

CADERNO VIDEOBRASIL 02

ARTE MOBILIDADE SUSTENTABILIDADE
ART MOBILITY SUSTAINABILITY

2006



SESC — SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO
THE SOCIAL SERVICE OF COMMERCE
ADMINISTRAÇÃO REGIONAL NO
ESTADO DE SÃO PAULO
SÃO PAULO STATE REGIONAL ADMINISTRATION

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL
REGIONAL COUNCIL PRESIDENT
Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL
REGIONAL DEPARTMENT DIRECTOR
Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTE TÉCNICO—SOCIAL
TECHNICAL SOCIAL OPERATIONS MANAGER
Joel Naimeyer Padula

SUPERINTENDENTE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
MANAGING DIRECTOR OF SOCIAL COMMUNICATIONS
Ivan Giannini

GERENTE DE AÇÃO CULTURAL
CULTURAL ACTION MANAGER
Rosana Paulo da Cunha

GERENTE ADJUNTO
ASSISTANT MANAGER
Paulo Casale

ASSISTENTE
ASSISTANT
Marcelo Bressanin

GERENTE DE ARTES GRÁFICAS
GRAPHIC DESIGN MANAGER
Eron Silva

GERENTE DE AUDIOVISUAL
AUDIOVISUAL MANAGER
Silvana Morales

CADERNO VIDEOBRASIL

COORDENAÇÃO EDITORIAL
EDITORIAL COORDINATION
Solange Oliveira Farkas

EDIÇÃO
EDITOR
Helio Hara

PROJETO GRÁFICO
GRAPHIC DESIGN
LuxDev/Giselle Macedo

ASSISTÊNCIA DE EDIÇÃO
EDITING ASSISTANT
Alita Mariah

COLABORADORES
CONTRIBUTORS
Daniel Hora
Grant H. Kester
Hans Dieleman
Hildegard Kurt
Maria Araújo
Marisa Mokarzel
Ricardo Rosas

PRODUÇÃO GRÁFICA
GRAPHIC PRODUCTION
Sidnei Balbino

PRÉ—IMPRESSÃO
PREPRESS
Ô de Casa

GRÁFICA
PRINTING
Gama Gráficos

TRADUÇÃO
TRANSLATION
Anthony Doyle
Gabriel Pomerancblum
Gavin Adams
Suzanne Gattaz

REVISÃO
PROOFREADING
Regina Stocklen

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

PRESIDENTE E CURADORA
PRESIDENT AND CURATOR
Solange Oliveira Farkas

DIRETORA E COORDENADORA DE PROJETOS
DIRECTOR AND PROJECTS COORDINATOR
Ana Pato

COMUNICAÇÃO
COMMUNICATION
Teté Martinho

PESQUISA E ASSISTENTE DE CURADORIA
RESEARCH AND CURATORIAL ASSISTANT
Rodrigo Novaes

PRODUÇÃO
PRODUCTION
Alita Mariah
Loren Novaes

PRODUÇÃO DE WEB
WEB PRODUCTION
Sílvia Oliveira

BANCO DE DADOS
DATABASE
Felipe Cohen
Tatiana Blass

ACERVO
COLLECTION
Carlen Bischain

ESTAGIÁRIA
INTERN
Juliana Costa

SUPORTE TÉCNICO
TECHNICAL SUPPORT
Cazuma Nii Cavalcanti

ADMINISTRAÇÃO
ADMINISTRATION
Gláucia Santana

ASSESSORIA JURÍDICA
LEGAL ADVISOR
Cesnik, Quintino & Salinas

AGRADECIMENTOS

THANKS TO
Ala Plástica, Alejandro Meitin, Alessio Antonioli, Aline Xavier Mineiro, Amadou Kane Sy, Amelia Hinojosa, Angela Detanico, Angela Klein, Antje Schunke, Bijari, Caetano de Almeida, Cao Guimarães, Carlos Amoraes, Chantawipa & Chumpon Apisuk, Chelpa Ferro, Daniel Roesler, Elaine Bayma, Elena Simons, Eliana Barros, Elisa Bueno Vasconcelos, Emmanuel Nassar, Eustáquio Neves, Felipe Fonseca, Fernanda Figueiredo, Fundação Joaquim Nabuco, Gabriela Gusmão, Galeria Kurimanzutto, Galeria Marília Razuk, Galeria Millan Antonio, Galeria Nara Roesler, Galeria Vermelho, Galeria Virgílio. Gasworks, George Steinmann, Hercules Martins, Iara Freiberg, Izabel Pinheiro, Jarbas Lopes, Jochen Gerz, José Patrício, Hassan Khan, Lara Almarcegui, Lia Chaia, Lu Chunsheng, Lucas Bambozzi, Lucas Cuervo Moura, Lucia Gomes, Luiz Braga, Marcelo Rezende, Marcio Harum, Marcone Moreira, Marcos Moraes, MetaReciclagem, Mia Jancowicz, Moacir Lago, Paulo Nenflidio, Paula Alzugaray, Park Fiction, Rafael Lain, Renato Imbroisi, Rodrigo Araújo, Rustom Bharucha, Robert Loder, Sanggeeta Sathe, Sarai Media Lab, Shahidul Alam, Silvia Castilho, Sophia Whately, Susan Turcot, Tatiana Grinberg, Wagner Tavares.

CADERNO VIDEOBRASIL É UMA PUBLICAÇÃO DA ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL.

AS OPINIÕES EXPRESSAS NOS ARTIGOS ASSINADOS SÃO DE INTEIRA RESPONSABILIDADE DE SEUS AUTORES. O MATERIAL INCLUÍDO NESTA REVISTA TEM A AUTORIZAÇÃO EXPRESSA DOS AUTORES OU DE SEUS REPRESENTANTES LEGAIS.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. TODOS OS DIREITOS RESERVADOS.

Nenhum texto ou foto desta publicação pode ser reproduzido em qualquer meio sem autorização prévia da Associação Cultural Videobrasil. Título e crédito devem ser mencionados.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. ALL RIGHTS RESERVED. None of the texts or photos in this publication may be reproduced in any form without the prior consent of Associação Cultural Videobrasil. Any reproduction must cite the title and give all necessary credits.

SÃO PAULO 2006
ISSN 1808—6675

© ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

The intensification of such phenomena as urbanization, growing access to new technologies, and the formation of new political-economic-cultural maps are posing original challenges to art and causing a surge in paradigms based on a quotidian in which mobility has become pervasive and sustainability, an important concept. Getting to know the other and other places, valorizing and preserving regionalism without cutting oneself off from the world, and understanding exchanges with social and political subcultures are just some pertinent questions in a world at once homogeneous (in terms of economic concentration and transnational brands) and plural (given the infinity of electronic communication channels, the facilitation of personal contact by technology, and the intensified cohabitation that has resulted from ease of travel). Understanding this dynamic rhythm and the interdependence between each decision made brings the concept of sustainability to light as a challenge that is also cultural—involving the locale in which we produce, our production itself, the people we live with, the markets, and the world.

In this second issue, *Caderno Videobrasil* proposes a discussion on these new challenges and, above all, presents some of the solutions proposed by art in different parts of the world. These represent the thematic line of thought running through the 16th Videobrasil International Electronic Art Festival, scheduled for September 2007. Residencies as exchange, exchange with the surroundings, perception of the other, improvisations, and the *gambiarra* are among the actions and strategies broached here. In a pioneering initiative and in syntony with a concern already manifested by SESC in debates and seminars, *Caderno Videobrasil* raises for discussion the relationship between art and sustainability, a key concept that has begun to permeate the socioeconomic discourse of the southern circuit. Its impact on and relationship with art are both natural and necessary, even if the connections are only now beginning to strengthen.

A intensificação de fenômenos como a urbanização, o acesso crescente a novas tecnologias e a formação de novos mapas político-econômico-culturais lançam desafios originais para a arte e fazem surgir paradigmas baseados num cotidiano em que a mobilidade tornou-se comum e a sustentabilidade, um importante conceito. Conhecer o outro e o espaço alheio, valorizar e preservar o regionalismo sem isolá-lo do mundo, entender as trocas com subculturas sociais e políticas são questões pertinentes num mundo ao mesmo tempo homogêneo (na concentração econômica e nas marcas transnacionais) e plural (na infinidade de canais eletrônicos de comunicação, nas relações pessoais facilitadas pela tecnologia e no convívio intensificado pela facilidade de deslocamento). Entender esse ritmo dinâmico e a interdependência entre cada decisão traz à tona o conceito de sustentabilidade como desafio também cultural — envolvendo o local em que produzimos, nossa produção, as pessoas com quem convivemos, os mercados e o mundo.

Neste segundo número, *Caderno Videobrasil* propõe a discussão desses novos desafios e, acima de tudo, apresenta algumas das soluções propostas pela arte em diferentes partes do mundo. Elas serão tema do eixo pensamento do 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil, que acontece em setembro de 2007. Residências como trocas, trocas com o entorno, a percepção do outro, improvisos e *gambiarra* estão entre as ações e as estratégias aqui abordadas. Numa iniciativa pioneira, e em sintonia com a preocupação já manifestada pelo SESC em debates e seminários, *Caderno Videobrasil* também discute a relação entre arte e sustentabilidade. Um conceito-chave que começa a permear o discurso sócio-econômico do circuito sul, cujo impacto e a relação com a arte são naturais e necessários, e cujas conexões só agora começam a se fortalecer.



SUMÁRIO
TABLE OF CONTENTS

Capítulo I
COLABORAÇÕES E TROCAS
Chapter I
COLLABORATIONS AND EXCHANGES

10

Colaboração, arte e subculturas
Collaboration, art, and subcultures
GRANT H. KESTER

36

Gambiarra — alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante
The *Gambiarra* — considerations on a recombinatory technology
RICARDO ROSAS

54

Residências artísticas — as múltiplas direções dos trânsitos contemporâneos
Art residencies — the multiple directions of contemporary transits
DANIEL HORA

78

Entre garças e urubus — a (in)sustentável arte produzida na Amazônia
Between herons and vultures — the (un)sustainable art produced in the Amazon
MARISA MOKARZEL

110

Rede de bordados
Needlework network
MARIA ARAÚJO

Capítulo II
ARTE E SUSTENTABILIDADE
Chapter II
ART AND SUSTAINABILITY

118

Sustentabilidade como inspiração para a arte — um pouco de teoria e uma galeria de exemplos
Sustainability as inspiration for art — some theory and a gallery of examples
HANS DIELEMAN

134

Arte e sustentabilidade — uma relação desafiadora, mas promissora
Art and sustainability — a challenging, but promising relation
HILDEGARD KURT

Capítulo I
**COLABORAÇÕES
E TROCÁS**

Chapter I
**COLLABORATIONS
AND EXCHANGES**



COLLABORATION, ART, AND SUBCULTURES

By GRANT H. KESTER

✱

INTRODUCTION

Collaborative and collective art practices have experienced something of a renaissance over the past ten years. Although many of these practices involve collaborations among artists, my primary concern here will be with projects in which artists collaborate with individuals and groups from other social and political subcultures. This is a thoroughly global phenomenon, extending from Sarai Media Lab's work with Delhi communities, to Chumpon and Chantawipa Apisuk's Concrete House in Bangkok, to Huit Facettes–Interaction's village–based collaborations in Dakar.¹ Working in the Río de la Plata basin in Argentina, the Ala Plastica collective has developed a set of interconnected projects based on a principle of social assemblage, in opposition to a number of massive engineering schemes that have damaged the ecological and social infrastructure of the region. Working in conjunction with local activists and NGOs, they initiated a series of platforms designed to facilitate local resistance. Working at a smaller scale, Navjot Altaf has produced innovative designs for water pumps and children's temples in the Bastar region of central India over the past seven years, in collaboration with indigenous Adivasi artist guilds. She has used the design and construction process to open up new spaces for social exchange and interaction among the women and children in Bastar's villages. Park Fiction, located in Hamburg, Germany, developed a whimsical but effective form of participatory planning with the residents of a waterfront neighborhood slated for gentrification, eventually creating

enough pressure on local authorities to have the site turned into a public park, replete with fake palm trees and lawns shaped like flying carpets.

These projects possess an explicit pedagogical dimension, evident in the frequent use of the workshop as a medium for interactions that unfold through the gestures and processes of shared labor. Further, each of them was produced in conjunction and negotiation with activist groups, NGOs, neighborhood associations, and artists guilds in a form of what Wallace Heim has aptly termed “slow activism.” These collaborative and collective projects differ considerably from conventional, object–based art practice. The participant's engagement is actualized by immersion and participation in a process, rather than through visual contemplation (reading or decoding an image or object). Existing art theory is oriented primarily towards the analysis of individual objects and images understood as the product of a single creative intelligence. This approach privileges what I've described as a “textual” paradigm in which the work of art is conceived as an object or event produced by the artist beforehand and subsequently presented to the viewer.² The artist never relinquishes a position of semantic mastery, and the viewer's involvement is primarily hermeneutic. While there is significant latitude in the viewer's potential response to the work (clinical detachment, self–reflection, shock, etc.), they can exercise no real or substantive effect on the form and structure of the work, which remains the singular expression of the artist's authoring conscious. This paradigm is entirely appropriate for most image– and object–based work, but is less useful when it comes to collaborative practices which emphasize the process and experience of collective interaction itself. Like most paradigms, it can be both empowering and disabling. In the case of the collaborative practices I'll be discussing

GRANT H. KESTER is an associate professor of art history at the University of California, San Diego. His publications include *Art, Activism and Oppositionality: Essays from Afterimage* (Duke University Press, 1998) and *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (University of California Press, 2004). His forthcoming book is *The One and the Many: Agency and Identity in Contemporary Collaborative Art*.

COLABORAÇÃO, ARTE E SUBCULTURAS

Por GRANT H. KESTER

✱

INTRODUÇÃO

As práticas artísticas colaborativas e coletivas têm experimentado uma espécie de renascença nos últimos dez anos. Apesar de muitas dessas práticas incluírem colaborações entre artistas, minha preocupação principal aqui envolverá projetos onde artistas colaboram com indivíduos e grupos de outras subculturas sociais e políticas. Trata–se de um fenômeno eminentemente global, que vai desde o trabalho do Sarai Media Lab com comunidades da cidade de Delhi, até a Casa de Concreto de Chumpon e Chantawipa Apisuk, na cidade de Bangcoc, incluindo as colaborações de Huit Facettes–Interaction em aldeias em Dacar.¹ Trabalhando na bacia do Rio da Prata, na Argentina, o coletivo Ala Plastica desenvolveu uma série de projetos interconectados, baseados no princípio da montagem social [*social assemblage*], em oposição ao grande número de obras de engenharia que têm danificado a infraestrutura ecológica e social da região. Trabalhando em conjunto com ativistas locais e ONGs, iniciaram uma série de plataformas desenhadas para facilitar a resistência local. Trabalhando numa escala menor, Navjot Altaf produziu desenhos inovadores para bombas de água e templos infantis na região do Bastar, Índia central, ao longo dos últimos sete anos, em colaboração com as associações de artistas do povo nativo Adivasi. Ela usou o desenho e o processo de construção para abrir uma série de novos espaços de troca e de interação social entre as mulheres e as crianças nas aldeias do

Bastar. O Park Fiction, de Hamburgo, na Alemanha, desenvolveu uma forma divertida mas eficaz de planejamento participativo com os moradores de um bairro à beira do cais, prestes a sofrer um processo de gentrificação, que finalmente conseguiu exercer pressão suficiente sobre as autoridades locais para transformar o local em um parque público, incluindo palmeiras falsas e gramados na forma de tapetes voadores.

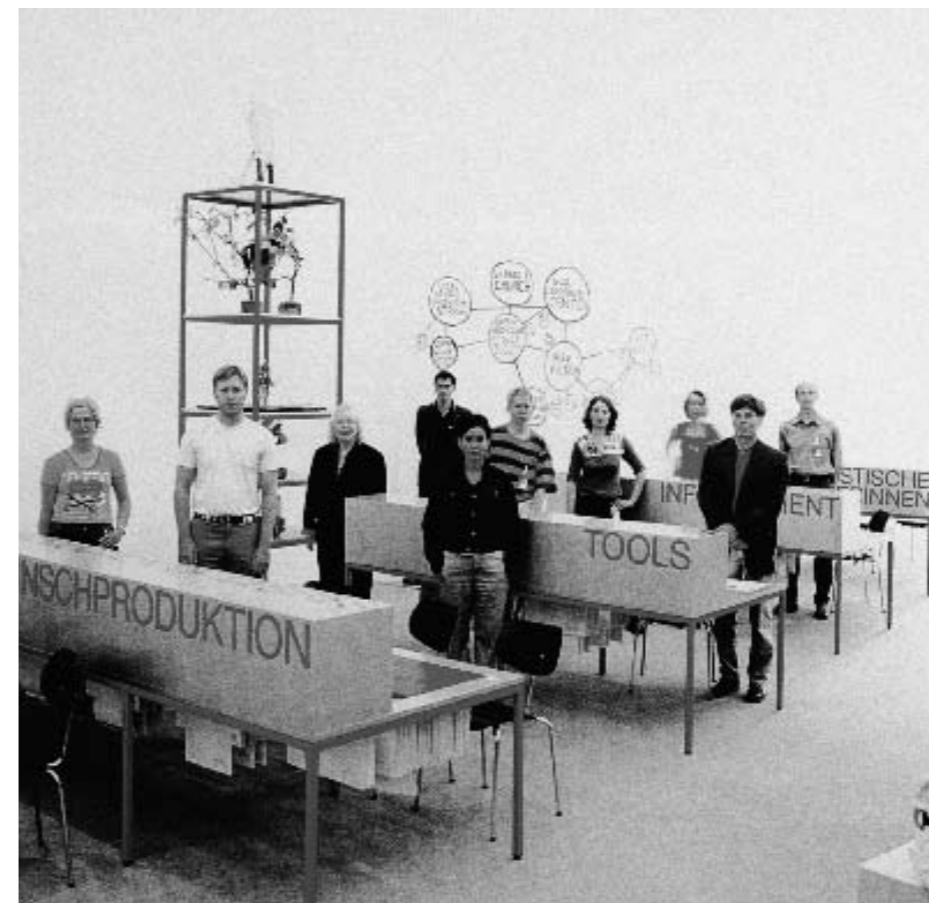
Esses projetos possuem uma dimensão pedagógica explícita, evidente no uso freqüente da oficina como um mediador de interação que se desdobra através de gestos e processos de trabalho compartilhado. Além do mais, cada um deles foi produzido em conjunto, ou em negociações, com grupos ativistas, ONGs e associações de bairro e guildas de artistas, em um formato que Wallace Heim corretamente batizou de “ativismo lento”. Esses projetos colaborativos e coletivos são consideravelmente diversos da prática artística convencional baseada em objetos. O engajamento do participante é realizado pela imersão e participação num processo, mais do que na contemplação visual (leitura ou decodificação de um objeto ou imagem). A teoria da arte existente é orientada primordialmente para a análise de objetos e imagens individuais entendidas como produto de uma única inteligência criativa. Essa abordagem privilegia o que descrevi como um paradigma “textual”, em que o trabalho de arte é concebido como um objeto ou evento produzido pelo artista de antemão e subsequentemente apresentado ao observador.² O artista nunca abre mão de uma posição de comando semântico, e a participação do observador é basicamente hermenêutica. Ao passo que existe uma significativa latitude na resposta potencial do observador à obra (distanciamento clínico, auto–reflexão, choque etc.), este não pode exercitar efeito substantivo ou real sobre a forma e estrutura do trabalho, que permanece a expressão singular do consciente autoral do artista.

GRANT H. KESTER é professor associado de história da arte na Universidade da Califórnia, em San Diego. Suas publicações incluem *Art, Activism and Oppositionality: Essays from Afterimage* [Arte, ativismo e oposicionalidade: Ensaios de uma pós–imagem] (Duke University Press, 1998) e *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* [Assunto de conversa: Comunidade e comunicação na arte moderna] (University of California Press, 2004). Seu próximo livro será *The One and the Many: Agency and Identity in Contemporary Collaborative Art* [O um e os muitos: Agência e identidade na arte colaborativa contemporânea].



Em sentido horário/
clockwise

Park Fiction
Guia do Park Fiction, Filiz, com sua prima Polly
na Ilha das Palmeiras, 2003/
Park Fiction guide Filiz with her cousin Polly
at the Palm Tree Island, 2003
Foto/Photo by Margit Czenki,
Arquivo Park Fiction/Park Fiction Archive



Park Fiction
Documenta 11, 2002
Reprodução/Reproduction



Pôster para "Park Fiction — Os desejos
abandonarão as casas e irão para as ruas", 1999/
Poster for "Park Fiction — Wishes will leave
home and go to the streets," 1999
Foto/Photo by Margit Czenki



Park Fiction
Contêiner de planejamento, 1998/
Planning container, 1998
Foto/Photo by Hinrich Schultze,
Arquivo Park Fiction/Park Fiction Archive



Arquivo dos desejos, 1996
Wishes Archive, 1996
Foto/Photo by Christoph Schäfer

here it prevents us from grasping what is genuinely different, and potentially productive in this work.

✱

THE ACCURSED SHARE

How do we account for the proliferation of art practices concerned with the creation or facilitation of new social networks and new modalities of social interaction? Nicolas Bourriaud, director of the Palais de Tokyo in Paris, has proposed the concept of a “relational” aesthetic to describe and contain the various collaborative practices that have emerged over the last decade. By now the general contours of Bourriaud’s argument (first floated in his eponymous 1998 book) are well established. We live in a “society of the spectacle” in which even social relations are reified (“The social bond has turned into a standardized artifact”).³ In response a cadre of artists, beginning in the 1990s, developed a new and in many ways unprecedented approach to art, involving the staging of “microutopias” or “microcommunities” of human interaction. These “convivial, user-friendly artistic projects,” including “meetings, encounters, events, [and] various types of collaboration between people,” provided a “rich loam for social interaction.”⁴ The “tangible models of sociability” enacted in these relational projects promise to overcome the reification of social relationships. In the process these artists also sought to reorient artistic practice away from technical expertise or object-production and towards processes of inter-subjective exchange.

Bourriaud offers a fairly straightforward rearticulation of conventional avant-garde art, in which the instrumentalizing attitude formerly understood as a potential effect of exposure to mass culture has now colonized the most intimate modes and pathways of human interaction. No longer able to destabilize these effects through a kind of formal/representational “reverse engineering” (i.e., by creating objects and images that challenge, deform, or complicate the reductive visual codes of mass culture) artists must now engage them on the terrain of social interaction itself. Bourriaud’s writing, while compelling, is also schematic. He provides few if any substantive readings of specific projects (his writing is characterized by short descriptions in which the work’s particular significance is assumed rather than demonstrated). As a result it can be difficult to determine what, precisely, constitutes the aesthetic content of a given relational project. At the same time, Bourriaud has captured something that is undeniably central to a recent generation of artists: a concern with social and collective interaction. As he writes, “Today, after two centuries of struggle for singularity and

against group impulses...we must [reintroduce] the idea of plurality [and invent] new ways of being together, forms of interaction that go beyond the inevitability of the families, ghettos of technological user-friendliness and collective institutions.”⁵

Drawing on the work of Félix Guattari and Gilles Deleuze, Bourriaud contends that relational art practices challenge the “territorialization” of conventional identity with a “plural, polyphonic” understanding of the subject. “Subjectivity can only be defined,” Bourriaud writes, “by the presence of a second subjectivity. It does not form a ‘territory’ except on the basis of the other territories it comes across...it is modeled on the principle of otherness.”⁶ This profession of faith in the verities of the “plural” and decentered subject is by now routine, if not de rigueur, in art criticism. It exists in some tension, however, with Bourriaud’s rather strenuous efforts to establish clear boundaries between the “new ways of being together” that he has privileged in his own curatorial work (by artists such as Pierre Huyghe, Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, and Christine Hill) and an abject Other, embodied in the tradition of socially-engaged collaborative art practice that extends back to the 1960s. From the work of Conrad Atkinson, Grupo de Artistas Argentinos de Vanguardia, David Harding, and Helen and Newton Harrison, through Suzanne Lacy, Peter Dunn, and Loraine Leeson, Carole Conde and Karl Beveridge, Group Material, and Welfare State, and up to groups such as Ala Plastica, Platform, Littoral, Park Fiction, Ultra Red, and many others, we find a diverse range of artists and collectives working in collaboration with environmental activists, trade unions, antiglobalization protestors and many others. This tradition is not only absent from Bourriaud’s account, it is openly disparaged as naïve and even reactionary. “Any stance that is ‘directly’ critical of society,” as Bourriaud writes, “is futile.” Bourriaud offers an ominous description of socially-engaged art practice marching in lock-step conformity with a vaguely Stalinist political program (“It is clear that the age of the New Man, future-oriented manifestos, and calls for a better world all ready to be walked into and lived in is well and truly over”⁷).

Bourriaud’s caricature, which collapses all activist art into the condition of 1930s socialist realism, fails to convey the complexity and diversity of socially-engaged art practice over the last several decades. Even Bourriaud’s critics share this almost visceral distaste for socially-engaged art. Claire Bishop, writing on Bourriaud in *October*, reassures her readers: “I’m not suggesting that relational artworks need to develop a greater social consciousness—by making pin-board works about international terrorism, for

Esse paradigma é válido para a maior parte das obras baseadas na imagem ou no objeto, mas torna-se menos útil quando falamos de práticas colaborativas que enfatizam o processo e a experiência da própria interação coletiva. Como acontece com a maioria dos paradigmas, isso pode tanto dar poder quanto desinstrumentalizar. No caso das práticas colaborativas, discutirei que eles nos impedem de apreender o que é genuinamente diferente, e potencialmente produtivo nesse trabalho.

✱

A PARCELA MALDITA

Como podemos dar conta da proliferação de práticas artísticas preocupadas com a criação ou facilitação de novas redes sociais e novas modalidades de interação social? Nicolas Bourriaud, diretor do Palais de Tokyo, em Paris, propôs o conceito de uma estética “relacional” para descrever e conter as várias práticas colaborativas que emergiram durante a última década. Hoje, os contornos gerais do argumento de Bourriaud (aventados pela primeira vez no seu livro de 1998) encontram-se bem estabelecidos. Vivemos na “sociedade do espetáculo”, em que até mesmo as relações sociais encontram-se reificadas (“O vínculo social tornou-se um artefato padronizado”).³ Em resposta, um grupo de artistas, no início da década de 1990, desenvolveu uma nova — e de muitas maneiras inédita — abordagem da arte, envolvendo a encenação de “microutopias” ou “microcomunidades” de interação humana. Esses “projetos artísticos conviviais de fácil uso [*user friendly*]”, incluindo “reuniões, encontros, eventos, [e] vários tipos de colaboração entre as pessoas”, abriram “um rico filão de interação social”.⁴ Os “modelos tangíveis de sociabilidade” encenados nesses projetos relacionais prometem ultrapassar a reificação das relações sociais. Nesses processos, os artistas também buscaram reorientar a prática artística para longe da expertise técnica ou da produção de objetos, em direção a um processo de troca intersubjetiva.

Bourriaud oferece uma rearticulação mais ou menos direta da arte de vanguarda convencional, em que a atitude instrumentalizadora, antes entendida como um efeito potencial de exposição à cultura de massa, agora colonizava os modos e caminhos mais íntimos da interação humana. Não mais capazes de desestabilizar esses efeitos através de uma espécie de “engenharia reversa” formal-representacional (isto é, pela criação de objetos e imagens que desafiam, deformam ou complicam os códigos visuais redutivos da cultura de massa), os artistas devem agora confrontá-los no próprio terreno da interação social. Os escritos de Bourriaud, se são por um lado atraentes, também são esquemáticos. Ele oferece pouca

ou nenhuma leitura substantiva de projetos específicos (sua escrita é caracterizada por breves descrições em que o significado particular de um trabalho é presumido mais do que demonstrado). Como resultado, pode ser difícil determinar o que precisamente constitui o conteúdo estético de um dado projeto relacional. Ao mesmo tempo, Bourriaud captou algo que é inegavelmente central para uma geração recente de artistas: uma preocupação com a interação social e coletiva. Como o autor escreve, “Hoje, depois de dois séculos de luta por singularidade e contra impulsos grupais... precisamos [reintroduzir] a ideia de pluralidade [e inventar] novas maneiras de estarmos juntos, formas de interação que vão além da inevitabilidade das famílias, guetos de facilidade de uso tecnológico e instituições coletivas”.⁵

Emprestando do trabalho de Félix Guattari e Gilles Deleuze, Bourriaud defende que as práticas artísticas relacionais desafiam a “territorialização” da identidade convencional com uma compreensão “plural, polifônica” do sujeito. “A subjetividade só pode ser definida”, escreve Bourriaud, “pela presença de uma segunda subjetividade. Ela não forma um ‘território’ exceto baseado em outro território que encontra... ela é modelada no princípio da alteridade”.⁶ Essa profissão de fé nas verdades do “plural” e no sujeito descentralizado na crítica da arte é agora rotina, se não *de rigueur*. Existe alguma tensão, não obstante, nos esforços algo extenuantes de Bourriaud para estabelecer fronteiras claras entre as “novas maneiras de viver juntos” que ele privilegia em seu próprio trabalho curatorial (de artistas tais como Pierre Huyghe, Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija e Christine Hill) e um Outro abjeto, incorporado na tradição socialmente engajada de prática artística colaborativa que se estende até a década de 1960. A partir do trabalho de Conrad Atkinson, Grupo de Artistas Argentinos de Vanguardia, David Harding e Helen e Newton Harrison, passando por Suzanne Lacy, Peter Dunn e Loraine Leeson, Carole Conde e Karl Beveridge, Group Material e Welfare State, e chegando a grupos como Ala Plastica, Platform, Littoral, Park Fiction, Ultra Red e muitos outros, encontramos uma gama diversificada de artistas e coletivos trabalhando em colaboração com ativistas ambientais, sindicatos, grupos de protestos antiglobalização e muitos outros. Essa tradição não apenas está ausente do relato de Bourriaud, mas também é abertamente desconsiderada como ingênua e reacionária. “Qualquer posição que seja ‘diretamente’ crítica da sociedade”, escreve Bourriaud, “é fútil”. Bourriaud oferece uma ameaçadora descrição de prática artística engajada socialmente que marcha passo a passo com um programa político vagamente stalinista (“Está claro que a era do Novo Homem,

em sentido horário a partir da foto abaixo/
clockwise from photo below

Derrame, TidoniAle, 1999
Foto/Photo by Thomas Minnich

Ala Plastica
Derrame, Casashell, 1999
Foto/Photo by Rafael Santos

Derrame, Juncopetrol, 1999
Foto/Photo by Rafael Santos



example, or giving free curries to refugees.”⁸ For Bishop, art can become legitimately “political” only indirectly, by exposing the limits and contradictions of political discourse itself (the violent exclusions implicit in democratic consensus, for example) from the quasi-detached perspective of the artist (this is also the basis for Thomas Hirschhorn’s anxious assertion that he is *not* a “political artist,” but rather, an artist who “makes art politically”). In this view, artists who choose to work in alliance with specific collectives, social movements, or political struggles, will, inevitably, be consigned to decorating floats for the annual May Day parade. Without the detachment and autonomy of conventional art to insulate them, they are doomed to “represent,” in the most naïve and facile manner possible, a given political issue or constituency. This fate is all the more tragic as the real power of art lies precisely in its ability to destabilize and critique conventional forms of representation and identity. Art, in fact, has no positive content, but is more properly understood as a mode of self-reflexive analysis and critique that can be applied to virtually any system of signification (individual or collective identity, institutional discourse, visual representation, etc.) which fails to adequately acknowledge its necessary contingency.

This detachment is necessary because art is constantly

in danger of being subsumed to the condition of consumer culture, propaganda, or “entertainment” (cultural forms predicated on immersion rather than a recondite critical distance). Instead of seducing the viewer the artist’s task is to hold them at arm’s length, inculcating a skeptical distance (defined in terms of opacity, alienation, estrangement, etc.) that parallels the insight provided by critical theory into the contingency of social and political meaning. The maintenance of this distance (literally embodied in projects such as Santiago Sierra’s *Wall Enclosing a Space* for the 2003 Venice Biennale) requires that the artist retain complete control over the form and structure of the work. Relational practice is thus characterized by a tension between two movements. One runs along a continuum from the visual to the haptic (the desire to literalize social interaction in nonvirtual space), and the other runs along a continuum from the work as a preconceived entity to the work as improvisational and situationally responsive. In order to preserve the legitimacy of relational practice as a hereditary expression of avant-garde art it’s necessary for critics like Bourriaud and Bishop to privilege the first movement over the second. It is for this reason, I would suggest, that a number of Bourriaud’s relational projects retain an essentially textual status, in which social exchange is choreographed as an *a priori* event for



Ala Plastica
Proyecto AA, Tanques Azules, 1998
Foto/Photo by Rafael Santos

de manifestos orientados em direção ao futuro e clamores para novos mundos prontos a ser adentrados e vividos está terminantemente acabada”⁷).

A caricatura de Bourriaud, que reduz toda a arte ativista à condição do realismo socialista da década de 1930, fracassa em transmitir a complexidade e diversidade da prática artística socialmente engajada das últimas décadas. Mesmo os críticos de Bourriaud compartilham esse desgosto quase visceral da arte socialmente engajada. Clarie Bishop, escrevendo sobre Bourriaud na revista *October*, assegura seus leitores: “Eu não estou sugerindo que obras de arte relacional precisam desenvolver um consciente social maior — fazendo trabalhos escolares sobre o terrorismo internacional, por exemplo, ou dando refeições gratuitas a refugiados [*free curries to refugees*]”⁸. Para Bishop, a arte pode se tornar legitimamente “política” apenas indiretamente, através da exposição dos limites e contradições do próprio discurso político (as exclusões violentas implícitas no consenso democrático, por exemplo) a partir da perspectiva semidistanciada do artista (essa também é a base da ansiosa afirmação de Thomas Hirschhorn, quando ele diz que *não* é um “artista político”, mas sim, um artista que “faz arte politicamente”). Dentro dessa visão, artistas que escolhem trabalhar em aliança com coletivos específicos, movimentos sociais ou lutas políticas, inevita-

velmente estão destinados a decorar carros alegóricos do desfile de Primeiro de Maio. Sem o distanciamento e autonomia da arte convencional para isolá-los, eles estão condenados a “representar”, da maneira mais ingênua e fácil possível, uma questão política dada ou um público específico. Esse destino é ainda mais trágico se considerarmos que o poder real da arte reside precisamente na sua habilidade de desestabilizar e criticar as formas convencionais de representação e identidade. A arte, de fato, não tem qualquer conteúdo positivo, mas é mais apropriadamente entendida como um modo auto-reflexivo de análise e crítica que pode ser aplicado a praticamente qualquer sistema de significação (identidade individual e coletiva, discurso institucional, representação visual etc.) que não consiga reconhecer adequadamente sua contingência necessária.

Esse distanciamento é necessário porque a arte está em constante perigo de ser reduzida à condição de cultura de consumo, propaganda ou “entretenimento” (formas culturais predicadas na imersão em vez de uma distância crítica recôndita). Ao invés de seduzir o observador, a tarefa do artista é mantê-lo a certa distância, inculcando um distanciamento cético (definido em termos de opacidade, alienação, estranhamento etc.) que faz paralelo com o *insight* oferecido pela teoria crítica acerca da contingência do significado social e político. A manutenção

the consumption of an audience.⁹ In addition to naturalizing deconstructive interpretation as the only appropriate metric for aesthetic experience this approach places the artist in a position of ethical/adjudicatory oversight; unveiling or revealing the contingency of systems of meaning that the viewer would otherwise submit to without thinking. The viewer, in short, can't be trusted.¹⁰ Hence the deep suspicion of both Bourriaud and Bishop of art practices which surrender some autonomy to collaborators and which involve the artist directly in the (always/already compromised) machinations of political struggles.

On one level this persistent discomfort with activist art is typical of post–Cold War intellectuals embarrassed by work that evokes leftist ideals. Precisely what makes relational artists such as Rirkrit Tiravanija, Thomas Hirschorn, Pierre Huyghe, and Jens Hanning “new,” in this view, is their attempt to redefine collectivity and inter–subjective exchange outside of existing, and implicitly retrograde, political referents (the extent to which their projects actually accomplish a significant remodeling of collectivity is open to question). The modest gestures employed by Bourriaud's artists (offering to do someone's washing up, paying a fortune teller, etc.) run no risk of being appropriated to dangerous *grand récits* that will, inevitably, be revealed as reactionary and compromised.¹¹ It would seem to be relatively uncontroversial to locate the relational projects embraced by Bourriaud (or Bishop) on a continuum with socially–engaged projects that employ processes of collaborative interaction. However, for both of these writers activist work triggers a kind of sacrificial response; as if to even acknowledge this work as “art” somehow threatens the legitimacy of the practices that they do support.¹² A reductive version of engaged or activist art (e.g., Bishop's “free curries for refugees”) thus functions as a necessary foil, representing the abject, unsophisticated Other to critical, relational art, and thereby giving some coherence to a body of work that might otherwise be dismissed as insubstantial.

✱

THE INVISIBLE HAND

This blithe, if not scornful, dismissal of “political” art is linked with a deep skepticism about organized political action in general. It finds its intellectual justification in the writings of figures such as Félix Guattari, Gilles Deleuze, and Jean–Luc Nancy; French thinkers who came of age in the post–WWII era, and who enjoy near–canonical status in the contemporary art scene. Despite significant differences in inflection and emphasis they share a decided antipathy to organized, collective political action and

dessa distância (incorporada literalmente em projetos como *Muro Cerrando un Espacio*, de Santiago Sierra para a Bienal de Veneza de 2003) requer que o artista retenha o completo controle sobre a forma e a estrutura do trabalho. A prática relacional é assim caracterizada por uma tensão entre dois movimentos. Um deles ocorre ao longo de um contínuo que vai do visual ao háptico (o desejo de literalizar a interação social em um espaço não–virtual), e o outro percorre um contínuo que vai da obra como uma entidade pré–concebida à obra improvisatória e situacionalmente responsiva. Para preservar a legitimidade da prática relacional como uma expressão hereditária da arte de vanguarda, críticos como Bourriaud e Bishop precisam privilegiar o primeiro movimento sobre o segundo. É por essa razão, eu sugiro, que alguns dos projetos relacionais de Bourriaud retêm um status essencialmente textual, em que a troca social é coreografada como um evento a priori para o consumo do público.⁹ Além da interpretação desconstrutiva naturalizante apresentada como a única métrica apropriada para a experiência estética, essa abordagem coloca o artista em uma posição de descuido [*oversight*] ético–adjutório, desvelando ou revelando a contingência de sistemas de significado aos quais o observador de outra forma se submeteria sem pensar. Resumindo, não se pode confiar no observador.¹⁰ Daí a profunda desconfiança tanto de Bourriaud quanto de Bishop em relação às práticas artísticas que dão alguma autonomia aos colaboradores e que envolvem o artista diretamente nas (sempre e de antemão comprometidas) maquinacões das lutas políticas.

Em um nível, esse persistente desconforto com a arte ativista é típico de intelectuais pós–Guerra Fria, contrangidos com trabalhos que evocam ideais esquerdistas. Precisamente o que fazem artistas relacionais como Rirkrit Tiravanija, Thomas Hirschorn, Pierre Huyghe e Jens Hanning ser “novos”, dentro dessa visão, são suas tentativas de redefinir coletividade e troca intersubjetiva fora dos referentes políticos existentes, implicitamente retrógrados (até que ponto seus projetos realmente alcançam um significativo remodelamento de coletividade está aberto à discussão). Os modestos gestos empregados pelos artistas de Bourriaud (oferecer–se para lavar a roupa suja de alguém, pagar uma cartomante etc.) não correm o risco de ser apropriados a perigosos *grand récits* que serão, inevitavelmente, revelados como reacionários e comprometidos.¹¹ Pareceria relativamente incontestado localizar os projetos relacionais abraçados por Bourriaud (ou Bishop) em um contínuo junto com os processos de projetos socialmente engajados que empregam a interação colaborativa. Porém, para ambos os escritores, o trabalho ativista dispara um tipo de resposta sacrificial, como se até mesmo

reconhecer esse trabalho como “arte” de alguma forma ameaçasse a legitimidade de práticas que eles apóiam.¹² Uma versão reduzida da arte engajada ou ativista (isto é, as “refeições gratuitas para refugiados” de Bishop) assim funciona como uma repulsa necessária, representado o Outro abjeto e pouco sofisticado da arte crítica, relacional, desta forma imprimindo certa coerência a um corpo de trabalho que poderia de outra forma ser descartado como não–substancial.

✱

A MÃO INVISÍVEL

Essa dispensa displicente, até de desprezo, da arte “política”, está ligada a um profundo ceticismo em relação à ação política organizada de um modo geral. Ela encontra justificção intelectual nos escritos de figuras como Félix Guattari, Gilles Deleuze e Jean–Luc Nancy; pensadores franceses que amadureceram na era pós–Segunda Guerra Mundial, e que têm status quase canônico no cenário da arte contemporânea. A despeito de significativas diferenças de inflexão e ênfase, eles compartilham de uma antipatia decidida pela ação política organizada, coletiva e, ao invés disso, identificaram o corpo individual ou “singularidade” (o substituto de Deleuze para a linguagem desacreditada do indivíduo) como o principal foco de resistência (por exemplo, a revolução “molecular” de Guattari e a “biopolítica” de Foucault etc.). A capacidade que têm de imaginar formas políticas alternativas foi fixada de forma decisiva pelos eventos de Maio de 1968, que funcionaram como uma espécie de estêncil, ditando tanto os limites quanto às possibilidades de todas as formas futuras de resistência política. Traumatizados pelo fracasso do levante dos estudantes e dos trabalhadores de 68 em catalisar uma transformação de grande escala na sociedade (em parte devido à paralisia do Partido Comunista Francês), eles retiveram um cinismo duradouro em relação aos grupos políticos organizados: eles podem apenas ser corruptos, atolados em burocracia e insensíveis aos desejos reais das pessoas que eles alegam “representar”. Junto com isso veio uma identificação igualmente poderosa com a energia espontânea e não–planejada dos protestos de rua parisienses, que pareciam representar uma manifestação literal das energias acumuladas do corpo e do “desejo” contra as instituições reificadas do coletivo, da vida pública, tanto à esquerda quanto à direita. Era necessário que esses protestos fossem vistos como eventos descoordenados, quase intuitivos (no *Anti–Édipo*, Deleuze e Guattari comparamos ao “vapor escapando de um aquecedor”). O resultado é uma oposição um tanto simplista entre a razão e o corpo. Em seus casos mais pronunciados, leva a uma tendência paralisante de igualar a razão (em sua maldade totalizado-

or to build political alliances across national boundaries because power has thoughtfully reconfigured itself to be decentralized. Thus, we must meet the rhizomatic forces of capital with the Deleuzian “flows” of migration and unplanned and local gestures. For Hardt and Negri the act of representing a collective political will, far from being a necessary step in organizing resistance to dominant political and economic interests, simply constitutes another form of oppression. Pointing to the negative consequences of postcolonial nation building in Cuba, Vietnam, and Algeria they reject “any political strategy” that implies that the nation state can provide any legitimate resistance to global capital.¹³ In their analysis the state’s only function is negative: to contain desire and objectify difference on the basis of a monolithic collective identity (the nation, the people, etc.).

Further, the working-class, understood as an agent of collective political struggle and transformation, is irrelevant. It has been replaced by an inchoate army of laborers scattered across the globe, whose most radical political option is “nomadic” migration to the metropolitan centers of the developed world to serve as low-waged labor. These “multitudes” are to be allowed a political role, but only so long as their resistance remains resolutely “fragmented” and “dispersed,” for fear that they might otherwise form a dangerously fascist sense of solidarity.¹⁴ Note, that it is not simply a question of working on multiple fronts for Hardt and Negri (both local and individual as well as more collective modes of resistance). Rather, it is the prohibition of *any* political action that depends on the experience of collective struggle; these actions can only ever lead down the slippery slope towards the gulag of totalitarian nationalism. Hardt and Negri would leave no civic or institutional insulation whatsoever between the mobile and predatory forces of global corporate capital and the poor and working class, to whom even the solace of a “communicable solidarity” is denied. Their analysis operates through a kind of negative teleology in which all possible outcomes of the cultural and political logic of modernity are anticipated in the specific experience of the Euro-American Nation State. There is no point in trying to organize trade unions in China or work towards a more egalitarian government in Nicaragua because “we” (white Europeans) have already been down that road. Hardt and Negri’s allergy to collective political entities, of which the state is the *ur*-form, extends even to those non-governmental organizations (NGOs) and activist groups which merely operate in proximity to state power. Thus, humanitarian agencies such as Médecins sans Frontières or Oxfam are, they contend, “completely immersed in the

biopolitical context of... Empire” and “the most powerful pacific weapon of the new world order.”¹⁵

We encounter, in the emerging canon of relational aesthetics, an emphatic desire to establish clear divisions between activist cultural practices and art. I would contend, however, that some of the most challenging new collaborative art projects are located on a continuum with forms of cultural activism, rather than being defined in hard and fast opposition to them. Far from viewing this sort of categorical slippage as something to be feared I believe it is both productive and inevitable, given the period of transition through which we are living. It is, in fact, a persistent characteristic of modern art created during moments of historical crisis and change (Dadaism and Constructivism in the wake of WWI and the Russian Revolution, the profusion of movements and new practices that emerged out of the political turmoil of the 1960s and ’70s, etc.). In the contemporary *Weltanschauung* I’ve described above we are presented with two options: withdrawal into aesthetic autonomy and ironic detachment or deferral, as we wait for the messianic moment in which a “radical insurrectional demand” will magically arise from the fragmented legions of the multitude.¹⁶ For my part, I believe the decisive locus for political and cultural transformation will be precisely at the level of collectives, unions, activist groups, and progressive NGOs working in conjunction with social struggles and political movements ranging from the local to the transnational.

We are living in a moment of grave danger and great possibility, as capital reconfigures itself in ever more effective ways globally. In this endeavor it has been necessary to undermine the legitimacy of the state, or any other form of collective, public authority that might challenge the imperatives of the market. The goal is not to dismantle the apparatus of the state, but rather, to make it entirely compliant with the needs of the capital, and of that small faction of the public that benefits most directly from the market’s operations. This pressure is both external, embodied in the neoliberal policies of the International Monetary Fund and World Bank, and internal, as evidenced by the increasing corporate control of government in the United States. In the U.S. the result has been the gradual erosion of an entire infrastructure of public policy and institutional oversight designed to restrict or challenge corporate power (e.g., the dismantling of regulatory agencies such as the Federal Communications Commission and the Food and Drug Administration, and the privatization or elimination of programs such as Aid to Families with Dependent Children, Social Security, Medicaid, and even public education).

ra) à agência consciente e à contenção e des-radicalização de um desejo pré-existente (e implicitamente puro). A ação política correta precisa, então, não ser baseada no exercício da volição consciente ou no impulso organizador (a agência, para parafrasear Michael Hardt e Toni Negri, trata-se meramente do “presente envenenado” da ontologia ocidental).

Deleuze, Nancy e outros têm pela frente um desafio significativo quando tentam descrever precisamente como todos estes “corpos”, “singularidades” e “mônadas” dispares interagiriam ou trabalhariam coletivamente. O quadro necessário para construir um senso de solidariedade ou para comunicar e trocar informação é freqüentemente reduzido a algum não sei quê metafísico (desejo, finitude, *élan vital* etc.). Nos relatos mais poéticos de Maio de 1968, uma unidade (não-totalizante e temporária) é estabelecida entre os participantes quase que magicamente, sem planejamento, diálogo ou a formação de consenso para coordenar as ações taticamente. Hardt e Negri projetaram essa imagem particular numa escala global em seu livro *Império*. Eles argumentam que o único modo apropriado de resistência aos novos modos dispersos e sutis do capitalismo contemporâneo é esporádico, descoordenado e singular. Não há necessidade de desafiar as instituições do poder econômico e político com formas coletivas de resistência ou construir alianças políticas através de fronteiras nacionais, pois o poder se reconfigurou cuidadosamente para ser descentralizado. Assim, precisamos encarar as forças rizomáticas do capital com “fluxos” deleuzianos de migração e gestos locais, não-planejados. Para Hardt e Negri, o ato de representar uma vontade política dominante, longe de ser um passo necessário para a organização da resistência aos interesses políticos e econômicos dominantes, simplesmente constitui uma outra forma de opressão. Apontando para as conseqüências negativas da construção das nações cubana, vietnamita e argelina pós-coloniais, eles rejeitam “qualquer estratégia política” que implique que a Nação-Estado possa prover alguma resistência legítima ao capital global.¹³ Em sua análise, a única função possível do Estado é negativa: conter o desejo e objetivar a diferença com base na identidade coletiva monolítica (a nação, o povo etc.).

Além do mais, a classe trabalhadora, entendida como agente de luta política e transformação coletiva, é irrelevante. Foi substituída por um exército incipiente de trabalhadores espalhados pelo globo, cuja opção mais radical é a migração “nomádica” aos centros metropolitanos do mundo desenvolvido para servir de mão-de-obra barata. A essas “multidões” se permitirá um papel político, mas apenas na medida em que sua resistência permaneça re-

solutamente “fragmentada” e “dispersa”, por medo de que elas, de outra forma, formem um senso perigosamente fascista de solidariedade.¹⁴ Note que para Hardt e Negri isso não é simplesmente uma questão de trabalhar em frentes múltiplas (tanto os modos de resistência locais e individuais quanto os mais coletivos). Trata-se da proibição de *qualquer* ação política que dependa da experiência da luta política; essas ações poderiam apenas levar à estrada escorregadia em direção ao Gulag do totalitarismo nacionalista. Hardt e Negri não permitiriam nenhum isolamento cívico ou institucional que separasse, de um lado, as forças móveis predatórias do capital corporativo global e, do outro, os pobres e a classe trabalhadora, para quem até mesmo o consolo de uma “solidariedade comunicável” é negada. Sua análise opera através de uma espécie de teleologia negativa onde todos os resultados possíveis da lógica política e cultural da modernidade são antecipados na experiência específica da Nação-Estado Euro-Americana. Não faz sentido tentar organizar sindicatos na China ou trabalhar rumo a um governo mais igualitário na Nicarágua, porque “nós” (europeus brancos) já percorremos essa estrada. A alergia de Hardt e Negri às entidades políticas coletivas, das quais o Estado é a *ur*-forma, se estende até mesmo àquelas organizações não-governamentais (ONGs) e a grupos ativistas que operam em proximidade com o poder estatal. Assim, agências humanitárias como Médecins sans Frontières ou Oxfam estão, sustentam eles, “completamente imersas no contexto biopolítico do... Império” e “a mais poderosa arma pacífica da nova ordem mundial”.¹⁵

No cânon emergente da estética relacional, encontramos um desejo enfático de estabelecer divisões claras entre as práticas culturais ativistas e a arte. Eu sustento, no entanto, que alguns dos mais desafiadores projetos de arte colaborativa estão situados dentro de um contínuo com as formas de ativismo cultural, mais do que sendo definidos em oposição pura e simples a elas. Longe de ver esse tipo de deslize categórico como algo a ser temido, acredito que é tanto produtivo como inevitável, dado o período de transição que vivemos. Essa é, de fato, uma característica persistente da arte moderna criada durante momentos de crise e mudança histórica (o Dadaísmo e o Construtivismo no rastro da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, a profusão de movimentos e novas práticas que emergiram do redemoinho político das décadas de 1960 e 1970 etc.). No *Weltanschauung* contemporâneo, que descrevi acima, duas opções nos são apresentadas: retiro para uma autonomia estética e distanciamento ou adiamento irônicos, enquanto esperamos por um momento messiânico em que uma “demanda insurrecional radical” emergirá magicamente das legiões fragmentadas da multidão.¹⁶ De mi-

Ala Plastica
Ejercicio de desplazamiento: Rio Santiago, 2002
Foto/Photo by Alejandro Meitin



These changes bring us full circle, to the political culture of the late 19th century; a period of untrammelled corporate influence and political corruption in the United States. President Bush's reliance on "faith-based" initiatives as a replacement for various forms of public assistance returns us, quite literally, to the Victorian-era belief that poverty was a sign of moral failure. The destructive energies of the market and monopoly capital unleashed during the "Gilded Age" led to a crucial struggle over the constitution of civil society and the definition of the public good. This period witnessed the formation of a national network of political parties (anarchist, socialist, populist, agrarian, etc.), unions, activist organizations (devoted to issues ranging from pacifism and worker rights to child labor and free-speech), social workers, suffrage campaigners, progressive foundations, publications, educational programs, and more. Despite significant tensions among and between these social actors, they constituted a powerful oppositional political culture. Operating like a shadow government, they stood outside of, but adjacent to, existing state institutions, holding them accountable for democratic political ideals that were all too often sacrificed to the specific interests of the wealthy and powerful. They developed a civic presence through elaborate public exhibitions (on issues such as tenement house reform,

immigration, public health, and child labor), the drafting of model legislation, the creation of surveys designed to reveal the underlying "social forces" that structured the industrial city, and a range of other activities that effectively put pressure on government officials to be accountable to the public as a whole.

The rhetorical mode of Progressive-era America finds a parallel in Jacques Rancière's description of the public discourse of the French working class during the July Revolution. The "revolutionary declaration of the equality in law of man and the citizen," as Rancière writes, presented a radical challenge. "This assertion implies a most peculiar platform of argument. The worker subject that gets included on it as speaker has to behave *as though* such a stage existed, as though there were a common world of argument—which is eminently reasonable *and* eminently unreasonable, eminently wise and resolutely subversive, since such a world [a world in which workers can claim the right to public speech] does not exist..."¹⁷ This prefigurative dimension of political culture, the "as if..." of Rancière's workers, is of particular importance, and can reveal something to us of the potential for a socially-engaged art practice in our own day. A century later, we again find ourselves at a moment in which corporations exercise overwhelming power in our daily lives; a period

em sentido horário a partir da foto à esquerda/
clockwise from left

Ala Plastica
Proyecto Wandse/Actitud By Pass, 2004
Foto/Photo Alejandro Meitin

Proyecto Wandse/Actitud By Pass, 2004
Foto/Photo Alejandro Meitin

Proyecto Wandse/Actitud By Pass.
Descubrimiento, 2004
Foto/Photo Alejandro Meitin



nha parte, eu acredito que o *locus* decisivo para a transformação política e cultural será precisamente no nível dos coletivos, sindicatos, grupos ativistas e ONGs progressistas em conjunto com as lutas sociais e movimentos políticos que vão desde o local até o transnacional.

Vivemos um momento de grave perigo e grande possibilidade, enquanto o capital se reconfigura de maneira global cada vez mais efetivamente. Neste esforço, tem sido necessário solapar a legitimidade do Estado, ou de qualquer outra forma de autoridade coletiva ou pública que possa desafiar os imperativos do mercado. O objetivo não é dismantlar o aparato do Estado, mas sim fazê-lo inteiramente convergente com as necessidades do capital e daquela pequena facção do público que se beneficia mais diretamente das operações do mercado. A pressão é tanto externa, encarnada nas políticas neo-liberais do Fundo Monetário Internacional e do Banco Mundial, quanto interna, tal como evidenciado pelo crescente controle corporativo sobre o governo dos Estados Unidos. Nos EUA, o resultado tem sido uma gradual erosão de toda uma infraestrutura de política pública e de deslize institucional que tinham sido planejados para restringir ou desafiar o poder corporativo (por exemplo, o desmonte das agências reguladoras como a Federal Communications Commission e a Food and Drug Administration, e a privatização

ou eliminação de programas como a Aid to Families with Dependent Children, Social Security, Medicaid e mesmo a educação pública).

Isso nos leva a uma volta completa, um retorno à cultura política do final do século XIX, um período de influência corporativa sem freios e de corrupção política nos Estados Unidos. A política do Presidente Bush de apoiar-se em iniciativas "crentes" [*faith-based*] como substituto para as várias formas de assistência pública nos leva de volta, bem literalmente, à crença típica da Era Vitoriana de que a pobreza é um sinal de fracasso moral. As energias destrutivas do mercado e do capital monopolista deslanchados durante a "Era de Ouro" levaram à crucial luta pela constituição da sociedade civil e a definição do bem público. Esse período testemunhou a formação de uma rede nacional de partidos políticos (anarquistas, socialistas, populistas, agrários etc.), sindicatos, organizações ativistas (dedicados a temas que iam desde o pacifismo e direitos trabalhistas até o trabalho infantil e liberdade de expressão), assistentes sociais, partidários do sufrágio, fundações progressistas, publicações, programas educacionais e muito mais. Apesar de tensões significativas entre esses agentes sociais, eles constituíram uma poderosa cultura de oposição política. Agindo como um governo paralelo, eles permaneciam fora das, mas adjacentes às, instituições estatais existen-

characterized by massive differentials in income and privilege, in which obedience to the “natural law” of capital is embraced at the highest levels of our political system (and in which the regulatory power of the state over the market, won at such cost over the preceding century, has been almost entirely surrendered). It is a moment, as I’ve stated above, of both peril and opportunity. As dominant political narratives lose, their legitimacy space is opened for new stories, new models of political organization, and new visions for the future. It is this sense of possibility, I believe, that animates the remarkable profusion of contemporary art practices concerned with collective action and civic engagement, not just within the U.S., but globally.

✱

COLLABORATIVE IDENTITIES

This experimental engagement with new forms of collectivity and agency is evident in Park Fiction’s work in Germany, where they reinvented the process of participatory urban planning as an imaginative game. The speculative quality of this work is literally embodied in their name (the “fiction” of a park), and in the audacity to imagine a public park in place of expensive, high-rise apartment buildings. Rather than simply protest and critique the process of gentrification that was beginning to unfold around Hamburg’s waterfront (an area with a diverse, working-class population), Park Fiction organized a “parallel planning process” that began with the creation of alternative platforms for exchange among the area’s existing residents (“musicians, priests, a headmistress, a cook, café-owners, barmen, a psychologist, squatters, artists, and interventionist residents”). The element of fantasy is apparent in the plans already developed for the park, including the Teagarden Island, which features artificial palm trees and is surrounded by an elegant forty-meter long bench from Barcelona, an Open Air Solarium, and a Flying Carpet (a wave-shaped lawn area surrounded by a mosaic inspired by the Alhambra). Park Fiction combines this whimsical spirit with a well-developed tactical sensibility, and a sophisticated grasp of the *realpolitik* involved in challenging powerful economic interests. They were able to build on a tradition of organized political resistance in the area around Hamburg’s harbor that extends back to the occupation of the Hafenstrasse (“Harbor Street”) neighborhood during the 1980s, when local residents took control of several city blocks and effectively halted the city’s efforts at eviction. The residents of the Hafenstrasse employed street theater, pirate radio, mural painting, and other cultural practices during the occupation, to challenge the police, gain media attention, and encourage a sense of

solidarity and cohesion within the embattled neighborhood. Park Fiction member Christoph Schäfer describes the leverage this history provided in the process of bringing the park into existence:

The location for the park is directly at the river. It’s a very expensive, highly symbolic place, where power likes to represent itself...

To claim this space as a public park designed by the residents really meant to challenge power—it’s not an alternative corner or a social sandbox the parents can afford to give away. The resistance could only be overcome by a very broad and clever network in the community, by a new set of tactics, trickery, seduction, and stubbornness and an unspoken threat lingering in the background of all this: that a militant situation might again develop that would be costly, and bad for the city’s image, and deter investment in the whole neighborhood.¹⁸

It was necessary for Park Fiction to develop a close rapport with activist groups and organizations in the neighborhood. As Schäfer describes it, they only collaborated with institutions that had local “credibility.” These included a Community Center, which was known for providing free and anonymous legal services, as well as a school that had supported the Hafenstrasse squatters during the 1980s.

While operating in a very different cultural context, the work of the Argentinian collective Ala Plastica parallels that of Park Fiction in many ways. Their *Proyecto AA*, located in the Río de la Plata basin near Buenos Aires, mobilized new modes of collective action and creativity in order to challenge the political and economic interests behind large-scale development in the region. The construction of a massive rail/highway line over the last two decades has exacerbated flooding and destroyed the fishing and tourist economies in the delta, leading to high levels of unemployment and deteriorating social services. Ala Plastica initiated the *Proyecto AA* with a process of spatial and cognitive mapping, developed in collaboration with the area’s residents, along with a bioregional study of the Río de la Plata and Paraná delta. This mapping procedure was combined with various exercises designed to recover and collect local knowledge about the region. Ala Plastica sought to actualize the insights of the area’s residents into the social and environmental costs of the Zárate-Brazo Largo rail complex and the proposed Punta Lara Colonia bridge, which have damaged the ecosystem as well the social fabric of local communities. In order to challenge the institutional authority and “technopolitical” mindset of the corporate and governmental agencies responsible for these projects, Ala Plastica worked with

tes, fazendo-as prestar contas dos ideais políticos democráticos que tantas vezes eram sacrificados em nome dos interesses dos ricos e poderosos. Eles desenvolveram uma presença cívica através de elaboradas exposições públicas (sobre temas como a reforma da habitação pública, imigração, saúde pública e trabalho infantil), o esboço de legislação-modelo, a criação de levantamentos destinados a revelar as “forças sociais” subterrâneas que estruturavam a cidade industrial e uma gama de outras atividades que efetivamente pressionavam os agentes governamentais a prestarem contas ao público como um todo.

O modo retórico da Era Progressista americana encontra paralelo na descrição de Jacques Rancière do discurso público da classe trabalhadora francesa durante a Revolução de Julho. A “declaração revolucionária de igualdade do homem e do cidadão perante a lei”, como escreve Rancière, apresentava um desafio radical. “Essa afirmação implica numa plataforma de argumento muito peculiar. O sujeito trabalhador que se inclui nela como discursante tem que se comportar *como se* tal palco existisse, como se houvesse de fato um mundo comum de discussão — que é eminentemente razoável e eminentemente não razoável, eminentemente sábio e resolutamente subversivo, já que tal mundo [um mundo onde trabalhadores podem reclamar o direito ao discurso público] não existe...” Essa dimensão pré-figurativa da cultura política, o “como se...”¹⁷ dos trabalhadores de Rancière, é de suma importância, e pode revelar para nós algo do potencial para uma prática artística socialmente engajada em nossos dias. Um século depois, novamente encontramos-nos num momento em que as corporações exercitam poder acachapante sobre nossas vidas diárias; um período caracterizado por diferenças massivas de renda e de privilégios, em que a obediência à “lei natural” do capital é abraçada pelos escalões mais altos de nosso sistema político (e no qual o poder regulador do Estado sobre o mercado, ganho com tanto custo no século anterior, foi quase totalmente entregue e perdido). É um momento, como já afirmei acima, tanto de perigo quanto de oportunidade. Enquanto as narrativas políticas dominantes perdem, seu espaço de legitimidade se abre a novas histórias, novos modelos de organização política e novas visões para o futuro. É esse senso de possibilidade, acredito, que anima a notável profusão de práticas artísticas contemporâneas preocupadas com a ação coletiva e o engajamento cívico, não apenas dentro dos Estados Unidos, mas também globalmente.

✱

IDENTIDADES COLABORATIVAS

Esse engajamento experimental com novas formas de

coletividade e agência é evidente no trabalho do Park Fiction na Alemanha, onde eles reinventaram o processo de planejamento urbano participativo como um jogo imaginativo. A qualidade especulativa desse trabalho literalmente toma corpo em seu nome (a “ficção” de um parque), e na audácia de imaginar um parque público em lugar de altos e caros prédios de apartamentos. Mais do que simplesmente protestar e criticar o processo de gentrificação que começou a desdobrar-se ao redor do cais de Hamburgo (uma área que abriga uma população trabalhadora e diversa), o Park Fiction organizou um “processo paralelo de planejamento” que começou com a criação de plataformas alternativas de troca entre os residentes que lá moravam (“músicos, sacerdotes, uma diretora de escola, um cozinheiro, donos de cafés, *barmen*, um psicólogo, ocupantes [*squatters*], artistas e intervencionistas residentes”). O elemento de fantasia é aparente nos planos já desenvolvidos para o parque, incluindo a Teagarden Island [Ilha do jardim de tomar chá], que apresenta palmeiras artificiais e é rodeada por um elegante banco de quarenta metros de comprimento vindo de Barcelona, um Solário Aberto e um Tapete Voador (uma área gramada na forma de ondas, envolta por um mosaico inspirado no palácio de Alhambra). O Park Fiction combina esse espírito divertido com uma sensibilidade tática bem desenvolvida, e um entendimento sofisticado da *realpolitik* envolvida no desafio a poderosos interesses econômicos. Foram capazes de construir em cima de uma tradição de resistência política organizada na área ao redor do cais de Hamburgo, que vem desde a ocupação do bairro do *Hafenstrasse* (“rua do Cais”) durante a década de 1980, quando residentes locais tomaram o controle de vários quarteirões na cidade e efetivamente impediram os esforços da prefeitura em despejá-los. Os residentes da *Hafenstrasse* mobilizaram teatro de rua, rádio pirata, pintura mural e outras práticas culturais durante a ocupação, para desafiar a polícia, ganhar a atenção da mídia e estimular um senso de solidariedade e coesão dentro do bairro sitiado. O integrante do Park Fiction Christoph Schäfer descreve o poder de ação que essa história exerceu no processo de trazer o parque à vida:

O parque está situado diretamente à beira d’água. É um lugar muito caro, altamente simbólico, onde o poder gosta de se fazer representar... Reclamar este espaço como um parque público desenhado pelos residentes realmente significa desafiar o poder — não se trata de uma esquina alternativa ou um parquinho social que os pais possam se dar ao luxo de ceder. A resistência só poderia ser vencida através de uma rede na comunidade, muito ampla e inteligente, por um novo conjunto de táticas, truques, sedução e teimosia, além de uma ameaça tácita que pairava sobre tudo isso: que uma

the area's residents to articulate their own visions for the region through the creation of communications platforms and networks for mutual cooperation. They helped design emergency housing modules for use during periods of flooding, and provided communications training and infrastructure, with a particular focus on women. Building on a tradition of willow cultivation that dates back to the mid-19th century, the *Proyecto AA* identified new uses for willows and encouraged the emergence of local economies based on willow production. Throughout the *Proyecto AA* Ala Plastica worked closely with local activist groups, NGOs and others, including the Producers Cooperative of the Coast of Berisso and the Health and Plants Network of Argentina. School #25, located in close proximity to the Zárate-Brazo Largo complex, provided an important base of operations. As they note, School #25 "is recognized as an active community center...in addition to its role as an educational institution it acts as a relief center for the social and economic problems of around 100 students and their families."¹⁹

The *Proyecto AA* was inspired by an earlier work, *Emergent Species* (1995), which involved research into the capacity of reeds and other aquatic plants to absorb pollution. In the process, Ala Plastica's members came to identify a significant correspondence between the structure of reed-bed propagation and a creative practice that links diverse particularities via a nonhierarchical network:

*We planned a project represented by the metaphor of rhizomatic expansion and emergence, alluding to the behavior of these plants and to the emergent character of ideas and creative practices. The connection of remnants within one another generated a practically indescribable warp of intercommunication deriving into innumerable actions that developed and increased through reciprocity: dealing with social and environmental problems; exploring both noninstitutional and intercultural models while working with the community and on the social sphere; interacting, exchanging experiences and knowledge with producers of culture and crops, of art and craftwork, of ideas and objects.*²⁰

We find a similar commitment to collaborative modes of creativity in the hand pump sites and children's temples produced by Navjot Altaf in conjunction with Adivasi communities in central India over the past seven years (the Adivasi are India's indigenous population and have long suffered from economic and social discrimination). Access to clean water is a complex, and politically contentious, issue in rural India. As corporations penetrate further into the countryside in pursuit of cheap labor they put increasing pressure on natural resources to support their pro-

duction facilities; in many cases either contaminating or privatizing local water supplies.²¹ As a result, the Adivasi communities in the Bastar region, where Altaf has been working, are engaged in struggles over land and water access, while also grappling with the impact of economic and cultural modernization. "What interested me most was the hybridism of the cultures," Altaf writes, "contradictions and identity crises which are multiple and interrelated."²² This macropolitical dimension is paralleled by a set of cultural traditions around water collection that place the greatest burden on women and young girls. Altaf began her work in Bastar with the simple goal of creating more efficient pump sites, using ergonomic designs that would ease the physical burden of collecting and transporting water. She developed the sites through a series of collaborative workshops that brought together Adivasi craftspeople, village residents, teachers, college students, hawkers, and other volunteers in the creation of the quasi-sculptural constructions that surround the pumps. The constructions are practical (they include niches that allow water carriers to rest their vessels as they lift them to their shoulders), while also incorporating symbols and forms associated with local cultural and spiritual traditions. In the process of developing the pump sites Altaf came to realize their importance as gathering points for women and children; one of the few spaces in which they could meet and interact socially. This led her in turn to the development of Children's Temples (*Pilla Gudi*) that could function as centers for activity and exchange among young people in the village.

Altaf views the collaborative interactions among artists and village residents, and between Adivasi and non-Adivasi, that occur in these projects as decisive. As she writes, "For us, organizing the workshops required to design and construct the pumps and Pilla Gudi is as important as creating the sites themselves. It encourages a communication network among artists from different cultures and disciplines, both within the area and outside, and with and among the young." These cross-cultural exchanges, Altaf notes, "lead the young to think about different ways of knowing and modes of working, enabling them to draw nourishment and sustenance from difference and similarities." The process of designing and constructing the pump sites and temples, the interactions of artisans, young people, and visitors, are at the same moment designed to encourage a critical renegotiation of Adivasi identity. This renegotiation is particularly crucial in India's multicultural society due to the rise of right-wing fundamentalism over the past decade, which has actively repressed non-Hindu cultures (like that of the Adivasi).

*situação militante poderia se desenvolver de novo, o que seria dispendioso e ruim para a imagem da cidade, barrando investimentos em todo o bairro.*¹⁸

Foi necessário que o Park Fiction desenvolvesse uma relação estreita com grupos ativistas e organizações de bairro. Como descreve Schäfer, eles somente colaboravam com instituições que tinham "credibilidade" local. Isso incluía um Centro Comunitário, que era conhecido por oferecer serviços legais anônimos e gratuitos, assim como uma escola que apoiara a ocupação da *Hafenstrasse* durante a década de 1980.

Embora operando num contexto cultural bastante diferente, o trabalho do coletivo argentino Ala Plastica encontra paralelo de várias maneiras no trabalho do Park Fiction. Seu *Proyecto AA*, situado na bacia do Rio da Prata perto de Buenos Aires, mobilizou novas formas de ação coletiva e criatividade a fim de desafiar os interesses políticos e econômicos por trás do desenvolvimento de grande escala da região. A construção de uma enorme linha de trem e rodovia ao longo das últimas duas décadas fez piorar as enchentes e destruiu as economias de pesca e turismo no delta do rio, levando a altos níveis de desemprego e deterioração de serviços sociais. O Ala Plastica iniciou o *Proyecto AA* com um processo de mapeamento espacial e cognitivo, desenvolvido em colaboração com os residentes da área, junto com um estudo biorregional do delta dos rios da Prata e Paraná. Esse procedimento de mapeamento foi combinado com vários exercícios organizados de modo a recuperar e coletar conhecimento local sobre a região. O Ala Plastica buscou incorporar as idéias dos moradores do entorno no cálculo dos impactos social e ambiental resultantes da construção do complexo ferroviário Zárate-Brazo Largo e da planejada ponte Punta Lara Corona, que têm danificado o ecossistema e o tecido social das comunidades locais. Para desafiar a autoridade institucional e o modo de pensar "tecnopolítico" das agências governamentais e corporativas responsáveis por esses projetos, o Ala Plastica trabalhou com os residentes da área para que articulassem suas visões da região através da criação de plataformas de comunicação e redes para cooperação mútua. Eles ajudaram a desenhar módulos de habitação de emergência para uso nas épocas de enchente, e ofereceram infra-estrutura e treinamento de comunicações, com foco especial nas mulheres. Construindo sobre uma tradição do cultivo do chorão, que data de meados do século XIX, o *Proyecto AA* identificou novos usos para essa árvore e estimulou o surgimento de economias locais baseadas na produção do chorão. Ao longo do *Proyecto AA*, o Ala Plastica trabalhou em estreita relação com os grupos

ativistas locais, ONGs e outros, incluindo a Cooperativa de Produtores da Costa de Berisso e a Rede de Saúde e Plantas da Argentina. A Escola #25, situada perto do complexo Zárate-Brazo Largo, constituiu uma importante base de operações. Como observam, a Escola #25 "é reconhecida como um centro comunitário ativo... além de seu papel como instituição tradicional de ensino, funciona como um centro de ajuda social e econômica para aproximadamente cem estudantes e suas famílias".¹⁹

O *Proyecto AA* foi inspirado em um trabalho anterior, *Espécies emergentes* (1995), que envolveu a pesquisa sobre a capacidade do junco e outras plantas aquáticas de absorver a poluição. No processo, os integrantes do Ala Plastica identificaram uma significativa correspondência entre a estrutura da propagação do leito de junco e a prática criativa que liga particularidades diversas através de uma rede não-hierárquica.

*Planejamos um projeto representado pela metáfora da expansão e emergência rizomáticas, aludindo ao comportamento dessas plantas e ao caráter emergente de idéias e práticas criativas. A conexão de remanescentes, um dentro do outro, gerava uma torção praticamente indescritível de intercomunicação, derivando em inúmeras ações que desenvolveram e aumentaram através da reciprocidade: lidar com problemas sociais e ambientais; explorar tanto os modelos não-institucionais quanto os interculturais, ao mesmo tempo em que trabalhavam com a comunidade e na esfera social; interagir, trocando experiências e conhecimento com produtores de cultura e de cultivos, de arte e artesanato, de idéias e objetos.*²⁰

Encontramos um comprometimento semelhante com modelos colaborativos nas bombas de água manuais e nos templos infantis produzidos por Navjot Altaf em conjunto com as comunidades Adivasi na Índia central ao longo dos últimos sete anos (os Adivasi são a população nativa indiana e há tempos vêm sofrendo discriminação social e econômica). O acesso à água limpa é um tema complexo e politicamente conflituoso na Índia rural. À medida que as corporações penetram o meio rural em busca de recursos naturais para a alimentação de suas instalações produtivas; em muitos casos contaminam ou privatizam as fontes de água.²¹ Como consequência, as comunidades Adivasi na região do Bastar, onde Altaf tem trabalhado, estão engajadas em lutas pela terra e pelo acesso à água, enquanto tentam lidar com o impacto da modernização econômica e cultural. "O que mais me interessou foi o hibridismo de culturas", escreve Altaf, "contradições e crises de identidade são múltiplas e inter-relacionadas".²² Essa dimensão macropolítica encontra paralelo numa série de

Chantawipa Apisuk
Labour sans Frontières
Kumjing
Concrete House, 2006
Foto cortesia/Photo courtesy Concrete House



Sarai Media Labs
Cybermohalla Ensemble, 2006
Reprodução/Reproduction



Huit Facettes-Interaction
Glocal Challenge, 1995-2005
Foto/Photo by Jessica Gershultz



At the same time the mainstream educational system in India attempts to “neutralize” cultural difference, according to Altaf through a policy of “Unity in Diversity” that minimizes the specific histories of the Adivasi and the Dalit (or “untouchables”).²³

The projects of Park Fiction, Ala Plastica, and Navjot Altaf take on a strategic relationship to political collectivities currently in formation. They begin with an opening out to their collaborators which I have written about elsewhere in terms of a dialogical aesthetic.²⁴ As Amadou Kane Sy of Huit Facettes-Interaction writes: “In Senegal, as elsewhere in Africa, greeting someone, being conscious of the presence of the other, as interlocutor, is to bear witness to their existence as a human being in the truest sense of the word. The one who ‘feels’ that you exist (by respecting you) legitimates to some extent your humanity.”²⁵ The exchanges initiated in these projects constitute a form of labor that is distinct from the “work” of possessive individualism. Their goal is not the violent extraction of value or the suppression of difference, but a co-production (literally, a “co-labor”) of identity at the interstices of existing cultural traditions, political forces, and individual subjectivities. These projects challenge us to recognize new modes of aesthetic experience and new frameworks for thinking identity through the thickly textured haptic and verbal exchanges that occur in the process of collaborative interaction. They call upon us, in turn, to reconsider the formation of modern subjectivity. In this endeavor it’s necessary to uncouple the *process* by which identity is constituted within modernity from the conative drive of possessive individualism. I would suggest that the challenge posed by modern identity lies not with our illusory independence *per se*, but with our relationship to our own intrinsically dependent nature. The decisive point is

not to simply acknowledge the “truth” of our decentered selves in some single, epiphanic moment engineered by the artist, but rather, to develop the skills necessary to mitigate violence and objectification in our ongoing encounters with difference.

This form of ethical and aesthetic insight can’t be generated through the surrogate of an art object or through an ontological dislocation that simply reflects the experience of instrumentalization back onto the viewer. It requires instead a reciprocal, durationally extended process of exchange. It is the product of an intensely somatic form of knowledge: the exchange of gesture and expression, the complex relationship to habitus and habit, and the way in which conflict, reconciliation, and solidarity are registered on the body. The effect of collaborative art practice is to frame this exchange (spatially, institutionally, procedurally), setting it sufficiently apart from quotidian social interaction to encourage a degree of self-reflection; calling attention to the exchange itself as creative praxis. There is a kind of openness that is encouraged as participants are implicated in an exchange that is not immediately subsumable to conventional, pragmatic contexts, but is ceremonially marked off as “art.” In fact, it is precisely the lack of categorical fixity around art that makes this openness possible. The distancing from the protocols and assumptions of normative social exchange created by aesthetic framing reduces our dependence on the default behaviors, expectations and modes of encouraging a more performative and experimental attitude towards the work of identity. Despite their differences the projects of Park Fiction, Ala Plastica and Altaf reflect a calling out to these experiences: a desire to work through them in a tentative, experimental, but nonetheless rigorous, manner.

tradições culturais ao redor da coleta de água, que coloca o fardo maior sobre as mulheres e jovens meninas. Altaf iniciou seu trabalho em Bastar com o simples objetivo de criar bombas de água mais eficientes, usando desenhos ergonômicos que aliviasssem o esforço físico de coletar e transportar a água. Ela desenvolveu os lugares onde as bombas eram instaladas através de uma série de oficinas colaborativas que reuniram artesãos Adivasi, residentes das aldeias, professores, estudantes universitários, vendedores e outros voluntários na criação de construções semi-esculturais estruturadas ao redor das bombas. As construções são práticas (elas incluem nichos que permitem aos carregadores de água repousar seus baldes e bacias quando os levantam para cima de seus ombros), enquanto ao mesmo tempo incorporam símbolos e formas associadas a tradições culturais e espirituais locais. No processo de desenvolvimento dos locais para as bombas de água, Altaf percebeu a importância desses lugares de coleta de água como ponto de encontro para mulheres e crianças; um dos poucos lugares onde podiam encontrar-se e interagir socialmente. Isso levou a artista a desenvolver o Templo das Crianças (*Pilla Gudi*), que podia funcionar como centro de atividade ou troca entre os jovens da aldeia.

Altaf considera que as interações colaborativas entre os artistas e os moradores das aldeias, e entre Adivasis e não-Adivasis, que ocorrem nesses projetos, são decisivas. Como escreve a artista, “Para nós, a organização das oficinas necessárias para o desenho e construção das bombas e do Pilla Gudi é tão importante quanto a criação dos lugares onde as bombas são instaladas em si. Isso estimula uma rede de comunicação entre artistas de diferentes culturas e disciplinas, tanto dentro quanto fora da área, e com e entre os jovens”. Essas trocas interculturais, observa Altaf, “levam os jovens a pensar sobre diferentes formas de saber e modos de trabalhar, capacitando-os a alimentar-se e encontrar sustento nessas diferenças e semelhanças”. O processo de desenhar e construir os lugares das bombas de água e os templos, a interação dos artesãos, jovens e visitantes são ao mesmo tempo pensadas para estimular uma renegociação crítica da identidade Adivasi. Essa renegociação é particularmente crucial na sociedade multicultural da Índia devido à emergência, na última década, do fundamentalismo de direita, que tem reprimido ativamente as culturas não-hindus (como a dos Adivasi). Ao mesmo tempo, o sistema educacional da Índia tenta “neutralizar” a diferença cultural, segundo Altaf, através de uma política de “Unidade na Diversidade”, que minimiza as histórias específicas dos Adivasi e dos Dalit (os “intocáveis”).²³

Os projetos do Park Fiction, do Ala Plastica e de Navjot

Altaf assumem uma relação estratégica com os coletivos políticos hoje em formação. Começam com uma abertura a seus colaboradores sobre a qual escrevi em outra ocasião em termos de estética dialógica.²⁴ Amadou Kane Sy, do Huit Facettes-Interaction, escreve: “No Senegal, como em outros lugares da África, cumprimentar uma pessoa, estar consciente da presença do outro, como interlocutor, é testemunhar sua existência como ser humano no sentido mais verdadeiro da palavra. Aquele que ‘sente’ que você existe (ao respeitar você) legitima até certo ponto sua humanidade”.²⁵ As trocas iniciadas por esses projetos constituem uma forma de trabalho que é distinta do “trabalho” do individualismo possessivo. Seu objetivo não é a violenta extração de valor ou a supressão da diferença, mas uma co-produção (literalmente, co-labor) de identidade nos interstícios de tradições culturais, forças políticas e subjetividades individuais existentes. Esses projetos nos desafiam a reconhecer novos modos de experiência estética e novas grades para pensar a identidade através de trocas densamente texturizadas, hápticas e verbais que ocorrem nos processos de interação colaborativa. Eles nos convidam, a seu tempo, a reconsiderar a formação da subjetividade moderna. Nesse esforço é necessário desemparelhar o *processo* pelo qual a identidade é constituída dentro da modernidade a partir do impulso conativo do individualismo possessivo. Eu sugeriria que o desafio proposto pela identidade moderna reside não em nossa independência ilusória *per se*, mas em nossa relação com nossa própria natureza intrinsecamente dependente. O ponto decisivo não é simplesmente reconhecer a “verdade” de nossos eus descentralizados em algum momento singular, epifânico, engendrado pelo artista, mas sim desenvolver as habilidades necessárias para mitigar a violência e objetificação de nossos encontros permanentes com a diferença.

Essa forma de *insight* ético e estético não pode ser gerada através do substituto de um objeto de arte ou através de um deslocamento ontológico que simplesmente reflete a experiência de instrumentalização de volta no observador. Ela requer, ao invés disso, um processo recíproco, estendido na duração da troca. É o produto de uma forma intensamente somática de conhecimento: a troca de gesto e de expressão, a complexa relação com *habitus* e hábito, e a maneira pela qual o conflito, a reconciliação e a solidariedade são registrados no corpo. O efeito da prática de arte colaborativa é enquadrar essa troca (especialmente, institucionalmente, processualmente), afastando-a suficientemente da interação social cotidiana para estimular um grau de auto-reflexão; chamar a atenção para a própria troca como práxis criativa. Há um tipo de abertura que é estimulada enquanto os participantes são

Huit Facettes-Interaction
Glocal Challenge, 1995-2005
Foto/Photo by Jessica Gershultz

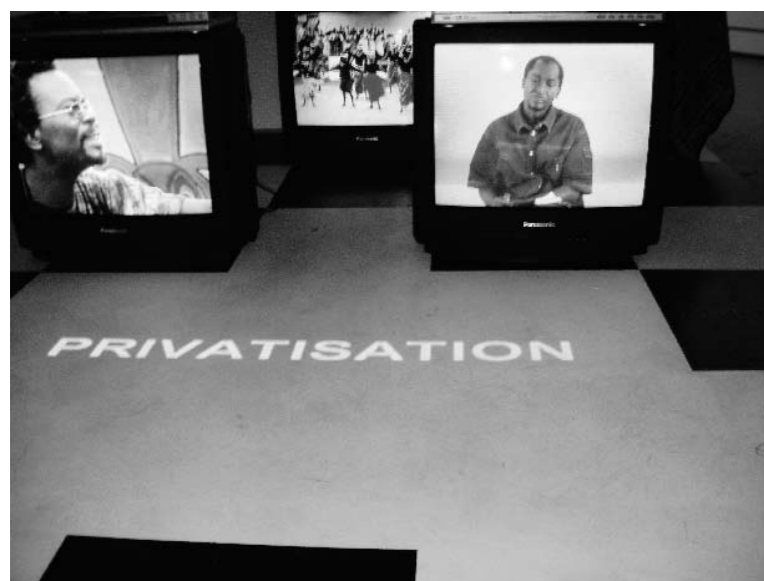


implicados numa troca que não é imediatamente reduzida aos contextos convencionais, pragmáticos, mas é cerimoniosamente rotulada e descartada como “arte”. De fato, é precisamente a falta de rigidez categórica ao redor da arte que faz esta abertura possível. O distanciamento dos protocolos e presunções da troca social normativa, criado pelo enquadramento estético, reduz nossa dependência de

comportamentos padronizados, expectativas e modos de estimular uma atitude mais performática e experimental frente ao trabalho de identidade. A despeito de suas diferenças, o Park Fiction, o Ala Plastica e Altaf refletem um chamado para essas experiências: um desejo de trabalhar através delas de forma experimental, de tentativa, mas, mesmo assim, rigorosa.



Huit Facettes-Interaction
Glocal Challenge, 1995-2005
Foto/Photo by Jessica Gershultz



1 On Concrete House see: <http://www.empowerfoundation.org/art.html>. For information on Sarai Media Lab see: <http://www.sarai.net/>. For information on Amadou Kane Sy (founder of Huit-Facettes) see: <http://people.africadatabase.org/en/person/17784.html>.

2 See my essay “Aesthetic Enactment: Loraine Leeson’s Reparative Practice,” *Art for Change: Loraine Leeson, 1975–2005* (Berlin: Neueun Gesellschaft für Bildende Kunst, 2005).

3 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, translated by Simon Pleasance and Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland (Dijon: Les Presses du Réel, 2002), p. 9. Bourriaud mentions dozens of artists in *Relational Aesthetics* and his follow up book, *Postproduction* (New York: Lukas & Sternberg, 2000). Among the most frequently cited are Christine Hill, Carsten Höller, Philippe Thomas, Rirkrit Tiravanija, and Philippe Parreno.

4 *Ibid.*, pp. 28–9.

5 *Ibid.*, p. 60.

6 *Ibid.*, p. 91.

7 *Ibid.*, pp. 31, 45.

8 Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics,” *October*, 110 (Fall 2004), p. 65.

9 These include Alix Lambert’s *Wedding Piece* (1992), in which she married and divorced four different people “in record time,” according to Bourriaud, and Angela Bulloch’s café installation in which seated visitors triggered an audio loop consisting of a Kraftwerk song. In fact, Bourriaud’s chosen projects frequently exhibit a kind of relational objectification in which the “collaborator” (hired or directed by the artist towards some predefined task or exhibiting some form of scripted pseudoagency) is reduced to a cipher, plugged into a semantic equation that has already been written (Santiago Sierra’s installations are exemplary in this regard). In many of the works that

Bourriaud describes the positions of artist, collaborator, and viewer, far from being destabilized, remain highly conventional. Aside from offering the viewer some nominal form of social interaction (taking a flyer, eating food, etc.) the artist never relinquishes control. The work is organized or arranged beforehand and often presented to the viewer as a kind of spectacle (“exchanges are raw matter,” as Bourriaud writes).

10 Bourriaud’s account of relational practice is based on an unresolved tension between conviviality (“the beholder as neighbor”) and a prescriptive desire to put the beholder in an “awkward position” or a “disconcerting situation.” *Relational Aesthetics*, pp. 43, 37, 31.

11 In this respect, Bishop and Bourriaud are two sides of the same coin. Bishop criticizes Bourriaud’s “naïve” and uncritical model of relational practice from the theoretical perspective of Laclau and Mouffe, who have themselves been criticized for naively celebrating the liberatory potential of the market system. See, for example, Slavoj Žižek’s discussion of the “depoliticization of the economy” in Laclau’s thought in Judith Butler, Ernesto Laclau, and Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony and Universality: Contemporary Dialogues on the Left* (London: Verso, 2000), pp. 316–323.

12 See Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics,” p. 57.

13 Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire* (Cambridge: Harvard University Press, 2000), p. 43.

14 The disabling fear of taking any “position” (ethical or otherwise), frequently encountered in contemporary art theory, leads to a perverse formalism which reduces political discourse to a simplistic opposition between stasis and flux. Thus, Akseli Virtanen and Jussi Vähämäki, writing in *Framework: The Finish Art Review*, #4 (December 2005), describe a Deleuzian utopia in which “People are set in motion, flow, and spread without the limitations of

direction, origin, and meaning. Only such setting in motion, flowing, and spreading unleashes movement and desire. Or, thinking can advance, move, and touch only when it takes meaning to the point of collapse, far beyond society and its requirements” (p. 31). Any possible external predication of the singular individual is forbidden. All that is left, then, is a kind of social physics of “attraction” and “rejection” in which “good relations” are those “that add power, extend, and combine” and “bad relations” are those that take apart, isolate, and suffocate...“When we come across something that is right for us, we link to it, combine with it, and devour it” (p. 33). Any number of vexing questions related to the ethical and strategic implications of collective action are thus resolved by the simple expedient of refusing to acknowledge their existence.

15 *Empire*, p. 36.

16 In fact, the multitudes are only vaguely defined in Hardt and Negri’s book. Instead, the primary fulcrum of political change is assigned to “intellectual, immaterial, and communicative labor power” (p. 20), meaning, designers, managers, technicians, media workers, etc. This analysis will be familiar to anyone with a knowledge of recent sociology, as it’s been advanced in one form or another for at least three decades (from André Gorz’s *Farewell to the Working Class* to Daniel Bell’s *The Coming of Postindustrial Society* to Robert Reich’s discussion of the “symbolic analyst” class in *The Work of Nations*). Moreover, the interdependence of industrial labor and a technical-managerial cadre has been a feature of capitalism for at least a century (evident in steel and automobile production in the U.S. by the early 1900s). While it is no doubt quite flattering to the average software designer or university professor to find himself suddenly placed at the levers of history, there are obviously reasons to remain somewhat skeptical of this analysis.

17 Jacques Rancière, *The Rationality of Dis-agreement: Politics and Philosophy*,

translated by Julie Rose (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), p. 52.

18 From an unpublished interview with Margit Czenki and Christoph Schäfer by Noel Hefel (August 2005).

19 From an unpublished document (“Art in a Social Context: the AA Project”).

20 *Ibid.*

21 See, for example, the grassroots campaign in India against Coca-Cola’s attempts to privatize water (<http://www.indiaresource.org/news/2005/2037.html>).

22 This, and the following quotes, are from an unpublished interview with Navjot Altaf by Grant Kester (July 2005).

23 Navjot Altaf, “Contemporary Art, Issues of Praxis, and Art-Collaboration: My Bastard Interventions and Interrogations,” *Towards New Art History: Studies in Indian Art*, edited by Shivaji Panikkar, Parul Dave Mukherji and Deeptha Acharya (New Delhi: D.K. Printworld, 2003).

24 See *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (Berkeley: University of California Press, 2004).

25 From an unpublished interview with Amadou Kane Sy by Patrick Deegan (April 2005).

1 Sobre a Casa de Concreto, vide: <http://www.empowerfoundation.org/art.html>. Para informação sobre o Sarai Media Lab, vide: <http://www.sarai.net/>. Para informação sobre Amadou Kane Sy (fundador do Huit-Facettes), vide: <http://people.africadatabase.org/en/person/17784.html>.

2 Vide meu ensaio “Aesthetic Enactment: Loraine Leeson’s Reparative Practice” IN *Art for Change: Loraine Leeson, 1975–2005*, Berlin: Neueun Gesellschaft für Bildende Kunst, 2005.

3 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, traduzido por Simon Pleasance e Fronza Woods com a participação de Mathieu Copeland. Dijon: Les Presses du Réel, 2002, p. 9. Bourriaud menciona dúzias de artistas em *Relational Aesthetics* e seu livro seguinte, *Postproduction*. New York: Lukas & Sternberg, 2000. Dentre os mais frequentemente citados estão Christine Hill, Carsten Höller, Philippe Thomas, Rirkrit Tiravanija e Philippe Parreno.

4 *Ibid.*, pp. 28–9.

5 *Ibid.*, p. 60.

6 *Ibid.*, p. 91.

7 *Ibid.*, pp. 31, 45.

8 Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October*, 110 (outono de 2004), p. 65.

9 Estes incluem, de Alix Lambert, *Wedding Piece* (1992), em que ela casou e divorciou quatro pessoas diferentes “em tempo recorde”, de acordo com Bourriaud e a instalação-café de Angela Bulloch, em que os visitantes sentados acionavam loops musicais de uma canção do grupo Kraftwerk. Na verdade, os projetos escolhidos por Bourriaud frequentemente mostram uma espécie de objetificação relacional em que o “colaborador” (contratado ou dirigido pelo artista para desempenhar um papel pré-definido ou então exibindo algum tipo de forma preserita de pseudo-agência) é reduzido a zero,

conectado a uma equação semântica que já foi escrita (as instalações de Santiago Sierra são exemplares nesse sentido). Em muitos dos trabalhos descritos por Bourriaud, as posições do artista, do colaborador e do observador, longe de serem desestabilizadas, permanecem altamente convencionais. À parte de oferecer ao observador alguma forma nominal de interação social (receber um folheto, ingerir comida etc.), o artista nunca perde o controle. O trabalho é organizado ou planejado de antemão e freqüentemente apresentado ao observador como uma forma de espetáculo (“trocas de matéria-prima”, como escreve Bourriaud).

10 O relato de Bourriaud da prática relacional está baseado em uma tensão não resolvida entre a convivialidade (“o observador como vizinho”) e um desejo prescritivo de colocar o observador numa “posição desconfortável” ou numa “situação constrangedora”. *Relational Aesthetics*, pp. 43, 37, 31.

11 Nesse sentido, Bishop e Bourriaud são dois lados da mesma moeda. Bishop critica o modelo de prática relacional “ingênuo” de Bourriaud a partir da perspectiva teórica de Laclau e Mouffe, que foram, por sua vez, criticados por ingenuamente celebrarem o potencial libertador do sistema de mercado. Vide, por exemplo, a discussão de Slavoj Žižek sobre a “despolitização da economia” no pensamento de Laclau IN Judith Butler, Ernesto Laclau e Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony and Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. Londres: Verso, 2000, pp. 316–323.

12 Vide Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”, p. 57.

13 Michael Hardt e Antonio Negri, *Empire*. Cambridge: Harvard University Press, 2000, p. 43.

14 O medo paralisante de tomar qualquer “posição” (ética ou outra), freqüentemente encontrado na teoria da arte contemporânea, leva a um perverso formalismo que reduz o

discurso político a uma oposição simplista entre *stasis* e fluxo. Assim, Akseli Virtanen e Jussi Vähämäki, escrevendo em *Framework: The Finish Art Review*, #4 (dezembro de 2005), descrevem uma utopia deleuziana em que “As pessoas entram em ação, flutuam e se espalham sem limitações de direção, origem e sentido. Somente tal ação, fluxo e expansão liberam o movimento e o desejo. Ou, o pensamento pode avançar, mover-se e tocar somente quando assume sentido ao ponto de colapso, muito além da sociedade e suas demandas” (p. 31). Qualquer predicação externa possível do indivíduo singular é proibida. Tudo o que resta, então, é uma espécie de física social de “atração” e “rejeição” em que as “boas relações” são aquelas que “adicionam poder, estendem e combinam” e as “más relações” são aquelas que separam, isolam e sufocam... Quando nos deparamos com algo que é bom para nós, ligamo-nos a isso, combinamos com isso e devoramos isso” (p. 33). Qualquer quantidade de perguntas irritantes acerca das implicações éticas e estratégicas da ação coletiva são resolvidas assim, através do simples expediente de recusar-se a reconhecer sua existência.

15 *Empire*, p. 36.

16 Na verdade, as multidões são apenas vagamente definidas no livro de Hardt e Negri. Ao invés disso, o fulcro primordial da mudança política é delegado à “força de trabalho intelectual, imaterial e comunicativa” (p. 20), que quer dizer, designers, gerentes, técnicos, trabalhadores da mídia etc. Essa análise soará familiar a qualquer um com algum conhecimento de sociologia recente, tal como vem sendo proposta, de um jeito ou de outro, por pelo menos três décadas (desde *Farewell to the Working Class* de André Gorz até *The Coming of Postindustrial Society*, de Daniel Bell, incluindo a discussão de Robert Reich sobre a classe do “analista simbólico” em *The Work of Nations*). Além do mais, a interdependência do trabalho industrial e do grupo técnico-gerencial tem sido uma característica do

capitalismo por pelo menos um século (evidente na produção de aço e de automóveis nos EUA no começo do século XX). Se não há dúvida quanto ao fato de ser lisonjeador ao designer de software mediano ou ao professor universitário se encontrar subitamente colocado ao timão da história, existem razões óbvias para permanecer um tanto cético em relação a essa análise.

17 Jacques Rancière, *The Rationality of Dis-agreement: Politics and Philosophy*, traduzido por Julie Rose. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, p. 52.

18 De uma entrevista inédita com Margit Czenki e Christoph Schäfer por Noel Hefel (agosto de 2005).

19 De um documento inédito (“Art in a Social Context: the AA Project”).

20 *Ibid.*

21 Vide, por exemplo, a campanha de base na Índia contra as tentativas da Coca-Cola de privatizar a água (<http://www.indiaresource.org/news/2005/2037.html>).

22 Esta e as citações seguintes, são de uma entrevista inédita com Navjot Altaf por Grant Kester (julho de 2005).

23 Navjot Altaf, “Contemporary Art, Issues of Praxis, and Art-Collaboration: My Bastard Interventions and Interrogations” IN *Towards New Art History: Studies in Indian Art*, editado por Shivaji Panikkar, Parul Dave Mukherji e Deeptha Acharya. New Delhi: D.K. Printworld, 2003.

24 Vide *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004.

25 De uma entrevista inédita com Amadou Kane Sy por Patrick Deegan (abril de 2005).

The Gambiarra

CONSIDERATIONS ON A RECOMBINATORY TECHNOLOGY¹

By RICARDO ROSAS

*The street finds its own uses
for things.*

William Gibson, *Burning Chrome*

Two contemporary facts: on March 11, 2004, bombs explode in metro and train stations across Madrid, killing hundreds of civilians. In São Paulo, between May 12 and 16, 2006, a wave of attacks against various targets, coordinated and commanded by cell phone by the PCC — Primeiro Comando da Capital [First Command of the Capital], spreads panic across the city. In both cases, we see actions that terrorized society and wreaked profound havoc on the daily life of these cities.

However, besides their obvious association as acts of urban terrorism, there is another common factor in these events. An element that was perhaps essential in their modus operandi, without which they would never have worked. An element that has perhaps gone unnoticed, having been a subliminal and imperceptible component of the acts, but nonetheless crucial in their execution: both were most likely carried out using limit-

ed and precarious resources, improvised devices, in other words, *gambiarras*.²

Many of the cell phones used in our prisons before, during, and—who knows—since the PCC attacks were stolen devices adapted with similarly stolen chips; which is common cloning practice. The bombs that went off in Madrid were made of dynamite and nitroglycerine strapped to a cell phone.

And yet, luckily, it's not all bad news. At the same time as we see the *gambiarra* being used in bombs, we also see its use as a solution provider, as in the recycling of the scrap metals, other materials and technologies discarded by our consumer society—and even in works of art.

After all, what does *gambiarra* actually mean? The Portuguese word *gambiarra* immediately conjures images of the clandestine electricity hook-ups so often seen in slums and shantytowns, and this is precisely the first sense of the word as defined by the dictionary *Houaiss*.³ How-

RICARDO ROSAS is editor of the electronic magazine *Risoma* and member of the *Midiatic.org* network. Rosas participated in the organization of the São Paulo festivals *Mídia Tática Brasil*, in 2003, and *Digitofagia*, in 2004. He was net art curator of the *Prog: Me* festival, in Rio de Janeiro (2005), participated as a lecturer in the 4th edition of the *Next 5 Minutes* festival, in Amsterdam (2003), in the *Super Demo Digital* festival, in Rio de Janeiro (2004), in the *Networks, Arts, a Collaboration* conference, at the State University of New York, Buffalo (2004), and in the 15th Videobrasil International Electronic Art Festival, in São Paulo (2005).

Gambiarra

ALGUNS PONTOS PARA SE PENSAR UMA TECNOLOGIA RECOMBINANTE¹

Por RICARDO ROSAS

*A rua encontra seus próprios
usos para as coisas.*

William Gibson, *Burning Chrome*

Dois fatos contemporâneos: em 11 de março de 2004, em Madri, bombas explodem em estações de trem e metrô, matando centenas de civis. Entre 12 e 16 de maio de 2006, em São Paulo, ações coordenadas por celular pelo PCC (Primeiro Comando da Capital) promovem ataques a diversos pontos da cidade, espalhando o pânico. Em ambos os casos, trata-se de ações que aterrorizaram a sociedade e tiveram impacto profundo no cotidiano dessas cidades.

Mas, além de associar essas ações às práticas de terrorismo urbano, outro elemento aproxima os eventos. Um elemento talvez essencial em seus funcionamentos, sem o qual não teriam funcionado. Elemento que talvez tenha passado quase despercebido, tão subliminar e imperceptível na feitura, mas crucial na execução: as ações foram executadas provavelmente a partir de recursos restritos ou precários, com dispositivos gerados no improviso, ou seja, *gambiarras*.

Boa parte dos celulares usados nas prisões, antes, durante, e quiçá mesmo depois dos ataques do PCC, provêm de aparelhos roubados, adaptados a chips igualmente roubados, procedimento usual na prática da clonagem. As bombas detonadas em Madri eram compostas de dinamite e nitroglicerina acopladas a um celular.

Mas, oxalá, nem tudo são más notícias. A mesma época que presencia o uso da *gambiarra* como bomba, vê igualmente seu uso como criadora de soluções, como reciclagem de sucatas e outros materiais e tecnologias descartados pela sociedade de consumo, e como obra de arte.

O que é, afinal, *gambiarra*? Definições de um dicionário como o *Houaiss*, vinculam-na ao famoso puxadinho, ou gato, “extensão puxada fraudulentamente para furtar energia elétrica” ou à definição mais comportada de “extensão elétrica,

¹ Este texto é uma versão bastante resumida e adaptada do livro a ser publicado este ano ou no próximo. Com a diferença de que, no livro, volto-me para o campo mais específico da “*gambiarra* tecnológica”.

RICARDO ROSAS é editor da revista eletrônica *Risoma* e membro da rede *Midiatic.org*. Rosas esteve na organização dos festivais paulistanos *Mídia Tática Brasil*, em 2003, e *Digitofagia*, em 2004. Curador de net arte do festival *Prog: Me*, no Rio de Janeiro (2005), participou, como palestrante, da quarta edição do festival *Next 5 Minutes*, em Amsterdã (2003), do festival *Super Demo Digital*, no Rio de Janeiro (2004), da conferência *Networks, Arts, a Collaboration*, na State University of New York, em Buffalo (2004) e do 15º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil, em São Paulo (2005).

ever, *gambiarra* also means something far more akin to the English term ‘make-shift,’ referring to any improvisation of an expedient substitute when other means fail or are not available. In other words, ‘making do.’

In Brazil, the term carries an especially strong cultural weight, being used to define any quick-fix solution made with whatever happens to be at hand. This sense of the term has not been lost on the art scene, and features in various creations in the field of the visual arts. Indeed, it is from this harvest in particular that we can identify further and revealing concepts behind the *gambiarra* and its symbolic/cultural meaning. In an essay on the theme of the *gambiarra* in Brazilian art, “O malabarista e a *gambiarra*” [The Conjuror and the *Gambiarra*], Lisette Lagnado suggests that the *gambiarra* is an item around which a certain type of discourse is now gaining momentum. Pieced together of articles expelled from the functional system, the *gambiarra*, “taken as a concept, involves transgression, fraud, and jiggery-pokery—though without relinquishing order, albeit a very simple one.”⁴ However, for Lagnado, the *gambiarra* mechanism carries a political stress beyond its aesthetic emphasis. As a response to a lack of resources, “*gambiarra*s are not made without nomadism and collective intelligence.”

The *gambiarra* also comes very close to the concept of bricolage formulated by Claude Lévi-Strauss in *The Savage Mind*. Considering the *bricoleur* as “he who works with his hands, but using indirect means, if compared with the artist,”⁵ his materials are not definable in terms of a project, like those of the engineer, but merely by their instrumentality as items collected and stored because they “might come in handy.” The *bricoleur* creates in the absence of a preconceived plan, removed from all standard technical processes and norms, using only fragmentary, readymade materials; and his creations always come to a new

arrangement of elements the natures of which are only modified by the manner in which they feature in the instrumental assemblage or the final structure. The distinction Lévi-Strauss draws between the *bricoleur* and the engineer is essential to understanding the *gambiarra*, this freewheeling creation that goes beyond user manuals and projectual restrictions, being essentially a practice of bricolage.

Above all else, in order to understand the *gambiarra* not merely as a practical creative endeavour, but as art and intervention in the social sphere, there are certain ever-present elements that must be borne in mind: the precariousness of the means; the improvisation; the inventiveness; the dialogue with the surrounding or local reality and the community; the possibility of sustainability; the flirtation with illegality; the technological recombination in the reuse or new use of a given technology, among other factors. These aspects need not necessarily appear together or even always be present. But one thing is for certain, some will always arise, for one reason or another.

In addition to this, there is also always that tinge of unpredictability, as things can indeed be what they seem—or not. Added to that, as we shall see later, are the present technological conditions, which infinitely multiply the range of possible recombinations of the technologies, apparatuses, and artefacts that surround us, dilating still further the concept and definition of what the *gambiarra* is and is not.

Let us turn to some particular creations. For reasons of space, and given the immense number of works to choose from, we shall limit ourselves to Brazilian and Latin-American productions.

A good place to start is with the classical *gambiarra*, the kind we see in the streets. The *gambiarra* is undeniably vernacular in nature and origin. It is born from the meanderings of spontaneity, from daily improvisation as a means of survival, sometimes even crossing

de fio comprido, com uma lâmpada na extremidade”.² A *gambiarra*, no entanto, é aplicada correntemente, pelo senso comum, para definir qualquer desvio ou improvisação aplicados a determinados usos de espaços, máquinas, fiações ou objetos antes destinados a outras funções, ou corretamente utilizados em outra configuração, assim postos e usados por falta de recursos, de tempo ou de mão-de-obra.

Mais do que isso, porém, a *gambiarra* tem um sentido cultural muito forte, especialmente no Brasil. É usada para definir uma solução rápida e feita de acordo com as possibilidades à mão. Esse sentido não escapou à esfera artística, com várias criações no terreno próprio das artes plásticas. É dessa seara que podemos captar mais alguns conceitos reveladores da natureza da *gambiarra* e seu significado simbólico-cultural. Em um ensaio sobre o tema da *gambiarra* nas artes brasileiras, “O malabarista e a *gambiarra*”, Lisette Lagnado sugere que a *gambiarra* é uma peça em torno da qual um tipo de discurso está ganhando velocidade. Articulação de coisas banidas do sistema funcional, a *gambiarra*, tomada “como conceito, envolve transgressão, fraude, tunga — sem jamais abdicar de uma ordem, porém de uma ordem muito simples”.³ O mecanismo da *gambiarra*, para Lagnado, teria, além disso, um acento político além do estético. Baseada na falta de recursos, a “*gambiarra* não se faz sem nomadismo nem inteligência coletiva”.

A *gambiarra* está igualmente muito próxima do conceito de bricolagem formulado por Claude Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem*. Pensando o *bricoleur* como “aquele que trabalha com suas mãos, utilizando meios indiretos se comparado ao artista”,⁴ seu conjunto de meios não é definível por um projeto, como é o caso do engenheiro, mas se define apenas por sua instrumentalidade, com elementos que são recolhidos e conservados em função do princípio de que “isso sempre pode servir”. O *bricoleur* cria usando expedientes e meios sem um plano preconcebido, afastado dos processos e normas adotados pela técnica, com materiais fragmentários já elaborados, e suas criações se reduzem sempre a um arranjo novo de elementos cuja natureza só é modificada à medida que figurem no conjunto instrumental ou na disposição final. A diferenciação que Lévi-Strauss faz entre o *bricoleur* e o engenheiro é essencial para se entender a *gambiarra* — essa livre criação além dos manuais de uso e das restrições projetuais da funcionalidade — como uma prática essencialmente de bricolagem.

Acima de tudo, para entender a *gambiarra* não apenas como prática, criação popular, mas também como arte ou intervenção na esfera social, é preciso ter em mente alguns elementos quase sempre presentes. Alguns deles seriam: a precariedade dos meios; a improvisação; a inventividade; o diálogo com a realidade circundante local, com a comunidade; a possibilidade de sustentabilidade; o flerte com a ilegalidade; a recombinação tecnológica pelo reúso ou novo uso de uma dada tecnologia, entre outros. Tais elementos não necessariamente aparecerão juntos ou estarão sempre presentes. De qualquer modo, alguns deles sempre aparecem por uma circunstância ou por outra.

Além disso, sempre temos aqui uma parcela de imprevisibilidade, de forma que as coisas podem ser o que parecem — ou não. Some-se a isso, como veremos mais à frente, as presentes condições tecnológicas, que ampliam infinitamente as possibilidades recombinantes das tecnologias, aparatos e artefatos que nos circundam, dilatando ainda mais o conceito e definição do que seria, ou não, *gambiarra*.

Vejam os então algumas criações. Por questões de espaço e por seu número gigantesco, nos restringiremos a produções brasileiras e latino-americanas.

² Houaiss, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001, p. 1423.

³ Lagnado, Lisette. “O malabarista e a *gambiarra*”, IN: *Revista Trópico*. Acessada em 13 de novembro de 2005: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1693.1.shl>.

⁴ Lévi-Strauss, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989, p. 32.

⁴ Lagnado, Lisette. “O malabarista e a *gambiarra*” IN: *Revista Trópico*, accessed on November 13, 2005: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1693.1.shl>.

⁵ Lévi-Strauss, Claude. *O Pensamento selvagem*. Campinas, Papyrus, 1989, p. 32.

the threshold into piracy and illegality, sometimes adding an extra flash of creativity to the quotidian of chaos and poverty. The scope is immense, but we can begin with a still incipient cartography of apparatuses and configurations: among the many possible examples, we could cite the clandestine hook-ups (or ‘Cats,’ as they are known in Brazil), whether of electricity or cable TV; the bicycles rigged with loudspeakers for advertising in the streets of Belém do Pará, the so-called “electric bikes”; the “Little Yellow Tricycle” of *seu Pelé* in Rio de Janeiro, which, according to Gabriela de Gusmão Pereira,⁶ boasts a 3-in-1 stereo, TV, spotlight, batteries, rain canopy, alarm clock, and Christmas-tree lights; the already “established” “trios elétricos,” carnival trucks rigged with sound systems; or the sound tables mounted at the funk balls in Rio, which look more like spaceship control panels than anything else.

Some production in the sphere of art presents a portrait of vernacular *gambiarra*-ing, whether by approaching it from the perspective of design, as with the photos by Gabriela de Gusmão Pereira and reports by Christian Pierre Kasper, or in the photos and videos by Cao Guimarães.

Subtle and sophisticated reinterpretations of the realm of vernacular technological *gambiarra*-ing have been made, for example, by the Brazilian group BijaRi, which reuses much of this popular repertoire in research with street vendors, junk collectors, and *gambiarras*, most notably their current research on “technologies of resistance.”

Likewise, we cannot fail to mention certain common practices in the digital arena and catalogue such actions as digital piracy, cracking and wardriving (invading unprotected wireless networks), using, for example, Pringles crisp tubes, among other examples. The same reasoning extends to the growing community of free and open-source software

developers. Working within a vast exchange network of information and code, these developers are always creating and improvising configurations, inventing new modalities of use and application, veritable “code *gambiarras*,” open to meddling and tweaking by whoever has the skill.

Another type of *gambiarra*-ing is that done by artists and activists who recreate, alter, or pervert machines and their uses. The connection between art and the invention/alteration of machines is nothing new. Contraptions imagined or produced by artists have long dwelled in the human imagination. One thinks of such creators as Leonardo da Vinci or Athanasius Kircher, to name just two rather distant examples.

An interesting machine, albeit with no guarantee of proper functioning, is the *Brain Decooder* [sic] *Plus* created by Moacir Lago, an artist from Recife. Ticketed as a “thought decoder,” it is an invention licensed to the company Obsoletch Brasil, another of the artist’s creations. This machine purports to do what technology has not yet achieved: decode what is most intimate and personal in us, namely our thoughts and desires. Using irony as an approach, Lago wants to stimulate reflection on the issue of ethics in science and technological progress, as well as the relationship between technological artefacts and people’s everyday lives. For Lago, technological inventions instil new consumer desires, such that, faced with the launch of new, more modern products, people come to regard as obsolete the equipment they already possess. In addition to investigating the use of technology in art and vice versa, the artist raises for discussion the appropriation and democratisation of knowledge, as much by the sciences as by art. In order to question the way galleries legitimise art, he transformed both wings of Recife’s Fundação Joaquim Nabuco gallery into Obsoletch showrooms.

Podemos começar abordando a *gambiarra* de teor propriamente popular, aquela que conhecemos das ruas. A *gambiarra* é indubitavelmente vernacular, por sua natureza e origem. Nasce nos meandros da espontaneidade, do improviso diário para a sobrevivência, algumas vezes no terreno do pirateado, do ilícito, outras vezes dando um adicional criativo em meio ao caos e à pobreza diária. O escopo é imenso, mas podemos pensar aqui numa ainda incipiente cartografia de aparatos e configurações: gatos, ou puxadinhos, ou seja, as fiações de energia elétrica ilegais; as “TVs a gato”, pegando ilegalmente programações de TVs a cabo; as montagens de bicicletas com caixas de som para propaganda popular em Belém do Pará, chamadas “bikes elétricas”; o Triciclo Amarelinho do seu Pelé, no Rio de Janeiro, conforme Gabriela de Gusmão Pereira,⁵ que junta aparelho de som 3-em-1, TV, farol, baterias, capa de chuva, despertador e luzes de Natal; os já “estabelecidos” trios elétricos, com sua mistura de caminhão e caixas de som de *soundsystem*; as transformações de *soundsystems* em verdadeiros painéis de controle de naves espaciais nos bailes *funk* cariocas, entre outras variantes.

Algumas produções na esfera artística retratam esse universo da *gambiarra* popular, seja por um lado mais de registro e estudo como design, caso das fotos de Gabriela de Gusmão Pereira, ou nos registros de Christian Pierre Kasper, ou ainda nas fotos e vídeos de Cao Guimarães.

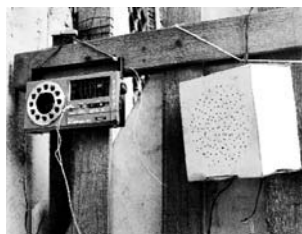
Reinterpretações sutis e sofisticadas do universo da *gambiarra* tecnológica popular têm sido feitas, por exemplo, por um coletivo brasileiro como o BijaRi, que reutiliza muito do imaginário popular em pesquisas com camelôs, catadores e *gambiarras*, entre as quais se destaca seu atual projeto de pesquisa sobre “tecnologias resistentes”.

Não poderíamos deixar de mencionar igualmente as práticas usuais na arena digital e catalogar algumas práticas como a pirataria digital, o crackeamento de programas, o *wardriving* (invasão de redes sem fio desprotegidas), utilizando, por exemplo, tubos de batatas Pringles, entre outras. O mesmo raciocínio vale para a crescente comunidade de desenvolvedores de software livre e *open source*. Baseados numa rede de intensa troca de informações e de códigos, seus criadores estão sempre criando, improvisando configurações, inventando novas modalidades de uso, de aplicação, verdadeiras “*gambiarras* de códigos”, abertas à interferência e ao aprimoramento do programa por quem se habilitar a fazê-lo.

Outro tipo de *gambiarra* seriam aquelas criadas por artistas ou ativistas, através, por exemplo, de recriações de máquinas, suas alterações ou perversões ou novos usos. Ligações entre práticas artísticas e a invenção/alteração de máquinas não são nenhuma novidade. Engenhocas imaginadas ou produzidas por artistas povoam a imaginação humana já de longa data, se pensarmos em criadores como Leonardo da Vinci ou Athanasius Kircher, para ficarmos em exemplos bem remotos.

Uma máquina interessante, sem garantias, todavia, de bom funcionamento, é o *Brain decooder plus*, do artista recifense Moacir Lago. Divulgada como um “decodificador de pensamentos”, é uma invenção licenciada pela empresa Obsoletch Brasil, outra criação do artista. Ele cumpriria a função que a tecnologia ainda não teria alcançado: decodificar o que há de mais íntimo e pessoal, ou seja, pensamentos e desejos. Por meio da ironia, Lago quer estimular a reflexão em torno da questão da ética na ciência e no avanço tecnológico, bem como a relação entre os artefatos tecnológicos e o cotidiano das pessoas. Para ele, as invenções tecnológicas criam desejos de consumo nas pessoas, que passam a achar obsoletos os equipamentos que possuem, frente a lançamentos novos e mais modernos. Além de questionar o uso da tecnologia pela arte e vice-versa, o artista põe em discussão a apropriação e

6 Pereira, Gabriela de Gusmão, “Sobreviventes Urbanos” IN: *Terreno baldio*, accessed on November 13, 2005: www.terreno.baldio.nom.br.



Gabriela Gusmão
Rua dos inventos — Caixa de som, 2002
Reprodução/Reproduction

Rua dos inventos — Mobiliário residual, 2002
Reprodução/Reproduction

5 Pereira, Gabriela de Gusmão, “Sobreviventes urbanos”, IN: *Terreno baldio*. Acessado em 13 de Novembro de 2005: www.terreno.baldio.nom.br.



Moacir Lago
Brain decooder plus (Projeto *Trajetórias*/
Trajetórias Project, 2005)
Reprodução/Reproduction

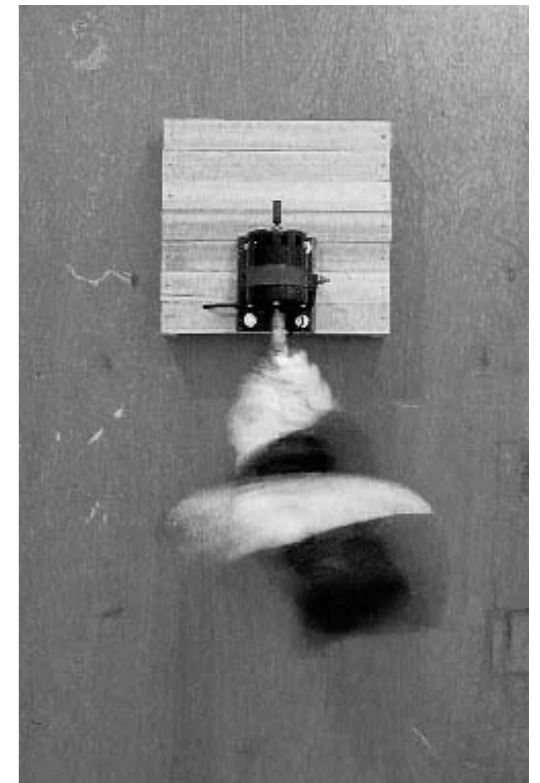
Brain decooder plus (Projeto *Trajetórias*/
Trajetórias Project, 2005)
Foto/Photo by Flávia Linda



Chelpa Ferro
Nadabhrama, 2003
 Fotos/Photos by Vicente de Melo



Chelpa Ferro
Jungle, 2001
 Fotos/Photos by Luiz Zerbini





Paulo Nenflidio
Decabráquido radiofônico, 2006
Reprodução/Reproduction

More involved in sound studies, Paulo Nenflidio creates sound contraptions and gadgets that mix novel and surprising materials, such as his wind-powered musical instruments or digital *berimbau* (a single-string instrument used to accompany capoeira performances), rigged with a mouse and doorbell bobbin. One of his most notable creations in terms of public intervention is undoubtedly the *Bicicleta maracatu*, in which a device strapped to the back of a bike produces a *maracatu* rhythm on an agôgô rattle when peddled. Other examples of *gambiarra* soundwork are the installations and presentations of the group of musicians/artists Chelpe Ferro, including the “sound machine” *Jungle*, which consists of a plastic bag attached to a motor that produces a Jungle-like rhythm, and the installation *Nadabhrama*, which mechanically ruffles dry, seed-bearing tree branches.

Lucas Bambozzi, an artist who started out in media-art, turns every now and then to transgressions in the technological sphere. Of special interest is his recent creation *Spio Project*, an automated Roomba vacuum cleaner equipped with high-sensibility wireless infrared CCTV cameras and a light emission diode (LED) for night-vision tracking. *Spio* transmits real-time images captured from the robot’s perspective, like a kind of continuous generator of images void of human authorship, seen as the robot’s autonomous movements are filmed by two attached cameras. Partly preprogrammed ‘short-circuits’ cause the robot to behave and move erratically, while simultaneously irritating the visitors. One of the intentions behind the project is to discuss the almost unnoticed invasion of our houses by apparently innocent devices that could easily be rigged with surveillance or remote positioning equipment. *Spio* alludes to emergent practices in digital culture, such as sampling and remixing, the ineffectiveness of intention in interactive works, the changes in the

notion of authorship, and the continuous transit between high and low technologies. Obviously, *Spio*’s prime target is the surveillance increasingly pervading our routine, here translated into a good-humoured and dysfunctional parody in the form of a captivating (or irritating) little gadget representing the archetype of the electronic eye in our surveillance society.

Without fanfare, Etienne Delacroix is perhaps the artist who incorporates, more than any other, many of the issues discussed thus far. Belgian, though resident in Brazil, he inhabits an indistinct borderland between engineering and art, technological inclusion and creativity, bricolage and design, cultural activism and education, appropriation and reinvention, theory and practice. A computer *bricoleur*, he is much more an artist of process than product. With a degree in physics, he has passed through MIT, where he tried to set up his “nomadic workshops,” behind which the basic idea was to create a low-cost interface between the gestuality of the traditional artist and the fundamentals of the sciences of IT and electrical engineering. Bringing together students of engineering, computing, the arts, communication, design, architecture, and music, and a growing mass of computer scrap, the project only really started to take off when he moved to the Universidad de La República in Montevideo. At his studio there, scrapped computers are taken apart in order to select the still functional components, which are then reused not only to assemble new computers, but also in huge art installations. What we have here is not simply a brand of machine recycling for the purposes of social or digital inclusion—though that is certainly a part—, but more essentially a fundamentally experimental deportment, a technical processuality that involves a more complex sensibility.

There would be nothing new in stating that the *gambiarra* is “endemic” in Brazil. That being so, why, even today,

democratização do conhecimento, tanto na ciência como na arte. Questionando a legitimação da arte por uma galeria, ele transformou o espaço da galeria da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, em dois ambientes da Obsoletoch.

Mais envolvido com pesquisas de som, Paulo Nenflidio é um criador de engenhocas e gíngonças sonoras que misturam materiais impensados e surpreendentes, como um berimbau com mouse e bobina de campainha ou instrumentos musicais que funcionam com o vento. Como instrumento de intervenção no espaço público, sua *Bicicleta maracatu* é sem dúvida das que mais chama atenção. Uma engenhoca instalada na traseira da bicicleta repete o ritmo do maracatu tocando um agôgô quando se pedala. Gambiarras sonoras seriam igualmente as instalações e apresentações do grupo de músicos-artistas Chelpe Ferro, como um saco plástico preso a um motor, chamado de *Jungle* pela sonoridade rítmica semelhante à batida do *jungle*, ou a instalação *Nadabhrama*, que chacoalha mecanicamente galhos de árvores secos com sementes, entre outras “máquinas sonoras”.

Artista proveniente da cena de mídia-arte, Lucas Bambozzi volta e meia trabalha com transgressões na esfera tecnológica. De especial interesse aqui é seu recente *Projeto Spio*, um robô aspirador Roomba hackeado para ser equipado com câmeras CCTV infravermelhas sem fio e de alta sensibilidade, e um diodo emissor de luz (LED) para rastreamento no escuro. *Spio* transmite imagens em tempo real de acordo com a posição do robô, como uma espécie de gerador contínuo e autônomo de imagens sem autoria humana, e seus movimentos são seguidos por duas câmeras. Num “curto-circuito”, em parte previsto, o robô tende a comportamentos e movimentos caóticos, enquanto, ao mesmo tempo, irrita os visitantes. Uma das intenções do projeto é discutir a quase despercebida invasão de nossas casas por aparelhos aparentemente inocentes, os quais podem muito bem estar equipados com dispositivos de vigilância ou localização remota. *Spio* alude às novas práticas emergentes na cultura digital, como o *sampling* e o *remix*, a inefetividade da intenção em trabalhos interativos, as mudanças na noção de autoria ou o trânsito contínuo entre altas e baixas tecnologias. Obviamente, o alvo maior de *Spio* é mesmo a vigilância, que cada vez mais faz parte de nossa rotina, traduzida aqui numa paródia bem-humorada e desfuncional de um pequeno *gadget* cativante (ou irritante), representando o arquétipo do olho eletrônico das sociedades de vigilância.

Sem estardalhaço, Etienne Delacroix, talvez mais do que qualquer outro, é dos artistas que mais incorporam muitas das questões aqui já discutidas. Belga e morando atualmente no Brasil, ele trafega numa zona indistinta onde se borram as fronteiras entre arte e engenharia, inclusão tecnológica e criatividade, *gambiarra* e design, ativismo cultural e educação, apropriação e reinvenção, teoria e prática. *Bricoleur* dos computadores, é um tipo de artista muito mais do processo do que do produto. Formado em física, já passou, por exemplo, pelo MIT, onde tentou implementar seus “workshops nômades”, cuja idéia básica era criar uma interface de custo baixo entre a gestualidade do artista tradicional e os fundamentos das ciências da informática e da engenharia elétrica. Reunindo estudantes de engenharia, computação, artes, comunicação, design, arquitetura e música, por um lado, e a crescente massa de sucata computacional, o projeto só começou a decolar mesmo na Universidad de la República, em Montevideo. Ali, em seus ateliês, computadores sucateados são desmontados, os dispositivos ainda operantes são selecionados, reaproveitados e usados não somente para construir computadores, mas também para fazer grandes instalações de arte. Não se trata aqui de algo como uma “reciclagem” de máquinas com propósitos de inclusão social ou digital, mas, antes, de uma atitude mais fundamentalmente experimental, de uma processualidade técnica que



Paulo Nenflidio
Bicicleta maracatu, 2000
Foto/Photo by Marcelo Terça-Nada



Projeto MetaReciclagem/
MetaReciclagem Project
Oficinas nômades
Foto/Photo by MetaReciclagem

do we still lack a theory that deals with this praxis? This text is just a first step in that direction. Perhaps we can find the reasons for this by looking at the contexts in which theories on technology, electronic art, art and technology, or media-art are generated in Brazil. We therefore need to pay more attention to what goes on around us in the streets as opposed to merely keeping up with trends in the USA and Europe. Moreover, perhaps a true engagement with the idea of technological *gambiarra*-ing also demands that we abandon the presuppositions, bad habits, and prejudices that still prevail over some of these scenes. Above all, we need to open our eyes to a possible excess of self-complaisance, a snobbery toward more vernacular practices. As with “art-by-art,” the creations of art and technology also run the risk of being ostracised by “art-by-technology.”

In the meantime, we have closed our eyes to the phenomena that abound not only in the arena of the popular repertoire, on the streets of our large cities and small towns, among the stalls of street vendors or on shantytown corners, but also those equally widespread, though perhaps under other names, throughout geek culture, in the increasingly creative and abundant production of the new media, or in the machinations of media-activists and the practitioners of tactical media.

In relation to geek culture, how can we not notice the practices disseminated through programming, systems installation, trials with new programmes in the free software community, for example; all products of continuous reinvention and experimentation? Not to mention the growing number of user-modified devices, customisations, and the hacking of games and robots, among other manifestations.

Gambiarra-ing is undoubtedly a political activity. Political not only in the sense of activism (or a support for activism), but because the very prac-

tice itself is a political statement. And, whether consciously or not, *gambiarra*-ing can often negate the productive logic of capitalism, stop a gap, fill a lack, balance the precarious, reinvent production, offer utopian glimpses of a new world, stir a revolution, or simply try to heal the open wounds of the system, bringing comfort or a voice to the dispossessed. The *gambiarra* is itself a voice, a cry—of freedom, of protest—or, simply, of existence, the affirmation of an innate creativity.

However, *gambiarra*-ing—as much a process, a work in progress—does not necessarily guarantee a “finished product.” In fact, perhaps the process is even more important, precisely because the *gambiarra* is never final, there is always something to add or improve. And yet, there is something else here. If we turn, for instance, to the activities of the pirate radios or the “*gambiarra* screenings,” such as Cine Falcatrua’s digital practices, *gambiarra*-ing is also a method. It is a mode, *modus operandi*, a stratagem, a guerrilla tactic, a plan of action, transmission, dissemination. This can be observed not only in the way the media activist groups function, but also in the practices of alternative local art groups and networks. Alternative forums throughout Brazil, like the Casa de Contracultura in São Paulo, the now defunct Gato Negro, Espaço Insurgente, Espaço Impróprio, and Espaço Estilíngue are not just meeting places, but, as if through a kind of anarchic “processual *gambiarra*-ing,” provide residencies, occupations, exchange, and self-sustainable strategies to keep themselves afloat while facilitating interchange among artists, activists, and groups. This *gambiarra*-ing process both enables exchange in the southern circuit (examples are the interchanges among such groups as BijaRi and A Revolução Não Será Televisada [The Revolution Will Not Be Televised] and Argentinian counterparts like the Callejero Theatre Group), and opens up new pros-

envolve a sensibilidade de forma mais complexa, sem por isso deixar de lado essa mesma inclusão digital.

Não será novidade nenhuma afirmar que no Brasil a *gambiarra* é uma prática “endêmica”. Mesmo assim, por que até hoje não há uma teoria que lhe contemple a práxis? Este texto é só um primeiro passo nesse sentido. Talvez possamos ver razões para essa situação nos contextos em que as teorias sobre tecnologia, arte eletrônica, arte e tecnologia, ou mídia-arte florescem no Brasil. Deveríamos, pois, nos voltar mais ao que acontece à nossa volta, nas ruas, em vez de apenas estarmos a par das novas tendências nos EUA ou na Europa. Mais do que isso, talvez, engajar-se num entendimento da *gambiarra* tecnológica demandaria igualmente abandonar pressupostos, vícios e preconceitos que ainda dominam algumas dessas cenas. Acima de tudo, abrir os olhos para um possível excesso de autocomplacência, um esnobismo para com as práticas mais populares. Da mesma forma que “arte pela arte”, as criações de arte e tecnologia muitas vezes correm o risco do ostracismo da “arte pela tecnologia”.

Nesse meio tempo, fecham-se os olhos para fenômenos que abundam não apenas na arena do imaginário popular, nas ruas de nossas grandes e pequenas cidades, entre bancas de camelôs ou nas esquinas das favelas, mas que estão igualmente disseminados, talvez com outros nomes, na cultura *geek*, nas cada vez mais criativas e abundantes produções das novas mídias, assim como são moeda corrente nas ações e maquinário de midiativistas e praticantes de mídias táticas.

Na cultura *geek*, como não perceber todas as práticas disseminadas na programação, nas instalações de sistemas, de tentativas com novos programas na comunidade de software livre, por exemplo, numa contínua reinvenção e prática de testes? Isso sem contar o crescente número de modificações de aparelhos por usuários, as customizações, os *hackings* de games, de robôs, entre outros.

A *gambiarra* é, sem dúvida, uma prática política. Tal política pode se dar não apenas enquanto ativismo (ou ferramenta de suporte para ele), mas porque a própria prática da *gambiarra* implica uma afirmação política. E, consciente ou não, em muitos momentos, a *gambiarra* pode negar a lógica produtiva capitalista, sanar uma falta, uma deficiência, uma precariedade, reinventar a produção, utopicamente vislumbrar um novo mundo, uma revolução, ou simplesmente tentar curar certas feridas abertas do sistema, trazer conforto ou voz a quem são negados. A *gambiarra* é ela mesma uma voz, um grito de liberdade, de protesto ou, simplesmente, de existência, de afirmação de uma criatividade inata.

Por outro lado, ela não necessariamente implica um “produto final”, pois também é processo, um *work in progress*. Talvez o processo seja mais importante, talvez exatamente porque a *gambiarra* nunca é final, sempre há algo para acrescentar ou aprimorar. No entanto, há algo mais. Se nos voltamos, por exemplo, para a atuação das rádios piratas ou os “cineclubismos-*gambiarra*”, como a prática digital do Cine Falcatrua, a *gambiarra* também é método. É modo, *modus operandi*, tática de guerrilha, de ação, de transmissão, de disseminação. Isso pode ser observado não apenas no modo de funcionamento dos grupos ativistas de mídia, mas também nas práticas dos coletivos artísticos locais e redes alternativas. Espaços alternativos em todo Brasil, como a Casa de Contracultura de São Paulo, o já extinto Gato Negro, Espaço Insurgente, Espaço Impróprio e Espaço Estilíngue são lugares não apenas de encontro, mas também, numa espécie de “*gambiarra* processual” anarquista, efetuam residências, ocupações, trocas e estratégias auto-sustentáveis para manter suas existências e realizar intercâmbios entre artistas, ativistas e grupos. Essa *gambiarra*-processo não apenas possibilita trocas no circuito sul (exemplo disso seriam

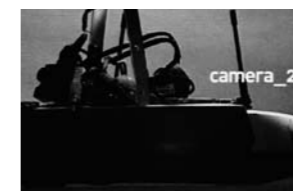
Projeto MetaReciclagem/
MetaReciclagem Project
Oficinas nômades
Fotos/Photos by MetaReciclagem



BijaRi
Arquitetura da resistência, 2005
Reproduções/Reproductions



Lucas Bambozzi
Spio Project, 2005
Reproduções/Reproductions



pects of mobility for these groups and artists, thus breaching the frontiers of the art world, something that would not otherwise occur. The same can be said of the work method, which implies collaborations, the formation of networks, the use of new (and old) technologies. These networks are already highly visible on the horizon of Brazilian activism and art. One thinks of the exchanges brought about by such lists as Corocoletivo, mídiatática, digitofagia, or even the festivals these groups have held over recent years: events promoted with hardly any financial support, just with the participants' will to collaborate and take part.

The current technological conditions have fuelled a growing proliferation of apparatuses, connection possibilities and convergences, and on- and off-line networks that are becoming more and more interconnected, where mobile, wi-fi, remote positioning devices, GPS, RFID, and other systems engage in dialogue and allow for a mixing of analogical and digital technologies, low- and high-tech, in what the theorist Giselle Beiguelman has dubbed 'cybrid culture'.⁷

In the area of new media and art and technology, this intense technological convergence has, in turn, coincided with a veritable boom in the practice of invention (or reinvention) using pre-existing instruments and apparatuses, thus generating a host of *gambiarra*s, gizmos, and contraptions of the strangest possible order and for the most varied ends, ranging from new forms of communication to new activist strategies, from hitherto unthought of ways of handling urban space to innovative attempts to adapt to an unlikely ubiquity of computational machines. These conditions have, in a certain way, erased the limits between the artist and the engineer, something the Russian productivists could only dream of, and confused the staunch notions Lévi-Strauss formulated to separate the *bricoleur* from the engineer, on the one hand, and from the art-

ist, on the other. This set of circumstances opens future perspectives that are almost unforeseeable for the practitioners and creators of the *gambiarra*. We could perhaps dabble in futurist speculation on what the *gambiarra* has in store for us, and in so doing we may turn to someone who has, in a certain way, already envisaged a future landscape for the contraptions that surround us—the science fiction writer Bruce Sterling, who has recently been writing on the objects and apparatuses of today and tomorrow. Exercising a form of speculation he calls *design fiction*, a more 'designed' form of science fiction, Sterling imagines our future on the basis of our relationship with these objects. In his most recent book, *Shaping Things*, a lampooning of sustainable design for the future, he claims that we are in danger "because we design, build, and use dysfunctional hardware."⁸ Sterling sensibly points out that the present form of domination by the ruling classes relies on archaic forms of energy and materials that are both finite and toxic. A regime that destroys the climate, poisons the population, and generates wars over resources. In other words, a futureless one.

In his singular style, Sterling attempts to demonstrate along evolutionary lines how mankind, at a certain point in the course of its technological development—somewhere around the fall of the Mongol Empire—switched from producing and using *artefacts* to using the *machines* that substituted those artefacts, thus turning users into clients. Centuries later, after WWI, these clients transformed into consumers, as the machines became *products* by agency of distribution, commercialisation, and anonymous, uniform mass production. This evolution implied specialisation in the manufacturing and use of things, specialisations that were to sharpen in the stage that followed, beginning, according to Sterling, in 1989. This, he claims, was the year that saw the emergence of gizmos (contraptions,

os intercâmbios de grupos como BijaRi e A Revolução Não Será Televisada com similares argentinos como Grupo de Teatro Callejero), como abre novas perspectivas de mobilidade para estes mesmos grupos e artistas, rompendo fronteiras no mundo da arte, o que de outra forma não aconteceria. O mesmo pode-se dizer do método de trabalho, que implica colaborações, formações de redes, uso de novas (e velhas) tecnologias. Tais redes já são hoje bastante visíveis no horizonte do ativismo e da arte brasileiros. Pense-se, por exemplo, nas trocas realizadas em listas como Corocoletivo, mídiatática, digitofagia, ou mesmo nos festivais realizados por estas redes nos últimos anos: eventos realizados com quase nenhum aporte financeiro, apenas se apoiando na vontade de participação e colaboração de quem toma parte.

As presentes condições da tecnologia têm permitido a proliferação cada vez maior de aparatos, possibilidades de conexão e convergências, redes on-line e off-line cada vez mais interconectadas, onde dispositivos móveis, wi-fi, aparatos de localização à distância, GPS, RFID e outros sistemas dialogam e possibilitam igualmente a mixagem de tecnologias analógicas e digitais, low e hi-tech, no que a teórica Giselle Beiguelman tem denominado de cultura cíbrida.⁶

Essa intensa convergência tecnológica, por sua vez, tem coincido com um verdadeiro *boom* na área de novas mídias e arte e tecnologia, da prática da invenção (ou reinvenção) usando instrumentos e aparelhos pré-existentes, gerando uma infinidade de geringonças, *gizmos* e engenhocas os mais estranhos e com os fins mais variados — de formas diferentes de comunicabilidade a novas estratégias de ativismo, de maneiras impensadas de lidar com o espaço urbano a tentativas inovadoras de se adaptar a uma provável ubiquidade das máquinas computacionais. Tais condições têm, de certa forma, borrado os limites entre o artista e o engenheiro, algo tão sonhado pelos produtivistas russos, e embaralham as noções estanques que Lévi-Strauss criara ao separar o *bricoleur* do engenheiro, por um lado, e do artista, por outro. Todas essas circunstâncias abrem perspectivas de futuro quase imprevisíveis para os praticantes e criadores de *gambiarra*s. Poderíamos mesmo fazer algum exercício de especulação futurista sobre o que a *gambiarra* nos reserva. Para tanto, podemos recorrer a alguém que de certa forma já vislumbrou alguma paisagem para essas geringonças que nos cercam, o escritor de ficção científica Bruce Sterling, que tem ultimamente escrito sobre os objetos e aparatos de hoje e de amanhã. Sterling, num exercício de especulação que chamou de *design fiction*, uma "ficção de design", forma mais "desenhada" de ficção científica, imagina nosso futuro a partir de nossa relação com os objetos. Em seu mais recente livro, *Shaping Things*, uma espécie de libelo do design sustentável para o futuro, ele acredita que estamos em perigo "porque desenhamos, construímos e usamos hardware desfuncional".⁷ Sterling, muito sensatamente, nos diz que a presente forma de exploração das classes dominantes usa formas arcaicas de energia e materiais que são finitos e tóxicos. Tal regime destrói o clima, envenena a população e gera guerras por recursos. Ou seja, não tem futuro.

Em sua escrita peculiar, Sterling tenta nos mostrar, numa linha evolutiva, como o homem, em seu trajeto tecnológico, passou da produção e utilização de *artefatos*, a dada altura na história — pelo final do império Mongol, segundo o autor —, para o uso de máquinas que substituíram os artefatos, transformando seus utilizadores em clientes. Séculos à frente, depois da Primeira Guerra Mundial, estes clientes são transformados em consumidores, quando as máquinas evoluem para *produtos*, através da distribuição, comercialização e fabrico anônimo e uniforme. Esta evolução implicaria especializações na manufatura e uso das coisas, especializações que se agudizariam no momento seguinte, segundo Sterling, iniciado em

LISTS
1 — DIGITOFAGIA
<http://lists.riseup.net/www/info/digitofagia>
2 — COROCOLETIVO
<http://br.groups.yahoo.com/group/corocoletivo/>
3 — MÍDIATÁTICA
<http://br.groups.yahoo.com/group/midiatatica/>

FESTIVALS
1 — DIGITOFAGIA
<http://www.midiatatica.org/digitofagia/>
2 — MÍDIA TÁTICA BRASIL
<http://www.midiatatica.org/mtb/index.htm>

LISTAS
1 — DIGITOFAGIA
<http://lists.riseup.net/www/info/digitofagia>
2 — COROCOLETIVO
<http://br.groups.yahoo.com/group/corocoletivo/>
3 — MÍDIATÁTICA
<http://br.groups.yahoo.com/group/midiatatica/>

FESTIVALS
1 — DIGITOFAGIA
<http://www.midiatatica.org/digitofagia/>
2 — MÍDIA TÁTICA BRASIL
<http://www.midiatatica.org/mtb/index.htm>

⁷ Beiguelman, Giselle, "Admirável Mundo Cíbrido," accessed on August 31, 2006: <http://www.pucsp.br/~gb/texts/cibridismo.pdf#search=%22admir%C3%A1vel%20mundo%20e%C3%ADbrido%22>.

⁸ Sterling, Bruce, *Shaping Things*. Cambridge, The MIT Press, 2005, p. 54.

⁶ Beiguelman, Giselle, "Admirável mundo cíbrido". Acessado em 31 de agosto de 2006: <http://www.pucsp.br/~gb/texts/cibridismo.pdf#search=%22admir%C3%A1vel%20mundo%20e%C3%ADbrido%22>

⁷ Sterling, Bruce, *Shaping Things*. Cambridge, The MIT Press, 2005, p. 54 (as traduções do inglês são minhas).

gadgets) and the transformation of consumers into the *end users* of the “New World Disorder” in which we now live. These *gizmos* are, we are told, highly unstable, user-alterable, tremendously multifunctional, and generally programmable. They also have a short life cycle. These *gizmos* have so much functionality that it is usually cheaper to import new functionalities for the object than to try to simplify it. The next evolutionary phase is what Sterling calls *spime*. Technically, *spimes*—a neologism of the author’s making—do not yet exist as such, but he envisages them as interactive, new, inventive, manufactured objects the framework of which supports such a wealth and volume of information and data that they effectively amount to materialisations of an immaterial system. *Spimes* will basically be data from start to finish. Sustainable, improvable, each with its own unique identity, and made of substances that can be returned to the productive chain for use in future *spimes*; for Sterling, “*Spimes* are information melded with sustainability.”⁹

Even though Sterling does not directly mention its DIY-style production, and despite the fact that *spime* incorporates data from the history of the object itself (among other forms, from the RFID system) and that sophistication is largely something one would not associate with the *gambiarra*, it is impossible not to see in his description of *spime* something of the multifunctionality, the ever-present possibility for recreation, alteration, and modification that defines the recombinatory character of the *gambiarra*. In an almost biological way, to think of Gilbert Simondon or Bernard Stiegler, the technical object (the appliance, the apparatus, or whatever else it may be) can improve over time, generating composites and transforming—who knows—, maybe even really evolving. And on these terms, the *gambiarra* could well be a riskier, more creative sister of the *gizmo*, that is, a precursor of the *spime*. Then again, could it be that, with its constant updating and reupdatings, the *gambiarra* isn’t already just that—a *spime*?

1989, quando apareceram os *gizmos* (engenhocas, *gadgets*) e consumidores viraram *utilizadores-finais* na “Nova Desordem Mundial” em que vivemos agora. Os *gizmos* são, pois, objetos altamente instáveis, alteráveis pelo utilizador, tremendamente multifuncionais e normalmente programáveis. Têm também um período de vida curto. Os *gizmos* oferecem tanta funcionalidade que é normalmente mais barato importar novas funcionalidades para o objeto do que seria simplificá-lo. A evolução seguinte seria o que Sterling define como *spime*. Tecnicamente, *spimes* — um neologismo do autor — ainda não existem como tais. Na previsão de Sterling, o *spime* é maquinário interativo, novo, inventivo, objeto fabricado cujo suporte informativo ou dados armazenados são tantos e tão ricos que conformam a materialização de um sistema imaterial. *Spimes* começam e terminam como dados. São sustentáveis, aprimoráveis, com identidade única e feitos de substâncias que podem ser retornadas à cadeia de produção de outros futuros *spimes*. Como diz Sterling, “*Spimes* são informação fundida com sustentabilidade”.⁸

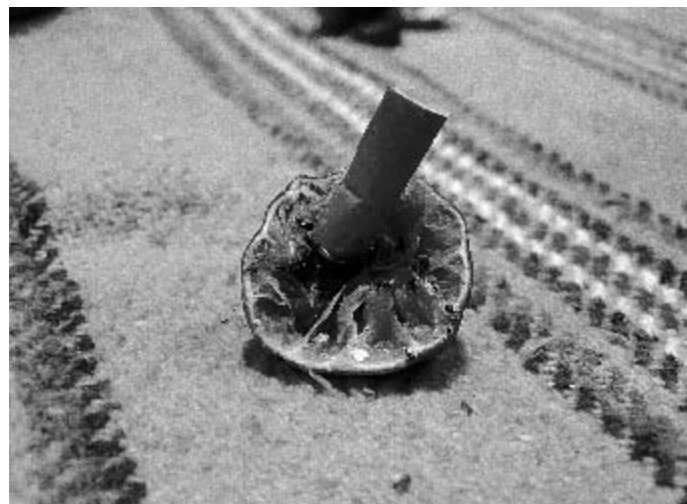
Muito embora Sterling não cite a produção “faça-você-mesmo” de forma direta e o *spime* incorpore dados da história do próprio objeto (entre outras formas, pelo sistema RFID), sofisticação esta muito distante de boa parte das atuais criações de *gambiarra*s, não há como não ver em sua visualização do *spime* um pouco da multifunção, da sempre presente possibilidade de recriação, de alteração e modificação que define o caráter recombinante da *gambiarra*. Numa trajetória quase biológica, como poderíamos pensar com Gilbert Simondon ou Bernard Stiegler, o objeto técnico (o aparelho, o aparato, o que seja) pode se aprimorar com o tempo, gerando compostos, transformando-se, numa linha quiçá realmente evolutiva. E, nessa linha, a *gambiarra* bem poderia ser uma irmã mais criativa, mais arriscada dos *gizmos*, ou seja, uma precursora do *spime*. Ou então não será que, com suas constantes atualizações e reatualizações, a *gambiarra* já não é, ela mesma, um *spime*?

⁹ Idem, p. 43.

⁸ Idem, p. 43.

à direita/right
Cao Guimarães
Gambiarra 02, 2005
Fotografia/Photograph
Reprodução/Reproduction

abaixo/below
Gambiarra 41, 2005
Fotografia/Photograph
Reprodução/Reproduction



Cao Guimarães
Gambiarra 19, 2005
Fotografia/Photograph
Reprodução/Reproduction



Art residencies

THE MULTIPLE DIRECTIONS OF CONTEMPORARY TRANSITS

By DANIEL HORA

Aboriginal Creation myths tell of the legendary totemic beings who had wandered over the continent in the Dreamtime, singing out the name of everything that crossed their path

Bruce Chatwin, *The Songlines*

Art carries within the universality of human experience. From the first scribbles in the caves to the interventions in urban spaces and the digital media languages, the artists' wish to understand and express something about the environment around them and their imaginary is clear. This is an impulse that, undoubtedly, has not lost any of its power. It remains in force and becomes increasingly multiple thanks to the technological apparatuses that facilitate travel and international communication. In the present day panorama in which movement, transitoriness, and a mix of globalism and localism ("glocalisation") define culture, the art residencies play a key role.

The recent dissemination of the residency programmes correspond to the need of artists and intellectuals

DANIEL HORA is a journalist graduated from Universidade de São Paulo (2000) and specialized in art criticism from Universidad Complutense de Madrid (2005). He lives in São Paulo and writes in publications such as *Folha de S.Paulo*, *Correio Brasiliense*, and *Valor Econômico* newspapers, as well as the magazines *Bien'Art* and *Bravo!*.

to experiment the world in its various surroundings, where they carry out *in situ* projects, becoming part of creative communities, and taking advantage of ideas and practical methods of exchange. Contemporary artistic nomadism, given impulse by the residencies, consists in this temporary rooting in a foreign space act, with the aim of discovery and of the renovation of conscience and of visual solutions. It is the search for the liberation of preestablished codes, identified by French philosopher Gilles Deleuze. The ephemeral also ends up resulting in association structures and partnerships that bring together artists from different backgrounds and entities, linked or not to culture, with long-term reverberations around sheltering places and provisional work.

The residency programmes do not feature a pattern: each bears its own fundamentals and atmosphere. The duration time can range from a few weeks, to months or more than one year. The organisation, in charge of art centres, galleries, and

institutions, determine directions ranging from the more traditional to the more daring, oscillating between the total dedication to certain disciplines to unrestricted scope. The type and amount of funding and material (infrastructure) offered to the participants also varies from all expenses covered to the simple making available of working space.

From the historical point of view, we have lived, since the 1990s, the third wave of subsidised mobility. According to Trans Artists (www.transartists.nl), an independent foundation and administrative division of the International Association of Residential Arts Centres (Res Artis — www.resartis.org), the residencies have achieved extreme popularity in the last fifteen years and have disseminated to the four corners of the globe, including countries such as Brazil, Australia, Taiwan, Estonia, Zambia, Japan, and Vietnam. The new opportunity network, however, is the fruit of past initiatives and of the example of projects that have been going on for decades. We have inherited two models from the 1960s

Residências artísticas

AS MÚLTIPLAS DIREÇÕES DOS TRÂNSITOS CONTEMPORÂNEOS

Por DANIEL HORA

Os mitos dos aborígenes australianos sobre a Criação falam de seres totêmicos lendários que vagaram pelo continente no Tempo do Sonho, cantando o nome de tudo que cruzasse o seu caminho

Bruce Chatwin, *The Songlines*

A arte carrega em si a universalidade da experiência humana. Dos primeiros rabiscos nas cavernas às intervenções nos espaços urbanos e às linguagens dos meios digitais, é claro o desejo do artista de compreender e expressar algo sobre o ambiente que o rodeia e seu imaginário individual. Impulso que, sem dúvida, não perdeu nada de sua força. Segue vigente e torna-se cada vez mais múltiplo, graças aos aparatos tecnológicos que facilitam as viagens e a comunicação internacional. No panorama atual, em que o movimento, a transitoriedade e a mistura entre globalismo e localismo ("glocalização") definem a cultura, as residências artísticas exercem função-chave.

A grande disseminação recente dos programas de estadia corresponde à necessidade dos artistas e intelectuais de experimentar o mundo

DANIEL HORA é jornalista formado pela Universidade de São Paulo (2000), com pós-graduação em crítica de arte pela Universidad Complutense de Madrid (2005). Vive em São Paulo e escreve para publicações como os jornais *Folha de S.Paulo*, *Correio Brasiliense* e *Valor Econômico*, além das revistas *Bien'Art* e *Bravo!*.

em seus diversos ambientes, onde fazem pesquisas e projetos *in situ*, integrando-se a comunidades criativas e tirando proveito da troca de idéias e de métodos práticos. O nomadismo artístico contemporâneo, impulsionado pelas residências, consiste nessa ação de radicação temporária em um espaço alheio, com a finalidade da descoberta e da renovação da consciência e das soluções visuais. É a busca pela libertação dos códigos pré-estabelecidos, identificada pelo filósofo francês Gilles Deleuze. O intercâmbio efêmero acaba também por resultar em estruturas de associação e parcerias que unem artistas de distintas procedências e entidades ligadas ou não à cultura, com reverberações de longo prazo no entorno dos locais de abrigo e trabalho provisórios.

Os programas de residência não possuem um padrão: cada um deles tem sua atmosfera e fundamentação própria. O tempo de duração pode ser de algumas semanas, meses ou mais de um ano. A organização, que fica a cargo dos centros de arte, galerias e instituições, determina direcionamen-

tos dos mais tradicionais aos mais ousados, que oscilam entre a dedicação completa a determinadas disciplinas e a abrangência irrestrita. O tipo e a quantidade de apoio financeiro e material (de infra-estrutura) oferecido aos participantes também varia da cobertura de todas as despesas à simples cessão de espaços de trabalho.

Do ponto de vista histórico, vivemos desde os anos 1990 a terceira onda da mobilidade artística subsidiada. Segundo a Trans Artists (www.transartists.nl), fundação independente e divisão administrativa da International Association of Residential Arts Centres (Res Artis — www.resartis.org), as residências alcançaram extrema popularidade e se difundiram na última década e meia para todos os cantos do mundo, incluindo países como Brasil, Austrália, Taiwan, Estônia, Zâmbia, Japão e Vietnã. A nova rede de oportunidades, no entanto, é fruto de iniciativas do passado e do exemplo de projetos em atividade há décadas. Dos anos 1960 (o momento anterior de ascensão dos programas), herdamos dois modelos: o de reclusão temporária da socieda-

(the moment prior to the emergence of the programmes): the temporary retreat from bourgeois society for the idealisation of utopias of social transformation and that of the engagement in communities by means of studios set up in villages and cities. In its turn, the first expansion phase, taken place in the turn of the 19th to the 20th century, has given us the notion of patronage of the founders of the pioneering colonies in the USA and in Europe.

Today, most of the residencies publish the information regarding their diverse selection processes open to artists of all nationalities on the Internet. It is usual that some kind of documentation is to be sent: a CV, a statement of intention, or, according to the case, a working

research proposal. Each host entity features their own evaluation criteria and the activities are usually planned six months beforehand, and, not unusually, a few years. The chosen ones must sometimes fulfil a few goals, as for instance, the final exhibition at the end of the period or the carrying out of a project in collaboration with the resident colleagues and the local public. However, many centres offer almost unconditional hospitality: the artist is free to take advantage of the stay according to his or her own interests, though there is some kind of follow up.

The artist should always get information before choosing an opportunity and persevere so as to avoid disappointments. On the other hand, the residencies are not the only ways

of living and creating outside one's place of origin. The festivals, competitions, and international workshops are also the other options. Anyway, the permeability of present-day borders and the strengthening of international exchanges, by means of networks, collectives, and carrying out of experimental work, have strengthened contemporary art circuits, as they agency production and circulation sustainability of cultural diversity. In some cases, the artists keep in continuous movement, moving from one programme to another, almost successively, acting as authentic postmodern era nomads. The statements that follow illustrate a little of this universe, in the complexity of connections with the social and political spheres.

de burguesa para a idealização das utopias de transformação social e o de engajamento em comunidades através de estúdios instalados em vilas e cidades. Por sua vez, a primeira fase de expansão, ocorrida na virada dos séculos XIX para XX, legou-nos a noção de patronato dos fundadores das colônias pioneiras dos Estados Unidos e Europa.

Hoje, a maioria das residências dispõe na internet as informações referentes a seus processos de seleção, abertos a artistas de todas as nacionalidades. É comum que se exija o envio de documentação: um currículo, uma carta de intenções ou, conforme o caso, uma proposta de pesquisa e de trabalho. Cada entidade receptora tem seus critérios de avaliação e as atividades costumam

ser planejadas com antecedência de seis meses, em geral, a alguns anos. Os escolhidos devem, em algumas circunstâncias, cumprir algumas metas, por exemplo, uma exposição no final do período ou a realização de um projeto em colaboração com os colegas residentes e o público local. No entanto, muitos centros proporcionam hospitalidade quase incondicional: o artista é livre para se valer da estadia conforme os seus próprios interesses, embora haja algum acompanhamento.

O artista sempre deve informar-se antes de escolher uma oportunidade e ser perseverante para evitar desapontamentos. Por outro lado, as residências não são os únicos meios para viver e criar fora do lugar de origem. Os festivais, concursos e oficinas

internacionais também representam opções. De qualquer maneira, a permeabilidade das fronteiras atuais e o fortalecimento do intercâmbio internacional, através de redes, coletivos e da viabilização de trabalhos experimentais, têm fortalecido os circuitos da arte contemporânea, na medida em que agenciam a sustentabilidade da produção e da circulação da diversidade cultural. Em alguns casos, os artistas se mantêm em movimento contínuo, transitando de um programa a outro quase que sucessivamente, e agindo como autênticos nômades da era pós-moderna. Os depoimentos apresentados a seguir ilustram um pouco desse universo, na complexidade de suas conexões com as esferas social e política.

ATELIERS INTERNATIONAUX DU FRAC DE PAYS DE LA LOIRE
Carquefou, Loire, France
LE GRAND CAFÉ — CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
Saint-Nazaire, Loire, France
www.fracdespaysdelaloire.com
The programmes run by the Regional Contemporary Art Funds (Frac) of France offer scholarships to artists wishing to produce work in contact with the local communities. The resulting works are exhibited locally and abroad and may even be purchased by Frac.

BANFF CENTRE
Banff, Alberta, Canada
www.banffcentre.ca
Offers residencies to professionals in the visual arts and media, music, theatre, literature, and aboriginal art. Duration varies from three months to one year. Financial assistance is subject to project evaluation, merit, and the demands of each programme.

CENTRE NATIONAL DE LA DANSE
Paris, France
www.cnd.fr
A centre dedicated to dance and subordinated to the French Ministry for Culture.

CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA
Montevideo, Uruguay
www.cce.org.uy/cce/index.php
The institution takes artists to its space in Montevideo, where they spend some days working on projects. Guests also hold workshops and conferences for local artists.

CITÉ INTERNATIONALE DES ARTS
Paris, France
www.citedesartsparis.net
Receives artists from various countries at its lodgings/studios. These artists are either enrolled directly or nominated by their countries or institutions. FAAP keeps rooms there, where its teachers and students can spend a semester. Registration opens twice yearly.

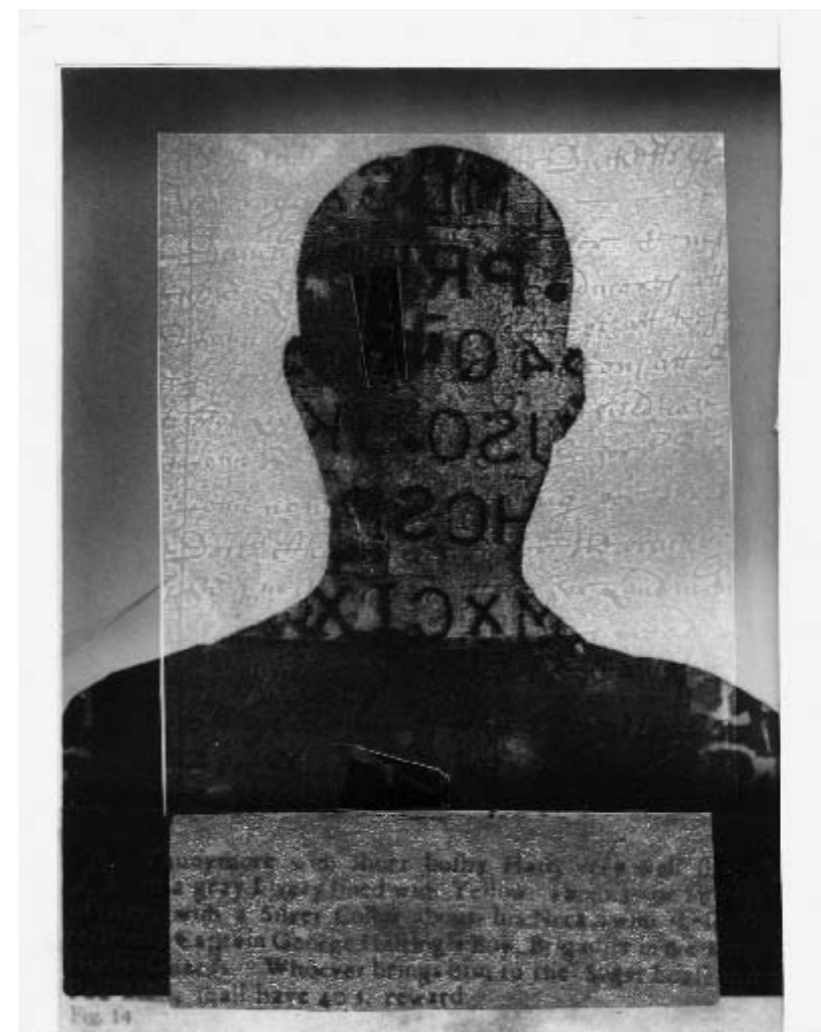
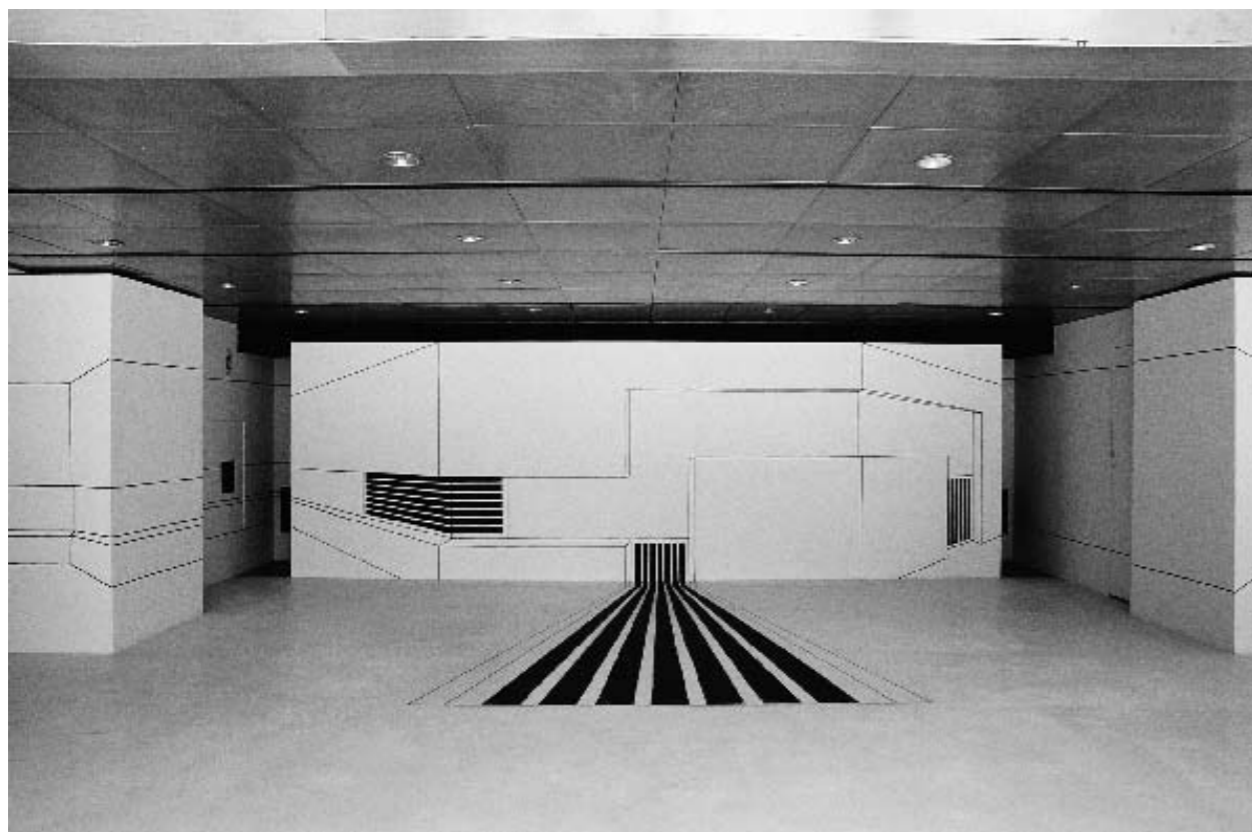
ATELIERS INTERNATIONAUX DU FRAC DE PAYS DE LA LOIRE
Carquefou, Loire, França
LE GRAND CAFÉ — CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
Saint-Nazaire, Loire, França
www.fracdespaysdelaloire.com
Os programas dos Fundos Regionais de Arte Contemporânea (Frac) da França oferecem bolsas a artistas para que produzam em contato com as comunidades locais. Ao final, as obras são expostas em locais do país e no exterior e podem ser compradas pelos Frac.

BANFF CENTRE
Banff, Alberta, Canadá
www.banffcentre.ca
Oferece residências para profissionais de artes visuais e mídia, música, teatro, literatura e arte aborígene. O período de estadia varia de três meses a um ano. O auxílio financeiro está sujeito à avaliação de projeto, mérito e exigências de cada programa.

CENTRE NATIONAL DE LA DANSE
Paris, França
www.cnd.fr
É um centro dedicado à dança e subordinado ao Ministério da Cultura francês.

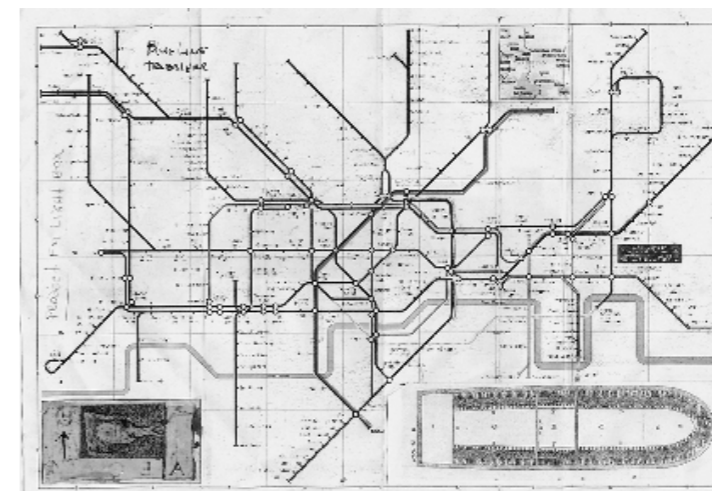
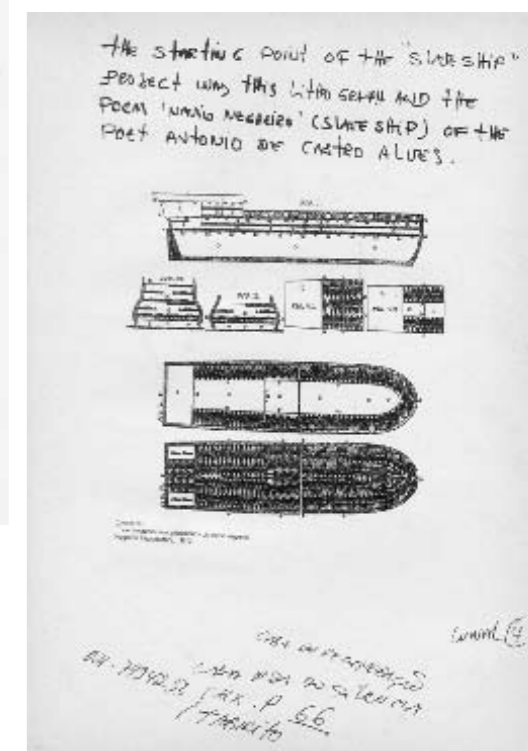
CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA
Montevideo, Uruguai
www.cce.org.uy/cce/index.php
A instituição leva artistas para realizar projetos durante alguns dias no espaço mantido em Montevideo. Os convidados também organizam oficinas e conferências para artistas locais.

CITÉ INTERNATIONALE DES ARTS
Paris, França
www.citedesartsparis.net
Acolhe em alojamentos-ateliês artistas de vários países inscritos diretamente ou indicados por países e instituições. A FAAP mantém um espaço onde seus alunos e professores podem permanecer por um semestre. As inscrições são abertas duas vezes ao ano.



Eustáquio Neves
Série *Boa aparência*, 2004-2005
Boa aparência series, 2004-2005
fotografia, técnica mista/
photograph, mixed media
Reprodução/Reproduction

Iara Freiberg
Ocupação (SESC Paulista), 2005
Reprodução/Reproduction



Eustáquio Neves
Série *Outros navios*, 1999
Outros navios series, 1999
fotografia, técnica mista/
photograph, mixed media
Reproduções/Reproductions



PERMEATIVE BORDERS

The ease of traffic and communications between the continents has revealed the fallibility of the centre–periphery maps made up of the notions of North and South only and developed and developing countries. Central peripheries such as small cities in Europe coexist with peripheral centres such as Latin American metropolises. Although the economic, technological, and political concentration maintains the importance of the London, New York, and Paris circuits, the artists seek different opportunities to satisfy diverse interests. The exercise of their typical nomad condition encompasses fluxes from North to South, South to North, and between neighbouring regions. At each new surroundings lies a challenge: the dialogue with the audience, specialised professionals, artists, and local actors from outside the art world.

ALESSIO ANTONIOLLI

Curator and director of the Gasworks programme (London, United Kingdom) and of the Triangle Arts Trust. Since 1994, Gasworks has welcomed 150 artists from sixty countries.

Gasworks sends London–based artists to the Triangle network residencies in places such as Kenya, Cuba, China, and India. For UK artists, the programmes in “developing countries” are taken as a challenge, a chance to learn under a different perspective, and of testing the universality of one’s work. The idea sounds interesting, but it is scary and often impracticable, since you show your work to people with different references. I think it is a fantastic test for the meaning of expressions, usually vague, such as “international art.”

London–based artist Olivia Plender, who was in residence at El Basilico in Buenos Aires, in 2005, has told me that the people around her were involved in their own contexts and at the same

time they were well–informed about what was going on in London and New York. Olivia was aware of what went on in New York and London, but had no idea of the goings on in Buenos Aires before travelling. This suggests the question: who is really isolated and uses the excuse of being the centre so as not to feel the need to find out what takes place around them?

ARMANDO ANDRADE TUDELA

Peruvian artist. Lives in Saint–Étienne, France. Was in residence at the Jan van Eyck Academie (Maastricht, the Netherlands, 2004–2005) and the Bienal de São Paulo, at FAAP’s Edifício Lutétia (2006).

Centre and periphery are very undefined sides and do not determine the differences between one residency and another. This division must be discarded. I imagine the attractions that a programme in Lima, Peru, could bring. It would be very stimulating for artists coming from structured places. Residencies are places that facilitate the presence in a place that is not his or her own. In this sense, what for one is the centre, for another is the periphery. If you need money, you apply for a programme that offers that. If you want space to be able to think and do, you go somewhere else.

The contemporary artist has a chance to go everywhere: go from a poor place to another poor place can be as interesting as the counterpoint centre–periphery. Comfort, when seen as a premise, generates problems, because to facilitate things does not mean to produce comfort. On the other hand, if world traffic is stimulated, it provides artists with contexts that help him or her understand their own situation. What does the opening up of access to travel mean if two months are needed for some to obtain a visa? This reinforces the *persona non grata* category and dismantles notions of the global village.

AUGUSTO ALBUQUERQUE

Administrative manager of the Instituto Sacatar (Ilha de Itaparica, Bahia). Since 2001, the residency programme has received ninety–one artists from all over the world.

It is usual that artists leave the Sacatar to join other residencies, or that they arrive from other residencies when they land here. The programmes in the European and North American circuits are usual and a development tool for their careers. For in the hundreds of institutions scattered around the world, many offer extensive programmes, paying maintenance grants for the artists and their production. We need to disseminate more widely these opportunities that are taken little advantage of by Brazilians.

Statistics in Brazil denounce the concentration of cultural initiatives centralised in the Brazilian Southeast, reflecting in great part the regional economic force. But one cannot deny, equally, the power of Europe and North America. The Sacatar Institute acts in the counter flow of this logic, it breaks paradigms [of centre and periphery], and seeks to place its activities neither in the USA, where its funding comes from, nor in the centres of organised culture in Brazil. On the contrary, it has settled in Bahia, which is one of the centres of living culture, spontaneous and plural, the ideal site for the setting up of its programme.

GORDON KNOX

Is the artistic director of the Montalvo Arts Center (Saratoga, USA). Was director of the Civitella Ranieri Foundation from 1989 to 2001.

There are always centres and peripheries, although in the world of the arts these concepts are less defined than those emerging from the economic and technological concentration. Certainly, the vernacular much strength-



FRONTEIRAS PERMEÁVEIS

A facilidade de trânsito e de comunicação entre os continentes tem revelado a falibilidade dos mapas de centro e periferia feitos apenas a partir das noções de Norte e Sul e de países desenvolvidos e em desenvolvimento. Periferias centrais, como pequenas cidades da Europa, coexistem com centros periféricos como as metrópoles da América Latina. Ainda que a concentração econômica, tecnológica e política mantenha a importância dos circuitos de Londres, Nova York e Paris, os artistas procuram oportunidades diferentes para satisfazer interesses diversos. O exercício de sua condição típica de nômades engloba fluxos de norte a sul, sul a norte e entre regiões vizinhas. A cada entorno há um desafio: o diálogo com o público, profissionais especializados, artistas e atores locais de fora do mundo das artes.

ALESSIO ANTONIOLLI

Curador e diretor do programa Gasworks (Londres, Reino Unido) e da organização Triangle Arts Trust. Desde 1994, o Gasworks recebeu 150 artistas de sessenta países.

O Gasworks envia artistas radicados em Londres para residências da rede Triangle em locais como o Quênia, Cuba, China e Índia. Para artistas do Reino Unido, os programas nos “países em desenvolvimento” são tidos como um desafio, uma chance de aprender com uma perspectiva diferente e de testar a universalidade do trabalho. Idéia que soa interessante, mas é assustadora e muitas vezes impraticável, uma vez que você mostra suas obras para pessoas com referências diferentes. Creio que é um teste fantástico para o significado de expressões, geralmente vagas, como “arte internacional”.

A artista radicada em Londres Olivia Plender, que esteve na residência de El Basilico, em Buenos Aires, em 2005, comentou comigo como as

pessoas ao redor dela estavam envolvidas em seus próprios contextos e ao mesmo tempo eram bem informadas sobre o que acontecia em Londres e Nova York. Olivia sabia o que acontecia em Nova York e Londres, mas não tinha idéia a respeito de Buenos Aires antes de viajar. Isso sugere uma questão: quem está realmente isolado e usa a desculpa de que é o centro para deixar de descobrir o que ocorre ao redor dele mesmo?

ARMANDO ANDRADE TUDELA

Artista peruano. Vive em Saint–Étienne, na França. Foi residente na Jan van Eyck Academie (Maastricht, Holanda, 2004–2005) e Bienal de São Paulo, no Edifício Lutétia da FAAP (2006).

Centro e periferia são lados bastante indefinidos e não determinam as diferenças entre uma residência e outra. Essa divisão precisa ser descartada. Imagino os atrativos que um programa em Lima, no Peru, poderia ter. Seria muito estimulante para artistas que viessem de lugares estruturados. As residências são lugares que facilitam a presença de alguém em um espaço que não é o seu. Nesse sentido, o que para um é o centro, para outro é a periferia. Se você necessita de dinheiro, se inscreve para um programa que ofereça isso. Se quer espaço para poder pensar e fazer, vai para outro lugar.

O artista contemporâneo tem a chance de passar por todos os lados: ir de um lugar pobre a outro pobre pode ser tão interessante quanto o contraponto centro–periferia. O conforto, quando visto como um pressuposto, gera problemas, porque facilitar não significa deixar as coisas cômodas. Por outro lado, se o trânsito mundial é estimulado, ele fornece ao artista contextos que o ajudam a entender sua própria situação. Que representa a abertura de acessos se para viajar são necessários dois meses para que alguns consigam vistos?

Isso reforça a categoria de *persona non grata* e desmancha as noções de aldeia global.

AUGUSTO ALBUQUERQUE

Gerente administrativo do Instituto Sacatar (Ilha de Itaparica, Bahia). Desde 2001, o programa de residências da instituição recebeu 91 artistas de várias partes do mundo.

Chega a ser comum que os artistas saiam do Sacatar para outras residências, ou que delas procedam quando chegam aqui. Os programas nos circuitos europeu e norte–americano são corriqueiros e uma ferramenta de desenvolvimento das carreiras. Até porque nas centenas de instituições espalhadas pelo mundo, muitas oferecem programas extensivos, pagando bolsas para a manutenção do artista e de sua produção. Precisamos divulgar mais essas oportunidades tão pouco aproveitadas pelos brasileiros.

As estatísticas nacionais denunciam a concentração de iniciativas culturais centralizadas no Sudeste brasileiro, refletindo, em grande parte, a força econômica regional. Não há como negar, igualmente, a força européia e norte–americana. O Instituto Sacatar atua na contramão da lógica, rompe com os paradigmas [de centro e periferia] e procura instalar suas atividades não nos EUA, de onde provém seu financiamento, tampouco nos centros de cultura organizada do Brasil. Ao contrário, fixou–se na Bahia, que é um dos centros de cultura viva, espontânea e plural, o sítio ideal para a instalação de seu programa.

GORDON KNOX

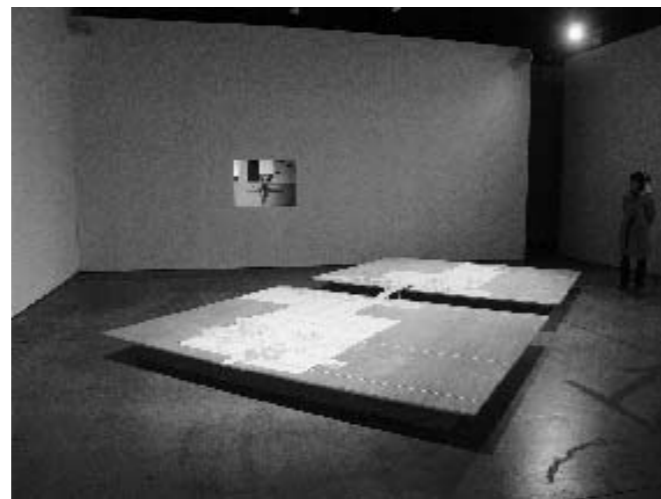
É diretor artístico do Montalvo Arts Center (Saratoga, EUA). Foi diretor da Civitella Ranieri Foundation entre 1989 e 2001.

Sempre há centros e periferias, embora no mundo das artes esses conceitos sejam mais indefinidos do

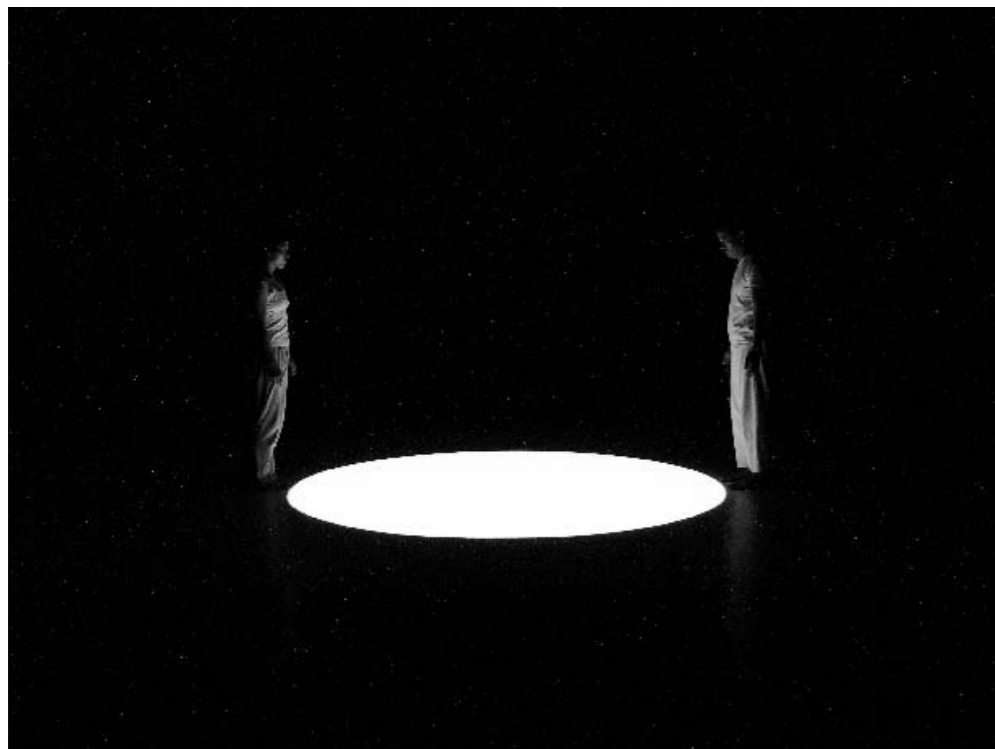
a. detanico | r. lain
Flatland, 2003
Reprodução/Reproduction



a. detanico | r. lain
(em co-autoria com Jiri Skala)
(co-authored by Jiri Skala)
Seoul/Killing Time, 2003
Reprodução/Reproduction



a. detanico | r. lain.
Weightless Days, 2006
Reprodução/Reproduction



Lia Chaia
Globo celeste – Paris, 2004
Reproduções/Reproductions



Lia Chaia
Globo celeste – Paris, 2004
Foto/Photo by Cássio Vasconcelos

ens investigations and the global development. The most successful projects I took part in were those that produced the greatest impact in the circulation of ideas.

The peripheral centres and the central peripheries are useful terms and offer an examination of the dynamics of global ideas. We could speak of muffled and amplified voices. The great threat, presently, are the general barriers imposed on travel from the periphery to the centre, fruit of the increasing paranoia and xenophobia. We cannot compare the nomadism of the artists with the dilemmas lived by the immigrants of political and economic adversity. But one can always hope that artists should cast their acute critical glance on these problems, precisely because they are itinerant and are in movement.

I always think that the “first” residency was at the house that Van Gogh rented in Arles in 1888, for which he invited Paul Gauguin. There they worked together for a few months. According to Van Gogh, the experience created an “excessively electric atmosphere.”

LARA ALMARCEGUI

Spanish artist. Based in the Netherlands for the last nine years. Lives in Rotterdam. Was in residence at the Galleri Index (Stockholm, Sweden, 2003), Le Grand Café,

Centre d’art contemporain (Saint–Nazaire, France, 2002–2003), and the Bienal de São Paulo, at FAAP’s Edifício Lutétia (2006).

I think art has been spreading a lot. Artists can live in all kinds of places. Now, many live in Berlin, but because it is cheaper. It seems that artists prefer to go to the periphery than to the centres. They prefer to have lots of room to work and they find such opportunities in cheaper places. It is still important to be in London, New York, or Paris to advance one’s career, but it is necessary to take production to the regions in lack of culture.

To take artists into a city can be a political and urbanistic strategy. I realise that the Edifício Lutétia participates in the programme of São Paulo downtown improvement. It is an excellent project, but it must be taken into account that it can one day help to cause the increase in rents in the surrounding areas. That would be the gentrification—when the revitalisation of degraded neighbourhoods attracts the wealthy, causes the increase in the price of the square meter of land, and results in the eviction of popular classes. The arrival of artists—in–residence, of architecture offices, and of galleries is part of this process. This has happened in the New York SoHo, London Chelsea, and Barcelona’s El Raval.

MARCELO CIDADE

Brazilian artist. Lives in São Paulo. Was resident at Le Grand Café, Centre d’art contemporain (Saint–Nazaire, France, 2005).

In Paris, I went to galleries and studios. I felt a rivalry between the artists bigger than the disposition of doing things together. Nobody showed what he or she was doing, there was mistrust and individualism, differently from Brazil. It is a comfortable situation, because all the means are available to them: they can stay at home and do their ‘little painting’ because they will find a market for that. Whatever the work, no social concern. On the other hand, in Saint–Nazaire, the curator carried out an exhibition with the theme *Modern@ité2*, about architecture and the failure of the modern project. Something a lot more daring and charged politically.

It was good to face the reality that not all in Europe is better than here. Almost all the galleries that I visited and the artwork I saw in Paris I found of bad quality. Because there is the money–induced accommodation, the artwork ends up becoming a great technological allegory with an excess of materials. In Brazil, it is quite the opposite: the artist makes do with anything.

que os derivados da concentração econômica e tecnológica. Certamente, o vernáculo fortalece muito as investigações e o desenvolvimento global. Os mais bem–sucedidos projetos de que participei foram aqueles que produziram os maiores impactos na circulação de idéias.

Os centros periféricos e as periferias centrais são termos úteis e oferecem um exame da dinâmica das idéias globais. Poderíamos falar de vozes abafadas e amplificadas. A grande ameaça atual são as barreiras gerais impostas às viagens da periferia para o centro, um fruto da paranóia crescente e da xenofobia. Não podemos comparar o nomadismo dos artistas com os dilemas vividos pelos emigrantes da adversidade política e econômica. Mas podemos esperar que os artistas lancem seu olhar crítico apurado sobre esses problemas, precisamente porque eles são itinerantes e estão em movimento.

Sempre penso que a “primeira” residência foi a casa que Van Gogh alugou em Arles, em 1888, para onde convidou Paul Gauguin. Lá eles trabalharam juntos por alguns meses. Segundo Van Gogh, a experiência criou uma atmosfera “excessivamente elétrica”.

LARA ALMARCEGUI

Artista espanhola. Radicada na Holanda há nove anos. Vive em Roterdã. Foi residente na Galleri Index (Estocolmo, Suécia, 2003), Le Grand Café, Centre d’art contemporain (Saint–Nazaire, França, 2002–2003) e Bienal de São Paulo, no Edifício Lutétia da FAAP (2006).

Acho que a arte está se disseminando muito. Os artistas podem viver em todos os tipos de lugares. Agora, vivem muitos em Berlim, mas porque é mais barato. Parece, inclusive, que os artistas gostam mais de ir para a periferia do que para os centros. Preferem ter bastante espaço para trabalhar e encontram essa possibilidade em locais baratos. Ainda é importante estar em Londres, Nova York ou Paris para dar impulso à carreira, mas é necessário levar a produção para regiões carentes de cultura.

Levar artistas para uma cidade pode ser uma estratégia política e urbanística. Percebo que o Edifício Lutétia participa do programa de melhoria do centro de São Paulo. É um ótimo projeto, mas se deve levar em conta se algum dia pode ajudar a provocar a subida dos aluguéis no entorno. Seria o chamado fenômeno de *gentrification* — quando a revitalização de bairros deteriorados atrai quem tem dinheiro, gera a elevação do preço do metro quadrado e resulta na saída das classes populares. A chegada de artistas em residências, de escritórios

de arquitetura e de galerias faz parte desse processo. Isso já aconteceu no SoHo nova–iorquino, no Chelsea londrino e no El Raval barcelonês.

MARCELO CIDADE

Artista brasileiro. Vive em São Paulo. Foi residente no Le Grand Café, Centre d’art contemporain (Saint–Nazaire, França, 2005).

Em Paris, fui a galerias e ateliês. Senti uma rivalidade entre os artistas maior do que a disposição de fazer coisas juntos. Ninguém mostrava o que estava fazendo, havia desconfiança e individualismo, diferente do Brasil. É uma situação cômoda, porque todos os meios estão disponíveis para eles: podem ficar em casa e fazer sua ‘pinturinha’ que vão ter mercado para isso. O trabalho que for, sem preocupação social. Já em Saint–Nazaire, a curadora fez uma exposição com o tema *Modern@ité 2*, sobre arquitetura e a falha do projeto moderno. Algo bem mais ousado e com carga política.

Foi bom para cair na real de que nem tudo que é na Europa é melhor do que aqui. Quase todas as galerias que visitei e os trabalhos que vi em Paris achei ruins. Por existir o comodismo da grana, as obras acabam sendo uma grande alegoria tecnológica com excesso de materiais. No Brasil, é bem o oposto: o artista se vira com qualquer coisa.

CIVITELLA RANIERI FOUNDATION

Umbertide, Italy
www.civitella.org
The foundation has a centre located in the Civitella Ranieri castle in the region of Umbria. The multidisciplinary programme lasts from five to six weeks and encourages work, reflection, and contact among artists. Participants are chosen by nomination.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

Porto Alegre, Brazil
www.iberecamargo.uol.com.br
Offers annual scholarships to Brazilian artists, resident in the country, who are interested in spending a season at an international art centre. The foundation has sent scholarship holders to the Sala de Arte Público Siqueiros and Galería Garash, in Mexico, and the Cité des Arts, in Paris.

GASWORKS INTERNATIONAL RESIDENCY PROGRAMME

London, United Kingdom
www.gasworks.org.uk
Offers foreign artists of any discipline the chance to live and work in London for periods of up to three months. The programme encourages contact and the exchange of ideas among its participants. The institution assists in the search for funding.

INDEX FOUNDATION

Stockholm, Sweden
www.indexfoundation.se
An independent space run by the Swedish Contemporary Art Foundation. Each year the institution promotes from six to eight exhibitions of interdisciplinary work. Lara Almarcegui produced a project in Stockholm at Index’s invitation.

INSTITUTO SACATAR

Ilha de Itaparica, Bahia, Brazil
www.sacatar.org
The programme offers transport, lodgings, and studio space for periods ranging from six weeks to three months. UNESCO–Aschberg scholarships can also be obtained. Participants produce work of their own accord and receive support for projects with regional groups.

CIVITELLA RANIERI FOUNDATION

Umbertide, Itália
www.civitella.org
A fundação possui um centro no castelo Civitella Ranieri, na região da Úmbria. O programa multidisciplinar dura de cinco a seis semanas e incentiva o trabalho, reflexão e contato entre os artistas. Os participantes são escolhidos por nomeação.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

Porto Alegre, Brasil
www.iberecamargo.uol.com.br
Oferece bolsas anuais para artistas brasileiros, residentes no país, interessados em passar uma temporada em um centro de arte internacional. Já levou bolsistas para a Sala de Arte Público Siqueiros e Galería Garash, no México, e Cité des Arts, em Paris.

GASWORKS INTERNATIONAL RESIDENCY PROGRAMME

Londres, Reino Unido
www.gasworks.org.uk
Oferece a artistas estrangeiros de qualquer disciplina a oportunidade de viver e trabalhar em Londres por até três meses. O programa estimula contatos e intercâmbio de idéias entre seus participantes. A instituição dá assistência para a busca de auxílio financeiro.

INDEX FOUNDATION

Estocolmo, Suécia
www.indexfoundation.se
É um espaço independente gerido pela Fundação de Arte Contemporânea Sueca. A cada ano, a instituição promove de seis a oito exposições de trabalhos interdisciplinares. Lara Almarcegui realizou projeto em Estocolmo a convite da Index.

INSTITUTO SACATAR

Ilha de Itaparica, Bahia, Brasil
www.sacatar.org
O programa oferece transporte, hospedagem e ateliê por períodos de seis semanas a três meses. Algumas bolsas Unesco–Aschberg também podem ser obtidas. Os participantes produzem por conta própria e recebem apoio para projetos com grupos regionais.

✱ CREATION AND CONNECTIONS TIME

The aims of the residencies are as multiple as their programmes. But there is a role shared by most of them: the offer of time for experience, reflection, and dialogue. As they are displaced from their place of origin, artists go into a kind of retreat from daily occurrences and their cultural habits. They get financial support to test and develop new practices grounded on the experience with the different. In this kind of idea incubator, visual processes and expressions, innovative work that can generate other circulation opportunities within the contemporary art circuit are rehearsed. Added to the prestige of some of the residencies, the results of this exercise of liberty attract curators, cultural institution directors, critics, and market agents.

ALESSIO ANTONIOLLI

Due to the very dynamics of the residency, it is difficult to measure success in terms of the number of products. When an artist is trying something new or is developing ideas, the result is not necessarily immediate, and experience is something that seeks more to develop practice than to bring attention to his or her career. The programmes give young people time to think and use contacts with colleagues to conceptually investigate their production. For established artists, they offer an opportunity to free them from the pressure inbuilt in the making of work intended for an exhibition or to a collector, who generally order pieces based on the artist's existing production. The residencies are flexible, and do not require a finished work at the end. The artists have the time to try something that may not work, or that can

be left open, but in a perspective that bears on his or her future. It is possible, but I am not sure it is desirable, to circulate within a residency circuit. At the same time, it is possible, but very problematic, for the artist to follow from exhibition to exhibition without the opportunity to reflect. The issue varies from artist to artist and it is difficult to find a rule that applies to all.

ARMANDO ANDRADE TUDELA

Generally, artists do residencies because they desire a pause, a distancing from commercial circles. The residency offers money because what matters is that you are there. It is a place that gives you the possibility to continue thinking about what you do, in different ways. The programme of which I was part in the Netherlands was totally dedicated to production. It was in Maastricht. The focus was on the carrying out of works, so as to later circulate them by other means. In two years, I produced various things, from visual research to finished pieces. I had sufficient time to learn new processes and was able to spend a whole month just reading. Here [at the Bienal de São Paulo residency], if I spent a month reading, I would lose my position. It was four months in a row and I had to hurry.

GORDON KNOX

The primary benefits of a residency bursary are the offer of time, space, and support for creative practice. But in a very close second place, there is the contact between the artists from different parts of the world, with sufficient time to develop understandings, allowing for a deep exchange of perspectives among them. In Montalvo, we also encourage visitors

to make contact with the regional, national, and international organisations and institutions that may offer advance in their careers. One of the main benefits of a residency in Montalvo is the exposure of the artist to new circuits and networks.

LARA ALMARCEGUI

For me, a residency means time to carry out a good project, to reflect on a place, learn, and dialogue with the curator who invites me and the people around me. This is it, more than professional connections. What the market wants is a finished product, while the residency offers you time. If the [programme's] production is good and impresses a lot of people, the market can absorb it. In any case, I work in a very independent way from galleries. But it seemed to me that in Brazil they are much more important [to artists].

MARCELO CIDADE

The ideal in a residency is precisely to be a place where one thinks of nothing, only work. But there are always interests, which emerge more from chance than for a reason. The best is that you can do whatever you want, independent from acceptance. The market has to change in relation to your work and not the opposite. I thought that the Rijksakademie [Amsterdam] offered the ideal residency. But when I went there I found out that there was absurd competition. Each one stays in their studio spaces, exchange is very limited, and one pulls a fast one on the other. There is something very market oriented and the artist is so concerned with selling that his or her production is already formatted to do so. It is necessary that the artist be alert and get information before travelling.

✱ TEMPO DE CRIAÇÃO E CONEXÕES

As finalidades das residências são tão múltiplas quanto os seus programas. Mas há um papel compartilhado pela maioria delas: o de oferecer tempo para a experiência, a reflexão e o diálogo. Ao se deslocarem de seu contexto de origem, os artistas partem para uma espécie de retiro das recorrências cotidianas e dos hábitos culturais. Ganham apoio financeiro para testar e desenvolver novas práticas a partir do aprendizado com o diferente. Nessa espécie de incubadora de idéias, processos e expressões visuais, ensaiam-se trabalhos inovadores que podem gerar outras oportunidades de circulação nos circuitos da arte contemporânea. Somados ao prestígio de algumas residências, os resultados desse exercício de liberdade atraem curadores, diretores de instituições culturais, críticos e agentes do mercado.

ALESSIO ANTONIOLLI

Por conta da própria dinâmica da residência, é difícil medir o sucesso em termos de número de produtos. Quando um artista está tentando algo novo ou desenvolvendo idéias, o resultado não é necessariamente imediato, e a experiência é algo que visa mais desenvolver a prática do que chamar a atenção para sua carreira. Os programas dão, aos jovens, tempo para pensar e usar os contatos com os colegas para investigar conceitualmente sua produção. Para artistas mais estabelecidos, oferecem a oportunidade de livrá-los da pressão que há na execução de trabalhos destinados a uma exibição ou a um colecionador, que geralmente encomendam peças baseadas na produção já existente do artista. As residências são flexíveis, não requerem uma obra fechada no final. Os artistas têm tempo de tentar algo

que talvez não funcione, ou que podem deixar em aberto, mas com uma perspectiva que influi em seu futuro. É possível, mas não sei se é desejável, ficar circulando em um circuito de residências. Da mesma forma que é possível, mas muito problemático, o artista seguir de exposição em exposição, sem oportunidade para refletir. A questão varia de artista para artista, e é difícil achar uma regra que se aplique a todos.

ARMANDO ANDRADE TUDELA

Em geral, os artistas vão fazer residências porque querem uma pausa, um distanciamento dos círculos comerciais. A residência dá dinheiro porque o que lhe interessa é que você esteja lá. É um lugar que te dá a possibilidade de continuar pensando sobre o que você faz, de diferentes maneiras. O programa em que estive na Holanda era totalmente dedicado à produção, na cidade de Maastricht. O foco era a realização dos trabalhos, para depois circular com eles por outros meios. Em dois anos, produzi várias coisas, de pesquisas visuais a obras. Tive tempo suficiente para aprender novos processos e conseguia até passar um mês só lendo. Aqui [na residência da Bienal de São Paulo] se passasse um mês lendo, perderia meu trabalho. Eram quatro meses seguidos e tinha que correr.

GORDON KNOX

Os benefícios primordiais de uma bolsa de residência são oferecer tempo e espaço e um suporte para a prática criativa. Mas, em segundo lugar, bem próximo, há o contato entre artistas de diferentes partes do mundo, com tempo suficiente para que desenvolvessem compreensões, permitindo uma troca aprofundada de perspectivas entre eles. No Montalvo, nós também

estimulamos os visitantes a fazer contatos com organizações regionais, nacionais e internacionais, e instituições que ofereçam avanços em suas carreiras. Um dos principais benefícios de uma residência no Montalvo é a exposição dos artistas a novos circuitos e redes.

LARA ALMARCEGUI

Para mim, uma residência significa tempo para fazer um bom projeto, refletir sobre um lugar, aprender e dialogar com o curador que me convida e as pessoas ao redor. É isso, mais do que contatos de trabalho. O que o mercado quer é produtos terminados, enquanto o que uma residência oferece é tempo. Se a produção [do programa] é boa e impressiona muita gente, o mercado pode absorvê-la. De qualquer modo, trabalho de modo bastante independente das galerias. Mas me pareceu que, no Brasil, elas são muito mais importantes [para os artistas].

LIA CHAIA

Artista brasileira. Vive em São Paulo. Foi residente, pela FAAP, na Cité des Arts (Paris, França, 2003–2004) e, pela Fundação Iberê Camargo, na Sala de Arte Público Siqueiros e Garash Galeria (Cidade do México, 2005).

Na minha opinião, as residências não se vinculam a mercados ou colecionadores. É uma experiência pessoal, de desaceleração do tempo, observação e imersão no trabalho. Permitem, isto sim, pesquisas de linguagem. É uma oportunidade para o artista se afastar das pressões. A estadia é temporária, e o mercado local só se abrirá para artistas que passem a viver e trabalhar lá.

MARCELO CIDADE

O ideal de uma residência é ser exatamente um lugar para não pensar em

Hassan Khan, tabla dubb
Kompressor, 2006
performance
Reprodução/Reproduction



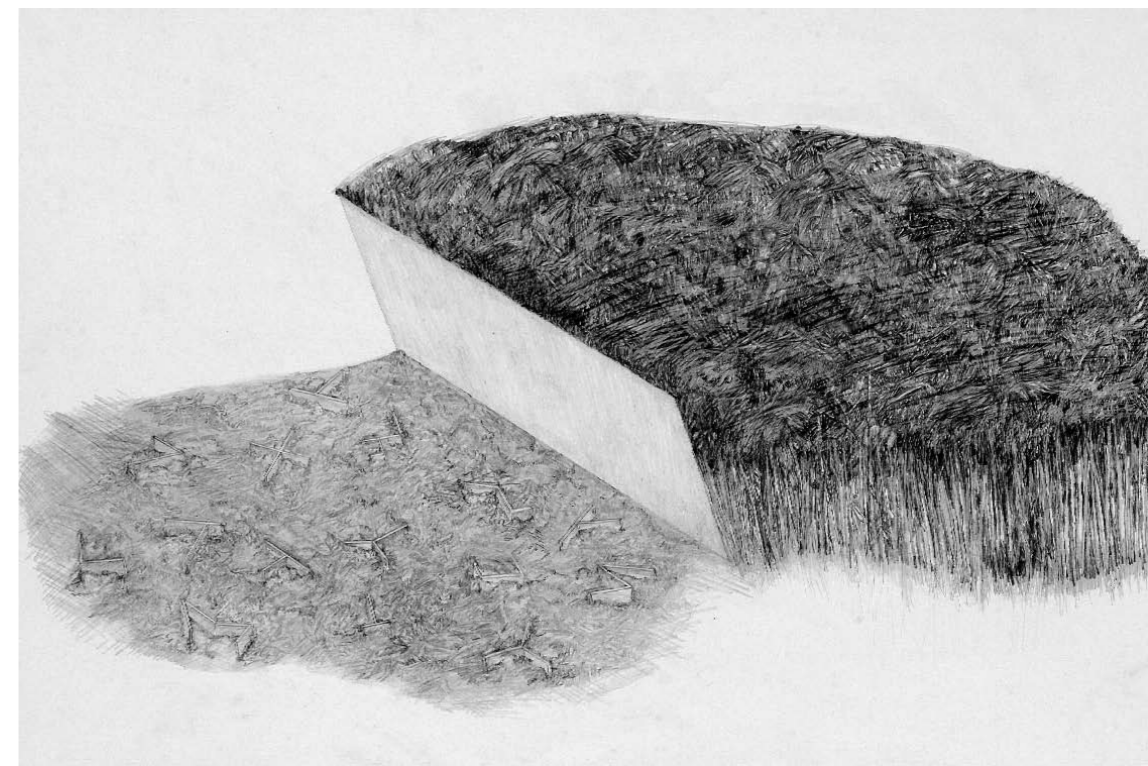
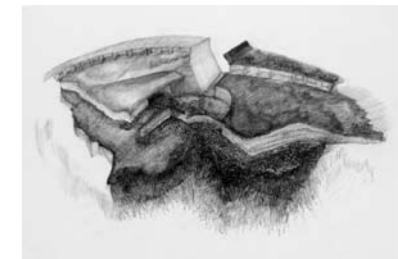
Lu Chunsheng
History of Chemistry 2 – The New Tool, 2006
video/video
Reprodução/Reproduction



Tatiana Grinberg
Cuts, 2005
espelho acrílico/acrylic mirror
Foto/Photo by Wilton Montenegro



Susan Turcot
Série Acre/Acre series, 2006
desenhos/drawings
Cortesia/Courtesy Galerie Arndt & Partner,
Berlim e Zurique/Berlin and Zurich



LIA CHAIA

Brazilian artist. Lives in São Paulo. Was artist-in-residence through FAAP, at Cité des Arts (Paris, France, 2003–2004), and through Fundação Iberê Camargo, at the Sala de Arte Público Siqueiros and the Garash Galería (Mexico City, 2005).

In my opinion, residencies are not linked to the market or to collectors. It is a personal experience, a time for de-acceleration, of observation and immersion in work. They allow, indeed, language research. It is an opportunity for the artist to be away from pressure. The stay is temporary and the local market will only open

up for artists that come to live and work there.

REGINA SILVEIRA

Brazilian artist. Lives in São Paulo. Was artist-in-residence at the Banff Centre (Alberta, Canada, 1993), Civitella Ranieri Foundation (Umbertide, Italy, 1995), University of Texas at Austin (USA, 1998), and the Centro Cultural de España (Montevideo, Uruguay, 2005).

In the ideology of the residencies I took part in, the connections with the market circuits, the visibility to curators, and the interested professional contacts were less important than the residencies

themselves. These programmes sought to be, primarily, a kind of “limbo,” places where the artist should not have another concern other than that of creating and developing his or her own work projects, in a focused way, in depth, and also taking risks. With everyday life put aside, the artist would be free to develop ideas and works that would not even have to be shown or prove results. It could all be cast into the future. Nobody solves economic problems in residencies, and even less so professional career problems, because this hard part is carried out outside residencies.

nada, só no trabalho. Mas sempre há interesses, que surgem mais do acaso do que por uma finalidade. O melhor é você fazer o que quiser, independentemente da aceitação. O mercado tem de mudar em relação ao seu trabalho, e não o contrário. Achava a Rijksakademie [de Amsterdã] o ideal de residência. Mas fui lá conhecer e achei que há uma competição absurda. Cada um fica no seu ateliê, a troca é pequena e um passa a perna no outro. Há algo muito direcionado ao mercado e o artista fica tão preocupado em vender que sua produção já sai formatada para isso. É necessário que

o artista esteja atento e se informe antes de viajar.

REGINA SILVEIRA

Artista brasileira. Vive em São Paulo. Foi residente no Banff Centre (Alberta, Canadá, 1993), Civitella Ranieri Foundation (Umbertide, Itália, 1995), University of Texas at Austin (EUA, 1998) e Centro Cultural de España (Montevideú, Uruguai, 2005).

Na ideologia das residências que frequentei, importaram menos as conexões com os circuitos de mercado, a visibilidade para os curadores e os contatos profissionais interessados. Esses programas queriam ser, em

primeiro lugar, espécies de “limbos”, lugares onde o artista não deveria ter outra preocupação que a de criar e desenvolver seus próprios projetos de trabalho, de forma concentrada, em profundidade e arriscando também. Com todo o cotidiano posto de lado, o artista ficava livre para desenvolver idéias e obras que sequer precisaria mostrar ou comprovar como resultado. Tudo poderia ser jogado para o futuro. Ninguém soluciona problemas econômicos em residências, e muito menos problemas de carreira profissional, porque essa parte dura se faz sempre fora delas.

JAN VAN EYCK ACADEMIE
Maastricht, The Netherlands
www.janvaneyck.nl

The programmes are normally one to two years in duration and cover the arts, design, and theoretical studies. Annual grants total almost 9,000 euros. The selection process requires the presentation of research projects accompanied by samples of recent work.

LA FERME DU BUISSON
Noisiel, Seine-et-Marne, France
www.lafermedubuisson.com

Receives artists on research or production residencies each year. Rafael Lain and Angela Detanico have produced a project there upon the institution's invitation.

LE PAVILLON — PALAIS DE TOKYO
Paris, France
www.palaisdetokyo.com

A laboratory for collective production and interchange, each year Le Pavillon receives young artists and curators, selected through an international competition, on an eight-month residency programme. Each project is accompanied by a guest artist or critic.

MONTALVO ARTS CENTER
Saratoga, California, USA
www.villamontalvo.org/artistresidency.html

Artists and intellectuals from various countries and disciplines work together on three-month collaborative projects that involve a range of institutions, from cultural and academic centres to companies from Silicon Valley. The participants receive grants and are recommended by an international council.

RESIDÊNCIA ARTÍSTICA FAAP — EDIFÍCIO LUTÉZIA
São Paulo, Brazil
www.fAAP.br

Conceived along the same lines as Cité des Arts, this residency is open to Brazilians and foreigners who work in the fields of art, communication, and architecture. In 2006 the Lutétia building received the artists-in-residence from the 27th Bienal de São Paulo.

JAN VAN EYCK ACADEMIE
Maastricht, Holanda
www.janvaneyck.nl

Os programas duram normalmente de um a dois anos e englobam as áreas de artes, design e estudos teóricos. As bolsas anuais somam quase 9 mil euros. O processo de seleção requer a apresentação de projetos de pesquisa acompanhados de amostras de trabalhos recentes.

LA FERME DU BUISSON
Noisiel, Seine-et-Marne, França
www.lafermedubuisson.com

Recebe todos os anos artistas em residências de pesquisa ou produção. Rafael Lain e Angela Detanico realizaram projeto a convite da instituição.

LE PAVILLON — PALAIS DE TOKYO
Paris, França
www.palaisdetokyo.com

Laboratório de produção coletiva e de intercâmbio, o Le Pavillon recebe a cada ano jovens artistas e curadores selecionados em concurso internacional para uma residência de oito meses. Cada projeto é acompanhado por um artista ou crítico convidado.

MONTALVO ARTS CENTER
Saratoga, Califórnia, EUA
www.villamontalvo.org/artistresidency.html

Artistas e intelectuais de vários países e disciplinas desenvolvem por três meses projetos colaborativos, que envolvem desde centros culturais e acadêmicos até indústrias do Vale do Silício. Os participantes recebem bolsas e são indicados por um conselho internacional.

RESIDÊNCIA ARTÍSTICA FAAP — EDIFÍCIO LUTÉZIA
São Paulo, Brasil
www.fAAP.br

Concebida nos moldes da Cité des Arts, a residência é destinada a brasileiros e estrangeiros que atuam nas áreas de artes, comunicação e arquitetura. Em 2006, o prédio recebeu os artistas residentes da 27a. Bienal de São Paulo.



AFTER THE CROSSING

If the complete immersion experience in a distinct cultural environment influences the resident artists and their artwork, their actions also reverberate on the place and in the surroundings in which they are housed and work. The residency programmes promote the shock and the exchange of references between languages, imaginaries, and disparate historical backgrounds. An experience that, for some, begins in the empty studio, which they must fill with personal ideas and practices, or in a city lacking in cultural spaces. And it follows in the adoption of new practices and concepts. As for the impacts in the place of housing, the artwork by the artist-in-residence ends up influencing in themes such as revitalisation of degraded urban areas and the strengthening of local artistic production. Partnerships emerge, dialogue networks are set up, and worldviews complement one another.

ALESSIO ANTONIOLLI

The residencies encourage a level of dialogue that varies from discussions with peers to outreach projects with local communities and presentations to the general public. At the Gasworks, we have open days at the end of the programmes, when the artists exhibit their work, in whatever stage they may be. There is always a strong link of the artist with the surroundings. An example is Taiwan-born artist Tsui Kuang-Yu, who produced work about humour to deal with the urban and social codes in a city such as London. The work was included in the Venice Biennale.

ARMANDO ANDRADE TUDELA

To be in residence does not necessarily give to the artist the opportunity

of transforming his or her experiences in work related to the place. It is problematic because you are not a local. The position of a visitor-tourist-dweller becomes complex from the ethical and moral points of view. How can an artist-in-residence approach a problem such as accelerated urban growth and the favelas? To take a position within a place means to take a series of measures and to raise a series of issues regarding the fact that you are not from the place, but is sent to understand an environment. With what authority do you speak about the subjects you tackle?

AUGUSTO ALBUQUERQUE

The very experience of making contact with Bahia's diversity already functions as a "spark" that brings in unexpected feelings and reactions. The state is very prodigal in its charms, and this is the reason why it was chosen to host the project. In addition to the personal (and professional) transformation, the resident has the opportunity to create institutional and personal partnerships and enter Brazilian and Salvador's cultural life.

We can quote the instance of an artist who used charcoal and only painted in black and white, who, on arrival, changed her technique, for she could not resist the local colour and light, producing very beautiful work in a wide palette. In 2004, we hosted a collective project that involved four artists from France, Spain, Brazil, and South Africa, and a group of artisans from Itaparica Island. They brought their techniques and aesthetics with them, crossed experiences over and produced pieces for the Museu do Traje e do Têxtil [Textile and Costume Museum] in Salvador.

DETANICO AND LAIN

Brazilian artists. Live in Paris. They were in residence at

Le Pavillon, Palais de Tokyo (Paris, France, 2002–2003), Cité Internationale des Arts (Paris, France, 2002–2003 and 2004–2005), Centre National de La Danse (Paris, France, 2004), La Ferme du Buisson (Noisiel, France, 2005–2006), and XXèmes Ateliers du Frac de Pays de la Loire (Carquefou, France, 2006).

The Le Pavillon programme, at the Palais de Tokyo, is an international residency open to artists, curators, and critics of different disciplines, who divide the same space. One of the determining factors is travelling, since it stimulates creation. According to the destination, a theme is established and from it the shows are thought out. During our stay, we travelled down river towards the Mekong delta in Vietnam. Upon returning, we made the film *Flatland*, exhibited at the Palais de Tokyo.

We met many people in Paris and we still work with some of them to this day. For instance, the Czech artist Jiri Skala and the then director of the Ferme du Buisson Art Centre, Jérôme Delormas, with whom we carried out exhibitions, edited the book *Flatland*, and organised performances. There were still the indirect meetings by means of the Pavillon coordinator, Sumiko Oe-Gottini—we met Japanese choreographers Takeshi Yazaki and Megumi Matsumoto, with whom we carried out *Weightless Days*.

LARA ALMARCEGUI

In São Paulo, I have met many artists through FAAP and the Bienal, as with Marcelo Cidade. Due to my interest in the phenomenon of occupations, I have also met people who dealt with the subject, such as Toni Venturi and Paulo Georgieff, makers of the documentary *Dia de festa*. In addition to that, the residency [Bienal's] has allowed me many chances to deliver lectures in schools and art centres of other cities.



APÓS A TRAVESSIA

Se a experiência de imersão completa em um ambiente cultural distinto influencia o residente e suas obras, suas ações também repercutem no local e no entorno em que ele se hospeda e trabalha. Os programas de estadia promovem choques e trocas de referências entre idiomas, imaginários e formações históricas díspares. Uma experiência que, para alguns, já começa no ateliê vazio, que devem preencher com suas idéias e rastros pessoais, ou numa cidade carente de espaços culturais. E segue na adoção de novas práticas e conceitos. Quanto aos impactos no lugar de abrigo, o trabalho do residente acaba por influir em temas como a revitalização de áreas urbanas deterioradas e o fortalecimento da produção artística local. Surgem parcerias, fixam-se redes de diálogo e complementam-se as visões de mundo.

ALESSIO ANTONIOLLI

As residências encorajam um nível de diálogo que engloba desde discussões com os pares até projetos com comunidades locais e apresentações ao público. No Gasworks, temos dias abertos no fim dos programas, quando os artistas apresentam os trabalhos, no estágio em que estiverem. Sempre há um forte vínculo do artista com o entorno; um exemplo é o do taiwanês Tsui Kuang-Yu, que produziu um trabalho sobre o humor para tratar do código urbano e social de uma cidade como Londres. O trabalho foi incluído na Bienal de Veneza.

ARMANDO ANDRADE TUDELA

Estar em uma residência não dá necessariamente ao artista a oportunidade de transformar suas experi-

ências em um trabalho relacionado ao local. É problemático porque você não é dali. Sua categoria de visitante-turista-morador se torna complexa do ponto de vista ético e moral. Como um residente vai abordar um problema como o crescimento urbano acelerado e as favelas? Posicionar-se dentro de um lugar implica tomar uma série de medidas e levantar uma série de questões referentes ao fato de que você não é dali, mas é enviado para entender um ambiente. Com que autoridade você fala dos assuntos que aborda?

AUGUSTO ALBUQUERQUE

A própria experiência de entrar em contato com a diversidade da Bahia já funciona muitas vezes como um "estalo" que desperta sentimentos e reações surpreendentes. O estado é muito pródigo nos seus encantos, daí ter sido escolhido para sediar o projeto. Além da transformação pessoal (e profissional), o residente tem a oportunidade de criar parcerias institucionais e pessoais e inserir-se na vida cultural soteropolitana e brasileira.

Temos o exemplo de uma artista adepta do carvão, que só pintava em preto-e-branco que, chegando aqui, mudou sua técnica, por não ter resistido à luz e ao colorido locais, passando a produzir belíssimos trabalhos de paleta variada. Em 2004, recebemos um projeto coletivo que envolveu quatro artistas oriundas da França, Espanha, Brasil e África do Sul e um grupo de artesãs da Ilha de Itaparica. Todas trouxeram suas técnicas e estéticas, cruzaram experiências e produziram peças para o Museu do Traje e do Têxtil, em Salvador.

DETANICO E LAIN

Artistas brasileiros. Vivem em Paris. Foram residentes no

Le Pavillon, do Palais de Tokyo (Paris, França, 2002–2003), Cité Internationale des Arts (Paris, França, 2002–2003 e 2004–2005), Centre National de La Danse (Paris, França, 2004), La Ferme du Buisson (Noisiel, França, 2005–2006) e XXèmes Ateliers du Frac de Pays de la Loire (Carquefou, França, 2006).

O programa Le Pavillon, no Palais de Tokyo, é uma residência internacional aberta a artistas de diferentes disciplinas, curadores e críticos, que dividem o mesmo espaço. Um dos fatores determinantes são as viagens, uma vez que servem de estímulo à criação. Conforme o destino, se estabelece um tema e, a partir dele, são pensadas as mostras. No nosso período, descemos ao delta do rio Mekong, no Vietnã. No retorno, realizamos o filme *Flatland*, exibido no Palais de Tokyo.

Em Paris, conhecemos muitas pessoas e com algumas trabalhamos até hoje. Por exemplo, o artista tcheco Jiri Skala e o então diretor do Centro de Arte da Ferme du Buisson, Jérôme Delormas, com quem fizemos exposições, editamos o livro *Flatland* e organizamos performances. Houve ainda os encontros indiretos: por meio da coordenadora do Pavillon, Sumiko Oe-Gottini, encontramos os coreógrafos japoneses Takeshi Yazaki e Megumi Matsumoto, com quem realizamos *Weightless Days*.

LARA ALMARCEGUI

Em São Paulo, conheci vários artistas através da FAAP e da Bienal, a exemplo de Marcelo Cidade. Por conta de meu interesse no problema das ocupações, conheci também gente que lida com esse tema, como Toni Venturi e Paulo Georgieff, realizadores do documentário *Dia de festa*. Além disso, a residência [da Bienal] me proporcionou muitas chances de apresentar palestras em escolas e centros de arte de outras cidades.



Lara Almarcegui
Guia de terrenos baldios de São Paulo, 2006
Reproduções/Reproductions



Wagner Tavares
Tempo de dizer um, 2004-2005
(visão da parte interna da escultura)
(view of the inner part of the sculpture)
Foto/Photo by Denise Adams



Tempo de dizer um, 2004-2005
Foto/Photo by Denise Adams



Céu azul loco, 2003-2004
Foto/Photo by Denise Adams

MARCELO CIDADE

The invitation to go to Saint-Nazaire was part of the Year of Brazil in France. I was in an open residency and I was there to think the city, and only after, there would be a group exhibition in which I could show some work. The residency was good, firstly because it has generated a lot of study. The isolation made me stop and focus. During my stay, I made some work based on the *Foto-fátuo* series.

There was a project that was not accepted, called *O bunker vermelho* [The Red Bunker], grounded on this kind of building that hails to the city's history and to World War II. On the coast, there were over 800 bunkers. I found out that one of them had been altered and painted red. I made a proposal to paint it grey—actually an act of illegal vandalism. I would never have developed an interest for this subject had I not been there. Another result of the trip was a solo exhibition at Galeria Vermelho, organised grounded on what I had read and thought in France.

The residency was bad only because Saint-Nazaire is very small, is dedicated to ship building, and relies on a single art centre. I spent a month there as a cultural exile—I did not speak French and it was very complicated. On the other hand, the city needs artists because it is being rebuilt—it is a way of providing visibility to the place and bringing someone to think about their problems.

REGINA SILVEIRA

The most remarkable and important aspect of the residencies is the living together of the participants, which is extremely enriching and almost unique, I'd say. For I do not know of a similar situation that allows for such kind of dialogue, door to door, among artists and intellectuals from different areas (filmmakers, writers, musicians, theoreticians) with different cultural experiences. In terms of creation and consolidation of poetics, the residency can provide an important push, above all when it provides good

exchange between the participants and the place makes available a good infrastructure of technical resources.

At the Banff Centre, very sophisticated in this respect, the artist Antônio Abad was my next-door neighbour for over two months. It was in that period, when he made installations, that he started his long and instigating prospecting in the digital universe. At Civitella, the most interesting support for Claudio Mubarac was perhaps the access to the original photogravure techniques, in a studio set up in the castle's old stables.

What I have always found the hardest in all programmes is the empty studio. Space that we find clean and without character, devoid of the traces of those who have occupied it previously. Space that we have to leave behind, empty again, immediately after managing to fill its spaces, tables, and drawers with our work, drawings, ideas, and notes. If the studio is in fact a metaphor for the artist's head, its emptiness is the greatest silent battle of the residencies.

**RIJNSKADEMIJE VAN
BEELDDE KUNSTEN**
Amsterdam, Holland
www.rijnsakademie.nl

Provides young artists from all over the world with the means to carry out projects and research. The programmes include visits accompanied by international curators and critics. Public and private institutions offer scholarships and registration takes place in March.

**UNIVERSITY OF TEXAS
AT AUSTIN**
USA
www.utexas.edu

The university does not offer a regular residency programme. Regina Silveira participated in a special programme in 1998 thanks to a cooperation agreement with the Brazilian Ministry for Culture. Today, the organ grants travel expenses for working visits by artists and scholars.

MARCELO CIDADE

Meu convite para ir a Saint-Nazaire fez parte do Ano do Brasil na França. Fiz uma residência aberta: estava lá para pensar a cidade e só depois haveria uma coletiva em que eu poderia apresentar alguma obra. A residência foi boa, primeiro, porque gerou bastante estudo. O isolamento me fez parar e me concentrar. Durante minha estadia, fiz alguns trabalhos baseados na série *Foto-fátuo*.

Houve ainda um projeto não aceito, chamado de *O bunker vermelho* e fundamentado nesse tipo de construção que remete à história da cidade e à Segunda Guerra. Na costa, havia mais de oitocentos *bunkers*. Descobri que um deles havia sido alterado e pintado de vermelho. Fiz uma proposta para repintá-lo de cinza — na verdade um ato de vandalismo ilegal. Jamais teria algum interesse por esse tema se não estivesse lá. Outro resultado da viagem foi uma individual na Galeria Vermelho, organizada a partir do que li e pensei na França.

A residência só foi ruim porque Saint-Nazaire é muito pequena, está dedicada à construção naval e só conta com um centro artístico. Fiquei um mês lá como em um exílio cultural — não sabia falar francês e era bem complicado. Por outro lado, a cidade precisa dos artistas porque está se reconstituindo — é uma forma de dar visibilidade ao lugar e trazer alguém para pensar os seus problemas.

REGINA SILVEIRA

O dado mais marcante e importante das residências é o convívio dos participantes, que é extremamente enriquecedor e quase único, diria. Pois não conheço situação similar que propicie esse tipo de diálogo, porta a porta, entre artistas e intelectuais de diversas áreas (cineastas, escritores, músicos, teóricos), com diferentes experiências culturais. Em termos de criação e consolidação da poética, a residência pode dar um impulso importante, sobretudo quando pro-

porciona boas trocas entre os participantes e o local disponibiliza uma boa infra-estrutura de recursos técnicos.

No Banff Centre, muito sofisticado nesse aspecto, o artista Antônio Abad foi meu vizinho de porta de estúdio por mais de dois meses. Foi naquele período, em que fazia instalações, que ele iniciou a sua longa e instigante prospecção pelo universo digital. Já no Civitella, o aporte mais interessante para Claudio Mubarac talvez tenha sido o acesso às técnicas originais da fotogravura, em um ateliê montado nas antigas cavalariças do castelo.

O que sempre achei mais duro em todos os programas é o estúdio vazio. Um espaço que encontramos sempre limpo e descaracterizado, sem traços de quem o ocupara antes. Lugar que temos de abandonar, vazio outra vez, imediatamente depois de conseguir preencher seus espaços, mesas e gavetas com nossos trabalhos, desenhos, idéias e anotações. Se o estúdio é de fato uma metáfora da cabeça do artista, seu vazio é a maior batalha silenciosa das residências.

**RIJNSKADEMIJE VAN
BEELDDE KUNSTEN**
Amsterdã, Holanda
www.rijnsakademie.nl

Proporciona a jovens de todo o mundo os meios para a realização de pesquisas e projetos. Os programas incluem visitas e acompanhamento de curadores e críticos internacionais. Instituições públicas e privadas oferecem bolsas, e as inscrições ocorrem em março.

**UNIVERSITY OF TEXAS
AT AUSTIN**
EUA
www.utexas.edu

A universidade não oferece residências regulares. Regina Silveira participou em 1998 de um programa especial graças a um convênio firmado pelo Ministério da Cultura brasileiro. Atualmente, o órgão concede passagens para viagens de trabalho de artistas e estudiosos.

BETWEEN HERONS AND VULTURES

THE (UN)SUSTAINABLE ART PRODUCED IN THE AMAZON

By MARISA MOKARZEL

Covering a vast territory that interconnects towns and countries, the Amazon as a whole may present certain geographical constants, but its real hallmark is the diversity perceptible in its soil and the animals that inhabit it. A tropical forest fed by huge rivers, the Amazon presents a natural monumentality at the same time as it reveals the fragility of a biodiversity and ecological balance imperilled by the great economic value its natural resources represent, attracting both ecologists and devastators in search of fast wealth and hugely lucrative natural assets.

Between fiction and reality, narratives have woven histories of a region that seems to have sprung from the song of mermaids or Iara—legendary figures who spread sorcery, the promise of adventure and, above all, of a future that always lies just out of reach. Perhaps the Amazon was born of the beguiling song that lured naturalists, missionaries, and an untold number of adventurers. Its poetic and fictional potential is clear, contained in the origin of the word *Amazon*, as revealed by Frederico José de Santa-Anna Nery in his book *O país das amazonas*, first published in Paris in 1885.¹ In the first chapter of this book Nery explains the Greek origin of the word, with ‘a’ meaning *without* and ‘mazo’ meaning *breast*. The author is

here referring to the legendary warrior women said to have removed their right breasts so they could better manage their weapons. But the author himself questions the existence of these female fighters, who the voyagers likely confused with the Amazonian Indian.

Foreseeing the need to preserve nature, Nery researched the plants and animals and, as he lived during the golden age of rubber, showed great interest in this elastic substance, which he studied in all its various aspects. In this context, against the backdrop of the Belle Époque, there was cultural and economic growth in cities like Manaus (State of Amazonas) and Belém (State of Pará). In fact, what presented itself was a situation that favoured the amassment of vast fortunes, which, allied with the fascination of the mysteries of dense jungle, must have exercised an irresistible attraction upon the imaginations of many foreigners, for whom the Amazon was a veritable El Dorado.

This also configured an ideal setting for fiction. It was no accident that Jules Verne, in 1881, without ever having been to Brazil, published his *Eight Hundred Leagues on the Amazon*, in which he tells the story of a rich landowner, João Garral, who, accompanied by his family, sets off from Iquitos in Peru for Belém. Verne mentions the privileged

MARISA MOKARZEL é diretora do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas; professora de história da arte do curso de Artes Visuais e Tecnologia da Imagem da Universidade da Amazônia — UNAMA; doutora em sociologia (UFC); mestre em história da arte (UFRJ) e curadora do *Rumos Artes Visuais 2005–2006*.

ENTRE GARÇAS E URUBUS

A (IN)SUSTENTÁVEL ARTE PRODUZIDA NA AMAZÔNIA

Por MARISA MOKARZEL

Situada em um extenso território que interliga diferentes cidades, e países, a Amazônia apresenta em sua geografia algumas semelhanças, mas se caracteriza por uma diversidade já perceptível em seu próprio solo e nos animais que ali habitam. Constituída por uma floresta tropical e imensos rios, fornece muitas vezes uma dimensão monumental da natureza, ao mesmo tempo em que revela a biodiversidade e seu equilíbrio ecológico ameaçado, devido aos recursos naturais que representam fontes de grande valor econômico, atraindo tanto ecologistas como devastadores à procura de riqueza fácil, de bens naturais que possam gerar grandes lucros.

Entre a ficção e a realidade, narrativas foram tecendo histórias de uma região que parece ter brotado do canto da sereia, ou da Iara — personagens lendários a espalhar sortilégios, promessas de aventura e, principalmente, de um futuro sempre a alcançar. Talvez a Amazônia tenha nascido do canto enganador que atraiu naturalistas, missionários e um sem-número de aventureiros. O seu potencial poético e ficcional é perceptível, está contido na explicação da origem do nome Amazonas, fornecida por Frederico José de Santa-Anna Nery em seu livro *O país das amazonas*, publicado pela primeira vez em Paris, em 1885.¹ No primeiro capítulo, esclarece a gênese grega do nome em que “a” significaria *sem* e “mazo”, *seio*. O autor refere-se às lendárias guerreiras que, para manejar com precisão suas armas, precisavam retirar o seio direito. Mas o próprio autor questiona a existência dessas mulheres que os navegadores confundiram com o índio amazônico.

Antevendo a necessidade de preservar a natureza, Nery pesquisa as plantas, os animais; e como viveu no período áureo da borracha, interessa-se por esta substância elástica, estudando-a em seus vários aspectos. Nesse contexto, em que se delineava a *Belle Époque*, houve o crescimento cultural e econômico de cidades como Manaus (Amazonas) e Belém (Pará). Apresentou-se, na verdade, uma condição propícia a grandes enriquecimentos que, conjugada ao fascínio pelos mistérios de uma densa floresta, deve ter exercido, no imaginário de muitos estrangeiros, uma atração que os levou a imaginar a Amazônia como um verdadeiro El Dorado.

Configura-se, assim, um contexto favorável à ficção; não é à toa que Julio Verne, em 1881, sem nunca ter vindo ao Brasil, tenha publicado *A jangada*, narrando a história de um rico fazendeiro, João Garral que, acompanhado de sua família, parte de Iquitos, no Peru, rumo a Belém. Verne faz menção à educação privilegiada recebida por Bento, filho de Garral, e comenta que, aos doze anos, o menino “foi mandado para Belém, Pará, onde, sob a direção de excelentes profes-

¹ Em 1979, as editoras Edusp e Itatiaia traduzem este livro da edição francesa de 1899 e o publicam como o 43º volume da coleção *Reconquista do Brasil*, dirigida por Mário Guimarães Ferri. O título em francês era: *Le Pays des Amazones — L'El Dorado, Les Terres a Caouthouc*.

MARISA MOKARZEL is director of Espaço Cultural Casa das Onze Janelas; teacher of history of art in the Visual Arts and Image Technology course at the Amazônia University—UNAMA; she holds a PhD in sociology (from UFC) and an MA in history of art (from UFRJ), and is curator of *Rumos Artes Visuais 2005–2006*.

¹ In 1979 the publishers Edusp and Itatiaia translated this book from the 1899 French edition and published the work as volume 43 of the collection *Reconquista do Brasil*, directed by Mário Guimarães Ferri. The French title was: *Le Pays des Amazones — L'El Dorado, Les Terres a Caouthouc*.

education received by Bento, Garral's son, commenting that, at the age of twelve, the boy "was sent to Belém, Pará, where, under the tutelage of excellent teachers, received the instruction that would later make him a man of distinction."² It is doubtful that the French author could have written such a scene if the image of a prosperous Amazon had not already reached the continent.

It was the allure of this prosperity and a landscape that awakens the imaginary adventurer that attracted the foreigner and enabled this exchange between cultures, leading to the creation of a hybrid in which Parisian sophistication at once contrasted and interconnected with the silent rhythm of the natives that dwelled on the riverbanks and their surroundings.

I believe that the Amazon's vocation for fiction, the source of so many indigenous and European legends, provoked a cultural contamination that very often stemmed from extreme situations—responsible for its permanent tensions and irregular advancement—, marked by ephemeral periods of pomp and ostentation. The history of the Amazon that was gradually constructed over time was directed towards Europe, connected directly with Portugal from the 17th to the 18th centuries and, culturally, with the French Belle Époque, thus isolating the region from the rest of Brazil. This experience has bequeathed a vision that looks nostalgically toward the past while eternally pursuing the future. Belém, the tiny portion of the Amazon to which I am directing my thoughts, fits easily into this context of tensions in which the present often slips into the vacuum of predictions that the world's future lies in the riches of the Amazon. A future that is postponed with every coming present.

The complexity of Amazonian culture comes, among other things, from all of these issues just raised and from

a further aspect related to the simple everyday life. Few people know that kilometres and kilometres separate the towns and cities of the Amazon; anyone who thinks it is easy to get from one to the other is very much mistaken. Added to the huge distances is the fact that the airlines do not have a coherent flight plan, as the flight time between São Paulo and Rio Branco, for example, is shorter than that from Belém to Rio Branco and very often the airport used to connect certain states is the one in Brasília, located in the midwest. The highways that could provide a more accessible option are practically nonexistent, leaving only boats, the most common form of transport for those lacking in financial resources. These transport difficulties have helped engender a situation in which "the Amazon does not know the Amazon."

This lack of or scant knowledge of the other has created a differentiated culture that contains certain points of proximity. Some shared characteristics unify the various cities: the type of landscape, the tastes, the intense smells and colours that ally with a strong Indian heritage to produce certain typical artistic expressions. The way the region relates to the world and to the arts, especially contemporary art,³ suffers from the same process of approximation and distancing. While modes of communication have facilitated access to information, the poverty of many places has meant that entry into the information age has been either slow or impossible. The further away from this informational exchange these populations remain, the further apart they drift from the templates of contemporary art and more reliant they become upon a rigorous regionalism. Even though some towns try to stave off cultural contamination and take illusory pride in keeping themselves pure, there are visual superimpositions that end up glued over the imported images that come in through

² In 1992 Editorial Verbo de Lisboa, Portugal, published this work under the title *A Jangada*. The passage mentioned above can be found on page twenty-four of that edition.

³ I am referring here to works that have their precursor in Marcel Duchamp and that, from the 1950s on, assumed with greater emphasis the processes of appropriation and independence from traditional supports, allowing themselves to roam among various areas of knowledge and art, producing, or not, a hybrid result in terms of language and moving more freely through the various categories of art, including such traditional fields as painting.

sores, recebeu a instrução que deveria torná-lo, mais tarde, um homem distinto".² Acredito ser pouco provável que o escritor francês construísse essa cena se, pela Europa, a imagem de uma Amazônia próspera não tivesse sido difundida.

Foi o atrativo por essa prosperidade e por uma paisagem que desperta o imaginário aventureiro que atraiu o forasteiro e viabilizou o trânsito de diferentes culturas, possibilitando a formação de um estado híbrido em que a sofisticação proveniente da ligação direta com Paris contrastava e, ao mesmo tempo, interligava-se ao ritmo silencioso do nativo que habitava as margens do rio ou as áreas periféricas.

Creio que a vocação ficcional da Amazônia, também geradora de tantas lendas de origem indígena ou européia, tenha provocado uma contaminação cultural advinda muitas vezes de situações de extremos, responsáveis pelas tensões permanentes e pelos traços de uma trajetória irregular, marcada por efêmeros períodos de fausto e ostentação. A história da Amazônia foi constituindo-se, durante anos, direcionada para a Europa, ligada, do século XVII ao XVIII, diretamente a Portugal, e, culturalmente, no período da *Belle Époque*, à França, permanecendo dessa forma isolada do resto do Brasil. Dessa experiência herda-se um olhar que sente nostalgia do passado e persegue eternamente o futuro. Belém, uma fração amazônica a qual dirijo o meu pensamento, insere-se nesse contexto de tensões em que o presente muitas vezes localiza-se no vácuo das constantes previsões de que o futuro do mundo encontra-se nas riquezas da Amazônia. Um futuro que, a cada presente, sofre nova transferência.

A complexidade da cultura amazônica provém, entre outras coisas, de todas essas questões já levantadas, e também de outro dado que diz respeito ao simples cotidiano. Pouca gente sabe que quilômetros e quilômetros separam as cidades localizadas na Amazônia; engana-se quem pensa que é fácil circular entre elas. Somado ao problema das grandes distâncias, é importante saber que as companhias aéreas não possuem um plano de vôo coerente, uma vez que o tempo de locomoção, por exemplo, entre São Paulo e Rio Branco é menor do que entre Belém e Rio Branco, e muitas vezes o aeroporto que interliga alguns estados é o de Brasília, que se encontra no centro-oeste. As estradas, que poderiam ser uma opção mais acessível, quase não existem; restam as embarcações, meio mais usual entre a população desprovida de recursos financeiros. Todas essas dificuldades referentes aos meios de transporte contribuem para que a "Amazônia não conheça a Amazônia".

Esse desconhecimento, ou pouco conhecimento do outro, gera uma cultura diferenciada que contém pontos de aproximação. Alguns pontos comuns unem as várias cidades: o tipo de paisagem, os sabores, os cheiros e as cores intensas que, juntamente com a forte herança indígena, vão assinalar determinadas manifestações artísticas. A forma de se relacionar com o mundo e com as artes, mais especificamente com a arte contemporânea,³ segue o mesmo processo de aproximação e distanciamento. Apesar dos meios de comunicação terem facilitado o acesso à informação, pela própria condição de pobreza, alguns lugares não conseguem entrar, ou entram de forma muito lenta, na era da informática. E quanto mais distantes desse intercâmbio informacional, mais distantes ficam das matrizes contemporâneas da arte, apresentando um forte componente regionalista. Mesmo que algumas cidades procurem negar o processo de contaminação cultural e tenham muitas vezes o ilusório orgulho de se manter puras, há superposições visuais que se colam às imagens importadas que chegam veiculadas pela televisão, frustrando qualquer pretensão de pureza cultural.

Os artistas de Belém não reivindicam uma arte "pura", ao contrário, integram ao mesmo tempo com o espaço local e global. Atuam inseridos na condição

² Em 1992, a Editorial Verbo de Lisboa, Portugal, publicou *A Jangada*, onde se encontra o trecho citado, retirado da página 24.

³ Refiro-me às obras que tiveram como precursor Marcel Duchamp e que, a partir dos anos 1950, assumem, com mais ênfase, os processos de apropriação, de independência dos suportes tradicionais, e deixam-se transitar por várias áreas do conhecimento e da arte, possibilitando, ou não, um resultado híbrido de linguagens e transitando mais livremente pelas várias categorias da arte, inclusive as tradicionais como a pintura.



Emmanuel Nassar
Sem título, 2005
Untitled, 2005
chapas de ferro/metal sheet
Reproduções/Reproductions

Luiz Braga
Cadeado na porta, 1982
Reprodução/Reproduction



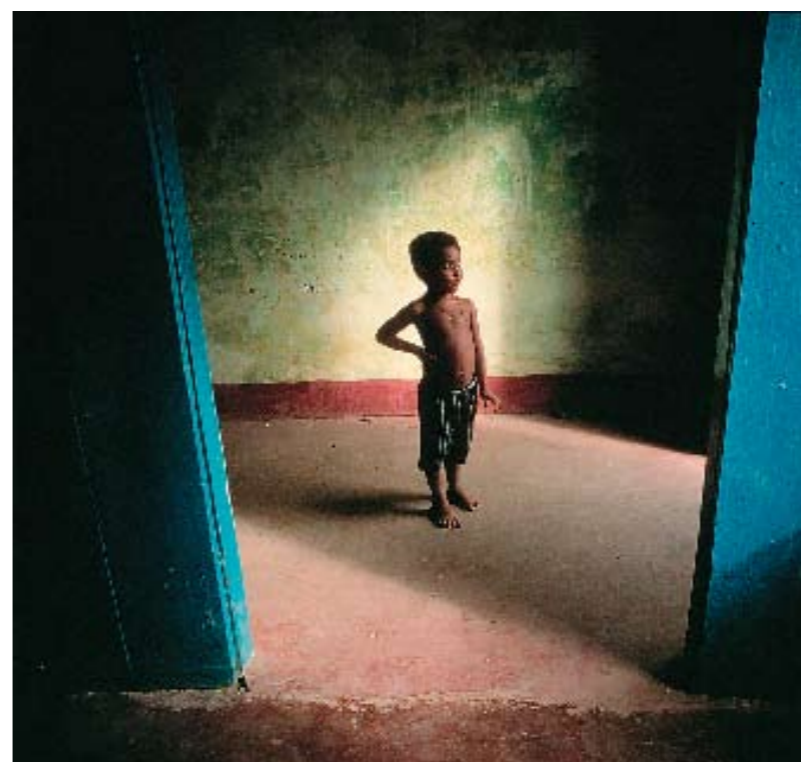
Parque, 1990
Reprodução/Reproduction



Bar azul, 1996
Reprodução/Reproduction



Luiz Braga
Casa de Nagô, 1988
Reprodução/Reproduction



Bilharito, 1982
Reprodução/Reproduction



Bilheteria, 1987
Reprodução/Reproduction



Marcene Moreira
Azul da cor do mar, 2005
madeira/wood
Foto/Photo by Sergio Guerini



Marcene Moreira
Caxixi, 2005
madeira/wood
Foto/Photo by Sergio Guerini

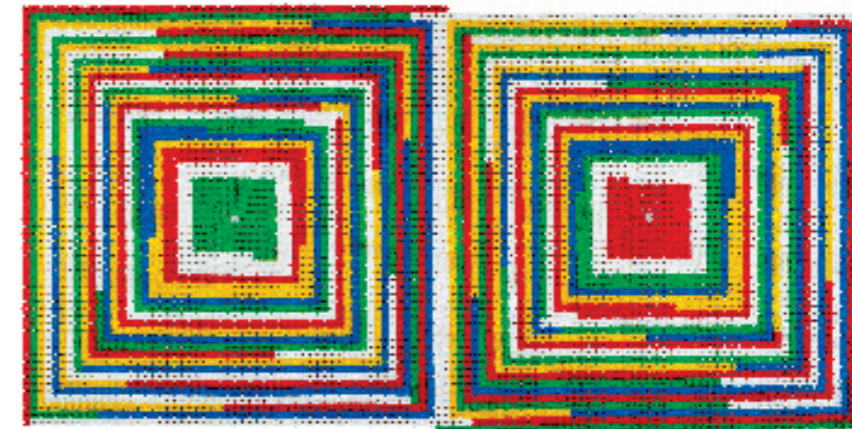


Lúcia Gomes
 Sanitário ou santuário?
 Acervo Fundação Lúcia Gomes/
 Lúcia Gomes Foundation Collection

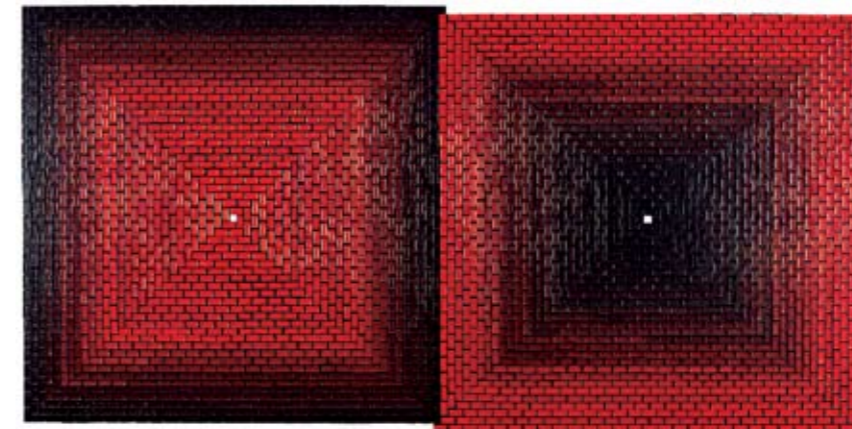


José Patricio
Ars combinatoria, 1999–2002
 peças de dominó de plástico montadas sobre o piso/dominó blocks on floor
 Instalação na capela do MAM Bahia (detalhe/detail)
 Foto/Photo by Márcio Lima

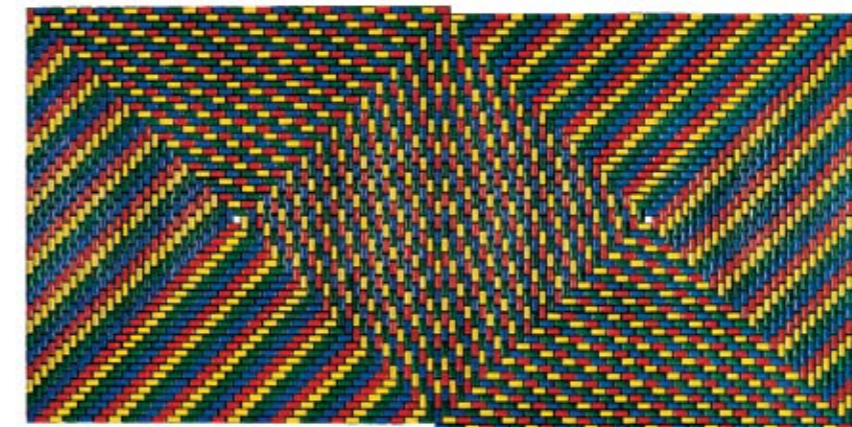
Ars combinatoria, 1999–2002
 peças de dominó de plástico montadas sobre o piso/dominó blocks on floor
 Instalação/Installation, Paço das Artes, São Paulo (detalhe/detail)
 Foto/Photo by Domingues*



José Patricio
Puzzle, 2005
 6 274 peças de quebra-cabeças de plástico e pregos sobre madeira/
 6,274 plastic puzzle pieces and nails on wood
 Foto/Photo by Flávio Lamenha



Continentes, 2002
 esmalte sobre 3 136 peças de dominó de plástico sobre madeira/
 enamel on 3,136 plastic domino blocks on wood
 Foto/Photo by Flávio Lamenha



Vermelho, amarelo, verde e azul, 2002
 esmalte sobre 3 136 peças de dominó de plástico sobre madeira/
 enamel on 3,136 plastic domino blocks on wood
 Foto/Photo by Flávio Lamenha



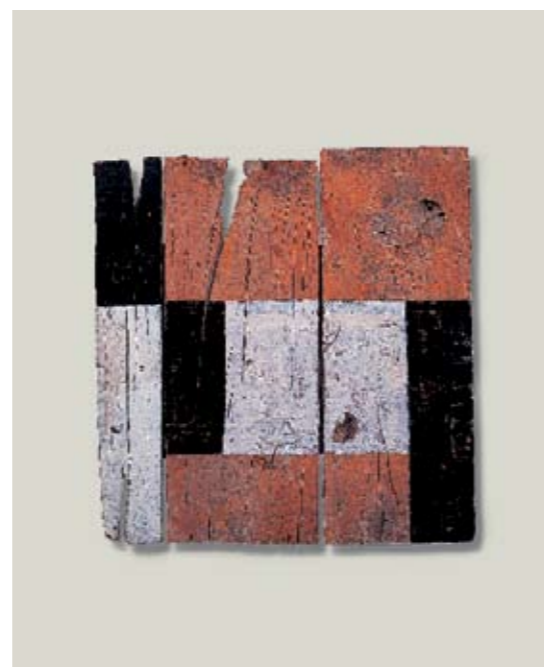
Osmar Pinheiro
Longe, 2006
acrílico e encaústica sobre tela/
acrylic and encaustic on canvas
Foto/Photo by Sergio Guerini



à esquerda/left
Jarbas Lopes
Sem título, série *O debate*, 2006
Untitled, *O debate* series, 2006
lona de campanha política impressa e
carpete trançados/
printed canvas from political campaign
and carpet woven together
Reprodução/Reproduction



Política DI-VI-DA, 2006
lona de campanha política impressa e
carpete trançados/
printed canvas from political campaign
and carpet woven together
Reprodução/Reproduction



Celso Renato
acrílica sobre madeira/
acrylic on wood
Fotos/Photos by Daniel Coury



television, frustrating any pretension to cultural purity.

The artists from Belém do not lay claim to a “pure” art; on the contrary, they interact with both the local and global spaces. They inhabit the changeable context that is proper to contemporaneity. They move within, contaminate, and are contaminated by the other cultures to which they have access. This occurs through various modes of communication, including the Internet, which is still most often used, not as an instrument for artistic production or linguistic proposition, but as a means of communicating with artists from other states and countries, establishing a contact network that can generate joint actions and produce art events.

This movement occurs within the aforementioned state of tension, which, as we have seen, comes from a discontinuous history of conquests and losses. These artists move in an anomalous art scene, one currently devoid of an art market and empty of private galleries that articulate with galleries in other cities, especially those on the Rio–São Paulo circuit, which is economically and culturally more advantaged and home to a more effective art market.

What emerges is therefore a circuit the flux of which is interlinked not with galleries, but with educational and governmental institutions, organised through a network of museums, with exhibition halls showing the work of both local and nonlocal artists, as in collective shows of recent national production like the Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça and *Rumos Visuais 2005–2006*.

Actions of another order that invest more in the formative process of the artist, such as the activities of the IAP–Instituto de Artes do Pará [Pará Art Institute], a State Government organ, are contributing to the formation of a new profile for the arts, one that reveals greater mobility and a freer “flow of ideas.” The Institute offers research

scholarships that give artists the conditions to create and exhibit the results of their production, providing a lifeline for an art scene that has developed in adversity, far from the large cultural centres. Among other IAP activities are seminars, workshops, which bring local professionals into contact with those from other states, enabling an ongoing exchange of knowledge. However, perhaps its most promising endeavour is the interchange agreement sealed two years ago with Germany, which uses residency programmes as a means of exchanging knowledge and experience between the artists of Belém and Wiesbaden. This programme is gaining resonance and may lead to other articulations. The possibility of establishing partnerships for similar residency interchanges among Brazilian cities is currently under consideration.

In fact, this chain of actions provides a new perspective to the art scene and points the way towards a possible sustainability of Amazonian art. Attuned to these formative processes, the Fórum de Pesquisa de Arte [Art Research Forum] stands out in particular. A biannual event promoted by the Federal University of Pará’s Art Science Institute, the Forum, through its countless partnerships, has mobilised an arena for discussion and the formulation of new thought that is extremely important to artistic production. Many theorists, thinkers, and artists, both local and from other cities, are invited to participate through lectures, round table discussions, and exhibitions spread across various institutions and even the city itself in the form of urban interventions.

In 2006, the successful Fórum became a permanent fixture by focusing on the theme *Hybrid Territories* and interspersing a series of cultural interchanges, establishing partnerships with Mirante, SIM/SECULT, and Fundação Bienal de São Paulo that has brought to Belém, at different times, exhibitions of

movente, própria da contemporaneidade. Transitam, contaminam–se e contaminam outras culturas a que têm acesso, e isto se dá por meios variados de comunicação, inclusive a internet, que ainda é usada, na maioria das vezes, não como um instrumento de produção artística ou proposição de linguagem, mas como uma forma de se comunicar com artistas de outros estados e países, estabelecendo uma rede de contatos que pode gerar ações comuns e produzir eventos de arte.

Toda essa movimentação acontece no estado de tensão já assinalado anteriormente que, como vimos, traz um histórico descontínuo de conquistas e perdas. Os artistas se locomovem em um circuito de arte anômalo, uma vez que inexistem um mercado de arte e não há galerias particulares que se articulem com galerias de outras cidades e principalmente com as do eixo Rio–São Paulo, cidades econômica e culturalmente mais favorecidas, detentoras de um mercado mais eficaz.

Delimita–se, então, um circuito que aponta para um fluxo mais interligado não às galerias, mas às instituições de ensino ou governamentais, que se organizam por meio de um sistema de museus, com salas expositivas onde circulam mostras de artistas locais e de outros lugares, como as coletivas representativas da recente produção nacional: Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça e *Rumos Visuais 2005–2006*.

Ações de outra natureza que investem mais no processo formativo do artista, caso das atividades promovidas pelo Instituto de Artes do Pará — IAP, órgão do Governo do Estado, estão contribuindo para a formatação de um novo quadro das artes, em que fica visível uma maior mobilidade e um livre “trânsito de Idéias”. O Instituto possui um sistema de bolsas de pesquisa que fornece condições para o artista criar e mostrar o resultado de sua produção, ampliando o fator de sustentação de uma arte que ocorre em situação adversa, distante dos grandes centros culturais. Entre outras ações promovidas pelo IAP, encontram–se as realizações de seminários, oficinas, que intercalam profissionais locais com os provenientes de outros estados, viabilizando uma permanente troca de saberes. Mas, talvez uma das suas mais promissoras ações seja o intercâmbio firmado há dois anos com a Alemanha, que faz uso do ateliê–residência, possibilitando uma permuta de conhecimentos e vivências entre artistas de Belém e Wiesbaden. Esta ganha ressonância e pode promover outras articulações. Cogita–se que novas formas de ateliês–residência possam firmar–se entre artistas de outras cidades brasileiras, por meio de diferentes parcerias.

Na verdade, essa cadeia de realizações fornece uma nova perspectiva ao meio artístico e aponta para uma possível condição de sustentabilidade da arte na Amazônia. Afinado com esses processos formadores, distingue–se o Fórum de Pesquisa em Arte, evento bianual, promovido pelo Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará que, por meio de inúmeras parcerias, tem mobilizado um campo de discussão e formulação do pensamento muito importante para a produção artística. Muitos teóricos, pensadores e artistas, tanto locais como de outras cidades, são convidados a participar de palestras, mesas–redondas e exposições que se espalham por diversas instituições e pela própria cidade, através das intervenções urbanas.

O bem–sucedido Fórum, em 2006, tornou–se permanente, centrando–se no tema *Territórios Híbridos* e pontuando uma continuidade de intercâmbios culturais, firmado através de parcerias com o Mirante, SIM/SECULT e com a Fundação Bienal de São Paulo que trouxe a Belém, em diferentes períodos, os artistas espanhóis Antoni Miralda e Lara Almarcegui, ambos integrantes da Bienal de 2006. Vale esclarecer que, independente da parceria firmada com a Bienal, estes dois artistas

the work of the Spanish artists Antoni Miralda and Lara Almarcegui, both participants in the 2006 Biennial. It is worth mentioning that, independent of the partnership with the Bienal, these artists, like a growing number of national and international artists, expressed an interest in getting to know and establishing contact with the Amazon. Artists from different generations, such as Alex Flemming, who lives in Germany, and Chiara Banfi, a resident of São Paulo, have reaffirmed this interest. In fact, Banfi has plans to do some work in the region. I think that we cannot yet identify the roots of this interest, which may lie in actions and behaviours of a more globalised nature. As Moacir dos Anjos reminds us, “the affirmative action of local cultures before the process of globalisation has generated wider recognition for a symbolic production previously only scantily disseminated in the hegemonic centres of artistic legitimisation and patrimonial valorisation.”⁴

Both Moacir dos Anjos and Néstor Canelini point to a multicultural dynamic that has centred its attention on Latin America, Africa, and Asia since the 1980s. Participating in this dynamic, which congregates new relations and proposes different negotiations, is FotoAtiva, a photographers’ association formed in the early 1980s that is nationally recognised and responsible for constant discussion on the question of the image and for the formation of many of the photographers working in the city. In its locomotive processes, FotoAtiva not only attracts attention, but has also been creating a structure that has reverberated in other Amazonian municipalities and Brazilian cities, as well as in other countries, such as France and Belgium.

The Salão Arte Pará⁵, created in 1982, has also managed to achieve national scope, contributing to new contact with Brazilian art that can establish and provoke a constant interrelation of thought.

One of the figures responsible for the curatorship that permitted the exhibition to surpass a regionalist character was Paulo Herkenhoff, who served as curator from 1987 to 1995 and returned to the post definitively in 2005. His return ushers in proposals for modifications to the exhibition’s structure, seeking to transform the city itself into an exhibition space. In an article published in *O Liberal*, Herkenhoff outlined the new direction for Arte Pará: “the exhibition is in the process of becoming an important festival of the visual arts, articulating museums and institutions in Belém and artists from all over the country.”⁶

This path the art scene has taken over time renders clearly visible the unstable state in which Amazonian art now finds itself. Without the solid sustenance an art market would provide, the artist has to look to other circulation processes, revealing the paradox by which the artist is paralysed for having no outlet for the commercialisation of his work, while also mobilised to find alternative links for it, which end up creating other means of sustenance.

The weft of this circuit, being woven since the 1980s, can somewhat clarify the relations established with a process for making art sustainable in what is considered a “peripheral” region. Although faced with all these indicators of possible artistic expansion, the question still stands: how can art maintain and reveal its creative force in a globalised system in which hegemonic models prevail? How does art emerge in a space undermined by cultural appeals that all too often serve to plaster over a more specific production and thought? Could the art produced in the Amazon, faced with the templates of homogeneous standards and attitudes, revert to its role as a simple receptor without stowing itself away in the illusory bell jar of purity? What really sustains this art that transits a shifting terrain, formed of instabilities?

confirmam um interesse que vem se repetindo com certa frequência entre artistas internacionais e nacionais, que é conhecer e estabelecer contato com a Amazônia. Artistas de diferentes gerações, como Alex Flemming, que mora na Alemanha, e Chiara Banfi, que reside em São Paulo, reafirmam esse interesse. Chiara, inclusive, tem planos de desenvolver um trabalho na região. Acredito que ainda não se possa apontar com precisão as razões desse interesse, que podem estar nas ações e comportamentos de caráter mais globalizado. Como lembra Moacir dos Anjos “o posicionamento afirmativo de culturas locais frente ao processo de globalização tem gerado o reconhecimento alargado de uma produção simbólica antes escassamente difundida nos centros hegemônicos de legitimação artística e de valorização patrimonial”.⁴

Tanto Moacir dos Anjos como Néstor Canelini apontam para uma dinâmica multicultural que, a partir dos anos 1980, converge suas atenções para a América Latina, a África e a Ásia. Inserida nessa dinâmica que congrega novas relações e propõe diferentes negociações encontra-se a FotoAtiva, associação de fotógrafos, organizada no começo da década 1980, que tem reconhecimento nacional e é responsável por uma discussão constante relativa à questão da imagem e pela formação de grande parte dos fotógrafos que atuam na cidade. A FotoAtiva, em seus processos de locomoção, ao mesmo tempo em que atrai atenções, vem criando tessituras que reverberam em outros municípios amazônicos, em países como França e Bélgica, além de outras cidades brasileiras.

O Salão Arte Pará,⁵ criado em 1982, também consegue ter uma abrangência nacional, contribuindo para que novos contatos com a produção artística brasileira se estabeleçam e provoquem uma constante inter-relação de pensamentos. Um dos responsáveis pelo processo curatorial que permitiu ao salão formatar-se sem o caráter restritivo regionalista foi Paulo Herkenhoff, que exerceu a função de curador de 1987 a 1995, retomando a curadoria, de forma contínua, somente em 2005. Seu retorno é marcado por propostas de modificações que estão alterando a estrutura do salão, procurando transformar a própria cidade em espaço expositivo. Em matéria veiculada pelo jornal paraense *O Liberal*, Herkenhoff explicita a nova tendência do Arte Pará: “o salão caminha para se tornar um grande festival de artes visuais, ao articular museus e instituições de Belém e artistas de todo o País”.⁶

Essa trajetória do cenário artístico que vai constituindo-se ao longo do tempo torna visível o campo instável em que a arte da Amazônia se encontra. Sem uma sustentação sólida que aponte para a presença de um mercado de arte, o artista lança-se em outros processos de circulação, revelando um paradoxo que, por um lado, paralisa-o, sem contar com uma comercialização do seu trabalho e, por outro, mobiliza-o, ao interligá-lo a novas alternativas que tornam viável outro processo de sustentação.

A trama desse circuito, que foi sendo tecida a partir dos anos 1980, pode nos esclarecer um pouco mais sobre as relações que se estabelecem com o processo de sustentabilidade da arte em um território considerado “periférico”. Mesmo apresentando todos esses indicadores de uma possível expansão artística, cabe perguntar: como a arte se mantém e revela sua força criadora em um sistema globalizado em que vigoram modelos hegemônicos? Como emergir em um espaço minado por apelos culturais muitas vezes encobridores de um fazer e pensar mais específicos? A arte produzida na Amazônia, ao deparar-se com matrizes geradoras de padrões e atitudes artísticas homogêneas, pode reverter a sua tendência de simples receptora, sem fechar-se na ilusória redoma da pureza? O que de fato sustenta essa arte que se locomove por um terreno movediço, constituído de instabilidades?

⁴ The complexity of these relations and the need for deeper study of Amazonian art do not allow us to see in a clear light how this common trait manages to cover entire territories, blend with the local characteristics, and yet escape from cultural homogeneity.

⁵ Apart from Arte Pará, there is also the Salão UNAMA de Pequenos Formatos, created in 1995 and open to national participation. A little earlier, in 1992, there was the Salão Paraense de Arte Contemporânea — SPAC, promoted by the Associação dos Artistas Plásticos and the Pará State Government, which, at the time, stirred the art scene by inviting, either as guests or as participants, artists representative of a new generation, such as Leonilson and Rosângela Rennó. However, SPAC had a short lifespan and was closed in 1994 after a change in government.

⁶ From an interview in the article “Festival para a visão”, IN: *O Liberal*, Magazine section, Belém, September 2, 2006.

⁴ Esta afirmação consta do catálogo *Rumos Visuais 2005-2006* Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2006, p. 283.

⁵ Além do Arte Pará existe o Salão UNAMA de Pequenos Formatos, criado em 1995 e aberto à participação nacional. Um pouco antes, em 1992, houve o Salão Paraense de Arte Contemporânea — SPAC, promovido pela Associação dos Artistas Plásticos e pelo Governo do Estado, que, na época, agitou o campo artístico trazendo, como convidados ou participantes, artistas representativos de uma nova geração como Leonilson e Rosângela Rennó. O SPAC, no entanto, teve vida curta: com a troca de governo, encerrou suas atividades em 1994.

⁶ Depoimento para a matéria “Festival para a visão”, IN: *O Liberal*, caderno Magazine, Belém, 02 de setembro de 2006.

This set of questions serves to guide a line of thought that seeks to reflect on the specific case of a contemporary art produced in an Amazonian city, but without losing sight of the fact that this microspace finds itself interwoven into a globalised system that organises itself in networks and the fabric of which extends over various cities and places. No one can deny the importance of the technological progress that has enabled the formation of this communication chain and that has organised this new global space, in which the production, distribution, and consumption of consumer goods and services is based on strategies that target a global market. For Ortiz, “the process of mundialisation is a total social phenomenon that permeates the entire range of cultural manifestations,” adding that “a mundialised culture corresponds to a civilisation the territoriality of which has been globalised. However, this does not mean to say that the common trait is synonymous with homogeneity.”⁷

The complexity of these relations and the need for deeper study of Amazonian art does not allow us to see in a clear light how this common trait manages to cover entire territories whilst escaping from cultural homogeneity. There is undoubtedly some contagion from the generative source—rock of homogeneous standards, but there is also action that mobilises other, more specific components capable of supplying at once elasticity and resistance in terms of the place—specific traits and the context in which this art is produced.

As Canclini observes, today one does not choose between the defence of identity and globalisation, as the most pertinent studies on the globalising process are not those that worry about the “revision of isolated identity issues, but those that furnish the understanding that we can be and work with others, of how we can face heterogeneity, difference, and

inequality.” For Canclini, “rather than pitting essentialised identities against globalisation, the question should be how we can include subjects within enlarged social structures.” He also notes that, even not controlling the spheres in which production and consumption organise themselves, it is possible to see that, “amidst these globalising tendencies, social agents can establish new interconnections among cultures and circuits that potentise social initiatives.”⁸

Thinking about artistic production in this context of interconnections between cultures and circuits within a nonhegemonic field takes me back in time to discuss the issue of “Amazonian visuality” that emerged in the early 1980s, when an art more detached from anachronic standards and aiming toward a contemporary language began to take shape in Belém. It is this attitude, coupled with favourable contextual conditions, that will help break certain artists onto the national art scene.

A concept of “Amazonian visuality” belongs within a cultural process that at once reveals a local mode of thought and coincides with the *Visualidade Brasileira* [Brazilian Visuality] project proposed by INAP—Instituto Nacional de Arte [The National Art Institute], run by Funarte—Fundação Nacional de Arte [National Art Foundation], which aims to “study the visual intelligence of certain cultural manifestations of Brazil that are not traditionally treated as art.”⁹ What was sought, in the case of the Amazon, was a mapping of a visuality that stemmed from the vernacular culture, of the Caboclo (of white and Indian parentage), or of the Indian. The research in the Northern Region was done by the visual artist Osmar Pinheiro, accompanied by the photographer Luiz Braga. On that occasion, Herkenhoff, then director of INAP, stated that “in Pará, a group of artists evinced the relationship between popular visuality

Este leque de perguntas serve para nortear um pensamento que procura refletir sobre o caso específico da arte contemporânea realizada em uma cidade da Amazônia, sem perder a dimensão de que esse microespaço encontra-se atrelado a um sistema globalizado que se organiza em rede e cujas tramas abarcam diferentes cidades e lugares. É inegável a importância do avanço tecnológico que possibilita essa cadeia comunicativa e organiza um novo espaço mundial, onde se encontram a produção, a distribuição e o consumo de bens de serviço, baseados em estratégias que se dirigem a um mercado mundial. Para Ortiz “o processo de mundialização é um fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais”, considera ainda que “uma cultura mundializada corresponde a uma civilização cuja territorialidade se globalizou. Isto não significa, porém, que o traço comum seja sinônimo de homogeneidade”.⁷

A complexidade dessas relações e a necessidade de um estudo mais aprofundado sobre a arte produzida na Amazônia não nos permitem ver com clareza como esse traço comum atravessa territórios, conjuga-se aos traços locais, fugindo à homogeneização cultural. Com certeza há um contágio advindo das matrizes geradoras de padrões homogêneos, mas também existe uma ação que mobiliza outros componentes mais específicos capazes de fornecer, ao mesmo tempo, uma elasticidade e uma resistência, no que se refere aos traços relativos ao lugar e ao contexto em que essa arte é produzida.

Como observa Canclini, hoje não se opta pela defesa da identidade ou da globalização, uma vez que os estudos mais pertinentes ao processo globalizador não são aqueles que se preocupam com a “revisão das questões identitárias isoladas, mas os que propiciam a compreensão do que podemos fazer e ser com os outros, de como encarar a heterogeneidade, a diferença e a desigualdade”. Considera que “mais do que contrapor identidades essencializadas à globalização, trata-se de indagar se é possível instituir sujeitos em estruturas sociais ampliadas”. Percebe ainda que, mesmo não se controlando os cenários onde a produção e o consumo se organizam, é possível visualizar que “em meio às tendências globalizadoras, os atores sociais podem estabelecer novas interconexões entre culturas e circuitos que potencializem as iniciativas sociais”.⁸

Pensar a produção artística neste contexto de interconexões entre culturas e circuitos, realizada em um campo cultural não—hegemônico, me faz retroceder um pouco no tempo e discutir a questão da “visualidade amazônica” que esteve presente no início dos anos 1980 quando começava a configurar, em Belém, uma arte mais desprendida de padrões anacrônicos que visava atingir uma linguagem contemporânea. É essa atitude, somada às condições contextuais favoráveis, que viabilizará a inserção de alguns artistas no circuito nacional de arte.

Um conceito de “visualidade amazônica” tem lugar em um processo cultural que revela ao mesmo tempo um pensamento local e coincide com o projeto *Visualidade Brasileira*, proposto pelo Instituto Nacional de Arte — INAP, da Fundação Nacional de Arte — Funarte, que visava “o estudo da inteligência visual de certas manifestações culturais do Brasil, tradicionalmente não tratadas como arte”.⁹ Buscava-se, no caso da Amazônia, mapear uma visualidade proveniente da cultura popular, do caboclo, do índio. As pesquisas relativas à Região Norte foram coordenadas pelo artista plástico Osmar Pinheiro e tiveram o acompanhamento fotográfico de Luiz Braga. Naquela ocasião, quando era diretor do INAP, Herkenhoff afirma que “no Pará um grupo de artistas põe em evidência a relação entre a visualidade popular (casas, barcos, móveis, utensílios, brinquedos) e artes plásticas”,¹⁰ esclarece que esses objetos presentes no cotidiano e nas festas da cidade serviam

⁷ A reference for the formulation of thought on Mundialisation is Renato Ortiz and these two quotations can be found in his book *Mundialização e cultura*. São Paulo, Brasiliense, 2000, pp. 30–31.

⁸ This paragraph contains quotations from Néstor García Canclini’s *A globalização imaginada*. São Paulo, Iluminuras, 2003, p. 28.

⁹ From Paulo Herkenhoff’s presentation to the book *Artes visuais na Amasônia: reflexões sobre uma visualidade regional*, with a photo by Luiz Braga on the cover, published in Rio de Janeiro, via a partnership between Funarte and SEMEC — the Education and Culture Secretariat, in 1985, p. 4.

⁷ A formulação do pensamento sobre a mundialização tem como referência Renato Ortiz e estas duas citações encontram-se em seu livro *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000, pp. 30–31.

⁸ Este parágrafo contém citações retiradas do livro de Néstor García Canclini, *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 28.

⁹ Este depoimento pertence à apresentação de Paulo Herkenhoff para o livro *Artes visuais na Amasônia: reflexões sobre uma visualidade regional*, com foto da capa de Luiz Braga, editado no Rio.

¹⁰ Idem.

10 Idem.

11 In 1984 he won the First Trip to the Country Award at the 7th Salão Nacional de Artes Plásticas. He was part of the Brazilian delegation to the 1993 Venice Biennale and participated in the 20th and 24th editions of the Bienal de São Paulo (1989 and 1998). He has shown in Amsterdam (Holland), Cologne and Barsikow (Germany). In 2003, under the curatorship of Denise Mattar, the solo exhibition *A poesia da gambiarra* was held at the Centro Cultural Banco do Brasil in Rio de Janeiro and Brasília. In 2005 he held a solo exhibition of fifty metal plates at Galeria Millan Antonio, the exclusive outlet for the artist.

12 He began taking photographs at the precocious age of eleven. He worked with black and white photos up to 1981. In 1987 he won the Marc Ferrez Award and, in 1991, the Leopold Godowsky Color Photography Award from Boston University. The Vitae de Artes scholarship he won in 1996 enabled him to produce the work *Amazônia intimista*. In 2003 he won the Porto Seguro Brasil Award and, in 2005, held the solo exhibition *Luiz Braga: retratos amazônicos* at the Museu de Arte Moderna de São Paulo, curated by Tadeu Chiarelli.

13 In addition to having been Secretary of Culture and Education for both the State and the Municipality and of having participated in discussions on Amazonian visuality during the 1980s, João de Jesus Paes Loureiro also holds a master's degree in literary theory and semiology from the Pontifícia Universidade Católica — PUC from Campinas and a doctorate in the sociology of culture from the Sorbonne, Paris. Paes Loureiro's thought on Amazonian culture can be found in the publication *João de Jesus Paes Loureiro: obras reunidas*, published in São Paulo by Escritura Editora in 2000.

14 These statements by Paulo Herkenhoff feature in the catalogue *A poesia da gambiarra*. Curator, Denise Mattar. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2003, p. 30.

15 From an interview with Tadeu Chiarelli and his text for the catalogue of the exhibition *Luiz Braga — retratos amazônicos*. São Paulo, Museu de Arte Moderna—SP, 2005.

(houses, boats, furniture, utensils, and toys) and the visual arts,”¹⁰ adding that these objects present in the daily life and festivities of the town serve as a point of departure for certain artists, like Osmar Pinheiro and Luiz Braga, or Emmanuel Nassar and Paulo Paes.

To observe the Amazonian context that establishes this relationship between popular visuality and the visual arts, I have selected two of the artists from Pará cited by Herkenhoff, namely Emmanuel Nassar¹¹ and Luiz Braga,¹² who, without moving to the Rio–São Paulo axis, have managed to find their place on the Brazilian art circuit. These are artists who have participated in the “Amazonian visuality” process without becoming confined to it. Both have managed to develop bodies of work that embark from very local references to reach a broader universe, adding a vision that is more deeply committed to their personal interpretations of the world.

For the poet and researcher Paes Loureiro,¹³ Amazonian culture is that which originates and receives influences from the Caboclo culture and that will establish contact with that of the northeasterners who migrated to the Amazon in different periods, but mostly during the rubber years. For the author, it is this culture, so profoundly linked with nature, which will provide the elements for the formation of a poetic repertoire in those who dwell so dispersedly along the riverbanks.

In the process of interpreting this immense visual universe nature presents him with, the Caboclo avails of a mythology and aesthetics all of his own, born of the monumentalised setting of the rivers and forests. One important detail Paes Loureiro provides is that the constructional elements of the river-dweller's image repertoire are not lost when he moves to the city, even when he relates with other cultural parameters. The Amazonian transforms into the “artisan” of colours in whom a taste

for symmetry and the use of supports found in daily life prevail. His pen and brushstrokes fall back upon the façades of the houses, the walls of the bars, and the advertising billboards.

Emmanuel Nassar and Luiz Braga, with their attentive eyes, tend to approximate to the popular aesthetics inherent in this Caboclo visuality. They both hark back to this visual source, whether from the riverside or from the city outskirts. The colour of the signs constituted by the Caboclo will be present in this vocabulary, formed from a visual and conceptual lexicon stored in the imaginations of Braga and Nassar. They are templates from which they extract the elements with which to organise their expressive space, without forgetting that their works go beyond these references, superimposing themselves upon or adjoining themselves to a hybrid structure, “contaminated” or punctuated by other values, from a variety of other sources.

Both Paulo Herkenhoff and Tadeu Chiarelli recognise the similar sources these artists draw from. For Herkenhoff, the Amazonian visuality is “a set of plastic values that permeate the material culture of the region.” Adding that “there is a vernacular visual flavour in the large cities or in the Caboclo riverside forest settlements that acquires visibility in the interest shown by artists from Pará like Emmanuel Nassar and the photographer Luiz Braga.”¹⁴ The hybrid structures formed of the varied references they use reveal that the Caboclo sources mix with more erudite springheads. If it is possible to see the paintings of Mondrian in Nassar's work, in the form of a visual field that comes from constructivism, in Braga we find parameters declaredly¹⁵ sourced in the photography of Luiz Tripolli, Zingg, Maureen Bisilliat, or in the cinema of Federico Fellini and the canvases of Edward Hopper and David Hockney.

Chiarelli specifies even further the

de ponto de partida para determinados artistas como o próprio Osmar Pinheiro e Luiz Braga, assim como Emmanuel Nassar e Paulo Paes.

Para observar o contexto amazônico que estabelece a relação entre a visualidade popular e as artes visuais, elejo dois artistas paraenses citados por Herkenhoff que, sem se transferirem para o eixo Rio–São Paulo, conseguem transitar pelo circuito brasileiro de arte. Trata-se de Emmanuel Nassar¹¹ e Luiz Braga,¹² artistas que participam do processo referente à “visualidade amazônica” sem a ela se enclausurarem. Ambos conseguem desenvolver um trabalho que, partindo de referências bem localizadas, extrapolam esse universo e adicionam a ele uma visão mais comprometida com a interpretação pessoal que fazem do mundo.

Para o poeta e pesquisador Paes Loureiro,¹³ a cultura amazônica é aquela que se origina ou recebe influências da cultura do caboclo que vai estabelecer contatos com a cultura dos nordestinos que emigraram para a Amazônia, em diferentes períodos, mas principalmente na época da borracha. Para o autor, é essa cultura, que se encontra tão profundamente ligada à natureza, que vai fornecer elementos para a formação de um imaginário poético, presente naquele que habita, de forma dispersa, as margens do rio.

No processo de interpretação desse imenso universo visual que a natureza lhe apresenta, o caboclo lança mão do mito e de uma estética própria, proveniente do cenário monumentalizado de rios e florestas. E um dado importante apresentado por Paes Loureiro é que os elementos constitutivos do imaginário do homem ribeirinho não se perdem quando ele vai para a cidade, mesmo que ele se relacione com outros parâmetros culturais. O homem da Amazônia se transforma no “artesão” das cores em que prevalecem o gosto pela simetria e o uso de suportes encontrados em seu cotidiano. Suas pinceladas e desenhos recaem sobre as fachadas das casas, paredes de bares, placas de anúncios “publicitários”.

Emmanuel Nassar e Luiz Braga, com seus olhares atentos, costumam aproximar-se da estética popular incisiva nessa visualidade própria do caboclo. Ambos se remetem a essas fontes visuais, sejam elas provenientes daquele que habita as margens do rio, sejam outras, encontradas no morador de bairros periféricos. O colorido dos signos constituídos pelo caboclo vai estar presente nesse vocabulário formado por um léxico visual e conceitual que ficou armazenado no imaginário de Braga e Nassar. São matrizes de onde retiram elementos para organizarem seu espaço expressivo, sem esquecer que suas obras ultrapassam essas mesmas referências, sobrepondo-se ou juntando-se a uma tessitura híbrida, “contaminada” ou pontuada por outros valores, provenientes de fontes diversas.

Tanto Paulo Herkenhoff como Tadeu Chiarelli reconhecem as fontes similares utilizadas pelos dois artistas. Herkenhoff entende que a visualidade da Amazônia é “um conjunto de valores plásticos que permeiam a cultura material da região”. Afirma que “há um saber visual popular das grandes cidades ou do caboclo ribeirinho na floresta que ganha evidência no interesse de artistas paraenses como Emmanuel Nassar e o fotógrafo Luiz Braga”.¹⁴ As tessituras híbridas de diferentes referências por eles utilizadas revelam que as fontes caboclas misturam-se às fontes eruditas. Se em Nassar é possível fazer relações com as pinturas de Mondrian, com um campo visual proveniente do construtivismo, em Braga há, confessadamente,¹⁵ em sua formação, os parâmetros advindos da fotografia de Luiz Tripolli, Zingg, Maureen Bisilliat, ou do cinema de Federico Fellini e dos quadros de Edward Hopper e David Hockney.

Chiarelli especifica mais ainda as assimilações oriundas de fontes longínquas da Amazônia, percebe uma vertente proveniente das propostas de Paul Stand.

11 Em 1984, ganha o Prêmio Viagem ao País, no 7º Salão Nacional de Artes Plásticas. Integra a representação brasileira na Bienal de Veneza em 1993 e participa das XX e XXIV edições da Bienal de São Paulo (1989 e 1998). Expõe em Amsterdã (Holanda), Colônia e Barsikow (Alemanha). Com curadoria de Denise Mattar, realiza, em 2003, a individual *A poesia da gambiarra*, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e de Brasília. Em 2005 realiza exposição individual com cinquenta placas metálicas na Galeria Millan Antonio, de onde é artista exclusivo.

12 Começa a fotografar, precocemente, aos onze anos. Trabalhou com fotos em branco–preto até 1981. Ganha o Prêmio Mare Ferrez em 1987 e, em 1991, é premiado com o Leopold Godowsky Color Photography Award pela Boston University. A Bolsa Vitae de Artes, recebida em 1996, possibilita o trabalho *Amazônia intimista*. Em 2003 ganha o Prêmio Porto Seguro Brasil. Em 2005 realiza a individual *Luiz Braga: retratos amazônicos*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Tadeu Chiarelli.

13 João de Jesus Paes Loureiro além de ter sido Secretário de Cultura e Educação do Estado e Município e ter participado nos anos 1980 da discussão sobre a visualidade amazônica, é mestre em teoria literária e semiologia pela Pontifícia Universidade Católica — PUC de Campinas e doutor em sociologia da cultura, pela Sorbonne, Paris. O pensamento sobre a cultura amazônica proposto por Paes Loureiro encontra-se em *João de Jesus Paes Loureiro: obras reunidas*, obra publicada em São Paulo, pela Escritura Editora, em 2000.

14 Estas afirmativas de Paulo Herkenhoff acompanham o catálogo *A poesia da gambiarra*. Curadoria Denise Mattar. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003, p. 30.

15 Integra uma entrevista feita por Tadeu Chiarelli e o texto deste mesmo autor para o catálogo *Luiz Braga — retratos amazônicos*. São Paulo: Museu de Arte Moderna—SP, 2005.

assimilations from sources far removed from the Amazon, drawing attention to a certain strain of Paul Stand. Chiarelli recognises that, by abstracting and clipping from the reality, both Nassar and Luiz Braga produce images that are “abstract” from the point of view of the visual scheme of straight photography.¹⁶ Photos by Braga like *Cadeado na porta* (1982), *Bilharito* (1982), and *Bilheteria* (1987) could support the author’s observations, as could Nassar’s paintings *Roda do bicho* (1986) or *Sorvete* (1988) or his recent photographs *Carrinho* (2000) and *Roleta* (2000).

The visible intersections between the erudite and the vernacular in the work of Emmanuel Nassar and Luiz Braga conjugate the uneasiness in reconciling extremes, mirrored in the sociocultural condition that exists in the Amazon and in Brazil and that finds resonance on other continents, such as Africa. The aesthetics of the work of Nassar and Braga perhaps carries this desire to reconcile the two extremes, which are reflected not only in the colours and shapes of a local imagery, but also in erudite elements amassed as “cultural capital”¹⁷ acquired from books, magazines, their formal training in architecture, their travels, and from the museums.

Both express themselves through a symbolic capital or cultural reserve that distinguishes them from the painter who registers his universe upon the bar signs and on the façades of nightclubs. They bring with them all the complexity of those who are steeped in erudite values. Theirs is not the intention of assuming the aesthetics of vernacular culture, merely to appropriate it for use within the plastic frameworks they have mastered. By using these elements from popular Amazonian culture, they are going somewhat against the tide, as, even cohabiting with cultural homogenisation, they manage to stand out on the art circuit, bringing cultural elements from their hometown to light in their work

without restricting themselves to, or being imprisoned by, the regional space. However, it is undeniable that the pressures and tensions are many and varied, as they live in an economically disadvantaged region that, in turn, belongs to a nation itself disadvantaged in terms of political, economic, and social power.

Nassar and Braga produce a contemporary blend of work with identifiable cultural traces, transforming both an erudite vocabulary and popular symbols into images at once critical and poetic, transmitting a repertoire replete with experiences and emotional and social relationships. And it is in the reconciliation of such opposite universes—whether local/global or erudite/vernacular—that the language they propose resides.

This language expands to other generations. Marcone Moreira,¹⁸ an artist from Maranhão who lives in Marabá, builds his work out of a visual synthesis close to that of Emmanuel Nassar by using the shells of old trucks and bits from boats. The eye is a fundamental tool in selecting the wood—already painted and worn—that will be incorporated and become art. The material is just there—either lost or found—among a pile of other fragments. Like an archaeologist, the artist picks up his research tools and sets off to excavate for scraps from everyday transport, whether trucks, boats, buses, or from other yet more humdrum sources, like doors and windows.

These are pieces of wood from vehicles that no longer travel the highways, roads, and rivers. They are fragments of windows that no longer frame the landscape. In them you can find traces of nails and scratches, the scars accumulated and engraved by time. Those materials bear signs of the actions of the other who first gave them form, chose the paint, and brought out the aesthetics of a vehicle that travelled through different places, standing out against or blending in with the colour of the Brazilian landscape. Finding this

Reconhece que, ao abstrair e recortar a realidade, tanto Nassar quanto Luiz Braga fornecem imagens “abstratas”, seguindo o esquema visual do *straight photography*.¹⁶ Fotos de Braga como *Cadeado na porta* (1982), *Bilharito* (1982) e *Bilheteria* (1987) podem confirmar as observações do autor. Assim como as pinturas de Nassar *Roda do bicho* (1986) ou *Sorvete* (1988) ou suas recentes fotografias *Carrinho* (2000) e *Roleta* (2000).

A interseção entre o erudito e o popular, visível nas obras de Emmanuel Nassar e Luiz Braga, conjugua as inquietações em conciliar extremos, espelhadas na condição sociocultural existente na Amazônia, no Brasil e que encontram ressonâncias em outros continentes como a África. A estética do trabalho de Nassar e Braga talvez traga esse desejo de conciliar os dois extremos que refletem não somente cores e formas de um imaginário local, mas também os elementos eruditos, adquiridos como um “capital cultural”¹⁷ acumulado mediante o conhecimento assimilado nos livros, nas revistas, na formação em arquitetura, nas viagens, nos próprios museus.

Ambos se expressam por meio de um capital simbólico ou reserva cultural que os distingue daquele pintor que deixa seu universo gravado nas placas dos bares e nas fachadas das casas noturnas. Trazem a complexidade de quem está impregnado de valores eruditos. Não há a intenção de assumir a estética da cultura popular, apenas apropriam-se dela para trabalhá-la dentro de um campo plástico sobre o qual têm domínio. Ao usarem esses elementos existentes no contexto da cultura popular amazônica, caminham na contramão pois, mesmo convivendo com a homogeneização cultural, conseguem destacar-se no circuito de arte, tornando presentes em suas obras elementos culturais de sua cidade, sem restringir-se e sem deixar-se aprisionar pelo espaço regional. Mas é inegável que as pressões e tensões são de várias naturezas, pois vivem em uma região não privilegiada economicamente que, por sua vez, pertence a um país em desvantagem em termos de poder político, econômico e social.

Nassar e Braga produzem um trabalho contemporâneo com traços culturais identificáveis, transformam tanto o vocabulário erudito como os símbolos populares em imagens críticas e poéticas, transmitindo um imaginário repleto de vivências, relações afetivas e sociais. E é na conciliação de universos extremos — seja local/global, seja erudito/popular — que se aloja a linguagem visual por eles proposta.

Essa linguagem se expande a outras gerações. Marcone Moreira,¹⁸ artista maranhense que mora no município de Marabá, constrói seus trabalhos valendo-se da síntese visual próxima à de Emmanuel Nassar. Apropria-se da carcaça de caminhão e pedaços de embarcações. O olhar é peça fundamental na escolha da madeira, já pintada, desgastada, que irá compor e tornar-se objeto de arte. O material encontra-se ali, perdido ou achado em meio a tantos outros fragmentos. E tal qual um arqueólogo, o artista se mune de seus instrumentos de pesquisa e parte para a escavação de peças provenientes do transporte cotidiano, como caminhões, barcos, ônibus, ou advindas de outras fontes mais corriqueiras, como portas e janelas.

São pedaços de madeira que se desprenderam do veículo que não mais trafega as estradas, as ruas, os rios. São fragmentos de janelas que não mais emolduram a paisagem. Ali estão os vestígios dos pregos, dos arranhões: riscos que se agregam e fixam-se na escritura do tempo. Naquele material encontra-se a ação do outro que primeiro dispôs a forma, escolheu a tinta e revelou uma estética voltada para o veículo que se locomove por diferentes lugares, distinguindo-se ou misturando-se à colorida paisagem brasileira. Ao encontrar essa estética desconstruída,

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ This term coined by Pierre Bourdieu designates the knowledge the individual accumulates over his or her lifetime. Though different from financial capital, it has its own value and distinction.

¹⁸ Born in 1982, he joined the Faxinal das Artes Project in 2002, curated by Agnaldo Farias. In 2003 he participated in the Panorama da Arte Brasileira at the Museu de Arte Moderna de São Paulo, curated by Gerardo Mosquera. In 2005 he won the Pampulha scholarship and was one of those selected for *Rumos Visuais 2005–2006*. He has shown at Galeria Virgílio in São Paulo.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Este termo utilizado por Pierre Bourdieu serve para designar o acúmulo de conhecimento adquirido na trajetória do indivíduo. Distingue-se do capital financeiro, mas tem valor de troca e distinção.

¹⁸ Nascceu em 1982 e integrou o projeto Faxinal das Artes, em 2002, com curadoria de Agnaldo Farias. Participou, em 2003, do Panorama da Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Gerardo Mosquera; em 2005 ganhou a Bolsa Pampulha e foi um dos selecionados para o *Rumos Visuais 2005–2006*. Tem exposto na Galeria Virgílio de São Paulo.

aesthetics deconstructed, fragmented, Moreira creates another without erasing what it contains or undoing the work of the anonymous artist who worked that wood before it became mere scrap.

Submerged in the work of these artists is the potentiality of a monumental landscape formed of large rivers and dense forest that nonetheless exudes a precarious materiality that sources their gaze.¹⁹ This source is one that comes from a region that writes its history halfway between reality and fiction, inheriting grandiose, epic, and legendary narratives that draw the foreigner's eye: Jules Verne with *Eight Hundred Leagues on the Amazon*, the book mentioned earlier, or Werner Herzog with the 1981 film *Fitzcarraldo*, which narrates the Irishman Brian Fitzgerald's delirious dream of building a theatre in which to stage an opera in the depths of the Peruvian Amazon during the rubber era. His unrealisable feat was to have the Italian tenor Enrico Caruso inaugurate the theatre, while the story follows the Amazonians as they toil to chug a huge steam ship along rivers through forests and mountains.

A long way from the rubber era, at the beginning of the 21st century, men toil to transport not a ship, but a small boat that is part of an urban intervention by Lúcia Gomes.²⁰ This artist from Pará works constantly with installations and interventions, not only in Belém, but also in towns like Castanhal, Quatipuru, Colares, and Tracateua. From a critical perspective, she has developed themes that refer to social and environmental issues. One of the works she produced as part of her IAP scholarship was *Sanitário ou santuário?*, which took place at the Aurá landfill dump in Ananindeua, a municipality near Belém.

The action took place in a single day, at this locale where the garbage collectors take turns sorting through the rubbish. With an environmental purpose, though with a clear social focus as well, the artist,

with the help of a few workers, set out for the dump on a boat called the *Belém do Pará* (on the other side of the boat one reads the name *Boto Branco*), where they would join the garbage collectors and the vultures. Run aground on a rubbish heap, useless and unable to navigate further, the boat is left exposed to the stink of the place. Is it just a boat or a stagnant city? Is it to do with these people, lost and forgotten among the vultures? A sanatorium or sanctuary of the excluded?

At nightfall in this place, where misery dwells and where there would seem to be no space for poetic acts, an impeccably dressed quartet performs a concert. A tribute to or lament for a day that is ending? A day spent among the garbage, the garbage collectors. As the day ends, a small snack is served: manioc pancakes. With almost religious ritual, the artist shares the meal with those who live amongst the waste and leftovers of so many others who have either eaten, or who, like the garbage collectors, suffer hunger. The music, “food for the soul,” comforts those who either rest or wander wearily on.

Lúcia Gomes might perhaps identify with the Argentinian artist of Thai origin Rirkrit Tiravanija, who, upon being asked about the tension between art and life, affirmed: “I don't do art and I don't do life, I just breathe.”²¹ The perspicacious and critical manner in which Gomes relates with her work stems from a continuous act that has nothing whatsoever to do with pamphletism, but was simply born from her restless living and breathing. A citizen of the world, without shedding the vestiges of her identity of place, she travels just as confidently through Tracateua, Brasília, or Paris. A contemporary of Emmanuel Nassar, Luiz Braga, Marcone Moreira, the artist ranges the same visuality, drawing upon nearby landscapes, but from a distinct artistic approach. While Nassar, Braga, and Moreira structure a visual field under the guidance of a well de-

fragmentada, Moreira cria uma outra, sem apagar o que ali está, sem desfazer os traços do artista anônimo que trabalhou a madeira antes de tornar-se carcaça.

Nas obras desses artistas fica submersa a potencialidade de uma paisagem monumental formada por grandes rios e densas florestas ao mesmo tempo em que emerge uma materialidade precária que lhes serve de “fontes do olhar”.¹⁹ Trata-se de uma fonte advinda de uma região que escreve sua história entre a realidade e a ficção, herdando narrativas grandiosas, épicas e lendárias que podem atrair o olhar estrangeiro: Julio Verne com *A Jangada*, livro citado anteriormente, ou Werner Herzog com o filme *Fitzcarraldo*, realizado em 1981, que narra o delirante sonho do irlandês Brian Fitzgerald de construir um teatro e produzir uma ópera durante o período áureo da borracha, em plena selva situada na Amazônia peruana. A inexecutável tarefa era inaugurar o teatro com o tenor italiano Enrico Caruso; a saga era os homens amazônicos despenderem suas forças a locomover um imenso navio a vapor, entre rios, florestas e montanhas.

Distante do período da borracha, em pleno século XXI, homens despendem suas forças para transportar não um navio, mas uma pequena embarcação que integra um processo de intervenção urbana proposto por Lúcia Gomes.²⁰ Esta artista paraense trabalha constantemente com instalações e intervenções, não apenas em Belém, mas também em outros municípios como Castanhal, Quatipuru, Colares e Tracateua. Sob um olhar crítico, desenvolve temas referentes às questões sociais e ambientais. Uma das obras que fez parte de seu projeto de pesquisa enquanto bolsista do Instituto de Artes do Pará foi *Sanitário ou santuário?* realizada no Lixão do Aurá em Ananindeua, município próximo a Belém.

A ação desenvolveu-se em apenas um dia, neste local onde os catadores revezam-se na seleção do lixo da cidade. Dentro de uma proposta ambiental, mas de cunho social muito evidente, a artista, com a ajuda de alguns trabalhadores, transporta um barco de nome *Belém do Pará* (na outra face, o nome *Boto Branco*) até o lixão, juntando-o aos catadores e aos urubus. Encalhado em um morro de lixo, inútil e sem poder navegar, o barco fica exposto ao ambiente fétido. Trata-se de um simples barco ou de uma cidade estagnada? Tem a ver com o povo esquecido e perdido entre urubus? Sanitário ou santuário dos excluídos?

Ao anoitecer, neste cenário onde a miséria habita e onde não parece caber o ato poético, é realizado um concerto musical, com quatro músicos, impecavelmente vestidos. Homenagem, dor ou lamento de um dia que se encerra? Dia passado em meio ao lixo, aos catadores. Com o término do dia é servido um pequeno alimento: beiju. A artista, em um ritual quase religioso, reparte o que comer com quem convive com os desperdícios, restos de muitos outros que já comeram ou que, como eles, catadores de lixo, passam fome. A música, “alimento da alma”, conforta aquele que, no final do dia, descansa ou, cansado, segue rumo a outra jornada.

Lúcia Gomes talvez possa se identificar com o artista argentino de origem tailandesa Rirkrit Tiravanija que, ao ser perguntado sobre a tensão entre arte e vida, afirma: “não faço arte e não faço vida, apenas respiro”.²¹ A forma perspicaz e crítica como Lúcia se relaciona com seus trabalhos decorre de um ato contínuo que nada tem de panfletário: nasce do seu inquietante viver e respirar. Cidadã do mundo, sem destecer os traços identitários de seu lugar, transita com a mesma desenvoltura por Tracateua, Brasília ou Paris. Contemporânea de Emmanuel Nassar, Luiz Braga, Marcone Moreira, a artista percorre a mesma visualidade, embrenha-se por cenários próximos, mas utiliza uma postura artística diferenciada. Enquanto Nassar, Braga e Moreira estruturam um campo visual guiados por uma lógica orga-

¹⁹ Paraphrasing the title of a text by Jesus Paes Loureiro, “Fontes do olhar,” which will serve as a reference in the mapping of Amazonian visuality to be prepared for Funarte by Osmar Pinheiro and Luiz Braga.

²⁰ In 2003 she participated in the exhibition *Evidências*, held in Wiesbaden, Germany, received an IAP Artistic Creation scholarship, submitted *Estéticas* to the 1st *Projéteis Contemporâneos* competition, run by Funarte, in Rio de Janeiro, and in the *Prima Obra* project in Brasília. Also in 2003 she won the 2nd Arte Pará Prize. In 2004 she was among the thirty artists selected for the CNI SESI Marcantonio Vilaça Award. In 2005 she participated in the *Projéteis Contemporâneos* show at the Carreau du Temple in Paris.

²¹ Statement published in the *em obras* section of *Tropico magazine*, in an article by Lisette Lagnado entitled “Contra a nostalgia.” Accessed on August 26, 2006: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2772.1.shl>.

¹⁹ Título de um texto de Jesus Paes Loureiro que servirá de referência para o mapeamento da visualidade amazônica realizado para a Funarte, por Osmar Pinheiro e Luiz Braga

²⁰ Em 2003 integrou a mostra *Evidências*, em Wiesbaden, na Alemanha; foi contemplada com a Bolsa de Criação Artística do IAP, participou com a obra *Estéticas* do 1º Concurso *Projéteis Contemporâneos*, promovido pela Funarte, no Rio de Janeiro e do projeto *Prima Obra* em Brasília. Ainda em 2003 ganhou o 2º Prêmio Arte Pará. Em 2004 esteve entre os trinta artistas selecionados para o Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça. Em 2005 expôs em Paris, no Carreau du Temple, pelo *Projéteis Contemporâneos*.

²¹ Lagnado, Lisette, “Contra a nostalgia”, IN: *Revista Trópico*, seção em obras. Acessada em 26 de agosto de 2006: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2772.1.shl>.

finned organisational logic, painstakingly thought out, Lúcia Gomes lets herself be involved by the whirlwind of ideas that powers the constant flux of life.

In fact, none of these artists remains confined to the territorial borders of the space in which they live, but rather they move within a flux that allows for a broadening of established relationships in a diversified cultural dynamic that hinges upon various points of contact.

“Amazonian visuality” does not entail the incorporation of visual codes exclusive to the Amazon, as many of these elements, be they the colour or geometrical framing, can be found in both other Brazilian cities and in the work of Celso Renato, Jarbas Lopes, José Patrício, and many others. Another detail that must be observed is that, as far back as the 1980s, parallel with this visuality found in the work of Emmanuel Nassar and in the photographs of Luiz Braga, a blend of artistic production was in circulation that was more independent from the colouristic standards of the popular universe.

Perhaps “Amazonian visuality” is simply a title that designates plastic elements that find resonance in other cities, regions, and continents. Regardless of the nomenclature used,

the language or concept adopted, what we can see is that the images these artists appropriate or assimilate are constructed in the context of the tension inherent in a landscape in which the states of misery and wealth coexist. While herons take flight in the skies over Praça Batista Campo, with its iron bandstands reminiscent of the Belle Époque, vultures spread their wings over Ver-o-Peso, in the middle of the historic centre. The heavens bring their flights closer and between herons and vultures the artists inscribe the visuality of an art inserted within an unstable process, one of doubtful sustainability.

But what really matters is that these local features supply codes that endow the artist’s work with its own meanings, specific to its particular creative process. However, in this process it is important that these features retain their mobility, knowing how to transit such states of tension. Perhaps to merely assimilate and transfer this visuality to the artistic universe is not enough to introduce the artist into an ample art circuit, also needed is the power to articulate and sustain a context that is in the process of being redesigned, that is in the throes of formation.

nizacional bem definida, paulatinamente pensada, Lúcia Gomes deixa-se envolver por um turbilhão de idéias que promove o fluxo constante da vida.

Na verdade, nenhum desses artistas fica circunscrito às bordas territoriais que delimitam o espaço onde vivem; locomovem-se em um fluxo que permite o alargamento das relações estabelecidas em uma dinâmica cultural diversificada, formada por vários pontos de contato. A “visualidade amazônica” não significa a incorporação de códigos visuais existentes somente na Amazônia, uma vez que muitos desses elementos, sejam a cor ou a geometrização, podem ser encontrados tanto em outras cidades brasileiras como na obra de Celso Renato, Jarbas Lopes, José Patrício e muitos outros. Um dado que também precisa ser observado é que ainda na década de 1980, paralela a essa visualidade encontrada nos trabalhos de Emmanuel Nassar e nas fotografias de Luiz Braga, circulava uma produção mais independente do padrão colorístico proveniente do universo popular.

A “visualidade amazônica” talvez seja apenas uma denominação para designar elementos plásticos que encontram ressonância em outras cidades, regiões e continentes. Independente da nomenclatura utilizada, da linguagem ou conceito adotado, o que se percebe é que as imagens apropriadas ou assimiladas pelos artistas são construídas em um contexto de tensão, onde os estados de miséria e riqueza fazem parte de uma mesma paisagem. Garças alçam vôo pelos céus da praça Batista Campo, com seus coretos de ferro que remetem à *Belle Époque*; os urubus, por sua vez, alçam vôo nos céus do Ver-o-Peso, em pleno centro histórico. O espaço celeste aproxima os vôos e, entre garças e urubus, os artistas inscrevem a visualidade de uma arte inserida em um processo instável, de sustentabilidade duvidosa.

Mas, o que de fato importa é que esses traços locais forneçam códigos que dotem o trabalho do artista de significados próprios, específicos ao seu processo criativo. Todavia, nesse processo, é necessário que os traços não percam a mobilidade, sabendo locomover-se em estados de tensão. Talvez somente assimilar e trasladar essa visualidade ao universo artístico não seja suficiente para introduzir o artista em um amplo circuito de arte. Torna-se também necessário o poder de articulação e a sustentabilidade de um contexto que está sendo redesenhado, encontra-se em formação.

Needlework network

Collaboration MARIA ARAÚJO

A truck-school-workshop-gallery-shop-photographic studio is driven around Brazil with a team and equipment ready to meet the needs of groups of artisans in any point in the country. The truck enables agile and interactive research about production and identity, the development of new products respecting regional cultures and the environment, the establishment of colour patterns, techniques, stitches, meshes, and quality control, as well as the insertion of the products in a demanding and competitive market. The project, dubbed *BR Mão Dupla* [BR Two-way] and conceived five years ago by designer Renato Imbroisi, proposes innovative ways of valorisation, production, and circulation of traditional knowledge and practices, at the same time as it fosters exchange networks.

In Brazil, as in the rest of the world, urbanisation, the emergence of new techniques and technologies, industrialisation, and serial production have reduced handcraft practices in great urban centres. However, as the decades went by, this very industrial production has yielded redundant and unattractive objects linked to mass consumption, thus creating a demand for unique products. In the



21st century, when terms such as globalisation were banalised, the fresh valorisation of handcraft can be interpreted as a reaction, as the recognition of the importance of unique cultural identities.¹ Far from isolating them within a glass showcase, the handcrafted objects and practices contaminate other territories such as the design and the art produced within institutional circuits: artists such as Rosana Palazyan resort to the technique of embroidery to comment on the urban reality to which she belongs; designers such as Dutchman Marcel Wanders, who was once a member of conceptual group Droog Design, produces by hand the famous *Knotted Chair*, a kind of mesh created manually from knots on a rope, in a result that recalls the macramé technique. As stated by trend researcher Li Edelkoort: "...the traditional feud between handcraft versus art becomes irrelevant."

"At this point, around the world, the borders between design and art are very diluted. There is artistic content in the work of many artisans. In Italy and in Japan, where design has developed from handcraft, this division does not hold, and in Japan one says *industrial design* and *craft design*. Design presumes serial production, but it can be handcrafted, it does not need to be industrial. Brazil has followed the German school of Ulm, which is grounded on the axiom form-function and on industrial reproduction, which is coherent with that country. Renato Imbroisi has redeemed this tradition, it holds historic importance," states Adélia Borges, specialised in design, and director of the Museu da Casa Brasileira, in São Paulo.

¹ Schouwenberg, Louise. "A Dutch Perspective on Craft." *Prince Claus Fund Journal*, #10a, 2003.

Um caminhão-escola-oficina-galeria-loja-estúdio fotográfico percorre as estradas do Brasil com equipe e equipamento necessários para atender grupos de artesãos em qualquer ponto do país, e possibilita fazer, de forma ágil e interativa, pesquisas sobre produção e identidade, desenvolver novos produtos, respeitando a cultura regional e o meio ambiente, estabelecer padrões de cores, técnicas, pontos, tramas e controle de qualidade, e inserir os produtos num mercado exigente e competitivo. O projeto, batizado de *BR Mão Dupla* e idealizado há cinco anos pelo designer Renato Imbroisi, propõe um modo inovador de valorização, produção e circulação de conhecimento e prática tradicionais, ao mesmo tempo em que fomenta redes de intercâmbio.

No Brasil, assim como no resto do mundo, a urbanização, o surgimento de novas técnicas e tecnologias, a industrialização e a produção em série reduziram as práticas artesanais nos grandes centros. Contudo, ao longo de décadas, essa mesma produção industrial resultou em objetos redundantes e pouco atrativos ligados ao consumo de massa, e criou a demanda por produtos únicos. No século XXI, em que foram banalizados termos como globalização, a revalorização do artesanato pode ser interpretada como uma reação, como o reconhecimento da importância de identidades culturais únicas.¹ Longe de isolá-los numa redoma, os objetos e as práticas artesanais contaminam outros territórios como o design e a arte produzida em circuitos institucionais: artistas, como Rosana Palazyan, recorrem à técnica do

¹ Schouwenberg, Louise. "A Dutch Perspective on Craft". *Prince Claus Fund Journal*, # 10a, 2003

Rede de bordados

Colaboração MARIA ARAÚJO

bordado para fazer comentários sobre a realidade urbana na qual está inserida e designers, como o holandês Marcel Wanders, que já participou do grupo conceitual Droog Design, e que produz, de modo artesanal, a famosa *Knotted Chair*, uma espécie de rede criada manualmente a partir de nós em corda, num resultado que lembra o macramê. Como diz a pesquisadora de tendências Li Edelkoort, "...o tradicional feudo do artesanato versus arte se torna irrelevante".

"Neste momento, no mundo, estão muito diluídas as fronteiras entre design e arte. Há um conteúdo artístico no trabalho de muitos artesãos. Na Itália e no Japão, onde o design se desenvolveu a partir do artesanato, não há essa divisão, e no Japão se diz *industrial design* e *craft design*. O design pressupõe uma reprodução em série, mas pode ser artesanal, não precisa ser industrial. O Brasil seguiu muito a escola alemã de design de Ulm, que aposta no axioma forma/função e na reprodução industrial, o que é coerente com aquele país, não com o nosso. Isso trouxe uma cisão no Brasil, que tem uma tradição forte de artesanato. Renato Imbroisi resgatou essa tradição, tem uma importância histórica",



Oficina Linho dos lençóis/
Workshop, 2006 (Maranhão)
Fotos/Photos by Lucas Cuervo Moura

Associação das Artesãs de Santa Rita de Cássia
Confeção da coleção *Canções de bordar!*
Canções de bordar collection, 2006 (Bahia)
Fotos/Photos by Lucas Cuervo Moura

Confeção da coleção *Cara do Sertão!*
Cara do Sertão collection, 2006 (Minas Gerais)



Associação das Artesãs de Santa Rita de Cássia
Confeção da coleção *Canções de bordar!*
Canções de bordar collection, 2006 (Bahia)

In the case of BR Mão Dupla, the idea is to roam the country in search of all the textile handcraft variations. At the steering wheel is Ione da Silva Rodrigues, who conciliates two skills: she is a truck driver and an embroider—and teaches in the workshops. Rodrigues and her mother, also a truck driver—embroiderer, have always conciliated both activities. BR Mão Dupla has taken the form of an invitation to both and to other artisans in different places in the country to participate in the caravan.

After five years of work, the BR Mão Dupla brand was launched in 2006, accompanied by a collection bearing the same name and theme: highroads, maps of Brazil, cars embroidered on quilts and cushions, crochet trucks, cushions and handbags inspired in hubcaps and tyres, carpets, and necklaces bearing traffic signage. References to the creators' travels and surroundings. The sale of the products generates income and promotes self-esteem and social inclusion in the workshops, valuing everyday life cultural references, in a sustainability cycle that also depends on the consolidation and on market strategies—it is important to remember the continuous exposure of consumers to successive fashions.

BR Mão Dupla's truck is prepared to arrive at any place where there may be a group of artisans willing to learn new forms of work and trading. On the vehicle itself, a ninety-metre platform is set up for the carrying out of workshops and exhibitions. The work process is documented and the artisans are registered. Besides Imbroisi, other designers, stylists, and also artisans hailing from other places teach. The truck makes possible

the exchange of information and experiences and access to remote places, where there is no infrastructure for the workshops.

This experience finds a parallel in residency programmes for the exchange of experiences between artists, which make production viable and result in the creation of knowledge networks. The associative character eases the information flow, and is also a strategy that guarantees a continuous and organised production. The BR Mão Dupla's incursions are not only experience for the truck drivers—artisans: above all they involve and are geared towards the surroundings, that is, to the communities with which they interact.

The groups are supervised until they are emancipated by partners such as Sebrae—which provides classes on associativism, price calculations, sales techniques, etc.—and the Ministry of Agrarian Development, which considers the agriculturist families' handcraft improvement an employment and income generation factor. Such initiatives promote the development of products with a difference that renders trading viable.

Imbroisi has started the research about textile handcraft in Brazil in 1986: he sought skilled weavers to carry out his creations, since he, also a weaver, could not produce everything. In the southern area of the State of Minas Gerais, there were women who used old weaving machines to weave quilts and blankets for the whole family, employing techniques they had learned from their mothers and grandmothers. Two of them were willing to experiment the proposal of introducing other threads and colours, combining taboa fibres and corn straw to the

cotton fabric, adorning it with regional seeds such as *olho-de-cabra* or *lágrima-de-nossa-senhora*, adding cows, sheep, and hens made out of crochet to the mesh, repeating in the fabrics the colours of the landscape and of the sky, widening the production of blankets to curtains, shawls, dish rests, lining, and tailoring fabrics. Around the two pioneers a group of artisans in Muquém has originated, today numbering over fifty women.

In the hinterland of the State of Bahia, the Santa Rita de Cássia Artisans Association has launched the *Canções de bordar* [Embroidering Songs] collection, inspired both on a children's frock embroidered with the lyrics of a song, worn by one of the women over thirty years ago and on the Bonfim charm wristbands, which compose the imaginary of travellers when one speaks of Bahia. The result: pieces adorned with satin bands on which the lyrics of children's songs the embroiders sing as they work are written. With it, a CD recording of the singing.

The use of local resources and practices such as recycling is noticeable also in other of the artisans' projects, such as the Coopa Roca, in Rio de Janeiro. In it, discarded material (cut-offs) is transformed into dresses, cushions, and other textile products sold both in Brazil and abroad. In the course of history, the character of exchange and crossing has always been linked to handcraft production: the great trading routes and the exchange of products have contributed to the dissemination of references and techniques from one region to the other. The originality of the BR Mão Dupla seems to rest on its mobility and reach.

diz a jornalista e escritora Adélia Borges, especializada em design e diretora do Museu da Casa Brasileira, em São Paulo.

No caso do BR Mão Dupla, a ideia é percorrer o país em busca de todas as variações de artesanato têxtil. No volante, Ione da Silva Rodrigues, que concilia duas habilidades: é caminhoneira e bordadeira, e dá aulas nas oficinas. Ione e sua mãe, também caminhoneira—bordadeira, sempre conciliaram as duas atividades. O BR Mão Dupla surgiu como convite a ambas e também a outras artesãs de diferentes pontos do país para participar da caravana.

Depois de cinco anos de trabalho, foi lançada, em 2006, a marca BR Mão Dupla, com uma coleção que recebeu o mesmo nome e tema: estradas, mapas do Brasil, automóveis bordados em colchas e almofadas, caminhões de crochê, almofadas e bolsas inspiradas em calotas e pneus, tapetes e colares com placas de sinalização. Referências às viagens e ao entorno das criadoras. A venda dos produtos gera renda e promove a auto-estima e a inclusão social das artesãs, valorizando referências culturais cotidianas, num ciclo de sustentabilidade que depende também da consolidação e de estratégias de mercado — é importante lembrar a contínua exposição de consumidores a sucessivos modismos.

O caminhão BR Mão Dupla está preparado para chegar a qualquer local em que haja um grupo de artesãs dispostas a aprender novas formas de trabalho e comercialização. No próprio veículo é montada uma plataforma de noventa metros quadrados para a realização de oficinas e exposições. O processo de trabalho é documentado

e as artesãs, cadastradas. Além de Renato, dão aulas outros designers, estilistas e também artesãs vindas de outros lugares. O caminhão viabiliza a troca de informações e experiências e o acesso a locais remotos, em que não há infraestrutura para oficinas.

Essa convivência encontra paralelo em programas de residência para o intercâmbio de experiências entre artistas, que viabilizam a produção e resultam na criação de redes de conhecimento. O caráter associativo facilita o fluxo de informações, e é também uma estratégia que garante uma produção contínua e organizada. As incursões do BR Mão Dupla não são experiências apenas para as artesãs caminhoneiras: acima de tudo, elas envolvem e são voltadas para o entorno, isto é, para as comunidades com as quais interagem.

Os grupos são orientados até a emancipação por parceiros como o Sebrae — que se ocupa de cursos de associativismo, cálculo de preços, técnicas de venda etc. — e o Ministério do Desenvolvimento Agrário, que considera o aperfeiçoamento do artesanato em famílias agricultoras um fator de geração de emprego e renda. A iniciativa promove o desenvolvimento de produtos com diferencial que viabiliza a comercialização.

Renato iniciou a pesquisa sobre artesanato têxtil no Brasil em 1986: buscava tecelãs habilidosas que executassem suas criações, já que ele, também tecelão, não podia produzir tudo. No sul de Minas, havia mulheres que usavam velhos teares para tecer colchas e mantas para a família, com técnicas aprendidas com suas mães e avós. Duas delas se dispuseram a experimentar a proposta de introduzir outros fios e cores, combinar

fibras de taboa e palha—de—milho ao tecido de algodão, enfeitá-lo com sementes de espécies regionais como olho—de—cabra ou lágrima—de—nossa—senhora, adicionar à trama vacas, carneiros, galinhas feitos de crochê, repetir nos tecidos as cores da paisagem e do céu, ampliar a produção de cobertas para tapetes, cortinas, xales, jogos americanos, tecidos para forração e confecção. Ao redor das duas pioneiras foi que se originou o grupo de artesãs do Muquém, atualmente com mais de cinquenta mulheres.

No sertão baiano, a Associação das Artesãs de Santa Rita de Cássia lançou a coleção *Canções de bordar*, inspirada num vestido infantil bordado com a letra de uma canção, usado por uma delas há mais de trinta anos, e nas fitas do Bonfim, que povoam o imaginário de viajantes quando se fala em Bahia. Resultado: peças enfeitadas com fitas de cetim nas quais se bordaram letras das canções infantis que as bordadeiras entoam ao trabalhar. Junto, um CD com a cantoria.

O uso de recursos locais e práticas como a reciclagem é perceptível também em outros projetos de artesãos, como o Coopa Roca, no Rio de Janeiro. Nele, materiais descartados (retalhos) transformam-se em vestidos, almofadas e outros produtos têxteis vendidos no Brasil e também exportados. Ao longo da história, o caráter de troca e cruzamento sempre foi ligado à produção artesanal: as grandes rotas de comércio e o intercâmbio de produtos contribuíram para a disseminação de referências e técnicas de uma região para outra. A originalidade do BR Mão Dupla parece estar em sua mobilidade e em seu alcance.

Capítulo II
ARTE E
SUSTENTABILIDADE

Chapter II
ART AND
SUSTAINABILITY



SUSTAINABILITY AS INSPIRATION FOR ART

SOME THEORY AND A GALLERY OF EXAMPLES

By HANS DIELEMAN

*

HAS SUSTAINABILITY ANY MEANING FOR ART AND ARTISTS?

It was in the year 2000 when I started to talk about sustainability with artists. I received three kinds of answers. The first was not very positive: “Sustainability is absolutely not interesting for art. The days when artworks needed to be conserved over long periods of time are over. Nowadays artworks are dynamic and temporary.” I responded that sustainability is not about that, but about preserving the environment. Often however I was not convincing. As keywords in contemporary art are ‘new,’ ‘young,’ ‘innovative,’ and ‘change,’ sustainability looks to be very distant from what is fashionable in contemporary art. Consequently, for some artists sustainability is not interesting.

The second group told me: “Sustainability is just one more new trick of politicians to have us accept new rules and new taxes. They want us to separate waste and preserve water while they provide industries all options to misuse natural resources at large scales. Sorry, but I am not interested in sustainability.” I found it more difficult to answer this group. They were not completely right in my opinion, and yet they were also not completely wrong. It is true: politicians often misuse the concept of sustainability or sustainable development. I was tempted to make a distinction between the concept and the way the concept is used. But is that correct?

The third group told me: “Wow, interesting! I am inspired by sustainability,” “I use a lot of recycled materials in my work,” or “Sustainability is about limits to growth,

HANS DIELEMAN has a Dutch nationality and is living in Mexico City. He is full professor at the Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, in Mexico City, and is a staff member of the faculty of Social Sciences of the Erasmus University in Rotterdam. He has an MSc in theoretical sociology and a PhD in cultural sociology. His research focuses on change processes towards sustainability and he is interested in the ‘more-than-rational’ in these change processes (emotions, intuitions, worldviews, paradigms, etc.). His interest is in doing action research in industries (Cleaner Production), municipalities (Local Agenda 21), and educational institutions (Sustainable Universities).

SUSTENTABILIDADE COMO INSPIRAÇÃO PARA A ARTE

UM POUCO DE TEORIA E UMA GALERIA DE EXEMPLOS

Por HANS DIELEMAN

*

A SUSTENTABILIDADE TEM ALGUM SIGNIFICADO PARA A ARTE E OS ARTISTAS?

Foi no ano 2000 que comecei a conversar com artistas sobre o conceito de sustentabilidade. Encontrei três tipos de reação. A primeira não foi muito positiva: “A sustentabilidade não tem interesse algum para a arte. Já foi o tempo em que obras de arte precisavam ser conservadas durante longo tempo. Hoje, as obras de arte são dinâmicas e temporárias.” Respondi que a sustentabilidade não tem nada a ver com o que disseram, mas sim com a preservação ambiental. Muitas vezes não fui convincente. Como as palavras-chave na arte contemporânea são “novo”, “jovem”, “inovador” e “transformador”, a sustentabilidade parecia estar distante de tudo que estava na moda dentro da arte contemporânea. Conseqüentemente, para alguns artistas, ela não tem interesse.

O segundo grupo me disse o seguinte: “A sustentabilidade é apenas mais um artifício usado por políticos para nos fazer aceitar novas regras e impostos. Eles querem que separemos o lixo e preservemos a água, ao mesmo tempo em que dão às indústrias todas as possibilidades de exploração inescrupulosa e em grande escala dos recursos naturais. Sinto, mas não tenho interesse.” Foi mais difícil dar uma resposta a esse grupo. Na minha opinião, não estavam completamente certos, tampouco completamente errados. É verdade: com freqüência, políticos desvirtuam o conceito de sustentabilidade e desenvolvimento sustentável. Tive vontade de diferenciar o conceito de seu uso. Mas isso seria correto?

HANS DIELEMAN tem nacionalidade holandesa e mora na Cidade do México. É professor titular da Universidade Autónoma Metropolitana, unidade Azcapotzalco, na Cidade do México, e é membro do corpo docente da faculdade de Ciências Sociais da Universidade Erasmus em Roterdã. Tem mestrado (MSc) em sociologia teórica e doutorado em sociologia cultural. Sua pesquisa se concentra nos processos direcionados à sustentabilidade e se interessa pelo ‘mais que racional’ desses processos de mudança (emoções, intuições, visões de mundo, paradigmas etc.). Interessa-se em realizar pesquisa de ação em indústrias (Cleaner Production), municípios (Local Agenda 21) e instituições educacionais (Sustainable Universities).

I think it is one of the most important issues of this time.” The Dutch artist Richard Groen who later became a good friend told me: “I collect biotopes from all around the world. I put them in glass pots and let them develop. It is fascinating to see what happens inside the pots! Occasionally I exhibit them but more importantly, this is my contribution to preservation and biodiversity.”

My interest in art and sustainability is linked to all three groups. I think that sustainability or sustainable development is indeed one of the key issues of this time. Yet I think we don’t really understand sufficiently what it means or what the consequences are for our societies and our ways of living. The concept needs considerable exploration, testing, experimentation, and as I will explain later: reflexivity, creation, and reflection. And because of that, it IS about ‘new,’ ‘innovative,’ and ‘change.’ I am convinced that the concept is potentially very interesting for artists and I am always interested in artists that are inspired by the concept in their work.

*

THE CONCEPT OF SUSTAINABLE DEVELOPMENT OR SUSTAINABILITY

Sustainability is not the same as environmental concern, even though it originates from that. It all started almost fifty years ago. In 1962 the Canadian writer Rachel Carson published one of the first books on the effects of pollution on the environment. The book was entitled *Silent Spring* and talked about a lake in Canada that was found to be completely biologically dead, as the result of chemical pollution. *Silent Spring* attracted much attention and is often considered as the beginning of widespread environmental concern. In the art world the first ‘environmental artworks’ were about to be developed, like Alan Sonfist’s *Time Landscape* (1965) and Robert Smithson’s *Spiral Jetty* (1970).

At that time environmental problems were supposed to be local and regional. As time passed by, however, scientists discovered ever more serious problems that were not

any longer local, regional, or even national in scope. In the second half of the 1980s we started to see the hole in the ozone layer and the potential threat of climate change, due to the large-scale release of so-called greenhouse gases in the atmosphere. Today we know that climate change is a fact of life and we know that, on top of climate change, we have to face other serious problems such as deforestation, loss of biodiversity, genetic manipulation, or global water scarcity. The perception of global problems took place in a time when artists along with industrialists and scientists started to travel more and started to work and live in other countries.

In 1987 the United Nations published the report *Our Common Future* that introduced the concept of “sustainable development.” The key accomplishment of this report is that it links environmental degradation to specific social, economic, and technical conditions. The report shows that our current social and economic development is not sustainable. It analyses that the rich countries are responsible for 80 percent of the wastes produced worldwide, and are responsible for the extraction of 80 percent of the natural resources worldwide. Yet these countries only have 20 percent of the world population! Moreover, the report illustrates how the problems are linked to short-term orientations in industry and politics, and explains how this is linked with overdevelopment in rich countries and underdevelopment in the poor countries. The report pays a lot of attention to poverty in developing countries. In these countries people simply miss the ability to develop long-term orientations. For many of them life means a struggle for survival on a day-to-day basis and they simply cannot afford to think in long-term perspectives. Consequently a key challenge in sustainable development is the reduction of poverty. To realize that, the UN formulated their eight Millennium Development Goals, of which one is to reduce extreme poverty by 50 percent in the year 2015.

Our Common Future is all about systems thinking. It addresses global issues like climate change and loss of biodiversity and links these issues to the behavior of individuals and functioning of societies: the way we consume, produce, and live our lives on a day-to-day level. It shows how our lifestyles affect the global ecosystem and how the global ecosystem affects us. Sustainable development requires an understanding of the functioning of the whole. It cannot be dealt with by deconstructing wholes, analyzing the parts, and curing the parts as if they were independent from each other. This is summarized in the slogan: *act local, think global*.

Most governments, NGOs, industrialists, and scientists share the analysis of problems in *Our Common Future*.

But unfortunately most of them do not really speak the language of systems thinking. Political decision-making as well as many activists’ practices are very compartmentalized and focus on one or two precise and often rather isolated issues. Problems are often treated ‘one at a time.’ Usually special working groups or task forces work on specific partial problems. On several occasions I saw working groups and agencies organize themselves along the various dimensions of sustainable development such as: ecology, economy, and equity, and I saw them trying to tackle problems ‘one at the time.’ Such procedures hamper the development of a truly holistic approach.

In terms of solutions we find big differences and really opposing views. These differences are very fundamental and have to do with the way phenomena as the ‘market economy,’ ‘technology,’ ‘globalization,’ and ‘modernity’ are perceived. Two major groups can be identified: protagonists of ‘sustainable development’ and protagonists of ‘sustainability.’

*

SUSTAINABLE DEVELOPMENT

Sustainable development is in essence a market-based approach. Most governments, industries, and international organizations are protagonists of this market-oriented ‘sustainable development.’ They think we basically need to refocus markets and innovation to incorporate responsibilities for the environment. Key words are: innovations towards sustainable technology, corporate social responsibility for industries, and international treaties to better manage the global environment. The German sociologist Joseph Huber produced the theoretical basis for this approach with his concept of ‘Ecological Modernization.’ According to Huber the market has a ‘built-in’ dynamics to tackle environmental problems through innovation and process improvements. The most recent development is the so-called BOP approach: the Bottom Of the Pyramid, introduced by the Indian management guru C.K. Prahalad. BOP shows industries that huge market opportunities exist among the four billion poor of the world that live on less than US\$ 2.00 per day. The challenge is to service these poor with affordable consumer goods and introduce them into the world of consumption.

BOP is sympathetic in the sense that it can contribute to the Millennium Goals. The UN is supportive of the BOP-like thinking. Reducing poverty by means of bringing four billion new consumers into an unsustainable economy however is very unrealistic in the context of conserving our global ecosystem. It should be combined with changing the nature of the consumer economy into a less wasteful one.

ambiental ampla. No mundo da arte, as primeiras “obras ambientais” estavam prestes a ser desenvolvidas, tais como o *Time Landscape*, de Alan Sonfist (1965) e o *Spiral Jetty*, de Robert Smithson (1970).

Naquela época, os problemas ambientais eram considerados locais e regionais. Com o passar do tempo, no entanto, os cientistas descobriram problemas cada vez mais graves que não mais eram de alcance local, regional ou mesmo nacional. No final da década de 1980, começamos a enxergar o buraco na camada de ozônio e a ameaça potencial de uma mudança de clima, em virtude do lançamento na atmosfera dos chamados “gases causadores do efeito estufa”, em grande escala. Hoje, sabemos que a mudança de clima é um fato da vida e que, além da mudança de clima, temos que enfrentar outros problemas graves como o desmatamento, a perda da biodiversidade, a manipulação genética e a falta de água global. A percepção de problemas globais ocorreu em uma época em que artistas, juntamente com industriais e cientistas, começavam a viajar mais e a trabalhar e viver em outros países.

Em 1987 as Nações Unidas publicaram um relatório chamado *Nosso Futuro Comum*, que introduziu o conceito de “desenvolvimento sustentável”. A conquista principal desse relatório é que faz uma ligação entre a degradação ambiental e condições sociais, econômicas e técnicas específicas. O relatório mostra que nosso atual desenvolvimento social e econômico não é sustentável. Ele mostra que os países ricos são responsáveis por 80% do lixo produzido em todo o mundo e por 80% da extração de recursos naturais em todo o mundo. Apesar disso, esses países abrigam apenas 20% da população mundial! Além do mais, o relatório ilustra como os problemas estão ligados a orientações de curto prazo na indústria e na política, e explica como isso está ligado ao superdesenvolvimento de países ricos e o subdesenvolvimento de países pobres. O relatório dá muita atenção à pobreza nos países em desenvolvimento. Nesses países, as pessoas simplesmente perdem a habilidade de desenvolver orientações de longo prazo. Para muitos deles, a vida significa a sobrevivência dia a dia, e eles simplesmente não podem se dar ao luxo de pensar em termos de perspectivas a longo prazo. Conseqüentemente, um desafio crucial no desenvolvimento sustentável é a redução da pobreza. Para atingir esse objetivo, a ONU formulou seus oito Objetivos de Desenvolvimento do Milênio, um dos quais é reduzir a pobreza extrema em 50% pelo ano 2015.

Nosso Futuro Comum tem tudo a ver com pensamento sistêmico. Ele contempla questões globais como a mudança de clima e perda de biodiversidade, e liga essas questões ao comportamento de indivíduos e ao funcionamento das so-

iedades: a maneira como consumimos, produzimos e vivemos nossa vida dia a dia. O relatório mostra como nossos estilos de vida afetam o ecossistema global e como o ecossistema global nos afeta. Desenvolvimento sustentável requer um entendimento do funcionamento do todo. Ele não pode ser tratado pelo desmonte do conjunto, análise e cura das partes, como se fossem independentes uma da outra. Isso é resumido no slogan “pense localmente, aja globalmente”.

A maioria dos governos, ONGs, industriais e cientistas compartilham da análise dos problemas contidos no *Nosso Futuro Comum*. Mas, infelizmente, a maior parte deles não fala realmente a linguagem do pensamento sistêmico. As decisões políticas, bem como muitas das práticas de ativistas são compartimentalizadas e se concentram em um ou dois problemas bem precisos e por vezes isolados. Os problemas são freqüentemente tratados ‘um de cada vez’. Normalmente, grupos especiais de trabalho ou forças-tarefa tratam de problemas específicos e parciais. Em diversas ocasiões vi grupos de trabalho e agências se organizarem de acordo com as várias dimensões de desenvolvimento sustentável tais como: ecologia, economia e equidade, e eu os vi tentando resolver os problemas “um de cada vez”. Tais procedimentos impedem o desenvolvimento de uma abordagem realmente holística.

Em termos de soluções, encontramos grandes diferenças e pontos de vista diametralmente opostos. Essas diferenças são cruciais e se relacionam com a maneira pela qual fenômenos como ‘economia de mercado’, ‘tecnologia’, ‘globalização’ e ‘modernidade’ são percebidos. Dois principais grupos podem ser identificados como os protagonistas do ‘desenvolvimento sustentável’ e os protagonistas da ‘sustentabilidade’.

*

DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL

O desenvolvimento sustentável é em essência uma abordagem baseada no mercado. A maior parte dos governos, indústrias e organizações internacionais são protagonistas deste ‘desenvolvimento sustentável’ orientado pelo mercado. Eles pensam basicamente que devemos re-focar os mercados e as inovações para que incorporem as responsabilidades pelo meio ambiente. As palavras-chave são: inovação rumo à tecnologia sustentável, responsabilidade social corporativa para as indústrias e tratados internacionais para o melhor gerenciamento do meio ambiente global. O sociólogo alemão Joseph Huber produziu a base teórica para esta abordagem através de seu conceito de ‘modernização ecológica’. De acordo com Huber, o mercado possui uma dinâmica ‘interna’ que enfrenta os problemas ambientais através da inovação e da melhoria de pro-

*

SUSTAINABILITY

Many people, especially in academia and in NGOs, seriously question the concept of sustainable, industry-based development. Protagonists of sustainability believe more in bottom-up and grassroots change processes. They place more emphasis on redefining the concept away from industrial development and material growth. That is why they prefer to talk about ‘sustainability’ and leave out the term ‘development.’ Many of them have more belief in the role of NGOs that develop new sustainable practices for particular societal contexts. They think we need a rather fundamental shift in the institutional, philosophical, and economic basis of our societies in order to realize sustainability. The concept of the ‘network society’ as developed by the Spanish sociologist Manuel Castells is an appealing concept for many of the protagonists of sustainability. Eventually sustainability could be the result of a global ‘open source’-like bottom-up change process in which sustainability is the outcome of the work of many local groups that share their experiences with sustainable practices through virtual and real global networks. Possibly artists can lead this approach as they have more experience than many other groups in working in global art collectives and open source groups.

Both concepts have their limitations. As many studies show it is wishful thinking (and ideology) to assume that a market-based approach can really lead towards sustainable development. But it is as yet equally idealistic to expect the bottom-up process to lead towards sustainability. Maybe the opposition is the result of too much thinking in terms of existing definitions of reality, boundaries, and compartments. We need a more fundamental rethinking of the institutional, philosophical, and economic basis of our societies. Alternative ways of approaching the problem and the solutions may be needed. In my opinion artists can make a real contribution here, since they—more than other groups in society—have the capacity to redefine definitions of reality, transcend boundaries, step out of established institutional frameworks, and think in lateral ways.

*

OUR SOCIETY IN NEED OF THERAPY?

I think our society needs therapy and a fundamental rethinking of its functioning. To highlight this I’d like to introduce the work of the German sociologist Ulrich Beck. According to Beck we live in a ‘risk society’ and the ecological crisis is a fundamental institutional crisis of the industrial society itself. The risks, dangers, and side effects of our production and consumption exceed

the possibilities of societal control and cannot be solved according to the principles of our society any longer. Our industrial society is out of control and adrift. Therefore: modernization undercuts modernity and more development of basically the same nature will contribute to more instability. Our industrial society has become inherently and intrinsically problematic.

*

REFLEXIVITY, REFLECTION, CREATION, AND STRUCTURATION

What is needed, according to Beck, is for our society to become ‘reflexive’ and to think about its key principles and assumptions, among which the notion of ‘modernity.’ That is why he makes a play for ‘reflexive modernization.’ We need to reflect on the basic definitions of reality by which we live and create new worldviews and new definitions. We need to think about the malfunctioning of current institutions—especially political institutions—and develop new ones.

I agree with Beck, but ‘REFLEXIVITY’ on the fundamentals of modernity is not enough. In response to the work of Beck, the American cultural sociologist Scott Lash rightfully argues that we not only need to reflect on the world ‘around’ us, but we also need to reflect on the world ‘inside’ of us. In order to distinguish from ‘reflexivity,’ Lash reserved the term ‘REFLECTION’ for this kind of introspection in the inner world. And Lash is right. We need to reflect on the day-to-day routines by which we live, and on the standard solutions that we use. This is not only an intellectual activity. Routines are located in the right side of our brains and are primarily linked to action and emotions, and to a much lesser degree to thinking. To change them we need to be confronted with our routines in an experiential and experimental way.

But then again, reflexivity and reflection are not enough. We also need ‘CREATION.’ We need to create a new world that is based on a whole range of new phenomena, ranging from new definitions of reality to new products: institutions, technologies, systems, etc. How do we do that? In my opinion we need to create simply by doing. We need to experiment, explore, and test new practices, as only through experimentation we can really know and ‘feel’ if it is right. Moreover, and I think of yet one more famous sociologist, in this way we are at the same time creating new structures of a new society: I refer to the theory of ‘STRUCTURATION’ by the British sociologist Anthony Giddens. According to Giddens, we are creating new structures while we are engaging in new actions, as the two are always

cedimentos. O mais recente desenvolvimento é a chamada abordagem BDP, a Base Da Pirâmide, introduzido pelo guru indiano de gerenciamento, C. K. Prahalad. A BDP mostra às indústrias que existem oportunidades de mercado imensas entre os quatro bilhões de pobres no mundo que vivem com menos de dois dólares por dia. O desafio é oferecer a esses pobres produtos de consumo que eles possam comprar e introduzi-los ao mundo do consumo.

A BPD é simpática, no sentido de que pode contribuir para os Objetivos do Milênio. A ONU apóia o pensamento BDP. Reduzir a pobreza por meio da inclusão de quatro bilhões de novos consumidores numa economia insustentável é bastante irreal dentro do contexto da conservação de nosso meio ambiente global. Isso deveria ser combinado com uma mudança na natureza da economia de consumo para uma que fosse menos desperdiçadora.

*

SUSTENTABILIDADE

Muita gente, especialmente no mundo acadêmico e nas ONGs, questionam seriamente o conceito de um desenvolvimento sustentável baseado na indústria. Os protagonistas da sustentabilidade acreditam mais em processos que vão de baixo para cima e em mudança nas raízes. Eles acham mais importante redefinir o conceito de sustentabilidade, afastando-se do desenvolvimento industrial e do crescimento material. Por isso preferem falar de ‘sustentabilidade’ e deixar de lado o termo ‘desenvolvimento’. Muitos deles acreditam mais no papel de ONGs que desenvolvem novas práticas sustentáveis para contextos sociais específicos. Eles acham que precisamos de uma mudança radical na base filosófica, institucional e econômica de nossas sociedades para que a sustentabilidade se realize. O conceito de ‘sociedade em rede’, tal como desenvolvido pelo sociólogo espanhol Manuel Castells, é um conceito atraente para muitos dos protagonistas da sustentabilidade. No final, a sustentabilidade poderia resultar de uma mudança do tipo ‘fonte aberta’ (*open source*), um processo de baixo para cima, do qual a sustentabilidade seria o resultado do trabalho de vários grupos locais que compartilham suas experiências com práticas sustentáveis através de redes globais reais e virtuais. Os artistas, que têm mais experiência em trabalhar com coletivos de arte globais e grupos de fonte aberta do que muitos outros grupos, poderiam, quem sabe, liderar essa prática.

Ambos os conceitos apresentam suas limitações. Muitos estudos demonstram que se trata de uma aspiração ou desejo (e de uma ideologia) presumir que uma abordagem de mercado possa realmente levar ao desenvolvimento sustentável. Mas é igualmente idealista crer que um pro-

cesso de-baixo-para-cima leve à sustentabilidade. Talvez essa oposição seja o resultado de pensar demais em termos das definições existentes de realidade, fronteiras e compartimentos. Precisamos de uma reconsideração mais fundamental das bases institucionais, filosóficas e econômicas de nossas sociedades. Maneiras alternativas de abordar o problema e as soluções podem vir a ser necessárias. Na minha opinião, os artistas podem trazer contribuições reais aqui, uma vez que eles, mais do que outros grupos na sociedade, têm a capacidade de redefinir as definições de realidade, romper fronteiras, sair dos quadros institucionais, e pensar de maneira lateral.

*

NOSSA SOCIEDADE PRECISA DE TERAPIA?

Acho que nossa sociedade precisa de terapia e de uma fundamental reavaliação de seu funcionamento. Para sublinhar este ponto, gostaria de introduzir o trabalho do sociólogo alemão Ulrich Beck. De acordo com Beck, vivemos numa ‘sociedade de risco’ e a crise ecológica é uma crise institucional fundamental da própria sociedade industrial. Os riscos, perigos e efeitos colaterais de nossa produção e consumo vão além das possibilidades de controle da sociedade, e não podem mais ser resolvidos de acordo com princípios de nossa sociedade. Nossa sociedade industrial está fora de controle e à deriva. Assim: a modernização solapa a modernidade e mais desenvolvimento dessa mesma natureza contribuirá para mais instabilidade. Nossa sociedade industrial tornou-se intrínseca e inerentemente problemática.

*

REFLEXIVIDADE, REFLEXÃO, CRIAÇÃO E ESTRUTURAÇÃO

De acordo com Beck, precisamos que nossa sociedade se torne ‘reflexiva’ e pense nos seus princípios-chave e pressunções, dentre os quais está a noção de ‘modernidade’. Por isso ele propõe a ‘modernização reflexiva’. Precisamos refletir sobre as definições básicas de realidade que pautam nossas vidas e criar novas visões de mundo e novas definições. Precisamos pensar sobre o mau funcionamento das atuais instituições — especialmente as instituições políticas — e desenvolver novas.

Concordo com Beck, mas ‘REFLEXIVIDADE’ sobre os fundamentos da modernidade não é suficiente. Em resposta ao trabalho de Beck, o sociólogo da cultura americano Scott Lash argumenta, com razão, que precisamos não apenas refletir sobre o mundo ‘à nossa volta’, mas também sobre o mundo ‘dentro de nós’. Para distinguir do termo ‘reflexividade’, Lash reservou o termo ‘REFLEXÃO’ para esse tipo de introspecção do mundo interior. E Lash está

interrelated. In this way a bottom–up process of creation may indeed contribute to a new society with new structural features.

To sum up: sustainability points at the malfunctioning of our societies in various ways. To change that, we need social–analytical therapy (think) and at the same time we need social–gestalt therapy (do): learning to be more sustainable by experimenting with sustainability.

*

INTERESTING FOR THE ARTS?

When we look at sustainability in this way, is it interesting for the arts? I think sustainability is interesting for the arts as art is an activity that aims to explore our reality and reflects on reality. Art explores, shapes, forms, constructs, tests, and challenges images, thoughts, and definitions of reality. And as Annelies van Meel–Jansen shows, the arts are very well equipped to touch upon ‘feelings’ and ‘emotions’ and can influence humans’ behavior, worldviews, and lifestyles. Althöfer is stating in his work on art and environment that science merely reflects, whereas art tries to polemicize.

Unlike scientists, the artist is not only depicting the world in a pointed way, but in a more symbolic and aesthetic way. The artist can contribute to at least three main categories of reflexivity and reflection: ‘detachment,’ ‘empowerment,’ and ‘enchantment.’ *Detachment* is a process of freeing people from existing routines, definitions of reality, and worldviews, and to open their minds for new routines, new definitions of reality, and new worldviews. Obviously this is very essential in sustainable development. *Empowerment* can be characterized as a process of giving people the conviction that they can have control over their own lives and that they can change their lives. Empowerment is a process of giving mental power to people. Obviously this too is crucial in sustainable development. *Enchantment* is a process of creating empathy or a (romantic) fusion of the soul with a desired state of affairs. Enchantment can break down the distinction between subjective feelings and objective reality. Enchantment is important in sustainable development as it can help build a positive desire to change to something new.

*

A GALLERY OF SUSTAINABILITY ART AND ARTISTS

In fact, many artists are already inspired by sustainability. Their inspiration takes many forms and results in a variety of artworks. Moreover, we can witness a growing

emphasis on the role of ‘culture,’ ‘creativity,’ and ‘the arts’ in the world of sustainability. Within the British Government, for instance, the Department for Sustainable Development is exploring ways of collaboration with the Department for Culture, Media, and Sports. Working together with museums is a new practice in sustainable development education in the UK.¹ Two years ago, the Musée d’Orsay in Paris was hosting a master’s student in Sustainable Development from the University Dauphine, who was developing a program to link the museum with the topic of sustainable development. Many more of these activities can be recorded.

Art does not need to take the form of activism (it may), but can be very interesting as autonomous art. Artists can continue to work with the established art worlds and can be ‘outsiders’ that reflect on the world around them. Yet artists can also be part of the world of day–to–day production and consumption and play a role as (co)creators of new practices within day–to–day realities. In my opinion—taking the position of a sociologist—this difference is not fundamental.

What is fundamental is not to reduce art to products or objects and to forget about the processes behind the objects. It is much more fruitful to look at art as a process of inquiry that (usually) results in objects such as visual objects (paintings, photos, sculptures), linguistic objects (metaphors, literature, poetry), and musical, performance–based, and multimedia products (theater, dance, websites). The following examples can illustrate this point and show the works of various artists that are inspired by sustainability, and that work either inside or outside the traditional loci of the art world.

ATELIER VAN LIESHOUT: AVL–VILLE

The first example has everything to do with restructuring our society in an experimenting way. It is the microstate *AVL–Ville* created by the Dutch artists from the Atelier Van Lieshout in the city of Rotterdam, the Netherlands. In *AVL–Ville*, Joep van Lieshout experiments with a new society that is structured around a number of very distinct principles such as ‘mobility,’ ‘eco–self–reliance,’ ‘independency,’ and ‘social engagement.’

AVL–Ville is a real microvillage where people live and work. All constructions in *AVL–Ville* are mobile. Van Lieshout mainly uses sea containers to construct his houses, restaurant, and hospitals. For him, the contemporary human being is principally ‘mobile.’ Therefore it is better to build ‘mobile’ houses instead

¹ <http://www.sustainable–development.gov.uk/taking–it–on/taskforce/sdtf5–0513–2.htm>.

certo. Precisamos refletir sobre as rotinas do dia–a–dia que adotamos em nossas vidas e sobre os padrões de soluções que usamos. Isso não é apenas uma atividade intelectual. As rotinas estão localizadas no lado direito do cérebro e se encontram ligadas basicamente às emoções e à ação e, num grau bem menor, ao pensamento. Para mudá–las, precisamos confrontar nossas rotinas de maneira experimental e experiencial.

Mas, mais uma vez, reflexividade e reflexão não são suficientes. Também precisamos de ‘CRIAÇÃO’. Precisamos criar um mundo novo que seja baseado numa gama de novos fenômenos, que vão desde novas definições de realidade a novos produtos: instituições, tecnologias, sistemas etc. Como fazemos isso? Na minha opinião, precisamos criar simplesmente fazendo. Precisamos experimentar, explorar e testar novas práticas, uma vez que somente através da experimentação podemos realmente saber e ‘sentir’ se está certo. Além do mais, e aqui cito mais um sociólogo famoso, dessa maneira estaremos criando novas estruturas de uma nova sociedade ao mesmo tempo. Eu falo da teoria da ‘ESTRUTURAÇÃO’, de autoria do sociólogo britânico Anthony Giddens. De acordo com Giddens, estamos criando novas estruturas ao nos engajar em novas ações, pois as duas estão sempre inter–relacionadas. Dessa forma, um processo de criação de–baixo–para–cima pode de fato contribuir para uma nova sociedade com novas características estruturais.

Em resumo: a sustentabilidade aponta para o mau funcionamento de nossa sociedade de várias maneiras. Para mudar isso, precisamos de terapia social–analítica (pensar) e, ao mesmo tempo, precisamos de terapia *gestalt* (fazer): aprender a ser mais sustentável através da experimentação com a sustentabilidade.

*

INTERESSANTE PARA AS ARTES?

Quando consideramos a sustentabilidade desse ponto de vista, ela é de interesse para as artes? Acho que a sustentabilidade é interessante para as artes, uma vez que a arte é uma atividade que procura explorar nossa realidade e refletir sobre nossa realidade. A arte explora, dá forma, constrói, testa e desafia imagens, pensamentos e definições de realidade. E como mostra Annelies van Meel–Jansen, as artes estão muito bem equipadas para tocar os “sentimentos” e as “emoções”, podendo influenciar o comportamento humano, suas visões de mundo e estilos de vida. Althöfer afirma, em seu trabalho sobre arte e meio ambiente, que a ciência meramente reflete, enquanto a arte tenta polemizar.

Diferentemente dos cientistas, os artistas sabem que não estão apenas representando o mundo de maneira

aguda, mas de maneira mais simbólica e estética. Os artistas podem contribuir para pelo menos três categorias de reflexividade e de reflexão: ‘descolamento’, ‘apoderamento’ [empowerment], e ‘encantamento’. *Descolamento* é um processo de libertação das pessoas de suas atuais rotinas, definições de realidade e visões de mundo, abrindo suas mentes para novas rotinas, novas definições de realidade e novas visões de mundo. Obviamente isso é bastante essencial no desenvolvimento sustentável. *Apoderamento* pode ser caracterizado como o processo de se dar às pessoas a convicção de que elas podem ter controle sobre suas próprias vidas e que podem mudá–las. Apoderamento é o processo de dar às pessoas o poder mental. Obviamente isso também é crucial no desenvolvimento sustentável. *Encantamento* é o processo de criar uma empatia ou uma fusão (romântica) da alma com um estado de coisas desejado. O encantamento pode acabar com as distinções entre os sentimentos subjetivos e a realidade objetiva. O encantamento é importante no desenvolvimento sustentável, uma vez que pode ajudar a construir um desejo positivo de mudar para algo novo.

*

UMA GALERIA DE ARTE E ARTISTAS DA SUSTENTABILIDADE

Na verdade, muitos artistas já se inspiraram na sustentabilidade. Essa inspiração toma várias formas e resulta em uma variedade de obras de arte. Além do mais, podemos testemunhar uma ênfase cada vez maior no papel da ‘cultura’, ‘criatividade’ e as ‘artes’ no mundo da sustentabilidade. Dentro do governo britânico, por exemplo, o Departamento para o Desenvolvimento Sustentável está explorando maneiras de colaboração com o Departamento de Cultura, Mídia e Esportes. Trabalhar junto com museus é uma nova prática na educação em desenvolvimento sustentável no Reino Unido.¹ Há dois anos, o Musée d’Orsay em Paris abrigava um mestrando em Desenvolvimento Sustentável da Universidade Dauphine, que estava desenvolvendo um programa para ligar o museu ao tópico do desenvolvimento sustentável. Muitas outras dessas atividades podem ser registradas.

A arte não precisa tomar a forma de ativismo (pode ser o caso), mas pode ser muito interessante como arte autônoma. Os artistas podem continuar trabalhando com os mundos da arte estabelecidos e podem ser *outsiders* que refletem sobre o mundo à sua volta. E ainda, os artistas podem fazer parte do mundo da produção e consumo do dia–a–dia e desempenhar um papel de (co–)criadores de

¹ <http://www.sustainable–development.gov.uk/taking–it–on/taskforce/sdtf5–0513–2.htm>.



AVL-Ville
Flat, 2001
Foto/Photo by Atelier Van Lieshout

of moving around fixed houses while creating traffic congestions. The food sold in his restaurant is 100 percent organic and produced by his own people on a strip of land near AVL-Ville. Van Lieshout created a range of new artifacts, varying from his own constitution and money to his own water purification system and organic toilet.

AVL-Ville is an example of a work of art that transcends almost all existing boundaries. It is a place to live and to work and yet at the same time a living museum where objects are produced and used, that are elsewhere exhibited as works of art. Van Lieshout is an artist that is indeed exploring and testing new practices AND new structures and institutions that respect ecology and local self-reliance.

ELENA SIMONS:
INSTITUTE FOR ECONOMIC DISHARMONISATION
A totally different example is the work of the Dutch artist Elena Simons. In 1999 she formed the artist group Institute for Economic Disharmonisation that performed an intervention in one of the prestigious Amsterdam department stores, the Bijenkorf [The Beehive]. The group managed

to collect over 200 items of trash from the Amsterdam dumpsite and replaced those items back in the store. The items were products like combs, cups, buckets, and shawls. The products were original “Bijenkorf” products that were thrown away after use. The artists wanted to show the idiocy of our trash society and the total mismatch between economic value, market value, and user value of products. After collecting the ‘trash products,’ the group took original price tags out of the department store, put them on the ‘trash products,’ and replaced the ‘trash products’ back in the shelves to be sold again. In the days after, the trash was really sold. The group was able to show that consumers can easily be manipulated to buy trash at the prices of new products in a chic and prestigious department store!

The performance changes our mental frame. Here reflection, experience, AND reflexivity are provoked: we have to abandon the idea that we will never buy trash at the price of new products! We have to accept that something is seriously wrong in our society and markets. And this in fact is exactly what Simons wants to accomplish with her work: to make us think and reflect, in order to engage in alternative and more sustainable practices.

novas práticas dentro das realidades do dia-a-dia. Na minha opinião — assumindo a posição do sociólogo — essa diferença não é fundamental.

O que é fundamental é não reduzir a arte a produtos ou objetos e esquecer dos processos por trás desses objetos. É muito mais frutífero encarar as artes como um processo de investigação que (normalmente) resulta em objetos tais como objetos visuais (pinturas, fotografias, esculturas), objetos lingüísticos (metáforas, literatura, poesia) e produtos musicais, de multimídia e de performance (teatro, dança, websites). Os seguintes exemplos podem ilustrar esse ponto e mostrar o trabalho de vários artistas que se inspiram na sustentabilidade, e que funcionam dentro ou fora de seus lugares tradicionais no mundo da arte.

ATELIER VAN LIESHOUT: AVL-VILLE

O primeiro exemplo tem tudo a ver com a reestruturação experimental de nossa sociedade. Trata-se de um micro-estado, o AVL-Ville, criado pelos artistas holandeses do Atelier Van Lieshout, na cidade de Roterdã, na Holanda. Na AVL-Ville, Joep Van Lieshout experimenta uma nova sociedade que é estruturada ao redor de uma série de

princípios bem distintos como ‘mobilidade’, ‘autonomia ecológica’, ‘independência’ e ‘engajamento social’.

AVL-Ville é uma microvila de verdade, onde as pessoas vivem e trabalham. Todas as construções na AVL-Ville são móveis. Van Lieshout usa principalmente contêineres na construção das casas, restaurante e hospitais. Para ele, o ser humano contemporâneo é basicamente ‘móvel’. Dessa forma, é melhor construir casas ‘móveis’ do que mudar de casas fixas, criando congestionamentos de tráfego. A comida servida no restaurante é 100% orgânica e produzida pelas próprias pessoas em um lote de terra perto da AVL-Ville. Van Lieshout criou uma série de novos artefatos, que vão desde sua própria constituição e dinheiro até seu próprio sistema de purificação de água e banheiro orgânico.

A AVL-Ville é um exemplo de obra de arte que transcende quase todas as fronteiras que existem. Trata-se de um lugar para trabalhar e morar, mas, ao mesmo tempo, é um museu vivo dos objetos produzidos e usados, que são exibidos em outros locais como obras de arte. Van Lieshout é um artista que está realmente explorando e testando novas práticas e novas estruturas e instituições que respeitam a ecologia e a autonomia local.



AVL-Ville
Septic Tank, 2001
Foto/Photo by Atelier Van Lieshout

Elena Simons
Bijenkorf. Institute for Economic
Disharmonisation, 1999
Reproduções/Reproductions



**JAN NEGGERS AND JOS VAN DER MEULEN:
JAJO PAPERBAGS**

Another Dutch duo, Jan Neggers and Jos van der Meulen, is an example of artists inspired by using recycled materials. Neggers and van der Meulen collect paper at industries that produce big posters and billboards. They take away the paper that is lost during the production of posters and billboards. This paper contains the images of the posters and billboards and is in principle new and unused. They started a complete line of products with the collected paper: paper bags, paper boxes, paper penholders, etc. The initial idea was to demonstrate that waste products can be reused in such a way that they give real added value. The products and designs present a different way of looking at recycled materials and more specifically recycled paper. And in fact the products do have added value. As consumer demand continued Neggers and van der Meulen started JaJo Paperbags, their own company. At this moment they have a little stock of products in their workshop and keep their main stock in a warehouse near the Amsterdam airport. The reason for that is the fact that the Japanese love their products and order large amounts. Neggers and van der Meulen are now exporters to all parts of the world and especially to Japan.

**TWO SOCIAL SCULPTURES:
CARLOS AMORALES AND SHELLEY SACKS**

The previous examples touch upon the value of products and materials. In the next two examples this is equally true and here the value of products is linked to the value of people working with the products. At the 2003 Venice Biennale, the Mexican artist Carlos Amoraless presented his *Flames Shoe Maquiladora Factory*. The installation is a small shoe factory based on the Mexican *maquiladora*. *Maquiladoras* are usually low-cost production units where shoes are produced for the U.S. market. In the factories people work hard for little money to produce shoes that are sold for a lot of money. Often children form part of the workforce and they receive even less money.

The central element in the factory is a group of 110 pairs of ceramic shoes. They are put in shelves in a regimented style and express little sense of aesthetics. Amoraless wants people to experience what it is to work in a factory and to create shoes by hand. Visitors are invited to contribute to the installation and finish a pair of shoes. He wants people to switch roles and see reality from a different perspective. His installation is a typical social-sculpture installation that only gets its real meaning when the audience becomes participator in the



Elena Simons
Bijenkorf. Institute for Economic
Disharmonisation, 1999
Reprodução/Reproduction

**ELENA SIMONS:
INSTITUTO PARA A DESARMONIA ECONÔMICA**
Um exemplo totalmente diferente é o trabalho da artista holandesa Elena Simons. Em 1999 ela formou o grupo Instituto para a Desarmonia Econômica, que realizou uma intervenção numa famosa loja de departamentos de Amsterdã, a Bijenkorf [A colméia]. O grupo conseguiu coletar mais de 200 itens do depósito de lixo de Amsterdã e restituir esses itens à loja. Os itens eram produtos como pentes, xícaras, baldes e xales. Esses produtos eram produtos originais Bijenkorf que tinham sido descartados depois de usados. Os artistas queriam mostrar a idiotice de nossa sociedade do lixo e o completo descompasso entre o valor econômico, valor de mercado e valor de uso dos produtos. Depois de coletar os ‘produtos lixo’, o grupo retirou as etiquetas de preço originais da loja e as colocou nos ‘produtos lixo’, recolocando-os nas prateleiras para que fossem vendidos novamente. Nos dias que se seguiram, o lixo foi realmente vendido. O grupo conseguiu mostrar que os consumidores podem ser facilmente manipulados e induzidos a comprar lixo pelo preço de produtos novos em uma loja de departamentos chique e famosa!

A performance do grupo muda nosso quadro mental. Aqui, reflexão, experiência e reflexividade são provocados: temos que abandonar a idéia de que nunca compraremos lixo pelo preço de produtos novos! Temos que aceitar que há algo de seriamente errado em nossa sociedade e mercados. E isso de fato é o que Elena quer realizar com seu trabalho: fazer-nos pensar e refletir, de modo a nos envolver em práticas mais sustentáveis e alternativas.

**JAN NEGGERS E JOS VAN DER MEULEN:
JAJO PAPERBAGS**

Outra dupla holandesa, Jan Neggers e Jos van der Meulen, é um exemplo de artistas que se inspiram no uso de materiais reciclados. Neggers e van der Meulen coletam papel nas indústrias que produzem cartazes e outdoors. Eles

pegam as sobras do papel usado na produção de cartazes e outdoors. Esse papel carrega as imagens desses cartazes e outdoors e é, em princípio, novo e sem uso. Começaram uma linha completa de produtos feitos com o papel coletado: sacolas de papel, caixas de papel, porta-canetas de papel etc. A idéia inicial era demonstrar que o descarte pode ser reusado de maneira que venha realmente a ter valor agregado. Os produtos e o design apresentam uma maneira diferente de encarar os materiais reciclados e, mais especificamente, o papel reciclado. E, de fato, os produtos realmente possuem valor agregado. Como a demanda do consumidor crescia, Neggers e van der Meulen começaram sua própria companhia, a JaJo Paperbags. Hoje eles mantêm um pequeno estoque de seus produtos em sua oficina e seu estoque principal fica num armazém perto do aeroporto de Amsterdã. A razão para isso é que os japoneses adoram seus produtos e encomendam grandes quantidades. Neggers e van der Meulen agora exportam para todas as partes do mundo e principalmente para o Japão.

**DOIS ESCULTORES SOCIAIS:
CARLOS AMORALES E SHELLEY SACKS**

Os exemplos anteriores tratam do valor de produtos e materiais. Nos dois exemplos a seguir, isso é igualmente verdadeiro, e aqui o valor dos produtos está ligado ao valor das pessoas que trabalham com esses produtos. Na Bienal de Veneza de 2003, o artista mexicano Carlos Amoraless apresentou sua *Flames Shoe Maquiladora Factory* [Fábrica Maquiladora de Sapatos Flames]. A instalação é uma pequena fábrica de sapatos baseada na *maquiladora* mexicana. As *maquiladoras* são unidades de produção de baixo custo que produzem sapatos para o mercado americano. Nessas fábricas, as pessoas trabalham duro por pouco dinheiro para produzir sapatos que são vendidos por muito dinheiro. Crianças freqüentemente fazem parte dessa força de trabalho e elas recebem ainda menos dinheiro.

O elemento central da fábrica é um grupo de 110 pares

Carlos Amorales
Flames Shoe Maquiladora, 2003
 Vista da instalação
 (Pavilhão holandês, Bienal de Veneza)
 Installation view
 (Dutch Pavilion, Venice Biennale)
 Cortesia do artista e Kurimanzutto Gallery
 Gallery, Cidade do México
 Courtesy the artist and Kurimanzutto Gallery
 Gallery, Mexico City



art project (and becomes part of the art and therefore an artist).

The installation *Exchange Values: Images of Invisible Lives* by the British artist Shelley Sacks is one more social sculpture aiming to make participants experience the link between North and South. Central in *Exchange Values* is the banana. In a room Sacks exhibits bananas while she plays at the same time the life stories of the people that cultivated the bananas. In 1996 Sacks traced twenty boxes of bananas back to their origin in the Caribbean. Using these boxes she stitched twenty sheets of banana skins. Each sheet of skin is accompanied by a voice recording. The recordings present the life story of the person or family that grew that particular box of bananas. In the center of the installation on the floor there are thousands of unknown and unnumbered dried banana skins. They contrast the skins in the sheets that come from producers that Sacks made contact with.

The idea is to make people experience various values that are attached to (the seemingly unimportant) banana: cultural values (of producer and consumer), economic values, and environmental values. The installation connects the participant to people far away and shows that we are connected even when we are not aware of that. When lis-

tening to the stories of the cultivators the participants are confronted with the 'world behind' the seemingly unimportant bananas. The work combines third-world production with Western consumption. It focuses on the effects of globalization and calls attention to 'economic value,' 'human value,' and 'aesthetic value.' In 2002, *Exchange Values* was presented at the World Summit for Sustainable Development in Johannesburg.

Based on *Exchange Values*, Sacks developed a long-term relationship with Fair Trade organizations and her work brought many activists, farmers, government officials, artists, scientists, therapists, economists, engineers, and of course consumers, together.

CREATIVE MANAGEMENT, A SOCIAL-ARTISTIC INTERVENTION IN THE PUBLIC SPACE

A next example, again coming from Rotterdam, shows an interesting development in contemporary art, and is inspired by sustainability. In between 2002 and 2004 the artists Rini Biemans and Karin Keijzers took responsibility to manage desolated urban spots in deprived neighborhoods. Biemans and Keijzers worked for two years with the citizens to re-create the spots into clean areas. They created gardens, exhibitions, and playgrounds, and organized various events.



Carlos Amorales
Flames Shoe Maquiladora, 2003
 Vista da instalação
 (Pavilhão holandês, Bienal de Veneza)
 Installation view
 (Dutch Pavilion, Venice Biennale)
 Cortesia do artista e Kurimanzutto Gallery
 Gallery, Cidade do México
 Courtesy the artist and Kurimanzutto Gallery
 Gallery, Mexico City

de sapatos de cerâmica, que são colocados sobre prateleiras em estilo ordenado, expressando pouco senso estético. Amorales quer que as pessoas experimentem o que é trabalhar numa fábrica e fazer sapatos à mão. O público é convidado a contribuir para a instalação e terminar um par de sapatos. Ele quer que as pessoas troquem de lugar e vejam a realidade a partir de uma perspectiva diferente. Sua instalação é uma típica instalação de escultura social que somente adquire seu caráter real quando o público se torna participante no projeto de arte (e se torna parte da arte e, portanto, artista).

A instalação *Exchange Values: Images of Invisible Lives* [Valores de troca: imagens de vidas invisíveis] da artista britânica Shelley Sacks é mais uma escultura social que procura fazer com que os participantes experimentem a ligação entre o Norte e o Sul. A banana é central para *Exchange Values*. Em uma sala, Shelley expõe bananas enquanto toca gravações narrando a vida das pessoas que cultivaram as bananas. Em 1996 Shelley rastreou vinte caixas de bananas até as suas origens no Caribe. Usando as bananas destas caixas, ela costurou vinte folhas de cascas das bananas. Cada uma das folhas de casca de banana é acompanhada pela gravação de uma voz. A gravação apresenta a história de vida da pessoa ou da família que cultivou aquela específica caixa de bananas. No centro da instalação, no chão, estão milhares de cascas de banana secas, sem número e sem identificação. Elas contrastam com as cascas nas folhas, que vieram de produtores com os quais Shelley fez contato.

A idéia é fazer com que as pessoas experimentem os vários valores inerentes à (aparentemente pouco importante)

banana: valores culturais (de produtor e consumidor), valores econômicos e valores ambientais. A instalação conecta o participante a pessoas distantes e mostra que estamos conectados, mesmo que não estejamos conscientes do fato. Quando ouvem as histórias dos cultivadores, os participantes confrontam-se com o "mundo por trás" das aparentemente pouco importantes bananas. O trabalho combina a produção do terceiro mundo com o consumo ocidental. Ele foca os efeitos da globalização e chama a atenção para o 'valor econômico', 'valor humano' e 'valor estético'. Em 2002, *Exchange Values* foi apresentado na Conferência Mundial sobre Desenvolvimento Sustentável, em Johannesburgo.

Baseada na instalação *Exchange Values*, Shelley desenvolveu uma relação a longo prazo com organizações do Comércio Justo [Fair Trade] e seu trabalho promoveu o encontro de muitos ativistas, fazendeiros, agentes governamentais, artistas, cientistas, terapeutas, economistas, engenheiros e, é claro, consumidores.

CREATIVE MANAGEMENT, UMA INTERVENÇÃO ARTÍSTICO-SOCIAL NO ESPAÇO PÚBLICO

O próximo exemplo, mais uma vez de Roterdã, mostra um interessante desenvolvimento em arte contemporânea, e inspira-se na sustentabilidade. Entre 2002 e 2004, as artistas Rini Biemans e Karin Keijzers assumiram a responsabilidade de gerenciar áreas desoladas das cidades dentro de bairros degradados. Rini e Karin trabalharam por dois anos com os cidadãos na re-criação das áreas degradadas, agora como lugares limpos. Criaram jardins, exposições e parquinhos, e organizaram vários eventos.

The project is not a regular community art project but is an example of a social–artistic intervention in the public space. It should be considered autonomous art rather than community art. The artists’ objectives are to help people improve their lives by means of manipulating their social and physical environment: reshape it, distort it, and create new and unusual contexts. One of such distortions was a Garbage Collection Parade with music and dance. The intent is to make citizens see their own environment through a different looking glass, as a way of making them reflect and show that they CAN actually change their own world. Other examples of this kind of work are the interventions of the Austrian group WochenKlausur and the American Tyree Guyton, with his *Heidelberg Project*. (I conducted an evaluation of the *Creative Management* project commissioned by the Rotterdam Centre of the Arts, and published the results of the evaluation in Dutch. The English article will follow.)

ADBUSTERS, GROOVY MOVIE’S SOLAR–POWERED CINEMA, AND POPSUSTAINABILITY

To finish off this fairly random gallery of examples (with a rather large Rotterdam touch) I present three initiatives that work with the assumption that ‘sustainability’ is ‘young’ and ‘cool.’ All three are frameworks for artists to express themselves in the context of sustainability.

Rather well known is the group Adbusters, a global network of artists and activists who design creative resistance to corporate consumerism. Adbusters publishes a magazine and a website, and regularly organizes campaigns. In Johannesburg in 2002 Adbusters organized *Joburg Jam*, an event with the slogan “Rethink, Rise–up, Resist.”

Less well known is the Groovy Movie Picture House, the world’s first mobile and solar–powered cinema. For ten years, Groovy Movie has toured the UK and Europe, bringing underground video, independent film, digital art, and multimedia performances. Groovy Movie combines ‘green’ and social issues. For instance, they participate in the Birds Eye View Film Festival that promotes emerging female filmmakers.

Finally, PopSustainability, a New York based organization that aims to communicate sustainability with the younger generation, using artistic expressions. PopSustainability is a podium for artists to perform and organize events, exhibitions, and performances. In an invitation to a PopSustainability Halloween party the theme was: *reduce, reuse, and recycle*. Participants were invited to wear reused and reduced costumes and a prize was awarded for the most reused and most reduced costume.

REFERENCES

Althöfer, Heinz, *Kunst und Umwelt — Umwelt und Kunst*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main Beck Ulrich, 2000; *Risk Society, Towards a New Modernity*, Sage Publications Ltd., London, 1992.

Bijvoet, Marga, “Art as inquiry, interdisciplinary aspects in American art after 1965,” doctoral thesis, Erasmus Universiteit, Rotterdam, 1994.

Brundtland et al., *Our Common Future, From One Earth to One World*, The World Commission on Environment and Development, McGraw Hill, New York, 1987, pp. 8–9.

Castells, Manuel, *The Rise of the Network Society*, Blackwell Publishers, Oxford, UK, 1996.

Dieleman, Hans, “The powers of creative practice: artists as change agents in sustainable development,” paper presented at *The Art of Comparison*, 6th Conference of The ESA Research Network for the Sociology of the Arts, Rotterdam, Erasmus University, the Netherlands, November 3–5, 2004.

Dieleman, Hans, *Nieuwe Kunst in Oude Noorden, Een onderzoek naar de werking van kunst als sociaal–artistieke interventie in de openbare ruimte in Rotterdam–Noord* [New Art in Old North, an investigation in the functioning of art as social–artistic intervention in public spaces in the north of Rotterdam], Erasmus University, ESM publications (in Dutch), 2006.

Giddens, Anthony, *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*, Polity Press, Cambridge, 1984.

Huber, J., *Die verlorene Unschuld der Ökologie. Neue Technologien und superindustriellen Entwicklung*, Frankfurt am Main, Fisher (in German), 1982.

Lash, Seott and John Urry, *Economies of Signs and Space*, Sage Publications, London, UK, 1993

Meel–Jansen, Annelies van, “Understanding the message in visual art,” paper for the 26th INSEA World Congress, Hamburg, 1987.

Morgan, David, “The Enchantment of Art: Abstraction and Empathy from German Romanticism to Expressionism,” *Journal of the History of Ideas*, Vol. 57, N° 2, April 1996, pp. 317–341.

Prahalad, C.K., *The Fortune at the Bottom of the Pyramid: Eradicating Poverty Through Profits*, New Jersey, Wharton School Publishing, 2005.

Esse projeto não é um projeto de arte comunitária comum, mas sim um exemplo de uma intervenção artístico–social no espaço público. Deve ser considerado mais arte autônoma do que arte comunitária. O objetivo das artistas era ajudar a melhorar as vidas das pessoas pela manipulação de seu ambiente social e físico: dar nova forma, distorcê–lo, criar contextos novos e inusitados. Uma dessas distorções foi o ‘Desfile da coleta de lixo’, com música e dança. A intenção é fazer com que os cidadãos vejam seu próprio ambiente através de uma nova perspectiva, como uma maneira de fazê–los refletir e mostrar que PODEM, sim, mudar seu próprio mundo. Outro exemplo desse tipo de trabalho são as intervenções do grupo austríaco WochenKlausur e do artista americano Tyree Guyton com seu projeto *Heidelberg*. (Comissionado pelo Centro das Artes de Roterdã, conduzi uma avaliação do projeto *Creative Management* e publiquei os resultados da avaliação em holandês. O artigo em inglês será publicado brevemente.)

ADBUSTERS, O CINEMA MOVIDO A ENERGIA SOLAR DO GROOVY MOVIE E O POPSUSTAINABILITY

Para terminar esta galeria bem aleatória de exemplos (com um foco em Roterdã), apresento três iniciativas que funcionam baseadas na idéia de que sustentabilidade é ‘jovem’ e ‘cool’. Todas três são plataformas para que os artistas se expressem no contexto da sustentabilidade.

O grupo Adbusters é bem conhecido: uma rede global de artistas e ativistas que desenham a resistência criativa ao consumismo corporativo. Adbusters publica uma revista e um website, e organiza campanhas regularmente. Em Johannesburgo, em 2002, o Adbusters organizou o *Joburg Jam*, um evento com o lema “Repense, levante–se, resista”.

Menos conhecido é o Groovy Movie Picture House, o primeiro cinema portátil e movido a energia solar do mundo. Há mais de dez anos o Groovy Movie percorre o Reino Unido e a Europa, exibindo vídeos alternativos, filmes independentes, arte digital e performances de multimídia. O Groovy Movie combina questões sociais e “verdes”. Por exemplo, eles participam do Birds Eye View Film Festival, que promove cineastas mulheres emergentes.

Finalmente, o PopSustainability, uma organização baseada em Nova York que procura transmitir a sustentabilidade para a geração mais jovem, usando expressões artísticas. O PopSustainability é uma plataforma para artistas se apresentarem e organizarem eventos, exposições e performances. Num convite para a Festa do Dia das Bruxas do PopSustainability, o tema era: *reduza, reúse e recicle*. Os participantes eram convidados a usar fantasias reutilizadas ou reduzidas, e a fantasia mais reutilizada e reduzida era premiada.

REFERÊNCIAS

Althöfer, Heinz, *Kunst und Umwelt — Umwelt und Kunst*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, Beck Ulrich, 2000; *Risk Society, Towards a New Modernity*, Sage Publications Ltd., Londres, 1992.

Bijvoet, Marga, “Art as inquiry, interdisciplinary aspects in American art after 1965”, tese de doutorado, Erasmus University, Roterdã, 1994.

Brundtland et al., *Our Common Future, From One Earth to One World*, The World Commission on Environment and Development, McGraw Hill, Nova York, 1987, pp. 8–9.

Castells, Manuel, *The Rise of the Network Society*, Blackwell Publishers, Oxford, Reino Unido, 1996.

Dieleman, Hans, “The powers of creative practice: artists as change agents in sustainable development”, palestra apresentada no *The Art of Comparison*, 6ª Conferência do The ESA Research Network for the Sociology of the Arts, Roterdã, Erasmus University, Holanda, 3 a 5 de novembro de 2004.

Dieleman, Hans, *Nieuwe Kunst in Oude Noorden, Een onderzoek naar de werking van kunst als sociaal–artistieke interventie in de openbare ruimte in Rotterdam–Noord* [A nova arte no velho norte, uma investigação sobre o funcionamento da arte como intervenção artístico–social em espaços públicos no norte de Roterdã], Erasmus University, ESM publications (em holandês), 2006.

Giddens, Anthony, *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*, Polity Press, Cambridge, 1984.

Huber, J., *Die verlorene Unschuld der Ökologie. Neue Technologien und superindustriellen Entwicklung*, Frankfurt am Main, Fisher (em alemão), 1982.

Lash, Scott e John Urry, *Economies of Signs and Space*, Sage Publications, Londres, Reino Unido, 1993.

Meel–Jansen, Annelies van, “Understanding the message in visual art”, documento para o XXVI INSEA World Congress, Hamburgo, 1987.

Morgan, David, “The Enchantment of Art, Abstraction and Empathy from German Romanticism to Expressionism”, *Journal of the History of Ideas*, vol. 57, n° 2, abril, 1996, pp. 317–341.

Prahalad C.K., *The Fortune at the Bottom of the Pyramid: Eradicating Poverty Through Profits*, New Jersey, Wharton School Publishing, 2005.

ART AND SUSTAINABILITY

UMA RELAÇÃO DESAFIADORA,
MAS PROMISSORA

Por HILDEGARD KURT

I.

New contemporary relationships, like that between art and sustainability, develop dynamically, abruptly, and, very often, somewhat dramatically. Whilst, at least in the view of the general public, that dialogue is still incipient, it has intensified in recent times, gaining in amplitude, differentiating, and achieving global reach. In tandem with this phenomenon we have also seen the emergence of grave problems when it comes to understanding this relationship. These problems are complex and often so serious that the very existence of a constructive interchange between the parties still causes some surprise.

There is very limited understanding of contemporary art among the agents spearheading the discussion on sustainability. What many activists expect from art is that it tackle ecological and social problems through moral appeals. Either that, or, as happens at events related to Agenda 21 and at scientific meetings on sustainability, for example, artistic

HILDEGARD KURT is a cultural researcher who lives in Berlin, Germany. In 1999 she received her doctorate from the Institute for Cultural Research, Humboldt University, Berlin. Kurt's creative workshops, research, lecturing, and teaching (in Europe and abroad) focus on the role of art—and culture—in shaping a sustainable future. In 2001 Kurt was among the initiators of the *Tutsinger Manifesto for the Strengthening of the Cultural-aesthetic Dimension of Sustainable Development*. In September 2004 Kurt and Heike Strelow founded the und. Institute for Art, Culture and Sustainability, located in Berlin and Frankfurt/Main (www.und-institut.de).

practices are reduced to mere entertainment, decorative in character, simply filling in gaps between the so-called “real contributions.”

The widespread notion equating the aesthetic with the beautiful or with embellishment is another hindrance. In discussions on the “cultural deficit” of the sustainability model,¹ demands are openly voiced that it is art that should resolve the communication problem within this new debate: art is expected to help disseminate specialist content in a more easily assimilated form.

On a more articulated level—both amongst those who lead the sustainability discussion and other groups not involved in the art circuit—the myth of the unquestionable and absolute autonomy of art still predominates, as if “high art” remained secluded, from modernity until the end of time, in its ivory tower. It is as if the idea that art could actively participate in resolving the problems of the lived world were no less inappropriate than applauding during the intervals between movements in a symphony at an orchestral performance. The fact has not been widely enough spread that art, in its “effort to trick the majority” (Theodor W. Adorno), has, throughout the 20th century, undertaken a number of experiments, amassed experiences, and committed errors that could be very constructive today in the search for sustainable alternatives in life and the economy.

II.

In the art world, the creation of an active dialogue would appear to run into its first obstacle in the fact that sustainability—a reformulation of the model of well-being that measures resources in quantitative terms in relation to a vision of progress based on qualitative, social, and ecologically sustainable criteria—is primarily seen as an “ecological theme” rather than as a genuinely *cultural* challenge.² It is natural that artists should assume a defensive position in the face of the suspicion that sustainability is an attempt to instrumentalise art, turning it into an illustrative element of a particular communication strategy with extra-artistic ends.

Superficial perceptions like these—and only a few of them are mentioned here—are even more fatal. They hinder the recognition that it is precisely those artists whose work is based on a political awareness of modern and contemporary art that have produced and continue to produce a notable

ARTE E SUSTENTABILIDADE

UMA RELAÇÃO DESAFIADORA,
MAS PROMISSORA

Por HILDEGARD KURT

I.

Novas relações contemporâneas como a que conecta arte e sustentabilidade se desenvolvem de forma dinâmica, abrupta e, muitas vezes, com uma certa dramaticidade. Embora, pelo menos na percepção do público geral, tal diálogo ainda seja incipiente, nos últimos tempos ele se intensificou, ganhou amplitude, se diferenciou e conquistou alcance global. Paralelamente a esse fenômeno, surgiram grandes problemas de compreensão sobre essa relação. Eles são complexos e às vezes tão sérios, que a existência de intercâmbio construtivo para ambas as partes ainda causa surpresa.

Há uma compreensão muito limitada da arte contemporânea entre os agentes à frente da discussão sobre sustentabilidade. Muitos ativistas esperam da arte que ela contemple problemas ecológicos e sociais, com apelos morais. Ou, em eventos relacionados à Agenda 21 e também em encontros científicos ligados à sustentabilidade, por exemplo, as práticas artísticas são reduzidas

HILDEGARD KURT é uma pesquisadora cultural que reside em Berlin, na Alemanha. Recebeu seu doutorado em 1999 pelo Instituto de Pesquisa Cultural da Universidade de Humboldt, Berlin. Os seus workshops, projetos de pesquisa, de preleção e de ensino (dentro e fora da Europa) são focados no papel da arte — e da cultura — na formação de um futuro sustentável. Em 2001 Kurt participou da criação do *Manifesto Tutsinger pelo fortalecimento da dimensão cultural e estética do desenvolvimento sustentável*. Em setembro de 2004, Kurt e Heike Strelow fundaram o Instituto und. de Arte, Cultura e Sustentabilidade, localizado em Berlin e Frankfurt/Main (www.und-institut.de).

a entretenimento. Elas têm caráter decorativo, ou apenas preenchem os espaços entre o que são consideradas “as reais contribuições”.

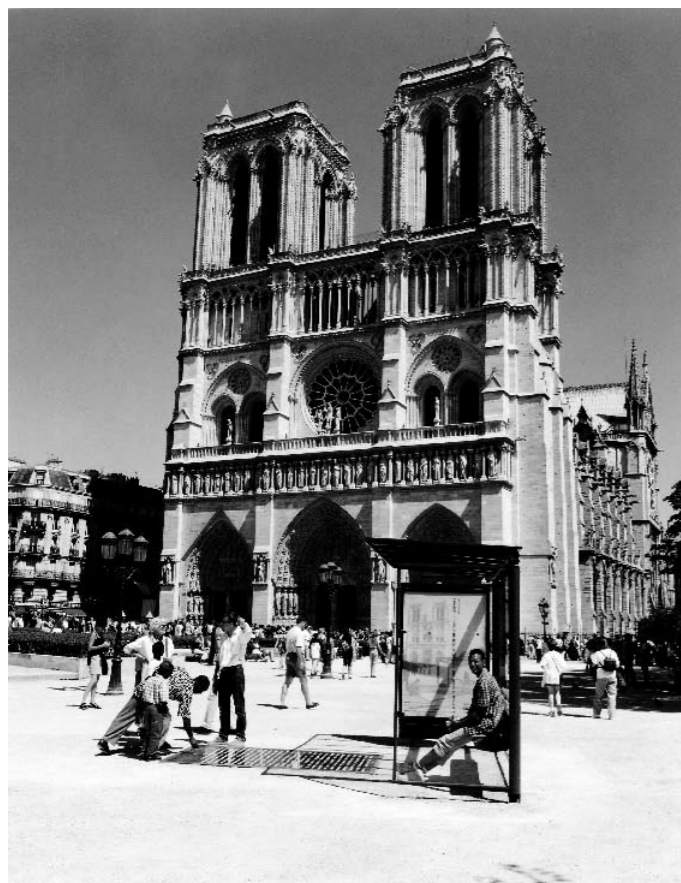
A noção freqüente que equipara a estética ao belo ou ao embelezamento também não facilita as coisas. E, na discussão sobre “o déficit cultural” do modelo da sustentabilidade,¹ manifestam-se opiniões que exigem abertamente da arte que ela resolva o problema de comunicação nesse novo debate: espera-se que ela contribua para disseminar mais facilmente conteúdos produzidos por especialistas.

Num nível mais articulado — tanto entre os que lideram a discussão sobre a sustentabilidade quanto entre o público que não faz parte do circuito artístico — predomina ainda o mito da autonomia inquestionável e absoluta da arte: é como se a “arte elevada” permanecesse recolhida, da modernidade até o fim dos tempos, a uma torre de marfim. É que a idéia de que ela possa participar ativamente das soluções dos problemas do mundo vivido fosse tão inapropriada quanto o gesto de aplaudir nos intervalos entre os movimentos de uma sinfonia numa sala de espetáculos. Não é suficientemente difundido o fato de que a arte, em seu “esforço para lograr a maioria” (Theodor W. Adorno), tenha, ao longo do século XX, se incumbido de uma série de experimentos, reunido experiências e também cometido erros que hoje poderiam ser muito construtivos na busca de alternativas de vida e economia sustentáveis.

II.

No mundo das artes, a criação de um diálogo ativo parece encontrar um primeiro obstáculo no fato de a sustentabilidade — a reformulação do modelo do bem-estar medido em termos quantitativos de recursos rumo a uma versão de progresso baseado em critérios qualitativos, sociais e ecologicamente sustentáveis — ser vista sobretudo como um “tema ecológico” e não como um desafio genuinamente *cultural*.² É natural que artistas adotem uma posição defensiva em reação à desconfiança de que a sustentabilidade é uma tentativa de instrumentalizar a arte: torná-la um elemento ilustrativo dentro de uma determinada estratégia de comunicação, com finalidades extra-artísticas.

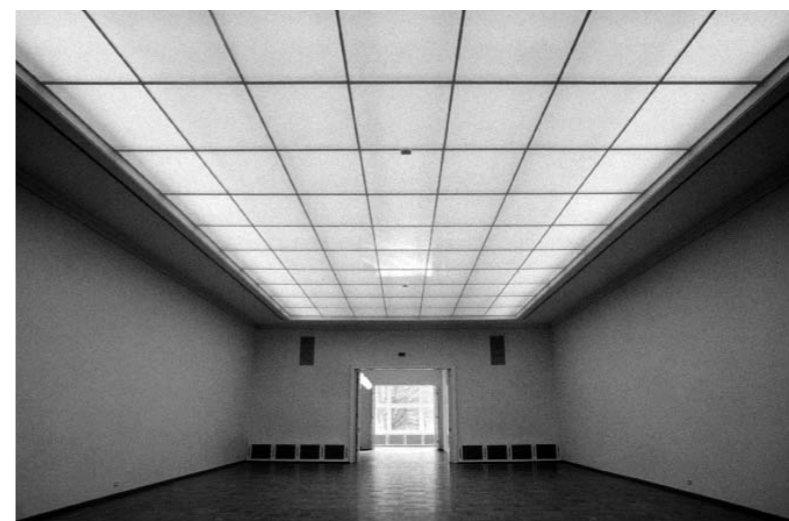
Percepções superficiais desse tipo — e apenas uma parte delas é aqui mencionada — são ainda mais fatais. Elas dificultam o reconhecimento de que justamente os artistas cuja obra é baseada numa consciência política da arte moderna e contemporânea produziram, e seguem produzindo, um repertório



Jochen Gerz
Les mots de Paris, 2000
 Fotos/Photos by Paolo Codeluppi



George Steinmann
 (em colaboração com Anu Liivak, curador-chefe,
 e Rein Laur, arquiteto de interiores, Tallinn)/
 (in cooperation with Anu Liivak, chief curator,
 and Rein Laur, interior architect, Tallinn)
Ruumi naasmine/The Revival of Space,
 1992-1995
 Reforma do Centro de Artes de Tallinn (Estônia)
 como escultura sustentável/
 Renovation of Tallinn Art Hall (Estonia)
 as sustainable sculpture
 Fotos/Photos by Jussi Tiainen



repertoire of forms, presentations, and strategies for the sustainable reformulation of the lived world.

In fact, the dialogue between art and sustainability could find support in the movement introduced to the art world through the North–American conceptual art of the 1960s and that acquired further momentum through the anthropological expansion of the concept of art (Joseph Beuys). Nearly half a century ago, complementing, challenging, and clashing with the more traditional objectual art, a complete spectrum of action–oriented practices emerged through which art frequently “acts” in the form of participative, experiential processes. If the relativisation of the work of art in the name of processual aesthetics is related (on the level of the work itself) to a distancing from the precept of the aesthetics of autonomy, it also brings about (on the level of the subject) a relativisation of the artistic subject as “an extraordinary individual” (Wolfgang M. Faust) by shifting towards more participative modes of production. The core themes of society–focused art, “public interest art” (Arlene Raven), encompass the relationship between the social and the environmental, nature and techne, economics and ecology, globalisation and regional identity, and issues of social participation and democratisation.

III.

In terms of social issues, it has also been some time since contributions started to be made that go beyond the model metaphorical allusions. An example is the work *Die Rückkehr des Raumes* [The Revival of Space] by Swiss artist George Steinmann, winner of the Meret Oppenheim in Tallinn, the capital of Estonia. In 1992 Steinmann visited the Tallinn Art Hall for the first time with the intention of exhibiting his work—monochrome canvases in essence of mineral water. The Tallinn Art Hall, built in the plain, functional style of the 1930s, had once been the most important artistic centre in Estonia. Bombed during World War II, and never properly restored, it has served, since the end of the Russian occupation and despite its desolate condition, as the Estonian Artists Guild exhibition space for contemporary art. On his first visit to the dilapidated premises the artist had an apparently utopian idea: instead of exhibiting there, it occurred to him to propose the restoration of the space itself as a work of art. Faced with the difficult process of economic and cultural transformation through which Estonia, like all of the former Soviet republics, was passing at the time, such revitalisation

struck Steinmann as a palpable expression of “sustainable mental sculpture.”

In conscious opposition to virtual reality, then the predominant interest in the art world, Steinmann spent years building a communicative relationship network that spanned the fields of art, architecture, economics, diplomacy, and cultural policy which he hoped would yield a result of lasting social relevance. Completed in 1995, in conjunction with the curator of the Tallinn Art Hall, an interior architect, and an architecture historian, and funded by a Swiss governmental political development agency, the artist planned and executed the total reform of the Tallinn Art Hall as a work of art, blending ethical and aesthetic values.

With its minimalist façade and clearly classical spatial concept, in the 1930s the Tallinn building was the symbol of the vanguard and modern culture. In his intervention, Steinmann used the best materials available to transform the Tallinn Art Hall—home to a quest for cultural identity since its very foundation—into a symbol of the culture of sustainability. Only environmentally friendly materials were used in the reform, which was planned to minimise energy consumption. At a time when hyperproduction permeated even the artistic sphere, the empty rooms were presented during the reinauguration as the visible sign of a process of transformation in which art would make a direct contribution to life.

Does art have an ethical duty? Is it capable of facing in a positive way the crises of meaning we see on a global scale and the rudderless fragmentation of modern societies? In *Die Rückkehr des Raumes*, questioning art’s exoneration from global responsibility (the prevalent idea in the 20th century), the artist worked from a vision of the future based on both the rational and the intuitive. Steinmann has long been dedicated to dialectics, to the epistemological structures of ideas and the environment, in syntony with the “ecology of the mind” proposed by the philosopher and anthropologist Gregory Bateson. Through the spiritual qualities of a cognitive and perceptual activity that is authentically meaningful and intuitive and that can both mobilise and give hope, Steinmann sees art’s specific potential as a counterweight to a world dominated by reason and science. The communication based on such a presupposition and the mediation of two diametrically opposed viewpoints inherent in *Die Rückkehr des Raumes*

notável de formas, apresentações e estratégias para uma reformulação sustentável do mundo vivido.

Na verdade, o diálogo entre arte e sustentabilidade poderia se amparar num movimento introduzido no mundo da arte já com a arte conceitual norte–americana dos anos 1960 e que recebeu forte impulso através da expansão antropológica do conceito de arte (Joseph Beuys). Complementando ainda a arte objectual mais tradicional, desafiando–a, entrando em atrito com ela, se desenvolveu há quase meio século um espectro completo de práticas orientadas à ação nas quais a arte “age” frequentemente na forma de processos participativos, vivenciais. Se a relativização da obra de arte em benefício de estéticas processuais é relacionada (no nível da obra) a um distanciamento do preceito da estética da autonomia, ela acarreta (no nível do sujeito) na relativização do sujeito artístico como “indivíduo extraordinário” (Wolfgang M. Faust) em prol de modos de produção participativos. Os temas centrais da arte voltada para a sociedade, a “arte de interesse público” (Arlene Raven), abrangem a relação entre o social e o ambiental, entre a natureza e a técnica, entre a economia e a ecologia, entre a globalização e a identidade regional, assim como questões de participação social e democratização.

III.

Também já faz algum tempo que neste sentido passaram–se a fazer contribuições referentes a questões sociais que vão além das alusões metafóricas de carácter modelar. Um exemplo disso é a obra *Die Rückkehr des Raumes* [A volta do espaço], do artista suíço George Steinmann, premiado com o Meret Oppenheim em Tallinn, capital da Estônia. Em 1992, Steinmann visitou pela primeira vez o Centro de Artes de Tallinn, com a intenção de lá expor suas obras—quadros monocromáticos com minerais extraídos da água. O Centro de Artes de Tallinn, construído no estilo rústico e funcional dos anos 1930, já tinha sido o mais importante centro artístico da Estônia. Bombardeada durante a Segunda Guerra Mundial, e nunca devidamente restaurada, serviu, desde o fim da ocupação soviética— num estado de desolação —, como espaço para exposições de arte contemporânea da Associação de Artistas Estonianos. Na primeira visita àquele espaço deteriorado, o artista teve uma idéia aparentemente utópica: pensou na possibilidade de, em vez de expor no local, propor a reforma do espaço como obra artística. Diante do difícil processo de transformação econômica e cultural pelo

qual a Estônia, assim como todas as ex–repúblicas soviéticas, passava naquela época, Steinmann pensou na revitalização como expressão palpável de uma “escultura mental sustentável”.

Em oposição consciente ao interesse então predominante no mundo das artes pela realidade virtual, o artista desenvolveu, durante muitos anos, uma rede de relacionamentos comunicativos entre arte, arquitetura, economia, diplomacia e política cultural que deveria levar a um resultado de relevância social duradoura. Até 1995, em conjunto com a curadora do Centro de Artes de Tallinn, um arquiteto de interiores e uma historiadora de arquitetura, Steinmann concebeu e realizou, com o apoio de uma instituição de desenvolvimento político do governo suíço, a reforma completa do Centro de Artes de Tallinn como obra artística, reunindo valores éticos e estéticos.

Com uma fachada minimalista e o claro conceito espacial clássico, o prédio em Tallinn representara, nos anos 1930, o símbolo da vanguarda e da cultura moderna. Em sua intervenção, Steinmann fez uso dos melhores materiais disponíveis e transformou o Centro de Artes de Tallinn — que desde a inauguração era um lugar de busca da identidade cultural — num símbolo de uma cultura de sustentabilidade. Na reforma, foram utilizados sobretudo materiais não nocivos ao meio ambiente, e planejado um baixo consumo de energia. Face a um cenário em que a hiperprodução permeava também o âmbito artístico, as salas vazias foram apresentadas durante a vernissage como sinal visível de um processo de transformação no qual a arte faz uma contribuição direta à vida.

A arte tem uma responsabilidade ética? Ela é capaz de enfrentar positivamente as crises de sentido de amplitude mundial difundidas e a fragmentação sem rumo das sociedades modernas? Questionando o afastamento da arte da responsabilidade global (idéia predominante no século XX), o artista trabalhou com *Die Rückkehr des Raumes* numa visão de futuro baseada no racional e no intuitivo. Há muito tempo Steinmann se dedica à dialética, às estruturas epistemológicas das idéias e do meio ambiente, em sintonia com a “ecologia da mente” proposta pelo filósofo e antropólogo Gregory Bateson. Ele vê o potencial específico da arte de contraposição ao mundo dominado pela razão e pela ciência por meio das qualidades espirituais de uma atividade de cognição e percepção autenticamente significativa e intuitiva que mobilize e dê esperança. A comunicação baseada em tal pressuposto, e a mediação entre dois pontos de vista dia-

create a model of art for the future, one in which a rich country could give financial support to a poor one on the outskirts.

As was to be expected, there was a varied response to the work. Some said it was a performance or a vast installation, others, that it was a spiritual gesture or politico-cultural statement. Adding to these perceptions, Steinmann himself sees the work as a symbol of consideration for the Estonian artists, whose most important forum for exhibitions had been revived—hence the title *Ruumi naasmine*, meaning ‘the return of the space’ in Estonian. However, the most important criterion for Steinmann seems to be of an ethical order:

“We found ourselves confronted with an impressive transformation in perception, a new image of the world in which art was looking for its place.” These were his words at the opening of the exhibition in 1995 and they formulated an artistic credo to which he still adheres today.

Another example of art’s creative aspiration directed to the lived world is the interactive installation *Les Mots de Paris* [The Words of Paris], with which Jochen Gerz, internationally renowned since the 1970s for his interventionist art, seized the attention of the French public in 2000. In the forecourt of Notre Dame cathedral in Paris, Gerz dug a hole in the ground in front of a bus stop and covered it over with a thick glass plaque with a built-in slot for depositing money. The most important elements, however, were words: poems, phrases from the *clochards* (the homeless) written onto the glass in a continuous text that contained such lines as: “When you don’t have a house, you have to create a universe.” What called most attention were the vivid words of the *clochards*, who are normally kept well away from this Parisian tourist spot. On this project, the homeless actually had the opportunity to talk to the passers-by about their situation, a fact reflected in the nickname they chose for the installation: *Ambassade des Pauvres* [Embassy of the Poor].

The goal of this six-month project was to use an artistic intervention in a public space to trigger reflection, communication, and, eventually, change. In terms of results, the project was considered surprisingly effective and, by its closing stages, almost all of the homeless involved had new prospects. The nearly 15,000 euros raised were deposited in an account in the name of the homeless guild. The money was

to serve as the base for a new work project, though not necessarily an artistic one.

With the help of social prestige and the symbolic capital of art, *Les Mots de Paris* wrought real social transformation. At the interface with the lived world, artists like Jochen Gerz envisage the development of participative forms while encouraging autonomy and creative capacity. It is precisely in its intention to use its “nontechnoid” creative potential to tackle the shortfalls of democracy and the distortions of consumer society that artistic praxis is the most immediate means towards the ends of Agenda 21.

IV.

SUSTAINABILITY—A CHALLENGE TO ART?

The two practices outlined here and the developments mentioned in the history of art prove that contemporary artists have been working toward sustainability for some time, albeit without having hitherto related the work with the discourse. Even so, artistic practice like that of George Steinmann finds considerable resistance in the art world.

Unlike many artists individually, the “art industry,” falling ever more deeply under the power of market forces, repeatedly displays surprising ignorance of apparently extra-artistic issues, especially those related to ecology. Faced with the contemporary distortions and challenges, sensitivity to this “connective aesthetics,” as suggested by the American artist Suzi Gablik, is rarely encountered.³ For the time being, the art world, dominated as it is by subjectivism and the market demands for personal marketing, shows little interest in broadening its limits in synch with all other sectors of society. On one level, this is because the artistic practices, no longer immanently directed towards art, incorporate, in a transdisciplinary manner, a range of scientific knowledge that makes them a potential threat to the ancestral monopolies on interpretation and mediation. On another, the definition of art as something that belongs to a special domain, cut-off from all other spheres of society, gives it an economic value.

We can add to this a further, almost paradoxical obstacle: art critics, who since the 1990s have tended to approach activist and interventionist art as public art, New Genre Public Art, or Contextual Art, are precisely those who sometimes cultivate an internal discourse highly connected with poststructuralist theories that result in precisely what many of the abovementioned artistic practices

metralmente opostos, criaram, em *Die Rückkehr des Raumes*, um modelo de arte do futuro, no qual um país rico apoiou financeiramente um país da periferia.

Como era de se esperar, a reação à obra foi diversificada: falou-se numa performance e numa instalação abrangente, assim como num gesto espiritual ou numa ação político-cultural. Além disso, o próprio Steinmann vê no trabalho um símbolo de consideração aos artistas estonianos, para quem foi devolvido o mais importante foro de exposição do país — daí o título *Ruumi naasmine*, em estoniano, *A volta do espaço*. Porém, o critério mais importante para Steinmann parece ser de ordem ética: “Vemo-nos confrontados com uma impressionante transformação da percepção, uma nova imagem do mundo na qual a arte procura o seu lugar”, disse ele em 1995 na abertura da mostra, formulando assim o seu credo artístico, até hoje vigente.

Outro exemplo da aspiração criativa da arte direcionada ao mundo vivido é a instalação interativa *Les Mots de Paris* [As palavras de Paris], com a qual Jochen Gerz, conhecido internacionalmente desde os anos 1970 por sua arte intervencionista, atraiu as atenções do público francês em 2000. Na praça da catedral de Notre Dame de Paris, Gerz fez uma cavidade no chão em frente a um ponto de ônibus, cobrindo-a com um vidro grosso dotado de uma fenda para colocar dinheiro. Os elementos mais importantes, contudo, eram palavras: poemas, frases de *clochards* (os sem-teto) gravadas como texto corrido no vidro. Frases como: “Quando não se tem uma casa, precisa-se criar um universo.” O que chamou mais atenção foram as palavras vivas dos próprios *clochards*, normalmente afastados desse ponto turístico de Paris. Nesse projeto, eles tiveram a oportunidade de conversar com os transeuntes sobre a sua situação. Os sem-teto deram à instalação o nome de *Ambassade des Pauvres* [Embaixada dos Pobres].

O objetivo do projeto, com duração de seis meses, foi desencadear, por meio de uma intervenção artística em espaço público, a reflexão, a comunicação e, finalmente, mudanças. O resultado do projeto foi considerado surpreendentemente eficaz e, na fase de conclusão, quase todos os sem-teto tinham novas perspectivas. Os ganhos de quase 15.000 euros foram depositados na conta da associação dos sem-teto. O dinheiro foi a base para um novo projeto de trabalho, que já não precisava ser artístico.

Com auxílio do prestígio social e do capital simbólico da arte *Les Mots de Paris* promoveu transforma-

ções sociais reais. Na interface com o mundo vivido, artistas como Jochen Gerz visam desenvolver formas participativas, estimular a autonomia e a capacidade criativa. É justamente na intenção de enfrentar os déficits de democracia e as distorções da sociedade de consumo com um potencial criativo “não-tecnóide”, que a práxis artística corresponde de maneira imediata aos objetivos da Agenda 21.

IV.

A SUSTENTABILIDADE — UM DESAFIO PARA A ARTE?

As duas práticas aqui esboçadas e os mencionados desenvolvimentos da história da arte comprovam que artistas contemporâneos já trabalham há tempo na criação da sustentabilidade, até agora sem relacionar a produção a tal discurso. Mesmo assim, uma prática artística como a de George Steinmann encontra considerável resistência no mundo artístico.

Diferentemente de muitos artistas individualmente, a “indústria de arte”, cada vez mais dominada por mecanismos do mercado, mostra repetidamente uma surpreendente ignorância em relação a questões aparentemente extra-artísticas, em especial às relacionadas à ecologia. Face às distorções e desafios contemporâneos, a sensibilidade para esta “estética coligada”, como sugere a crítica de arte americana Suzi Gablik, é raramente encontrada.³ Por enquanto, o mundo das artes, dominado pelo subjetivismo e pelas exigências do mercado para o marketing pessoal, mostra pouco interesse em abrandar seus limites com os demais setores da sociedade. De um lado, porque as práticas artísticas, que não mais se direcionam imanentemente à arte, mas abrangem, de maneira transdisciplinar, conhecimentos científicos, representam uma ameaça potencial para os monopólios ancestrais de interpretação e mediação. Por outro, a definição da arte como algo pertencente a um domínio especial, isolado de outras esferas societárias cria um valor econômico.

Soma-se aqui ainda um obstáculo quase paradoxal: críticos de arte, que desde os anos 1990 debruçaram-se principalmente sobre a arte ativista ou intervencionista como arte pública, New Genre Public Art ou Arte Contextual, são precisamente aqueles que cultivam às vezes um discurso interno altamente ligado a teorias pós-estruturalistas que resultam justamente naquilo que muitas das citadas práticas artísticas combatem: um mecanismo de exclusão. No terreno do discurso, estabelece-se também uma forma sutil, e ao mesmo tempo impermeável, de exclusividade,

try to combat: a mechanism of exclusion. The realm of discourse also engenders a blend of exclusiveness that is at once subtle and impermeable and that diametrically contradicts the fiercely defended demands for wide-reaching artistic and critical forms. In this context, dialogue with the paradigm of sustainability in the field of the arts ought to explore new theoretical references and promote new horizons of discourse, thus surmounting these all too often suffocating restrictions.

V.

Seen in general terms, a truly constructive dialogue that benefits both parties will only occur in the presence of an understanding that art, since the dawn of Modernity, has increasingly become a *form of knowledge*: a means of perceiving, investigating, and changing the world. From a libertarian standpoint, what differentiates art as a form of knowledge from science as a form of knowledge, while also connecting one with the other, is that the former is a mode of thought that is not based on reason alone as a source of its truth and knowledge, but also draws from intuitive, emotional, imaginative, and sensorial sources.

One of the demands in the Tutzinger manifesto, in which art is considered a form of knowledge and an element in its acquisition, is that artists become more involved in Agenda 21 and in the sustainability debate so that the possibility of mutual gain and the integration of aesthetic knowledge has an effect on the discourse of sustainability, *changing it*.

In the *modus operandi* of art, the sustainability paradigm is viewed, valued, and structured differently—and communicated differently. Externally, for a more general public, such an *innovation of discourse* could constitute an efficient means of making it more vernacular. Internally, in the transdisciplinary dialogue with the sciences, economics, and politics, the form of knowledge that is art demands a degree of openness that cannot always be expected in the institutional sphere.

All concerned must commit to a result-oriented process that is nonetheless open to any result that may come; processes that may breach institutional hierarchies, or perhaps even produce content that rocks systems of an established order. For art as a form of knowledge to be integrated in a beneficial manner, adequate *contexts* and *structures* must be created for it.

We need much more than the existing structures;

we need structures that can offer not only a sporadic dialogue between methods of artistic configuration, on the one hand, and the principles of the theory and practice of sustainability on the other, but which can actually sustain a continuous dialogue. More than ever before, spaces have to be created on the frontiers between art and the various spheres of life that can host, for long periods and at the same time, experimental artistic, scientific, and social work in the name of a sustainable modernity.

One model and possible approach is underway in Florida, USA, with the *Hydrotopia/Hydrophobia: Contemporary Art and Water's Fortunes* project. The goal of this long-term project is for art to contribute to sustainable agriculture in the marshlands and coastal regions, far away from the industrialised agriculture currently in full expansion worldwide. Curated by Mary Jo Aagerstoun and Patricia Watts and in cooperation with Florida Atlantic University, the project will present, from the beginning of 2007, a two-year dialogue among representatives of the various fields of art, science, and administration and from sustainability initiatives in civil society. Based on this mutual learning process, a large international exhibition is being planned for 2009 at the Museum of Art Fort Lauderdale, which, in turn, will be a point of departure for one or more multidisciplinary, artistically-inspired projects.

If the temptations of the transitory functionalisations can be resisted, there may come a flash of mutual inspiration in transdisciplinary and artistic research, creation, and communications projects—whether in conjunction with agriculture, industry, schools, or other companies—drawing the attention of all participants to new points of view. The more the related fields of *art* and *sustainability* promote joint experiments based on common questioning, the greater the chances of the critical and cooperative friction freeing them from their own pressures, thus giving both sides (the spheres of art and of sustainability) the momentum they need to advance.

¹ See: Tutzinger Manifest, <http://www.kupoge.de/iflk/tutzinger-manifest/>.

² Projects like *Beyond Green: Toward a Sustainable Art* (Chicago: Smart Museum of Art, University of Chicago, 2005) remain exceptions. (<http://www.ici-exhibitions.org/Exhibitions/BeyondGreen/BeyondGreen.htm#>)

³ Suzi Gablik, "Connective Aesthetics: Art after Individualism" IN: *Mapping the Terrain*, New Genre Public Art, hg. v. Suzanne Lacy (Seattle: Bay Press, 1995), pp. 74–87.

que contradiz diametralmente as próprias exigências veementemente defendidas em favor de formas artísticas e críticas abrangentes. Nesse cenário, uma discussão com o paradigma da sustentabilidade no campo das artes poderia explorar novas referências teóricas e promover novos horizontes de discurso, ultrapassando estas constrictões, muitas vezes asfixiantes.

V.

Visto de maneira geral, um diálogo realmente construtivo que beneficie ambas as partes só acontecerá quando houver a compreensão de que a arte, desde o início da Modernidade, cada vez mais se tornou *uma forma de conhecimento*: um meio de percepção, investigação e mudança do mundo. Num pensamento libertário, o que diferencia a forma de conhecimento da arte do conhecimento da ciência e a ela se iguala é um pensamento que reconheça não apenas a razão como fonte da verdade e do conhecimento, mas também o intuitivo, o emocional, o imaginativo e o sensorial como fontes da verdade e do conhecimento.

Uma das exigências do manifesto de Tutzinger, no qual a arte é considerada conhecimento e elemento de conscientização, é que os artistas se envolvam mais nos processos da Agenda 21 e no debate sobre a sustentabilidade, de maneira que a possibilidade do ganho mútuo e da integração do conhecimento estético tenha efeito no discurso da sustentabilidade, *modificando-o*.

No *modus* da arte, o paradigma da sustentabilidade é visto, valorizado e estruturado de forma diferente — e comunicado de modo diferente. Externamente, para um público mais geral, uma tal *inovação do discurso* poderia constituir uma possibilidade eficiente de sua popularização. Internamente, no diálogo transdisciplinar com as ciências, a economia e a política, a forma de conhecimento da arte exige um grau de abertura que, no âmbito institucional, nem sempre pode ser esperado.

É necessário que todos os participantes se comprometam com processos focados em um resultado e, ao mesmo tempo, abertos a qualquer resultado; que possivelmente transgridam hierarquias institucionais; que talvez produzam conteúdos que abalem sistemas de ordem já estabelecidos. Para que a forma de conhecimento da arte possa ser integrada de maneira proveitosa, é preciso que se criem *contextos* ou *estruturas* adequados.

Precisamos de muito mais do que as estruturas já existentes; estruturas que apresentem não somente

um diálogo pontual, mas um diálogo contínuo entre os métodos de configuração artística de um lado e os princípios da teoria e da prática da sustentabilidade de outro. Cada vez mais, deveriam ser criados espaços no limiar entre a área artística e as diferentes esferas de vida, nas quais se realizassem, por longos períodos, e a um só tempo, trabalhos experimentais artísticos, científicos e sociais, em prol de uma modernidade sustentável.

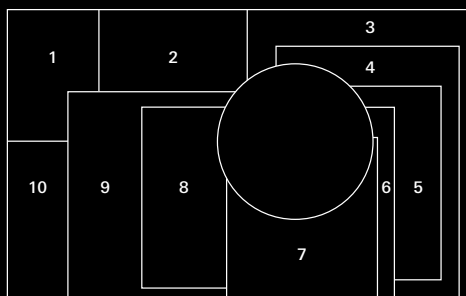
Um caminho exemplar e possível desenvolve-se atualmente na Flórida, EUA, com o projeto *Hydrotopia/Hydrophobia: Contemporary Art and Water's Fortunes* (título provisório). O objetivo desse projeto de vários anos é que a arte possa contribuir para uma agricultura sustentável nos pantanais e regiões costeiras e longe da produção agrícola industrial que atualmente se expande no mundo inteiro. Com curadoria de Mary Jo Aagerstoun e Patricia Watts, em co-operação com a Florida Atlantic University, o projeto apresentará, a partir do início de 2007, um diálogo de dois anos entre agentes dos campos da arte, ciência, administração, e de iniciativas de sustentabilidade da sociedade civil. Baseado nesse processo de aprendizagem mútuo, planejou-se, para 2009, uma grande exposição internacional no Museum of Art Fort Lauderdale, que será ponto de partida para um ou mais projetos multidisciplinares inspirados artisticamente.

Caso se consiga resistir às tentações das funcionalizações transitórias, é possível que ocorra uma inspiração mútua em projetos transdisciplinares e artísticos de pesquisa, criação e comunicação — seja em conjunto com a agricultura, a indústria, a escola ou com outras empresas. Um meio de despertar a atenção de todos os participantes para novos pontos de vista. Sempre que os campos relacionais *arte e sustentabilidade* promovem experiências conjuntas a partir de um questionamento comum, aumentam as chances de libertação, pelo atrito crítico e cooperativo, das próprias pressões, de modo a permitir a ambos os lados (o universo da arte e o da sustentabilidade) impulso para o seu avanço.

¹ Vide: Tutzinger Manifest, <http://www.kupoge.de/iflk/tutzinger-manifest/>.

² Projetos como *Beyond Green: Toward a Sustainable Art* (Chicago, Smart Museum of Art, University of Chicago, 2005) são ainda exceções. (<http://www.ici-exhibitions.org/Exhibitions/BeyondGreen/BeyondGreen.htm#>)

³ Suzi Gablik, "Connective Aesthetics: Art after Individualism," IN: *Mapping the Terrain*, New Genre Public Art, hg. v. Suzanne Lacy, Seattle, Bay Press, 1995, pp. 74–87.



CAPA/COVER
QUARTA CAPA/BACK COVER

1 Osmar Pinheiro
Longe, 2006
acrílica e encaústica sobre tela/
acrylic and encaustic on canvas
Foto/Photo by Sergio Guerini

2 Luiz Braga
Bar azul, 1996
Reprodução/Reproduction

3 Emmanuel Nassar
Sem título/Untitled, 2005
chapa metálica/metal sheet
Reprodução/Reproduction

4 Huit Facettes–Interaction
Glocal Challenge, 1995–2005
Foto/Photo by Jessica Gershultz

5 Carlos Amoraes
Flames Shoe Maquiladora, 2003
Vista da instalação
(Pavilhão holandês, Bienal de Veneza/
Installation view (Dutch Pavilion, Venice Biennale)
Cortesia do artista e Kurimanzutto Gallery,
Cidade do México/
Courtesy the artist and Kurimanzutto Gallery,
Mexico City

6 Jochen Gerz
Les mots de Paris, 2000
Foto/Photo by Paolo Codeluppi

7 Muaná, Ilha de Marajó, PA, 2006
Foto/Photo by Lucas Cuervo Moura

8 Chelpa Ferro
Jungle, 2001
Foto/Photo by Luiz Zerbini

9 Coleção *Tururi de Muaná/Tururi de Muaná*
collection, PA
Bolsa *Urupé/Urupé* handbag
detalhe/detail, 2006
Foto/Photo by Fabio Del Re

10 Wagner Tavares
Céu azul loco, 2003–2004
Foto/Photo by Denise Adams

SEGUNDA E TERCEIRA CAPAS/INSIDE COVERS

Susan Turcot
Série *Acre/Acre* series, 2006
desenhos/drawings
Cortesia/Courtesy Galerie Arndt & Partner, Berlim e
Zurique/Berlin and Zurich

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

CADERNO VIDEOBRASIL | ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL
VOL2 Nº 2 [2006]
SÃO PAULO : ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL, 2006–
144 P 21 x 27,5 CM

ANUAL

ISSN : 1808–6675

TEMA : ARTE MOBILIDADE SUSTENTABILIDADE

1. ARTES VISUAIS 2. SUSTENTABILIDADE
3. ARTE CONTEMPORÂNEA 4. CRÍTICA DE ARTE
I. ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL
Av. Imperatriz Leopoldina, 1150
CEP 05305 002 São Paulo SP Brasil
Tel + 55 11 3645 0516 / Fax + 55 11 3645 0194
info@videobrasil.org.br / www.videobrasil.org.br