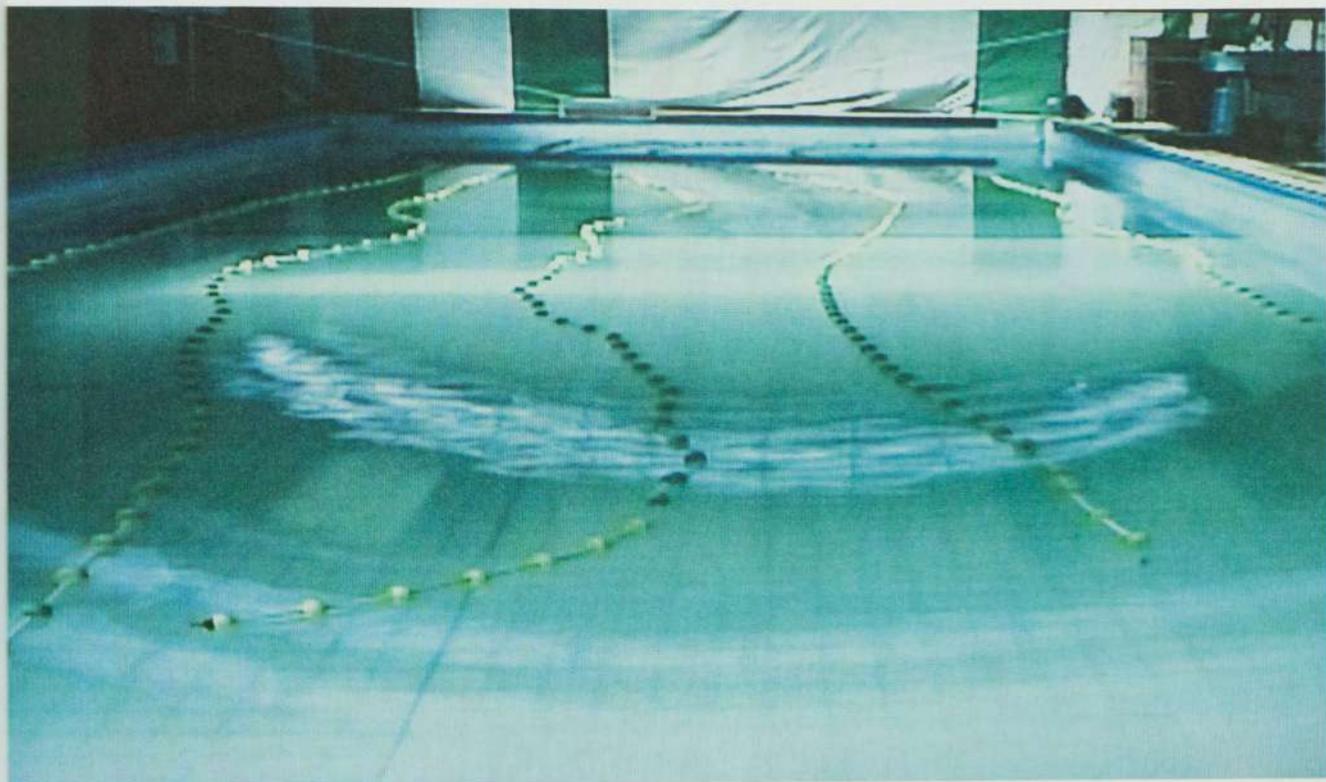
Entre suas exposições individuais estão *La Banda de los Siete*, EAC (Uruguai), 2011 e *Simetrias*, Galeria Estrany-de la Mota (Espanha), 2010. Participou das coletivas *H BOX*, Guangdong Museum of Art (China), 2011; 29ª Bienal de São Paulo, 2010, e 53ª Bienal de Veneza (Itália), 2009.

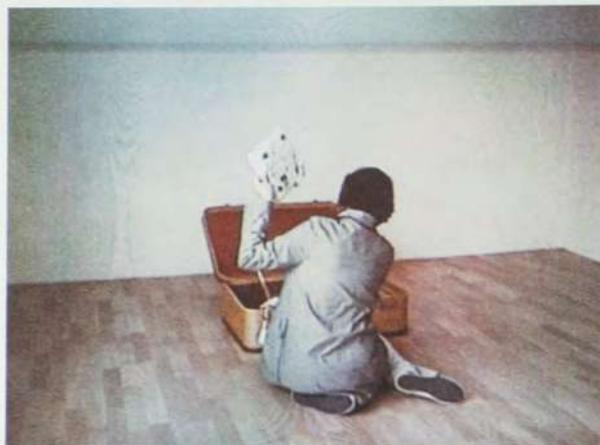
A artista se apropria de elementos e cenas do cotidiano, deslocando-os de seus lugares de origem e rearranjando-os em vídeos, fotografias, colagens, esculturas e instalações. O vídeo *Translados* é metáfora do nomadismo contemporâneo. Em *Planos móveis*, a câmera estática mostra uma piscina e suas raias mexendo-se suavemente da posição retilínea para a curva, uma clara alusão às incertezas que povoam a vida contemporânea.

Her solo shows include *La Banda de los Siete*, EAC (Uruguay), 2011 and *Simetrias*, Galeria Estrany-de la Mota (Spain), 2010, and she has participated in the following collective exhibitions:

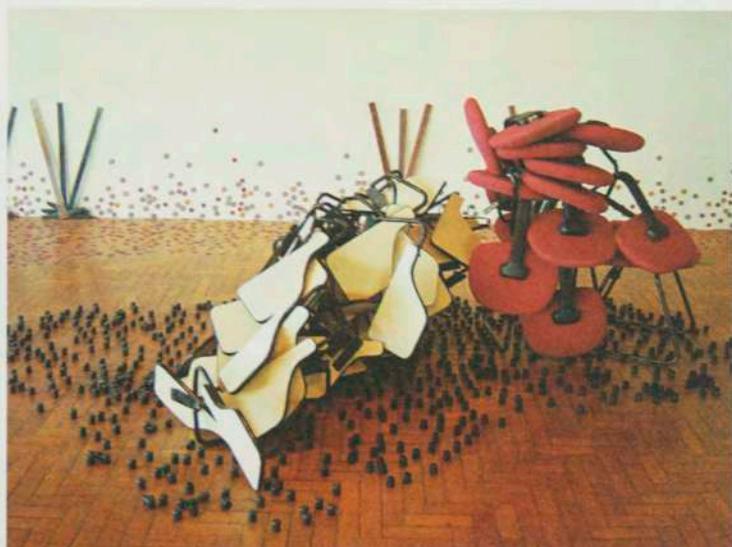
H BOX, Guangdong Museum Of Art (China), 2011; 29th Bienal de São Paulo (SP), 2010; and the 53rd Venice Biennale (Italy), 2009.

The artist selects elements and scenes from everyday life, displacing them from their places of origin and re-arranging them in videos, photographs, collages, sculptures, and installations. The video *Translados* is a metaphor of the nomadic nature of contemporary life. In *Planos móveis*, the static camera shows a swimming pool with the rays of sunlight moving from a rectilinear to a curved position in a clear allusion to the uncertainties that abound in contemporary life.





Trabalho da artista, *O jardim das coisas do sótão*, 2004



Virginia de Medeiros

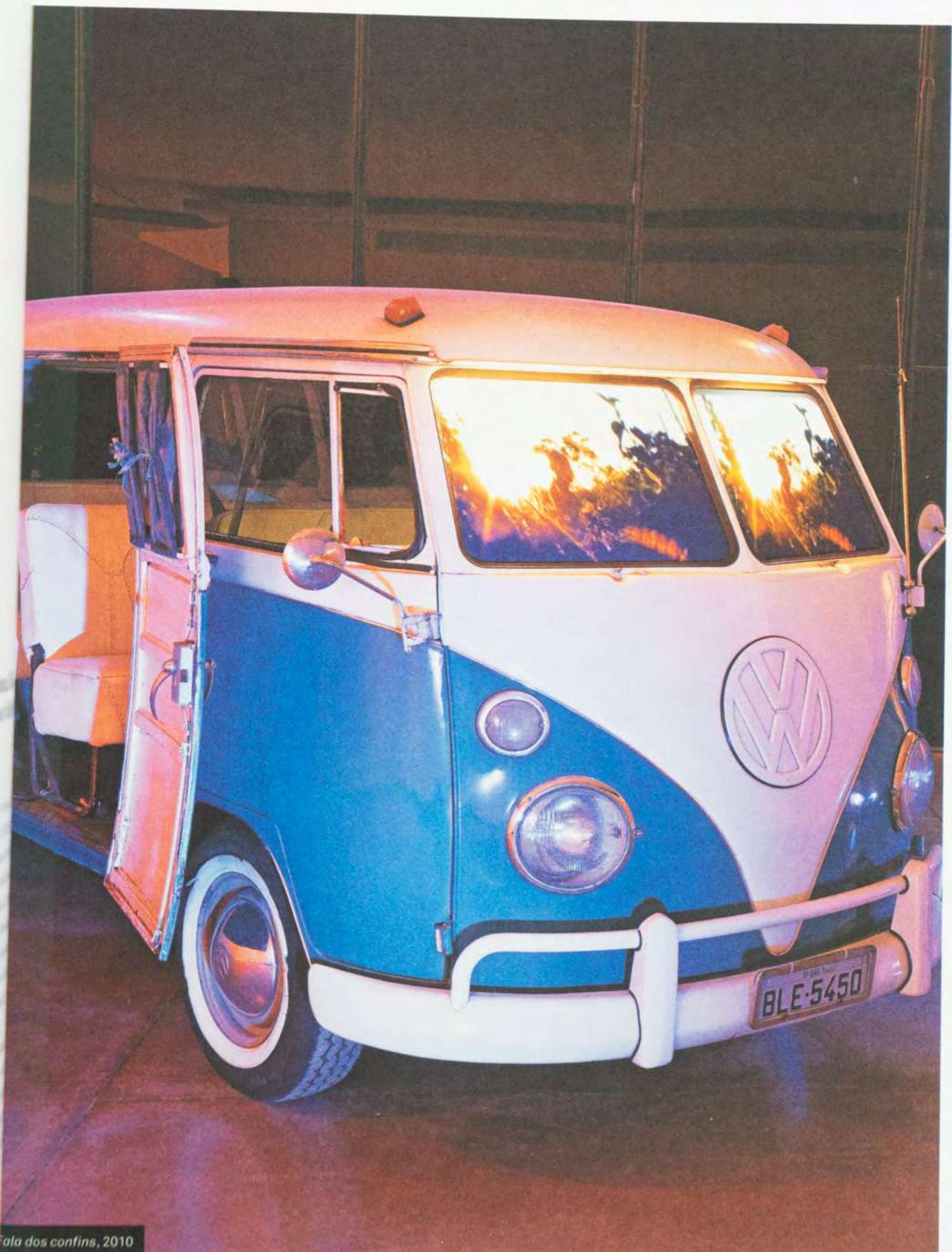
Feira de Santana, BA, 1973
Vive em / Lives in São Paulo, SP

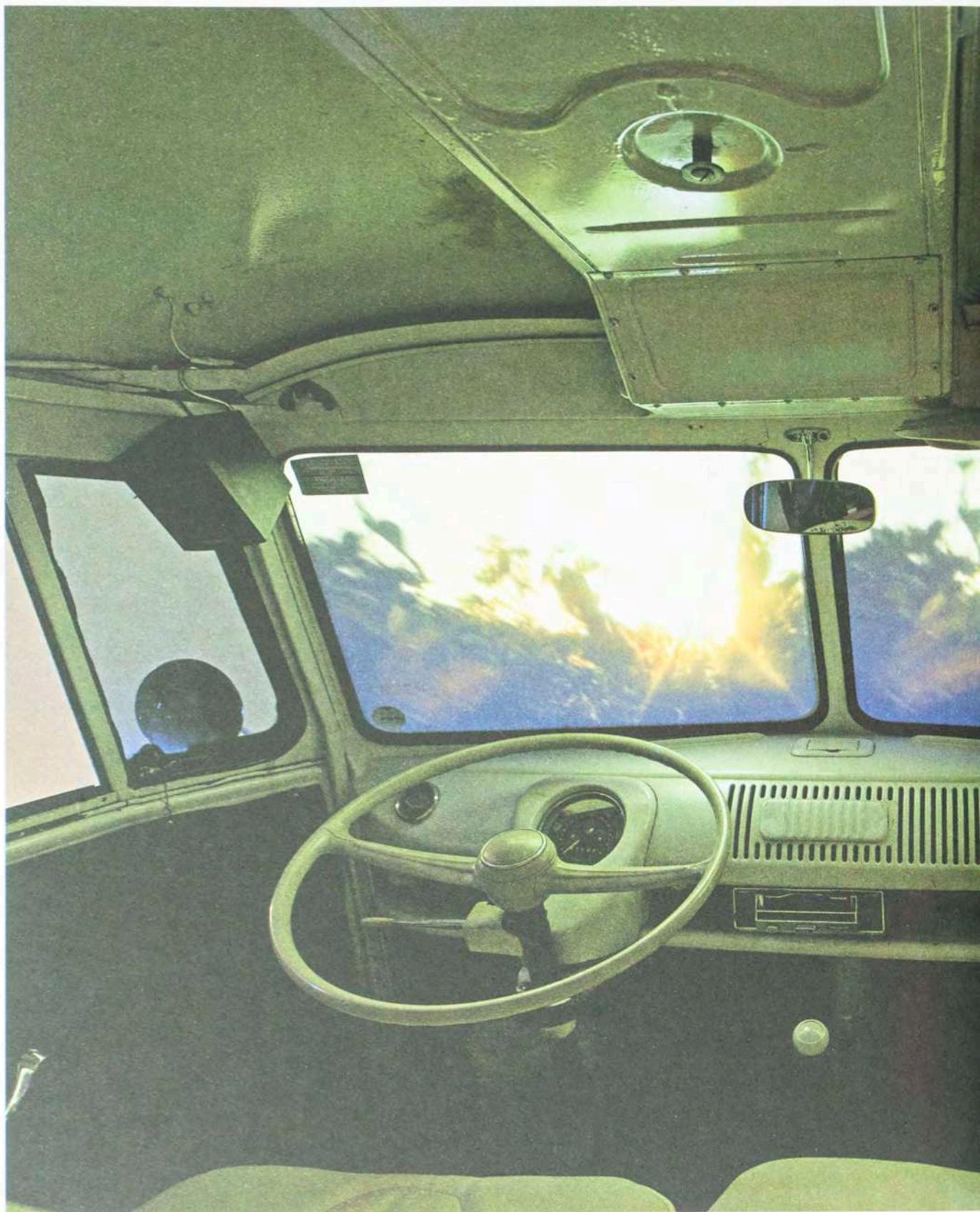
Mestre em artes visuais pela UFBA, fixou-se em São Paulo em 2009. Participou do Programa Rumos Artes Visuais, Itaú Cultural (SP), 2005-6, e da 27ª Bienal de São Paulo, 2006. Fez parte do programa de residência no Centro de Artes La Chambre Blanche (Canadá), 2007. Foi premiada pela Rede Nacional Funarte Artes Visuais, 2009, e expôs na 2ª Trienal de Luanda (Angola), 2010.

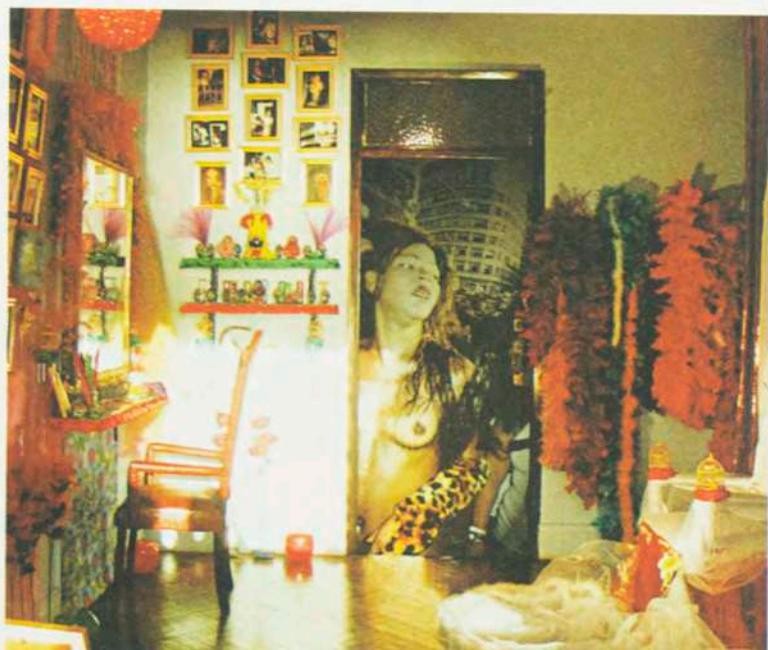
A artista expõe a instalação sonora *Fala dos confins*, ambientada numa perua Kombi que já ganhou até nome: Catarina. Foi com esse veículo que ela percorreu municípios da bacia de Jacuípe, no sertão da Bahia, recolhendo o repertório oral da população local.

Holds a Master's degree in Visual Arts from UFBA, and moved to São Paulo, in 2009. She took part in the Programa Rumos Artes Visuais, Itaú Cultural (SP), 2005-6, and the 27th Bienal de São Paulo, 2006. She was artist in residence at the La Chambre Blanche Arts Center (Canada), 2007. She was awarded the Rede Nacional Funarte Artes Visuais prize, in 2009. She took part in the 2nd Trienal de Luanda: *Geografias emocionais, arte e afectos* (Angola), 2010.

The artist exhibits her sound installation, *Fala dos confins*, in an old Volkswagen van, which goes by the name of Catarina. This was the vehicle she used to drive around the municipalities of the Jacuípe basin, in the semi-arid parts of Bahia, collecting the oral history of the local population.







Wagner Malta Tavares

São Paulo, SP, 1964

Vive em / Lives in São Paulo, SP

Trabalha com vídeo, escultura, fotografia, gravura, desenho, performance e instalação, lançando mão de ficção científica, mitologia, teatro clássico e literatura. Realizou exposições individuais no CEUMA-USP (SP), Instituto Tomie Ohtake (SP) e MAC-Niterói (RJ). Participou de coletivas no Brasil e no exterior. Entre 2001 e 2004 fundou e dirigiu a galeria 10,20x3,60.

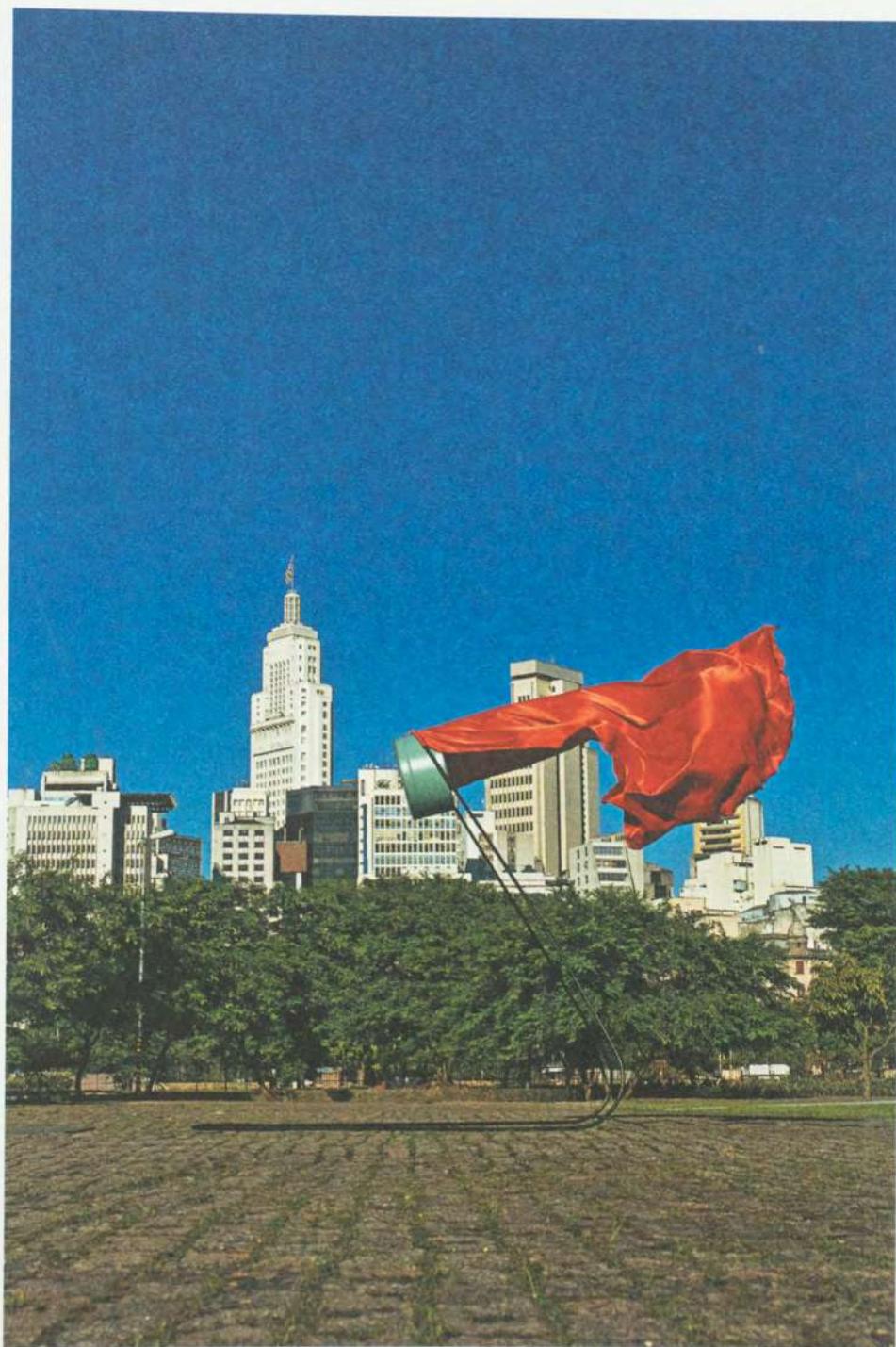
O trabalho apresentado é um contraponto ao trânsito frenético, aos itinerários e itinerâncias pelo mundo. De uma cadeira, elemento associado ao descanso e à espera, brota uma vela de barco, signo das viagens e rotas marítimas. No espaço expositivo, a vela diz muito sobre a impossibilidade real do deslocamento.

Produces videos, sculptures, photographs, engravings, drawings, performances and installations, drawing on science fiction, mythology, classical drama and literature. He has held solo shows at CEUMA-USP (SP), Instituto Tomie Ohtake (SP), MAC-Niterói (RJ) and taken part in collective exhibitions in Brazil and abroad. He founded Galeria 10,20x3,60 in 2001 and was its director until 2004.

The work presented forms a counterpoint to the frenetic traffic and comings and goings around the world. A chair—a piece of furniture associated with rest and waiting—sprouts a sail, a symbol of travel and voyages by sea. In the exhibition space, the sail speaks volumes on the true impossibility of displacement.







32º PAB

SEMINÁRIO



SEMINAR

CINEMA DE ARTISTA

Raquel Garbelotti

Dracena, SP, 1973

Vive em / Lives in São Paulo, SP

Realizou diversos projetos em artes visuais. Podem ser destacados sua videoinstalação *Boa Vista* na 25ª Bienal de São Paulo, 2002, e seus vídeos *RING* e *Silent film: in search of a pomeran house*, exibidos na exposição coletiva *translations/traduições* na WARC (Canadá), 2008, e na Galeria Casa Triângulo (SP), 2006. Entre 2005 e 2007 pesquisou *community based art*, relacionando com vídeo. Doutoranda da ECA-USP.

A proposição da artista é dar continuidade ao debate que tem promovido sobre os trânsitos entre videoarte, videoinstalação e cinema. Seu trabalho é um seminário, no qual ela apresenta parte de sua pesquisa de doutorado sobre o assunto e, ao lado de especialistas, discute sobre o filme-ensaio e o documental-documentário.

Has produced various visual arts projects, including her video-installation *Boa Vista* at the 25th Bienal de São Paulo in 2002 and her videos *RING* and *Silent film: in search of a pomeran house*, at the *translations/traduições* exhibition at the WARC (Canada), 2008, and the Galeria Casa Triângulo (SP), 2006. Between 2005 and 2007 she conducted research into video-related community based art. She is currently studying for a doctorate at ECA-USP.

The artist's proposition is to continue the debate she has been promoting on the transits among videoart, videoinstallation and cinema. Her work is a seminar, in which she presents part of her doctorate research on the subject and, along specialists, discuss on film-essay and documental-documentary.



Itinerário da artista, A reflexividade dos mecanismos de apresentação dos projetos em arte e audiovisual garante o seu estado estético político?, 2010

Cinema de exposição, cinema de artista, outro cinema, efeito cinema: nomenclaturas e normas de representação. A reflexividade nas videoinstalações: a obra em perspectiva (documental)

Raquel Garbelotti

Ao pesquisar a leitura crítica já realizada sobre a categoria videoinstalação, é incontornável recorrer às reflexões de Martha Rosler (2004), a partir da história da videoarte. A autora desenvolve sobre a passagem das obras em vídeo de um momento utópico para seus desdobramentos depois dos anos 1970, momento que definiu os caminhos para sua institucionalização.

Ao desenvolver sua crítica, a autora se baseia nos conceitos de *mídia* e de *mito*.¹ Segundo ela, a falta de crítica e sua museificação foi parte de um processo de preocupações com a essência do meio, uma posição modernista de oposição entre ciência e tecnologia.

Em sua tese, Martha Rosler aponta ser o *discurso da tecnologia* o mito construído em torno da videoarte. A autora analisa a missão autoimposta da arte de pôr o vídeo diante de suas fronteiras e de suas aproximações com a fotografia, o cinema e a televisão, ao mesmo tempo em que neutralizou seu contexto de reflexão (a relação contextual) acerca da recepção das obras. Assim, Rosler designa como *assimilacionista*

a história desse meio, na medida em que os artistas trabalhavam com a videoarte já dentro do sistema, com obras para o contexto museológico, distante de uma negatividade social das primeiras obras.

Segundo Martha Rosler:

A museificação tem incrementado a importância das instalações, um gênero que converte o vídeo em escultura, quadro ou natureza-morta, posto que a instalação só pode existir nos museus, os quais demonstram sua abertura à alta tecnologia acolhendo dentro de seus muros montanhas de obedientes e glamorosos equipamentos tecnológicos (isso tranquiliza os artistas, os curadores, os museus e galerias e também potenciais colecionadores). O corpo curatorial, como nos influentes festivais de vídeo, distingue também gêneros nos meios de tal modo que o vídeo se encaixe nas categorias tradicionais de classificação do cinema: vídeo documental, biográfico, de viagens, formal-abstrato, de processamento de imagens e agora, também, de terror, de baile, de paisagem (e quem sabe também de música).²

O que mais interessa a esta pesquisa, a partir da crítica desenvolvida por Martha Rosler, é a relação entre a institucionalização das videoinstalações e

[1] Rosler parafraseia Roland Barthes, para quem "o mito é a fala despolitizada". Ver Martha Rosler, "El video: más allá del momento utópico", in *Imágenes públicas, la función política de la imagen* (ed. Jesús Carrillo, trad. Eduardo García Agustín), Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 300. Texto traduzido do original: "Video: Shedding the Utopian Moment" (2004).

[2] Id., *ibid.*, p. 304.

os procedimentos que se organizam em torno dessa mesma categoria, em termos do instalativo ou dos processos de exibição dessas obras. O que a autora mais destaca, a respeito das consequências da museificação, seria o que determina como *valores de produção*. Esse termo é por ela associado à normatização dos modos de ver, expor e produzir. Nesse sentido, podemos pensar no dispositivo e sua conformação total às demandas de produção da obra como puro interesse pelo valor de sua exposição. Diante desse impasse, no entanto, Rosler crê em práticas socialmente comprometidas, *fora dos museus*,³ em colaboração com outros produtores, distante das instituições de arte.

Esse não é o modelo que defenderei aqui; no entanto, a crítica estabelecida por Rosler é necessária para a produção do que desenvolvo como quebra da categoria videoinstalação ou das possíveis formas de sua atualização.

Uma questão que deve ser considerada ao pensarmos nas videoinstalações como categoria e em suas nomenclaturas possíveis é o que Claire Bishop (2005) tece enquanto consideração crítica em seu texto "Video Atopia".⁴ Nele, a autora trata das formas de engolfamento do espectador pelo espaço instalativo, retomando, para isso, o texto "A Cinematic Atopia"⁵ de Robert Smithson (1971), em que Smithson faz reflexões sobre a relação cinema e arte. Robert Smithson já havia escrito nesse seu ensaio a respeito de suas impressões de engolfamento do espectador pelo *aparato cinematográfico* – a relação passiva, sentado assistindo ao filme.

A autora defende sua tese sobre as videoinstalações a partir dessa noção do *apparatus* ou *surroundings*. É este, para ela, o impulso por detrás das obras de videoinstalação: *um duplo fascínio com a imagem na tela e a sua condição de apresentação*.⁶ Para Bishop, essa condição de apresentação de muitas dessas instalações seria a produção de uma percepção crítica por parte do observador, em diversas versões de uma narrativa. Esse seria para

ela o caso de um grupo de artistas (Isaac Julien, Eija-Liisa Ahtila e Stan Douglas etc.) interessados em pôr o espectador entre a imagem e a *situação cinema* de forma física (espacial).

O terceiro modo de operar as videoinstalações, segundo Bishop, seria pelo viés estreito com a mídia/meio. Claire Bishop comenta o que para a historiadora Ana Wagner seria o modelo em que opera Bill Viola, pela imersiva experiência do espectador, mimeticamente engolfado em dois níveis: [...] *consumido pela escuridão e emergindo das sombras pelas silhuetas na tela*.⁷

Por fim, a autora utiliza os trabalhos de Janet Cardiff, *Playhouse* e *Paradise Institute* (2001), para tratar do som como o elemento que poderia ser o vetor discordante da ideia já preconcebida de engolfamento pelas videoinstalações.

Toda essa questão do *apparatus* ou *situação cinema* devolve-nos à categoria de *cinema de exposição*. Em seu texto "Um 'efeito cinema' na arte contemporânea", Philippe Dubois (2006) retoma a questão mais aprofundadamente. Para Dubois, no entanto, é evidente que a questão da identidade ou natureza do próprio cinema é uma natureza que se sente questionada, em via de desaparecimento.

Dubois pergunta: *Nessas transferências e deserções, ocorridas no plano das instituições que traduziriam os interesses nos termos de Bourdieu de legitimação simbólica, quem ganharia o quê?*⁸

Para o autor, este *efeito cinema* se organizaria em torno de quatro configurações estruturantes, ou quatro componentes do cinema: *o desenrolar das imagens, a projeção, a narrativa e a montagem*.⁹

Para Dubois é também preciso questionar: [...] *o que vemos nas exposições (ainda) é cinema? Foi o cinema que migrou (Paine, 2001), como se diz abandonando suas salas escuras por outras mais luminosas de museu – por quê?, com que propósito?*¹⁰

O autor conclui, no entanto, que os verdadeiros mediadores entre o cinema e as artes plásticas seriam os cineastas experimentais.

[3] Id., *ibid.*, p. 305.

[4] Claire Bishop, "Video Atopia", in *Installation Art: a critical history*. Nova York, Routledge, 2005, p. 94.

[5] Robert Smithson, "A Cinematic Atopia", in *Robert Smithson: The Collected Writings*, edição Jack Flam, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1996.

[6] Claire Bishop, *op. cit.*, p. 95.

[7] Esse duplo movimento do trabalho de Viola, descrito por Bishop, refere-se tanto a uma forma de operar pelo viés da mídia como para descrever exatamente um projeto seu, *Tiny Deaths* (1993). Id., *ibid.*, p. 99.

[8] Id., *ibid.*, p. 182.

[9] Id., *ibid.*, p. 180.

[10] Id., *ibid.*, p. 182.

Ligia Canongia (1981) levanta os antecedentes dos filmes de artistas que encontram na vanguarda do cinema uma *reação direta contra os filmes de roteiro e estrelismos*,¹¹ o que significava, portanto, trabalhar a imagem como uma das instâncias mais importantes do filme. De toda forma, para Canongia, esse cinema de artista teria encontrado nesse lugar de experimentação algo que transporia as especificidades das artes e do cinema, formando assim uma terceira mídia.

Interessa a esta pesquisa a respeito das nomenclaturas e seus antecedentes nas vanguardas, as quais aqui ordenei, que nesse cinema as formas que se interpenetram teriam, como visto no exemplo de Cardiff dado por Bishop, no som (sonoridade) sua motivação.

Segundo Ligia Canongia, foi Léopold Survage, em 1914, quem primeiro descreveu um projeto abstrato de cinema pictórico como algo análogo à música. A música seria o elemento mais *audível* e, portanto, aquele que alcançaria mais profundamente a relação obra e público, confrontando a rigidez dos mídia, como por exemplo a pintura e o objeto.

Para Canongia:

A expansão do espaço de intervenção do artista, a absorção dos problemas de metalinguagem na experiência estética como campo de pesquisa, repropôs ao cinema uma espécie de espelho, em que imagens e produção de imagens pudessem conviver, postas em um único circuito. Não que o cinema, com isso, tenha se tornado um instrumento passivo, de registro de ações e *performances*, mas assim como a fotografia e o videoteipe, tornou-se um novo utensílio para a proposta de expansão do universo criativo.¹²

Canongia aponta que no dadaísmo (por volta de 1950) os filmes perdem seu aspecto de ludicidade para se tornarem experimentações que se projetavam diretamente/contra o espectador ouvinte, pela violenta

[11] Segundo a autora, foi Fernand Léger (*Funções da pintura*, 1965) quem teria definido esse cinema de vanguarda que influenciaria os filmes de artista. Para Léger, os filmes de vanguarda se arriscariam fora do circuito comercial e dos parâmetros de linguagem de tal cinema para investir em linguagens específicas, mesmo a custo de serem chamados de cinema de autor. Ver Ligia Canongia, *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970-1980*, Arte Brasileira Contemporânea, Caderno de Textos 2, Rio de Janeiro, Funarte, 1981, p. 8.

[12] *Id.*, *ibid.*, p. 10.

oposição ao cinema industrial (*de espetáculo atraente para a vista ou sonoridade sedutora aos ouvidos*),¹³ em autores como Maya Deren, Willard Maas, Kenneth Anger, Stan Brakhage e Norman McLaren.

Segundo Canongia, nos anos 1960 o desenvolvimento do *outro cinema* e sua relação com a pesquisa em artes visuais se estreitou e, no entanto, foram os anos 1970 a época em que o cinema de artista e o cinema experimental tomaram consciência de algo importante para o que pretendo tratar neste texto – o desafio às normas de representação. Isso seria o que Raymond Bellour percebera como a constituição de um novo dispositivo.

Desse modo, Canongia separa as intenções do cinema de artista, do cinema experimental e do cinema independente. Para a autora, na produção marginal da época muitos cineastas estavam preocupados com a recusa em trabalhar o filme em uma chave técnica vendável e, portanto, esses cinemas se encontram no lugar da resistência à estrutura do espetáculo, na abertura da linguagem cinematográfica e sobretudo com a não identificação com a ideia de representação, ou seja, de liberação da imagem do *verossímil filmico*.¹⁴

Para Raymond Bellour (2005), muitas razões levam atualmente mais e mais cineastas em direção à instalação em galerias e museus. Bellour cita como precisa a tese de Dominic Païne¹⁵ de que a instância mais profunda desse processo se deve ao fato de que o cinema moderno já tendia a “se expor”, encontrando no museu seu prolongamento natural. Trata-se do fato de que esse foi o cinema da *reflexividade*,¹⁶

[13] *Id.*, *ibid.*

[14] Canongia explica que esse cinema experimental se difere do de autor (aquele que se move no mercado, percorrendo o espaço das contradições do sistema oficial de representação cinética) na medida em que busca hipóteses diferenciadas de escritura fílmica, e na medida em que procura um afastamento do mundo visual institucionalizado, trabalhando sobre a variação do suporte, do campo da visualidade e das estruturas de linguagem. Nesse sentido, o *verossímil filmico* refere-se a estrutura fílmica normatizada. *Id.*, *ibid.*, p. 15.

[15] Dominic Païne (2002, pp. 71-8) apud Raymond Bellour, “Um pouco mais de real”, in *Dispositivos de registro na arte contemporânea* (org. Luiz Claudio Costa, trad. Astrid Toledo), Rio de Janeiro, Contra Capa/FAPERJ, 2009.

[16] Segundo Jacques Aumont e Marie Michel: “A reflexividade é, portanto, o aspecto mais especificamente visual de questões mais gerais como o ‘filme no filme’, o ‘cinema no cinema’ e o procedimento da construção em abismo. Ver: cinema no cinema, construção em abismo, enunciação, olhar. Casetti 1987; Gerstenkorn 1987; Leutrat 1988; Metz 1991; Vernet 1988”. Jacques Aumont e Marie Michel, *Dicionário teórico e crítico de cinema* (trad. Eloisa Araújo Ribeiro, revisão técnica Rolf de Luna Fonseca), Campinas, Papirus, 2003, p. 254.

aquele que procurou, por meio de seus mecanismos de representação/apresentação, trazer o espectador para a relação mais constitutiva do filme. Podemos entender que as operações de disjunção entre imagem, som e texto nesses filmes provocavam uma consciência da audiência, no sentido de criar abertura para a sua construção narrativa e imagética.

Outra questão apontada por Bellour para essa continuidade do cinema no museu é a da desobrigação da narrativa, como já havia nos filmes de cineastas como Kiarostami. Agnès Varda, por sua vez, afirma que o dispositivo permite “não contar uma história”.¹⁷

Seguindo o pensamento de alguns autores acima descritos, considero que nessas transposições estratégicas de *imagem-tempo*¹⁸ como disjunção (som e imagem) nas instalações (o lugar de potencialização das imagens, mas também o lugar das estratégias de imersão), as videoinstalações, *grosso modo*, produzem potencialmente uma espécie de engolfamento em que o espectador se vê tomado pela profusão de telas e imagens, encontrando-se destituído da possibilidade de uma intervenção mais crítica ou produtiva. Bellour, no entanto, ao citar a obra de Varda,¹⁹ tratou de um projeto em que dispositivo e forma fílmica se combinaram e produziram uma obra com conteúdo estético-político. Nesse sentido, um dispositivo bem-sucedido.

É certo que não é o caso de afirmar de antemão que a separação do canal sonoro do da imagem, em termos físicos na instalação, garantiria o estado estético-político. Penso, por exemplo, em outras estratégias, como a do trabalho de Anri Sala, *Le Clash* (2010), para a 29ª Bienal de São Paulo, em que a apresentação de seu filme em um único canal se tornou, a meu ver, um dispositivo muito bem-sucedido, pois a estratégia disjuntiva da obra se realizou pelo objeto sonoro instalado fora da videoinstalação no pavilhão da Bienal: uma pequena caixa de música que deveria ser movimentada pelo

espectador passante no pavilhão, ativando assim a engrenagem sonora referente também à sonoridade do filme dentro da sala – a música *Should I Stay or Should I Go?*, da banda The Clash. Essa estratégia criava uma relação espacial da videoinstalação com o prédio da Bienal, produzindo assim uma relação contextual.

Esse trabalho de videoinstalação carrega o que, a meu ver, seria uma questão fundamental para a possível quebra da categorização ou nomenclatura (videoinstalação, cinema de exposição etc.), porque tem espacialidades distintas e temporalidades diferentes também no mesmo projeto, promovendo possíveis camadas de inserção do espectador na obra.

Para pensarmos mais aprofundadamente essa relação das temporalidades e espacializações de um projeto como forma de quebrar a categoria ou nomenclatura, utilizarei outro exemplo que considero bem-sucedido como dispositivo – é o caso de Pedro Costa. Trata-se de um excerto de seu filme *Juventude em marcha*, apresentado na exposição individual *Volver a casa*, no espaço Matadero, em Madri. No excerto, ele apresenta uma cena em que Ventura (um dos personagens de seus filmes) atua para a câmera, como que se lembrando de uma carta enviada para um possível amor de outro tempo e lugar. Em seu longa-metragem *Juventude em marcha*, temos esse mesmo texto (a carta) diversas vezes apresentado como narrativa constitutiva do filme, como questão *diegética* já problematizada no filme e que se espacializaria como *extradiegético*,²⁰ enquanto objeto para ler/ver na instalação.

Nessa instalação, no entanto, Costa dispõe ao lado do excerto projetado em *looping* a carta escrita à mão (por Ventura?) – um documento? E isso põe em *perspectiva* toda a ficção do filme. A carta, nesse excerto, torna-se o roteiro de Ventura para aquela *atuação*, em uma estratégia de Costa de apresentar o dispositivo em camadas diversificadas de leitura, distanciadas do espaço da pura imersão fílmica.

Pretendo, por fim, comentar essa relação disjuntiva e ao mesmo tempo contextual nos trabalhos que mencionei. No trabalho de Anri Sala,

[17] Agnès Varda apud Raymond Bellour. Id., *ibid.*, p. 167.

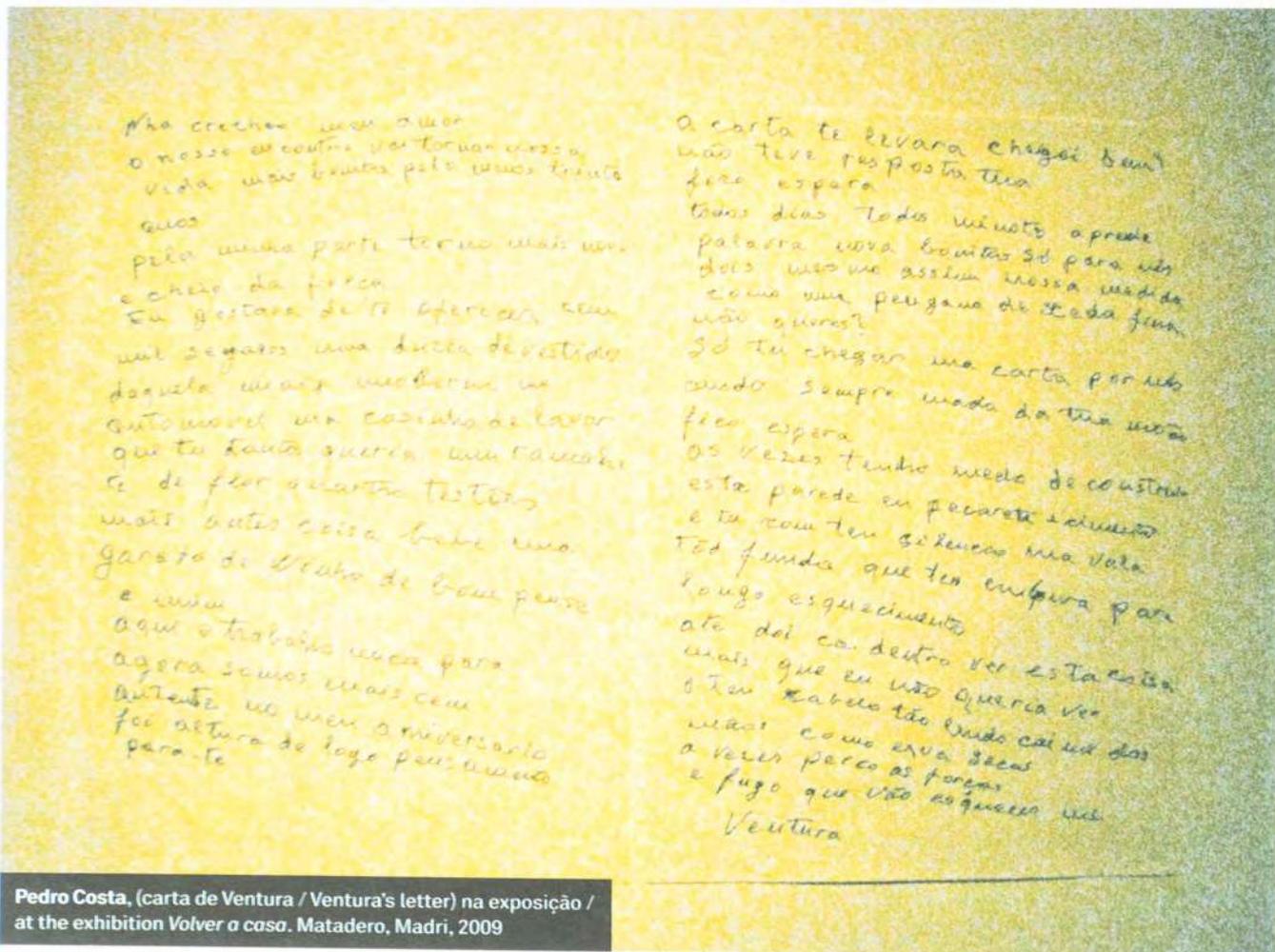
[18] Termo cunhado por Gilles Deleuze. Ver Gilles Deleuze, *A imagem-tempo: cinema 2* (trad. Eloisa de Araújo Ribeiro, revisão filosófica Renato Janine Ribeiro), São Paulo, Brasiliense, 2005.

[19] A obra de Agnès Varda analisada por Raymond Bellour foi a instalação *Les veuves de Noirmutier*, em que o autor acredita que especialmente nessa obra instalativa o fato sonoro torna-se o lugar de abertura para o espectador. Id., *ibid.*, pp. 165-6.

[20] Termo cunhado por Ismail Xavier. Ver Ismail Xavier, “O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da história em ‘São Bernardo’”, *Literatura e Sociedade. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, São Paulo, 1997, vol. 2, pp. 126-38.



Anri Sala, *Le Clash*, 2010
 Caixa de música / music box. Vista da instalação / Installation view, 29ª Bienal de São Paulo



Pedro Costa, (carta de Ventura / Ventura's letter) na exposição /
 at the exhibition *Volver a casa*. Matadero, Madri, 2009

Mãe creches um ou outro
 o nesse ex centro vai torvar nessa
 vida um bocado pelo meus trinta
 anos
 pela minha parte tenho mais um
 e cheio da força
 Tu gostava de te aferrar a mim
 um segredo uma busca de vestido
 daquela minha mulher no
 automóvel na cozinha de lavar
 que tu tanta queria um casaco
 de de flor quando te tinha
 mais antes coisa baba uma
 garota de Olhão de bom gosto
 e um
 aqui o trabalho nunca para
 agora sou eu mais com
 autêntico um novo aniversário
 foi altura de logo para a vida
 para-te

A carta te levava cheguei bem
 não tive respostas tua
 fica espera
 dois dias todos minutos a prede
 palavra uma bunita só para ver
 dois meses assim nessa medida
 como um perigoso de vida fina
 não queres?
 Só tu chegar uma carta por um
 lado sempre usado do teu modo
 fica espera
 Os vezes tenho medo de construir
 esta parede eu peço-te a construir
 e tu com tu silêncios me dala
 tão funda que ten culpa para
 longo esquecimento
 até do co dentro ver esta coisa
 mais que eu não queria ver
 o teu cabelo tão lindo calha dos
 meus como era deca
 a ver por as portas
 e fugo que vão esquecer um
 Ventura

o objeto caixa sonora também se espacializa além do filme. O objeto sonoro é, no entanto, distanciado da instalação, mas transforma toda a mostra em contexto para sua obra, o que a meu ver ocorre também com a carta de Ventura, do longa-metragem para a instalação de Pedro Costa.

Apresentei, portanto, a dúvida do instalativo enquanto categoria, como o lugar da participação crítica do espectador e como o lugar que garantiria o político da imagem-movimento. Acredito que os formatos de *reflexividade* atuais possíveis seriam aqueles da *obra em perspectiva (documental)*, em que os mecanismos de *reflexividade* poderão produzir uma narrativa constituída pelo espectador em um campo *extradiagético*. Podemos pensar o que fundamenta a *obra em perspectiva (documental)* como algo estendido não apenas no espaço, mas também no tempo, fazendo com que ela possa ser percebida como projeto.

Exhibition cinema, artist's cinema, other cinema, the cinema effect: names and representational norms. Reflexivity in video installations: *the work in perspective (documentary)*

Raquel Garbelotti

As a search of the critical literature on video installation reveals, there can be no avoiding the reflections of Martha Rosler (2004) on the history of video art. This author writes about the transition from the video work of a utopian age to developments after the 1970s, when the art form began to be institutionalized.

Her critique is based on the concepts of *media* and *myth*.¹ In her view, the lack of criticism and the inclusion of such works in museums was part of a series of concerns regarding the essence of the medium, a modernist position opposing science and technology.

In her thesis, Martha Rosler suggests that the myth constructed around video art is a *technological discourse*. She analyzes the self-imposed mission of the art form to make video confront its limitations and its similarities with photography, cinema and television, at the same time as neutralizing its context of reflection (the contextual relation) on the reception of works of art. Rosler describes the history of this medium as *assimilationism*, since artists were already working on video art from within the system, with work designed for museums in a way far removed from the social negativity of the first pieces.

According to Martha Rosler:

Museumization has heightened the importance of installations that make video into sculpture, painting or still life, because installations can live only in museums—which display a modern high-tech expansiveness in their acceptance of mountains of obedient and glamorous hardware. Curatorial frameworks also like to differentiate genres, so that video has been forced into those old familiar forms: documentary, biography, travelogue,

[1] Rosler paraphrases Roland Barthes, for whom "myth is depoliticized speech". See Martha Rosler "El video: más allá del momento utópico", in *Imágenes públicas, la función política de la imagen* (ed. Jesús Carrillo, transl. Eduardo García Agustín), Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 300. Text translated from the original: "Video: Shedding the Utopian Moment" (2004).

abstract-formal, image-processed, and now those horrors, dance and landscape (and music) video.²

What is most of interest for this research, based on the critique developed by Martha Rosler, is the relation between the institutionalization of video installations and the way such pieces are installed and exhibited. Rosler highlights the *values of production* as determining the consequences of inclusion in the museum. She associates this term with the normalization of ways of seeing, exhibiting and producing art. We can thus see the device and the way it conforms as a whole to the requirements of its production as pure interest in the value of its exhibition. In view of this impasse, Rosler believes in socially committed practices, *outside the museum*,³ in collaboration with other producers, who have nothing to do with art institutions.

This is not the model that I shall defend here, although Rosler's critique is a necessary basis for my argument regarding the break with the category of video installation and the possible forms that it can take.

One question that should be borne in mind when considering video installation as a category and other possible nomenclatures is the critical argument developed by Claire Bishop (2005) in "Video Atopia"⁴. In this text, the author addresses the way that the viewer is engulfed by the installation space, referring to Robert Smithson's "A Cinematic Atopia"⁵ (1971), which reflects on the relation between cinema and art. Robert Smithson had already written in this essay of the way the viewers seem to be engulfed by the *cinematographic apparatus*—the passive relation of sitting watching a film.

The author defends her hypothesis regarding video installations using this notion of *apparatus* or *surroundings*. This is, in her view, the impulse underlying video installations: *a double fascination with the image on the screen and the way it is*

presented.⁶ For Bishop, many of these installations are presented in such a way as to invite critical perception on the part of the viewer, using diverse versions of a single narrative. This is the case with a group of artists (Isaac Julien, Eija-Liisa Ahtila, Stan Douglas etc.) who are interested in situating the viewer between the image and the *cinema situation* in a physical (spatial) manner.

The third way in which video installations work, according to Bishop, is through the narrow bias of the medium. She notes that for the historian Ana Wagner this is the model that Bill Viola uses, immersing the viewers in the experience, mimetically engulfing them on two levels: [...] *consumed by the darkness and emerging from the shadows through the silhouettes on the screen*.⁷

Finally, the author uses the work of Janet Cardiff, *Playhouse* and *Paradise Institute* (2001) to discuss sound as an element that can be a discordant channel for the sensation of being engulfed by video installations.

This whole question of the *apparatus* or *cinema situation* brings us back to the idea of *exhibition cinema*. In "A 'cinema effect' in contemporary art", Philippe Dubois (2006) provides a more in-depth discussion of the issue. For Dubois, it is clear that the identity or nature of cinema proper is one that is being questioned and in the process of disappearing.

He asks the following question: *In these transferences and desertions, which occur in institutions that would translate interests in terms of Bourdieu's symbolic legitimation, what is gained and by whom?*⁸

According to this author, this *cinema effect* is organized around four structuring configurations, or four components of cinema: *the development of images, projection, narration, and montage*.⁹

Dubois also asks [...] *is what we see in exhibitions (still) cinema? Is it a cinema that has migrated (Paine, 2001), as it were, leaving its dark projection rooms for*

[2] Id., *ibid.*, p. 304.

[3] Id., *ibid.*, p. 305.

[4] Claire Bishop, "Video Atopia", in *Installation Art: A Critical History*. Nova York, Routledge, 2005, p. 94.

[5] Robert Smithson, "A Cinematic Atopia", in *Robert Smithson: The Collected Writings* (ed. Jack Flam), Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1996.

[6] Claire Bishop, *op. cit.*, p. 95.

[7] This double movement in Viola's work that Bishop describes refers both to a way of working through the bias of the media and of providing an exact description of one's own project, *Tiny Deaths* (1993). Id., *ibid.*, p. 99.

[8] Id., *ibid.*, p. 182.

[9] Id., *ibid.*, p. 180.

the more brightly lit ones of the museum? And why? What for?¹⁰

The author concludes, however, that the true mediators between cinema and the visual arts are experimental filmmakers.

Ligia Canongia (1981) sees in the antecedents of art films from the avant-garde cinema a *direct reaction against films involving screenplays and stars*,¹¹ which means working with images as one of the most important aspects of a film. Anyway, for Canongia, this art cinema would have found in this experimentation place something that would transpose the specific features of arts and cinema, thus creating a third medium.

It is of interest to the present study of names and their antecedents in the avant-garde, which I have ordered here, that in this kind of cinema interpenetrating forms have, as in the example of Cardiff given by Bishop, found their motivation in sound.

According to Ligia Canongia, it was Léopold Survage, in 1914, who first described an abstract pictorial cinema project as something analogous to music. Music is the most *audible* element and therefore the one that more deeply relates the work to the public, confronting the rigidity of media such as painting and objects.

For Canongia:

The expansion of the space in which the artist intervenes, the absorption of metalinguistic problems into the aesthetic experience as a field of research, brings back the idea of cinema as a kind of mirror, in which images and the production of images can exist alongside one another in a single circuit. This does not mean that cinema has become a passive instrument, registering actions and performances, but, like photography and videotape, has become a new vehicle for the expansion of the creative universe.¹²

Canongia notes that in dadaism (around 1950) films lost their playful aspect and became experiments that projected directly at/against the audience, in violent opposition to the movie industry (*with its appealing spectacle for the eyes and seductive sound for the ears*),¹³ in authors such as Maya Deren, Willard Maas, Kenneth Anger, Stan Brakhage and Norman McLaren.

According to Canongia, in the 1960s the development of *other cinema* and its relation to research in the visual arts became narrower, but the 1970s were the period when artist's cinema and experimental cinema became aware of something important for the purposes of this study—the challenging of the norms of representation. This is what Raymond Bellour saw as the beginning of a new medium.

Canongia thus distinguishes the intentions of art cinema, experimental cinema and independent cinema. She sees that in the fringe production of the time many filmmakers were concerned with the refusal to work the film in a saleable technical key and, therefore, these films react against the structure of spectacle, open out cinematographic language, and, above all, refuse to identify with the idea of representation and thus free the image from *cinematic verisimilitude*.¹⁴

For Raymond Bellour (2005), there are many reasons why more and more filmmakers are now moving in the direction of gallery and museum installations. Bellour cites Dominic Paine's thesis¹⁵ that, at the deepest level, this is due to the fact that modern cinema already tends to "exhibit itself", and moving to the museum is therefore a natural development. He argues that this was the cinema of

[10] *Id.*, *ibid.*, p. 182.

[11] According to this author, it was Fernand Léger (*The Function of Painting*, 1965) who first defined this avant-garde cinema that influenced films made by artists. For Léger, avant-garde films venture out beyond the commercial circuit and the parameters of such films to produce their own specific language, even at the cost of so-called auteur films. See Ligia Canongia, *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970-1980*, *Arte Brasileira Contemporânea*, Caderno de Textos 2, Rio de Janeiro, Funarte, 1981, p. 8.

[12] *Id.*, *ibid.*, p. 10.

[13] *Id.*, *ibid.*

[14] Canongia explains that this experimental cinema is different from that of the auteur (which moves in the market within the contradictions of the official system of cinematic representation) in so far as it seeks out hypotheses that are different from film and to distance itself from the institutionalized visual world, varying the support, the visual field and the structure of the language. Verisimilitude is thus the normative structure of film. *Id.*, *ibid.*, p. 15.

[15] Dominic Paine (2002, pp. 71-8) apud Raymond Bellour, "Um pouco mais de real", in *Dispositivos de registro na arte contemporânea* (ed. Luiz Claudio Costa, transl. Astrid Toledo), Rio de Janeiro, Contra Capa/FAPERJ, 2009.

reflexivity,¹⁶ which sought, through its mechanisms of (re)presentation, to involve the viewer more in the making of the film. We can see the disjointed images, sounds and texts of these films as producing awareness in the audience, by laying open the construction of its images and narrative.

Another question Bellour points to regarding the cinema in the museum is that of the lack of obligation to produce a narrative, as in the case of filmmakers such as Kiarostami. Agnès Varda also claims that there is no need "to tell a story".¹⁷

Following the thinking of some of the authors cited above, I believe that, in these strategic transpositions of *image-time*¹⁸ such as the disjunction (of sound and image) in installations (the place where images gain their power, but also the place for immersive strategies), video installations, generally speaking, have the potential to engulf the viewer in their profusion of screens and images, preventing more critical or productive intervention. Bellour, however, citing Varda,¹⁹ sees this as a project in which the apparatus and the cinematic form combine and produce a work of art with aesthetic and political content. It is, in this sense, a success.

It is true that it cannot be established in advance that separating the sound track from the image, in physical terms, will ensure an aesthetically and politically valid piece of work. There are other strategies, such as those used by Anri Sala in *Le Clash* (2010), at the 29th São Paulo Biennale, in which the presentation of the film in a single channel made the piece, in my view, much more successful, because the disjunctive strategy was achieved by the band sound installed outside the video installation in the Biennale pavilion: a small sound system that could be

moved by visitors to the pavilion, thereby activating the sound in the film and in the room—the Clash's *Should I Stay or Should I Go?* This strategy created a spatial relation between the video installation and the Biennale building.

This video installation poses, in my view, a fundamental question relating to the possibility of breaking with the prevailing categories or nomenclature (video installation, exhibition film and so forth), because it has distinct spatial and temporal features and allows the public to interact with it at different levels.

To investigate this relation between the temporality and spatial configuration of a project as a way of breaking with categories and nomenclature, I shall use another example that I consider successful, this time a piece by Pedro Costa. It is an excerpt from his film *Juventude em marcha*, exhibited as part of his solo show *Volver a casa* at the Matadero, in Madrid. In this excerpt, he presents a scene in which Ventura (a character in the film) acts for the camera, as if he were remembering a letter sent to a possible love from another time and place. In the feature film, this same text (of the letter) is presented on various occasions as the central narrative, as a *diegetic* question posed in the film that is spatialized *extra-diegetically*,²⁰ as an object to be viewed and read in the installation.

In this installation, Costa also displays, alongside the looped projected excerpt from the film, the handwritten letter. Was it written by Ventura himself? Is it a document? And this places the whole fiction of the film *in perspective*. The letter, in this excerpt, provides Ventura's script for this performance, as part of a strategy that Costa uses to present various levels of reading and break up the immersive space of the film.

Finally, I would like to comment on this disjunctive and contextual relation in the pieces I have cited above. In Anri Sala's piece, the sound system object projects out into the space beyond the film. The sound is however removed from the installation, but makes the whole show the setting for his work. I would argue that the same thing occurs with Ventura's letter from the feature film in Pedro Costa's installation.

[16] According to Jacques Aumont and Marie Michel: "Reflexivity is thus the most specifically visual of the more general questions, such as those of 'the film in the film', the 'cinema in the cinema' and the procedure of placing images en abîme. See: cinema in the cinema, construction en abîme, enunciation, gaze. Casetti 1987; Gerstenkorn 1987; Leutrat 1988; Metz 1991; Vernet 1988". Jacques Aumont and Marie Michel, *Dicionário teórico e crítico de cinema*, (transl. Eloisa Araújo Ribeiro, technical proofreading Rolf de Luna Fonseca), Campinas, Papyrus, 2003, p. 254.

[17] Agnès Varda apud Raymond Bellour. *Id.*, *ibid.*, p. 167.

[18] Term coined by Gilles Deleuze. See Gilles Deleuze, *A imagem-tempo: cinema 2* (transl. Eloisa de Araújo Ribeiro, philosophical proofreading Renato Janine Ribeiro), São Paulo, Brasiliense, 2005.

[19] The work of Agnès Varda analyzed by Raymond Bellour was *Les veuves de Noirmutier*, an installation which the author believes is made open to the audience through the sound. *Id.*, *ibid.*, pp. 165-6.

[20] A term coined by Ismail Xavier. See Ismail Xavier, "O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da história em 'São Bernardo'", *Literatura e Sociedade, Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, São Paulo, 1997, vol. 2, pp. 126-38.

I therefore question whether the installation is a category or a space open to critical participation or a place that politicizes the movement-image. I believe that the most promising current formats for reflexivity are those provided by the *work in (documentary) perspective*, in which the mechanisms that produce reflexivity can also produce a narrative built up by the audience in an extra-diegetic field. We can see the *work in (documentary) perspective* as something that is fundamentally extended not only in space, but also in time, making it something that can be perceived as a project.

Projeto *URUBU*: arte, política e documentário

Gisele Ribeiro

A forte presença de documentários na arte contemporânea é visível tanto nas práticas como nos discursos críticos sobre eles. Como parte do marco institucional, é bastante perceptível a quantidade de *making of* e vídeos institucionais que acompanham as grandes exposições, normalmente apresentados na entrada ou na saída do evento. Tratando de tornar o discurso oficial institucional ainda mais digerível ao público, o "documentário institucional" dá lugar à voz da instituição, agora supostamente democratizada tanto em sua linguagem como em sua distribuição, já que os catálogos são objetos cada vez mais financeiramente inacessíveis, e os textos aplicados à parede, curtos demais.

Entretanto, podemos discutir a relação da arte com aquilo que chamamos hoje "documentário" – uma combinação de imagem, som e texto tecnicamente reproduzidos¹ – de modo mais amplo. Pertencente à lógica cinematográfica e fotográfica, o filme documentário carrega consigo também questões relativas à representação do

mundo, e quanto ao seu papel no acesso direto à "realidade", à "experiência" ou à "verdade". Nesse sentido, a partir dos anos 1960 a crítica aos mitos da fotografia (e demais formas de reprodutibilidade técnica) como detentora de um acesso direto ao "real" será efetuada contundentemente, embora de pontos de vista teóricos diversos, por exemplo, de Hubert Damisch, Pierre Bourdieu, Jean-Louis Baudry, Laura Mulvey e Christian Metz, entre outros tantos, que ressaltam a eminente codificação da fotografia e do cinema.

Embora tal discussão parecesse já assentada no ambiente discursivo dos anos 1970, na década de 1980 o debate será retomado e alastrado até nossos dias, a partir da crescente inserção da fotografia, do cinema e do vídeo na arte contemporânea, que iria confluír com questões ligadas à lógica do documento desdobradas das práticas relacionadas à arte conceitual. (De modo sucinto, só para não deixar de mencioná-las, tais questões giram em torno da ideia de desmaterialização, proposta e disseminada por Lucy Lippard, e a necessidade de uma retomada da arte conceitual que leve em consideração os posicionamentos contra a ideia de desmaterialização, ou seja, contra a ideia de que qualquer forma assumida por um trabalho possa ser tomada como transparente com relação à ideia. A

[1] Deixaremos propositalmente as definições mais precisas de lado, já que, como diria Hito Steyerl, o termo "documentário" abriga uma multiplicidade de práticas que não podem ser homogeneizadas sob uma categoria: "o documentário". Trataremos aqui de algumas questões que atravessam essas práticas, principalmente quando enquadradas pelo campo da arte, considerando o termo como site de desacordos quanto à sua definição.

forma documental, bastante presente nas práticas conceituais, visaria a uma dupla crítica: tanto em direção à legitimação social do documento, cuja convencionalidade o tornaria apto a transportar a “verdade” do acontecimento, como em relação à aura do objeto de arte único como autonomamente detentor de todo o seu sentido e valor. Os diversos “documentos” utilizados são indicados, portanto, como *parte* da obra – e não a obra “em si” –, embora partes indissociáveis de seus significados sociais.)

Com relação ao debate acerca da fotografia nos anos 1980, sua “natureza” indiciária serviria como base de argumentação para teóricos como Philippe Dubois, em seu bastante repercutido *L'acte photographique et autres essais* (1990), e mesmo Rosalind Krauss, que – embora não descarte a convencionalidade do signo fotográfico e o relacione com a palavra – ainda defende em “Notes on the Index: Part I” (1976) e “Notes on the Index: Part II” (1977) o *status* ontologicamente documental da fotografia baseado no paradoxo barthesiano de uma “mensagem sem código”, que a permitiria atuar como índice, impressão ou traço do real. Tanto Rosalind Krauss como Philippe Dubois vão sugerir a partir daí que o índice “deve ser visto como algo que molda a sensibilidade de um grande número de artistas contemporâneos”.²

Desse modo, nos anos 1990 Dubois põe em dúvida todo o movimento que torna perceptível a construção da forma documental – de fato, a ideia de que a realidade se constrói – para voltar a insistir na defesa do índice como característica fundamental que manteria conectadas as imagens fotográficas ao real. A convencionalidade do dispositivo fotográfico como instrumento de uma “nova visão” é desconsiderada por Dubois, que persiste, como outros autores contemporâneos, em uma espécie de “naturalização” da tecnologia.³

[2] Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Part II”, in *The Originality of The Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge/Londres: MIT Press, 1986, p. 219. Será somente em “The Photographic Conditions of Surrealism”, de 1981 (publicado no mesmo livro acima citado), que Krauss chegaria perto da ideia de que a representação se constrói no enquadramento, que emolduraria a realidade criando um “espaço” deslocado; o que nos indica que o caráter indiciário da fotografia não poderia servir de argumento em sua defesa como forma privilegiada de representação. Afinal, todo índice precisa ser percebido como tal.

[3] Nos anos 2000, com a publicação de seus ensaios em *Video, cine, Godard*, Dubois fará o mesmo com o vídeo, agora apagando ao mesmo tempo o referente e a materialidade da imagem.

A complexa relação entre a ideia de verdade e história – que há séculos impregna a forma do livro como “explicação órfica do mundo” – e seu deslocamento (não sem complicações) em direção às formas mais contemporâneas de representação como a imprensa e a televisão são também fatores importantes no encobrimento do “documental” como forma tão comprometida como as anteriores. Segundo Raymond Bellour, em um de seus ensaios dos anos 1980, publicado depois em *L'entre-images: photo, cinéma, video*, a aceleração dos tempos de reprodução e multiplicação de sua difusão garantiriam ao vídeo um papel destacado como discurso em “tempo real” da realidade. A compressão do tempo (antes fundamental) entre o evento e seu relato e a maior cobertura espacial dotariam o discurso produzido pelas formas de alta reprodutibilidade de maior grau de veracidade, imprescindível para ocupar o lugar vago pela crise da história. Junto à neutralização da autoria, a diminuição do tempo e a ampliação do espaço serão os novos critérios da verdade. Desse modo, quanto menor o tempo e menor a visibilidade dos produtores (a verdade não poderia depender de um “narrador-autor” específico⁴), e quanto maior o espaço e a distribuição de uma forma, maior será o grau de veracidade atribuído à sua representação. Nesta lógica reside o mito no qual se baseiam tanto a instituição televisiva como alguns dos videodocumentários inseridos no espaço contemporâneo da arte.

A defesa da natureza indiciária das formas foto-cine-videográficas – e de seu caráter “revolucionário” como modelo “democrático” de representação por meio de uma suposta transparência –, recorrente desde os anos 1970 até hoje, tem contribuído para a mitificação do discurso em torno ao “audiovisual” na arte recente, deixando na penumbra seus mecanismos de construção de representações. Por conseguinte, se já desde os anos 1960 prevalece uma crítica ocupada em desfazer o mito da “opacidade dos meios” (tão característico

[4] Obviamente, isso não quer dizer uma volta à noção de autoria cuja mitificação propagou a figura do gênio. Trata-se, mais que tudo, de uma revisão dos termos que envolvem a questão da autoria por meio de sua função tal como elabora, por exemplo, Michel Foucault, em “O que é um autor” (1969).

das narrativas generalizadas da arte moderna⁵), com a crescente absorção das estratégias documentais por parte das práticas artísticas contemporâneas o que parece ainda necessário reivindicar é uma crítica que tome o documentário na arte – seja em cinema, vídeo ou fotografia – de modo um pouco mais opaco, ou seja, que não se abandone a crítica da mitificação de sua suposta “transparência”, repensando a lógica documental em uma dimensão política mais precisa.

De acordo com Hito Steyerl, em “La política de la verdad: documentalismo en el ámbito artístico” (2004),⁶ mais do que tentar defender e representar uma “verdade da política” – na qual o documentário pseudotransparente teria seu papel assegurado – trata-se de entender a “política da verdade” em jogo em cada trabalho. Apoiada em Foucault, Steyerl argumenta que a “política da verdade” designa uma ordem social que legitima as técnicas e os procedimentos necessários para produzir e determinar essa verdade, estando, portanto, sempre iniludivelmente vinculada a relações de poder. Se o conceito de documento, indissociável do termo “documentário”, provém do discurso legal atrelado a determinada ordem, tecnologia e procedimento reconhecidos para a produção da verdade – que abarcam, por exemplo, testemunhos, a utilização de documentos históricos, o formato “boneco” de enquadramento de entrevistados, o emprego do som original etc. –, a prática de apropriação das formas documentais por parte do campo da arte não poderia deixar de enquadrar e tratar criticamente a convergência entre as formas do documentário e as relações políticas e sociais de poder (estruturadas enquanto lei, ciência e jornalismo). Considerando que toda forma de produção da verdade codificada dependeria de uma conexão com as instituições de poder, as práticas artísticas não poderiam deixar de refletir sobre essa “cumplicidade tática” sob o risco de reproduzi-las acriticamente.

Ainda de acordo com Steyerl, poderíamos entrever dois modelos por meio dos quais se

apresentaria frequentemente o documentário apropriado pelo campo da arte. O primeiro se definiria, e se defenderia, por meio do argumento de autenticidade, com o qual pretenderia garantir o direito das práticas artísticas de implicar-se no campo do social e do político, mas tomando-os de modo aurático. Nesse caso, seriam empregados mecanismos formais que pretendem se manter os mais transparentes possíveis. Frequentemente, tais posições se nutririam do mito do local como algo “genuíno e diferente”, propagando uma visão supostamente “neutra” sobre questões políticas e sociais, criando o já recorrente voyeurismo do sofrimento, que põe o espectador em determinada posição de vigilância e controle, e ao mesmo tempo de impotência diante do evento representado.

O segundo modelo de emprego das formas do documentário por parte da arte se contraporía ao primeiro e indicaria já uma atenção à mediação como ferramenta construída socialmente a ser permanentemente questionada. “Em tais obras”, diria Steyerl, “não existe intenção alguma de descrever a verdade autêntica do político, mas de questionamento e de transformação da ‘política da verdade’ na qual se baseia sua representação. Portanto, as próprias formações visuais e epistemológicas do documentário se definem como funções do político.”⁷

Entretanto, nesse segundo modelo ainda se poderia destacar, em algumas práticas, a tendência a uma “reflexividade ociosa”, que ativaría o dispositivo crítico de modo ornamental.⁸ Ou seja, um excesso que tornaria completamente opaca a mediação, inibindo qualquer tentativa de representação. Se, portanto, é certo que “não existe uma receita única e absoluta para tratar a política da verdade documental e que sua complexa constelação de técnicas, práticas de produção, instituições de poder e conhecimento e decisões estéticas devem ajustar-se constantemente às situações políticas e sociais às quais se enfrenta

[5] “É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma. Para restaurar a identidade de uma arte, a opacidade de seu meio deve ser enfatizada”. Clement Greenberg, “Rumo ao mais novo Laocónte”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997, p. 54.

[6] Hito Steyerl, “La política de la verdad: documentalismo en el ámbito artístico”, in *Ficcions documentals* [exposição], Barcelona, Fundación “la Caixa”, março-junho de 2004, pp. 23-33.

[7] *Id.*, *ibid.*, p. 30.

[8] Consideraríamos, por exemplo, que tal “reflexividade ociosa” pode ser reconhecida no aclamado documentário *Santiago*, de João Moreira Salles. Sua autocrítica não resolve os problemas do posicionamento de seu “objeto” no filme; ao contrário, parece querer justificar-se por meio de uma aparente “nova” centralidade, ocupada na versão da montagem final pela figura do próprio cineasta.

a obra”,⁹ uma atenção aos discursos em torno da opacidade e da transparência pode servir de base para averiguar como se comportam as “políticas da verdade” em jogo em cada proposta.

Assim sendo, a partir da perspectiva das diversas práticas contemporâneas que se apropriam do “documentário”, caso queiramos levar a cabo uma crítica dos modos de opressão vigentes na contemporaneidade, esta não pode deixar de atentar e criticar duplamente a noção de transparência, tanto em relação aos “meios” como com respeito à noção de esfera pública ou espaço público.

Consequentemente, considerando os argumentos de Jürgen Habermas sobre as transformações da esfera pública, percebe-se que a ideia de neutralidade (presente em sua defesa do consenso e da razão como possíveis reguladores desse âmbito público) permanece subjacente a todas as instituições da esfera pública e se localiza principalmente no discurso tecnológico dos meios de comunicação atuais. Só aparentemente a “sociedade burguesa” teria tomado consciência de sua condição de classe e de sua não neutralidade; daí a inerente e constante ambiguidade que impregna a esfera pública concebida por ela. A domesticação do político que representa a defesa do consenso e da neutralidade foi foco de crítica por parte de Hannah Arendt e de Carl Schmitt, que em seu texto “La era de las neutralizaciones y de las despolitizaciones”¹⁰ (1929) descreve uma série de etapas históricas marcadas por sucessivas tentativas de neutralização do político. A rejeição do conflito próprio do político faria, portanto, com que a busca de uma esfera neutra impulsionasse o pensamento em direção a uma minimização dos antagonismos e do dissenso. Tal argumento põe em questão tanto a pretensão do Estado liberal de conformar-se como “Estado neutro” como a posterior apropriação de suas funções políticas pseudoimparciais por parte do mundo da técnica. A renúncia à neutralidade da esfera pública seria somente parcial, já que os interesses (nos termos de Habermas) ou o político (segundo Schmitt) continuariam ocultando-se na ideologia da transparência dos meios de comunicação.

[9] Hito Steyerl, op. cit., p. 32.

[10] Carl Schmitt “La era de las neutralizaciones y de las despolitizaciones”, in *El concepto de lo político: texto de 1932 con un prólogo y tres corolarios*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

Levando-se em consideração as implicações políticas relacionadas com as formas documentais da arte contemporânea, pode-se considerar que a crítica à retórica da transparência dos meios deveria correr paralelamente à crítica da(s) esfera(s) pública(s) e seus dispositivos como mecanismos neutrais.

Concluindo, não se trata de se agarrar ao ideal de transparência, evitando o olhar sobre as condições discursivas e institucionais que nos emolduram e negando a contingência e o caráter político da situação em que vivemos. Por outro lado, se a defesa de uma transparência – durante muito tempo atribuída à linguagem e motivo de muita controvérsia nas formas derivadas da alta reprodutibilidade técnica – não deixa de indicar uma vontade de deslocamento sem obstáculos em direção ao outro, tampouco basta defender a opacidade como renúncia à exterioridade; ambas as posições carregam uma decepção idealista diante dos limites da representação. Como tentamos argumentar, consideramos que observar como as práticas artísticas contemporâneas se posicionam com relação à transparência documental nos ajuda a identificar algumas questões pertinentes à esfera pública política da arte.

The *URUBU* project: art, politics and the documentary

Gisele Ribeiro

The strong presence of documentaries in contemporary art can be seen both in practice and in critical discourse. The institutional framework contains a large number of *making of* films and institutional videos accompanying major exhibitions, normally shown at the entrance or the exit of the event. In an effort to make the official institutional discourse easier for the public to digest, the “institutional documentary” gives the institution a voice, which is now supposedly democratic, both in terms of the language used and the way it is distributed, since catalogues are becoming increasingly inaccessible financially, and the texts on the wall are too short.

However, we can also discuss the relation between art and what is now called “documentary”—a combination of image, sound and text, reproduced using technology¹¹—in broader terms. Belonging to the logic of cinema and photography, the documentary also brings with it issues relating to the representation of the world and its role in providing direct access to “reality”, “experience” or “truth”. In this respect, from the 1960s onwards, there has been strong criticism of the myths of photography (and other forms of technical reproduction) as a depository for direct access to the “real”, albeit from differing theoretical points of view, such as those of Hubert Damisch, Pierre Bourdieu, Jean-Louis Baudry, Laura Mulvey and Christian Metz, among others, who call attention to the highly codified nature of photography and cinema.

Although such discussion might seem to be rooted in the discourse of the 1970s, in the 1980s the debate was taken up again and has continued to this day, with the growing presence of photography, cinema and video in contemporary

[11] We shall deliberately forgo more precise definitions since, as Hito Steyerl would say, the term “documentary” covers multiple practices that cannot be grouped together under a single category. We shall deal here with some questions that run through these practices, especially when they are regarded as art, taking the term as a focus for disagreements as to its definition.

art, which would merge with questions related to the logic of the document developed by conceptual art. (Put succinctly, simply so as not to neglect to mention it, such questions revolve around the idea of dematerialization, proposed by Lucy Lippard, and the need to return to conceptual art that positions itself against dematerialization, or rather, against the idea that the form a work of art takes can be regarded as transparent in relation to the idea. The documentary form, which is fairly common in conceptual work, supposedly represents a double critique: both in terms of the social legitimacy of the document, whose conventional nature would seem to recommend it as a way of transmitting the “truth” of events, and in relation to the aura of the unique art object as an autonomous depository of meaning and value. The various “documents” used are thus considered to be part of the work—and not the work “per se”—albeit a part that cannot be dissociated from its social significance.)

In the debate about photography in the 1980s, its indexical nature would serve as a basis for the arguments of theorists such as Philippe Dubois, in his widely influential *L'acte photographique et autres essais* (1990), and Rosalind Krauss, who—although she does not discount the conventional nature of the photographic sign and compares it to language—also defends, in “Notes on the Index: Part I” (1976) and “Notes on the Index: Part II” (1977), the ontologically documentary status of photography, on the grounds of the Barthesian paradox of a “message without a code”, which would allow it to operate as an index, impression, or trace of the real. Both Rosalind Krauss and Philippe Dubois would thus go on to suggest that the index “should be seen as something that molds the sensibility of a large number of contemporary artists”.¹²

Likewise, in the 1990s, Dubois casts doubt on the whole movement that makes the construction of the documentary visible—the very idea, in

[12] Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Part II”, in *The Originality of The Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge/London, MIT Press, 1986, p. 219. It will only be in “The Photographic Conditions of Surrealism”, of 1981 (also included in the publication cited above), that Krauss would come close to the idea that representation is built up in the framing that molds reality, creating a “displaced space”, which suggests that the indexical nature of photography cannot serve as an argument in defending its status as a privileged mode of representation. At the end of the day, every index needs to be perceived as such.

fact, that reality is constructed—to go back to insisting on defending the index as the fundamental characteristic that maintains the connection between photographic images and the real. The conventional nature of the photographic device as the tool of a “new vision” is rejected by Dubois, who persists, like other contemporary authors, in espousing the “naturalization” of technology.¹³

The relation between the idea of truth and history—which has for centuries imbued the book with the character of “an Orphic explanation of the world”—and its (not entirely uncomplicated) shift towards more contemporary forms of representation, such as the printed press and television have also been factors leading to the charge that the “documentary” is as flawed as its antecedents. According to Raymond Bellour, in one of his essays from the 1980s, published later in *L'entre-images: photo, cinéma, vidéo*, the acceleration of reproduction times and the multiplication of broadcasting media have ensured that video plays a special role as a “real-time” discourse of reality. The compression of time (once fundamental) between an event and a report of it and greater spatial coverage would confer a higher degree of veracity on the discourse produced by highly reproducible forms that has been indispensable in enabling it to occupy the space left vacant by the crisis of history. Along with the neutralization of the author, the shrinking time-frame and the expansion of space will be new criteria for truth. Thus, the shorter the time-frame the lower the visibility of the producers (the truth cannot depend on a specific “author-narrator”¹⁴), and the wider the space and distribution of an art form, the higher the degree of truth attributed to its capacity to represent reality. Both the institution of television and some contemporary art video documentaries are based on the myth that rests on such logic.

The defense of the indexical nature of photo-cine-videographic media—and of their

“revolutionary” character as a “democratic” model of supposedly transparent representation—, which has been a recurrent trend since the 1970s, has contributed to the mythologization of the discourse surrounding the “audiovisual” in recent art, leaving the mechanisms by which it constructs representations in the shadows. As a consequence, while, since the 1960s, a critique has prevailed that is concerned to undo the myth of the “opacity of the media” (which is such a strong feature of overarching narratives of modern art¹⁵), with the growing adoption of documentary strategies by contemporary artists, there still seems to be a need for a critique that takes the documentary in art—be it in cinema, video, or photography—as being something that is a little more opaque; which does not relinquish the critique of its supposed “transparency”, rethinking the documentary logic in a more precise political manner.

According to Hito Steyerl, in “La política de la verdad: documentalismo en el ámbito artístico” (2004),¹⁶ rather than an attempt to defend and represent the “truth of politics”—in which the role of the pseudo-transparent documentary would be assured—it is a question of understanding the “politics of truth” at play in each work. Drawing on Foucault, Steyerl argues that the “politics of truth” refers to a social order that legitimizes the techniques and procedures needed to produce and determine truth, which are, therefore, always undisguisably linked to power relations. While the concept of the document, which cannot be dissociated from that of the “documentary”, derives from legal discourse bound up in a certain order of officially recognized technologies and procedures for producing truth—including for example witness statements, historical documents, the interview model, original sound, and so forth—the practice of appropriation of documentary forms by art must critically address the convergence between the form

[13] In the 2000s, with the publication of his essays in *Vídeo, cine, Godard*, Dubois will do the same with video, now simultaneously erasing the referent and the materiality of the image.

[14] Obviously, this does not mean a return to the notion of an author raised to the status of a genius. It is above all a revision of the terms surrounding the question of authorship, as outlined, for example, by Michel Foucault, in “What is an Author” (1969).

[15] “It is the medium that makes each art form unique and strictly what it is. The identity of an art form can be restored by emphasizing the opacity of its medium”. Clement Greenberg, “Towards a New Laocoon”, in Glória Ferreira and Cecilia Cotrim (eds.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997, p. 54.

[16] Hito Steyerl, “La política de la verdad: documentalismo en el ámbito artístico”, in *Ficciones documentales* [exhibition], Barcelona, Fundación “la Caixa”, March-June 2004, pp. 23-33.

taken by documentaries and social and political power relations (structured as law, science, and journalism). In view of the fact that every form of production of truth must depend on a connection with institutions of power, artistic practices must reflect on this "tactical complicity" at the risk of uncritically reproducing it.

Likewise, Steyerl shows us two models commonly used by documentaries in the realm of art. The first defines and defends itself in terms of an authenticity, with which it aims to claim the right of art to involve itself in social policy and politics, albeit in an auratic fashion. In this case, they employ formal mechanisms that aim to be as transparent as possible. Such positions are frequently fuelled by the myth of the local as something "genuine and different", propounding a supposedly "neutral" view of social and political issues, recreating the recurrent voyeuristic attitude towards suffering, which places the viewer in a position of surveillance and control and, at the same time, deprives them of the power to do anything about what is taking place.

The second model that art uses to guide its appropriation of documentary is the opposite of the first and is aware of the intermediation of a socially constructed tool that should always be questioned. "In such work", Steyerl says, "there is no intention to describe the authentic truth of politics, but instead one of questioning and transforming the 'politics of truth' on which representation is based. The visual and epistemological bases of the documentary are thus determined by political factors."¹⁷

However, this second model would seem still to highlight, in some practices, the tendency towards an "idle reflexivity", which would activate the critical device in an ornamental fashion.¹⁸ This is an excess that makes mediation quite opaque, forestalling any attempt at representation. If, then, it is true that "there is no single absolute recipe for dealing with the politics of ornamental truth and that its complex constellation of techniques, production practices,

17 *Id.*, *ibid.*, p. 30.

18 We could consider, for example, that such "idle reflexivity" can be seen in the acclaimed documentary *Santiago*, by João Moreira Salles. Its self-criticism does not resolve the problems regarding the positioning of its "object" in the film; on the contrary, it appears to seek to justify itself by means of an apparent "new" centrality, occupied in the final cut of the film by the filmmaker himself.

power and knowledge institutions and artistic decisions should be adjusted constantly to the social and political situations the work confronts"¹⁹ attention to discourses about opacity and transparency may provide insight into the behavior of the "politics of truth" at play in each piece.

Thus, from the perspective of the various contemporary practices that have appropriated the "documentary", should we wish to present a full critique of the modes of oppression at work in contemporary society, we must remain aware of and mount a twofold critique of the notion of transparency, both in relation to the "media" and the notion of the public sphere or public space.

As a result, given the arguments of Jürgen Habermas regarding the transformation of the public sphere, it can be seen that the idea of neutrality (which appears in his defense of consensus and reason as possible regulators of this) underlies all the public sector institutions and is especially present in the technological discourse of current communications media. "Bourgeois society" has only ostensibly become aware of its class-condition and its non-neutrality and this explains the inherent and constant ambiguity with which its public sphere is imbued. The domestication of politics that the defense of consensus and neutrality represents was criticized by Hannah Arendt and Carl Schmitt, who in his text "La era de las neutralizaciones y de las despolitizaciones"²⁰ (1929) describes a series of historical stages marked by successive attempts to neutralize politics. The rejection of the conflict proper to the realm of politics, thus, leads to a search for a neutral sphere that would force thinking to minimize antagonisms and dissent. This argument casts doubt both on the aim of the liberal State to be "neutral" and the subsequent appropriation of its pseudo-impartial political function by technology. One can only renounce oneself to the neutrality of the public sphere in a partial way, since the interests (in Habermas's terms) or politics (in Schmitt's) continue to lie concealed in the ideology of the transparency of communications media.

19 Hito Steyerl, *op. cit.*, p. 32.

[20] Carl Schmitt "La era de las neutralizaciones y de las despolitizaciones", in *El concepto de lo político: texto de 1932 con un prólogo y tres corolarios*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

Bearing in mind the political implications of the use of documentary forms by contemporary art, it could be argued that the critique of the rhetoric of the transparency of the media should run parallel to the critique of the public sphere and the idea that its instruments are neutral.

In conclusion, it is not a question of grasping for the ideal of transparency, overlooking the discursive and institutional conditions that mold us and denying the contingency and political nature of the situation in which we live. On the other hand, if the defense of transparency—long attributed to language and the cause of much controversy in the field of technical reproduction—does not cease to show a desire to move without impediment in one direction or other, neither is it sufficient to defend opacity as a renunciation of exteriority, since both positions bring with them an idealist disappointment regarding the limits of representation. We have tried to argue here that observing how contemporary artistic practices position themselves in relation to the transparency of the documentary can help us to identify pertinent questions in the political/public sphere of art.

Notas parciais sobre “cinema moderno” e política¹

Rodrigo Guéron

Política e arte, e aqui especificamente política e cinema: eis o que primeiro chama a atenção em nosso texto. Mas, é claro, também a filosofia, visto que já no resumo nos referimos a um filósofo, Gilles Deleuze, e a uma citação que se encontra no início de seu segundo livro sobre (e não só sobre, mas também a partir e com) o cinema: *A imagem-tempo* (DELEUZE, 1983). Essa citação está onde ele explica a passagem do que chama de “cinema clássico” para o “cinema moderno”, do cinema da *imagem-movimento* para o cinema da *imagem-tempo*; e é aí, nessa passagem, que o cinema teria se tornado “inteiramente político, mas de outra maneira” (DELEUZE, 1983). Então aqui temos outra relação, filosofia e política, e finalmente as três juntas: filosofia, cinema e política.

Na primeira fase do cinema, o cinema da *imagem-movimento*, Deleuze já indica a sua potência política, que estaria no iluminismo das primeiras escolas cinematográficas. Assim, já depois que Nietzsche diagnostica um esgotamento de todo o racionalismo, já depois que ele constata, denuncia e combate o iluminismo, sobretudo quando reduzido à impotência niilista do positivismo e da razão hiper-reificada como força que se volta contra a vida e paralisa o pensamento, Deleuze nos leva a crer que o iluminismo encontra seu último momento potente no cinema. Na verdade, trata-se de certo kantianismo que o filósofo percebe nas primeiras escolas de cinema, e que inspirara antes o modernismo: o

cinema que busca a experiência do sublime. Assim esse “autômato do movimento”, o cinema, em uma espécie de choque sensorial, seria capaz de acionar o “autômato do pensamento”: a razão. Esta, diante do sentimento de imensidão e incomensurabilidade – a experiência do sublime –, superaria qualquer intimidação inicial e acabaria por acionar toda a sua força e a sua tendência infinita para não se sujeitar. Isso porque o sentimento sublime, segundo Kant, não seria próprio do objeto da natureza diante do qual experimentamos essa grandiosidade e incomensurabilidade, mas é expressão da infinita liberdade e das infinitas possibilidades da própria razão (KANT, 1955), que impactada por ele é posta a funcionar no seu limite.

Mesmo que, por exemplo, Eisenstein tenha concebido a montagem dos filmes como um processo fenomenológico que poria as imagens, os elementos das imagens e todos os elementos filmicos em colisão dialética, colisão que constituiria os sentidos do filme, e finalmente o sentido do filme como o “todo filme”; mesmo que, portanto, Eisenstein conceba uma montagem cinematográfica hegeliano-marxista, a experiência estética buscada pelos seus filmes é também de certa maneira a do sublime kantiano. Nesta lógica o cinema, “autômato do movimento”, obra de arte que é manifestação sensível da *ideia*, como diria Hegel, provocaria um choque sensorial que moveria o pensamento exatamente por se encontrar em oposição dialética a este.

Mas o racionalismo das primeiras escolas de cinema estava também na própria maneira de

[1] Este texto é apenas parte do texto integral com o título acima, publicado na Revista Concinnitas, nº 20.

estruturar as histórias dos filmes. Mesmo como “filmes de ficção”, o cinema clássico construía uma história fechada em que, de alguma maneira, o conflito que assistíamos era o da mentira filme vs. a verdade filme. Tratava-se de histórias que aspiravam a um fim, ou seja, havia de uma maneira ou de outra uma teleologia nos filmes que assumia um caráter moral – de fábula moral –, explícito por exemplo nos *westerns*. A originalidade da imagem-movimento estaria assim na tradução cinematográfica, na objetivação fílmica, do iluminismo que perpassava a própria civilização, ou seja, o iluminismo como um regime de verdades que persistia mesmo quando a palavra de ordem era revolução.

Mas não há dúvida de que a crise da razão precisa ser compreendida tanto como crise estética quanto como crise política. Por isso a potência política do cinema moderno está também na medida em que ele nos devolve ao que Deleuze e Guattari chamavam de “plano de imanência”: *physis* e *noûs*: matéria e espírito sempre em devir e em reprocessamento como descreveram os filósofos pré-socráticos. Trata-se, na verdade, de um cinema que nos leva a um lugar de gênese da imagem identificado com a própria gênese do mundo; ou dos mundos.

A operação política do cinema da imagem-tempo é, em primeiro lugar, uma quebra de clichês. Porque os clichês são as imagens fechadas nelas mesmas, sem lado de fora, sem ponto de diluição ou formação: imagens-padrão, imagens-leis. É nesse sentido que a quebra dos clichês dos filmes morais dos Estados nacionais mobilizados para a guerra é uma operação *biopolítica*. O *biopoder* que o neorealismo começa a desconstruir, em uma operação que cineastas como Godard, Cassavetes e Glauber Rocha levam muito mais longe, é constituído de corpos-imagens adestrados, ascéticos, serializados, cheios de afetos de ressentimento, excitados para a guerra, e assim por diante.

Identificar Godard e Rocha como cineastas políticos parece mais evidente. Mesmo que sejam grandes desconstrutores dos clichês políticos do iluminismo, do Estado-nação e do capital, mantêm estes de certa maneira identificados, justamente por essa operação de deslocamento e desconstrução que fazem. Godard, por exemplo, descobrindo a moral judaico-cristã, a estrutura da grande causa transcendente, na célula maoísta em *A chinesa*;

Glauber fazendo o cinema político em que o intelectual iluminista entra em derrocada à procura de um povo que falta; o transe, o deslocamento e o acavalamento dos tempos históricos e dos lugares sociais predefinidos: a implosão de toda lei e de todo determinismo da história em *Terra em transe*.

Mas em que medida poderíamos dizer que Cassavetes é um cineasta político? Pela maneira especial que este estadunidense é um cineasta de corpos (embora Godard e Rocha também o sejam), desde o corpo estranho, o corpo “no lugar social impossível” da menina branca da família de negros em *Shadows*, a descoberta do rosto como o centro especializado da percepção em *Faces*, até o corpo que não para de gesticular querendo desesperadamente sair de si, nem que seja pela loucura, de novo expressões faciais distorcidas, frases e sons pela metade; enfim, o estágio de pré-loucura da protagonista de *Uma mulher sob influência*: espasmos de um desespero sensorio-motor para escapar aos clichês sociais impostos. Cassavetes é então político na medida em que é *biopolítico*.

De fato, os corpos capturados pelo agenciamento Estado/capital são na verdade o grande drama dos Estados Unidos, por isso o grande cinema americano contemporâneo é um cinema de corpos: de novo um corpo em um entrelugar sexual/social impossível em *Meninos não choram* de Kimberly Peirce; ou então corpos cheios de dores e secreções na quebra da assepsia hollywoodiana da sexualidade e dos corpos como nos filmes de Larry Clark: *Kids*, *Bully* e *Ken Park*. Assepsia hollywoodiana, tão herdeira do cinema de Leni Riefenstahl: “De Hollywood a Hitler, de Hitler a Hollywood”, como dizia Deleuze.

Esta é então a biopolítica do cinema da imagem-tempo: a liberação dos corpos dos clichês. E antes, e em primeiro lugar, do grande clichê político do iluminismo: a redução da política a assuntos de Estado, ou à lógica “sociedade civil vs. Estado”. E assim toda a potência política é capturada para a luta pelo poder no Estado; antes mesmo de acionar, e por isso mesmo adiando e sujeitando infinitamente, a potência produtiva dos corpos. Ao corpo então se impõe que ele se sinta parte de um grande corpo único, e assim a língua, o sotaque, a *performance* e cada expressão artística – dança, teatro, cinema – se torna arte nacional; ou tudo isso como um grande

estilo, um grande nicho de mercado como padrão, clichê do capital: mesmo que seja também "arte nacional". Como poderia existir, por exemplo, dança nacional? O Estado e o capital invertem a lógica produtiva dos corpos a partir do desejo, criando de fora para dentro o padrão que deveria ser o de todos, o único... Um dos aspectos da operação política do cinema da imagem-tempo é que ele reencontra a subjetividade em meio a todas essas totalizações, ou pelo menos está à procura dela. Os personagens em aberto, vagando...

A insurgência do tempo sobre o movimento, no cinema da imagem-tempo, acontece à medida que o corpo vivo se descobre como agente dessa insurgência: como máquina produtora de tempo e sentido; e mais, o cinema como um corpo-extensão, uma prótese constituinte desse corpo. É nesse sentido que o cinema da imagem-tempo traz a política para o seu lugar ontológico. Isso acontece porque ele nos ajuda a identificar, e nele nos instala, um lugar existencial de produção e criação que, como expressão de nossa subjetividade, só pode se constituir politicamente. Nesse sentido, tanto hoje como antes, a batalha política se identifica com a batalha estética, pois o cinema moral, o cinema de Estado, e o esvaziamento da inventividade nos grandes estilos e nos nichos de mercado, é uma operação de poder e uma situação de relativa impotência que insiste em retornar.

E mesmo que o cinema da imagem-tempo e suas diversas soluções estéticas possam ter sido, ou possam vir a ser, capturadas – também se tornarem clichês –, mesmo que talvez devamos radicalizar dispositivos pós-cinema, desconstruindo o próprio cinema como um regime de verdades, tudo o que se chama hoje de estetização da política é na verdade uma operação sensório-motora, uma operação estética, que nos cega exatamente para a dimensão ontologicamente estética da política. O que acontece então é que o sentido do termo "política" se fecha em impotência, torna-se como que clichê de si mesmo, no melancólico espetáculo estético-publicitário da luta pelo poder no Estado feito às custas e com vistas ao capital. É um processo que parece ir em dois sentidos diametralmente opostos, quais sejam, uma hiperestetização da política de um lado, e, de outro, uma incapacidade de compreender esse caráter ontologicamente estético – e cinematográfico no

sentido bergsoniano – da política; e que é também o caráter estético e cinematográfico do pensamento e da filosofia. Ou, como diria Deleuze: "Civilização da imagem não. Na verdade civilização do clichê."

Rodrigo Guéron Professor adjunto do Instituto de Artes da UERJ. Doutor em filosofia. Autor do livro *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento* (Rio de Janeiro, Nau Editora, no prelo). Roteirista e curta-metragista, diretor de curtas como *Clandestinidade* e *Eu estou bem cada vez melhor*.

Bibliografia

- BERGSON, Henri. *L'Evolution créatrice*. Paris: PUF, 2001.
- . *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *L'Image-Temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1983.
- e Félix Guattari. *Mil platôs*, vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. "A forma do filme, novos problemas", in *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- KANT, Emmanuel. *Critique du jugement*. Paris: PUF, 1955.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- . *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- . "Sobre verdade e mentira num sentido extramoral". São Paulo: Abril Cultural, 1974 (Coleção Os Pensadores).
- VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Página Aberta, 1993.

Partial notes on “modern cinema” and politics¹

Rodrigo Guéron

This text is about politics and art, and, in particular, politics and cinema. But also, of course, philosophy, since in the abstract we refer to Gilles Deleuze with a quotation from the beginning of his second book about (not only on, but based on) cinema: *The Time-Image* (Deleuze, 1983). This is the quotation in which Deleuze explains the transition from what he calls “classical” to “modern cinema”, from the cinema of the *movement-image* to that of the *time-image*; and how, in this transition, cinema became “entirely political, but in a different way” (Deleuze, 1983). Here then is another relation between philosophy and politics and finally all three: philosophy, cinema and politics.

In the first stage of the cinema of the *movement-image*, Deleuze argues that there were already indications of its political power, in the Enlightenment of the first cinema schools. Thus, after Nietzsche had prognosticated the depletion of rationalism, and denounced and vilified the Enlightenment, especially when reduced to the nihilistic impotence of positivism and hyper-reified reason as a force that turns against life and paralyses thought, Deleuze leads us to believe that the Enlightenment found its powerful swan-song in the cinema. In fact, he perceives certain Kantianism in the early cinema schools which inspired them before modernism: a kind of cinema that was looking for the experience of the sublime. Thus, this “automaton of movement”, the cinema, in a kind of sensory shock, is capable of activating the “automaton of thought” that is reason. This, in turn, faced with the sensation of immeasurable vastness—the experience of the sublime—will overcome any initial intimidation and end up using all its strength and its infinite tendency not to be subject to anything. This is because the feeling of the sublime, according to Kant, is not nature itself, in the face of which we experience its grandeur and incommensurability, but the expression of the infinite freedom and the infinite possibilities of reason itself

(Kant, 1955), which, under the impact of nature is forced to function at full-capacity.

Even though, for example, Eisenstein conceived of film montage as a phenomenological process that places the images, elements of images and all the cinematic elements in a dialectical collision that creates the meanings of the film and finally the meaning of the film “as a whole”; even though Eisenstein imagined Marxist-Hegelian cinematography, the aesthetic experience he strove for in his films was also, to a certain extent, the Kantian sublime. With this logic of the cinema, as “automaton of movement”, an art form that is the sensible manifestation of the *ideal*, as Hegel would put it, he aimed to provoke a sensorial shock that would move thought to position itself in direct dialectical opposition to this.

But the rationalism of the first cinema schools also lay in the way it built up stories. Even in “fiction”, classical cinema constructed a closed story, in which, in some way, the conflict we witness is that between the film as a fiction and the film as truth. These are stories that aspire towards an end. In other words, there is some kind of teleology in films of a moral character—a moral fable—as is explicit in Westerns, for example. The originality of the *movement-image* thus lay in cinematographic translation, in cinematic objectification of the Enlightenment that pervaded civilization itself, or the Enlightenment of a regime of truths that persisted, even when revolution was the order of the day.

But there can be no doubt that the crisis of reason needs to be understood both as an aesthetic crisis and as a political one. The political power of modern cinema thus also lies in the extent to which it returns us to what Deleuze and Guattari call the “plane of immanence”: *physis* and *noûs*: matter and spirit, always in a state of becoming and being reprocessed as the pre-Socratic philosophers described it. It is, in fact, a cinema that takes us to the point of genesis of the image, which is identified as the very starting point of the world—or worlds.

The way the politics of the cinema of *time-image* operates is, primarily, by breaking clichés. Because clichés are images closed in on themselves, with no outside, with no point of dilution or formation: standardized images, images as laws. Breaking the clichés of the moralistic films of Nation States

[1] This text is an extract from a longer text with this title published in *Revista Concinnitas*, no. 20.

mobilized for war is therefore a biopolitical operation. The *biopower* that neo-realism begins to deconstruct, in a way that filmmakers like Godard, Cassavetes and Glauber Rocha take much further, is built up of trained, ascetic, serialized body-images, full of resentment, excited by war and so forth.

Godard and Rocha are obviously political filmmakers. Even though, they are great deconstructors of the political clichés of the Enlightenment, of the Nation State and capital, these features are, in some way, still identified as such, precisely because of the displacement and deconstruction that they effect. Godard, for example, discovering Judaeo-Christian morality, the structure of the transcendental great cause, in the Maoist cell in *La Chinoise*; Rocha making political cinema in which the enlightened intellectual is brought down by a search for a people that is lacking; the trance, the displacement, overriding predefined historical time and social spaces: the implosion of every law and every historical determinism in *Terra em transe*.

But to what extent can Cassavetes be said to be a political filmmaker? Because this North American filmmaker deals with bodies (as Godard and Rocha do also), from the strange body, the body "in impossible social circumstances" of the white girl in a black family in *Shadows*, the uncovering of the face as the specialized center of perception in *Faces*, to the body that gesticulates wildly, desperate to escape from itself, the madness, the distorted facial expressions and cut-off sounds; the onset of madness in the protagonist of *A Woman Under the Influence*: the spasms of a sensory-motor desperation to escape from imposed social clichés. Cassavetes is, therefore, political, in so far as he is *biopolitical*.

In fact, the capture of bodies by the State and capitalism is the true grand drama of the United States and, for this reason, great contemporary North American cinema is a cinema of bodies: of a new body that lies in an impossible sexual/social in-between world in Kimberly Peirce's *Boys Don't Cry*; or the bodies full of pain and secretions in a break with the antiseptic Hollywood view of sexuality and the bodies in Larry Clark's *Kids*, *Bully* and *Ken Park*. The antiseptic view of Hollywood, inherited from Leni Riefenstahl: "From Hollywood to Hitler, from Hitler to Hollywood", as Deleuze put it.

This is, therefore, the biopolitics of the cinema of time-image: bodies freed from clichés. And, first and foremost, from the grand political cliché of the Enlightenment: the reduction of politics to affairs of State, or to the logic of "civil society vs. the State". And it thus contains all the political power captured for the struggle for power in the State; even before they act, and for this reason infinitely subjected and put off, the productive power of bodies. The body is thus forced to feel part of a great single body, and thus language, accent, performance, and every form of artistic expression—dance, theater, cinema—become national art; or all of this as grand style, a huge niche in the market as the standard, the cliché of capitalism: even though it also is "national art". How can such a thing exist, for example, as national dance? The State and capital invert the productive logic of bodies on the basis of desire, creating from the outside in the standard that should serve for all, the single standard... One feature of the political cinema of time-image is that it finds subjectivity again in the midst of all these totalizing forces, or, at least, goes in search of them. Open, wandering characters...

The insurgency of time against movement in the time-image cinema occurs as the living body discovers itself as an active force in this insurgency: as a machine that produces time and meaning; and, moreover, cinema as an extended body, a prosthesis that forms part of the body. It is in this sense that the cinema of the time-image brings politics to its ontological place. This also happens because it can help us to identify and install ourselves within an existential locus for production and creation, which, as an expression of our subjectivity, can only be constituted in a political fashion. Thus, nowadays, as in the past, the political battle can be identified with the aesthetic battle, since moralistic cinema, State cinema, the exhaustion of the inventiveness of the grand styles and market niches is a power operation and a situation of relative impotence that insists on returning.

And, though the time-image cinema and its various aesthetic solutions may have been, or may come to be captured—and itself become a set of clichés—even though we may need to produce radically post-cinematic devices, deconstructing cinema itself as a realm of truths, everything that we now call the aestheticization of politics is in fact a sensory-motor

operation, an aesthetic operation that blinds us precisely to that ontologically aesthetic dimension of politics. What then happens is that the meaning of the term "politics" closes in on itself in impotence, becomes a cliché of itself, in the melancholy aesthetic-publicity spectacle of the struggle for State power at the expense of and with a view to capital. It is a process that appears to move in two diametrically opposed directions, a hyperaestheticization of politics on the one side and, on the other, an incapacity to understand its ontologically aesthetic—and, in the Bergsonian sense, cinematographic—nature; and also the aesthetic and cinematographic nature of thinking and philosophy. Or, as Deleuze would say: "Not the civilization of the image. But, in fact, the civilization of the cliché".

Rodrigo Guéron Associate Professor at the UERJ Institute of Arts. Doctor of Philosophy. Author of *Da imagem ao cliché, do cliché à imagem: Deleuze, cinema e pensamento* (Rio de Janeiro, Nau Editora, in press). Screenwriter and short filmmaker, director of shorts such as *Clandestinidade* and *Eu estou bem cada vez melhor*.

Bibliography

- BERGSON, Henri. *L'Evolution créatrice*. Paris: PUF, 2001.
- _____. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *L'Image-Temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1983.
- _____. and Félix Guattari. *Mil platôs*, vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. "A forma do filme, novos problemas", in *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- KANT, Emmanuel. *Critique du jugement*. Paris: PUF, 1955.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- _____. "Sobre verdade e mentira num sentido extramoral". São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção Os Pensadores).
- VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Página Aberta, 1993.

32° PAB

SEMINÁRIO



SEMINAR

DECANTAÇÕES

RESIDÊNCIAS

Road: Biblioteca latino-americana, um projeto

Helmut Batista

Prática, conceito e discurso

Road, residência de pesquisa móvel, é um projeto interdisciplinar realizado pelo Capacete, desenvolvido ao longo dos últimos anos no Brasil e em diferentes países da América do Sul. Trata-se de uma iniciativa que alia estratégias curatoriais a práticas artísticas diretamente relacionadas ao território.

Road surgiu em 2004 como um projeto independente e vem se desdobrando em uma série de projetos de caráter *work in progress*, realizados por diferentes artistas em diversas cidades da América do Sul. Na sua forma atual, o processo de trabalho assume importância crucial – a cada nova proposta o conceito geral é repensado e reconfigurado em função das necessidades específicas de cada proposta e da situação sociocultural na qual se insere.

Até então foram realizados seis projetos, sempre em conjunto com Helmut Batista, em média com quatro semanas de convivência; com Ducha (Rio de Janeiro), do Rio de Janeiro para o Chile; Carla Zaccagnini (São Paulo), em Valparaíso (Chile); com Olivier Poujade (França), de Valparaíso para La Paz (Bolívia); com João Modé (Rio de Janeiro), de La Paz para Lima (Peru); com Gabriel Lester (Holanda), de Lima para Quito (Equador); com Julia Rometti (França) e Víctor Costales (Equador), de Quito

para Medellín (Colômbia). Desses, somente os da Carla Zaccagnini, João Modé, Gabriel Lester, Julia Rometti e Víctor Costales foram finalizados. Outros projetos dos mesmos artistas ainda estão em fase de finalização.

Em 2006, durante a finalização do projeto do Gabriel Lester, o carro utilizado para a realização dos projetos foi confiscado pelo governo peruano na fronteira entre o Peru e o Equador. Os projetos realizados na sequência contaram com carro emprestado ou alugado.

O Capacete dedica-se a pesquisa, organização e disponibilização de documentos sobre processos estéticos, culturais e políticos no Brasil e em outros países da América do Sul. O contexto econômico, geopolítico, histórico e urbano da América Latina oferece possibilidades e materiais altamente férteis para análise e criação a partir da complexidade do continente em suas múltiplas manifestações. O Capacete considera de extrema importância não apenas o trabalho de representação e o desenvolvimento contínuo no âmbito das linguagens artísticas, mas também o estabelecimento de uma plataforma que seja capaz de organizar, dinamizar e documentar a produção individual dos artistas. O Capacete gera um tipo de formato de residência desde 1998. O projeto *Road*, residência móvel, é de

alguma forma uma versão completamente distinta e ao mesmo tempo aperfeiçoada dos modelos de residência existentes. Por residência o Capacete entende um espaço-tempo de pura reflexão (coletiva), longe dos distúrbios normais do dia a dia e sem a obrigação de produção de obra. O encontro de profissionais de diferentes áreas do saber é a essência do modelo adotado pelo Capacete. O formato móvel *Road* seria portanto o contexto mais “perfeito” desse distanciamento, criando condições únicas de isolamento e de reflexão coletiva. *Road* tem como objetivo alcançar um público amplo e heterogêneo no Brasil e na América Latina, criando vínculos e bases para intercâmbio e diálogo crítico entre os artistas e suas audiências. A cada etapa é organizada uma nova série de eventos, com o sentido de estabelecer relações e compromissos concretos entre os artistas envolvidos, o público e as comunidades locais. Tais eventos incluem exposições, conferências, entrevistas, publicações, residências para artistas, programas de intercâmbio etc.

As diferentes etapas desse projeto foram financiadas com apoio de fundações e instituições internacionais, realizadas de forma autônoma, e podem ser vistas, exibidas e compreendidas separadamente. No entanto, vistos em conjunto e acompanhados pelos textos e entrevistas de diferentes autores, proporcionam uma visão do quadro geral das intenções e implicações do projeto, traçando múltiplos caminhos e trajetórias entre propostas curatoriais e práticas artísticas inseridas na paisagem e nas complexas tramas urbanas do Brasil e das Américas.

Biblioteca latino-americana

Road não somente é finalizado com algumas obras produzidas pelos artistas envolvidos. As diferentes trajetórias percorridas permitiram um conhecimento mais aprofundado da cena local dos países envolvidos. Essas centenas de encontros permitiram o desenvolvimento de uma rede de conhecimento que viria a possibilitar não somente a inserção de profissionais sul-americanos no programa de residência do Capacete, até então inexistente, como deu lugar à manutenção de trocas de informação entre certas organizações, o que por fim levou a que o projeto *Biblioteca latino-americana*, realizado para o Panorama da Arte Brasileira, pudesse surgir de modo natural.

Foram convidados oito profissionais de oito países para selecionar em torno de cem obras literárias, filmes (DVDs) e música (CDs e LPs), com a possibilidade de exercer curadoria sobre elas. Os convidados são Paulina Varas do CRAC Valparaíso (Chile), Alicia Herrero da LIPAC (Buenos Aires, Argentina), Rodrigo Quijano de Lima (Peru), Olga Robayo de El Parche (Bogotá, Colômbia), Mauricio Marcin da Cidade do México (México), Luis Alarcón e Ana Maria da Galeria Metropolitana de Santiago (Chile), Mauricio Carmona da Taller 7 de Medellín (Colômbia) e Max Hinderer Cruz de Santa Cruz de la Sierra (Bolívia).

Road permitiu que fossem criados os vínculos afetivos e profissionais sem os quais não teria sido possível desenvolver essa biblioteca específica que se pretende, aqui no Panorama da Arte Brasileira, como panorama modesto da produção do pensamento latino-americano que, no futuro próximo, poderá se desenvolver em um arquivo maior sobre a produção dos nossos vizinhos geográficos, culturais e históricos.

Discurso vivo de Helmut Batista

Existem muitos pontos de discussão nesta proposta. O mais importante, a meu ver, é o isolamento por meio do deslocamento. Isso pode soar óbvio, uma vez que a premissa básica, e como já diz o nome *Road*, é o deslocamento por meio de um carro. A verdade é que o projeto se iniciou sem premissa alguma, junto com o Ducha, indo do Rio de Janeiro a Santiago do Chile, de onde tínhamos um convite da Galeria Metropolitana. Durante a viagem acabamos por desenvolver os contornos conceituais do que viria a ser o projeto nas seis edições que se seguiram. Nem você nem eu sabíamos o que estávamos fazendo. Partimos do Rio com uma proposta: um *remake* dos *Diários de motocicleta* do Walter Salles, que reintitulamos *Diários de bicicleta e outras aquarelas*. Nas cinco ou seis semanas de viagem, passamos a discutir e tentar refazer algumas cenas desse filme estranho, politicamente falando. Conseguimos filmar algum material, mas nunca houve uma finalização dessa proposta. Talvez um dia o Ducha consiga finalizar as imagens e as aquarelas. Chegando a Santiago decidimos que o próprio carro iria ser o objeto da exposição, uma vez que o espaço da Galeria Metropolitana é

uma garagem. Dentro do carro podia-se ouvir uma conversa entre nós realizada algumas horas antes de chegarmos. Acho que nesse momento descobri, ou descobrimos, que esse projeto tinha potencial para outras discussões. Foi nessa viagem que descobri que o deslocamento tinha valor. O que realmente estava em jogo era um isolamento real no sentido literal da palavra. Estar em deslocamento pode ter muitos significados e contextos. O primordial era como construir esse isolamento total, por não estar conectado, sem telefone, família, amigos, hábitos etc. Isolamento que leva em conta o tempo real, algumas vezes até oito semanas, como foi o caso do Gabriel Lester quando viajamos de Lima a Quito, que teve o trágico fim com o confisco do carro pelo governo peruano. Estar com outra pessoa por 24 horas e por semanas em sequência não é algo para qualquer um. Alguma afinidade para uma possível convivência com troca de ideias tem que existir, de outro modo a falha do projeto é real, possibilidade, é claro, sempre presente, uma vez que é impossível prever como as pessoas irão reagir quando vivem juntas desse modo. O contexto dado por *Road* é bem definido: uma viagem de duas pessoas para uma cidade X durante pelo menos três ou quatro semanas, sem pretensão de realização de nada, item este também primordial na escala de valores da proposta. Essas cidades X foram até então as capitais, ou cidades maiores, dos países sul-americanos pelos quais *Road* passou – Buenos Aires, Santiago, La Paz, Lima, Quito, Medellín. Não focalizamos, é claro, somente essas cidades, havia um território gigante a ser descoberto. Chegamos a entrar na floresta amazônica peruana com Raimond Chaves e Gilda Mantilla, trajeto fora da rota de um carro, onde participamos do *Dibujando las Américas*, de Chaves e Gilda, que iria ser mostrado na Bienal de 2006 da Lisette. Acredito que essas circunstâncias são as mais perfeitas para criar esse desejado isolamento, que por outro lado pode criar situações de estranhamento suficiente para provocar conversas e discussões reais, ou ao menos de outra ordem. Isso aconteceu na viagem com o Ducha, e portanto havia grandes possibilidades de que essas situações pudessem ser replicadas. De algum modo surge daí *Road*. As questões conceituais surgem na medida em que as condições se aprimoram com base em uma vivência real, e não vice-versa, como

em geral é o caso. O próprio fazer artístico surge também com outra ênfase, uma vez que os projetos realizados só existem por meio dessa convivência intensa que provoca as discussões necessárias, que moldam, na medida do dia a dia, literalmente o fazer. Essas experiências foram únicas. Enfatizo que o projeto *Road*, apesar de ter os moldes de uma residência, tem no deslocamento somente um meio para o seu fim, e não o contrário.

Road: the Biblioteca latino-americana project

Helmut Batista

Practice, concept and discourse

Road, a mobile research residence, is an interdisciplinary project conducted by Capacete over the last few years in Brazil and other Latin American countries. It is an initiative that brings together curatorial strategies and artistic practices directly related to territory.

Road appeared in 2004 as an independent project and has continued as a series of work in progress projects conducted by various artists in different cities in South America. In its current form, the working process is of crucial importance—with each new proposal the overall concept is rethought and reconfigured according to the specific needs of each proposal and the sociocultural context in which it will be produced.

Up to then, six projects were started, always in collaboration with Helmut Batista, each lasting around four weeks; with Ducha (Rio de Janeiro), from Rio de Janeiro to Chile; Carla Zaccagnini (São Paulo), in Valparaíso (Chile); with Olivier Poujade (France), from Valparaíso to La Paz (Bolivia); with João Modé (Rio de Janeiro), from La Paz to Lima (Peru); with Gabriel Lester (Netherlands), from Lima to Quito (Ecuador); with Julia Rometti (France) and Victor Costales (Ecuador), from Quito to Medellín (Colombia). Of these, only those involving Carla Zaccagnini, João Modé, Gabriel Lester, Julia Rometti and Victor Costales were completed. Other projects by the same artists are still being concluded.

In 2006, during the conclusion of Gabriel Lester's project, the car used for the project was confiscated by the Peruvian government on the frontier between Peru and Ecuador. The following projects used a borrowed or rented car.

Capacete is involved in research and the organization and exhibition of documents relating to artistic, cultural and political projects in Brazil and other South American countries. The economic, geopolitical, historical and urban context of Latin America provides a fertile ground for analysis and creation based on the rich and multi-faceted complexity of the continent. Capacete believes that representation and continuous development of artistic languages is of extreme importance, as is the establishment of a platform

capable of organizing, driving and documenting the individual production of artists.

Capacete has been producing a kind of residence format since 1998. The *Road* project, a mobile residence, is a kind of completely distinct and improved version of existing residence models. Capacete understands a residence as a space and a time for pure (collective) reflection, far from normal everyday distractions and the obligation to produce work. The meeting of professionals from different fields of knowledge is the essence of the model adopted by Capacete. The mobile *Road* format is therefore the "perfect" setting for creating this distance, creating unique conditions of isolation for collective reflection.

Road aims to reach out to a broad and diverse public in Brazil and Latin America, establishing ties and the basis for exchange and critical dialogue between artists and their audiences. Each stage is organized around a new series of events, with a view to establishing concrete commitments and relations among the artists involved, the general public and local communities. These events include exhibitions, conferences, interviews, publications, artists in residence, exchange programs and so forth.

The different stages in this project were funded with the support of foundations and international institutions, and conducted independently, and can be viewed, exhibited and considered separately. However, seen together and accompanied by texts and interviews involving different authors, they provided an overview of the intentions and implications of the project, tracing multiple paths and trajectories between curatorial proposals and artistic practices embedded in the landscapes and complex urban fabric of Brazil and the rest of South America.

The Biblioteca latino-americana¹

The production of work by the artists involved did not mark the conclusion of the *Road* project. The different journeys provided in-depth knowledge of the countries visited. The hundreds of meetings allowed a network of knowledge to be built up that would provide the opportunity not only to include South Americans in Capacete's residence program, which at that time did not exist, but also gave rise to the exchange of

[1] Latin American library.

information among various institutions, which, in turn, led naturally to the Panorama of Brazilian Art's *Biblioteca latino-americana* project.

Eight professionals were invited from eight countries to select around one hundred works of literature, films (DVDs), and CDs and LPs to be curated by them. Those invited were Paulina Varas of CRAC Valparaíso (Chile), Alicia Herrero of LIPAC (Buenos Aires, Argentina), Rodrigo Quijano from Lima (Peru), Olga Robayo of El Parche (Bogotá, Colombia), Mauricio Marcin from Mexico City (Mexico), Luis Alarcón and Ana María from the Galería Metropolitana de Santiago (Chile), Mauricio Carmona of Taller 7 in Medellín (Colombia) and Max Hinderer Cruz from Santa Cruz de La Sierra (Bolivia).

Road allowed these individuals to develop friendly relations without providing them with the conditions to set up the specific library that the Panorama of Brazilian Art is proposing as a modest overview of Latin American thought, which, in the near future, will be able to build up a larger archive of our geographical, cultural, and historical neighbors' work.

Live talk by Helmut Batista

This project raises many discussion points. The most important, in my view, is isolation by way of displacement. This may sound obvious, since the basic premise, as the name *Road* says, is displacement by car. The truth is that the project began with no premise whatsoever, with Ducha going from Rio de Janeiro to Santiago in Chile, where we had an invitation from the Galería Metropolitana. During the trip, we ended up putting together the conceptual outline of what would become the six editions of the project. Neither you nor I knew what we were doing. We set out from Rio with the idea of doing a remake of Walter Salles' *Motorcycle Diaries*, which we would give the new title *Diários de bicicleta e outras aquarelas* [The Bicycle Diaries and other Watercolors]. In the five or six weeks of the journey, we got round to discussing and trying to reinvent some of the scenes in this strange film, politically speaking. We managed to shoot some film, but the project never came to anything. Maybe one day Ducha will manage to finish the images and the watercolors. On our arrival in Santiago, we decided that the car itself would be the exhibition object, since the Galería Metropolitana is an old garage. In the car, you could hear a conversation we had had a few hours before we arrived.

I think that was when I realized, or we realized, that this project had the potential for further development. It was on this trip that I discovered that there is value in displacement. What was really at play was true isolation in the literal sense of the word. Being displaced can have many different meanings and contexts. The most basic one concerned how to produce this total isolation, by not being connected, with no telephone, no family, no friends, no habits etc. This was isolation that led to real-time contact, sometimes for up to eight weeks, as in the case of Gabriel Lester when we travelled from Lima to Quito, which came to a bad end, when the car was confiscated by the Peruvian authorities. Being with another person for 24 hours a day for weeks on is not for everyone. There has to be some affinity and the desire to exchange ideas, or the project is very likely to fail, although this is clearly an ever present possibility, since it is impossible to predict how people are going to react to spending so much time together in this way. The setting presented to us by *Road* was clearly defined: two people travelling to a given city for at least three or four weeks, without aiming to do anything in particular, which was also a fundamental principle of the project. These cities had, up to then, been capital cities or major cities in the South American countries *Road* passed through (Buenos Aires, Santiago, La Paz, Lima, Quito, Medellín). Obviously, we did not focus only on these cities; there was a vast territory to be discovered. We entered the Peruvian Amazon with Raimond Chaves and Gilda Mantilla, which was off the road, where we took part in Chaves and Gilda's *Dibujando las Américas*, which would be shown at the Lisette Biennale in 2006. I believe that these circumstances are perfect for creating the desired isolation, which, on the one hand, is capable of creating situations strange enough to provoke discussion, or at least of another order. This happened on the trip with Ducha, and it is highly likely that these situations can be replicated. This was more or less how *Road* came about. The conceptual questions arose as reality improved our conditions, and not vice versa as is usually the case. The artistic work itself had a different emphasis, since the projects took the form of spending intensive periods of time together, which provoked the necessary discussion, which literally shaped our work as the days went by. These were unique experiences. I should stress that the *Road* project, although it was intended as a residence, regarded displacement only as a means to an end, and not the opposite.

RESIDÊNCIAS

Projeto Estações

Cadu

Havia ilhas derivadas, mas a ilha é também aquilo para o que derivamos, e havia ilhas originárias, mas a ilha é também a origem, a origem radical e absoluta. Separação e recriação dificilmente se excluem, é preciso ocupar-se quando se está separado, é melhor separar-se quando se quer recriar, de todo modo, uma das duas tendências sempre domina.

Gilles Deleuze, "Causas e razões das ilhas desertas"¹

1.

Seguindo ambas as tendências, tanto da separação como da recriação, muitos autores refugiam-se no interior de arquétipos da arquitetura como veículo de experimentação em busca de condições que os desloquem para o cerne da infância, da origem. Para tanto, o modelo da *cabana* parece ser apropriado, pois se apresenta como um encontro furtivo entre arte e natureza, reflexões práticas e teóricas, ninho e retorno. Mas não se trata aqui de fazer análise dessa ocorrência no campo da arte ou do urbanismo, mas utilizar algumas das características físicas e conceituais que essa estrutura possui para apresentar, a pedido do 32º Panorama da Arte Brasileira, as linhas gerais do projeto em desenvolvimento, *Estações*.

2.

Solidão e criatividade parecem conviver harmoniosamente há muito tempo. Dão-se de modo natural, ocorrendo por opção ou consequência do recolhimento necessário para a produção. O que se busca é a não distração, o não desvio de um objetivo por fatores externos, a separação do restante do

mundo para que um outro possa germinar. Mas apartar-se não é o suficiente para o surgimento do novo. É preciso habitar pelo tempo necessário o refúgio escolhido, e se ele ainda nem existir, é preciso também construí-lo.

Segundo Heidegger, habitar seria o destino final a todo construir. Atividades que devem ser pensadas conjuntamente. Para o autor, *habitar é o traço fundamental do ser-homem*,² e as afirmações de *ser e estar* no mundo começam pelo *construir*. Denominação que se desdobra em duas acepções: tanto no sentido de edificar construções como no sentido de *cultivo*. Habitar está associado também a preservar, a resguardar. O resguardo é aquilo cuidado com carinho, com zelo, protegido para que possa se desenvolver plenamente ao vigor de sua essência. Não há matéria que receba de forma mais genuína nossos esforços de cultivo do que a terra. *A terra é o sustento de todo gesto de dedicação. A terra dá frutos ao florescer. A terra concentra-se vasta nas pedras e nas águas, irrompe concentrada na flora e na fauna*.³ Dedicação, cultivo e labor são os objetivos almejados por esse projeto, por meio da apropriação temporária

[1] Gilles Deleuze (trad. David Lapoujade), *A ilha deserta e outros textos*, São Paulo, Iluminuras, 2004, p. 7.

[2] Martin Heidegger (trad. Márcia Sá e Cavalcante Schuback), *Ensaio e conferências*, Petrópolis, Vozes, 2002, p. 128.

[3] Id., *ibid.*, p. 129.

de um pedaço de solo e de uma humilde e simples moradia. Portanto, a cabana é bem-vinda; é feita de materiais leves, sem fundação, que abrigam mas que também expõem seu residente à contemplação de paisagens tanto externas como internas, estando ambos (moradia e morador) entre a fragilidade e a solidez. É estar em um “lugar especulativo”. Se ela ainda for edificada por aquele que a ocupará, mais uma dimensão se abre – a possibilidade de contato com o sagrado. Henry David Thoreau especula que habitar um teto construído por outros é estar despossuído de si, e que construir o próprio é construir as bases de seu pensamento.⁴ É erigir um templo aberto aos quatro ventos, em que a simples manutenção das condições de permanência são potentes oportunidades de crescimento. Em sua essência, a primeira cabana é untada por valores litúrgicos, estando mais para a ordem do ser do que para a ordem do ter.

3.

Mas a cabana é almejada não apenas por sua relação com a natureza, mas também pelo isolamento voluntário e poético. A criação costuma ser uma trilha que se atravessa solitariamente e no escuro, na qual topamos com as discretas marcações daqueles com quem nos identificamos. Cada passo depende de nós, no entanto, é dado pela validação de terceiros; sejam estes um meio intelectual, comercial ou relações afetivas. Mas é possível extremar essa relação. Tornar as condições de solidão ainda mais intensas e criar um ambiente de contato raro com nossa produção. Atitude semelhante foi tomada por grande número de músicos, escritores, filósofos, cientistas, pintores e tantos outros que, em determinada etapa da vida, resolveram devorar-se a si próprios. Indivíduos que escolheram vagar entre céu e terra confiando que há muito o que aprender além das relações humanas.

Uma busca comparável aos rituais de passagem primitivos, em transcendência e desejo de transformação, porém sem a imposição social, ou a explícita mistificação. No entanto, esses indivíduos também se encontraram distantes de seu contexto social habitual, enfrentaram a prática de exercícios rigorosos, foram obrigados a modificar vínculos e atitudes, e, ao retornar, uma mudança tão radical se

deu, que parecem ter renascido e estar revestidos das características apropriadas à sua nova vocação.

Uma das principais referências ocorreu em 1845, às margens do lago Walden, pelo já citado Henri David Thoreau. Com ferramentas emprestadas e munido de um forte sentimento de amor pela natureza, o escritor, com então 28 anos, construiu com as próprias mãos uma modesta cabana e ali residiu por dois anos e dois meses.

Fui para a floresta, *afirmou*, porque desejava ter total controle sobre minha existência e escolhi me defrontar com os fatos essenciais da vida e ver se aprendia o que eles tinham para me ensinar, em vez de, quando viesse a morrer, terminar descobrindo que não tinha vivido. Não queria viver o que não era a vida.⁵

O resultado dessa jornada transformou-se no livro conhecido como *Walden: a vida nos bosques*, em que expõe detalhes construtivos de seu lar, o preparo de alimentos, descrições poéticas de seu entorno, filosofia e política. Sua obra é considerada um dos primeiros escritos de cunho ecológico e seu legado, apesar de conciso e modesto em qualidade literária, reverbera pela potência de seu ato.

Mas por quais razões essas escolhas se dão? Quais os motivos que permeiam uma decisão dessa natureza? Foucault classifica essa tendência como parte de um conjunto de práticas que denomina *técnicas de si*; com origem na filosofia greco-romana e em transformação até os primeiros séculos do cristianismo, estas seriam técnicas de poder, que determinam a conduta dos indivíduos, submetendo-os a certos fins ou à dominação, objetivando o sujeito; [...] as técnicas de si, que permitem aos indivíduos efetuarem, sozinhos ou com a ajuda de outros, certo número de operações sobre seus corpos e suas almas, seus pensamentos, suas condutas, seus modos de ser; de transformarem-se a fim de atender a certo estado de felicidade, de pureza, de sabedoria, de perfeição ou de imortalidade.⁶

Em sua hermenêutica o pensamento evoluiu na Antiguidade por meio da relação entre o preceito moral “tome conta de si mesmo” e o princípio délfico “conhece-te a ti mesmo”, podendo ser mais bem

[4] Gilles Tiberghien, “Cabanas”, Revista Conclinnitas, Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003, ano 4, nº 4.

[5] H. D. Thoreau (trad. Roberto Muggiati), *Caminhando*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2006, p. 51.

[6] Michel Foucault, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.

compreendida em seu artigo sobre o tema. O que nos interessa no momento é perceber que, quando o desejo humano de investigar suas potencialidades e limites surge, geralmente esse processo ocorre no interior de um código de conduta restritivo e que visa verticalizar o contato especulativo da consciência consigo mesma. Cabendo ao proponente encontrar meios e orientação que permitam entrada e desenvoltura em seu enredo autoimposto.

4.

A implementação do projeto começou pela escolha do espaço físico; razoavelmente isolado e distante. Nele será instalada uma residência temporária em que, durante o intervalo de seis a nove meses, o proponente habitará. Paralelamente a essa escolha outras providências estão sendo tomadas; a criação de condições para o afastamento de compromissos profissionais, idealização da moradia e o planejamento de uma estrutura de transmissão de conteúdo privilegiando a emissão para um número mínimo de receptores.

Mas mesmo um gesto que aparentemente afetará um indivíduo apenas não pode ser realizado de modo isolado. Há o envolvimento, a contribuição e até mesmo a autorização de outros. Estes, mesmo não participando de decisões cotidianas de seja qual for a rotina que se estabeleça durante o afastamento, estão ligados ao trabalho. Seus vestígios aparecerão sob o empréstimo de conhecimentos e apoio emocional.

Estamos falando de um projeto em aberto. Sua forma ainda será exaustivamente lapidada pelo tempo e por outras mãos, mas que se encontra cada vez mais perto de concretizar os sonhos com refúgios, cascos de embarcações invertidos e outras fantasias de potências telúricas que dividimos tacitamente no interior da condição humana.

Na verdade precisamos de muito pouco para vencer os maiores desafios. Nada muito diferente de um novelo de linha para nos tirar do labirinto do Minotauro, mas sem isso não haveria a esperança de sair vivo. Um pouco que está ao alcance da mão, mas que para tal exigirá não menos que o máximo de nossas virtudes.

Bibliografia

- BEY, Hakim (trad.). *Caos: terrorismo poético e outros crimes exemplares*. São Paulo: Conrad, 2003.
- DELEUZE, Gilles (trad. David Lapoujade). *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994.
- HEIDEGGER, Martin (trad. Márcia Sá e Cavalcante Schuback). *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- THOREAU, H. D. (trad. Roberto Muggiati). *Caminhando*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- _____. (trad.). *Walden: a vida nos bosques*. São Paulo: Global, 1984.
- TIBERGHIE, Gilles. "Cabanas." *Revista Concinnitas*. Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003, ano 4, nº 4.

The Estações project

Cadu

Some islands drifted away from the continent, but the island is also that toward which one drifts; other islands originated in the ocean, but *the island is also the origin*, radical and absolute. Certainly, separating and creating are not mutually exclusive: one has to hold one's own when one is separated, and had better be separate to create anew; nevertheless, one of the two tendencies always predominates.

Gilles Deleuze, "The causes and reasons of desert islands"¹

1.

Following both tendencies—separation and recreation—many authors take refuge in the archetypes of architecture as a vehicle for experimentation in search of the conditions that might dislodge them from the heart of their childhood, from their origin. The model of the cabin therefore seems appropriate, since this is a place for a furtive encounter between art and nature, for practical and theoretical reflections, a nest and a retreat. But it is not the aim here to analyze this phenomenon in the field of art or urban design, but rather to use some of the physical and conceptual features that this structure possesses to present, at the request of the 32nd Panorama of Brazilian Art, an overview of the ongoing project called *Estações*.

2.

Solitude and creativity seem to have been harmonious bedfellows for a long time. They come together naturally, either by choice or because of the withdrawal needed to create. One tries not to be distracted, not to be swayed from one's objective by external factors, to withdraw from the rest of the world so that another one can germinate. But retreating from the world is not enough for the new to emerge. One needs to inhabit one's chosen refuge for however long is necessary, and, if it still does not exist, it has to be built as well.

According to Heidegger, dwelling is the final destiny of all building. Activities that should be thought of together. For this philosopher, *dwelling*

is a fundamental trait of being-human,² and the affirmation of being-in-the-world begins with building. This concept has two sides: one concerned with raising edifices and the other with cultivating something. Dwelling is also associated with preservation, restoration. Something that is restored is something that is lovingly cared for and protected so that it can bloom into the full vigor of its essence. There is no material that more truly receives our efforts to cultivate it than the earth. *The earth sustains every gesture of dedication. The earth puts forth fruit as it flourishes. The vast earth concentrated in the water and the rocks bursts forth in concentrated form in its flora and fauna.*³ Dedication, cultivation and labor are the desired goals of this project, by way of temporary appropriation of a patch of ground and a humble and simple dwelling. The cabin is therefore welcome; it is made of light materials, without foundations, which shelter but also expose its dweller to the contemplation of both external and internal landscapes (the dweller and the dwelling), poised between fragility and solidity. It is to be in a "place of speculation". And if the cabin is built by the person who occupies it, a whole other dimension opens—the possibility of coming into contact with the sacred. Henry David Thoreau suggested that living under a roof built by others is to be dispossessed of one's self, while, by building one's own roof, one lays down the grounds of thought.⁴ To do so is to erect a temple open to the four winds, in which simply maintaining the conditions of permanence provide powerful opportunities for growth. In its very essence, the first cabin is anointed with liturgical values; it has more to do with being than with having.

3.

But the cabin is sought after not only because of its relation with nature, but also because of the voluntary and romantic isolation it provides. Creativity tends to be a path that one treads in solitude and in the dark, on which we encounter the discrete markings of those we identify with. Every step depends on us but

[1] Gilles Deleuze (transl. David Lapoujade), *A ilha deserta e outros textos*, São Paulo, Iluminuras, 2004, p. 7.

[2] Martin Heidegger (transl. Márcia Sá and Cavalcante Schuback), *Ensaio e conferências*, Petrópolis, Vozes, 2002, p. 128.

[3] Id., *Ibid.*, p. 129.

[4] Gilles Tiberghien, "Cabanais", *Revista Concinnitas*, Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003, ano 4, nº 4.

is legitimized by third parties; be they in the sphere of thought, commerce or personal relations. But it is possible to take this relation to extremes. To make the state of isolation still more intense and create an environment for rare contact with our art. A similar stance was adopted by many musicians, writers, philosophers, scientists, painters and others, who, at a certain point in their lives, decided to turn in on themselves. Individuals who chose to wander between heaven and earth, confident that there is much to be learnt apart from human relations.

It is a quest that is comparable to the rights of passage of primitive peoples, for transcendence and transformation without social impositions or explicit mystification. However, these individuals also find themselves far from their habitual social context, confronted with rigorous physical exercise, and obliged to modify their attachments and attitudes and, when they return, there has been such a radical change, that they seem to have been reborn and to have vested themselves in the characteristics appropriate to their new vocation.

One of the principal examples of this occurred in 1845, on the banks of lake Walden, with Henry David Thoreau. With borrowed tools and a strong love of nature, the writer, who was then 28 years-old, built a modest cabin by hand and lived there for two years and two months.

I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived.⁵

The outcome of this was *Walden: life in the woods*, in which he details how he built his home, how he prepared his meals, and provides poetic descriptions of his surroundings and his philosophical and political ideas. It is considered one of the first ecological writings and its legacy, despite its short length and modest literary aspirations, has reverberated with the power of the act it describes.

But why do people choose to do such things? What motivates a decision of this kind? Foucault classifies this tendency as one of the set of practices that he calls *techniques of the self*, which, originated in Greco-Roman philosophy and undergoing a number

of changes up to the early years of Christianity, were techniques of power, which determine the conduct of individuals, submitting them to certain ends or certain kinds of domination, objectifying the subject; [...] techniques of the self, which allow individuals, alone or with the help of others, to effect a certain number of operations on their bodies and on their souls, their thoughts, their behavior, their ways of being; of transforming themselves in order to arrive at a certain state of happiness, purity, wisdom, perfection, or immortality.⁶

The hermeneutics of Antiquity evolved according to the relation between the moral precept of "caring for oneself" and the Delphic principle of "knowing oneself". What is of interest here is to note that, when human beings' desire to explore their potential and limitations arises, this generally occurs within the framework of some restrictive code of conduct which aims to extend self-consciousness in a vertical direction. The individual is responsible for finding the means and the necessary guidance for entering and developing their self-imposed trajectory.

4.

The implementation of the project began with the choice of the physical space, which was reasonably isolated and remote. This was the location for the installation of a temporary dwelling, in which, for a period of six to nine months, the artist would reside. Certain other measures were taken: ensuring that all professional commitments were put on hold, designing the dwelling, and planning a structure for transmitting the content, giving a privileged place to a minimal number of receptors.

But even a gesture that will apparently affect only one individual is not possible to be achieved in isolation. It also requires the involvement, the contribution and even the authorization of others. Even though these others do not participate in the day-to-day decisions that form part of the routine established on the retreat, they are connected to the work. They appear through the knowledge they have offered and the emotional support they provide.

This is an open project. The form it takes will be determined by time and by other hands, but it will come increasingly closer to realizing our dream of a

[5] H. D. Thoreau (transl. Roberto Muggiati), *Caminhando*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2006, p. 51.

[6] Michel Foucault, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.

refuge, fragments of inverted embarkations, and other phantasies of earthly powers that all human beings tacitly share.

In fact, we need very little to overcome our greatest challenges. It only takes a ball of thread to escape from the Minotaur's labyrinth, but without it there would be no hope of getting out alive. Some little thing that is within reach, but which requires no less than the greatest of our virtues.

Bibliography

- BEY, Hakim (transl.). *Caos: terrorismo poético e outros crimes exemplares*. São Paulo: Conrad, 2003.
- DELEUZE, Gilles (transl. David Lapoujade). *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994.
- HEIDEGGER, Martin (transl. Márcia Sá and Cavalcante Schuback). *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- THOREAU, H. D. (transl. Roberto Muggiati). *Caminhando*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- (transl.). *Walden: a vida nos bosques*. São Paulo: Global, 1984.
- TIBERGHIEU, Gilles. "Cabanas." *Revista Concinnitas*. Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003, ano 4, nº 4.

DERIVAS

Políticas da criação na deriva transnacional

Suely Rolnik

É preciso não se mexer demais,
para não espantar os devires.¹

Gilles Deleuze

Estamos sempre em trânsito entre mundos, mesmo sem sair do lugar. Nessa deriva, cartografias mistas vão sendo traçadas, ao mesmo tempo em que novos territórios existenciais se fazem e desfazem. Essa é a dinâmica do processo de subjetivação em toda e qualquer cultura. A globalização contemporânea apenas intensifica sua flexibilidade e sua fluidez e a torna mais veloz e mais visível. Seria de esperar que a evidência dessa dinâmica nos levasse a dissolver a ilusão de identidade que ainda rege o tipo de subjetividade próprio da cultura da Europa Ocidental católica, imposto ao mundo pela colonização e seus desdobramentos. Predominam, no entanto, as forças reativas que investem esse novo panorama, seja numa celebração deslumbrada, seja em seus opostos, a recusa paranoide ou a impotência melancólica.

É preciso deslocar-se dessa lógica moral que reifica o estado de coisas e o avalia segundo critérios do bem e do mal. Como toda forma de realidade, a que vivemos hoje se produz no embate contínuo entre as diferentes políticas de sua(s) construção(ões). São essas políticas que interessa rastrear e problematizar, o que farei aqui acompanhando a origem e os desdobramentos do conceito de

“subjetividade antropofágica”, que criei nos anos 1980, mobilizada pela necessidade de enfrentar esse desafio, conceito que venho retomando e reelaborando, em função do que pede o contexto em que ele volta a ser operatório.

Entalha-se o outro na carne

A noção de “antropofagia” remete originalmente a uma prática dos índios tupinambás. O canibalismo, privilegiado pelo movimento modernista no complexo ritual antropofágico, é apenas uma de suas etapas: a única (ou quase única) registrada no imaginário ocidental. É outra etapa desse ritual que privilegiarei aqui: o único membro da tribo que não participava do festim canibal era o designado para matar o inimigo cativo; após a execução, retirava-se para um prolongado e rigoroso resguardo, distante de sua comunidade.

O recolhimento destinava-se a um processo de iniciação ao longo do qual ele “mudava de nome e era marcado por escarificações em seu corpo”.² A cada confronto com um novo inimigo, nomes iam se acumulando, acompanhados de seus respectivos desenhos entalhados na carne: e quanto mais

[1] Gilles Deleuze, *Conversações*, São Paulo, Editora 34, 1992, pp. 171-2.

[2] Manuela L. Carneiro da Cunha e Eduardo B. Viveiros de Castro, “Vingança e temporalidade: os tupinambás”, *Anuário Antropológico* 85, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1986.

nomes gravados em seu corpo, mais prestigiado seu portador. A existência do outro – não um, mas muitos e diversos – era desse modo inscrita na memória do corpo, em uma constante deriva sem sair do lugar, produzindo imprevisíveis reconfigurações da subjetividade. Não por acaso, o único aspecto de sua cultura que os tupinambás se recusaram ferozmente a abandonar foi a antropofagia: esse ritual de iniciação ao princípio heterogenético da produção de si e do mundo. Mantê-lo a qualquer custo não terá sido uma forma de exorcizar o perigo de contágio pelo princípio identitário que regia a subjetividade e a cultura do colonizador? Em outras palavras, não terá sido essa uma forma de resistência micropolítica à imposição deste princípio e à dissociação que ele promove em relação ao corpo vivo?

Ao propor a ideia de antropofagia, a vanguarda do modernismo brasileiro extrapola a literalidade da cerimônia indígena para dela extrair sua fórmula ética e torná-la sensível na incontornável alteridade que nos habita, na qual se processam nossos devires. Se agregarmos à fórmula modernista o que nos indica a etapa do ritual indígena acima mencionada, definiríamos a micropolítica cultural antropofágica como uma estratégia de individuação, na qual o que se enuncia é a atualização singular da experiência do embate entre as forças que movem um corpo coletivo. O mais óbvio é entender o gesto modernista como uma resposta poética – e com sarcástico humor – à necessidade de afrontar a presença impositiva das forças das culturas colonizadoras. Mas essa terá sido também, e talvez sobretudo, uma resposta à exigência de assumir e positivar o processo de hibridação no confronto entre as forças de sucessivas ondas de imigração que configura, desde sempre, a experiência vivida no país.

Know-how antropofágico

Nos anos 1960 e 1970, em vários países do Ocidente, culmina um longo processo de absorção e capilarização das invenções modernistas do final do século XIX e início do XX: estas transbordam o território restrito das vanguardas artísticas e culturais e tomam vulto em uma ampla e ousada experimentação cultural e existencial de toda uma geração, no contexto do movimento que se designou por "contracultura". Foi uma reação epidérmica à sociedade disciplinar, inerente ao

capitalismo industrial, com sua subjetividade e cultura identitárias, em sua versão hollywoodiana do *American way of life* do pós-guerra.

Também no Brasil reatualizou-se o ideário antropofágico da vanguarda local. Reavivado e transfigurado, esse foi um aspecto crucial da originalidade do movimento no país que dava aos brasileiros certo *know-how* para a experimentação de outras políticas de subjetivação, de relação com o outro e de criação que se buscava internacionalmente. As forças da contracultura desvaneceram no final dos anos 1960, quando o movimento foi alvo da truculência da ditadura militar, ao mesmo tempo em que o princípio identitário se fortalecia e enrijecia – efeito micropolítico próprio de estados totalitários.

Foi meu intenso envolvimento com a experiência contracultural e a necessidade de reativar o modo de subjetivação que havíamos inventado, atualizá-lo em conceito para encarná-lo e integrá-lo à cartografia do presente, o que me levou a conceber a noção de "subjetividade antropofágica", no momento da retomada da democracia no Brasil. Assim a descrevia: a ausência de identificação absoluta e estável com qualquer repertório e a inexistência de obediência cega a qualquer regra estabelecida, gerando uma plasticidade de contornos da subjetividade (no lugar de identidades); uma fluidez de circulação por diferentes universos, acompanhada de uma liberdade de hibridação (no lugar de atribuir valor de verdade a algum deles em particular); uma coragem de experimentação levada ao limite, acompanhada de uma agilidade de improvisação para criar territórios e suas respectivas cartografias (no lugar de territórios fixos com suas representações predeterminadas, supostamente estáveis, que definem um sistema moral).

Em 1998, um novo estado de coisas levou-me a retomar esse conceito: a política de produção de subjetividade e cultura inventada pela geração dos anos 1960-70 passava a predominar sob o regime do capitalismo financeiro transnacional. Embora a instalação do novo regime tivesse começado a esboçar-se em meados dos anos 1970, na Europa Ocidental e na América do Norte, e, a partir de meados dos anos 1980, na América Latina e na Europa do Leste (com a abolição das ditaduras), demorou pelo menos duas décadas para que os

efeitos perversos dessa mudança se fizessem sentir e começassem a ser problematizados. Passado esse tempo, habitualmente necessário para situar-se em mudanças históricas de tal envergadura, impôs-se a urgência de fazer a distinção entre diferentes políticas da deriva e seus corolários de plasticidade, fluidez, hibridação e liberdade experimental de criação que caracterizam o que eu havia chamado de subjetividade antropofágica. Descrevi essas diferenças, na época, propondo os conceitos de “baixa” e “alta antropofagia”, inspirada no principal manifesto do movimento, no qual encontrei a noção de “baixa antropofagia” definida como “peste dos chamados povos cultos e cristianizados”.³ Designei também tais diferenças como “antropofagia ativa” e “reativa”, evocando Nietzsche.

Políticas da criação

O critério que adotei para distinguir as políticas da subjetividade antropofágica foi o tipo de reação ao estranhamento disparador do trabalho de criação. Refiro-me ao estado em que nos lança a experiência da dinâmica paradoxal entre os dois vetores que agem concomitantemente nos processos de reconfiguração das formas de realidade, em ambos os planos que a constituem, o perceptível e o imperceptível. De um lado, o movimento que agita o plano imperceptível, no qual as forças do mundo não param de afetar nossos corpos desencadeando um impulso na direção de sua atualização; de outro, o movimento que agita o plano perceptível, e faz vacilar o mapa de formas e representações vigentes e sua relativa estabilidade, desencadeando um impulso em direção à sua imperceptível dissolução. Em suma, o primeiro vetor vai do plano intensivo dos afetos em direção ao plano extensivo das formas; o segundo vetor se move, paradoxalmente, do extensivo ao intensivo. Tal dinâmica paradoxal, que se apresenta no corpo por meio das sensações, tensiona a subjetividade e a coloca num estado de vertigem. É nesse estado e pela urgência de produzir sentido para as sensações que o habitam que se convoca o trabalho do pensamento, entendido aqui como trabalho de invenção e não de revelação de uma suposta verdade oculta, a ser explicada ou

comprovada. Já no momento desse impulso inaugural do processo de criação se definirão suas diferentes políticas – em função do quanto a subjetividade embarca nessa deriva, tolera os colapsos de sentido, o mergulho no caos, nossa fragilidade.

A criação a partir do mergulho no caos para dar corpo de imagens, palavras ou gestos às sensações dessa tensão entre os dois vetores participa da tomada de consistência de uma nova cartografia de si e do mundo, impulsionada pela alteridade que nos constitui, como um fora em e de nós mesmos. Um processo complexo e sutil que requer um longo trabalho. Não seria algo assim o que faziam os tupinambás em seu prolongado e rigoroso resguardo no ritual antropofágico? Contudo, pode resultar de uma denegação do caos e da recusa de nele mergulhar. Nesse caso, a cartografia se realiza por meio do mero consumo de mundos disponíveis no mercado de ideias e imagens veiculadas precisamente para nutrir processos de identificação.

Ora, todas as características do que chamei de “subjetividade antropofágica” podem ser encontradas nos dois polos das políticas de criação; no entanto, eles resultam da ação de forças que se distinguem radicalmente pelos planos em que se operam suas derivas e como investem cada um dos dois vetores em seu movimento. A primeira é uma viagem imóvel, intensiva e imperceptível pela multiplicidade que nos constitui como devir; uma temporalidade em que se processam novos lugares no plano extensivo. A segunda é uma viagem perceptível pela exterioridade dos espaços, sejam eles concretos ou digitais; uma mobilidade de um lugar a outro do plano extensivo, que nos constitui como sujeitos identitários comandados por uma temporalidade exclusivamente cronológica. O que move esse segundo tipo de viagem é o desejo de recompor rapidamente um território de fácil reconhecimento, na ilusão de silenciar as turbulências provocadas pela pulsação desse duplo vetor a turvar nossos contornos. Nesse deslocamento, cada vez mais ansioso e compulsivo em sua busca de espantar os devires, produz-se uma subjetividade aeróbica, portadora de uma flexibilidade acrílica, adequada ao tipo de mobilidade requisitada pelo novo regime capitalista.

Se nos anos 1960-70 era pertinente opor à lógica identitária do capitalismo industrial e sua sociedade disciplinar uma lógica híbrida, fluida e flexível, agora

[3] Oswald de Andrade, “Manifesto antropofágico” [1928], in *A utopia antropofágica*, Obras completas de Oswald de Andrade, São Paulo, Globo, 1990.

havia se tornado um equívoco tomar esta última como um valor em si. É no próprio interior dessa lógica que passavam a se dar os embates no traçado das cartografias do mundo neoliberal globalizado e sua sociedade de controle.

Zumbis antropofágicos

Quando comecei a elaborar o destino capitalístico da contracultura, interpretei-o como um "clone" fabricado no processo de instrumentalização desse movimento pelo capitalismo financeiro: chamei essa operação de "cafetinagem". Só mais tarde me dei conta de que esse destino não havia sido perversamente imposto de fora, mas movido pelo próprio desejo de uma parcela dos próprios protagonistas da contracultura, provavelmente aqueles para os quais o movimento se reduzira a um hedonismo narcísico e despolitizado. Em outras palavras, a nova cena resultara de uma das forças em jogo no destino da agitação dos anos 1960-70.

Esse estado de coisas fez com que se confundisse a política da subjetividade antropofágica com sua versão neoliberal, o que provocou uma espécie de patologia histórica, cujo sintoma é um exacerbado estado de alienação, caracterizado por uma identificação especular com o capitalismo cultural, como que enfeitada por sua glamorosa sedução. A situação agravou-se em regiões em que tal desdobramento perverso da contracultura operou-se com a queda de regimes ditatoriais, particularmente aquelas cujo passado contracultural fora marcado por um singular e ousado experimentalismo – como foi o caso de muitos países da América Latina e da Europa do Leste. Nesses contextos, a instalação do capitalismo financeiro teria reativado o experimentalismo paralisado pela micropolítica das ditaduras, mas para ser diretamente canalizado para o mercado. O processo teria sido facilitado pelo fato de que ainda não fora possível elaborar a ferida da potência de criação causada pelo terrorismo de Estado – condição para reativar sua vitalidade poético-política e a consciência crítica que a acompanha. O neoliberalismo parecia liberar as forças de criação de sua repressão por um regime tacanho, e mais do que isso, celebrava-as e lhes dava o poder de exercer um papel de destaque na construção do mundo que então se instalava. O advento do capitalismo financeiro tendeu a ser vivido

nesses países como uma verdadeira salvação, o que intensificou a confusão entre o modo contracultural e sua versão capitalística, ampliando a obstrução do acesso a seus efeitos tóxicos.

No Brasil, um terceiro fator somou-se a essa complexa situação: precisamente, nossa tradição cultural antropofágica. Se esta havia participado da radicalidade crítica das vanguardas modernistas do país e, posteriormente, da experiência contracultural dos jovens brasileiros nos 1960-70, agora, ao contrário, ela tendia a contribuir para uma adaptação *soft* ao ambiente neoliberal. O país provou ser um verdadeiro campeão atlético da flexibilidade a serviço do mercado e sua "economia criativa". Aliciada sobretudo em seu polo mais reativo, essa tradição produziu um tipo de subjetividade que chamei de "zumbi antropofágico".

Mas o que a arte tem a ver com isso tudo?

Não por acaso, o movimento em questão manifestava-se – e ainda se manifesta – com especial veemência na arte. Sendo este o terreno em que mais se exerce a força de trabalho de criação, a situação anteriormente descrita o afeta diretamente. A circulação de artistas por toda parte é especialmente acelerada; ela se dá por meio de dispositivos variados que intensificam o encontro entre mundos. O exemplo mais óbvio são as exposições internacionais: elas concentram e compõem em um só espaço e tempo o maior número possível de universos culturais, facilitando o trânsito entre eles – tanto por parte de artistas e curadores, quanto do público –, convertendo-se assim em um meio privilegiado para o desenvolvimento de narrativas planetárias. Tal circulação ocorre igualmente na deriva para além do terreno institucional da arte, na qual tem embarcado parte da produção contemporânea. As artes plásticas nunca tiveram tanto poder no traçado da cartografia cultural do presente como nas últimas décadas.

Evidentemente não se trata de avaliar se esse poder deve ser recusado ou festejado; isso constitui um falso problema, pois estas duas posições são polos de uma mesma lógica, determinada por uma visão moral, confinada no plano extensivo e submetida a seu repertório de representações. Também aqui, o que importa são as forças em jogo na necessária negociação entre os interesses da

economia capitalista e as exigências poéticas da criação artística. Tal negociação se dá em todas as práticas que compõem o terreno da arte: não só nas próprias práticas artísticas, mas também em seus modos de exibição, nos conceitos curatoriais que se expressam sob a forma de exposição ou sob outras formas, nos textos críticos que acompanham tais ações, nas diretrizes dos museus ou outros espaços institucionais em que se realizam, bem como nos modos como se dá sua deriva extrainstitucional. Para facilitar a distinção entre forças ativas e reativas que aí atuam, imaginemos figuras nas quais elas se manifestariam, embora evidentemente não existam em estado puro.

No hipotético extremo mais reativo – o de uma baixa antropofagia –, o que se produz na deriva por diferentes mundos são cartografias artísticas *prêt-à-porter*, desvitalizadas e sem relevo, de fácil consumo em qualquer ponto do planeta. Entre os dispositivos que mais tendem para esse polo encontramos certos museus de arte contemporânea, com suas ostentosas arquiteturas e o papel central que desempenham na gentrificação das cidades; cabe aqui também o fenômeno da proliferação de bienais por toda parte, que o pensamento crítico de artistas, curadores e teóricos de distintas regiões designou por “bienalização” do planeta.

Já no hipotético extremo mais ativo – o de uma alta antropofagia – agitam-se na deriva por diferentes mundos forças que, de diferentes maneiras, afirmam o poder poético da arte: tornar sensíveis as mutações que se operam nos afetos do presente. Este talvez seja o único aspecto inegociável da arte em suas relações com o capital, como o foi a antropofagia para os tupinambás em sua negociação com os colonizadores. Ao dar corpo a tais mutações, a “obra” da arte participa da abertura de possíveis na existência individual e coletiva: linhas de fuga de modos de vida estereis que não sustentam coisa alguma a não ser a produção e a acumulação de mais-valia e, seu corolário, a compulsão de consumo. Não será essa precisamente a potência política própria da arte?

Politics of creation in transnational drift

Suely Rolnik

You shouldn't move around too much,
or you'll stifle becomings.¹

Gilles Deleuze

We are always in transit between different worlds, even though we remain in the same place. In this drifting, mixed cartographies are being sketched out alongside the creation of new existential territories that are made and unmade. This is the dynamics of subjectivation processes in any and every culture. Contemporary globalization only intensifies its flexibility and fluidity and makes it faster and more visible. It would be expected that the fact that this dynamic has been highlighted would lead us to dispel the illusion of identity that still rules the subjectivity of Western Catholic European culture, which was imposed all over the world by colonization and subsequent developments. However, reactive forces prevail in this new panorama, investing it either in dazzled celebrations or in its opposite, a paranoid refusal or a melancholic impotency.

There is a need to shift this moral logic that reifies the state of things and evaluates it following the criteria of good and evil. Like any kind of reality, the world we live in today is being engendered by a continuous struggle between the different micropolitics involved in its construction(s). To track and problematise these micropolitics is what I intend to explore here, following the origin and unfoldings of the notion of “anthropophagic subjectivity”. I created this concept in the 1980s while moved by the necessity of confronting this challenge; and I keep reworking and reformulating it, to give voice to the singularity that invokes it once again in new contexts in which it seems to be operational.

Carving the other in the flesh

The notion of “anthropophagy” harks back to a practice of the indigenous Tupinambás. Cannibalism, which was privileged by the modernist movement in Brazil, is just one stage in the complex anthropophagic ritual—the

[1] Gilles Deleuze, *Negotiations 1972-1990*. New York, Columbia University Press, 1995, p. 138.

only (or almost the only) one registered in the Western imaginary. Nevertheless, I will highlight here another stage in this ritual: the only member of the tribe who did not participate in the cannibalistic feast was the one assigned to kill the captive enemy; after the execution, he would withdraw to a long and rigorous retreat far from his community.

He withdrew to undergo an initiation process, in the course of which "he would change name and have scarifications made on his body".² And thus, names would accumulate after each incorporation of the confrontation with a new enemy, along with their respective engravings in the flesh; the more names imprinted in a body, the more prestigious their bearer. The existence of the other—not one, but many and distinct—was thus inscribed in the memory of the body, in a constant drift without moving, producing unpredictable reconfigurations of subjectivity. It is no accident that the only aspect of their culture that the Tupinambá ferociously refused to relinquish was anthropophagy: a ritual of initiation to the heterogenetic principle of production of the self and the world. To keep it at any cost—is this not a way of exorcising the risk of contagium by the identitarian principle which presided over the culture and subjectivity of the colonizer? In other words, wouldn't that have been a form of micropolitical resistance to the imposition of this principle and to the dissociation it promotes with regard to the living body?

In advancing the idea of anthropophagy, the Brazilian modernist avant-garde transcended the literality of the indigenous ceremony, in order to extract from it its ethical formula and to make it sensitive to the unavoidable otherness that inhabits us, in which our becomings are processed. If we add to the modernist formula what is suggested by the stage of the indigenous ritual mentioned above, we could define the anthropophagic cultural micropolitics as an individuation strategy, in which what is enunciated is the singular actualisation of the clash between the forces that move a collective body. What would be most obvious is to understand the modernist gesture as a poetic response—an ironic humor—to the need of confronting the imposing presence of the colonising culture's forces. But this may also have been, perhaps

above all, a response in order to come to grips with and render positive the process of hybridisation brought about by the confrontation with the forces of successive waves of immigration, which have always shaped the country's very existence.

Anthropophagic know-how

In the 1960s and 70s, various Western countries saw the culmination of a long process of absorption and capillarization of the modernist inventions of the late 19th and early 20th centuries. These spilled out of the restricted sphere of cultural and artistic avant-gardes and took the form of a broad and audacious experimentation of a whole generation, in the context of the movement known as "counterculture". This was an epidermal reaction to the disciplinary society inherent to industrial capitalism, specially its identitarian subjectivity and culture, in its Hollywood version of the post-war American way of life.

In Brazil the local avant-garde's anthropophagic ideas were also reactualised. Revived and transfigured, they were a crucial feature of the originality of this movement in the country, which provided Brazilians with the know-how to invent a politics of subjectivation, of relationship with the other and of creation in tune with what was being experimented around the world. The counterculture forces vanished in the late 1960s, when the movement became a target of the truculent military regime, in which the identitarian principle was strengthened and made more rigid—a typical micropolitical effect of totalitarian States.

It was my intensive involvement in the countercultural experience and the need to reactivate the mode of subjectivation we had invented, and to actualise it conceptually so as to embody it and integrate it into the cartography of the present, that led me (at the time when Brazil was returning to democracy) to conceive the notion of "anthropophagic subjectivity". This is how I described it: the absence of an absolute and stable identification with any repertoire and the refusal to blindly abide by any established rule, generating a kind of subjectivity with malleable contours (rather than identities); a fluidity of circulation through various worlds, alongside a freedom of hybridization (rather than according to a truth-value to any one repertoire in particular); the courage to experiment taken to the extreme, along with an agility to improvise in the creation of territories

[2] Manuela L. Carneiro da Cunha and Eduardo B. Viveiros de Castro, "Vingança e temporalidade: os tupinambás", *Anuário Antropológico* 85, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1986.

and their respective cartographies (rather than fixed territories with their predetermined, supposedly stable representations, which compose a moral system).

In 1998, a new state of affairs led me to return to this concept: the politics of the production of subjectivity and culture invented by the 1960s and 1970s generation was coming to prevail over the transnational capitalist financial regime. Although the installation of the new regime had begun to take shape in the mid-1970s in Western Europe and North America, and, as of the 1980s, in Latin America and Eastern Europe (with the abolition of dictatorships), it took at least two decades for the perverse effects of this change to be felt and problematised. With the benefit of this hindsight, which is usually necessary to situate historical changes of this scale, an urgent need arose to distinguish different politics of drifting along with their corollaries of plasticity, fluidity, hybridization and experimental creative freedom, which characterize what I call "anthropophagic subjectivity". At the time, I described these differences using the concepts of "low" and "high anthropophagy", inspired by the main manifesto of the movement, in which I found the notion of "low anthropophagy" defined as "a plague of so-called cultured Christianized peoples".³ I also called them, following Nietzsche, 'active' and 'reactive' anthropophagies.

Policies of creation

The criterion that I adopted to distinguish different politics of anthropophagic subjectivity was the kind of reaction to the uncanniness that sets off the work of creation. I am referring to the state into which we are thrown by the experience of the paradoxical dynamics between the two vectors that act together in reconfiguring the contours of reality, in both planes that constitute it, the perceptible and the imperceptible one. On the one hand, there is the movement that shakes the imperceptible plane, in which the forces of the world do not cease to affect our bodies, unchaining an impulse towards their actualisation; on the other, the movement that shakes the perceptible plane, and makes waver the present map of forms and its representations, with its relative stability, unchaining an impulse towards

its imperceptible dissolution. In short, the first vector goes from the intensive plane of the affects towards the extensive plane of forms; while the second vector moves, paradoxically, from the extensive to the intensive. This paradoxical dynamic, that presents itself within the body via sensations, strains subjectivity and puts it in a state of vertigo. It is this state and due to the urgent need to give meaning to the sensations which inhabit it that spurs the work of thought, understood here as the work of invention and not as revelation of a supposedly hidden truth, to be proven or explained. The different politics are already defined in the very moment of this initial drive towards creation, depending on how subjectivity deals with this drifting, tolerates the collapse of meaning, the dive into chaos, with fragility itself.

Creation that arises from diving into chaos to provide a body of images, words or gestures for the sensations of this tension between the two vectors is a seamless part of the becoming-consistent of a new cartography of subjective and objective reality, driven by the otherness we are composed of, as an outside in and of ourselves. It is a complex and subtle process that requires lengthy work. Was this not what the Tupinambá were doing with their prolonged and rigorous reclusion during the anthropophagic ritual? However, this may result in a denial of chaos and a refusal to dive into it. In this case, the cartography is produced by mere consumption of the worlds available on the market of ideas and images precisely channeled to fuel processes of identification.

All the features of what I have called "anthropophagic subjectivity" can be found on both poles of the politics of creation; yet, they result from the action of forces that distinguish themselves radically by the planes in which they operate and how they invest each one of those two vectors in their movement. The first is an immobile journey, intensive and invisible, through the multiplicity that constitutes us as becomings; a temporality in which new places are processed on the extensive plane. The second is a visible journey through the exteriority of spaces, be they concrete or digital; a mobility from one place to another on the extensive plane, which constitutes us as identitarian subjects governed exclusively by a chronological temporality. This second kind of journey is moved by the desire to rapidly reframe a territory easy to recognize, in the illusion of silencing the turbulence

[3] Oswald de Andrade, "Manifesto antropófago" [1928], in *A utopia antropofágica*, Obras completas de Oswald de Andrade, São Paulo, Globo, 1990.

caused by the pulsation of this double vector as it blurs our contours. In this dislocation, which increasingly seeks, anxiously and compulsively, to stifle becomings, an aerobic subjectivity is produced, which bears an uncritical flexibility suited to the kind of mobility required by the new capitalist regime.

If, in the 1960s and 1970s, it was appropriate to oppose, on the one hand, the identitarian logic of industrial capitalism and its disciplinary society to, on the other, a hybrid, fluid and flexible logic, assuming today the latter to be a value in and of itself has become a mistake. It is within this hybrid and flexible logic that the struggles tracing the cartographies of the globalized neo-liberal world and its society of control take place.

Anthropophagic zombies

When I began to work on the capitalistic destiny of counterculture, I interpreted it as a "clone" manufactured through the instrumentalisation of this movement by financial capital: I called this operation "pimping". Only later did I realize that this destiny had not been perversely imposed from without but was driven by the desires of a quite significant chunk of the protagonists of counterculture themselves, probably those for whom the movement had been reduced to a narcissistic and depoliticized hedonism. In other words, the new scene was the result of forces already in play in the upheavals of the 1960s and 1970s.

This state of affairs made the politics of anthropophagic subjectivity be confused with its capitalist version, which caused a kind of historical pathology. Its main symptom is a heightened state of alienation, characterized by a specular identification with cultural capitalism, bewitched by its glamorous seduction. The situation worsened in regions where this perverse destiny of counterculture occurred simultaneously with the fall of dictatorial regimes, especially those whose countercultural past had been strongly marked by a singular and daring experimentalism—as was the case in many countries in Latin America and Eastern Europe. In these contexts, the introduction of financial capitalism may have reactivated the experimentalism paralyzed by the micropolitics of the dictatorships, but instead, channeling it directly towards the market. The process was probably smoothed with the fact that it had still not been possible to face the wound, provoked by State terrorism, in the very potency of creation—when

facing it is a necessary condition for reactivating its poetical-political vitality and the critical awareness that comes with it. Neoliberalism seemed to free the forces of creation from repression by a tin-pot regime, and, moreover, to celebrate them and endow them with the power to play a key role in building the new world that was being put into place. The advent of financial capitalism tended to be viewed in such countries as a true salvation, which intensified the confusion between its countercultural mode and its capitalistic version, obstructing even more the possibility of accessing the impact of its toxic effects on subjectivity.

In Brazil, a third factor was added to this complex situation: namely, our anthropophagic cultural tradition. While this contributed to the radical critique of the modernist avant-gardes and later to the countercultural experience of young Brazilians in the 1960s and 1970s, in the late 1980s and 1990s it was tending instead to contribute to a soft adaptation to the neoliberal environment. The country has proved to be a true gold-medal athlete in terms of being flexible in the service of the market and its "creative economy". Drawn especially to the more reactive pole, this tradition has produced a kind of subjectivity that I have called the "anthropophagic zombie".

But what has all this got to do with art?

It is no accident that the movement in question manifested itself—and continues to do so—with special vigor in the realm of art. As this is the area where creativity is most strongly at work, the situation described above affects it directly. The circulation of artists around the world has increased at an especially accelerated pace; this has occurred through the use of various devices that intensify the contact between different worlds. The most obvious example is that of international exhibitions, which cram the greatest possible number of different cultural worlds together in a single time and space, thereby facilitating movement from one to the other—of artists and curators, as well as of the general public—, becoming a privileged medium for the development of planetary narratives. This kind of circulation also occurs in the drift beyond the institutional territory of art, which many contemporary artists have embarked on. Visual arts never had as much power on the design of the cultural cartography of the present as they have in recent years.

It is clearly not a question of deciding whether this power should be feted or shunned; this is a false problem, for those two positions are poles of a same logic, determined by a moral vision, confined to the extensive plane and submitted to its repertoire of representations. Also here, what matters are the forces at play in the necessary negotiation between the interests of the capitalist economy and the poetic demands of artistic actions. Such negotiation occurs in all practices of the art world: not only in artistic practice itself, but also in the ways art is exhibited, in the curatorial concepts expressed under the exhibition form or under other forms, in the critical texts that accompany such actions, in the guiding principles of the museums and other institutions where they are held, and also in ways in which art moves out beyond its institutional field. To help us distinguish between active and reactive forces at play here, let us imagine ideal types in which they would manifest themselves, although these obviously do not exist in a pure form.

At the hypothetical extreme of the reactive tendency—that of low anthropophagy—, what is produced through the art drift along different worlds are *prêt-à-porter* cartographies, flat and starved of vitality, easy to consume at any point of the planet. The devices that tend most in this direction include certain museums of contemporary art, with their ostentatious architecture and key role in the gentrification of cities. It is also worth pointing out here the proliferation of biennials all over the world, which critical artists, curators and theoreticians from various regions have dubbed as the “biennialization” of the globe.

At the other hypothetical extreme of the most active—or high anthropophagy—another kind of forces are shaking the art drift along different worlds that, in various ways, assert the poetic power of art: to make apprehensible the affects of today's experiences. This may be the only non-negotiable element of art, in its relations with capital, as anthropophagy was for the Tupinambá in their negotiations with the colonizers. By embodying such mutations, the “work” of art participates in the opening out of *possibles* for individual and collective existence: lines of flight away from the sterile modes of living that sustain nothing but the production and accumulation of surplus value, and its corollary, compulsive consumption. Is not this embodiment precisely the very political potency of art?

DERIVAS

73 notas sobre a deriva (fragmentos)¹

Santiago García Navarro

Tradução: José Carlos Hernández Prieto

3. Saio à rua ou estou na rua e, de repente, em alguma parte do meu cérebro pisca um *display* LED anunciando: "Começar a deriva". E começa. A duração é indeterminada: pode ser meia hora, uma tarde, inclusive o dia inteiro. Isso é o de menos. Estou disposto a seguir os sinais do ambiente, que são sempre diferentes, porque a deriva não é definida por mim, e sim por ela mesma, como relação entre o meu corpo e a cidade. Perdido em algum canto, deixo meu eu costureiro e imaginariamente construído. O fluxo de sensações que me atravessa é filtrado por um aparelho – o meu corpo, já hipersensível aos estímulos da cidade – e vai se transformando em outra coisa, com novas qualidades e nova consistência. Como receptor maciço de sensações, fico exposto a tudo. Por isso, trato de caminhar com a atenção redobrada e, chegando a certo ponto, que costuma ser o momento no qual percebo que posso extravasar, fecho a comporta ao que vem de fora para, mais cedo ou mais tarde, poder elaborá-lo.

5. Considerando nossa tendência predominante, que é o formato-padrão do pedestre atual, de guiar-se pelos estímulos codificados da rua – auréola asséptica das lojas super-higienizadas,

concentração de consumidores em áreas expurgadas de sensibilidade, mobiliário e grafismos homogêneos em sua diversidade e descodificáveis não por meio da leitura, mas por simples impacto sobre a retina –, uma primeira e simples deriva consiste em enfiar-se pelas ruas secundárias e dedicar-se a percorrê-las despreziosamente.

Abre-se todo um universo a partir daí: camadas e camadas de história urbana, circuitos marginais – como as lojas ou pontos informais e até clandestinos, que costumam se esconder na parte traseira ou lateral de moradias ou lojas formalizadas –, ou trajetos de novos migrantes e os sinais e objetos que espalham pela rua.

Conhecer essas formas do não evidente, entrar em contato com a vida invisível, perseguida ou reprimida, amplia a visão que temos da cidade e a maneira pela qual fazemos a cidade. A rua é um magma infinito de pontos de vista. E ficar à deriva, uma forma de expor o corpo à maior quantidade possível de perspectivas.

6. A ampliação do contato entre o corpo e a cidade contribui para a prática de diferentes formas de andar. Por exemplo: caminhar com a cabeça abaixada. Este exercício provoca automaticamente o estado de alerta dos ouvidos, já que os ouvidos ficam mais

[1] Versão reduzida do texto original.

sensíveis, para complementar a redução do campo visual. O efeito é que passamos a ter consciência de tudo o que em posição normal nunca registramos, exatamente porque na posição normal os olhos são ditatoriais (basta abaixar a cabeça para comprovar quão fácil é ativar essa mecânica).

Outra "técnica" possível é deixar-se guiar pelas variações da luz ambiente, como se no caos da rua não existisse mais nada. Ou pela algazarra dos pássaros, que formam correntes sonoras de árvore em árvore, às vezes por vários quarteirões. Ou pelo espectro de aromas que nunca percebemos (esta é uma das derivas mais parecidas com o sonho *cannábico*, em função do olfato como desencadeante de lembranças e misturador de espaços). Ou pelas diferentes rádios que escutamos em apenas um quarteirão. Outra deriva, totalmente diferente, pode ser feita caminhando pelo meio-fio do passeio: como poucas, recupera o ponto de vista da infância, o olho físico da criança e a instabilidade alegre do corpo que avança em uma corda bamba sensorial.

A rigor, cada saída para a rua no estado de deriva pode dar origem a uma nova técnica. Porque, como tudo o mais na deriva, as técnicas surgem de sua adequação a um momento e lugar específicos e não valem para uma nova situação, a não ser que as adaptemos.

7. Cada uma dessas vias alternativas pelas quais vamos nos enfiando desperta uma sensação de espacialidade, cheia de curvas, de interiores e exteriores, de becos, de labirintos, todos os quais percebemos ao mesmo tempo. Nesses estados similares ao transe, a cidade apaga-se em suas formas precisas e trafegamos por ela como que desdobrando a massa mole, totalmente plástica, de um gel. Nesse gel – que funciona como uma lente de aumento para o que vai aparecendo à medida que vamos nos deslocando –, os sons, a luz, a temperatura, os movimentos do ar, as proporções dos objetos, a extensão ou a largura das ruas, tudo impõe sua presença. E o que começamos a perceber é o interior, sem forma conhecida, das coisas. Entramos na parte desconhecida da cidade e passamos a ter notícias da potência de percepção do próprio corpo.

Isso é importante em um tempo mental como o nosso. O "infotrabalho" e os sistemas de estimulação

e supervisão dos circuitos de consumo (publicidade, estatísticas, marketing etc.) supercodificam nossa percepção, induzindo-a ao torpor ou danificando-a, às vezes de forma irreversível. Já um corpo enriquecido por meio de práticas como a da deriva está em condições de resistir a tudo isso, porque está preparado para mais: sente falta de outros corpos.

8. Orientar-se pelo canto dos pássaros não implica estar à busca de alguma coisa, e sim escolher um elemento do caminho para que possamos segui-lo o suficiente para chegar a conhecê-lo. E, nesse caso, para que nos permita passar a um nível superior de deriva, menos conhecido e menos seguro, porém mais revelador.

Com a deriva ficamos habilitados a nos encontrar com o todo, com qualquer coisa. É preciso exercitá-la, já que não se trata de uma atividade pontual, e sim a base de um caminho. De uma trajetória em direção ao infinito. Se houvesse um objetivo, consistiria em chegar a sentir esse pano de fundo das coisas, onde se abre tudo realmente. Mas, enquanto não chegamos a esse ponto, até não ter essa espécie de *satori*,² ou (emulando Spinoza) essa intuição pela qual vemos o mundo do ponto de vista de deus-enquanto-universo, até não chegarmos a isso, enfim, é necessário adotar a deriva como exercício. E, depois do *satori*, outra vez.

9. Algo extraordinário vai se configurando no corpo quanto mais e mais derivamos. De repente, em uma situação qualquer, no meio da rua, no ônibus, em um bar, onde quer que seja, é possível experimentar uma deriva de, por exemplo, cinco minutos. O que significa isto? Nem tanto uma deriva isolada, como irrupção ou presença súbita de uma deriva que foi se organizando como corpo em si, como corpo que nos rodeia e abraça, como um "supracorpo" que envolve o nosso. Essa irrupção é, ao mesmo tempo, deriva nova e ressonância da acumulação de derivas anteriores. Já que, de fato e de certa forma, a deriva é acumulativa: suas marcas seguem atuando, seus efeitos retornam ou amadurecem em um momento futuro, inclusive depois de concluída a deambulação.

[2] Termo japonês utilizado no zen-budismo que indica algo como uma percepção súbita, compreensão ou iluminação. (N. E.)

Então os cinco minutos dessa experiência não acontecem por mágica. São picos de abertura sensorial de um corpo que já se dedica a ser trabalhado, a submeter-se a situações prolongadas de deriva e, nessa busca, deixar-se constituir sempre outra vez. Porque, quando se caminha por caminhar, cada vez mais nos concentramos no caminhar e não em chegar a algum lugar. E dá vontade de ficar por aí, de acampar sobre o vazio. Vazio, ou espécie de ponto de imobilização, mas que, no fundo, é um tremendo movimento interno.

10. O deslocamento físico estimula a ativação de sistemas de registro específicos para tal fim. O deslocamento físico em deriva amplia esse sistema para uma observação sem objeto e para a contemplação. Porém, exacerbada, a deriva descobre-se autônoma do deslocamento físico e ocorre na quietude. A deriva última é quietude sem fim.

11. Da deriva, a única coisa que sabemos é quando começa. Ao perder de vista o objetivo, começamos a atuar a esmo. Em nenhum momento podemos dizer quais coisas acontecerão, o que faremos, como reagiremos aos estímulos. É aí que, liberada para o inconsciente, a intuição abre as asas e um estado de máxima capacidade perceptiva nos orienta com eficácia total.

Determinação e deriva não são ideias antagônicas. Pelo contrário, mais potente torna-se a deriva quanto mais nos aliamos ao ambiente que nos rodeia e deixamos que nos guie. Nesse caso, o ato de escolha não é arbitrário nem pessoal. A partir do momento em que perdemos o objetivo, e até que resgatemos um ponto de referência, tudo o que acontece é pura eficácia, dada precisamente pela comunhão com o devir.

A razão exerce um papel em tudo isso, ligada às sensações que vão se formando conforme a maneira pela qual cada variação do ambiente nos afeta. A cada variação, a razão, guiada por nosso sistema perceptivo, pode ter uma escolha a fazer. Mas, principalmente, escolhe perseverar na deriva, diferenciando esse estado do simples fato de deixar-se levar pelo impacto da coisa.

É que, enquanto movimento, a deriva se parece mais com um estado. Por isso, a eficácia é sentida a partir do momento em que se abandona o objetivo.

Percebemos que alguma coisa começa a funcionar conosco por si só, porque o eu deixa de atuar como algo diferente do devir. E o devir é coletivo por natureza (enquanto o eu pode, ainda que só na imaginação, autoperceber-se como puramente individual).

16. Os situacionistas registravam ambientes urbanos com a intenção de resolver problemas, especialmente de natureza social. Existe outra maneira de considerar a deriva; consiste em abrir-se à perda total de objetivos em relação aos demais, para internar-se, juntos, em um "não lugar comum" (ao mesmo tempo, "não lugar" e "lugar comum", onde o resultado não equivale à soma das partes e, portanto, onde aparece um novo lugar que ninguém contemplava).

Antes de querer modificar um estado de coisas, antes inclusive da simples ideia de fazer alguma coisa, importa o exercício de expandir a própria capacidade de vínculo com o mundo. Isso exige uma desmontagem dupla: a desmontagem interna de toda visão *a priori* de como devem ser as coisas e a desmontagem do impulso, já tecnologicamente incorporado, de ligar-nos a cada novidade com a qual somos assediados pelo real ou pelo virtual.

Inclusive: uma deriva para os tempos atuais está mais próxima da ideia de deixar que o ambiente nos faça, em vez de quereremos fazer algo no ambiente. De nos despersonalizarmos para nos convertermos em mundo, em vez de querer espalhar pelo mundo as marcas de nossa personalidade (ainda que não sejam as próprias: uma vez carente de paixões, até mesmo nos identificamos com o desejo de personalizar-se que move aqueles que as têm). Despersonalizar-se para favorecer ordenamentos de coisas. Converter-se em coisa e intervir como coisa, para que as coisas caiam em seu lugar, para que seu dever-ser se cumpra (em oposição ao dever-ser como mandato, ideal ou aspiração).

Colocar o corpo antes de tudo: antes do território, e antes da militância. Converter-se em corpo, colocar um pé na terra (não lugar e lugar comum) e, com a pegada, fazer território (mas para que o território sempre fique para trás). Na deriva, a sensação e o pensamento são feitos descalços.

73 notes on drifting (fragments)¹

Santiago García Navarro

3. I come out onto the street or am already on the street and, suddenly, in some part of my brain LED display pops up announcing: "The drifting begins". And it begins. It doesn't have a fixed duration: it could be half an hour, an afternoon, all day even. At least, I am willing to follow the signs of the environment, which are always different, because the drifting is not determined by me, but by the drifting itself, as a relation between my body and the city. Lost in some place, I leave behind the customary self I have built up in imagination. The flow of sensations that fills me is filtered through an apparatus—my own body, already hypersensitive to the stimuli of the city—and it is transformed into something else, with new qualities and a different consistency. As a massive receptor of sensations, I am exposed to everything. I therefore try to pay extra attention as I walk and, when I reach a certain point, which tends to be the moment I feel that I might overflow, I close the lock-gates to hold back what is coming from without, in order, sooner or later, to be able to work on it.

5. Given our predominant tendency, which is the standard format of the contemporary pedestrian, to be guided by the codified stimuli of the street—the sterile aura of the super-hygienic shops, the concentration of consumers in areas expurged of sensibility, furniture and markings that are homogeneous in their diversity and can be decoded not by reading, but by simply impacting the retina—an initial and simple drifting consists of hiding oneself away in back-streets and devoting oneself to walking them in an unpretentious manner.

This opens up a whole universe: layers and layers of urban history, marginal circuits—like stores or informal or even clandestine points, which are usually hidden away at the back or to the side of formalized housing and stores—or trajectories of new migrants and signs and objects spilling over the street.

Knowing these forms of the non-evident, entering into contact with the invisible life that has been persecuted or repressed, broadens the view we have

of the city and the way we make the city. The street is an infinite magma of points of view. And being adrift is a way of exposing the body to the greatest possible number of perspectives.

6. The expansion of the contact between the body and the city allows one to practice different ways of walking. For example: walking with one's head bowed. This automatically makes you prick up your ears, because they become more sensitive, to compensate for the reduced visual field. The effect is one of becoming conscious of everything that we would normally never register, precisely because, in the normal position, it is the eyes that guide the way. It is enough to bow one's head to show how easy it is to activate this mechanism.

Another possible "technique" is that of letting oneself be guided by the variations in the ambient light, as if, in the chaos of the street, nothing else existed. Or by the cry of the birds, which form currents of sound from tree to tree, sometimes across several blocks. Or by the spectral aromas that we are never away of (this is one of the ways of drifting that is most like the cannabic dream, because of the way smells trigger memories and mix up spaces). Or by the different radios one can hear on a single block. Another completely different way of drifting can be achieved by walking along the kerb: re-experiencing the point of view of a child, the physical eye of a child and the joyful instability of a body moving forward on the high-wire of the senses.

Strictly speaking, every time one goes out onto the street drifting it gives rise to a new technique. Because, like everything else about drifting, the techniques arise in response to a specific moment and a specific place and are not appropriate for a new setting, unless we adapt them.

7. Each of these alternative ways we travel on awakens a sense of space, full of curves, insides and outsides, back alleys, labyrinths, all of which we perceive simultaneously. In these trance-like states, the precise shapes of the city are expunged and we move through it as though we were secreting the soft totally plastic mass of a gel. In this gel—which functions like a magnifying glass for the things that appear as we move about—the sounds, the light, the temperature, the movements of the air, the proportions

[1] Shortened version of original.

of objects, the length and the breadth of streets impose themselves. And we begin to perceive the inside of things, with its unfamiliar shapes. We enter the unknown part of the city and begin to understand the power of perception of our own bodies.

This is important in a mental time like ours. "Info-work" and the systems for stimulating and supervising circuits of consumption (advertising, statistics, marketing etc.) super-codify our perception, inducing torpor or damaging it, sometimes irreversibly. But a body enriched by practices such as drifting is able to resist all this, because it is prepared for more: it feels the lack of other bodies.

8. Guiding oneself by birdsong does not mean that one is going in search of something, but choosing one element of the path so that we can follow it long enough to get to know it. And, in this case, so that we can move on to a higher level of drifting, that is less well known and less secure, but reveals more.

Through drifting we develop an ability to find ourselves as a whole, in anything. One has to practice it, since it's not an activity that one can do every once in a while, but the basis of a path. Of a trajectory moving in the direction of the infinite. Were there an objective, it would be reaching the point where you can feel the backdrop of things, where everything truly opens. But, until we reach this point of having some kind of *satori*,² or (to copy Spinoza) intuition through which we see the world from the point of view of God-as-Universe, until we achieve this, we must practice drifting. And after the *satori*, start again.

9. Something extraordinary is taking shape in the body the more we drift. Suddenly, in any kind of situation, in the middle of the street, on the bus, in a bar, wherever, it is possible to drift, for around five minutes, for example. What does this mean? Not so much an isolated drifting, but the onrush or sudden presence of a drifting that came as a body in itself, as a body that surrounds and embraces us, like a "superbody" that envelops our own. This onrush is, at the same time, a new drifting and the result of the accumulation of previous acts of drifting. Since, in fact and in a certain way, drifting is accumulative: it continues to have its effect and its effects return

[2] Term used in Japanese Buddhism to refer to a sudden awareness, understanding, or realization. (E. N.)

or mature in the future, even when one has stopped wandering.

So, five minutes of this experience do not come about by magic. They are peaks of sensorial openness of a body that has already dedicated itself to being worked by, subjected to prolonged periods of drifting and, in this search, has allowed itself to be conditioned anew. Because, when you walk for the sake of walking, you increasingly concentrate on the act of walking and not on arriving at some place. And it gives you the urge to stay there, to camp out in the void. Void or a point of immobility, which, at root, is a tremendous internal moment.

10. Physical movement stimulates the specific registering systems for this end. Drifting broadens this system to an objectless observation that is more contemplation. However, when taken to the extreme, drifting is independent of physical movement and can occur in stillness. The ultimate period of drifting is calm without end.

11. The only thing that we know about drifting is when it begins. When we lose sight of the objective, we begin to act on hunches. At no point can we say which things will happen, what we will do, how we will react to the stimuli. It is thus that, freed for the unconscious, intuition takes wing and a state of maximum perceptual capacity guides us with the utmost efficiency.

Determination and drifting are not opposites. On the contrary, the more powerful drifting becomes, the more we are connected to the environment that surrounds us and let it guide us. In this case, the act of choosing is neither arbitrary nor personal. As soon we lose our objective, and until we regain our bearings, everything that happens is perfectly efficient, given precisely by communion with the future.

Reason plays a role in all this, linked to the sensations that form according to the way each variation in the environment affects us. With each variation, reason, guided by our senses, may have a choice to make. But, above all, choose to keep drifting, distinguishing this state from the simple fact of being carried away by the impact of a thing.

As movement, drifting appears more like a state. Thus, the efficiency is felt the moment one lets go of an objective. We perceive that something has begun

to function inside us of its own free will, because the self stops acting as if it were something different from becoming. And becoming is collective by nature (while the self can, albeit only in imagination, perceive itself as something purely individual).

16. The situationists registered urban environments as a way of solving problems, especially social ones. There is another way of looking at drifting: it involves opening oneself to the total loss of objectives so far as other things are concerned, to intern oneself in an "common non-place" (at the same time, "non-place" and "common place", where the result is not equivalent to the sum of its parts, where a new place appears that no-one expected).

Before wanting to change the state of things, before the simple idea of doing something, it is important to expand one's own capacity for bonding with the world. This requires a double deconstruction: the internal deconstruction of every *a priori* vision of how things should be and the deconstruction of the drive, already technologically incorporated, to connect ourselves to every novelty by which we are bombarded in the real or virtual world.

Drifting, in contemporary life, is closer to the idea of letting the environment shape us rather than wanting to do something to the environment. Of depersonalizing ourselves so as to convert ourselves into the world, rather than wanting to spread the marks of our personality across the world (even though they are not our own: since we lack passion, we even identify with the desire to personalize oneself that moves those that have them). Depersonalizing oneself in order to benefit the ordering of things. Turning oneself into a thing and intervening as a thing, so that things fall into place, so that your duty to be is fulfilled (rather than the duty to be as a command, an ideal or an aspiration).

Putting the body before all else: before the territory, before activism. Turning oneself into a body, setting foot on the ground (the non-place, the common place) and with one's footprint making territory (but territory that always stays behind). When drifting, thoughts and feelings go unshod.

DERIVAS

Entrevista com André Severo e Maria Helena Bernardes, do projeto *Areal*¹

O que é o projeto *Areal*?

Criamos *Areal* no início do ano 2000. Formalmente, em nossas edições e textos, definimos *Areal* como “um projeto em arte e humanidades que tem por objetivo trazer a público trabalhos artísticos e publicações dificilmente viabilizados em âmbito institucional”. Para que as pessoas compreendam o porquê do nome *Areal*, acrescentamos que “o projeto toma da paisagem ao sul do estado a imensidão de campos, água e areia como símbolo dos limites cada vez mais imprecisos da arte como disciplina na atualidade. De *Areal* partem os meios para que se realizem investigações artísticas intensivas que resgatem a um primeiro plano a experiência direta entre artista/autor e público”.

Porém, mais do que isso, para nós *Areal* se tornou um modo de vida ao longo de seus onze anos de existência, um meio de nos relacionarmos com a arte e também com as pessoas que vêm ao nosso encontro em nossas experiências artísticas. Hoje, definimos o projeto simplesmente como uma plataforma de trabalho, de vida e encontros entre pessoas e pensamentos.

[1] Para a atual publicação, foram reunidos e editados trechos de entrevistas realizadas por Mônica Hoff (coordenadora das ações pedagógicas da exposição *Horizonte expandido*, apresentada entre maio e agosto de 2010, no Centro Santander Cultural, em Porto Alegre, em comemoração aos dez anos de projeto *Areal*) e pela revista virtual *Panorama crítico*, no mesmo período.

O que vocês realizam no projeto?

Além de buscar os meios para a produção de trabalhos artísticos – sejam os nossos próprios ou de colaboradores convidados –, o projeto lançou, em 2001, a série de livros *Documento Areal* (atualmente prestes a lançar seu 11º volume), e, desde lá, *Areal* mantém como desdobramento público a promoção de debates e encontros com pessoas das mais diferentes comunidades e locais. Ao participar de uma mesa-redonda, procuramos estar totalmente presentes, em “estado de trabalho”; nossa fala, postura e engajamento têm o propósito de abraçar, envolver a plateia em uma nova dimensão do trabalho artístico que se produz ali, na hora.

O que *Areal* propõe em relação ao campo da arte?

Quando participamos de eventos culturais, nossa expectativa é poder contribuir, em algum nível, para “sacudir” certa acomodação que identificamos no contexto da arte contemporânea, inexplicavelmente focada em resultados e produtos. Parece-nos incompreensível que artistas, produtores culturais e curadores, de modo geral, concordem resignadamente que uma obra de arte deva sempre resultar em um produto a ser exposto.

Como é a dinâmica de trabalho em *Areal* e como se dá a relação do projeto com o público?

Todo mundo é público, estudante ou profissional, em algum momento da vida, mas ninguém é só isso e não se define uma pessoa pelo que está escrito em uma ficha técnica ou em um currículo. Essas categorias são apenas noções culturais abstratas. As pessoas são singularidades, são seres reais. Quando trabalhamos em *Areal*, pensamos em estar com as pessoas da mesma forma que gostaríamos que elas estivessem conosco, sem portar nenhum crachá, visível ou invisível, sendo o que elas são quando estão distraídas, ao tomar o café da manhã, por exemplo.

Como vocês veem o projeto no contexto atual da arte brasileira?

Areal é, essencialmente, uma ação proposta por artistas, o que significa dizer que a reflexão produzida em seu âmbito sempre foi provocada de dentro para fora. A fruição, ou a relação do não artista com a arte, requer, a nosso ver, a mesma liberdade, o mesmo estar a sós e por conta própria de que necessita o artista quando a realiza. A essa condição, de encontro direto do outro com a arte, chamamos “mediação tendendo a zero”.²

Mas *Areal* não é a única proposta formulada por artistas a se mobilizar nesse sentido, não?

Claro que não! A preocupação em manter a arte viva já era bradada ao final do século XVIII pelos primeiros românticos, preocupados com a tendência da sociedade moderna à especialização de sistemas e modos de produzir, pensar e falar a respeito da arte.

Como vocês entendem o papel do artista na relação obra-público?

Não acreditamos que a arte deva ter nenhuma característica específica e nem que precise estar apoiada em nenhum tipo de instrumento de mediação para que possa ser compartilhada e experienciada intensa e completamente pelo público a que se destina.

O projeto prevê alguma contribuição pedagógica?

Se considerarmos que as ações de *Areal* se produzem

a partir de encontros com outras pessoas, sejam convidados ou desconhecidos que se agregam por casualidade ao processo, e considerando que estas pessoas se tornam parceiras e que interferem diretamente no processo de trabalho, contribuindo com novos desvios e vias por onde o trabalho incorre, cremos que sim, que isso signifique que nosso projeto tem um potencial pedagógico.

Como a exposição *Horizonte expandido* se encaixa nas proposições de *Areal*?

Horizonte expandido é a primeira realização a tomar o formato de exposição em *Areal* e teve como principal objetivo apresentar artistas, obras e escritos produzidos na década de 1970 que tiveram ressonância na concepção de *Areal*.

Como vocês imaginam que o público visitante de *Horizonte expandido* se relacionou com esse conjunto de obras produzidas, em grande parte, na década conceitual, os anos 1970?

Os artistas expostos faziam, falavam e agiam movidos por uma necessidade autêntica de tocar o outro e isso, por si só, abria um canal de contato direto com as obras. Tivemos evidências e ouvimos depoimentos por parte do público espontâneo que confirmaram que as pessoas se relacionaram com esses trabalhos por sua própria conta – e muito bem.

Como se deu a criação do projeto *Areal*? Em que circunstância?

No início, em 2000, éramos amigos, mas ainda não tão próximos quanto nos tornamos a partir da criação de *Areal*. Como artistas emergentes, participávamos da primeira edição de um programa nacional de exposições, o Rumos Visuais, promovido pelo Instituto Itaú Cultural.

Criar *Areal* foi buscar uma condição de autonomia, tentar descobrir que outros trabalhos saberíamos fazer no momento em que as salas de exposição saíssem de nosso horizonte. Para isso, nos intervalos das exposições do Rumos Visuais, saíamos a viajar apenas para conversar, para desabafar. Íamos de ônibus para qualquer lugar longe da capital, de preferência, que não tivesse nenhuma instituição cultural em funcionamento. Alguns eram lugares bem isolados, como as praias de Mostardas e São José do Norte.

[2] A expressão “arte tendendo a zero” foi-nos apresentada pelo artista Hélio Ferverza, em sua participação no Colóquio Internacional de Estética (UFRGS/UERGS), no Centro Cultural Érico Veríssimo, em 2004, em Porto Alegre.

Fizemos esses exercícios de viagem durante um ano e as caminhadas pelas praias eram tão angustiantes quanto participar das exposições, pois nos víamos sem saber o que fazer, o que ser dali para a frente... Não nos encontrávamos nem num lugar nem no outro! E foi nessa falta de identidade, nesse espaço intermediário, que aprendemos a pensar as coisas em trânsito, a fazer as coisas em trânsito. *Consciência errante* (André Severo, 2004) e *Vago em campo de rejeito* (Maria Helena Bernardes, 2003) resultaram de uma série de situações tanto provocadas como casuais, gestadas em "estado de trânsito", como as definíamos. Descobrimos que, onde quer que existisse gente, paisagem ou algo que reagisse a uma proposição, interrogação ou desejo, seria possível que um artista agisse. *Areal* é isso, é proporcionar que esses encontros e esses atritos aconteçam.

Para incentivar o diálogo com o público, em 2005 criamos a Arena, ONG destinada a apoiar nossos projetos artísticos. Na mesma sede funciona a Arena Cursos, centro de formação aberto a pessoas interessadas em conhecer e debater a história e a teoria das artes.

Quanto aos artistas que exerceram algum tipo de influência na criação de *Areal*, em 2000: como vocês os situariam em relação ao momento atual do projeto?

Temos uma dívida para com os artistas que buscaram rever as relações entre a arte e o outro, que procuraram resgatar esse outro da categoria abstrata de público e encontrá-lo fora do ambiente do evento cultural. Muitas vezes, ao ler sobre artistas como Grippi, Beuys, Oiticica, Smithson, entre outros, temos a sensação de que tudo que eles propuseram está resolvido, fechado na história – pois os livros possuem esse dom de nos apresentar o passado como estrutura coesa e encerrada. Contudo, quando estamos na presença do trabalho, tudo se revira do avesso, são pensamentos e ações muito frescos e vívidos, que nos desacomodam, desestabilizam.

Parte da produção contemporânea apresenta um resultado muito parecido ao que se fazia nos anos 1960 e 1970, período em que parece se localizar grande parte das obras que são referência para vocês. Em muitos casos, nessa nova produção, temos

uma sensação de "vazio" diante dos trabalhos. Como vocês veem isso acontecendo hoje?

De repente, todo mundo começou a falar em "carreira", e não mais em trajetória artística. Carreira é uma coisa em que se somam pontos e se busca ascensão. Artista tem trajetória, porque trajetória significa tentativa e erro, muitos erros, muitas tentativas, e alguns acertos.

Poderíamos dizer que isso anda em falta na arte de hoje?

Sim, se olharmos para a grande vitrine. Lá, quase tudo é vazio. Por outro lado, se procurarmos nas frestas, nos intervalos – em recônditos parecidos aos que abrigaram um Hélio Oiticica, um Bas Jan Ader –, lá encontraremos proposições vivas, pulsando nas esquinas, sob o Sol. E, com sorte e persistência, talvez também as encontremos sob os spots das salas de exposição.

Interview with André Severo and Maria Helena Bernardes, of the *Areal* project¹

What is the *Areal* project?

We set up *Areal* in early 2000. Formally, in our editions and texts, we define *Areal* as “an arts and humanities project that aims to bring to the public art work and publications that would be unlikely to be viable in an institutional setting”. To explain why we use the name *Areal*, we add that “the project takes water and sand from the landscape of the Southern part of the state and vastness of the countryside, as symbols of the increasingly blurred frontiers of art as a discipline in the contemporary world. *Areal* provides the means for carrying out intensive artistic investigations that return the direct experience of the interaction between the artist/author and the audience to center stage”.

However, beyond this, for us, *Areal* has become a way of life over the eleven years of its existence, a way of relating with art and also with the people we come across in the course of our artistic experiences. Nowadays, we define the project simply as a platform for working, living, meeting people, and coming up with ideas.

What does the project do?

Apart from looking for ways of producing art—either ourselves or through invited colleagues—in 2001, we started the *Documento Areal* series of books (which is currently about to launch its 11th volume), and, since then, *Areal* has been promoting public debates and meeting people from a great diversity of communities and localities. By taking part in a round-table discussion, we aim to be totally out there and working; with what we say, the positions we take, the causes we are engaged in, we aim to embrace and involve the audience in a new dimension of art that is produced right before their eyes.

What does *Areal* propose for the art world?

When we take part in cultural events, we hope to be able to contribute, in some way, to “shaking” up a certain complacency that we have noticed in the contemporary

art world, which is inexplicably focused on results and products. We do not understand why artists, cultural producers and curators are generally resigned to the fact that a work of art should always result in a product for exhibition.

How does *Areal* work and how does the project reach out to the audience?

Everyone is a member of the audience, as a student or a professional, at some point in life, but no-one is only this and no-one is defined by what it says on the back of a catalogue or in a résumé. These categories are just cultural abstractions. People are singular individuals: they are real beings. When we work with *Areal*, we think we are with these people in the same way that we would like them to be with us, without wearing an identity badge, visible or invisible, being themselves as they are when they are relaxing or having breakfast, for example.

How do you see the project in the current Brazilian art scene?

Areal is, essentially, a course of action taken by artists, which means that the reflection it produces always moves from the inside out. The fruition, or the relation of the non-artist to art, requires, in our view, the same freedom, the same standing alone on your own two feet that the artist needs in order to create. We call this condition of a direct encounter between the other and art “mediation tending towards zero”.²

But *Areal* isn't the only proposal put forward by artists to mobilize people in this way, is it?

Of course not! The concern to keep art alive was already being vaunted in the late 18th century by the first romantics, who were worried about the way modern society was moving towards specialization in systems and modes of producing and thinking and talking about art.

How do you see the role of the artist in the relation between the public and the work of art?

We do not believe that art should have any specific characteristic and should not need the support of any kind of intermediation to enable it to be shared and experienced in its full intensity by its intended audience.

[1] The current publication brings together edited extracts from interviews conducted by Mônica Hoff (coordinator of education for the *Horizonte expandido* exhibition, presented between May and August 2010, at the Centro Santander Cultural, in Porto Alegre, to commemorate the tenth anniversary of the *Areal* project) and in the virtual magazine *Panorama crítico* over the same period.

[2] The expression “art tending towards zero” was presented to us by the artist Hélio Ferverza, when he participated in the Colóquio Internacional de Estética (UFRGS/UERGS), at the Centro Cultural Érico Veríssimo, in 2004, in Porto Alegre.

Does the project aim to do anything in terms of education?

When you think that *Areal* activities are produced by meeting with other individuals, be they invited guests or strangers who have gotten involved by chance, and when you consider that these people become partners and intervene directly in the working process, providing new challenges and channels for the work to flow through, we believe it does, that our project does have some potential in terms of education.

How does the *Horizonte expandido* exhibition fit into the *Areal* agenda?

Horizonte expandido is the first *Areal* event to take the form of an exhibition and its main aim is to present artists, art works and writings produced in the 1970s that have something in common with the idea of *Areal*.

How do you imagine that visitors to *Horizonte expandido* related to work produced, for the most part, in the decade of conceptual art, the 1970s?

The artists exhibited were driven by a genuine need to touch other people and this alone opened up a channel of direct contact with the work. We have evidence and we hear spontaneous testimonials from the audience which confirm that people related to these works of art on their own terms—and very well.

How did *Areal* come about? What happened?

At the start, in 2000, we were friends, but not yet as close as we would become after *Areal*. As emerging artists, we took part in the first edition of a national exhibition program, *Rumos Visuais*, promoted by the Instituto Itaú Cultural.

Areal was a quest for autonomy, to discover what other kinds of work we could produce when the exhibition rooms disappeared from our lives. So, in the intervals between the *Rumos Visuais* exhibitions, we went on trips just to talk, just to let off steam. We would take the bus to some place far away from the city, preferably a place that had no functioning cultural institution. Some of them were really remote places, like the Mostardas and São José do Norte beaches.

We did some travelling for a year and our walks on the beaches were as stressful as taking part in exhibitions, since we could see that we didn't know what we were doing, what lay ahead... We didn't know where we were! And it was in this lack of identity, this intermediate space that we learnt to think on our feet, to do things as we went along. *Consciência errante* (André Severo, 2004)

and *Vaga em campo de rejeito* (Maria Helena Bernardes, 2003) resulted from a series of situations that were both staged and random, generated in a "state of transit", as we described them. We discovered that, wherever there are people, a landscape or something to react to a proposition, a question, or a desire, it was possible for an artist to work. *Areal* is this; it is promoting such meetings, making such reactions occur.

To encourage dialogue with the public, in 2005, we founded Arena, a NGO to support our artistic projects. The same office building houses Arena Cursos, a training center open to people interested in learning and talking about the history and theory of art.

How do you now relate to the artists who exercised some kind of influence over the creation of *Areal*, in 2000?

We owe a great debt to the artists who sought to review the relations between art and the other, who sought to retrieve this other from the abstract category of public or audience and find this other outside of the environment of a cultural event. Often, when we read about artists such as Grippio, Beuys, Oiticica, Smithson, and others, we have the sensation that everything they proposed has been resolved, closed off in history—because books have this way of presenting the past as a cohesive and closed structure. However, when we are in the presence in the work, it's the other way round; these are thoughts and actions that are very fresh and alive, unsettling, disorienting.

There is some contemporary art that is very similar to that of the 1960s and 1970s, a period from which many of your influences came. In many cases, in the more recent work, there is a feeling that it is "empty".**How do you feel about that?**

Suddenly, everybody has started talking about "careers", and not the course of artistic development. A career involves accumulated points and seeking to move upwards. Artists follow a course, which means trial and errors, lots of errors, lots of tries, and some of them turn out alright.

Could we say that there's a lack of that in art today?

Yes, if we look at the shop window display. There almost everything is empty. On the other hand, if you look into the cracks—the hiding places where a Hélio Oiticica, or a Bas Jan Ader was found—you can find ideas that are pulsing with life. And, with luck and perseverance, we may even find them under the spotlights of the exhibition rooms.

OUTROS ESPAÇOS DA ARTE

Arte e outros espaços

Enrico Rocha e Vitor Cesar

Há uma passagem em que Lévi-Strauss fala do sexo dos caracóis, que são hermafroditas. Se um caracol encontra outro caracol, quem vai ser o macho e a fêmea depende de uma série de circunstâncias, eles não são machos ou fêmeas a priori ou em si. Lévi-Strauss afirma que a distinção entre sentido literal e metafórico é como o sexo dos caracóis: se você olha daqui para lá, aquilo é letra e isso é metáfora; se olha de lá para cá, é o contrário. Não existe metáfora em si, literalidade em si, significante em si, significado em si. Não são distinções essenciais, absolutas.

Passagem do livro de entrevistas com Eduardo Viveiros de Castro.

Onde aqui se localiza

Ao aceitar o desafio de desenvolver um texto sobre outros espaços da arte surgem muitas ideias distintas: abordar a noção de que cada trabalho constitui seu espaço; duvidar de um espaço próprio da arte que precederia os outros espaços da arte; compreender o que é produzir arte em lugares

onde espaços tradicionais são praticamente inexistentes; entender como o artista se movimenta e atravessa o circuito, entre outras.

Separadas, fragmentadas e entendidas em suas especificidades, as ideias dizem muito a respeito do assunto e parecem dar indícios para a construção de hipóteses claras, mas quando reunidas dificilmente conseguimos estabelecer uma fluidez, uma unidade. Ao considerar a impossibilidade de montar esse quebra-cabeça na forma de uma narrativa, a imagem de um mapa parece funcionar melhor. Nos mapas, os percursos entre dois ou mais pontos (A ou B ou C ou D) são feitos de muitas maneiras, e as aproximações, os limites e as fronteiras podem mudar de acordo com o cartógrafo e mesmo com o leitor. No lugar de encobrir esse problema, o texto procura dar sentido a ele e por isso compreende ideias, dúvidas e referências que não se solucionam, mas que situam um modo de entendimento do tema proposto.

Saída de emergência

Há algum tempo se discute a relação entre a produção de arte e o espaço em que essa produção se apresenta socialmente, que revela, entre tantas questões, o modo como se compreende o que é arte. Por um breve período da história, parte da produção de arte instaurou um espaço próprio, preferiu

caracterizá-lo como neutro, isolado do mundo, para que tornasse evidentes as qualidades de uma obra que desejava autonomia, inclusive física. Nesse contexto, o que se define por objeto da produção artística se confunde com objetos físicos, com formatos precisos, conquistados pela manipulação de determinadas matérias por um artista.

Mesmo que continuem fazendo sentido em certo contexto, as diferentes experiências estéticas – origem e destino de toda produção de arte –, ao estabelecerem uma relação com os objetos apresentados nesses lugares considerados próprios à arte, problematizam as condições de autonomia da obra, enquanto arte, provocando a emergência de sua condição fenomenológica e política.

A compreensão de um espaço próprio de apresentação da arte é portanto dissociada das suas qualidades físicas. O lugar da arte define-se então em cada proposição realizada pelo artista, configura-se de inúmeras formas, constitui-se em diversas e variadas situações, desde que garantida sua qualidade necessária de espaço público.

Nesse sentido, o espaço público que compreende o caráter artístico de certas ações não se define por suas características físicas, mas cultural e politicamente, nas múltiplas formas de endereçamento e respostas ao outro. É nas relações com um campo social específico – quem sabe aqui caiba discutir autonomia da arte –, com instituições, atores e práticas correspondentes, que se especula o valor de arte de uma obra, tanto material como simbólico.

Artista é público

Um catálogo ou publicação de arte é um espaço em que se apresenta a produção artística. Entendido como uma ponte entre leitor e exposição ou proposição artística, ele também pode ser entendido como um problema.

Ao se realizar um convite para um artista escrever ou participar de um seminário, compreende-se que sua atuação não está reduzida à exibição de obras em exposições. De qualquer forma, o modo como o texto é escrito caracteriza diferentes abordagens dessa atuação. É difícil desconsiderar uma possível expectativa de que ao escrever um texto o artista fale sobre seu trabalho ou seus procedimentos e revele possíveis opacidades de sua

produção, e nesse caso o texto é entendido como algo acessório, indesejável.

Se o lugar do trabalho se define em cada proposição, o artista compreende o texto como parte de sua produção. Não como um complemento, mas como elemento constitutivo de um conjunto de proposições interessado nas experiências estéticas compartilhadas.

Trata-se de uma questão de forma. Uma forma que desconsidera o falso problema na separação entre teoria e prática. Uma forma que passa a considerar o problema (nesse caso pode ser o texto ou o catálogo) como algo que não deve ser superado, mas transformado.

Sobrepostas, permeáveis e intercambiáveis

O que entendemos como espaços tradicionais da arte são lugares e situações que carregam consigo um longo processo histórico, constituído de alguns outros espaços e situações que relacionam a experiência individual e coletiva, assim como a existência material e espiritual, de modos diversos. Podemos pensar nos espaços públicos – em que estão situados os espaços tradicionais da arte – constituídos na pólis grega do período clássico, em algumas cidades italianas da Idade Média, em Paris, capital do século XIX, em Nova York, centro cultural do século XX, e estabelecer paralelos que nos permitam compreender que lugar ocupam os espaços tradicionais da arte nas cidades contemporâneas.

Quando direcionamos a atenção para o contexto brasileiro, imprescindível perceber que a noção de história carrega um forte traço colonialista. Aqui, assim como em outros lugares do mundo, a constituição do espaço público se deu – provavelmente este não é o melhor tempo verbal – por meio de uma rejeição violenta às outras tradições culturais, além da europeia, que também fundaram a nossa cultura. A partir daí, é curioso notar que, ainda que haja consenso sobre a diversidade cultural do mundo, os espaços tradicionais da arte se configuram e se realizam como lugares e práticas muito semelhantes em todo o planeta.

Pensemos, então, no paradigma urbano de organização da vida humana atual como possível

entendimento e elaboremos uma compreensão sobre a universalidade da arte que não se afirme em relações de dominação expressas em determinadas formalidades. A questão é mesmo sobre utopia, como apresenta Henri Lefebvre, sobre um lugar que busca a sua própria invenção.

+

O que entendemos como espaços institucionais da arte hoje são constituídos de lugares e temporalidades elaborados por meio de um processo de afirmação de ideais modernos.

Sabe-se que a modernidade é uma concepção desenvolvida no contexto europeu e que durante certo tempo pareceu fazer sentido naquele continente, mas que, ao entrar em contato com diferentes realidades – como a latino-americana –, torna visível uma série de contradições. A ideia de espaço público, conceito que possui papel central no projeto de modernidade, ao enfrentar outra realidade social passa a ser reelaborada, produzindo diferentes concepções de um espaço de atuação política. Tais reelaborações não seriam alternativas a um modelo central – esta seria uma interpretação hierarquizante que privilegiaria a cultura eurocêntrica –, mas outro modo de fundação desse tipo de espaço, ainda que baseado em parâmetros semelhantes.

Com os espaços da arte não seria muito diferente. Ainda que referenciais modernos tenham servido de parâmetro em nosso contexto, o choque com uma realidade não institucionalizada é evidenciado e reelaborado na produção de muitos artistas. A insistência em reproduzir modelos parece funcionar mais como meio de distinção social do que como interesse na produção de sentido dos projetos artísticos.

É importante considerar que as condições de comunicação e de acesso à informação nos dias de hoje tendem a fazer com que muitos referenciais simbólicos sejam compartilhados em diferentes lugares do planeta. Como consequência, convivemos com demandas de nossa vida cotidiana que nos exigem de modo mais objetivo – como a violência no bairro – e temas que nos influenciam de maneira abstrata – como as manifestações recentes no mundo árabe. No caso da atividade de um artista, este, ainda que esteja atento ao que se dá, por

exemplo, no circuito internacional de arte, muitas vezes responde, em sua atuação artística, a um contexto que mal tangencia esse circuito.

As urgências dessa produção de arte lidam com lugares que são indiferentes ao circuito, ou mesmo os desconhecem. Daí, a concepção de arte se modifica e exige uma redefinição de alguns papéis entendidos como dados: o do artista, o do público, o modo de recepção, o espaço de exibição.

+

Talvez o lugar social que ocupa um museu de arte ou uma exposição panorâmica da produção contemporânea, mesmo que já se anunciem como tradições em uma cultura, seja também negociado e definido a cada ação apresentada, assim como cada ação artística produz sua própria compreensão de lugar. Desse modo, é possível compreender a produção de arte, além da produção de objetos e experiências estéticas, também como a produção social de um espaço em que seja possível, como nos indicou Mario Pedrosa, o exercício experimental da liberdade.

Onde aqui se localiza, Saída de emergência, Artista é público, Sobrepostas, permeáveis e intercambiáveis são títulos de projetos realizados pelos artistas Enrico Rocha e Vitor Cesar.

Art and other spaces

Enrico Rocha and Vitor Cesar

There is a passage in which Lévi-Strauss talks about the sex of snails, which are hermaphrodites. When a snail meets another snail, which is male and which is female depends on a series of circumstances; they are not male or female a priori or per se. Lévi-Strauss argues that the distinction between the literal and the metaphorical sense is like that between the sex of snails: if you look at it in one situation, one thing is literal and another is metaphorical; in another situation the opposite is the case. There is no metaphor or literal sense per se, no signifier per se, no signified per se. They are not essential, absolute distinctions.

Excerpt from book of interviews with Eduardo Viveiros de Castro.

Where here is

When accepting the challenge of writing a text on alternative art spaces, many different ideas spring to mind: the idea that each art work creates its own space; the idea that art may not have its own space that precedes other art spaces; the question of what it means to produce art in places where traditional spaces are practically non-existent; the question of how artists move through the circuit, and many others.

Separated, fragmented and understood in terms of their specific features, these ideas say a lot about the subject and appear to suggest how we might build up clear hypotheses. However, when brought together, we have difficulty establishing fluidity and unity. As it is impossible to put this jigsaw together in the form of a narrative, the image of a map seems a better option. In maps, the connections between two or more points (A, B, C or D) can be made in many different ways, and the approximations, the limits and the boundaries can change according to the cartographer or even the reader. Instead of covering up this problem, this text aims to make sense of it and thereby come to an understanding of the ideas, doubts and points of reference that cannot be solved, but which guide us towards understanding of the subject.

Emergency exit

For some time now there has been discussion of the relation between the production of art works and the space in which they are presented socially, which reveals, among many other questions, the way art is conceived. For a brief time in history, part of the art production set up its own space which it regarded as neutral, isolated from the world, in order to clearly point out the qualities of an art work that desired autonomy, including physical autonomy. In this context, what is defined by an art object is confused with physical objects, with precise formats, accomplished by the manipulation of certain materials by an artist.

Even though they continue to make sense in a certain context, the different aesthetic experiences—which are the origin and the aim of all art works—, by establishing a relation with the objects presented in the places considered proper for art, cast doubt on the autonomy of the work of art, as art, thereby bringing out their phenomenological and political status.

The idea of an appropriate space for the presentation of art is thus dissociated from its physical qualities. The place of art is thus defined in each piece produced by the artist, takes on numerous different forms, can be found in a wide variety of situations, so long as the necessary quality of the public space is ensured.

The public space of an artistic nature is not therefore defined by its physical characteristics but by its cultural and political features, in the various ways in which it reaches out and responds to others. It is in relations with a specific social field—fitting for the discussion of the autonomy of art—with institutions, stakeholders, corresponding practices, that the artistic value of a work of art, both material and symbolic, is speculated upon.

The artist is public

A catalogue or an art publication is a space in which art work is presented. Understood as a bridge between the reader and the exhibition or art project, it may also be seen as a problem.

When an artist is invited to write something or to take part in a seminar, it is understood that his or her work cannot be reduced to the exhibition of works of

art in exhibitions. The way the text is written always emphasizes different approaches to this work. It is difficult to set aside the possible expectation that, in writing a text, the artist will talk about his or her work, or working procedures and shed light on them, and, in this case, the text is taken to be an unwanted accessory.

If the place of the work is defined by each project, the artist understands the text as part of its production. Not as a complement, but as a constitutive element of the set of proposals that aims to share aesthetic experiences.

It is a matter of form. A form that overlooks the false problem of the separation between theory and practice. A form that comes to regard this problem (in this case it may be a text or a catalogue) not as something to be overcome, but something to be transformed.

Superimposed, permeable and interchangeable

What we understand to be traditional spaces and situations for art that bring with them a long historical background, built up of other spaces and situations relating to individual and collective experience, and the different forms of material and spiritual existence. We can think of public spaces—in which the traditional spaces for art are situated—set up in the Greek city-State of the classical period, in some Italian cities in the Middle Ages, in the 19th century capital, or in New York, the cultural center of the 20th century, and establish parallels that enable us to understand the place that traditional art spaces occupy in contemporary cities.

When we turn our attention to Brazil, we must note that the idea of history is heavily burdened with colonialist traits. Here, as in other places in the world, public space arose—this is perhaps not the right tense of the verb—by way of a violent rejection of other non-European cultural traditions, which also lie at the foundation of our culture. It is then curious to note that, although there is consensus regarding the cultural diversity of the world, traditional spaces for art tend to take on a very similar form and work in a very similar way across the globe.

Let us think, then, of the current urban paradigm of organization of human life as one possible way of understanding this and develop an understanding of the universality of art that does not assert itself by way of relations of domination expressed in certain formal

structures. The same question can be asked about utopia, as it is by Henri Lefebvre, about a place that itself seeks to be invented.

+

What we understand to be institutional art spaces today depend on ways of organizing space and time that have developed by way of a process of affirmation of modern ideals.

It is well known that modernity is a concept developed in an European context, which, for a certain time, appeared to make sense on that continent, but which, when it came into contact with different realities—such as that of Latin America—revealed a series of contradictions. The idea of public space, a concept that plays a central role in the project of modernity, when confronted with another social reality, had to be redeveloped, thereby producing different conceptions of space for political activity. These redevelopments are not alternatives to a central model—which would be a hierarchical interpretation that privileged Eurocentric culture—but represent another way of laying the foundations for this kind of space, albeit based on similar parameters.

It is not much different with art spaces. Although modern points of reference have served as the parameter for these, the clash with a non-institutionalized reality can be found and is dealt with in different ways in the work of many artists. The insistence on reproducing models appears to function more as a means of social distinction than as an interest in producing meaning through art.

It is important to note that the conditions of communication and access to information nowadays tend to lead to many symbolic references being shared in different parts of the planet. As a consequence, we live with demands in our everyday lives that impinge upon us in the most objective of manners—such as violent crime in the suburbs—and themes that influence us in an abstract way—such as the recent uprisings in the Arab world. In the case of the work of an artist, although the artist is aware of what is going on, for example, on the international art circuit, he or she often responds, in his or her own work, to a context that has little to do with this circuit.

This work deals with places that are indifferent to the art circuit, or even unaware of its existence.

Hence, the idea of art changes and some roles hitherto understood to be given need to be redefined: such as the artist, the public, the mode of reception, the exhibition space.

+

Perhaps the social space that an art museum or a panoramic exhibition of contemporary art occupies, even though it is determined by the traditions of a particular culture, is also negotiable and defined by each piece presented, just as each art work produces its own understanding of a place. Art can thus be seen to be not only the production of aesthetically pleasing objects and experiences, but also the social production of space, in which it is possible, as Mario Pedrosa suggests, to exercise freedom in an experimental way.

Onde aqui se localiza [Where here is], *Saida de emergência* [Emergency exit], *Artista é público* [Artist is public], and *Sobrepostas, permeáveis e intercambiáveis* [Superimposed, permeable, and interchangeable] are the titles of art projects by Enrico Rocha and Vitor Cesar.

OUTROS ESPAÇOS DA ARTE

Como garrafas lançadas ao mar

Regina Melim

Certa vez, em uma conversa¹ com Hans Ulrich Obrist, Christian Boltanski referiu-se à distribuição da publicação *point d'ironie* como uma espécie de garrafa lançada ao mar. Qualquer pessoa pode encontrar ou receber. É algo que viaja por toda parte e não sabemos onde vai parar. Na maioria das vezes, pode ir para o lixo, mas também você nunca saberá quem a fixou em uma parede.

Uma exposição em um espaço de museu ou galeria sabemos mais ou menos quem vai visitar. Uma exposição em uma publicação é algo que está sempre se movendo, encontrando e criando novos públicos. Sua distribuição ou circulação demanda a mesma importância que sua produção. Ou seja, é preciso criar dispositivos para que esse trabalho possa ser apresentado ou exibido. Além disso, a iniciativa de estabelecer uma publicação como um lugar possível para a produção de uma exposição acentua a forma expandida de pensar um trabalho de arte. Existe uma quantidade expressiva de trabalhos que não precisam, necessariamente, de paredes, pois são proposições cujo lugar mais adequado para serem mostrados são as páginas de

um livro ou de uma revista, em folhas avulsas ou em cartões, entre outros, como exposições impressas. São múltiplos os trabalhos que nos impressos encontram seu lugar e que requerem da parte do espectador (leitor) tempo e modo diferenciado para serem apreendidos.

Esse foi, seguramente, um dos propósitos que levou Seth Siegelau, notório realizador de exposições impressas no período de 1968 a 1972, a editar uma série de exposições em catálogos.² Galerista aos 23 anos de idade, em suas primeiras investidas curatoriais não se limitava simplesmente a dispor obras no espaço físico de sua galeria. Queria mais que isso. Sobretudo, fugir dos clichês ou fazer paródia de si mesmo, evitando repetições ou situações curatoriais cômodas. No pouco tempo de sua existência,³ a Seth Siegelau Contemporary Art realizou exposições em que as pessoas eram convidadas, muito mais que passar pelos trabalhos expostos, a experimentar e discutir

[1] Conversa realizada no período da exposição *point d'ironie* no Centro Internacional de Artes Gráficas (MGLC), em Liubliana (Eslovênia), de 13 de janeiro a 29 de fevereiro de 2004. Disponível em: <<http://www.mglc-lj.si>>.

[2] *November* (1968), de Douglas Huebler, *Statements* (1968), de Lawrence Weiner, *Xerox Book* (1968), *January* 5-31 (1969), *March* (1969), *July, August, September* (1969), *Studio International*, *July, August* (1970), como editor, convidando seis críticos e curadores para que cada um realizasse uma exposição no espaço de oito páginas da revista, e *Aspen Magazine* (1971), entre outros projetos.

[3] A Seth Siegelau Contemporary Art permaneceu aberta do outono de 1964 à primavera de 1966.

sobre eles, em um ambiente criado para que pudessem ser adequadamente visualizados.

Se alguns catálogos de exposição são a possibilidade de prolongar o tempo de visitação de uma mostra, visto que trazem de volta uma experiência, para Siegelau um catálogo poderia se converter no objeto de referência de um acontecimento efêmero de que é feita uma exposição ou ser o verdadeiro espaço da exposição. Na organização da exposição *January 5-37*⁴ (1969), por exemplo, Siegelau desloca procedimentos usuais estabelecidos no sistema de arte, invertendo a relação usual entre os trabalhos expostos e o catálogo. Assim, o ponto focal do projeto foi uma sala comercial, alugada especialmente para essa mostra, e ocupada apenas por uma mesa com vários exemplares do catálogo. O catálogo como espaço expositivo tornava-se o dispositivo capaz de prolongar a efemeridade do tempo da exposição. No formato de uma publicação, suas dimensões espaciais e temporais passavam a ser traduzidas como número de páginas. Permitindo, ainda, deslocar o que sempre esteve vinculado como informação secundária ou registro de uma exposição para, ela própria, a publicação, tornar-se o veículo primário das práticas artísticas que ali se instalavam.

Em *Xerox Book*,⁵ ou *Livro das cópias*⁶ (1968), Seth Siegelau já havia legitimado esse formato de exposição. Visitar essa mostra consistia, e perdura até o presente, em um ato de folhear e encontrar proposições artísticas que se prolongam nas 175 páginas da exposição impressa, e não mais em um número de dias de exibição.

Embora o *Livro das cópias* não tenha sido fotocopiado integralmente, e sim apenas a sua matriz, pelo alto custo que isso significava na época, o projeto sinalizava a reprodução como meio constitutivo da exposição e dos trabalhos que ali se inseriam. Meio, esse, que alargava profundamente a audiência de uma proposição artística e alterava a

forma convencional de circulação e, principalmente, de sua recepção.⁷

Em 1977 o MAC-USP realiza uma exposição denominada *Poéticas visuais*, endereçada à exibição de múltiplos que se valiam da imagem e da palavra. Durante um mês o público que ia ao museu poderia não apenas conviver com trabalhos enviados pelo correio por aproximadamente duzentos artistas, mas fotocopiar grande parte do que estava sendo ali exposto. Walter Zanini, diretor dessa instituição e também organizador da mostra, junto com Julio Plaza, escrevia em seu texto "As novas possibilidades" o quão era decisiva a presença de publicações de artistas com essas investigações e de como não mais se submetiam aos condicionamentos da obra tradicional. Julio Plaza complementava em seu texto "Poéticas visuais" como essas ações *anartísticas*, espécie de fenômeno *samizdat*,⁸ eram fáticas na comunicação, promoviam trocas e possibilitavam reproduções de uns para os outros. Como uma *exposição portátil*,⁹ o catálogo dessa mostra reproduzia todos os trabalhos que foram enviados pelos artistas e continua até hoje sendo fotocopiado entre pesquisadores e artistas.

Ainda que tenha dito "Isso é muito mais do Seth do que meu",¹⁰ Lucy Lippard realizou projetos que, sem dúvida, se configuravam como exposições em publicações. O catálogo de fichas soltas para *557.087* (Seattle, 1969) e *955.000* (Vancouver, 1970), bem

[7] Ao utilizar e enfatizar o meio de reprodução como estratégia crítica à unicidade e autenticidade de um trabalho de arte, o *Livro das cópias* ecoa no formato semelhante àquele utilizado por Mel Bochner, em 1966, quando realizou a exposição *Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art*, na School of Visual Art, em Nova York, reproduzindo, a partir de fotocópias, uma série de trabalhos dos artistas participantes dessa mostra. Ressalta-se, contudo, outras questões levantadas por Mel Bochner nessa exposição, como a presença de outro tipo de objeto de arte (a publicação), de outro conceito de trabalho artístico (a exposição), e de outro conceito de autoria (a exposição como sendo seu próprio trabalho artístico). Essas questões desdobram-se em outras tantas, mas isso exigiria outro (instigante) texto.

[8] Prática de copiar e enviar clandestinamente livros e bens culturais produzidos durante o regime comunista nos países que compunham o Bloco Oriental.

[9] Denominação utilizada por Walter Zanini no texto "As novas possibilidades", no catálogo dessa exposição.

[10] Declaração feita em entrevista concedida ao curador Hans Ulrich Obrist (Hans Ulrich Obrist, *Uma breve história da curadoria*, São Paulo, BeT, 2010, p. 254).

[4] Participaram dessa exposição: Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner e Robert Barry.

[5] Participaram dessa exposição: Carl André, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry, Robert Morris e Sol LeWitt.

[6] Denominação que Seth Siegelau prefere adotar a fim de que ninguém tenha a impressão errada de que o projeto tem alguma coisa a ver com a empresa Xerox.

como o livro *Six years of dematerialization 1966-1972* (1973), podem ser tratados como importantes exposições. Seu livro, seguramente, é um projeto curatorial disposto na forma de um grande arquivo, contendo exposições, ações, proposições, publicações e projetos que aconteciam de modos *desmaterializados* e em locais inesperados: em revistas, livros, ateliês, livrarias, e uma série de espaços alternativos não institucionalizados. Seria algo como ela própria declarou: "É isso que está acontecendo, são essas as informações: faça alguma coisa com isso".¹¹ E é nesse contexto que, por volta de 1975, Lucy Lippard e um de seus maiores interlocutores, o artista Sol LeWitt, iniciam um dos mais interessantes projetos curatoriais daquele período, inaugurado em 1976 e que permanece até o presente momento: a *Printed Matter*.¹²

Em 1993, uma conversa e uma lista de artistas fazem surgir o projeto *Do it*. Bertrand Lavier, Christian Boltanski e Hans Ulrich Obrist eram os protagonistas desse projeto curatorial que, durante aproximadamente dez anos, existiu no formato de mostras que percorreram vários lugares na Europa. Em 2004, após a realização de uma versão para televisão e outra para internet, foi lançada a versão impressa com proposições de 174 artistas. *A exposição, a partir de então, pode ser encontrada em estantes de casa, cabeceira de cama etc., num tempo que só é limitado pela durabilidade do material e pelo cuidado com a edição*.¹³

Em 1997, outra conversa, dessa vez entre Christian Boltanski, Hans Ulrich Obrist e agnès b., faz surgir o projeto *point d'ironie*, exposição itinerante feita de múltiplos impressos. Com uma tiragem de aproximadamente cem mil exemplares, esses

múltiplos são distribuídos gratuitamente em várias partes do mundo.¹⁴ Muitos deles, conforme ressaltou Boltanski, realmente devem ir para o lixo. Mas há, também, grande parcela que, desde então, vem habitando os lugares mais distintos e improváveis, desde acervos públicos e privados a exposições, paredes de um estúdio ou de um restaurante, ou sendo utilizados como papel de embrulho ou tema de pesquisa nas universidades.

Quando realizei a primeira exposição em uma publicação, o *PF* (2006),¹⁵ esses exemplos que acabei de citar me acompanhavam como referências.¹⁶ Se no início denominei essa primeira iniciativa curatorial de *espaço portátil*, não tardou para que me apropriasse do termo *exposição portátil*, proposto por Walter Zanini no texto do catálogo da exposição *Poéticas visuais*, uma vez que a ideia que rondava todo o projeto era a de que essa exposição pudesse ser facilmente transportada.

A portabilidade foi, portanto, algo que comecei a perseguir nas iniciativas curatoriais dali em diante. Quando fazia a segunda exposição, *amor: leve com você* (2007), o subtítulo tinha o objetivo expresso de potencializar essa ação de poder transportá-la para os mais distintos lugares. Do tamanho de um passaporte, essa exposição foi pensada para ser carregada dentro do bolso.

Coleção (2008), uma publicação realizada com carimbos, foi a exposição seguinte.¹⁷ Paulo Bruscky era a referência mais imediata. Em 2003, na exposição *Imagética* (Curitiba), enquanto observava na Casa Romário Martins (um dos locais dessa mostra) uma vitrine repleta de carimbos de Bruscky, não tive dúvida: saí da exposição segura de que aqueles carimbos só fariam sentido se

[11] *Id.*, *ibid.*, p. 270.

[12] Atualmente localizada no Chelsea, 195, Tenth Avenue, Nova York. No mesmo período, em Nova York, a artista Martha Wilson cria em seu próprio apartamento a Franklin Furnace Inc., um espaço também destinado a publicações de artistas. Considerado um dos maiores acervos do gênero, em 1994 foi vendido ao MoMA (NY). Um ano antes, em 1975, outro artista, Ulises Carrión, em parceria com Aart van Barneveld, cria em Amsterdã a Other Books and So. Considerada a primeira livreria especializada em publicações de artista na Europa, em 1979 transforma-se em Other Books & So Archive. Em 1974, em Toronto, o Grupo General Idea cria a Art Metropole. A. A. Bronson, integrante desse grupo, atualmente atua junto à *Printed Matter*.

[13] Vanessa Schultz, Lugar publicação: artistas e revistas. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, CEART/UEDESC, Florianópolis, 2008.

[14] Encontram-se, geralmente, em museus, bibliotecas e lojas da rede agnès b.

[15] Com essa exposição portátil surge a par(ent)esis – uma plataforma independente que criei em Florianópolis, SC, para pesquisa, produção e edição de projetos artísticos e curatoriais no formato de publicações.

[16] Não posso deixar de mencionar também outra importante referência, a iniciativa de Helmut Batista com o jornal (e catálogo) *Capocete*, durante o período de 2001 a 2004.

[17] Cada artista era representado por um ou mais carimbos, confeccionados mediante suas instruções, uma almofada com tinta de impressão e um bloquinho de folhas destacáveis, cujo verso continha as indicações sobre o trabalho e o propositos. Expostos sobre uma mesa, os carimbos ficavam à disposição do público para a realização de sua própria coleção, que, uma vez construída, poderia ser levada para casa.

pudessem ser utilizados e imaginei o quanto seria interessante poder levar as folhinhas impressas com os seus trabalhos.¹⁸

Em 2009, iniciei outro projeto de exposições que denominei *Conversas*, cujo formato é o de entrevista ou de trocas de correspondência, e nas quais vislumbro o texto e a fala do artista como um trabalho de arte.¹⁹ Motivação suficiente para editar, pouco tempo depois, dois textos que participavam de uma mesma exposição: *ARTE E MUNDO APÓS A CRISE DAS UTOPIAS: assim mesmo, em CAIXA-ALTA e sem notas de rodapé*, de Fabio Morais e Daniela Castro (2010), e *Pourquoi o mal?*, de Jorgen Michaelsen (2011).²⁰

Pequenos textos, esboços, imagens e projetos, traduzidos como escritura em processo, passaram a ser objetos para a criação de outra série que intitulei de A2, assim designada pelo tamanho do papel que é oferecido a cada artista, e que tem sido pensada e apresentada de diferentes modos e formatos, a partir dos cortes e das dobras realizados nesse espaço expositivo.²¹

Não sabemos, de antemão, quais os itinerários ou percursos que uma publicação irá percorrer, porque são muitos. Sua mobilidade e seus desvios de trajetória talvez sejam suas mais instigantes qualidades. São mesmo garrafas lançadas ao mar, que qualquer pessoa pode encontrar ou receber, levar consigo e estender a sua duração, ativando-a e compartilhando-a em outros contextos. Como múltiplos que se propagam, cuja força está na circulação e na expansão do circuito da arte.

[18] Algum tempo depois, o livro-exposição de Hervé Fischer, *Art et communication marginale: tampons d'artistes*, publicado em 1974, foi agregado como outra preciosa referência. Credito a Cristina Freire o acesso a essa publicação.

[19] Até o presente momento foram publicadas duas *Conversas*: Ana Paula Lima e Ben Vautier – *Tudo pelo Ben* (2009), e Fabio Morais e Marilá Dardot – *blá blá blá* (2009). Está em processo de organização e edição a conversa entre Ricardo Basbaum e Alex Hamburger.

[20] Ambos estavam expostos na exposição *El mal de escritura: un proyecto sobre texto e imaginación especulativa*, com curadoria de Chus Martínez, no Centro de Estudos e Documentação do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, no período de 20 de novembro de 2009 a 25 de abril de 2010.

[21] Foram publicadas *A2-Diego Rayck* (2010), *A2-Felipe Prando* (2011) e *A2-Paula Bruscky*. Em processo de organização e edição encontram-se *A2-Glória Ferreira* e *A2-Giorgia Mesquita*. Parte de cada uma dessas publicações ou exposições individuais está sendo posta em circulação. Outra parte foi prevista desde o início do projeto para circular, a partir de 2013, como uma exposição coletiva, impressa e portátil.

Like messages in bottles

Regina Melim

Once, in a conversation¹ with Hans Ulrich Obrist, Christian Boltanski referred to the distribution of the *point d'ironie* publication as a kind of message in a bottle. Anyone could find or receive it. It is something that travels everywhere and no-one knows where it will end up. Usually it ends up as rubbish, but you never know who might have put it on a wall.

We know more or less who will visit an exhibition in a museum or a gallery. An exhibition in the form of a publication is something that is always on the move, finding and creating new audiences. Its distribution or circulation demands the same importance as its production. In other words, we need to create devices for presenting or exhibiting this work. Furthermore, the initiative of establishing a publication as a possible locus for the production of an exhibition lays emphasis on an extended way of thinking about works of art. A significant number of pieces do not necessarily require walls, since they fit better into the pages of a book or a magazine, on single sheets or cards, and so forth, as exhibitions in print. Many works of art find their place in print and require the viewer (reader) to take the time to appreciate them in a different way.

This was, without doubt, one of the reasons that led Seth Siegelau, noted producer of exhibitions in print between 1968 and 1972, to publish a series of exhibitions in the form of catalogues.² A gallery-owner at the age of 23, his first work as a curator was not restricted simply to displaying works of art in the physical space of his gallery. He wanted more than this. Above all, to avoid clichés or self-parodies, repetitions and comfortable curatorial situations. In the short time it was in existence,³ Seth Siegelau Contemporary Art held exhibitions in which people were invited not only to see the work on view, but to experiment and discuss it, in an environment in which it could be properly seen.

[1] Conversation occurring at the time of the *point d'ironie* exhibition at the International Graphic Arts Center (MGLC), in Ljubljana (Slovenia), 13 January-29 February 2004. Available at: <<http://www.mglc-lj.si>>.

[2] *November* (1968), by Douglas Huebler, *Statements* (1968), by Lawrence Weiner, *Xerox Book* (1968), *January 5-31* (1969), *March* (1969), *July, August, September* (1969), *Studio International*, *July, August* (1970), as editor, inviting six critics and curators to one exhibition each to be shown in eight pages of *Aspen Magazine* (1971), among other projects.

[3] Seth Siegelau Contemporary Art was open from Autumn 1964 to Spring 1966.

While some exhibition catalogues provide the opportunity of prolonging one's visit to a show, since they allow one to relive the experience, for Siegelaua a catalogue could be turned into an object that provides a point of reference for an ephemeral event like an exhibition or become the exhibition space itself. For the *January 5-31 exhibition*⁴ (1969), for example, Siegelaua changed the normal established procedures in the art world, inverting the usual relation between the works exhibited and the accompanying catalogue. The focus of the project was a hall rented specially for the show containing only a table with various copies of the catalogue laid out on it. The catalogue as exhibition space was turned into a device capable of prolonging the ephemeral time of the exhibition. In the format of a publication, the spatial and temporal dimensions are translated into numbered pages. Thereby also allowing for what had always been attached as secondary information or a register of an exhibition to become itself, as a publication, the primary vehicle for the art contained therein.

In *Xerox Book*,⁵ or *Photocopy Book*⁶ (1968), Seth Siegelaua had already given legitimacy to this exhibition format. Visiting this show involved, as it still does to this day, leafing through the catalogue and looking at the art work contained in the 175 pages of the printed exhibition, and not a certain number of days of the work being on display.

Although *Photocopy Book* was not photocopied in full, in view of the high cost that would have entailed at the time, the project points to reproduction as the constitutive medium of the exhibition and the work it contained. This was a medium that substantially broadened the audience for the work and altered the conventional manner of circulation and, above all, reception.⁷

In 1977, MAC-USP staged an exhibition called *Poéticas visuais*, of works by various artists who use both words and images. For a month museum-goers could not only experience works sent through the mail by around two hundred artists, but also photocopy most of the works on display. Walter Zanini, director of the museum and organizer of the show, and Julio Plaza, wrote in an accompanying text entitled "As novas possibilidades" about how decisive it was that the artists' publications were present and how the artists were no longer submitting to the traditional way artwork is processed. Julio Plaza further remarked, in his text "Poéticas visuais", how these *anti-artistic* actions, a kind of *samizdat*,⁸ were points of fact in communication and promoted the reproduction and the exchange of texts among members of the general public. As a *portable exhibition*,⁹ the catalogue accompanying this show reproduced all the art work sent by the artists and is still being photocopied today by researchers and artists.

Although she has said that "this is much more Seth than me",¹⁰ Lucy Lippard has produced projects that also clearly involve exhibitions that take the form of publications. The catalogue of loose file cards for *557,087* (Seattle, 1969) and *955,000* (Vancouver, 1970), and her book, *Six Years of Dematerialization 1966-1972* (1973), can also be seen as important exhibitions. Her book is certainly a curatorial project organized in the form of a huge archive, containing exhibitions, actions, propositions, publications and projects that occurred in a dematerialized manner and in unexpected locations: in magazines, books, studios, and a series of alternative non-institutional spaces. It is as she declared something like she is saying "This is what's happening, here's the information: do something with it".¹¹ And it was in this context that, around 1975, Lucy Lippard and one of her greatest collaborators, Sol LeWitt, began work on "A Printed

[4] The participants were Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner and Robert Barry.

[5] This exhibition involved Carl André, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry, Robert Morris and Sol LeWitt.

[6] The name that Seth Siegelaua prefers to adopt, to avoid anyone being given the impression that the project has something to do with Xerox, the company.

[7] By employing and laying emphasis on the means of reproduction as a strategy for criticizing the singularity and authenticity of a work of art, *Photocopy Book* echoes a similar format used by Mel Bochner in his 1966 exhibition *Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art*, at the New York School of Visual Art, in which he photocopied a series of pieces by the artists participating in this show. Other issues raised by Mel Bochner in this exhibition should, however, also be pointed out, such as the presence of another kind of art object (the publication), another conception of art work (the exhibition), and another concept of authorship (the exhibition as the artist's own work). These issues lead to so many others, but these would require a separate text.

[8] The practice of copying and secretly sending books and other cultural products during the communist regime in Eastern-bloc countries.

[9] The name used by Walter Zanini in *As novas possibilidades*, included in the exhibition catalogue.

[10] Statement made in an interview with the curator, Hans Ulrich Obrist (Hans Ulrich Obrist, *Uma breve história da curadoria*, São Paulo, Bê, 2010, p. 254).

[11] *Id.*, *ibid.*, p. 270.

Matter," one of the most interesting curatorial projects of that time, which started in 1976 and has been going on ever since.¹²

In 1993, a conversation and a list of artists gave rise to the *Do it* project. Bertrand Lavier, Christian Boltanski and Hans Ulrich Obrist were the main figures behind this curatorial project, which, for around ten years, took the form of shows travelling to various places in Europe. In 2004, after producing a TV version and another for the Internet, they also launched the printed version, containing work by 174 artists. *From that time on, the exhibition could be found on people's shelves, bedside tables etc., and would exist for as long as the durability of the materials and the care of the owner would allow.*¹³

In 1997, another conversation, this time between Christian Boltanski, Hans Ulrich Obrist and agnès b., gave rise to the *point d'ironie* project, a travelling exhibition of various printed materials. With a print run of around 100,000, these are handed out free in various parts of the world.¹⁴ Many of them, as Boltanski remarked, really had to go in the trash can. But there have been many, since then, that have inhabited various improbable places, from public and private collections to exhibitions, the walls of studios and restaurants, or as wrapping paper, or subject matter for academic research.

When I produced my first exhibition in the form of a publication, *PF* (2006),¹⁵ the examples I have just cited were my points of reference.¹⁶ While, initially, I called this first curatorial initiative a *portable space*, I soon

borrowed the term *portable exhibition*, proposed by Walter Zanini in a text in a catalogue accompanying his exhibition *Poéticas visuais*, since the main overriding idea of the project was that the exhibition could be easily transported.

Portability became something that I started to pursue in my curatorial work. When I staged my second exhibition, *amor: leve com você* (2007), the express aim of the subtitle was to realize the potential for this act to be transported to a wide variety of different places. The exhibition was the size of a passport and the idea was that you could carry it in your pocket.

Coleção (2008), a publication produced using rubber stamps, was the next exhibition.¹⁷ Paulo Bruscky was the closest point of reference. In 2003, at the *Imagética* exhibition (in Curitiba), while I was visiting Casa Romário Martins (one of the venues) I saw a showcase full of Bruscky's rubber stamps and I came out of that exhibition with the clear idea that those stamps would only make sense if they could be used for and I imagined how interesting it would be if you could take away slips stamped by them.¹⁸

In 2009, I began another exhibition project that I called *Conversas*, which took the form of interviews or exchanges of correspondence, in which I saw the text and the words of the artists as a work of art.¹⁹ This was sufficient motivation for me to publish, some time later, two texts that were part of the same exhibition: *ARTE E MUNDO APÓS A CRISE DAS UTOPIAS: assim mesmo, em CAIXA-ALTA e sem notas de rodapé*, by Fabio Morais and Daniela Castro (2010), and *Pourquoi o mal?*, by Jorgen Michaelsen (2011).²⁰

Short texts, sketches, images and projects, translated as writing in progress, became objects for another series that I entitled *A2*, after the size of the

[12] Currently situated in Chelsea, 195, Tenth Avenue, New York. At the same time in New York, the artist Martha Wilson set up, in her own apartment, Franklin Furnace Inc., a space that was also devoted to artists' publications. It is considered one of the largest collections of the genre and was sold in 1994 to MoMA (NY). One year earlier, in 1975, another artist, Ulises Carrión, in partnership with Aart van Barneveld, opened Other Books and So, in Amsterdam. Considered the first bookshop in Europe to specialize in artists' publications, it was transformed, in 1979, into the Other Books & So Archive. In 1974, in Toronto, the General Idea group created Art Metropole. A. A. Bronson, a member of this group, is currently working with Printed Matter.

[13] Vanessa Schultz, *Lugar publicação: artistas e revistas*. Master's dissertation for the Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, CEART/UDESC, Florianópolis, 2008.

[14] Usually in museums, libraries and agnès b. stores.

[15] This portable exhibition gave rise to *parientlesis*—an independent platform that I set up in Florianópolis, SC, for research, production and editing of artistic and curatorial projects that take the form of publications.

[16] I should also mention another important point of reference, Helmut Batista's work with the *Capacete* journal (and catalogue), between 2001 and 2004.

[17] Each artist was represented by one or more rubber stamps, made according to their instructions, an ink pad and a note pad, with information on the artist and his or her work on the last page. The stamps were laid out on a table for members of the public to produce their own collection, which they were allowed to take home with them.

[18] Some time later, Hervé Fischer's book exhibition, *Art et communication marginale: tampons d'artistes*, published in 1974, became another guiding light for me. I am grateful to Cristina Freire for providing access to this publication.

[19] Until now two *Conversas* have been published: Ana Paula Lima and Ben Vautier—*Tudo pelo Ben* (2009), and Fabio Morais and Marilá Dardot—*blá blá blá* (2009). A conversation between Ricardo Basbaum and Alex Hamburguer is currently being edited.

[20] Both were shown as part of the *El mal de escritura: um projecto sobre texto e imaginação especulativa* exhibition, curated by Chus Martínez, at the Centro de Estudos e Documentação do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, between 20 November 2009 and 25 April 2010.

sheet of paper given to each artist. The series has been conceived and presented in different formats by way of intervention in the exhibition space.²¹

We cannot know, in advance, where a publication will go, because the possibilities are so numerous. Its mobility and the way it deviates from its course may be its most intriguing qualities. They are messages in bottles, which anyone can find or receive, take with them, and prolong their lifespan and extend it into other contexts. They are multiple copies that propagate and their power lies in circulation and the expansion of the art circuit.

[21] *A2-Diego Rayck* (2010), *A2-Felipe Prando* (2011) and *A2-Paulo Bruscky* have been published. *A2-Glória Ferreira* and *A2-Giorgia Mesquita* are currently being produced and edited. A part of each of these publications or solo shows will be put into circulation. Another part was planned from the outset to be put into circulation as of 2013, as a collective, printed, portable exhibition.

OUTROS ESPAÇOS DA ARTE

Assim que for editado, lhe envio

Michel Zóximo

As práticas de agrupamento das coisas que aparentemente não têm lugar no mundo estão presentes em toda espécie de arquivo, da enciclopédia ao museu. Quando não há posição específica para algum tipo de produção humana, o discurso logo se encarrega de constituí-la, formatando gêneros ou linhagens. As publicações de artista em meio impresso, com tiragens significativas, parecem ainda escapar de alguns cercamentos de campo. Articulando-se como veículos rizomáticos, as publicações de artista instauram problemas em relação ao conjunto de práticas que delas derivam, problematizando os modos de apresentação, a ideia de edição, os lugares, a noção de público e o tempo de duração de um projeto artístico. Muitas vezes, como livros editados, as publicações de artista misturam-se aos códices impressos de livrarias comuns. Em outros casos, ocupam meios preexistentes, entre eles jornais, revistas ou cédulas, ganhando dimensões de interferência ou de ruído. Algumas simulam as aparências de produtos industriais, como um disco, em que a impressão é substituída pela gravação e o texto se dá por proposições sonoras. Outras, intencionalmente marginais, restringem-se a ocupar pequenos círculos de leitores, por longos períodos. Embora a publicação de artista não referencie

somente o formato livro, é importante observar que a experiência do meio impresso está estreitamente ligada à expansão da gráfica e, por consequência, ao seu caráter múltiplo e distributivo.

Sendo o atributo distributivo inerente ao contexto da publicação, esta acaba por disseminar-se em um trânsito por espaços que não controlamos. Cada circunstância, contexto ou época determina o tipo de estratégia para que isso ocorra. Algumas posições de campo criaram saídas alternativas para a manutenção das características expansivas do meio impresso. A expressão *samizdat*, nativa da língua russa, refere-se a um tipo específico de produção e prática disseminadora de publicações clandestinas, significando, literalmente, "autoeditado". Igualmente, tal termo remete ao direito de "autoexpressão", ao burlar o aparelho político, copiando e distribuindo conteúdos censurados. Nascidas na extinta União Soviética, as edições do tipo *samizdat* dependiam apenas dos processos prosaicos de reprodução. Durante o regime soviético, máquinas fotocopadoras não podiam ser propriedade privada, e, desse modo, alguns autores transcreviam manualmente os livros, os quais eram multiplicados pelas cadeias de leitura, transcrição e distribuição. No contexto latino-americano, de modo semelhante houve uma profusão de artistas que burlaram os regimes

ditatoriais por meio da lógica *samizdat*. No Brasil, Paulo Bruscky e Daniel Santiago remetem ao tempo das práticas marginais e difusoras de conteúdos autopublicados. Concomitantemente, o *Projeto cédula*, de Cildo Meireles (1970-6), pode ser considerado uma operação emblemática de sua época, não havendo desvio ou desgaste entre ideia e execução. As mensagens gravadas nas cédulas possuem um remetente oculto e infinitos destinatários, escapando a qualquer controle ou censura. A palavra como atitude política e o uso do circuito de circulação, postal, econômica ou industrial, constituem poéticas pautadas por uma espécie de contrainformação, desencadeando movimentos incontroláveis a partir do seu próprio sistema de escambos.

Os projetos expositivos *Prospectiva 74 e Poéticas visuais*, de 1977, organizados no Brasil por Walter Zanini, com a colaboração do espanhol Julio Plaza, no MAC da USP, são duas mostras representativas desse contexto, exibindo processos reprodutíveis de texto e imagem. Vale lembrar que essas propostas curatoriais coincidem com a disseminação das ideologias conceitualistas e com a abertura do museu como um fórum de discussão, experimentalismo e laboratório. As redes de contatos postais, antecipadas pelo *Fluxus* e por suas experiências nos territórios negociáveis da arte, foram de extrema importância para a dispersão internacional de publicações e múltiplos. Os serviços postais, amplamente empregados pelo *Fluxus Mail-Order Warehouse*, auxiliaram no sistema de venda por catálogo, o qual criticava a mercantilização de objetos únicos e os altos valores decorrentes de suas características singulares. A ideia da relação entre arte e vida, tomada como *filosofia fluxus*, encontra parte de sua origem multidisciplinar nas reminiscências futuristas, dadaístas e construtivistas. Nas primeiras décadas do século XX, os impressos futuristas e as revistas dadaístas acionam a dimensão mestiça da arte com outros campos de saber, da arquitetura à poesia. Nesse período, as publicações de artista identificam-se como veículos impressos de projetos colaborativos, em busca de difusão e socialização. As inúmeras publicações construtivistas são índices da presença efetiva de artistas da vanguarda russa, aliando informação política, projeto pedagógico e trabalhos de arte impressa.

Em contexto nacional, as publicações do modernismo brasileiro, figuradas por revistas e

jornais, herdaram as principais características das vanguardas europeias, entre elas o coletivismo, o experimentalismo como base de criação intelectual, a invenção gráfica, a produção de manifestos e o envolvimento com a poesia e a crítica literária. Na década de 1950, as tendências construtivistas russas reverberaram no território brasileiro, por meio dos postulados concretos. Objetivando trazer a arte para o interior da produção social, o concretismo produziu uma série de publicações que divulgavam os seus ideais na forma de manifestos impressos. Na sequência do concretismo, o neoconcretismo e a arte de endereçamento conceitual brasileira seguiram utilizando a publicação como dispositivo expansivo de críticas aos modelos institucionais vigentes. A partir da década de 1970, o livro de artista ganha relevância como objeto investigativo de poéticas díspares, indo das experiências *poetas* de Artur Barrio às pesquisas semiológicas de Julio Plaza. A exposição *Tendências do livro de artista no Brasil*, realizada em São Paulo em 1985, sob a curadoria de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa, registrou historiograficamente a produção das vertentes: livros e publicações de artista. No texto do catálogo, desenhado por Wesley Duke Lee, as curadoras advertiam que o leitor, transposto na figura de público da mostra, poderia tornar-se "programador de uma espécie particular de museu, um museu no limiar da exposição real e daquela imaginária, mediado, em grande parte, pelo universo das técnicas de reprodução [...]". Nesse discurso, há uma clara referência ao pensamento de Benjamin e de Malraux, os quais partiram dos processos de reprodução técnica apreendidos pela arte para desenvolver suas construções teóricas e conceituais.

Seguindo um percurso temporal, pode-se observar, nas duas últimas décadas, o encontro da publicação de artista com a abertura das práticas expositivas no museu, as quais se dão por meio de projetos curatoriais emergentes ou por constantes revisões de seus acervos. As redes de trânsito e de circulação, indexadas nas últimas décadas pela informação instantânea e pelo apagamento de fronteiras geográficas, desencadeiam a proliferação de publicações, muitas vezes virtuais. Apesar da timidez, os grandes eventos de arte contemporânea constituem um lugar cativo para esse tipo de produção. Algumas mostras ou feiras especializadas são dirigidas a um

público indistinto que, além de consumir livros, pode se interessar por colecionar produtos de arte. Não obstante, as publicações industriais e luxuosas de arte ainda ocupam espaço na indústria de livros, que segue investindo em um filão comercial aparentemente rentável. Do mesmo modo, a efervescência de museus e de instituições culturais abertas ao público desencadeia uma série de catálogos de suas coleções e exposições, um misto entre pedagogia e *souvenir*. Em paralelo, editoras caseiras disseminam publicações de baixo custo, por meio de projetos colaborativos ou individuais. Há exemplos de impressos viabilizados por instituições privadas, associações de amigos e até mesmo por leis de incentivo público. Na década de 1980, as publicações da Funarte já demonstravam interesse institucional em documentar trabalhos que, sem a existência do suporte livro, poderiam desaparecer por completo. O *Manual da ciência popular*, aquele de 1982, de Waltercio Caldas Jr., é uma dessas publicações.

Assim, a domesticação de instituições e o fluxo livre de informações, antes vistos como um problema para a existência de certas publicações de artista, agora funcionariam como motores de uma cadeia produtiva constituída por inversões de posturas e de posicionamentos, dadas por múltiplos interesses. Diante dessas alterações, a dimensão política que perpassa um trabalho de arte, abrangendo desde a sua produção até a sua inserção cotidiana nos fluxos da vida, é tomada não mais como ideário de contestação e ruptura, e sim como modo comum de existência. Ao abordar um trabalho de arte que simula características de produtos feitos em série, mesmo que em uma microssituação, problematizam-se as relações da arte com as outras coisas do mundo, aquelas que, aparentemente, o fazem funcionar. Algumas instituições repensam as suas práticas museológicas a partir de seus acervos. Outras criam espaços específicos para abrigá-los, conservá-los e apresentá-los, não mais como trabalhos de arte e sim como publicações ou livros feitos por artistas. A biblioteca pode ser um desses espaços, requerendo para si algo que, de seus domínios, nunca deveria ter escapado. Nesse caso, outros problemas operacionais surgem: catalogar e disponibilizar. O primeiro deles pode esbarrar em algum ruído de classificação numérica relacionada ao livro. Já o segundo entrave operacional conflitará com o campo da arte.

As soon as it's published, I'll send it to you

Michel Zóximo

The practice of grouping together things that apparently have no place in the world is present in all kinds of archives, encyclopedias and museums. When there is no specific place for some kind of human product, discourse soon finds it, giving the object a genre and a lineage. An artist's publications, printed in significant runs, would appear not yet to have been categorized in this way. Acting like rhizomes, the artists' publications raise questions relating to the set of practices that derive from them, problematizing the modes of presentation, the idea of publishing, the places, the notion of the public, and the duration of an art project. Often, like published books, artists' publications are mixed in with the printed tomes in ordinary book stores. In other cases, they occupy pre-existing media, including newspapers, magazines and bank-notes, taking on the character of interference or noise. Some feign the appearance of industrial products, such as a disc, on which print is swapped for recording and the text becomes a sound track. In other intentionally marginal cases, they are restricted to a small circle of readers for long periods of time. Although artists' publications are not confined to book format, it should be noted that the experience of the printed medium is strictly linked to the expansion of printing and its consequent multifarious and distributive character.

As distribution is inherent to publication, it ends up being disseminated in places over which we have no control. Each situation, context, or point in time determines the kind of strategy for this to occur. Some positions in the field create alternative outlets that maintain the expansive character of print. The Russian word *samizdat* refers to a specific type of production and distribution of clandestine publications, meaning literally "self-published". Likewise, the term refers to the right to "self-expression", getting round the political apparatus, copying and distributing censored material. Arising in the former Soviet Union, *samizdat* publications depend only on pedestrian methods of reproduction. During the Soviet regime, private citizens were not allowed to own photocopiers and thus some authors transcribed books by hand, which were then reproduced and distributed by chains of

readers and transcribers. In Latin America, there were also many artists who got round dictatorial regimes using the *samizdat* method. In Brazil, Paulo Bruscky and Daniel Santiago returned to marginal distribution of self-published content. At the same time, Cildo Meireles, *Projeto cédula* (1970-6) can be seen as an emblem of the time, as there is no deviation or loss of meaning in the passage from idea to execution. The messages recorded on the bank-notes have a secret return address and infinite recipients, evading any kind of control or censorship. Words used as a political statement and the use of circuits of circulation, be they the mail system, industry, or the economy, are an aesthetic medium based on a kind of counter-information, setting off uncontrollable movements through their own barter system.

The exhibition projects *Prospectiva 74* and *Poéticas visuais*, of 1977, put together in Brazil by Walter Zanini in partnership with Spain's Julio Plaza at MAC-USP, are two shows that typify this context, exhibiting replicable text and image processes. It is worth reminding that these curatorial undertakings coincided with the spread of conceptualist ideas and the opening of the museum as a forum for discussion and a laboratory for experimentation. The mail network, of which *Fluxus* and his experiments with negotiable art territories were precursors, were extremely important for the international spread of multiple publications. The mail services widely used by *Fluxus Mail-Order Warehouse* also aided the mail-order catalogue system, which criticized the commodification of unique objects and the high values stemming from their singular features. The idea of the relation between art and life, dubbed the *fluxus philosophy*, originated in part from futurist, dadaist and constructivist reminiscences. In the early decades of the 20th century, futurist publications and dadaist reviews made art a hybrid affair open to other fields of knowledge, such as architecture and poetry. At this time, the artist's publications identified themselves as printed channels for collaborative projects, in search of dissemination among a broader public. The countless constructivist publications attest to the effective contribution of artists to the Russian avant-garde, bringing together political propaganda, education, and printed art works.

In Brazil, modernist publications in newspapers and magazines inherited the overall features of the European avant-garde movements, including

collectivism, experimentalism based on intellectual production, graphic art, the production of manifestos and engagement with poetry and literary criticism. In the 1950s, Russian constructivism swept the country through the postulates of concretism. Aiming to bring art within the production of society, concretism produced a series of publications that divulged their ideas in the form of printed manifestos. After concretism, neo-concretism and Brazilian conceptual art widely used publication as a device for criticizing existing institutional models. In the 1970s, the artist's book became important as an object for investigating various aesthetic avenues, from Artur Barrio's *povera* experiments to the semiological research of Julio Plaza. The *Tendências do livro de artista no Brasil* exhibition in São Paulo in 1985, curated by Annateresa Fabris and Cacilda Teixeira da Costa, provided an historiographical record of artists' books and publications. In the catalogue, designed by Wesley Duke Lee, the curators announced that the reader, cast in the role of an exhibition-goer, would be able to become "the programmer of a particular kind of museum, a museum on the borderline between the real and the imaginary, mediating between the two mostly by means of reproduction techniques..." This text clearly references the thought of Benjamin and Malraux, both of whom used the technical reproduction processes of art to develop their own theories and concepts.

To continue in chronological order, in the two past decades artists' publications have joined forces with more open exhibition practices on the part of museums, which are giving space to emerging curators and constantly updating their collections. The transport and communications networks, marked in recent decades by instant information and the disappearance of geographical boundaries, have sparked a proliferation of publications, usually in the virtual world. Large-scale contemporary art events are a captivating space for this kind of production. Some specialized shows or fairs are aimed at a general public, which, as well as books, may also be interested in collecting art. Notwithstanding this, mass-produced and deluxe art publications still have a place in the publishing industry, which continues to invest in a string of commercially viable brands. At the same time, the throng of museums and cultural institutions open to the public has led to a series of catalogues

of collections and exhibitions, which are part educational material, part souvenir. Alongside this, small-scale publishing houses are producing low-cost publications by groups of collaborators or individuals. There are examples of publications produced by private institutions, associations of friends, which are sometimes even funded by public money. In the 1980s, the Funarte publications were already showing the institution's interest in documenting work, which, without the existence of books, could have disappeared completely. *O Manual da ciência popular*, of 1982, by Waltercio Caldas Jr., is one such publication.

The taming of institutions and the free flow of information, which were once seen as a problem for certain art publications, now function as engines for a chain of production covering a wide range of diverging interests. In view of this, the political dimension that runs through a work of art, from its production to its inclusion in the everyday flow of life, is no longer seen in terms of conflict and rupture, but as a common mode of existence. In dealing with art work that simulates the characteristics of mass-produced objects, even on a small scale, the relations between art and other things in the world that apparently make it work, are thrown into question. Some institutions are using their permanent collections to rethink how they operate as museums. Others are creating specific spaces to house, conserve and display them, not as works of art, but as publications or books produced by artists. The library can be one of these spaces, reclaiming something that it should never have lost. In this case the problems of cataloguing and making the collection available to the public are raised. The first of these may cause a conflict with the numerical classification of the book, while the second may clash operationally with the world of art.

Cinema itinerância



André Severo > *Vigília*, 2008; Cao Guimarães > *Ex-isto*, 2010; Clarissa Campolina e / and Helvécio Marins Jr. > *Trecho*, 2006



Guto Parente > *Eu, turista*, 2010; Irmãos Pretti e / and Primos Parente > *Estrada para Ythaca*, 2010; Leonardo Sette > *Ocidente*, 2008



Marcelo Pedroso > *Pacific*, 2009; Marcelo Pedroso e / and Gabriel Mascaro > *KFZ-1348*, 2008; Marília Rocha > *Acácio*, 2008



Paula Krause e / and André Severo > *Siempre*, 2008; Tiago Mata Machado > *Os residentes*, 2010

Lista de Obras

Alberto Bitar (Belém, PA, 1970)

Sem título / Untitled (série / series *Efêmera paisagem*), 2009

Fotografia / Photograph

40 x 60 cm

Coleção do artista / Artist's collection

p. 43

Alberto Bitar (Belém, PA, 1970)

Qualquer vazio (série / series *Sobre o vazio*), 2011

Vídeo, cor / Video, color, 5'55"

Coleção do artista / Artist's collection

p. 44

Alberto Bitar (Belém, PA, 1970)

Todo o vazio (série / series *Sobre o vazio*), 2011

Vídeo, cor / Video, color, 5'55"

Coleção do artista / Artist's collection

p. 45

Amanda Melo (São Lourenço da Mata, PE, 1978)

Sem título / Untitled (série / series *sal é mar*), 2010

Lápis aquarelável sobre papel / Watercolor

pencil on paper

50 x 35 cm

Coleção do artista / Artist's collection

p. 47

Amanda Melo (São Lourenço da Mata, PE, 1978)

Gesso I, 2005

Vídeo / Video, 2'

Coleção da artista / Artist's collection

p. 48

Amanda Melo (São Lourenço da Mata, PE, 1978)

Sem título / Untitled (série / series *sal é mar*), 2010

Lápis aquarelável sobre papel / Watercolor

pencil on paper

50 x 35 cm

Coleção da artista / Artist's collection

p. 48

Amanda Melo (São Lourenço da Mata, PE, 1978)

Sem título / Untitled (série / series *sal é mar*), 2011

Lápis aquarelável sobre papel / Watercolor

pencil on paper

50 x 35 cm

Coleção da artista / Artist's collection

p. 48

Amanda Melo (São Lourenço da Mata, PE, 1978)

Sem título / Untitled (série / series *sal é mar*), 2010

Lápis aquarelável sobre papel / Watercolor

pencil on paper

50 x 35 cm

Coleção do artista / Artist's collection

p. 48

Amanda Melo (São Lourenço da Mata, PE, 1978)

Sem título / Untitled (série / series *sal é mar*), 2009

Lápis aquarelável sobre papel / Watercolor
pencil on paper
48 x 33 cm
Coleção da artista / Artist's collection
p. 48

Amanda Melo (São Lourenço da Mata, PE, 1978)
Sem título / Untitled (série / series *sal é mar*), 2010
Lápis aquarelável sobre papel / Watercolor
pencil on paper
50 x 38 cm
Coleção da artista / Artist's collection
p. 48

Amanda Melo (São Lourenço da Mata, PE, 1978)
Sem título / Untitled (série / series *sal é mar*), 2009
Lápis aquarelável sobre papel / Watercolor pencil on
paper
50 x 32,5 cm
Coleção / Collection Centro Cultural Banco do Nordeste
p. 48

Amanda Melo (São Lourenço da Mata, PE, 1978)
Sem título / Untitled (série / series *sal é mar*), 2009
Lápis aquarelável sobre papel / Watercolor
pencil on paper
53,7 x 36,7 cm
Coleção particular / Private collection
p. 49

Amanda Melo (São Lourenço da Mata, PE, 1978)
Sem título / Untitled (série / series *sal é mar*), 2009
Lápis aquarelável sobre papel / Watercolor
pencil on paper
50 x 35 cm
Coleção / Collection Daniel e Silvia Korytnicki
p. 49

Amanda Melo (São Lourenço da Mata, PE, 1978)
Sem título / Untitled (série / series *sal é mar*), 2010
Lápis aquarelável sobre papel / Watercolor
pencil on paper
50 x 35 cm
Coleção / Collection Daniel e Silvia Korytnicki
p. 49

Amanda Melo (São Lourenço da Mata, PE, 1978)
Sem título / Untitled (série / series *sal é mar*), 2010
Lápis aquarelável sobre papel / Watercolor
pencil on paper
50 x 35 cm
Coleção particular / Private collection
p. 49

Amanda Melo (São Lourenço da Mata, PE, 1978)
Sem título / Untitled (série / series *sal é mar*), 2010
Lápis aquarelável sobre papel / Watercolor
pencil on paper
50 x 35 cm
Coleção da artista / Artist's collection
p. 49

Amanda Melo (São Lourenço da Mata, PE, 1978)
Sem título / Untitled (série / series *sal é mar*), 2010
Lápis aquarelável sobre papel / Watercolor
pencil on paper
53 x 31 cm
Coleção da artista / Artist's collection
p. 49

André Severo e Maria Helena Bernardes (Porto Alegre,
RS, 1974 e 1966)
Documento Areal 12, 2011
Ensaio, filme HD transferido para DVD / HD film
transferred to DVD, 180', e livro sem título / and
untitled book, 16p.
Coleção / Collection Projeto Areal
p. 51-3

André Severo (Porto Alegre, RS, 1974)
Migração, 2002-3
Ação de abrir doze buracos, enterrar terra proveniente
de um local anterior e encher novamente doze sacos
com a terra do local em que a ação ocorria – e que
seria deslocada para outra paisagem / Action of
opening twelve holes, burying soil from another
place and filling twelve sacks with the soil of the
place where the action occurred—which would be
displaced to another landscape
Sul do Rio Grande do Sul / South of Rio Grande
do Sul state
Coleção / Collection Projeto Areal
p. 53

Artificial + Lucia Koch (Rio de Janeiro, RJ, 1974 e
Porto Alegre, RS, 1966)
Sem título / Untitled, 2008
Projeto de Kassin de música com videogame e sistema
tuboled, operado ao vivo / Kassin music project
with video game and tuboled system operated live,
De rasgos árabes, Cinemateca Brasileira (SP)
p. 79

Ateliê Aberto (Campinas, SP, 1997)
Imagens transportadas, 2011
Plotagem adesiva sobre veículos, impressões de
tela (print screens) de sistema de monitoramento e
fotografia / Adhesive plotting on vehicle, print screens

of monitoring systems and photography
www.ateliaberto.art.br/imagenstransportadas
Dimensões variáveis / Variable dimensions
Apoio cultural / Cultural support Art Quality
Coleção dos artistas / Artists' collection
p. 55-6

Ateliê Aberto e Igor Vidor

(Campinas, SP, 1997 e São Paulo, SP, 1985)
Tour surfe de lona, 2011
Inteção urbana / Urban intervention
Minhocão (SP)
Coleção do artista / Artist's collection
p. 57

Breno Silva e Louise Ganz

(Belo Horizonte, MG, 1979 e 1968)
Kits ambulantes para espaços vagos, 2009
Técnicas diversas (materiais diversos, caixas de madeira com rodas, mochilas de tecido, cartazes, adesivos, vídeo e publicação) / Various techniques (various materials, wood movable boxes, sewn fabric, posters, stickers, video and publication)
Dimensões variáveis / Variable dimensions
Coleção dos artistas / Artists' collection
p. 59-61

Breno Silva e Louise Ganz

(Belo Horizonte, MG, 1979 e 1968)
Redes, 2008
Instalação com redes em estrutura de outdoor em terreno vago / Installation with hammocks in outdoor advertising structure in vacant land (Ceará)
Coleção dos artistas / Artists' collection
p. 61

Bruno Faria (Recife, PE, 1981)

Panorama audioguide, 2011
Neon, audioguia, texto em inglês, texto em português / Neon, audioguide, English text, Portuguese text
Dimensões variáveis / Variable dimensions
Coleção do artista / Artist's collection / Cortesia / Courtesy Galeria Casa Triângulo
p. 64-9

Bruno Faria (Recife, PE, 1981)

Panorama el viajero, 2010
Colagem com rótulos de produtos alimentícios sobre papel milimetrado montados em caixas de acrílico / Collage with food products labels on graph paper mounted on acrylic boxes
8 x 0,6 m
Coleção do artista / Artist's collection
p. 63

Cadu (São Paulo, SP, 1977)

Partitura, 2010-1
Trem elétrico, trilhos, hastes, garrafas, copos e madeira (peroba mica e cumaru) / Electric train, rails, rods, bottles, cups and wood (peroba mica and cumaru)
220 x 150 x 120 cm (mesa de suporte / support table)
Coleção / Collection Cortesia / Courtesy Galeria Vermelho
p. 71-2

Cadu (São Paulo, SP, 1977)

Flat sounds, 2008
Sonorizadores de estrada e rua de circulação interna / Road sounders and internal circulation street
Dimensões variáveis / Variable dimensions
Coleção do artista / Artist's collection
p. 73

Capacete (Rio de Janeiro, RJ, 1998)

Road, 2004
Viagem Rio de Janeiro-Chile com Ducha / Trip Rio de Janeiro-Chile with Ducha
p. 75

Capacete (Rio de Janeiro, RJ, 1998)

Biblioteca latino-americana, 2011
Livros, LPs, CDs e DVDs (oitocentas unidades) / Books, LPs, CDs and DVDs (eight hundred units)
Dimensões variáveis / Variable dimensions
Gestores residentes / Resident managers Rodrigo Quijano (Peru), Maurício Marcin (México), Mauricio Carmona (Colômbia), Luis Alarcón e Ana Maria (Chile), Paulina Varas (Chile), Alicia Herrero (Argentina), Olga Robayo (Colômbia) e / and Max Hinderer (Bolívia)
Apoio cultural / Cultural support Huffix do Brasil, Tecama e / and Tecnoseating
Coleção do artista / Artist's collection
p. 76-7

Chiara Banfi e Kassin

(São Paulo, SP, 1979, e Rio de Janeiro, RJ, 1974)
Cânone, 2011
Instalação sonora com seis caixas e um tocador de DVD / Sound installation with six boxes and DVD player
Dimensões variáveis / Variable dimensions
Coleção dos artistas / Artists' collection
p. 80-1

Cildo Meireles (Rio de Janeiro, RJ, 1948)

Arte física: cordões / 30 km de linhas estendidas, 1969
Trinta quilômetros de barbante industrial, mapa e caixa de madeira / Thirty kilometers of industrial string, map and wooden box

60 x 40 x 8 cm

Coleção do artista / Artist's collection
p. 83-4

Cildo Meireles (Rio de Janeiro, RJ, 1948)

La Bruja, 1979-81

Vassoura e alguns milhares de metros de fios
de algodão / Brush and some thousands
of meters of cotton

Dimensões variáveis / Variable dimensions

Coleção do artista / Artist's collection / Beaubourg
p. 85

Detanico Lain (Caxias do Sul, RS, 1974 e 1973)

Motivo de desorientação, 2008

Serigrafia sobre carpete / Silkscreen on carpet

Vista da obra / View of the work, *Um dado tempo*

um dado lugar, Museu de Arte da Pampulha (MG)

Coleção dos artistas / Artists' collection

p. 87

Detanico Lain (Caxias do Sul, RS, 1974 e 1973)

Itinerários, itinerâncias, 2011

Texto diagramado em tipografia Roseta / Text

diagrammed in Roseta typography

25 x 40 cm

p. 88-9

Ducha (Rio de Janeiro, RJ, 1977)

Laranjas, 2000

Vídeo e performance / Video and performance, 7'

Coleção do artista / Artist's collection

p. 91

Ducha (Rio de Janeiro, RJ, 1977)

Relíquias do tempo, 2011

Desenho a caneta sobre mapas / Pen drawing on maps

6,8 x 1,62 m, cada mapa / each map 55 x 67 cm

Coleção particular / Private collection

p. 92-3

Gaio Matos (Salvador, BA, 1971)

Sem título / Untitled (série / series *Desvios*), 2010

Aço carbono / Carbon steel

500 x 600 x 700 cm

Coleção / Collection Fundação Bienal do Mercosul

p. 95

Gaio Matos (Salvador, BA, 1971)

Sem título / Untitled, 2009

Fotografia / Photograph

110 x 83 cm

Coleção particular / Private collection

p. 96

Gaio Matos (Salvador, BA, 1971)

Sem título / Untitled, 2009

Fotografia / Photograph

110 x 83 cm

Coleção particular / Private collection

p. 97

Gaio Matos (Salvador, BA, 1971)

Sem título / Untitled, 2009

Fotografia / Photograph

110 x 83 cm

Coleção particular / Private collection

p. 97

GIA / Grupo de Interferência Ambiental

(Salvador, BA, 2002)

Carrinho, 2008

Intervenção urbana / Urban intervention

1,42 x 0,97 x 0,22 m

Coleção dos artistas / Artists' collection

p. 99

GIA / Grupo de Interferência Ambiental

(Salvador, BA, 2002)

Degrau, 2009

Vídeo / Video, 5'22"

Coleção dos artistas / Artists' collection

p. 100-1

Héctor Zamora (Cidade do México, México, 1974)

Sciame di Dirigibili (Zeppelin Swarm), 2009

Dirigível entalado / Stuck zeppelin

25 x 6 m

Making Worlds 53rd International Art Exhibition,

Bienal de Veneza

Coleção / Collection Zeppelin Museum

p. 103

Héctor Zamora (Cidade do México, México, 1974)

Crisis de credibilidad, 2010-1

Cones de vento, ventiladores e aço / Wind cones,
fans, and steel

500 x 500 x 305 cm

Coleção do artista / Artist's collection

Cortesia / Courtesy LABOR

p. 104-5

Jailton Moreira (São Leopoldo, RS, 1960)

Arte é viagem, 2011

Performance

Duração indeterminada / Undetermined duration

Coleção do artista / Artist's collection

p. 107-8

Jailton Moreira (São Leopoldo, RS, 1960)

Riobaldo, 2002

Vídeo / Video, 45'

Coleção do artista / Artist's collection

p. 109

Jarbas Lopes (Nova Iguaçu, RJ, 1964)

Esquema do real: maquete da ciclovia aérea, 2011

Madeira, impressão / Wood, printing

1 x 1 x 1 m

Plano e montagem da maquete por / Plan and mockup
assemblage by Elitza Mladenova

Mini bicicletas por / Mini-bicycles by Leo Carpinteiro

Coleção do artista / Artist's collection

p. 111 e 113

Jarbas Lopes (Nova Iguaçu, RJ, 1964)

Experimental trecho móvel da ciclovia aérea, 2008

Madeira sobre andaimes / Wood on scaffolds

1 x 1,5 x 70 m

Coleção do artista / Artist's collection

p. 112

Jarbas Lopes (Nova Iguaçu, RJ, 1964)

Troca troca, 2002

Três Fuscas com as peças de lataria trocadas / Three

Volkswagen Beetles with interchanged bodyworks parts

Viagem Rio-Curitiba / Rio-Curitiba trip

Coleção / Collection Instituto Inhotim

p. 113

Jonathas de Andrade (Maceió, AL, 1982)

Recenseamento moral da cidade do Recife, 2007

Fotopesquisa: mapa, formulários e fotografias /

Photoresearch: map, forms and photographs

Mapa sobre 49 placas rígidas / Map on 49 hard plates,

20 x 19 cm cada / each, vinte formulários em argolas

de fichário aparafusadas na parede / twenty forms in

binder rings screwed to the wall, 30 x 22 cm cada / each,

vinte fotografias em pôsteres / twenty photographs in

posters, 13 x 22 x 1 cm cada / each

Coleção do artista / Artist's collection

p. 115

Jonathas de Andrade (Maceió, AL, 1982)

HoyAyer, 2011

Colagem sobre impressão fotográfica, políptico de 24

partes / Collage on photographic print 24-part polyptic

Imagens cedidas por / Images granted by Emil

Schulthess / Fotostiftung Schweiz

114,6 x 700 cm

Coleção / Collection Cortesia / Courtesy Galeria Vermelho

p. 116-7

Jorge Menna Barreto (Araçatuba, SP, 1970)

Café educativo, 2007

Instalação de um café no espaço expositivo, cujo

atendimento é realizado por um mediador do

Educativo / Installation of a café in the exhibition

space, the reception of which is made by an

Education mediator

Dimensões variáveis / Variable dimensions

Coleção do artista / Artist's collection

p. 119-20

Jorge Menna Barreto (Araçatuba, SP, 1970)

Café educativo, 2008

BASE móvel do projeto *Arte e esfera pública* / BASE

móvel of the project *Art and the Public Sphere*

(curadoria / curatorship Graziela Kunsch e / and Vitor

Cesar), Centro Cultural São Paulo

p. 121

Jorge Menna Barreto (Araçatuba, SP, 1970)

Desleitura / Misreading, 2011

Operação de tradução das obras e conceito da

exposição em palavras-tapetes de borracha /

Operation of translation of the works and concept of

the exhibition to rubber carpet-words

Tapete de entrada do MAM / MAM's entrance carpet

3,2 x 2,1 m; restante / rest 60 x 80 cm

Colaboração / Collaboration Cecília Bedê (pesquisa /

research) e / and Cynthia Vasconcellos (design)

Coleção do artista / Artist's collection

p. 121

Leticia Cardoso (Criciúma, SC, 1978)

Vertigem, 2002

Vídeo / Video, 3'

Coleção da artista / Artist's collection

p. 123

Leticia Cardoso (Criciúma, SC, 1978)

Austin ↔ Paris: um ruído entre Jane e Travis, 2009-10

Vídeo de câmera de celular / Cell phone cam video, 23'

Apoio / Support Bolsa de residência / Residence

scholarship Fundação Iberê Camargo e / and Blanton

Museum of Arts, University of Texas, EUA

Coleção da artista / Artist's collection

p. 124-5

Lourival Cuquinha (Recife, PE, 1975)

Jack Pound Financial Art Project (topografia suada

de Londres parte 1), 2008-9

Cédulas de £5 e £10 (totalizando £1.000), mastro

de metal e fio / £5 and £10 bills (summing up £1,000)

metal pole and string

Bandeira / flag 1 x 1,7 m, mastro / pole 2 m
Coleção / Collection Jones Bergamin
p. 127-9

Lourival Cuquinha (Recife, PE, 1975)

Artraffick, 2005-8

Agulha, linha de algodão, haxixe e viagens pelo mundo / Needle, cotton line, hash and world travels
Dimensões variáveis / Variable dimensions
Coleção particular / Private collection
p. 129

Lucia Laguna (Campos dos Goytacazes, RJ, 1941)

Entre a Linha Vermelha e Linha Amarela nº 45, 2005

Acrílica e óleo sobre tela / Acrylic and oil on canvas
130 x 150 cm

Coleção / Collection Antonio Bernardo
p. 131

Lucia Laguna (Campos dos Goytacazes, RJ, 1941)

Entre a Linha Vermelha e Linha Amarela nº 44, 2005

Acrílica e óleo sobre tela / Acrylic and oil on canvas
190 x 210 cm

Coleção particular / Private collection
p. 132

Lucia Laguna (Campos dos Goytacazes, RJ, 1941)

Entre a Linha Vermelha e Linha Amarela nº 49, 2005

Acrílica e óleo sobre tela / Acrylic and oil on canvas
181 x 220 cm

Coleção / Collection Jaime Rotstein
p. 132

Lucia Laguna (Campos dos Goytacazes, RJ, 1941)

Paisagem nº 18, 2007

Acrílica e óleo sobre tela / Acrylic and oil on canvas
112 x 185 cm

Coleção particular / Private collection
p. 133

Marcelo Coutinho (Campina Grande, PB, 1968)

Raar, 2005-6

Vídeo digital com projeção dupla / Digital video
with double projection, 15'

Coleção particular / Private collection
p. 135-7

Marcelo Coutinho (Campina Grande, PB, 1968)

Arra olo raar, 2007

arra. pron. pess. da 1ª pessoa singular. 1. algo de funcionamento inteno destinado a reter e reconduzir as várias retenções e reconduções vindas de outros algos. 2. algo que balbucia através de outro algo que também balbucia. 3. algo que é fruto de uma matriz

perdida, e que, por sua vez, será uma matriz perdida para outro algo.

olo. prep. 1. partícula gramatical usada para pôr em movimento de devir palavras e outros fragmentos da língua. quando juntos a esta preposição, verbos, adjetivos, pronomes, advérbios passam a ter seus sentidos desfeitos para tornarem-se, junto com o que se unem, uma terceira coisa. 2. para além de um elemento conectivo puro, olo destitui de sentido particular os termos gramaticais envolvidos em uma sentença para fazer surgir um terceiro sentido. diz-se p. ex. "arra olo raar", "mavio olo africo" etc.

raar. pron. pess. da 2ª pessoa singular. 1. enodamento fibroso geralmente momentâneo, cujas inúmeras fibras organizam-se em forma de bola, postado um palmo abaixo do pescoço, mais precisamente entre os dois mamilos. esse enodamento ganha a forma de inúmeros brotos que estendem-se por entre os membros, cabeça, nuca e genitália, ultrapassando a epiderme em busca de floração. 2. elemento que instaura a ligação orgânica entre duas temporalidades, lançando sobre a presente uma suspensão e sobre a futura um chamado inexato. / arra. 1ª person singular pers. pron. 1. something of intense working destined to retain and reconduce the various retentions and reconductions coming from other things. 2. something that babbles through another thing that also babbles. 3. something that is fruit of a lost matrix and that will itself be a lost matrix for another thing.

olo. prep. 1. grammatical particle used to set words and other fragments of language in becoming motion. along with this preposition, verbs, adjectives, pronouns, adverbs have their senses unmade to become, along with what they unite to, a third thing. 2. beyond a pure connective element, olo destitutes of particular sense the grammatical terms involved in a sentence to make emerge a third sense. it is said, e.g., "arra olo raar", "mavio olo africo" etc.

raar. 2ª person singular pers. pron. 1. fibrous knotting, generally momentaneous, the innumerable fibers of which organize themselves in ball form, placed a hand span below the neck, more precisely between the two nipples. this knotting gains the form of innumerable sprouts that extend amid members, head, neck and genitals, crossing the epidermis in search for flowering. 2. element that initiates the organic bond between two temporalities, casting over the present one a suspension and over the future one an inexact sense.

Vídeo / Video, 16'

Coleção do artista / Artist's collection
p. 137

Marcelo Coutinho (Campina Grande, PB, 1968)
Ô, 2008-9

ô. v.t.d. 1. estado de suspensão em que se instala a percepção instantes antes de apresentar-se a algo por demais vasto e desconhecido. 2. prenúncio, normalmente envolto em uma ampla luz branca, de que algo paralisante e muito amplo está por vir. 3. quando, diante da enormidade de algo desconhecido que se pronuncia, o que resta é a paralisia. /

ô. tr. verb. 1. suspension state in which perception settles instants before presenting itself to something way too wide and unknown. 2. prelude, normally involved in a wide white light, that some paralyzing and very wide thing is to come. 3. when, before the enormity of some unknown thing that pronounces itself, what is left is paralysis.

Vídeo digital, janela wide-screen / Digital video, widescreen window, 20'

Coleção do artista / Artist's collection
p. 137

Marco Paulo Rolla (São Domingos do Prata, MG, 1967)
Transporte – Rapaz, 2004

Madeira, plástico, papel e porcelana / Wood, plastic, paper and porcelaine
45 x 134 x 129 cm

Coleção / Collection Galeria Vermelho
p. 139

Marco Paulo Rolla (São Domingos do Prata, MG, 1967)
Transporte – Criança, 2004

Madeira, plástico, papel e porcelana / Wood, plastic, paper and porcelaine
38 x 58 x 88 cm

Coleção particular / Private collection
p. 140

Marco Paulo Rolla (São Domingos do Prata, MG, 1967)
Picnic, 2000

Instalação / Installation
Dimensões variáveis / Variable dimensions
Coleção / Collection MAM-SP
p. 141

Nicolás Robbio (Mar del Plata, Argentina, 1975)
+ de um ponto, 2011

Desenhos e recorte dentro de envelopes; impressão serigráfica sobre papel vegetal e lâmpada / Drawings and cutting inside envelopes; serigraphic printing on tracing paper and lamp

Dimensões variáveis / Variable dimensions
Coleção do artista / Artist's collection / Cortesia / Courtesy Galeria Vermelho
p. 143-4

Nicolás Robbio (Mar del Plata, Argentina, 1975)
Sem título / Untitled, 2007

Papel recortado sobre retroprojektor / Cut paper on overhead projector

Dimensões variáveis / Variable dimensions

Coleção do artista / Artist's collection / Cortesia / Courtesy Galeria Vermelho
p. 145

Oriana Duarte (Campina Grande, PB, 1966)

Plus ultra (vídeo nº 8), 2006-9

Video / Video, 32'

Performance, fotografia e edição / Performance, photography and edition Oriana Duarte; montagem e acabamento / assemblage and finishing Dunia Quiroga Apoio / Support Rede Nacional Funarte Artes Visuais 2008

Coleção da artista / Artist's collection

Agradecimentos / Acknowledgements

Aos remadores das águas que remei / To the rowers of the waters I have rowed: Felipe e / and Armando (rio Capibaribe); Julinho (baía de Vitória); Alexandre (baía do Guajará); Edvando (rio Negro); Célio e / and Ludmila (lago Paranoá); Werner (rio Guaíba); Makito (lagoa Rodrigo de Freitas); Betânia e / and Alan (baía de Todos os Santos). Aos treinadores dos clubes que atravessei / To the trainers of the clubs I have crossed: Dirceu e / and Waldomiro no / at the Clube Náutico Capibaribe; Júlio no / at the Clube de Regatas Saldanha da Gama; Alexandre no / at the Clube do Remo; Juca na / at the Associação Aquática Manauara; Célio e / and Irapuã no / at the Clube Naval; Marcelo e / and Piã no / at the Grêmio Náutico União; Alexandre Xoxô no / at the Botafogo de Futebol e Regatas; Toinho no / at the Esporte Clube Vitória. Aos amigos que hospedaram minhas remadas / To the friends who hosted my rows: Fernando do / of Rio de Janeiro, Vera de / of Vitória, Sérgio de / of Brasília, Orlando de / of Belém, Paulo de / of Recife
p. 147-9

Oriana Duarte (Campina Grande, PB, 1966)

Um risco no céu, 2002

Performance

p. 149

Pablo Lobato (Bom Despacho, MG, 1976)

Bronze revirado, 2011

Vídeoinstalação, um canal, loop, cor, estéreo, 16:9 (vertical), HD / Videoinstallation, one channel, loop, color, stereo, 16:9 (vertical), HD 4'52"

Coleção do artista / Artist's collection
p. 151

Pablo Lobato (Bom Despacho, MG, 1976)
Travessias para bronze, 2011
Tríplico, videoinstalação, cor, estéreo, HD / Tryptic,
videoinstallation, color, stereo, HD, 14'37"
Sala / room 2,8 x 5 x 7 m; três monitores LCD 50" /
three 50" LCD monitors; três / three HD players
Colaboração / Collaboration Djalma Corrêa
e / and Anderson Guerra
Assistente de direção / Assistant director Rita Pestana
Apoio / Support Teia
Coleção do artista / Artist's collection
p. 152-3

Paula Sampaio (Belo Horizonte, MG, 1965)
BR-232 – Transamazônica, Moreno, PE, 2010
Fotografia / Photograph
50 x 60 cm
Coleção particular / Private collection
p. 155

Paula Sampaio (Belo Horizonte, MG, 1965)
As rotas, 1994
Fotografia, mapa e texto / Photograph, map and text
Mapa por / Map by Eli Sumida
Foto / photo 100 x 150 cm; mapa / map 25 x 25 cm;
texto / text 10 x 15 cm
Coleção da artista / Artist's collection
p. 156-7

Pedro Motta (Belo Horizonte, MG, 1977)
Espera, 2005
Treze fotografias / Thirteen photographs, c-print
100 x 100 cm
Coleção Banco Itaú / Gesto Gráfico Galeria de Arte /
Teixeira de Freitas / Samuel Lacerda
p. 159

Pedro Motta (Belo Horizonte, MG, 1977)
Arquipélago #2, 2008-11
Onze fotografias / Eleven photographs, c-print
100 x 100 cm
Coleção do artista / Artist's collection / Galeria
Luisa Strina
p. 160-1

Raphaël Grisey (Les Lilas, França, 1979)
Minhocão, 2011
Vídeo, estéreo / Video, stereo 16/9, 31'
Apoio / Support Programa de residência / Residence
program Capacete e / and Consulado Francês do Rio
de Janeiro
Coleção do artista / Artist's collection
p. 163-4

Raphaël Grisey (Les Lilas, França, 1979)
National motives, 2011
Vídeo estéreo 16/9 HD / Video stereo 16/9 HD, 28'
Apoio / Support Programa de residência / Residency
program Mairie de Paris / Culturesfrance / Budapest
Galeria
Coleção do artista / Artist's collection
p. 165

Raphaël Grisey (Les Lilas, França, 1979)
The Indians, 2011
Vídeo estéreo 16/9 HD / Video stereo 16/9 HD, 31'
Coprodução / Coproduction Rennes Biennale /
Raphaël Grisey
Coleção do artista / Artist's collection
p. 165

Raquel Garbelotti (Dracena, SP, 1973)
*A reflexividade dos mecanismos de apresentação
dos projetos em arte e audiovisual garante o seu
estado estético político?*, 2010
Cauê Alves, Ilana Feldman, Ismail Xavier, Raquel
Garbelotti. Projeto para o Capacete / Project for
Capacete, 29ª Bienal de São Paulo, Teatro Arena (SP)
p. 197

Ricardo Basbaum (São Paulo, SP, 1961)
Diagrama [sur, south, sul], 2009
Vinil adesivo sobre vidro / Adhesive vinyll on glass
620 x 694 cm
Sitac VII (México)
Coleção do artista / Artist's collection
p. 167

Ricardo Basbaum (São Paulo, SP, 1961)
*Fuga para vozes interiores/exteriores múltiplas
[escritura-fala]*, 2011
Texto, voz, arquivo de áudio, ferro, tecido, espuma,
diagrama em vinil adesivo / Text, voice, audio file, iron,
fabric, foam, adhesive vinyl diagram
Bancos / benches 250 x 60 x 55 cm, diagrama / diagram
360 x 1800 cm, 7'48"
Coleção do artista / Artist's collection
p. 168-9

Rodrigo Bivar (Brasília, DF, 1981)
O bravo (segunda versão), 2011
Óleo sobre tela / Oil on canvas
70 x 90 cm
Coleção / Collection Cortesia / Courtesy Galeria Millan
p. 171

Rodrigo Bivar (Brasília, DF, 1981)
Umidade relativa, 2011

Óleo sobre tela / Oil on canvas
190 x 250 cm
Coleção / Collection Cortesia / Courtesy Galeria Millan
p. 172

Rodrigo Bivar (Brasília, DF, 1981)
Turista azul, 2010
Óleo sobre tela / Oil on canvas
165 x 230 cm
Coleção particular / Private collection
p. 173

Rodrigo Matheus (São Paulo, SP, 1974)
Inacabado / em andamento | Unfinished / in progress, 2011
Série de intervenções realizadas no espaço expositivo com os materiais utilizados na montagem da mostra / Series of interventions realized in the exhibition space with materials used in setting up the show
Dimensões variáveis / Variable dimensions
Coleção do artista / Artist's collection
p. 175-6

Rodrigo Matheus (São Paulo, SP, 1974)
Caixa para pirâmide (média), 2010
Serigrafia sobre madeira e metal / Silkscreen and metal on wood
120 x 179 x 179 cm
Coleção / Collection / Cortesia / Courtesy
Galeria Fortes Vilaça
p. 177

Romano (Rio de Janeiro, RJ, 1969)
Sapatos sonoros, 2011
Técnica mista / Mixed technique
Dimensões variáveis / Variable dimensions
Coleção do artista / Artist's collection
p. 179-80

Romano (Rio de Janeiro, RJ, 1969)
Falante, 2007
Ação com mochila sonora na praça da Sé em São Paulo / Action with sound backpack at Praça da Sé in São Paulo city
Mochila de papelão com sistema sonoro / Cardboard backpack with sound system
45 x 40 cm
Coleção do artista / Artist's collection
p. 181

Sara Ramo (Madri, Espanha, 1975)
Translados, 2008
Vídeo digital / Digital video, 7'46"

Coleção / Collection Cortesia / Courtesy Galeria Fortes Vilaça
p. 183

Sara Ramo (Madri, Espanha, 1975)
Planos móveis, 2007
Vídeo digital 8mm, cor, som / 8mm digital video, color, sound, 5'41"
Coleção / Collection Cortesia / Courtesy Galeria Fortes Vilaça
p. 184

Sara Ramo (Madri, Espanha, 1975)
O jardim das coisas do sótão, 2004
Instalação, técnica mista com objetos obsoletos encontrados no sótão do Museu da Pampulha e repartições públicas da Prefeitura de Belo Horizonte / Installation, mixed technique with obsolete objects found in the basement of the Museu da Pampulha and public departments of Belo Horizonte City Hall
300 m²
p. 185

Virginia de Medeiros (Feira de Santana, BA, 1973)
Fala dos confins, 2010
Videoinstalação / Videoinstallation, 20'
1,9 x 1,6 x 4,1 m
Apoio / Support Rede Nacional Funarte Artes Visuais 2009
Coleção particular / Private collection
p. 187-9

Virginia de Medeiros (Feira de Santana, BA, 1973)
Studio Butterfly, 2004-5
Instalação / Installation
Coleção da artista / Artist's collection
p. 189

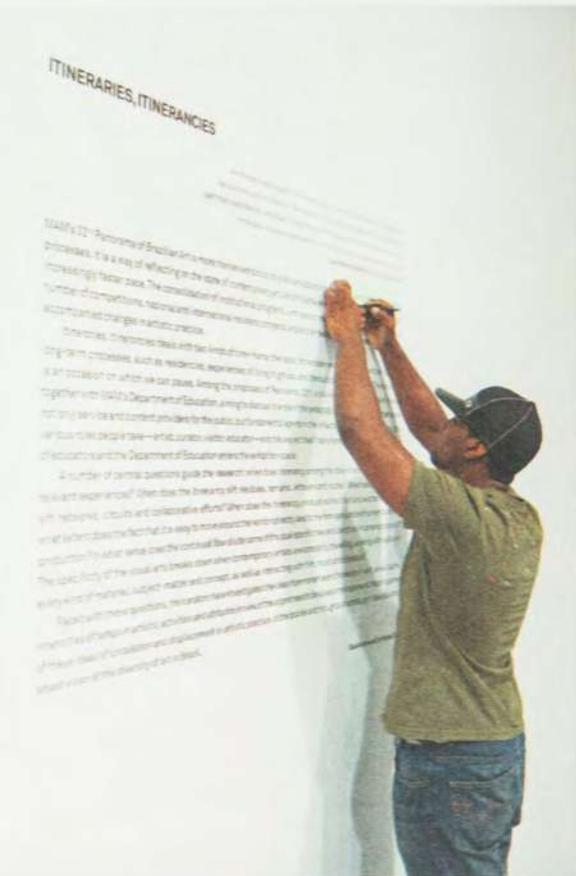
Wagner Malta Tavares (São Paulo, SP, 1964)
Nave, 2009-11
Escultura, cadeira, vela de tnt prata e ventilador / Sculpture, chair, silver tnt sail and fan
250 x 170 x 140 cm
Coleção do artista / Artist's collection
p. 191-2

Wagner Malta Tavares (São Paulo, SP, 1964)
Herói, 2009
Aço compressor e cetim / Steel compressor and satin
350 x 260 x 420 cm
Coleção do artista / Artist's collection
p. 193





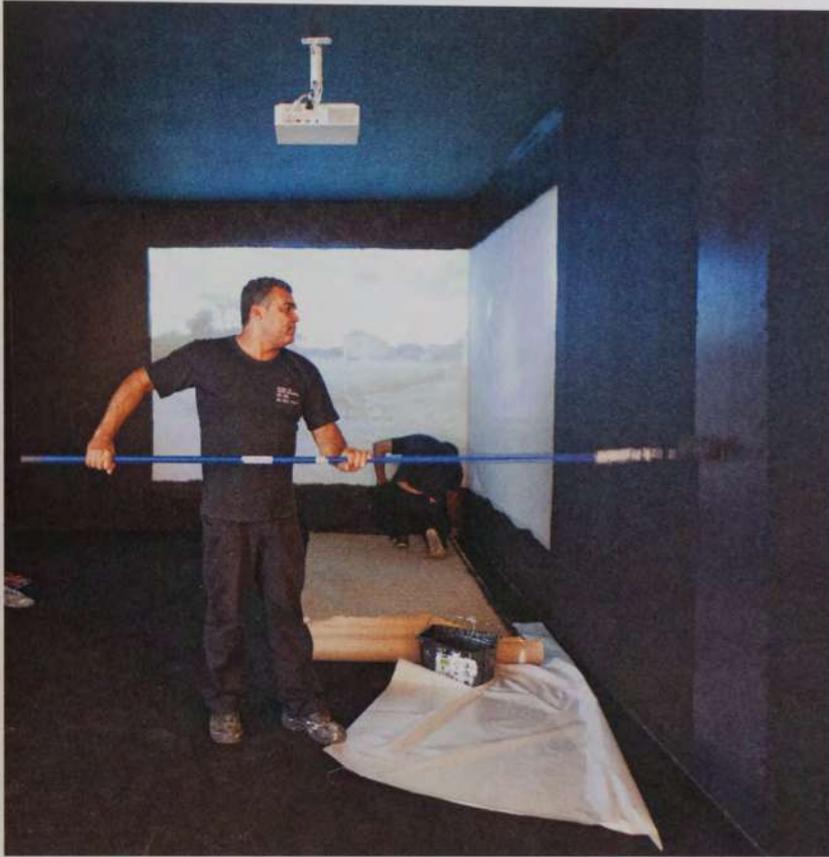




e, que, acor

Os 38 artis

ionadores



rece
s p
rece



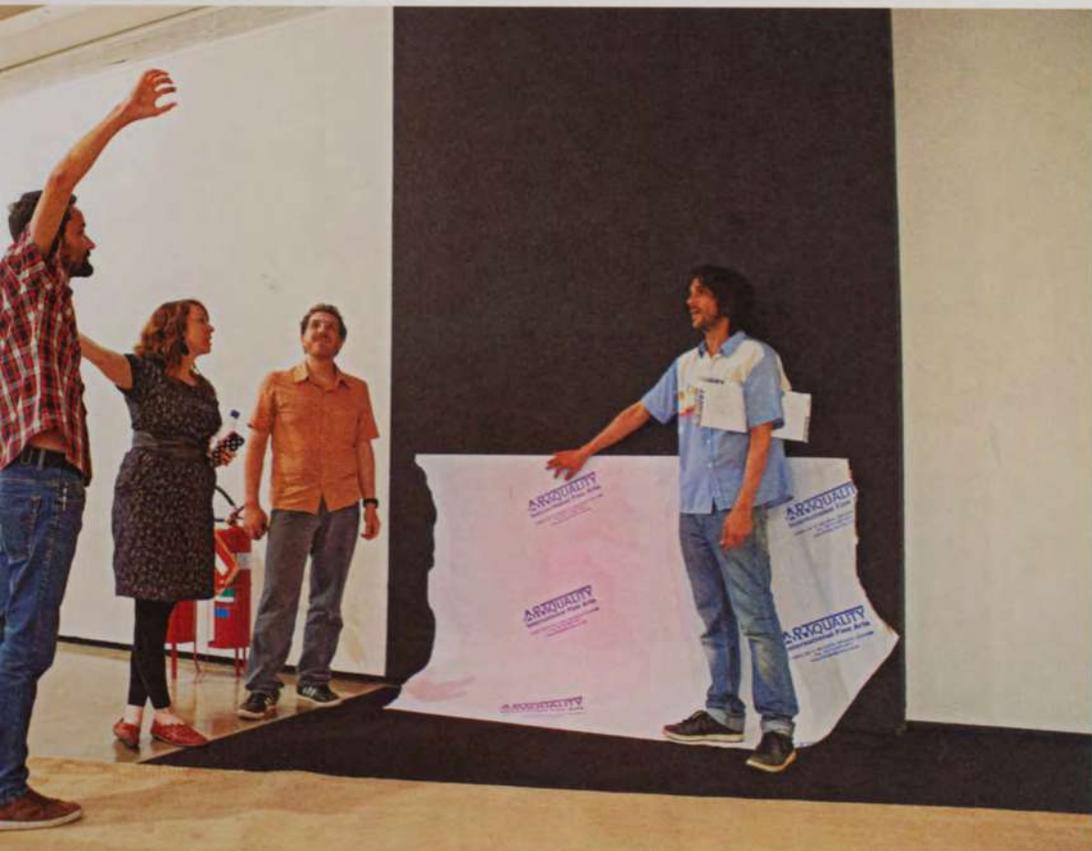
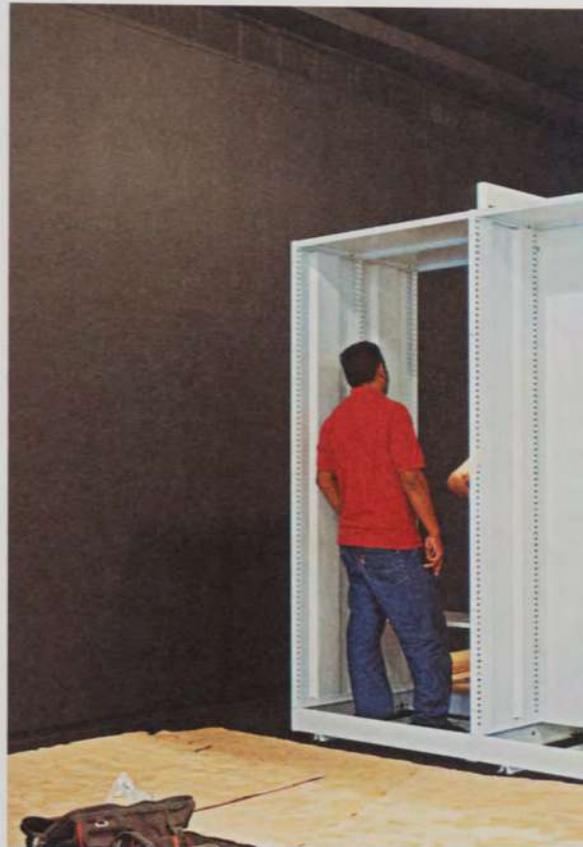
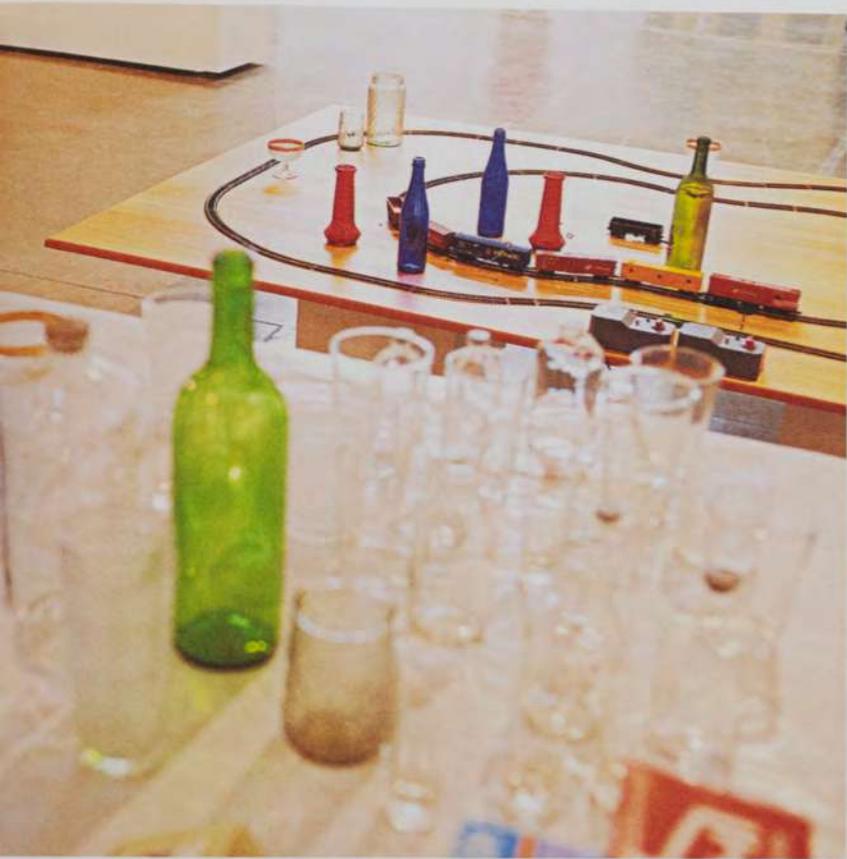


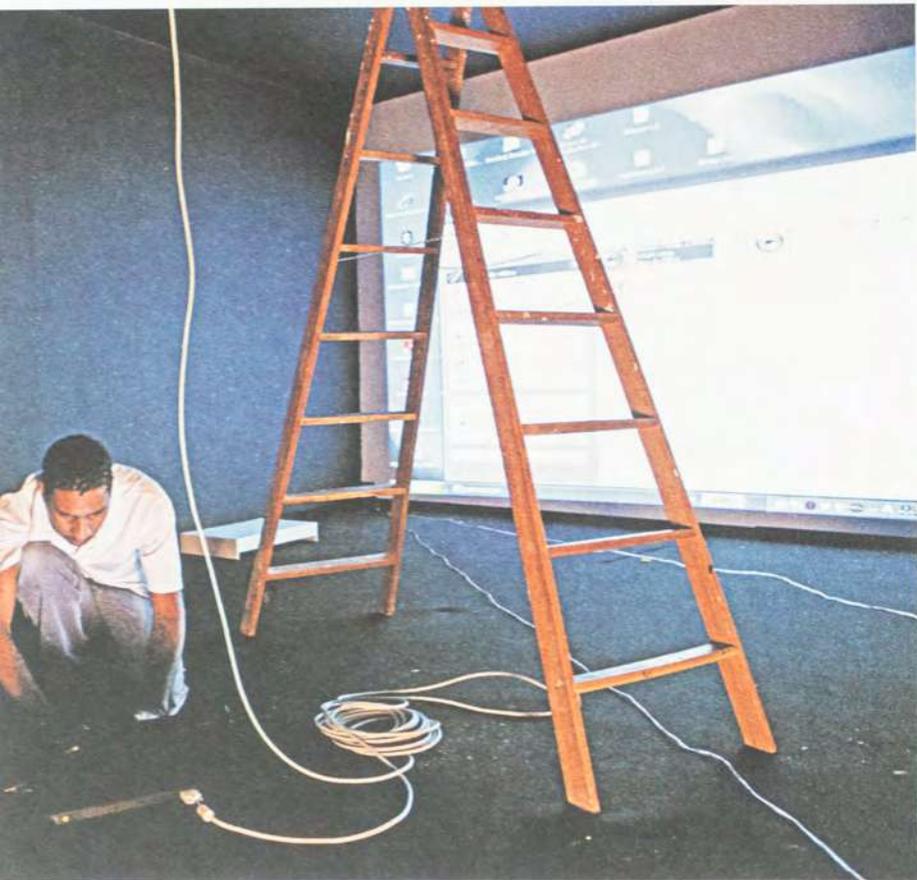


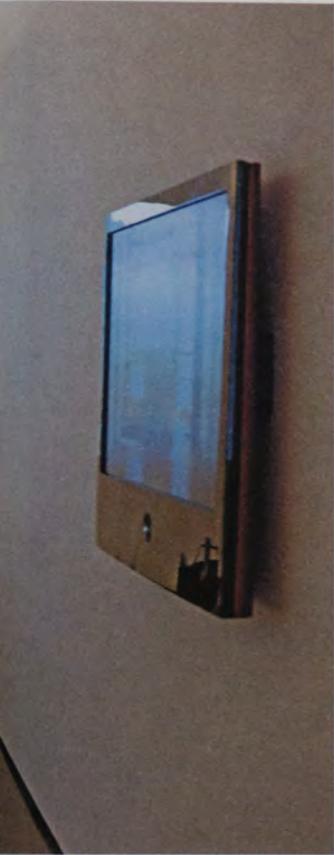
Obra de arte
Rodrigo Matheus –
favor não mexer.

Obrigada, curadoria. Por favor,
NÃO LEVAR OS POLOS EMBORA!
ELES FARÃO PARTE DE UM
TRABALHO!
MUITÍSSIMO OBRIGADO!

















MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

DIRETORIA / MANAGEMENT BOARD

Presidente / President
Milú Villela

**Vice-presidente Executivo /
Executive Vice-president**
Alfredo Egydio Setúbal

**Vice-presidente Sênior /
Senior Vice-president**
José Zaragoza

**Vice-presidente Internacional /
International Vice-president**
Michel Claude Julien Etlin

Diretor Jurídico / Legal Director
Eduardo Salomão Neto

Diretor Financeiro / Finance Director
Alfredo Egydio Setúbal

**Diretores Administrativos /
Administrative Directors**
Claudio Galeazzi
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

Diretores / Directors
Cesar Giobbi
Eduardo Brandão
Orandi Momesso

**Superintendente Executivo /
Executive Superintendent**
Bertrando Molinari

Curador / Curator
Felipe Chaimovich

CONSELHO / COUNCIL

Presidente / President
Alcides Tápias

Vice-presidente / Vice-president
Carmen Aparecida Ruete de Oliveira

Membros / Members
Adolpho Leirner
Ana Lucia Serra
Ana Maria Lima de Noronha
Angela Gutierrez
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Antonio Matias

Benjamin Steinbruch
Chella Safra
Chieko Aoki
Daniel Goldberg
Danilo Miranda
Denise Aguiar Alvarez
Edo Rocha
Edson Musa
Fabio Colleti Barbosa
Fernando Moreira Salles
Geraldo José Carbone
Gilberto Chateaubriand
Graziella Matarazzo Leonetti
Gustavo Halbreich
Henrique Luz
Idel Arcuschin
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin
João Carlos Figueiredo Ferraz
João Rossi Cuppoloni
José Ermírio de Moraes Neto
José Olympio da Veiga Pereira
Leo Slezzynger
Luiz Antonio Viana
Manoel Felix Cintra Neto
Marcos Arbaitman
Maria da Glória Ribas Baumgart
Mauro Salles
Michael Edgard Perlman
Otávio Maluf
Paula P. Paoliello de Medeiros
Paulo Setúbal
Pedro Piva
Peter Cohn
Roberto B. Pereira de Almeida
Roberto Mesquita
Roberto Teixeira da Costa
Rolf Gustavo R. Baumgart
Simone Schapira
Sonia Helena Guarita do Amaral
Thiago Varejão Fontoura
Vera Lúcia dos Santos Diniz

CONSELHO INTERNACIONAL / INTERNATIONAL COUNCIL

Alexis Rovzar
David Fenwick
Donald E. Baker
Eduardo Costantini
José Luis Vittor
Patricia Cisneros
Robert W. Pittman

CONSELHO CONSULTIVO DE ARTE / ART CONSULTATIVE COUNCIL

Annateresa Fabris
Lauro Cavalcanti
Luisa Duarte

INCENTIVADOR / SUPPORTER

Alfredo Rizkallah
Tula Fyskatoris
Berenice Villela de Andrade
Dario Rais Lopes
José Carlos Moraes Abreu
José Esteve
Regina Datti
Rosana C. de Arruda Botelho
Rui Fernando C. de A. Prado
Suzana Pereira L. de Medeiros
Telmo Giolito Porto
Vicente Reinaldo Morellato
Zuleika Bisacchi

PATRONO / PATRON

Adolpho Leirner
Alcides Tápias
Alfredo Egydio Setúbal
Ana Lucia Serra
Ana Maria Lima de Noronha
Angela Gutierrez
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Antonio Matias
Benjamin Steinbruch
Carmen Aparecida Ruete de Oliveira
Cesar Giobbi
Chella Safra
Chieko Aoki
Claudio Galeazzi
Daniel Goldberg
Danilo Miranda
Denise Aguiar Alvarez
Edo Rocha
Edson Musa
Eduardo Brandão
Eduardo Salomão Neto
Fabio Colleti Barbosa
Fernando Moreira Salles
Fernão Carlos B. Bracher
Geraldo José Carbone
Gilberto Chateaubriand
Graziella Matarazzo Leonetti
Gustavo Halbreich
Henrique Luz
Idel Arcuschin
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin
João Carlos Figueiredo Ferraz
João Rossi Cuppoloni
José Ermírio de Moraes Neto
José Olympio da Veiga Pereira
José Zaragoza
Leo Slezzynger
Luiz Antonio Viana
Manoel Felix Cintra Neto

Marcos Arbatman
Maria da Glória Ribas Baumgart
Mauro Salles
Michael Edgard Perlman
Michel Claude Julien Etlin
Milú Villela
Orandi Momesso
Otávio Maluf
Paula P. Paoliello de Medeiros
Paulo Setúbal
Pedro Piva
Peter Cohn
Roberto B. Pereira de Almeida
Roberto Mesquita
Roberto Teixeira da Costa
Rolf Gustavo R. Baumgart
Rubens Elias Zogbi
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Simone Schapira
Sonia Helena Guarita do Amaral
Thiago Varejão Fontoura
Vera Lúcia dos Santos Diniz

STAFF

PRESIDÊNCIA / PRESIDENCY

Presidente / President

Milú Villela

Assistentes / Assistants

Angela de Cássia Almeida
Anna Maria Temoteo Pereira
Barbara L. G. Daniselli da Cunha Lima
Maria Lúcia Maciel
Valeria Moraes N. Camargo

RELAÇÕES INSTITUCIONAIS / INSTITUTIONAL AFFAIRS

Coordenadora / Coordinator

Magnólia Costa

DEPARTAMENTO DE CURADORIA / CURATORIAL DEPARTMENT

Curador / Curator

Felipe Chaimovich

Coordenadora Executiva / Executive Coordinator

Paula Amaral

Assistentes / Assistants

Carla Ogawa
Luís Carlos Barbosa
Marília Arantes Loureiro

SETOR DE PESQUISA E PUBLICAÇÕES / RESEARCH AND PUBLICATIONS

Coordenadora / Coordinator

Renata Carreto

Assistente / Assistant

Saulo Alencastre

BIBLIOTECA / LIBRARY

Coordenadora / Coordinator

Maria Rossi Samora

Bibliotecária / Librarian

Léia Carmen Cassoni

Estagiárias / Interns

Carolina Filardo Lauretti
Daniela Sipriano da Silva

SETOR DE DOCUMENTAÇÃO E CONSERVAÇÃO DO ACERVO / DOCUMENTATION AND CONSERVATION OF THE COLLECTION

Coordenadora / Coordinator

Livia Lira

Assistente / Assistant

Cristiane Basílio Gonçalves

EDUCATIVO E ACESSIBILIDADE / EDUCATION AND ACCESSIBILITY

Coordenadora / Coordinator

Daina Leyton

Educadores / Art Instructors

Leonardo Polo Tavares (Supervisor
de equipe / Crew chief)
Diana Tubenchlak
Gregório Ferreira Contreras Sanches
Mirela Agostinho Estelles

Orientadores / Visit Guides

Ana Luisa Nossar
Barbara Jaqueline Soares Milano
Fernanda Klein
José Roberto Lima Santos
Juliana Antunes Mendes
Luana Fida Rossi
Marcela Mendes Rodrigues
Raul Narevicius dos Santos
Shugo Gomes Shirota

Programa de Visitação / Visitation Program

Viviane Moutinho Santos

Produção de Ateliê / Studio Production

José Ricardo Perez
Maria Tracy Ferreira Costa

Assistente de Acessibilidade / Accessibility Assistant

Leonardo Barbosa Castilho

Estagiária / Intern

Carolina da Costa Ângelo

SUPERINTENDÊNCIA / SUPERINTENDENCY

Superintendente Executivo / Executive Superintendent

Bertrando Molinari

JURÍDICO / LEGAL AFFAIRS

Advogada / Lawyer

Mariana Giorgetti Valente

ADMINISTRAÇÃO / MANAGEMENT

Gerente / Manager

Neíma Raphael dos Santos
Jorge Cavalcanti Araújo Neto
Luiz Custódio da Silva Junior
Nádia Ludmila da Silva Patara
Nathalia Sofiatti Yoshida
Nilma Maria de Oliveira
Rafael Aurichio Pires

Estagiária / Intern

Lucinea Gomes do Nascimento

PROJETOS / PROJECTS

Coordenador / Coordinator

Marcelo da Conceição

RECURSOS HUMANOS / HUMAN RESOURCES

Paulo Rodrigues da Silva

Assistente / Assistant

Jorge Fernando dos Santos

Tecnologia / Technology

Rogério Cano

Estagiário / Intern

Felipe Diniz Guimarães

SETOR DE CONSERVAÇÃO DE PATRIMÔNIO / PREMISES

Coordenador / Coordinator

Estevan Garcia Neto

Adilto Souza do Monte
Alekiçom Lacerda
Carlos José Santos
Douglas Peçanha da Silva
José Nilton Santos Carvalho

**PARCEIROS CORPORATIVOS /
CORPORATE PARTNERSHIP**

Coordenadora / Coordinator
Livia Rizzi Razente

Assistente / Assistant
Andrea Lombardi Barbosa

ASSOCIADOS / MEMBERS

**Coordenadora e assessora do Conselho
e Diretoria / Coordinator and advisor to
the Board and Executive Management**
Roberta Alves

Atendimento / Reception
Ana Paula de Oliveira Pires
Ana Paula Pedroso Santana

Estagiários / Interns
Cintia Morita Cembranelli
Natalie de Souza Bezerra
Rafaela dos Reis Manes
Thelma Kiyohara Nakal

**NÚCLEO CONTEMPORÂNEO /
CONTEMPORARY NUCLEUS**

Coordenadora / Coordinator
Flavia Velloso

Estagiária / Intern
Bruna Gonzaga Carletti

**NEGÓCIOS E MARKETING /
BUSINESS AND MARKETING**

Eventos / Events
Coordenadora / Coordinator
Marina Olívia Bergamo

**CLUBES DE COLECCIONADORES DE
GRAVURA, FOTOGRAFIA E DESIGN / PRINT,
PHOTO AND DESIGN COLLECTORS CLUBS**

Coordenadora / Coordinator
Maria de Fátima Perrone Pinheiro
Keli Regina Sousa

**Curador do / Curator of the Clube
de Colecionadores de Gravura**
Cauê Alves

**Curador do / Curator of the Clube
de Colecionadores de Fotografia**
Eder Chiodetto

**Curador do / Curator of the Clube de
Colecionadores de Design**
Adélia Borges

CURSOS / COURSES

Coordenadora / Coordinator
Celisa Maria Beraldo dos Santos

MARKETING / MARKETING

Assistente / Assistant
Francisco Julio Bicudo Neto

ESTÁGIÁRIO / INTERN

Caio Coelho Teixeira Mendes

**ADMINISTRAÇÃO LOJAMAM /
SHOPMAM MANAGEMENT**

Coordenadora / Coordinator
Solange Oliveira Leite

Assistente / Assistant
Rafael Messias da Silva

Loja / Shop
Daniela Cristina da Silva Reis
Filomena Pitta Pecego
Priscila Jurema

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO

Abrão Lowenthal, Adriana Dequech
Sola, Adriano Casanova, Alessandra
Campiglia, Alessandra Krasilchik,
Alessandra Rabello Monteiro de
Carvalho, Alexandra Gros, Alexandra
Lima, Alexandre Fehr, Alexandre Felipe
Rei, Alexandre Roesler de Castro e
Silva, Alfredo Américo Hertzog da Silva,
Ana Barbosa, Ana Carmen Longobardi,
Ana Paula Carneiro Vianna, Ana Paula
Cestari, Andrea da Veiga Pereira, Andrea
Giaffone, Andréa Gonzaga, André Kovesi,
Angela M. N. Akagawa, Antonio Augusto
Duva, Antonio Correa Meyer, Antonio
de Figueiredo Murta Filho, Augusto
Lívio Malzoni, Bassy N. Arcuschin
Machado, Beatrice Esteve, Beatriz M.
G. Pimenta Camargo, Beatriz Yunes
Guarita, Berenice Villela de Andrade,
Bernardo Faria, Bruna Riscalí, Cacilda
Teixeira da Costa, Camila Schmidt Veiga,
Camila Siqueira, Carla Dichy Hadid,

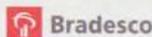
Carla Penna Bandeira de Mello, Carlos
Alberto de Mello Iglesias, Carolina
Amaro, Carmo Augusto Megale Guarita,
Christina Bicalho, Christiane de Godoy
Alves Iglesias, Claudia Guildi Falcon,
Claudia Jaguaribe, Claudia Maria de
Oliveira Sarpi, Cláudio Fernandes Filho,
Cleusa G. Garfinkel, Clotilde Roviralta,
Cristiane B. Gonçalves, Cristiana Rebelo
Wiener, Cristiano Melles, Cristina
Baumgart, Daniel Horovitz, Daniel
Roesler, Daniel Sonder, Daniela M. Villela,
Danny Rappaport, Décio Hernandez Di
Giorgi, Denise Porcelli, Doralice Salem,
Eduardo Augusto Vieira Leme, Eduardo
de Paula Ribeiro Filho, Eduardo Mazzili
de Vassimon, Eliana Rios Salomão
de Souza, Elisa Camargo de Arruda
Botelho, Elizabeth Santos, Fabiana
Sonder, Fabio Barbosa, Fabio Cimino,
Felipe Feitosa, Fernanda Cardoso de
Almeida, Fernanda D. Feitosa, Fernanda
Fernandes, Fernanda Lara Campos
Takla, Fernanda Mil-Homens Costa,
Fernando C. O. Azevedo, Flavia Brito,
Flávia Quadros Velloso, Flavio Isaias
Simonetti Cohn, Florence Curimbaba,
Florian Bartunek, Francisco Mendes,
Frederico Lohmann, Gabriela Affonso
Ferreira Giannella, Gabriel Nehemy,
Georgiana Rothier, Geraldo Rondon da
Rocha Azevedo, Gustavo Clauss, Hélio
Seibel, Heloisa Désirée Samaia, Henry
Lowenthal, Ilaria Garbarino Affricano,
Isabel Ralston Fonseca de Faria, Isabela
Capeto, Izabela Luchési Andrade, Jaime
Greene, Jayme Vargas da Silva, João
Maurício Teixeira da Costa, Joaquim
Dias, José Antônio Esteve, José Antonio
Marton, José Eduardo Nascimento, José
Luiz Carneiro Vianna, José Olympio da
Veiga Pereira, José Roberto Ôpice, Judith
Kovesi, Juliana Andrade, Juliana Neufeld
Lowenthal, Juliana Penna de Carvalho,
Karla Meneghel, Katia Angelini Depieri,
Lucas Giannella, Luciana Brito, Luciana
Lehfeld Daher, Luisa Malzoni Strina, Luis
Felipe Sola, Luis Henrique Campiglia,
Luis Terepins, Luiz Antunes Maciel
Müssnich, Luiza Barguil, Maguy Etlin,
Marcelo Secaf, Marcelo Penna Bandeira
de Mello, Marcia Igel Joppert, Marcio
Silveira, Marcos de Alcântara Machado,
Maria Amalia Schmidt Oliveira, Maria
Aparecida Frauche Mallmann, Maria
Beatriz Rosa, Maria Claudia Curimbaba,
Maria das Graças Santana Bueno, Maria

Inês Kibrit, Maria Isabel Müssnich
 Pedroso, Maria Lúcia Alexandrino Segall,
 Maria Regina Pinho de Almeida, Maria
 Regina do Nascimento Brito, Maria
 Rita Drummond, Mariana S. I. da Costa
 Werlang, Mariê Tchilian, Marília Chede
 Razuk, Marília Salomão, Marilisa Cunha
 Cardoso, Marina Nogueira Batista,
 Marlise Corsato Capano, Marta Tamiko
 T. Matushita, Maurício Penteado Trentin,
 Mauro André Mendes Finatti, Maythe
 Birman, Miguel Chaia, Mimi Douer,
 Mônica Krasilchik, Monica Mangini,
 Monica Pimentel de Vassimon, Nadja
 Cecilia Silva Mello Isnard, Nicolas
 Wiener, Patricia Horovitz, Patricia Piva
 de A. Neuding, Patrick Gontier, Paula
 Depieri, Paula Mello da Rocha Azevedo,
 Paulo César Queiroz, Pedro Twiaschor
 Kuczynski, Philippe Racy Takla, Raquel
 Novais, Raquel Quadros Velloso, Raquel
 Steinberg, Renata Coelho, Renata de
 Castro e Silva, Renata Melles, Renata
 Nogueira Beyruti, Rita de Cássia Guedes
 Depieri, Roberta Laurindo, Roberta
 Montanari, Roberta Rivellino, Roberto
 Profili, Roberto Teixeira da Costa, Rodolfo
 Viana, Rose Klabin, Roseli Boms, Sabina
 Lowenthal, Sandra Continentino de
 Araújo Penna, Sérgio Figueiredo, Sérgio
 Ribeiro Werlang, Shirley Goldflus, Sibilla
 Assine, Silvio Steinberg, Sonia Regina
 Grosso, Sonia Regina Ôpice, Sonia
 Terepíns, Suleima Arruda, Sylvia da Costa
 Facciolla, Tania Chreim, Tânia de Souza
 Rivitti, Teresa Cristina Ralston, Teresa
 Igel, Titiza Nogueira, Thomas Yazdek,
 Valéria C. Comolatti, Vera Dorsa, Vera
 Lucia Chaia, Vitor Mallmann, Wagner
 Porcelli, Wilson Pinheiro Jabur, Yara
 Baumgart, Yeda Saigh

PARCEIROS / PARTNERS



MANTENEDOR



SÊNIOR PLUS

Banco Votorantim
 Credit Suisse
 Levy & Salomão Advogados

SÊNIOR

3M do Brasil
 Abril
 Almanaque Brasil
 BNP Paribas
 CBN
 Duratex/Deca
 DPZ
 Folha de S.Paulo
 Itaútec
 Pirelli

PLENO

Bain & Company
 Banco ABC Brasil
 Banco Daycoval
 Banco Safra
 Bloomberg
 Farol Filmes
 GNT/Globosat
 ING Bank N.V.
 Itaú Cultural
 Itaú Seguros
 Livraria Cultura
 PricewaterhouseCoopers
 Revista DASartes
 Saint Paul Escola de Negócios
 Seven English – Español
 Suzano
 TV Globo

MASTER

Casa da Chris
 DM9DDB
 Gusmão & Labrunie – Prop Intelectual
 Jokerman Postais
 Marítima Seguros
 Vedacit

APOIADOR

Alves Tegam
 Complexo Educacional FMU
 Fiap
 KPMG Auditores Independentes
 Leonor Flores e Decorações
 Paulista S.A. Empreendimentos
 Power Segurança e Vigilância Ltda
 Revista diVino
 São Paulo Convention & Visitors Bureau
 Top Clip Monitoramento & Informação

PROJETOS ESPECIAIS / SPECIAL PROJECTS

Setor Educativo / Education
 Patrocínio / Sponsorship
 Santander
 Instituto Votorantim

Setor de Acessibilidade / Accessibility
 Patrocínio / Sponsorship
 Itaú BBA
 Comgás

REALIZAÇÃO / REALIZATION



EXPOSIÇÃO / EXHIBITION**Realização / Realization**

Museu de Arte Moderna de São Paulo

Curadoria / Curatorship

Cauê Alves e Cristiana Tejo

Produção / Production

Setor de Produção MAM-SP

Projeto Expográfico / Expographic**Project Execution**

Marta Bogéa

Assistente / Assistant

Marcus Vinícius Santos

**Execução do Projeto Expográfico /
Expographic Project Execution**

Dois Irmãos Hernandes Construções
e Comércio Ltda.

Design Visual / Graphic Design

Detanico Lain

Direção de Arte / Art Direction

Carla Castilho e Lia Assumpção

**Documentação e Conservação
do Acervo / Documentation And
Conservation Of The Collection**

Acervo MAM-SP

Conservação / Conservation

Anna Luisa Sarti
Angélica Pimenta
Bárbara Collier
Magnólia Serrão
Rafael Celidônio

Montagem / Installation

Setor de Patrimônio MAM-SP
Install

Iluminação / Lighting

Design da Luz
Fernanda Carvalho
Renata Araujo Fongaro

Transporte / Transportation

Art Quality

Tradução para o Inglês /**English Translation**

Paul Webb

Assessoria de Imprensa / Communication

Conteúdo Comunicação

CATÁLOGO / CATALOGUE**Realização / Realization**

Museu de Arte Moderna de São Paulo

Coordenação Editorial /**Editorial Coordination**

Renata Carreto

Design Gráfico / Graphic Design

Detanico Lain

Direção de Arte / Art Direction

Carla Castilho e Lia Assumpção

Revisão / Proofreading**Preparação / Text Preparation**

Ana Lúcia Pinheiro
Beatriz de Freitas Moreira
Setor de Pesquisa e Publicações
MAM-SP

Produção Editorial /**Editorial Production**

Setor de Pesquisa e Publicações
MAM-SP
Saulo Alencastre

Tradução / Translation

José Carlos Hernández Prieto
Paul Webb

**Impressão e Tratamento de Imagens /
Printing and Image Editing**

Pancron

**Fotos da Exposição, Obras Instaladas
e Montagem / Exhibition Photos,
Installed Works and Making of**

Everton Ballardin

Fotos / Photos

Alberto Bitar
Alexis Azevedo
Amanda Melo
Amilcar Packer
Ateliê Aberto
Bruno Faria
Cadu
Cláudia Vieira
Denise Adams
Detanico Lain
Ding Musa
Ducha
Edouard Fraipont
Fred Dott
Frederique Bawens
Gaio Matos

GIA

Giorgio Ronna
Héctor Zamora
Helmut Batista
Jailton Moreira
Jarbas Lopes
Jonathas de Andrade
Jorge Menna Barreto
Leticia Cardoso
Lourival Cuquinha
Marcelo Coutinho
Marcos Gallon
Mario Grisolli
Miguel Aun
Pablo Lobato
Paula Sampaio
Paulo Meira
Pedro Motta
Polini Prizmic
Raphaël Grisey
Raquel Garbelotti
Ricardo Basbaum
Romulo Fialdini
Sara Ramo
Susannah Magers
Virginia de Medeiros
Vitor Cesar
Waléria Américo

**AGRADECIMENTOS /
ACKNOWLEDGEMENTS**

Alberto Bitar
Amanda Melo
André Severo
Angélica Pimenta
Anna Luisa Sarti
Antonio Bernardo
Antonio Martins Neto
Art Quality
Associação Capacete
Ateliê Aberto
Atelier Subterrânea
Baba Vacaro
Bárbara Collier
Bento Santiago Tejo Martins de Araújo
Bernardo Damasceno
Bolsa de Arte
Breno Silva
Bruno Faria
Cadu
Cão Guimarães
Centro Cultural Banco do Nordeste
Chiara Banfi
Cildo Meireles
Cinthia Marcelle
Clarissa Campolina
Cristina Ribas
Daniel Korytnicki
Ducha
Eli Sumida
Felipe Scovino
Fernanda Albuquerque
Frederico Filippi
Gabriel Mascaro
Gabriella Motta
Gaio Matos
Galeria Fortes Vilaça
Galeria Millan
Galeria Moura Marsiaj
Galeria LABOR
Galeria Vermelho
GIA
Gisele Ribeiro
Guto Parente
Héctor Zamora
Helmut Batista
Helvécio Jr.
Henrique Lukas
Jailton Moreira
Jaqueline Rocha Lima
Jarbas Lopes
Joana D'Arc Lima
Jochen Volz
Jonas Bergamin
Jonathas Andrade
Jorge Menna Barreto

Júlia Rebouças
Kamilla Nunes
Kassin
Kiki Mazzuchelli
Laura Lima
Leonardo Sette
Letícia Cardoso
Lia Chaia
Louise Ganz
Lourival Cuquinha
Lucia Laguna
Luis Antônio Cunha
Luiz Pretti
Magnólia Serrão
Maíra Endo
Marcelo Coutinho
Marcelo Pedroso
Marco Paulo Rolla
Marcos Gallon
Maria Helena Bernardes
Marília Rocha
Marisa Mokarzel
Michel Zózimo
Miguel Chaia
Nicolás Robbio
Nilson Lopes
Nilton Leite Ribeiro
Oriana Duarte
Orlando Maneschy
Pablo Lobato
Paula Krause
Paula Sampaio
Pedro Diógenes
Pedro Motta
Priscila Lolata
Rafael Celidônio
Raphaël Grisey
Raquel Garbelotti
Raul Antelo
Regina Melim
Ricardo Aguiar
Ricardo Basbaum
Ricardo Steinbruch
Ricardo Pereira
Rivane Neuenschwander
Rodrigo Bivar
Rodrigo Guéron
Rodrigo Matheus
Rodrigo Moura
Ricardo Pretti
Romano
Samantha Moreira
Santiago Navarro
Sara Ramo
Silvia Korytnicki
Suely Rolnik
Susana Steinbruch

Tiago Matta Machado
Virgínia de Medeiros
Vitor Cesar
Wagner Malta Tavares
Zeppelin Museum

© MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

Todos os direitos reservados. Nenhum texto ou foto desta publicação pode ser reproduzido em qualquer meio sem autorização prévia do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Título e Crédito devem ser mencionados.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO.

Itinerários, Itinerâncias / Itineraries, Itinerancies : 32 ° Panorama da Arte Brasileira. Cauê Alves...[et al.] (Textos); Cauê Alves e Cristiana Tejo (Curadoria); Milú Vilela (Apresentação); Paul Webb (Tradução); Detanico Lain (Design Gráfico). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2011.
300p. : il.

Texto em Português e Inglês.

Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 15 de outubro a 11 de setembro de 2011.

ISBN 978-85-86871-55-9

1. Museu de Arte Moderna de São Paulo 2. Arte Contemporânea – Brasil – século XXI. I. Título. II. Alves, Cauê. III. Tejo, Cristiana.

CDU: 7.037(81)

CDD: 7.09

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

Parque do Ibirapuera

Portão 3

São Paulo SP Brasil

T + 55 11 5085-1300

www.mam.org.br

Fonte Akkurat

Papel Couchê 180 g/m2

Impressão Pancrom

Impresso em fevereiro de 2012



MISTO
Papel produzido a partir
de fontes responsáveis
FSC® C021887



ISBN 978-8586871559



9 788586 871559