

THE VISIBLE AND THE INVISIBLE IN CONTEMPORARY ART

O VISIVEL E O INVISIVEL NA ARTE ATUAL



CEIA

THE VISIBLE AND THE INVISIBLE IN CONTEMPORARY ART
O VISÍVEL E O INVISÍVEL NA ARTE ATUAL

Belo Horizonte • 2002 • 1ª edição 3ª edição



Centro de Experimentação e Informação de Arte
Centre of Experimentation & Information in Art



Argentina Camarões Holanda Polónia África do Sul Finlândia Inglaterra

Claudia Fontes  Goddy Leye  Hêllo Fervenza  Jac Leimer  Jaroslaw Kozłowski  Janwillem

Schrofer  Jose Ferreira  Jukka Crava  Lindsley Dalbert  Luca Gouvêa Pimentel  Marco Paulo

Rolla  Marcos Hill  Pete Worral  Ricardo Basbaum  Stéphane Huchet  Tom Davies

CEIA

**Ciclo Internacional de Palestras
O Visível e o Invisível na Arte Atual
Belo Horizonte 11 a 21 de setembro de 2001**

*The Visible and The Invisible in the Contemporary Art
Belo Horizonte september 11 - 21 / 2001*

Copyright 2002

CEIA

Centro de Experimentação e Informação de Arte
Centre of Experimentation & Information in Art

O Visível e o Invisível na Arte Atual *The Visible and The Invisible in the Contemporary Art* - Ciclo Internacional de Palestras / CEIA - Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2002. 220p. 23cm.

ISBN 85-89039-01-3

1. Arte Contemporânea.

1ª ed.

Direitos mundiais reservados.

A reprodução e/ou veiculação parcial ou total desta obra
dependerá da autorização prévia do **CEIA** (www.ceibr.cjb.net)
Impresso no Brasil / Printed in Brazil



- 12 **Marcos Hill**
Será que o visível e o invisível não existem mais?
Dohe visible and the invisible no longer exists?
- 26 **Jaroslav Kozłowski**
- 40 **Jac Leirner**
- 58 **Jarwillen Schrofer & Gertrude Flentge**
O artista e a instituição
The artist and the institution
- 70 **Hélio Fervenza**
A função do amanhã
The function of tomorrow
- 90 **Goddy Leye ok**
A visibilidade do invisível A invisibilidade do visível
The visibility of the invisible. The invisibility of the visible
- 96 **Ricardo Basbaum**
O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito da arte
The role of the as an events´ agent and productions´ promoter in the face of the dynamic of the art circuit
- 120 **Jose Ferreira**
Sulsouth - viagens em tecnologias mutantes [Cumplicidade e a mídia]
Sulsouth - voyages into mutant technologies [Complicity and the media]
- 126 **Marco Paulo Rolla ok**
Café da manhã
Breakfast
- 136 **Claudia Fontes**
Evidências invisíveis: para o aparecimento do outro
Invisibles evidences: towards the appearance of the other
- 148 **Stéphane Huchet**
Densidades e visibilidades contemporâneas
Contemporary densities and visibilities
- 160 **Lindsay Dalbert**
A holografia como meio de expressão artística - um estudo de caso
The holography as medium of artistic expression - a case study
- 168 **Lucia Gouvêa Pimentel**
O ensino de arte e tecnologias contemporâneas: do subjetivo ao multicultural
The teaching of art and contemporary technologies: from the subjective to the multicultural
- 178 **Tom Davies**
Control-Alt-Escape: Padronização nacional como um catalisador para uma alternativa Internacional.
Control-Alt-Escape: National standardization as a catalyst for an International alternative.
- 190 **Pete Worrall**
Electric 534.com - proposta de um currículo eletrônico para a educação de design e arte no séc XXI
Electric 534.com - electronic curriculum for art and design education in the 21st century
- 194 **Jukka Orava**
ICT e a educação em arte - história curta
ICT and art education - short history
- 206 **Marcos Hill e Marco Paulo Rolla**
Primeiras conversas sobre o visível e o invisível
First carried on conversations about the visible and the invisible

"Em nossa relação com as coisas, na medida em que ela é constituída pela 'in our relationship with the objects', to the extent that it is constituted by via da visão, e ordenada nas figuras da representação, algo desliza, passa, the means of vision, and arranged in the figures of the representation, é transmitido, de nível em nível, para aí estar sempre de algum modo something passes slightly over, it crosses, it is transmitted, from one level ocultado - é isto que se chama o olhar." - Jacques LACAN

SERÁ QUE O VISÍVEL E O INVISÍVEL NÃO EXISTEM MAIS?

Poesias, situações, grupos de artistas independentes, ações, pensamentos teóricos, artistas e suas obras, etc.

Quando começamos a conceber o evento *O Visível e o Invisível na Arte Atual*, havia algum tempo, uma preocupação já me acompanhava. E considerei que esta seria uma boa oportunidade para compartilhá-la. Focalizada nas diversas dificuldades de inserção social e profissional dos artistas que moram abaixo da linha do Equador, tal preocupação tem me mantido num certo estado de alerta.

Gosto de ressaltar a questão da localização porque, atualmente, saber onde você se encontra torna-se um cuidado necessário. Moro na América do Sul, Brasil, Minas Gerais, Belo Horizonte, Sion, Grão-Mogol. Minha preocupação era e continua sendo a de discutir sobre as várias estratégias habitualmente utilizadas na aquisição da tão valorizada "visibilidade".

O que é ser "articulado"? Já ouvi várias vezes, no modo corrente do Português, a palavra "articulado" ser usada como qualidade, sinônimo de esperteza para conseguir estar mais próximo de alguma fonte de poder que garanta mais visibilidade. Como, por exemplo, conhecer intimamente um artista famoso, um crítico ou um curador famoso, um galerista ou qualquer instituição famosos.

Sinto que devo ser prudente ao perceber que ser ou não ser articulado pode criar a ilusão de lugares que ganham materialidade em nossas vidas. Penso que artistas assumem naturalmente algumas responsabilidades. Uma delas, com a qual eu concordo, é a da transmissão do conhecimento.

Porque independentemente de querer me dar bem no mundo artístico e intelectual, desejar ter a condição material de realizar um monte de sonhos, eu não posso deixar de me preocupar com a posteridade do meu povo. Há um interesse concreto em se preservar a posteridade, e esse sentimento fica mais evidente e crítico diante de frequentes situações em países do Terceiro Mundo como a guerra do tráfico de drogas no Rio de Janeiro, a guerra entre palestinos e israelenses, a guerra do Afeganistão, a guerra de Timor Leste, as guerras nos países africanos, a guerra da Bósnia, a guerra... Vejo isso realmente como um sentimento que abarca noventa e nove por cento da Humanidade.

A visibilidade sobre o filho, sobre o filhote, é condição planetária de vida e de sobrevivência que abrange todas as espécies vivas da Terra. É algo que legitima a transmissão de qualquer conhecimento. No caso específico do Humano, o que reconheço como problemático é que nem todo Humano se preocupa com o filhote de outro Humano. Mesmo sendo da mesma espécie, mas pertencendo a um diferente credo e a uma diferente cultura, é comum que os filhotes dos Humanos "estrangeiros" sejam considerados como inexistentes ou invisíveis. Ou ainda só contando como potenciais mãos de obra baratas, ou ainda como potenciais consumidores compulsivos. A demografia dos países mais pobres feita pelas estatísticas dos países mais desenvolvidos não é base científica fiável para avaliar a rica diversidade humana que se espalha sobre o planeta.

*When we began to conceive the event *O Visível e o Invisível na Arte Atual* (The Visible and the Invisible in the Contemporary Art), some time ago, a concern had already been following me, and I thought that this would be a good opportunity to share it. Focused on the several difficulties of social and professional introduction of the artist who live below the line of Ecuador, such concern has kept me on full alert.*

It 's interest to point out the matter of location, because nowadays to know where one finds itself became a necessary caution. I live in South America, Brazil, Minas Gerais State, Belo Horizonte City, Sion District, Grão Mogol Street. My concern was, and remains, about the several strategies usually used in the acquisition of the so valued "visibility".

What is to be "articulated"? I have heard several times, in common Portuguese, the word "articulated" being used as a quality, a synonym for the cunning needed to get closer to a source of power that guarantees more visibility. e.g. knowing intimately a famous artist, a critic or a famous curator, a gallery owner or any famous institution. I feel that I should be careful when I notice that being articulated or not can create the illusion of places that get materiality in our lives. I think that artists assume naturally some responsibilities. One of them, with which I agree, is the transmission of knowledge, because, no matter how comfortable I want to feel in the artistic and intellectual world, how hard I want to be able of accomplish a lot of dreams, I cannot help worrying about the posterity of my nation. There is a positive interest in preserving the posterity. And this feeling is more evident and critical if one considers the frequent situations in countries of the Third World: of drug traffic war in Rio de Janeiro, the war between Palestinian and Israeli, the Afghan war, the East Timor war, the wars in the African countries, the war of Bosnia, the war... I really perceive this as a feeling, which embraces ninety nine percent of the Humanity.

The visibility over the son, the nestling, is a planetary condition of life and of survival that embraces all the living species on Earth. It is something that legitimates the transmission of any knowledge. In the specific case of the human beings, what I recognize as problematic is the fact that not everyone worries about the newborn of another human being. Even being of the same species, but belonging to a different creed and to a different culture, it is common for the newborns of foreign "humans beings" to be considered as inexistent or invisible. Or they might simply be considered cheap labor force or even potential compulsive consumers. The demography of the poorest countries made by the statistics of the most developed countries is not a trustful scientific base to evaluate the rich human diversity that is dispersed all over the planet.



*DO THE VISIBLE AND THE INVISIBLE NO LONGER EXIST?
Poetries, situations, independent artistic groups, actions,
theoretical thoughts, artists and their works, etc.*

É aí que prefiro resgatar a visibilidade do artista. É aqui que eu a associo ao conhecimento. Porque o artista gosta de compartilhar de uma forma muito interessante suas visões de mundo? Os artistas gostam e precisam de interlocução. Naturalmente estão sempre buscando várias possibilidades de tornar visível o que geram, mantendo ininterrupta a transmissão de conhecimento. Por que não assumir uma certa responsabilidade nessa generosa transmissão de conhecimentos que pode servir a muitos?

Pensando nisso é que me ocorre: artistas que ficam abaixo da linha do Equador devem ser cuidadosos ao considerarem os modelos culturais veiculados pelas grandes incorporações da informação e do consumo pois nem sempre tais modelos interessam à segurança de nossas posteridades: não respeitam a diferença nem a realidade do próprio artista.

Diante da globalização e de seus efeitos perversos em países como o Brasil, me pergunto o que realmente motiva ou com que tipo de referência o artista pode contar para veicular seu trabalho em interfaces que lhe garantam a dignidade profissional necessária?

A que preço o artista deve se tornar uma pessoa "articulada"? Quais seriam, na verdade, as concessões, os riscos exigidos a quem pretende transitar pelos mecos legitimadores da tal visibilidade? Muitas vezes ser visível se torna uma espécie de imposição, que, ficticiamente, livra o artista do indesejável esquecimento artificialmente sustentado como ameaça simbólica pelos mecos autoritários da comunicação.



It is at this point that I prefer to bring out the visibility of the artist. It is here that I associate it with the knowledge. Because the artist likes to share in a very interesting way its visions of the world. The artists like and need the dialogue. Naturally they are always looking for several possibilities to make visible what they create, maintaining the transmission of knowledge uninterrupted. Why not assume a certain responsibility in this generous transmission of knowledge that could benefit many people?

Something occurs to me by thinking about it: Artists that are below the line of Ecuador should be careful when taking into account the cultural models conveyed by the great information and consumption corporations, because it is not always that such models are of interest to the safety of our posterities. They neither respect the difference nor the reality of the artist.

Before the globalization and its perverse effects in countries like Brazil, I wonder what really motivates, or what kind of reference the artist can rely on, to transmit its work in interfaces that guarantee its necessary professional dignity?

Which price should the artist pay to become an "articulated" person? Which would be, actually, the concessions, the demanded risks to one who pretends to move through the legitimating means of such visibility. Being visible becomes many times a kind of imposition that fictitiously liberates the artist from the undesirable forgetfulness, the one artificially sustained as a symbolic threat by the authoritarian means of communication.

É importante saber com quais forças você quer lidar para poder melhor administrar todos os universos de procura que se transversalizam no seu tempo vivido e por viver. Em 2000, visitando Minas Gerais, a curadora independente Doreet LeVitte Harten foi solicitada para analisar uma considerável quantidade de portfólios de artistas locais. O retorno por ela dado a esses artistas talvez seja mais uma referência problematizadora da visibilidade aqui tratada.

Constatando que o Brasil não possui um mercado de arte excessivamente expandido, o que para Doreet significa uma vantagem com relação à preservação de uma certa liberdade do artista, a curadora se perguntava (a si mesma) e aos artistas presentes por que lhe havia ficado a tão forte impressão de que, elegendo uma determinada idéia para desenvolvimento, de modo geral, os artistas não demonstravam estar levando suas propostas às últimas consequências?

É necessário aprender a negociar com a velha mas sempre renovável "religião" da arte que através de seus mecenas, mercados, museus, críticos, curadores, instituições públicas e privadas, etc, impõe muitas vezes sínteses e alucinações totalitárias. Apenas se refugiar nesse tipo de "religião", pensando em aí encontrar proteção contribui para o enfraquecimento da autonomia social do artista e para o fortalecimento da dependência a essa "religião".

A política globalizada explora insistentemente os temas da carência, da segurança e dos medos através de uma específica política das imagens que contamina os espaços da cultura e da arte. As grandes incorporações não fazem apenas negócios; querem impor seus sistemas de representação (significação) e querem ser amadas.

Segundo Andreas Sieckmann, artista alemão, é de fundamental importância que os artistas se envolvam com as políticas das imagens e não as aceitem passivamente, se esforçando para tornar patente o contexto, para tornar visíveis questões, algumas herdadas de reacionarismos políticos e sociais reincentes e outras provocadas pela globalização.

Continuando a pensar sobre a visibilidade e sua intrínseca invisibilidade, entendi finalmente que quase tudo pode ser associado a ela. É para jogar problemas na roda, escolhi livremente poesias, situações, grupos de artistas independentes, ações, pensamentos teóricos, artistas e suas obras, que evocam de uma maneira ou de outra a questão.

It is important to know with which forces you want to work with, in order to manage better all the spheres of search that obliquely are involved in artists living time and time still to be lived. In 2000, during a visit to Minas Gerais, the independent curator Doreet LeVitte Harten was requested to analyze a considerable amount of portfolios from local artists. The return that she gave to those artists is perhaps one more inquiring reference to the visibility here treated.

Verifying that Brazil does not have an excessively expanded art market, what for Doreet means an advantage regarding the preservation of a certain artist freedom, the curator asked herself and the present artists why did she had such a strong impression that, choosing a certain idea for development, in general, the artists would not take their proposals to the last consequences?

It is necessary to learn how to negotiate with the old, but always renewable, "art religion" that, through its patrons, markets, museums, critics, curators, public and private institutions, etc, often imposes syntheses and totalitarian hallucinations. Just to take refuge in this kind of "religion", to think of finding protection contributes to the weakness of the artist's social autonomy and to the invigoration of the dependence to this "religion".

The globalized politics explores insistently the themes of privation, safety and fears through a specific policy of images that contaminates the spaces of culture and art. The big corporations do not just make businesses: they want to impose their representation systems (significance) and they want to be loved.

According to Andreas Sieckmann, German artist, it is of fundamental importance that the artists get involved into the images policies and do not accept them passively, making an effort to turn evident the context, to make visible questions some of them inherited of recurrent political and social conservatisms and others provoked by the globalization.

Continuing to think about the visibility and its intrinsic invisibility, I understood finally that almost everything could be associated to it. And to remember some more problems, I freely chose poems, situations, independent artists' groups, actions, theoretical thoughts, artists and their works, etc, that evoke the subject in one way or another.

"Só vejo a partir de um ponto, mas na minha existência sou olhado por todos os lados".¹

Às vezes, nas ruas de um grande centro urbano, tenho sensações como se tivesse acabado de sair de uma aula de modelo vivo, com minha capacidade visual hiper-estimulada por minúsculos acontecimentos visualizáveis. Ao mesmo tempo, a percepção dos detalhes ínfimos é diluída por uma quantidade de estímulos que deixam meu olhar letárgico diante de um acúmulo ininterrupto de imagens, feérico, a diluir qualquer possibilidade de fixação.

Nesses momentos, imagino se alguém já conseguiu enxergar o rosto sem utilizar algum recurso externo ao próprio corpo. Diante do vidro de uma vitrine, de um letreiro luminoso ou da lataria polida de um automóvel, estaria eu me aproximando da consciência sobre a dependência significante do sujeito?²

Ainda não esqueci o encontro com uma série de cinco fotografias publicadas em uma revista folheada em uma sala de espera de dentista. Um soldado talibã aprisionado pelas forças do Norte já havia sido atingido na altura dos órgãos genitais, tendo suas roupas visivelmente manchadas de sangue. Após ser arrastado por alguns metros, seu olhar é capturado pela lente do fotógrafo. Ele pede clemência para seus capturadores que o fuzilam sumariamente com quatro armas de fogo. O desconforto de ter visto inesperadamente estas imagens me provocou visualizações mentais que me acompanharam pelo resto do dia.

situações SITUATIONS

"I see only from one point of view, but in my existence I am observed from various of them".¹

Sometimes, on the streets of a big urban center, I feel as if I had just left a class on living model, with my visual capacity hyper-stimulated by minuscule events that could be visualized. At the same time, the perception of the tiny details is diluted by an amount of stimuli that let my glance lethargic before an uninterrupted accumulation of images, dazzling, to dilute any fixation possibility.

In these moments, I imagine if somebody already got to see the face without using some external resource to the own body. Before the glass of a shop window, a neon sign or the polished bodywork of an automobile, would I be approaching to the conscience about the subject's significant dependence?²

I still have not forgotten the encounter with a row of five pictures published in a magazine browsed in a dentist's waiting room. A taliban soldier arrested by the North forces was shot at the height of the genital organs and had his clothes visibly spotted with blood. After being dragged some meters away, his glance is captured by the photographer's lens. He had asked for mercy to his captors who simply shoot him with four fire weapons. The discomfort of having seen those images inadvertently caused in me mental visualizations that accompanied me for the rest of the day.

The straight expression doesn't dream.

"A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
(...) Arte não tem pensa: (...)".³

A arte não muda a estrutura da sociedade mas pode inspirá-la. Não centralizando-a. Fazer pequenas unidades móveis que possam estar em constante contato, promovendo trocas. Existem artistas jovens que, atuando coletivamente, tem produzido no Brasil notáveis ações e acontecimentos artísticos, visando conquistar independência perante os meios institucionais de legitimação da arte.

Algumas delas serão citadas em outros textos presentes neste catálogo. Desejo primeiramente focalizar o Projeto Zona Franca que, funcionando na Fundação Progresso, no Rio de Janeiro, vem, há alguns anos, acolhendo em seu espaço físico projetos experimentais "quase impossíveis", o que estimula uma diversidade de trocas e possibilita a execução de idéias inviáveis em espaços de galerias ou museus mais convencionais. Nesse contexto, artistas como Alexandre Vogler, Felipe Barbosa e Rosana Ricalde vêm se destacando. O resultado é uma renovação que modifica de maneira inédita o contexto da produção artística carioca que tem intensificado seu interesse pelas intervenções urbanas.

O que acontece no mesmo sentido em São Paulo foi recentemente comentado pelo jornal independente carioca Planeta Capacetê (capa-cete@bol.com.br), sob a direção de Helmut Batista. Segundo o periódico, para uma novíssima geração de artistas brasileiros, "galerias e galeristas de alta influência estão fora do foco central de trabalho, e eles vêem o crescimento profissional individual como resultado mais importante da vivência grupal".⁴

Citando a rentável e glamourosa roda artística do "Eldorado" brasileiro, o texto jornalístico reconhece que para uma grande maioria que termina seus estudos universitários este ambiente é impenetrável, longínquo, e, muitas vezes, desnecessário para a construção de uma poética.

It doesn't use the customary line.
(...) Art doesn't have thinking: (...)".³

Art does not change the structure of society, but may inspire it. Not to centralize, but to make little movable units, wich may be in constant contact, stimulating exchanges.

There is group of young people that, acting collectively, has been producing in Brazil notable actions and artistic events, trying to conquer independence before the institutional means of art legitimacy.

Some of them will be mentioned in other texts on this catalog. I want firstly to focus on the Projeto Zona Franca (Project Free Zone) that, working in the Fundação Progresso (Progress Foundry), in Rio de Janeiro, has welcomed for some years in its space "almost impossible" experimental projects, what stimulates a diversity of exchanges and makes possible the execution of unviable ideas in galleries spaces or more conventional museums. Artists like Alexandre Vogler, Felipe Barbosa and Rosana Ricalde have stood out. The result is a renewal that modifies in a totally new way the context of artistic production of Rio de Janeiro, which has increased the interest for urban interventions.

What happens in the same way in São Paulo, was recently commented by the independent newspaper from Rio de Janeiro Planeta Capacetê (capa-cete@bol.com.br), under Helmut Batista's direction. According to the newspaper, for a new generation of Brazilian artists, " galleries and gallery owners of high influence are out of the central focus of the work, and they see the individual professional growth as the most important result of the group experience".⁴

Mentioning the profitable and glamorous artistic middle of Brazilian "Eldorado", the journalistic text recognizes that for the great majority that finishes their academic studies, this atmosphere is impenetrable, distant, and, many times unnecessary for the construction of a poetic proposal.

And the text continues: " For that considerable group of artists, the alternative is to discuss their works above any

GRUPOS DE ARTISTAS INDEPENDENTES

GROUPS OF
INDEPENDENT
ARTISTS

E o texto prossegue: "Para essa boa parte de artistas, a alternativa é discutir seus trabalhos acima de qualquer regra mercadológica imposta, criando espaços coletivos e independentes onde mesclam-se as atividades de criação, exposição e, conseqüentemente, venda de Arte."⁶

São ainda citadas iniciativas como a do grupo *Olho Seco*, surgido em 1998, e a do *Miolo - Espaço de Arte Contemporânea* que visam constituir pontos de referência "para a discussão e desenvolvimento de projetos e trabalhos experimentais tais como ocupações pela cidade e a criação de grupos de estudo orientados por artistas e professores."⁶

Com a recente fundação da pequena galeria independente *10,20x3,60*, o grupo *Olho Seco* não deseja abrir nenhuma frente subversiva com estratégias anti-mercantilistas. Wagner Tavares, um dos integrantes do *Olho Seco*, acrescenta: "Não é reação contra o sistema de Arte (o grupo e a galeria), mas é uma ação; queremos ser consumidos, fazer com que o mercado nos queira."⁷

Desse modo, o texto ainda afirma que estes artistas acreditam estar contribuindo para a apresentação de novos trabalhos e para a divulgação constante de novas idéias, nutrindo a vontade de ser auto-sustentável e de divulgar o próprio trabalho independentemente dos circuitos vigentes. O *CEIA* só pode celebrar as informações sobre a existência desses grupos de artistas, na medida que compartilha de vontades semelhantes. Gestado desde 2000, quando o artista Marco Paulo Rolla voltou de Amsterdã, o Centro de Experimentação e Informação de Arte existe desde a realização de seu primeiro evento, *O Visível e o Invisível na Arte Atual*, cuja memória está registrada neste catálogo. Apoiado pelo RAIN, Rede de Iniciativas de Artistas, sediado na Real Academia de Belas Artes de Amsterdã (*Rijksakademie van Beeldende Kunsten*), o *CEIA* quer se comprometer com a criação de um novo espaço de atração e visibilidade para a produção artística brasileira, gerando a partir de Belo Horizonte, eventos que promovam a maior possibilidade de trocas de informações, contatos, idéias, etc, entre os profissionais do campo da arte que procuram interfaces alternativas para a veiculação de suas produções.

imposed merchandising rule, creating collective and independent spaces where they mix the creation activities, exhibition and, consequently, sale of Art."⁶

*Other initiatives are also mentioned, such as the group Olho Seco (Dry Eye), which appeared in 1998, and the Miolo - Espaço de Arte Contemporânea (Pulp - Space of Contemporary Art) which tries to constitute points of reference "for the discussion and development of projects and experimental works such as occupations throughout the city and the creation of study groups guided by artists and teachers."*⁷

*With the recent foundation of the small independent gallery 10,20x3,60, the group Olho Seco (Dry Eye) does not want to open any subversive front with anti-merchandising strategies. Wagner Tavares, one of the members of Olho Seco, adds: "It is not reaction against the system of Art (the group and the gallery), but it is an action: we want to be consumed, to make the market want us."*⁷

In this way, in the text it is also stated that these artists believe they are contributing to the presentation of new works and to the constant popularization of new ideas, nurturing the will of being self-sustained and of publishing their work independently of the present circles.

The CEIA can only celebrate the information about the existence of those groups of artists, as it shares similar ideas. Conceived since the year 2000, when artist Marco Paulo Rolla came back from Amsterdam, the Centro de Experimentação e Informação de Arte (Center of Experimentation and Information of Art) exists since the realization of its first event, O Visível e o Invisível na Arte Atual (The Visible and the Invisible in the Contemporary Art), whose memory is registered in this catalog. Supported by RAIN, Rede de Iniciativas de Artistas (Net of Initiatives of Artists), headquartered in the Real Academy of Fine Arts of Amsterdam (Rijksakademie van Beeldende Kunsten). The CEIA is committed to the creation of a new attraction and visibility space for the Brazilian artistic production, creating from Belo Horizonte, events that would promote a largest possibility of information exchanges, contacts, ideas, etc, among the field of art professionals, who look for alternative interfaces for the diffusion of their productions.

"Inside out I am more visible than a mast!"

"Meu avesso é mais visível do que um poste."⁸

O espaço público tem se transformado em cenário da luta de interesses privados. A exploração de espaços públicos por empresas privadas monopoliza a carga simbólica veiculada nas ruas das grandes cidades. Recentemente, um dos exemplos mais curiosos de reação a essa manipulação monopolizadora é o da artista Adriana Duarte, ou a *Xiclet* - que ganhou o apelido após muitos anos usando a goma de mascar como matéria prima para suas pesquisas artísticas.

Segundo o mesmo jornal carioca *Planeta Capacet*:

"Há cerca de um ano a artista de Vitória, radicada há 4 anos em São Paulo, começou a chamar a atenção da vizinhança para sua casinha colorida na Vila Madalena colocando faixas com dizeres estranhos na fachada. Na primeira vez que executou a intervenção no seu jardim, da calçada o transeunte podia ler em letras garrafais: 'Ouve-se problemas por 1,99'. O trabalho, entretanto, só ficou exposto um dia, já que em poucas horas surgiram clientes para a consulta sugerida e os artistas envolvidos no projeto decidiram retirar o anúncio mentiroso em sinal de respeito às neuroses alheias - e verdadeiras. Outras faixas foram colocadas (como a com os dizeres 'Criamos inimigos') e a popularização da casa da artista foi aumentando junto com o circuito de amigos e visitantes das festas que ela generosamente oferece. Nesse ritmo criativo e animado, *Xiclet* convvidou há 5 meses a amiga Fabiana Arruda para expor seus desenhos e pinturas sobre madeira e papel nas paredes da sala. O saldo foi um sucesso de organização interna e de vendas: dos 15 trabalhos expostos, 9 foram vendidos com preços em torno de R\$ 300,00. Foi o resultado de uma divulgação corpo-a-corpo com compradores em potencial, em vernissages nas grandes galerias vizinhas à casa da moça, sempre auxiliada na produção por amigos."⁹

ações





The public space has been transformed in a fight

scenery of private interests. The exploitation of public spaces by private companies monopolizes the symbolic load conveyed in the streets of the great cities. Recently, one of most curious examples of reaction against this monopolizing manipulation comes from the artist Adriana Duarte, or Xiclet (bubble gum). She got this nickname after using for many years chewing gum as raw material to her artistic researches.

According to the same newspaper from Rio de Janeiro, the Planeta Capacete:

It has been one year, since the artist from Vitória, radicated in São Paulo for 4 years, started to call the attention of the neighborhood to her colored cottage in Vila Madalena district placing bands with strange sayings in the façade. In the first time that did the intervention in her garden, from the sidewalk the pedestrian could read in huge letters: 'I hear problems for 1,99 reais' (reais = plural from Real, Brazil's currency). The work, however, was exposed for a single day, as in few hours customers appeared for the supposed appointment. The artists involved in the project decided to remove the lying announcement in a respect indication to other people neurosis - and true ones. Other bands were placed (as the one with the sayings "we create enemies") and the popularization of the artist's house increased, as well as, the circle of friends and visitors to the parties that she generously offered. In that creative and lively rhythm, Xiclet invited her friend Fabiana Arruda 5 months ago to expose her drawings and paintings made of wood and paper on the walls of the living room. The balance was a success of internal organization and sales: 9 out of the 15 exposed works were sold with prices around R\$ 300,00. That was the result of a hand-to-hand divulgation, made to potential buyers, in vernissages in the big neighboring galleries close to the girl's house, always helped in the production by friends. "

PENSAMENTOS TEÓRICOS

Para Christian Ferrer¹⁷, a única arte acessível à maior parte das pessoas é a própria cidade com suas múltiplas interfaces publicitárias. O quadro da estória em quadinhos e o fotograma do filme seriam referências materiais que, formatando compulsoriamente o campo visual, manteriam a cidade em sua condição monstruosa e fantasmagórica. Para ele, a cidade é um sítio onde seus habitantes são os milhões de monstros que não se escondem.

Segundo o sociólogo argentino¹⁸, não é possível que uma pessoa da cidade não seja mais ou menos monstruosa, reconhecendo nos poderes públicos os principais responsáveis pelo controle desta monstruosidade. Suas metáforas, entre poéticas e irônicas, aproximam a cidade diurna de um gigante e a noturna de um transatlântico. Afirmando que todas as cidades do mundo são, ao mesmo tempo, um colar de pérolas e um círculo do inferno, Ferrer explicita essa metamórfica ambiguidade.

Entre suas muralhas desaparecidas, essa cidade moderna se transforma em uma mancha que se move, onde são construídos recintos arquitetônicos e rituais para que as pessoas não se destruam. A cidade torna-se enfim o resultado de uma paixão coletiva que devora sensorialmente as pessoas.

Como todos, o artista tem suas dificuldades em gerir o grau de indignação necessário para neutralizar os efeitos

THEORETICAL THOUGHTS

For Christian Ferrer¹⁷, the only accessible art to most part of people is the own city with its multiple advertising interfaces. The picture of the story in frames and the photogram of the film would be reference material that, forming compulsorily the visual field, would maintain the city in its monstrous and ghostly condition. For him, the city is a place where its inhabitants are the millions of monsters that do not hide themselves.

According to the Argentinean sociologist¹⁸, it is not possible that a person from the city to be more or less monstrous. And he reckons that the public institutions are the main responsible for the control of this monstruosity. His metaphors, between poetic and ironic, compares the city in the daylight to a giant and to a transatlantic at night. Ferrer explains this metaphorical ambiguity by saying that all the cities of the world are, at the same time, a pearl necklace and the circle of hell.

Among its missing walls, that modern city becomes a stain that moves, where architectural and ritual enclosures are built, so that people would not destroy themselves. The city becomes finally the result of a collective passion that sensitively devours people. As everybody, artists have their difficulties in managing the necessary indignation degree to neutralize the invisible effects of the urban publicity. Today it is almost inevitable to appeal to the horror as detoxification content.

Yes, it is wise to consider like Ann Hamilton that we should recognize in our immediate and direct physical experience a vital source of knowledge¹⁹. But how can we really believe in what we know? And how can we detect what we cannot see yet? Which options would we have to operate the relation between seeing, watching, look trying to reach the revelation of what is invisible and the concealing of the excessively visible, without wanting, at the same time, the loneliness and the inclusion in some group? Why did Plato demand that his disciples were geometers?

On the 'The Visible and the Invisible' comment, posthumous work of Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan reminds us that the regulatory function of the form: according to Merleau-Ponty, in 'Phenomenology of perception', it would not only transform the

invisíveis da publicidade urbana. Hoje é quase inevitável recorrer ao horror como conteúdo desintoxicante.

Sim, é sensato considerar que Ann Hamilton que devemos reconhecer em nossa experiência física imediata e direta uma fonte vital de conhecimento¹⁹. Mas como realmente acreditar no que já sabemos e como detectar o que não conseguimos ainda enxergar? Que opções teríamos de operar a relação entre ver, enxergar, olhar, tentando atingir a revelação do que é invisível e o velamento do excessivamente visível, sem desejar, ao mesmo tempo, a solidão e a inclusão em algum grupo?

Por que Platão exigia que seus discípulos fossem geométricos?

No comentário sobre *O Visível e o Invisível*, obra póstuma de Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan lembra a função reguladora da forma que, segundo o próprio Merleau-Ponty, na *Fenomenologia da percepção*, não apenas transformaria o olho do sujeito no principal ponto centralizador da experiência como também presidiria toda a sua expectativa, sua capacidade motora, seu foco, sua emoção muscular e visceral, enfim sua presença constitutiva apontada para o que pode ser chamado de sua intencionalidade total.¹⁹

"O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.

É preciso transver o mundo."¹⁴

subject's eye in the principal centralizing point of the experiences, but also preside one's expectation, one's motive capacity, one's focus, one's muscular and visceral emotion, lastly one's constituent presence that could be called one's total intentionality.¹⁴

"The eye sees, the memory reviews, and the imagination sees obliquely. It is necessary to see obliquely the world".¹⁵

This conditioning function of the perception becomes a problem below, to the extent that Lacan situates, in the Visible and the Invisible, mention to the pre-existence of a look - "I see only from one point of view, but in my existence I am observed from various of them".¹⁶ Seeing the world obliquely. The gap between the eye and the look: subject that showd itself as a crossroad, among all the ones that try to think the subject's road and its current crisis. In this sense, it is worthwhile to mention other stretch of Lacan's thought:

"Last time, I wanted to show where the subject's gap was. This gap persists after waking up - between the return to the real world, the representation of the world finally fallen over my feet, the raised arms, what an unhappiness, what

Essa função condicionadora da percepção é, a seguir problematizada, na medida em que Lacan localiza, no *Visível* e o *Invisível*, menção à pré-existência de um olhar - "só vejo a partir de um ponto, mas na minha existência sou olhado por todos os lados".¹⁴

Transver o mundo.

A fenda entre o olho e o olhar: questão que se oferece como encruzilhada entre todos os que tentam pensar o caminho do sujeito e sua atual crise. Nesse sentido, vale a pena tornar visível outro trecho do pensamento de Lacan:

"Da última vez, quis mostrar onde está a fenda do sujeito. Esta fenda persiste após o despertar - entre o retorno ao real, a representação do mundo finalmente caída diante dos próprios pés, os braços levantados, que infelicidade, o que aconteceu, que horror, que besteira, que idiota é este que começou a dormir - e a consciência que, mesmo se refazendo e sabendo viver tudo isto como um pesadelo, se agarra de todo modo a si mesma, sou eu que estou vivendo tudo isto, não tenho necessidade de me beliscar para saber que não estou sonhando. Esta fenda é apenas reflexo de fenda mais profunda, situada entre o que é evocado pelo sujeito no sonho, a Imagem da criança que se aproxima, o olhar cheio de reprovações e, por outra parte, entre o que é considerado como causa e o que é escolhido, invocação, voz de criança, solicitação do olhar - Pai, você não está vendo..."¹⁵

Segundo Pseudo-Hipócrates, "os homens não sabem adivinhar o invisível com a ajuda do visível. Eles ignoram que suas artes imitam a natureza. O espírito dos deuses ensinou aos homens a imitar a natureza, mas não quis que eles tivessem consciência desta limitação."¹⁷

happened, such an horror, what a nonsense, so idiot is this one who has fallen asleep - and the conscience that, even putting myself together and to know how to experience all this as a nightmare, it holds in every way to itself, it is me who is living all these, I have no need to pinch myself to see if I am dreaming. This gap is only the reflex of a deeper gap, situated between what is evoked by the subject in the dream, the image of the kid that gets closer, the look full of reproving, and on the other way, what is considered to be the cause and what is chosen, invocation, kid's voice, look solicitation - Dad, you do not see..."¹⁶

As Pseudo- Hippokrates, "men don't know how to guess the invisible with the help of the visible. They ignore that their arts imitate the nature. The gods' spirit taught men to imitate the nature, but they didn't want to be aware of this imitation".¹⁷

22

ARTISTAS E SUAS OBRAS Que tipo de indignação ou que tipo de ódio move um artista?

"A força de um artista vem das suas derrotas. Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro."¹⁸

Ao olhar para as vitrines emprestadas ao artista alemão Gerd Rohling, pelo Museu Arqueológico de Nápoles, tive a impressão de que o mundo realmente nos enxerga. Os objetos ali dispostos compunham uma grande variedade de recipientes, em sua maioria taças cuja aparência antiga havia desviado meu olhar.

Numa aproximação subsequente, ostentando sua translucidez arcaica, os belos "vidros", coloridos e opacos, se transformaram em pedaços de garrafas e outros objetos em PVC, recortados e recolados magistralmente. Recolhidos do caos de embalagens de plástico abandonadas nas praias ou em outros cantos onde o não-degradável costuma encaixar, estes objetos ocuparam insistentemente meus olhos, se desfazendo e se refazendo sem cessar: dissolvendo qualquer aparente diferença entre o resíduo arqueológico e o lixo poluente do planeta.

Labirintos de tempo? Materialidade de uma história urbana?

Espaços públicos vividos, quase como incrustações físicas, alucinações e estigmas que servem como fontes de obras, como devoluções de mundos e acontecimentos.

Deslocando forças regenerativas permanentes dos resíduos culturais de todas as sociedades, Gerd Rohling condensou-as sobre a epiderme destes objetos fantásticos, evidenciando a fenda sempre presente em nossas relações com as coisas.



ETC

Há muito não ouço falar na Nicarágua.

Em seus "passeios" pela cidade, o artista pode absorver todo tipo de sonoridade, melodia, odor, imagem que retornam à obra como matéria intensiva de zonas de indistinguibilidade onde se dá a suspensão de sistemas de juízos pré-estabelecidos. Nessas zonas, o visível e o invisível se desfazem entre ressonâncias de diferenças, evitando significações fixas.

O olhar que humaniza os bens urbanos, ou os autoriza ou é hipnotizado pelo fetiche do mercado e da propaganda. Mas os "passeios" deixam frequentemente todos os sentidos alertas. Entre indecisões, dispersões e devires, se entregar ao emergir o acontecimento pode ser uma opção para quem deseja libertar o olhar da "ignorância do que existe para além da aparência - ignorância característica de todo o progresso do pensamento [constituído] pela busca filosófica."¹⁹

Entre o olho e o olhar, aí está é a fenda na qual se manifesta a pulsão no campo do visual. Será que o visível e o invisível não existem mais?

ARTISTS AND THEIR WORKS *What kind of indignation or hate moves an artist?*

*"An artist's force comes from its defeats.
Only the tormented soul can bring to voice a bird's shape".¹⁹*

When I looked at the display windows lent to the German artist Gerd Rohling by the Archaeological Museum of Naples, I had the impression that the world really sees us. The objects there disposed compounded a great variety of recipients, and the majority of them had an old appearance, which deviated my look.

In a subsequent approach, showing its archaic translucency, the beautiful "glasses", colored and opaque, became pieces of bottles and other objects in PVC²⁰, cut out and masterfully put together. Picked up out of the chaos of plastic packing abandoned on the beaches or in other places where the persistent materials are found, these objects occupied my eyes insistently, setting and unsetting themselves unceasingly; dissolving any apparent difference between the archaeological residue and the pollutant garbage of the planet.

Labyrinth of time? Materiality of an urban history?

Lived public spaces, almost as physical incrustations, hallucinations and stigmata that serve as sources of works, as devolutions of worlds and events.

Moving permanent regenerative forces of the cultural residues of all the societies, Gerd Rohling condensed them on the epidermis of those fantastic objects, evidencing the always-present gap in our relationships with the objects.

ETC

For a long time I haven't heard about Nicaragua.

In its "walks" through the city, the artist could absorb every kind of sound, melody, scent, image that function in the work as intensive matter of indistinguishable zones, where the interruption of systems of pre-established judgments take place. In those zones, the visible and the invisible undo themselves between resonances of differences, avoiding fixed significances.

The glance that humanizes the urban goods, or it authorizes them or the fetish of the market and of the publicity hypnotizes it. But the "walks" leave frequently all the senses alert. Among indecisions, dispersions and changes, to surrender to immersion on an event could be an option to the ones who want to set them free from "the ignorance from what exists beyond the appearance - characteristic ignorance of the whole progress of thinking (constituted) by the philosophical search."²¹

Between the eye and the look, thereabout is the gap in which the pulsion in the visual field is revealed.

Do the visible and the invisible no longer exist?

NOTAS QUOTE

- 1 LACAN, Jacques. *Le Séminaire livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973. p.69.
- 2 Idem, *ibidem*, p.63.
- 3 BARRÓS, Manoel de. *Livro sobre Nada*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1997. p.75.
- 4 PLANETA.Capacete, jornal independente dirigido por Helmut Batista. Edição trimestral. Rio de Janeiro, no 3, janeiro, fevereiro e março de 2002. (sem numeração de página).
- 5 Idem, *ibidem*.
- 6 Id., *ib.*
- 7 Id., *ib.*
- 8 BARRÓS, opus citatum, p.68.
- 9 PLANETA, opus citatum.
- 10 Christian Ferrer é sociólogo argentino que atualmente vive e trabalha em Buenos Aires.
- 11 FERRER Christian. *Desastre, disparate y memoria. La horma precaria del arte argentino*. Conferencia apresentada no Ciclo de debates Redes, contextos y territorios, promovido por TRAMA, Programa de cooperación y confrontación entre artistas. Buenos Aires: Instituto Goethe, de 20 a 24 de novembro de 2001.
- 12 KLINE, Katy, POSNER, Helaine. Texto de apresentação da instalação da artista norte-americana Ann Hamilton, exposta no Pavilhão dos Estados Unidos durante a 48ª Bienal de Veneza, Veneza, 1999.
- 13 LACAN, opus citatum, p.68.
- 14 BARRÓS, op. cit., p.75.
- 15 LACAN, op. cit., p.69.
- 16 Idem, *ibidem*, p.67.
- 17 ENCYCLOPAEDIA Universalis, Paris, 1988, Corpus 5, p.965.
- 18 BARRÓS, op. cit., p.75.
- 19 LACAN, op. cit., p.73.

Belo Horizonte, May 2002.

- 1 LACAN, Jacques. *Le Séminaire livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973. p.69.
- 2 Ditto, ditto, p.63.
- 3 BARRÓS, Manoel de. *Livro sobre Nada*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1997. p.75.
- 4 Planeta Capacete, independent newspaper directed by Helmut Batista. Quarterly edition. Rio de Janeiro, n. 3, January, February and March, 2002. (without page numbering).
- 5 NT = a fabulously wealthy place.
- 6 Ditto, ditto.
- 7 Ditto, ditto.
- 8 Ditto, ditto.
- 9 BARRÓS, opus citatum, p.68.
- 10 PLANETA, opus citatum.
- 11 Christian Ferrer is a Argentinian sociologist who now lives and works in Buenos Aires.
- 12 FERRER Christian. *Desastre, disparate y memoria. La horma precaria del arte argentino*. Conferencia presented in the Debates Cycle "Redes, contextos y territorios", promoted by TRAMA, "Programa de cooperación y confrontación entre artistas". Buenos Aires: Goethe Institute, November 20th to 24th, 2001
- 13 KLINE, Katy, POSNER, Helaine. Text of presentation of the North American artist Ann Hamilton installation, exposed at the Pavilion of the United States during the 48th Biennial of Venice, Venice, 1999.
- 14 LACAN, opus citatum, p.68.
- 15 BARRÓS, op. cit., p.75.
- 16 LACAN, op. cit., p.69.
- 17 Ditto, ditto, p.67.
- 18 ENCYCLOPAEDIA Universalis, Paris, 1988, Corpus 5, p.965.
- 19 BARRÓS, op. cit., p.75.
- 20 NT = polyvinyl chloride.
- 21 LACAN, op. cit., p.73.

MARCOSHILL

UFMG - CEIA - BH - Brasil



Historiador de arte brasileira. Professor da Universidade Federal de Minas Gerais, tem desenvolvido nos últimos anos projetos de pesquisa e curadoria envolvendo a produção artística contemporânea brasileira. Atualmente coordena o Centro de Experimentação e Informação de Arte - CEIA. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

Brazilian art historian. Universidade Federal de Minas Gerais lecturer. Has developing for the last few years trustee and research projects involving Brazilian contemporary art production. Run nowadays the Centro de Experimentação e Informação de Arte - CEIA. Work and lives in Belo Horizonte.

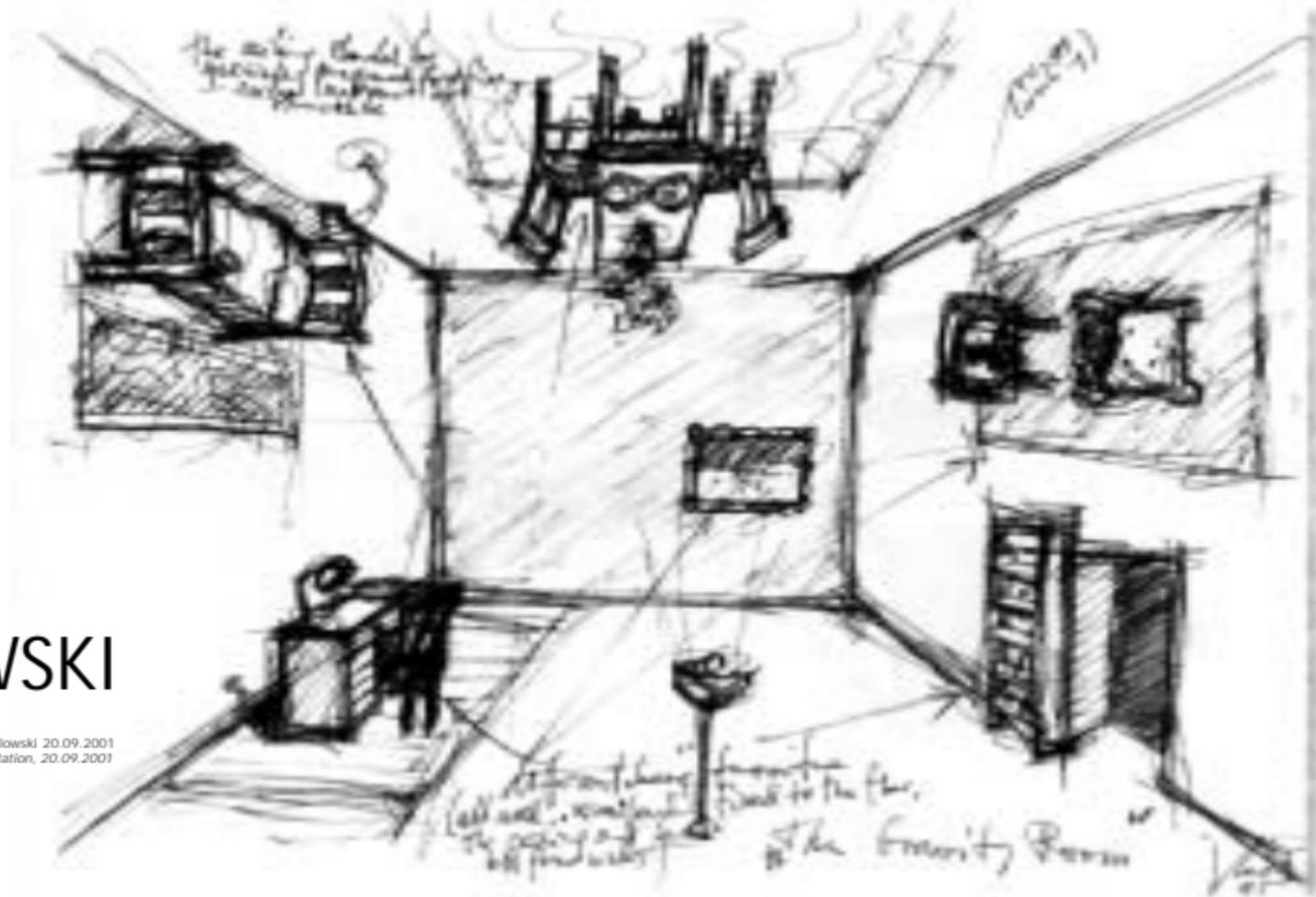


JAROSLAW KOZLOWSKI

Polónia

Poland

Apresentação Jaroslaw Kozlowski 20.09.2001
Jaroslaw Kozlowski Presentation, 20.09.2001



...aqui em Belo Horizonte, eu acho que é uma reunião fantástica essa que estamos tendo aqui hoje, muitas questões interessantíssimas foram discutidas e elas são muito importantes para a Arte Contemporânea.

Eu gostaria de retornar à questão principal da nossa reunião aqui, que é a questão da visibilidade e da invisibilidade na Arte Atual. Eu acho que essa questão não está relacionada necessariamente apenas à área contemporânea, ela está relacionada à Arte em geral, assim como a categoria do tempo, que eventualmente poderia ser vista também sob essa perspectiva de visibilidade e invisibilidade. Tudo isso existe e está relacionado à Arte logo no início da expressão humana. Os artistas na verdade estão negociando o tempo, desde o "início" e até hoje eles trabalham com o tempo. Entretanto, a Arte Contemporânea principalmente está muito envolvida com essa questão. Eu acho que foi Augustus que disse que nós todos sabemos o que é o tempo, entretanto se me pedissem que definisse o tempo eu ficaria perdido e não poderia responder a essa pergunta.

Todas as atividades do artista poderiam ser vistas a partir dessa perspectiva, como se fosse um tipo de luta em direção ao tempo, nós tentamos congelar o tempo, nós tentamos parar, nós tentamos pisar além, tentamos congelar os nossos traços para a eternidade.

Desde o início da minha atividade artística eu sempre fui muito curioso com relação a essas questões: O que é o tempo? Como é que o tempo me afeta? Eu enquanto artista e eu enquanto ser humano. Todos nós experimentamos, todo dia, o dia inteiro, nós medimos o tempo com o nosso corpo, nós também temos vários instrumentos que medem o tempo de maneira até mais objetiva, há tempo existencial, falamos sobre o tempo biológico, estamos conscientes do tempo astronômico. O que é o tempo, gente? Como nós poderíamos imaginar, ou como poderíamos visualizar o tempo? Será que é possível de alguma maneira? Então eu preparei alguns slides do meu trabalho, uma seleção de trabalhos que lidam com essa questão. O que eu vou fazer é apresentar a vocês alguns slides, fazer alguns comentários sobre esses slides e então apresentar uma pequena peça relacionada a essa questão, e aí vamos fazer um intervalo, e eventualmente depois do intervalo poderemos discutir esse trabalho. (Podemos começar a projeção de slides então, por favor.)

Esse aqui é um trabalho de 1972, um período no qual eu estava muito envolvido com arte analítica, arte conceitual, mas já naquela época eu estava me fazendo a pergunta de como a categoria do tempo pode se

...Here in Belo Horizonte, I think we have here today a fantastic meeting, a lot of very interesting subjects have been discussed and they are very important to the Contemporary Art.

I would like to return to the main subject of our meeting here that is the subject of the visibility and of the invisibility in the Contemporary Art. I think that subject is not necessarily just related to the contemporary area, it is related to the Art in general as well as the category of time, that eventually could also be seen under that visibility and invisibility perspective. All this exists and it is related to the Art since the beginning of the human expression, if we think about Lascaux, for example. The artists are actually negotiating time, since the "beginning" until today they work with time. But mainly the Contemporary Art is really involved with this matter. I think it was Augustus who said that we all know what time is, however if one asked me to define it, I would be lost and I could not answer this question.

All the activities of the artist could be seen starting from this perspective, as if it was a kind of a struggle towards time, we try to freeze time, we try to stop it, we try to step beyond it, we try to freeze our traces for the eternity.

Since the beginning of my artistic activity I had always been very curious about these subjects: What is time? How does time affect me, as an artist and as a human being? We all try, every day, the whole day, we measure time with our body, we also have several instruments that measure time in a more objective way, there is an existential time, we talk about the biological time, we are aware of the astronomical time. What is time, folks? How could we imagine, or how could we visualize time? Will it be possible in some way? Then, I prepared some slides of my work, a selection of works that deals with this subject. What I am going to do is to present you some slides, make some comments about them and then I will present a short performance related to the subject. Afterwards we are going to have an intermission, and then we can eventually discuss the work. So we could start with the slides projection, please.

This is a work of 1972, a period in which I was very involved with analytical, conceptual art. By this time I was asking myself how the category of time could be related to me and how could I talk about time in my work. This work is called "Grammar". In fact it was a lecture and later it became a book and it is actually a collection of different definitions of time that I extracted from the English language, that it is very rich from this point of

é chamado Grammar, na verdade foi uma palestra e depois se tornou um livro, e é na verdade uma coletânea de diferentes definições do tempo que eu tirei da língua inglesa, que é muito rica sob esse ponto de vista, e examinei um período específico do tempo, duas semanas, um tempo de duas semanas, que na verdade foi o tempo que eu gastei trabalhando nessa idéia em diferentes tempos na gramática inglesa, usando a palavra, o verbo to be, por exemplo, como um modelo para tentar experimentar a passagem do tempo.

Então eu desenhei muito na década de 70, tentei descobrir os aspectos físicos do tempo, como eu poderia relacionar a conscientização do tempo com as minhas atividades físicas enquanto desenhista. Então medí o tempo dessa maneira, o desenho do canto superior esquerdo gastou uma hora e meia, e o desenho do canto inferior direito gastou um segundo. Eu acredito que nós poderíamos falar sobre a forma do tempo, a cor do tempo, mas estava tentando na verdade capturar essa noção, tentando visualizar o tempo. Eu comecei a ver, comecei a fazer uma série de desenhos relacionada a possíveis cores do tempo e possíveis formas do tempo. Todos esses relógios que vão aparecer aí nos slides estão funcionando, então eles sempre indicam a passagem do tempo, mesmo se os ponteiros do relógio tiverem sido retirados. Essa cor vermelha na face do relógio se refere ao período do tempo que eu gastei para fazer o desenho que está na parede.

O trabalho chamado Blue Time foi exibido numa galeria na Dinamarca. Tentei descobrir ou definir diferentes formas do tempo, relacionando então essas formas geométricas a mecanismos que convencionalmente seriam utilizados como instrumentos de medida do tempo, ou seja, relógios. E relógios de parede também. Esses relógios de parede lá em cima estão mostrando horários diferentes, cobrindo então o dia todo. Então cada painel tem um relógio na parede, lá em cima, que está mostrando um tempo diferente do outro relógio, o despertador, na verdade vinte e quatro despertadores como esse aqui que foram pintados, eles estão indicando a passagem do tempo através do som, mas o tempo está invisível porque eu pintei a face dos relógios.

Então usei imagens fotográficas do tempo, tirei uma fotografia da torre de uma igreja com um relógio que estava parado há décadas, sempre mostrando o mesmo horário (então nós congelamos essa imagem do tempo morto através da imagem fotográfica). E tinha-se um tipo de

time, which was actually the time that I spent working on this idea in different times in the English grammar, using the word, the verb to be, for example, as a model to research the passage of time.

Then I drew a lot in the 70s, I tried to discover the physical aspects of time, as I could relate the understanding of time with my physical activities as a draftsman. Then, I measured the time in this way - I spent an hour and a half in the drawing of the left superior corner and in the drawing of the inferior right corner I spent one second. I believe that we could talk about the shape of time, the color of time, but I was actually trying to capture this notion of time, trying to visualize time. I began to see: I began to do a series of drawings related to possible colors and forms of time.

All those clocks that will appear there in the slides are working, and then they always indicate the passage of time, even if the pointer had been taken out. That red color on the face of the clock refers to the period of time that I spent to do the drawing that is on the wall.

A called work "Blue Time" that was exhibited in a gallery in Denmark. I tried to discover or to define different forms of time, relating these geometric forms to mechanisms that conventionally would be used as instruments of time measurement, in other words, clocks. And wall clocks also. Those wall clocks that are up there are showing different times, covering all the day. Then each panel has a clock on the wall, there on top, that is showing a different time from the other clock, the alarm clock, actually twenty-four alarm clocks. They were painted in a way that they are indicating the passage of time through the sound, but time is invisible because I painted the front of the clocks.

Afterwards I used photographic images of time: I took a picture of the tower of a church with a clock that stopped for decades, always showing the same time (then we froze that image of dead time through the photographic image). And it had a kind of blue infinity behind. Here another version of the blue concept of time, this here was a work shown at the Biennial of Sidney fifteen years ago, in which I drew three geometric forms on the wall, a kind of "biological" drawing, with my hands, then I placed twenty-four dark alarm clocks, twelve metronomes as this one here moving in different rhythms and directions, and twelve wall clocks indicating again different times and the difference of time among them was one hour.

infinidade azul por trás.

Aqui uma outra versão do conceito azul do tempo, esse aqui foi um trabalho mostrado na Bienal de Sidney há quinze anos atrás, em que eu desenhei três formas geométricas na parede, um desenho tipo 'biológico', com minhas mãos, então coloquei vinte e quatro relógios despertadores escuros, doze metrônomos como esse aqui movendo em diferentes ritmos e direções, e doze relógios de parede indicando novamente diferentes horários, com uma hora de diferença entre um e outro.

Em 1993 eu fui convidado para trabalhar em um espaço muito específico na Holanda, originalmente utilizado no século XIX como arquivo do Ministério das Relações Exteriores. Na década de 80 esse espaço se tornou uma galeria, administrada por um grupo de artistas alternativos. Não houve alteração na arquitetura do espaço. Desde seu uso como arquivo, tudo foi deixado como estava originalmente organizado para o trabalho de arquivo mesmo, entretanto um espaço muito difícil de trabalhar. O que eu fiz foi pedir que as pessoas me ajudassem com seus despertadores pessoais (aqueles já usados), recolhi trezentos e cinquenta e dois relógios despertadores do mundo todo e coloquei todos eles nas prateleiras do arquivo. O arquivo na verdade lida com essa questão de tempo, o próprio arquivo trabalha com o tempo, tempo passado, a história, além de representar um espaço institucional, na verdade relacionei esse tempo muito pessoal desses despertadores usados por diferentes pessoas em diferentes países, com uma medida mais objetiva do tempo, que está indicada pelos relógios eletrônicos, mostrando um tempo mais ou menos objetivo, de Nova York, Moscou e Estocolmo.

Aí me pediram que mostrasse um trabalho num museu, a Galeria Nacional em Poznan, onde eu moro, minha cidade natal, e novamente descobri que seria muito interessante experimentar então a relação que existe entre o tempo pessoal e algum tipo de tempo institucional que é aqui representado pela própria arquitetura do museu. Trouxe esses gabinetes/estantes especiais para os relógios, todos funcionando e produzindo um som altíssimo lá dentro, que estava relacionado ao som de uma cascata ou de uma tempestade, mais do que ao som de tempo mesmo. Todos esses relógios continham memórias muito pessoais, estavam muito relacionados aos indivíduos e novamente eu relacionei esse tempo individual e pessoal com o tempo institucional, mostrando quatro relógios eletrônicos representando então o tempo objetivo. Todos os dias alguém tinha que dar corda em todos esses relógios. Eram gastas mais ou menos quatro horas para alguém dar corda em relógio após relógio, todo dia isso era feito, durante dois meses. E nesse caso eu já tinha seiscentos despertadores exibidos. Aqui o som de todos esses relógios funcionando realmente estava altíssimo, muito forte mesmo. De alguma maneira isso afetava a estrutura arquitetural do museu, estava mudando a percepção do espaço, coisa que já tinha acontecido na galeria que tinha sido um arquivo, da qual eu falei anteriormente.



In 1993 I was invited to work in a very specific space in Holland, originally used in the 19th century as an archive of Foreign Office. In the 80s that space became a gallery, administered by a group of alternative artists. There was not alteration in the architecture of the space. Due to its use as an archive, everything was kept in the same way as it was originally organized for the filing work. Nevertheless, a very difficult space to work. What I did was to ask people to help me with their personal alarm clocks, those already used, then I collected three hundred and fifty-two alarm clocks from the whole world, and I placed all of them in the archive shelves. The archive actually deals with this subject of time, it itself works with it - past time, the history, representing besides an institutional space, then actually I related that very personal time of those alarm clocks used by different people in different countries, to a more objective measure of time, that is indicated in the electronic clocks, showing a more or less objective time, of New York, Moscow and Stockholm. Then they asked me to show a work in a museum, the National Gallery in Poznan, where I live, my home town, and I discovered again that it would be very interesting to search the relationship that exists between the personal time and some kind of institutional time, which here is represented by the own architecture of the museum. I brought those special cabinets/shelves for the clocks, all of them working and making a loud noise inside of there, which was related to the sound of a cascade or a storm, even more than that, the sound of time. All those clocks had very personal memories, they were really related to the individuals and again I related that individual and personal time with the institutional time, showing four electronic clocks representing then the objective time. Everyday somebody had to wind up all those clocks. It was spent around four hours, everyday, to wind up all those clocks, everyday this activity was done, for two months. And in that case, I had already six hundred exhibited alarm clocks. Here the sound of all those working clocks was really loud, incredibly loud. Somehow this affected the architectural structure of the museum, it was changing the space perception, something that had already happened in the gallery that had been an archive, about which I spoke previously.

Some years ago I was invited to work in a quite peculiar space, the space of the Historical Museum of Reykjavik, that is close to the city. All the houses of the museum space represent the old art of the area, they are historical houses that were built in the end of the 18th century and in the beginning of the 19th century. My work consisted of the use of twenty-four wall clocks, each one stuck to the external wall of those houses. Twelve of those clocks rotated in the hourly sense, and the other twelve worked symmetrically in the counter-clockwise sense. Then the visitors of this museum had a very peculiar zone, a category of time between the past and the present. Between the past and the present, between what it was and what it is, of this simultaneous now and before, that simultaneous 'vacuum' between the past and the present. That is a historical place and at the same time very contemporary, the visitors that come to the museum represent the present, then they find a time, objects or the own architecture that indicate the past, however the past that is seen starting from the present perspective. There were twelve houses, twenty-four clocks. Everything in the museum was rebuilt in the original location, it seems really real, it seems that it is a building with a 18th

Alguns anos atrás me convidaram para trabalhar num espaço bastante peculiar, o espaço do Museu Histórico de Reykjavík, que fica próximo à cidade. Todas as casas do espaço do museu representam a arte antiga da região, são casas históricas que foram construídas no final do século XVIII e no início do século XIX. O meu trabalho consistiu no uso de vinte e quatro relógios de parede, cada um aderido à parede externa dessas casas. Doze desses relógios rodavam no sentido horário e os outros doze, simetricamente, funcionavam no sentido anti-horário. Então os visitantes deste museu tinham uma zona muito peculiar, uma categoria de tempo entre o passado e o presente.

Entre o passado e o presente, entre o que era e o que é, desse simultâneo agora e antes, esse 'vácuo' simultâneo entre o passado e o presente. Esse é um local histórico mas ao mesmo tempo um local muito contemporâneo, os visitantes que vêm ao museu representam o presente, eles encontram um tempo, objetos ou a própria arquitetura que indicam o passado, entretanto o passado que é visto a partir da perspectiva do presente. Eram doze casas, vinte e quatro relógios. Tudo no museu foi reconstruído na localização original, parece realmente real, parece que é um edifício com uma construção do século XVIII, século XIX, mesmo as pessoas que trabalham são vestidas como os habitantes daquela época, eles têm as roupas que foram usadas no início do século. Na igreja rezam missas todos os dias, na fazenda trabalham com ovelhas, porcos, galinhas, como acontecia nesse local há cem anos atrás.

Tem um trabalho aqui relacionado ao mesmo tema, histórias temporais, na Dinamarca, onde eu utilizei relógios, alarmes, que não mostram o tempo, seria o tempo individual de cada relógio, eu nem fixei o tempo neles, sempre aceitei o tempo que já estava presente ou relacionado ao objeto, aquele relógio. Mesmo que não estivesse funcionando, se eu desse corda nele, eu deixava o tempo que estava lá, não fazia nenhum ajuste para corrigir o tempo dentro do que seria 'o tempo correto'.

Isso aqui é chamado Histórias Temporais. Os relógios têm esse tipo de memória e estão contando histórias, talvez muitas histórias que poderiam contar uns para os outros. Com relação às histórias, um outro instrumento para medir o tempo e que está muito relacionado ao tempo é o livro. O livro contém idéias, sonhos, crenças, imaginação... imaginações do nosso tempo, seja lá o que isso quer dizer. Esse trabalho se chama Sala de Leitura, foi feito para uma exposição no *Muzeum Sztuki*. Eu pintei vários livros de branco, página após página, confrontei-os com um relógio de parede que mostra o tempo presente, todos os livros pintados foram pregados com pregos à mesa, de tal forma que o leitor não podia

century arrangement, 19th century, even people that work there are dressed as the inhabitants of that time; they have the clothes that were worn in the beginning of the century. In the church they have masses everyday, in the farm they work with sheep, pigs, chickens, as it would happen at that place a hundred years ago.

There is a work here related to the same theme, temporary histories, in Denmark. Here I used clocks, alarms, that do not show the time, it would be the individual time of each clock. I did not even fix the



their time. I always accepted the time that was already present or related to the object, to that clock. Even if it was not working, if I wound it up, I left the time that was there, I didn't make any adjustment to correct the time (...).

*This here is called Temporary Histories. The clocks have this kind of memory and they are telling histories, perhaps a lot of histories that they could tell one another. With regard to the histories, another instrument to measure time and that is very related to time is the book. The book contains ideas, dreams, faiths, imagination... imaginations of our time, whatever it could be. The work is called Reading Room, it was done for an exhibition in the *Muzeum Sztuki*. I painted several books in white, page by page, I faced them to a wall clock that shows the present time, all the painted books were fixed with nails*

*to the table, in such a way that the reader could not turn the pages. The books are as if they are frozen. The whole content of the human imagination, of the human knowledge, of the human faiths, of the human diaries, etc., all this became silent in a certain way, still... the book doesn't say anything, it is a peculiar object there, that in a certain way tells us something, it means, it must be activated by the reading. In that case one cannot receive anything from any of those books, so they lost their history and their presence. Here I have a library, in the *Museum of Contemporary Art*, there in *Oslo*. The*

virar as páginas. Os livros estão como que congelados. Todo o conteúdo da imaginação humana, do conhecimento humano, das crenças humanas, dos diários humanos, etc, tudo isso está de certa forma tomado silencioso, emudecido... o livro não diz nada, é um objeto peculiar ali, que de certa forma conta-nos algo, quer dizer, ele precisa ser ativado pela leitura. Nesse caso você nada pode receber de nenhum desses livros, eles então perderam a sua história e a sua presença. Aqui eu tenho uma biblioteca, no Museu de Arte Contemporânea em Oslo, o trabalho é de 1994, eu pintei seiscentos livros, página por página, com tinta branca, coloquei-os em prateleiras, como se fosse o espaço convencional de uma biblioteca, mas não havia como recolocar ou retirar o livro. Eles estão presos ali, faço um buraco e coloco umas hastes metálicas atravessando os livros, de forma que eles ficam fixados 'para sempre'. Nesse caso utilizei um relógio eletrônico digital que traz um momento muito específico do tempo, relógios convencionais indicam a presença, mas você também pode viajar para o passado e eventualmente planejar o futuro num relógio convencional porque você vê ali a face do relógio, você pode rapidamente se colocar no tempo devido a essa forma e esse ritmo convencionais. Já no caso do relógio digital eletrônico você simplesmente está sempre confrontado com o minuto, às vezes até o segundo, não há passado nem futuro, há apenas o tempo agora, representado por números abstratos que não têm qualquer referência à memória, diferente dos relógios convencionais, os instrumentos convencionais de medição do tempo.

Agora, falando do tempo, não podemos ignorar sua relação com o espaço. Desde Einstein nós sabemos que ambos estão completamente conectados, e se estamos falando sobre o tempo, falamos sobre o espaço, e vice-versa.

Uma vez eu fui convidado à Suécia, para a cidade de Malmö, para trabalhar com alguns artistas, em construções que são casas de banho. Meu trabalho era a 'casa de banhos sueca versão australiana'. Como a Austrália está do outro lado do mundo, a casa deveria estar localizada dessa forma, deveria estar de cabeça para baixo, essa é a versão australiana da casa.

Um outro trabalho que lida com essa noção de relatividade da percepção é a Sala de Gravidade que eu fiz no museu de Arte Contemporânea em Oslo, 1995 se não me engano. É um tipo de reconstrução do espaço doméstico, mas os objetos foram retirados da posição convencional e fixados às paredes, tudo colocado de forma bastante regular e convencional. Então mesmo estando de cabeça para baixo trazem essa impressão de realidade bastante convencional. O trabalho é chamado 'Sala de Gravidade' e a gravidade está relacionada à noção da nossa percepção do tempo. As pessoas começaram a querer andar nas paredes, os visitantes tentaram subir até o teto.

work is from 1994. I painted six hundred books, page by page, with white ink, I placed them on shelves, as if it was the conventional space of a library, but it was not possible to put back or to remove the book. They are fixed there, I made a hole and I placed some metallic stick crossing the books, in a way that they are 'forever' fixed. In that case I used a digital electronic clock that conveys a very specific moment of time, conventional clocks indicate the presence, but you can also travel to the past and eventually plan the future in a conventional clock because you see the face of the clock there, you can rapidly place yourself in time due to its form and its conventional rhythm. But in the case of the electronic digital clock you confront to yourself the whole time with the minute, sometimes even with the second, there is not past or future, there is only the present time, represented by abstract numbers that do not have any reference to the memory, different from the conventional clocks, the conventional instruments of measurement of time.

Now, discussing about time, we cannot ignore its relationship with the space. Since Einstein we know that both are completely connected, and if we are talking about time, we are talking about the space, and vice-versa. Once I was invited to Sweden, to the city of Malmö, to work with some artists, in constructions that are bathhouses. My work was the 'Swedish Bathhouse - Australian Version'. As Australia is on the other side of the world, the house should be located this way, it should be upside down, this is the Australian version of the house.

Another work that deals with that notion of relativity of the perception is the 'Gravity Room' that I did at the museum of Contemporary Art in Oslo, 1995 if I am not mistaken. It is a kind of reconstruction of the domestic space, but the objects were removed of their conventional position and fixed on the walls, everything placed in a pretty regular and conventional way. So, even being upside down they give the impression of a quite conventional reality. The work is called 'Gravity Room' and the gravity is related to the notion of our perception of time. People wanted to walk on the walls, the visitors tried to go up until the roof.

Another work pretty close to the concept is 'Negative Room'. In a space of the museum, of the Poznan National Gallery, I inverted in a certain way the interior of a conventional visit room, reverting or inverting the space like one eventually turns a jacket, a sock, a glove, inside out, it means, turning it inside out. Everything seems real, possible, even the size of the room is real, it is a conventional size of a room in a domestic space, except that this



Um outro trabalho bem próximo ao conceito é o 'Quarto Negativo'. Em um espaço do museu, da Galeria Nacional de Poznan, de certa forma inverte o interior de uma sala de visitas convencional, revertendo ou invertendo o espaço como você eventualmente inverte uma jaqueta, uma meia, uma luva, quer dizer, virando-a pelo avesso. Tudo parece real, possível, até o tamanho do quarto é real, é um tamanho convencional de uma sala num espaço doméstico, exceto que esse espaço está dessa forma, que está ao avesso, o que está dentro da caixa de certa forma é puramente imaginário, só podemos imaginar o que poderia estar ali dentro, o que seria um espaço negativo. Havia um relógio indicando essa categoria específica, o tempo, se deslocando para trás, movendo-se para trás.

Um outro trabalho lida com a mesma questão - imagens invertidas. O vídeo mostra a visão que se tem da janela da galeria. Nesse caso a janela está coberta, o movimento no vídeo está invertido, vai de frente para trás, de forma que as pessoas estão andando para trás, os carros se deslocam para trás, tudo volta, está invertido. O relógio e uma imagem fotográfica estão refletidos no espelho, que também é um tipo mágico de conversão. Essa fotografia foi feita a partir do negativo, mas invertida, feito o negativo, mostrando o espaço que nunca é visível desse ângulo, porque não existe, porque é a imagem especular do negativo.

Bom, aqui eu volto ao desenho, que de certa forma, representa a atividade artística, algo que por definição lida com essa noção da infinidade e a noção do tempo momentâneo, duração, passagem do tempo. Esse grande desenho é um desenho muito bonito, ladeado por dois relógios, um funcionando no sentido horário e um no sentido anti-horário e temos uma pilha de jornais na frente. O jornal é uma outra forma de medir o tempo, dando para nós o reconhecimento do que está acontecendo no mundo, esse tipo de notícia atual temporária que nos orienta no mundo e também nos coloca na referência do tempo presente. Aqui uma outra versão da mesma idéia com várias pilhas de



space is in this way, that it, it is the other way around. What is inside of the box in a certain way is purely imaginary, we can only imagine what it could be inside of there, what it would be a negative space. There was a clock indicating this specific category, the time, moving back, moving back.

Another work that deals with the same subject, inverted images. The video shows the vision that one has from the window of the gallery, in that case the window it is covered, but the movement of the video is inverted, and it goes back to front, in a way that people walk backwards, the cars move backwards, everything moves backwards, is inverted. The clock, as the image, has a photographic image also reflected in the mirror, that is also a kind of magic conversion. That picture was made from the negative, but inverted, as the negative, showing the space that is never visible of that point of view, because it doesn't exist, because it is the spectacular image of the negative.

Well, here I return to the drawing, that in a certain way represents the artistic activity, something that by definition deals with that notion of the infinity and the notion of the momentary time, duration, passage of time. That large drawing is a very beautiful drawing, flanked by two clocks, one working clockwise and anticlockwise and we have a pile of newspapers in front. The newspaper is another form of measuring time, giving for us the recognition of what is happening in the world, that kind of temporary current news that guides us in the world and it also places us in the reference of the present time.

Here another version of the same idea with several piles of different newspapers, fragmented drawings and clocks, alarms painted in black, also indicating, but not showing, the passage of time. Time is being shown by the newspapers, although the newspapers are not updated, it means, every day I increased a pile with the newspaper of the day placed on the top, trying to capture this second, that moment of the history, that presence. I used different newspapers representing several political sides. All of them also have a different notion and indicate different categories of time, due to a philosophy or

jornais, embora os jornais não sejam atualizados, quer dizer, todo dia eu acrescentava uma pilha com o jornal do dia colocado por cima, tentando capturar esse segundo, esse momento da história, essa presença. Usei jornais diferentes representando diversas linhas políticas, todos têm também uma noção diferente e indicam categorias diferentes de tempo, devido a uma filosofia ou ideologia ou uma linha diferente por trás da notícia. Aqui um outro trabalho feito há um ano atrás, chamado 'Noventa e Nove Relógios Elétricos, um Relógio Manual e Jornais', na realidade eram noventa e nove daqueles relógios ali e os jornais mais uma vez eram substituídos todo dia, os jornais do dia da República Tcheca mostrando e apresentando o momento 'agora' através da notícia, por comentários, informação sobre o que estava acontecendo pelo mundo afora. Todo dia eu e uma outra pessoa estávamos colando nesse pilar as edições do dia dos jornais e havia ali noventa e nove relógios eletrônicos mostrando tempos diferentes e um relógio manual 'tiquetaqueando', sem mostrar nada, como se fosse um relógio cego, relacionado à infinidade ou a uma categoria diferente de tempo.

É aqui um outro trabalho da mesma série denominado 'Telas'. Nesse caso eu me perguntava, frente a essas questões já representadas nos outros trabalhos: como é que eu pessoalmente lido com essa noção de hoje, com todas as suas referências possíveis: o que a noção do hoje significa, o tempo presente, hoje, com todos os eventos; ou todas as questões, a informação, ou melhor, tudo aquilo que acontece: como é que isso funciona com essa ambição ou essa idéia de infinidade, de eternidade, que está profundamente relacionada à noção da atividade artística? Tem um desenho bastante grande à esquerda de crayon, outro também de crayon no espelho, no centro, além de um desenho de crayon também na janela protegendo o espaço da galeria de uma certa realidade dos eventos do dia-a-dia, há ainda uma coleção de imagens cortadas dos jornais do dia, como uma informação bastante drástica sobre o que está acontecendo no mundo. E aqui o relógio 'tiquetaqueando', sem mostrar o tempo desenhado com o mesmo crayon, tornando-se parte da realidade ou do mundo artístico. Um tempo artístico. O que é o tempo? Qual é a medida do tempo com o qual nós lidamos quando nós atuamos no campo da arte? Nesse caso o relógio se move no sentido anti-horário, mas no espelho ele funciona corretamente. Outro se move no sentido horário, mas na imagem do espelho o tempo se desloca no sentido inverso. Talvez essa seria a medida do tempo artístico, da categoria de tempo relacionado à arte, puramente imaginário, algo entre essas duas categorias, entre essas duas direções, passado e futuro, presença e infinidade, algo refletido em dois espelhos, de forma ficcional mas talvez mais real do que o tempo indicado por instrumentos convencionais.

Bom, esses são os slides, acho que podemos ligar as luzes, por favor.

(Aplausos.)

Agora quero fazer a performance.

Ideology or a different line behind the newspaper.

Here another work made one year ago, called "Ninety-nine Electrical Clocks, a Manual Clock and Newspapers". In fact it was ninety-nine of those clocks and once again the newspapers were substituted every day, the newspapers of Czech Republic showing and presenting the "actual" moment, through the news, comments, information on what was happening around in the world. Every day I and another person were gluing in that pillar the editions of the day of the newspapers, and there were ninety nine electronic clocks there showing different times and a manual clock clicking, "ticking", showing nothing, as if it was a blind or blinded clock, related to the infinity or to a different category of time.

Here is another work of the same series denominated "Screens". In that case I wanted to analyze the subjects already represented in the other works: How do I personally, deal with this notion of "today", with all its possible references; what does the notion of "today" mean, the present time, today, with all the events; or all the subjects, the information, or better, everything that happens; how does it work with that ambition or that infinity idea, of eternity, that is deeply related to the notion of the artistic activity? There is a quite big drawing to the left, made with crayon, another also of crayon in the mirror, in the center, besides a crayon drawing also in the window protecting the space of the gallery of a certain reality of the events of day by day, there is still a collection of images cut of the newspapers of the day, as a quite drastic information on what is happening in the world. It is here the "ticking" clock, without showing the time drawn with the same crayon, becoming part of the reality or of the artistic world. An artistic time. What is time? Which is the measure of time we deal with when we acted in the art field? In that case the clock moves anticlockwise, but in the mirror it works correctly. Another moves counterwisely, but in the image of the mirror the time moves in the inverse sense. Perhaps that would be the measure of the artistic time, of the category of time related to the art, purely imaginary, something between these two categories, between these two directions, past and future, presence and infinity, something reflected in two mirrors. Something is fictional but perhaps more real than the time indicated by conventional instruments.

Well, those are the slides; I think we can turn on the lights, please.

(Applauses)

Now I want to do the performance.



Um trabalho de arte. Essa performance com desenho poderia ser caracterizada como uma fonte ou achada ou escolhida. **Hermética, mas óbvia. Complexa, mas simples. Abstrata, mas figurativa. Física, mas conceitual. Emocional, mas racional. Visual, mas secreta. Monumental, mas mínima. Discreta, mas espetacular. Efêmera, mas tangível. Patética, mas lírica. Formal, mas existencial. Pessoal, mas pública. Contextual, mas autônoma. Original, mas convencional. Essencial, mas talvez não importante.**

Na primeira vez que apresentei esse trabalho num simpósio de arte ele foi chamado "The Trooper and his Girlfriend", que na verdade é um estereótipo da pintura polonesa. Foi a minha abordagem pessoal à história da arte polonesa. A segunda vez foi em 78, durante outra reunião de artistas e aí o trabalho foi minha abordagem pessoal à arte européia tradicional. Depois, pela terceira vez, eu fiz isso em 79, durante uma conferência de artistas e cientistas na Polônia e foi chamado "Monalisa na Quarta Dimensão" e foi a minha abordagem pessoal à história geral da arte. Na quarta vez, em 1980, durante outro simpósio de arte ele foi chamado de "Agora e Aqui", que foi a minha abordagem pessoal à arte contemporânea. Pela quinta vez foi feito numa feira de desenhos e foi a minha abordagem pessoal à própria feira. Pela sexta vez foi apresentado em Hamburgo, na Alemanha, em 1980, e foi chamado "Demonstração", apenas como demonstração, muito pedagógica até, nesse caso. A vez seguinte que eu apresentei foi numa feira de artistas em Poznan e foi chamado "Mitologias Individuais", o que foi minha abordagem pessoal à questão da feira. Em abril de 98 fiz esse trabalho novamente, e ali pela primeira vez eu usei o relógio, o que mudou muito radicalmente a estrutura do próprio trabalho. Pela primeira vez chamei isso de "contínuo" e lá então fiz o primeiro "Contínuo". Então durante trinta anos fiz essa performance em diferentes espaços do mundo, como por exemplo na *Concordia University* em Montreal, na Inglaterra, na *Dyam Show School of Art* em Londres, na Universidade de Bruxelas, em Sidney, na Academia na Holanda, no Museu de Arte Contemporânea de Oslo, Academia de Arte de Poznan, Museu de Arte de Poznan, Centro de Arte Contemporânea em Oslo, Casa de Artes (*House of Art*) e pela última vez ano passado.

Dezessete minutos do meu tempo, dezessete minutos do seu tempo, dezessete minutos do nosso tempo. Em Belo Horizonte, no dia 20 de setembro de 2001.

(Despedaça um despertador contra o quadro negro sobre o qual desenhara.) Muito obrigado.

37





An art work. That performance with drawing could be characterized as a found or chosen source. Hermetic, but obvious. Complex, but simple. Abstract, but figurative. Physical, but conceptual. Emotional, but rational. Visual, but secret. Monumental, but minimal. Discreet, but spectacular. Ephemeral, but tangible. Pathetic, but lyrical. Formal, but existential. Personal, but public. Contextual, but autonomous. Original, but conventional. Essential, but perhaps not important.

In the first time that I presented this work in an art symposium it was called "The Trooper and his Girlfriend", that actually is a stereotype of the Polish painting. It was my personal approach to the history of the Polish art. The second time was in 78, during another meeting of artists and then the work was my personal approach to the traditional European art. Then, for the third time, I made that in 97, during a conference of artists and scientists in Poland and it was called "Monalisa in the Fourth Dimension" and it was my personal approach to the general history of the art. In the fourth time, in 1980, during another art symposium it was called "Now and Here", that was my personal approach to the contemporary art. For the fifth time it was done at the fair of drawings and it was my personal approach to the own fair. For the sixth time it was presented in Hamburg, in Germany, in 1980, and it was called "Demonstration", just as a demonstration, quite pedagogic, in that case. The next time that I presented it I was at a fair of artists in Poznan and it was called "Individual Mythologies", that was my personal approach to the subject of the fair. In April 1998 I made that work again and there for the first time I used the clock, that very radically changed the structure of the own work. For the first time I called that of continuous and then I made the first "Continuous". Then for thirty years I made that performance in different spaces of the world, for example in the Concordia University, Montreal, in England, in the Dyam Show School of Art of London, in the University of Brussels, in Sidney, in the Academy in Holland, in the Museum of Contemporary Art of Oslo, Academy of Art of Poznan, Museum of Art of Poznan, Center of Contemporary Art in Oslo, House of Arts and for the last time last year. Seventeen minutes of my time, seventeen minutes of your time, seventeen minutes of our time. Belo Horizonte, September 20th, 2001.

(An alarm clock is crashed against the black picture on which he had drawn.)

Thank you very much.

JAROSLAW KOZLOWSKI

Polonia

Rijksakademie van Beeldende Kunsten – Artista Plástico – Polónia.

Artista Plástico polonês de relevante importância no contexto artístico contemporâneo, com várias exposições individuais nos principais museus e galerias europeias. É consultor da Rijksakademie. Vive e trabalha em Varsóvia.

Rijksakademie van Beeldende Kunsten - Fine Artist - Poland.

A Polish Fine Artist of great importance in the contemporary artistic context, he has had various one-man shows in the principal museums and galleries of Europe. He is a consultant at the Rijksakademie, and lives and works in Warsaw.

Jac Leirner

Palestra Jac Leirner 21.09.2001



Minha intenção quando fui convidada a falar e pensar esse assunto, apesar de que de cara apresentei o meu problema de tempo limitado e não poderia desenvolver assim uma idéia, algumas questões que eu gostaria de pensar para poder trazer e discutir com vocês a respeito do tema *O Visível e o Invisível na Arte Contemporânea*. Eu resolvi trazer slides do meu trabalho e pensar o processo e a experiência que eu tive ao desenvolvê-lo e apresentar essa experiência para vocês. Mas, ao assistir essa performance do Marco Paulo (performance *Café da Manhã* apresentada pelo artista Marco Paulo Rolla na manhã do dia 21 de setembro de 2001), ela é tão rica no que diz respeito ao invisível e ao visível, que eu acho que talvez fosse interessante eu pensar isso que eu acabei de ver e aquilo que eu não vi mas pensei aqui com vocês. Eu percebi nesse gesto uma tamanha riqueza de detalhes em aspectos os mais diversos e por mais que eu faça escultura ou tente fazer escultura, algumas questões desse trabalho que eu desenvolvo, elas estão tão próximas à performance que a gente acabou de ver que eu gostaria de apresentá-las, pensá-las. Quer dizer, primeiro, começando pela banalidade da situação, que toma noventa e nove por cento do tempo dessa performance; tudo nela aparentemente é banal, é uma mesa colocada, a organização que é feita, as coisas que estão ali, as questões pictóricas que estão ali, quer dizer, por mais banal que toda aquela situação possa parecer, alguém tomando um chá ou um café com leite com bolo, com biscoito, não sei o quê, questões como a quantidade, a organização, o tamanho, o tempo, ficam muito explícitas, quer dizer, eu percebo que em alguns momentos o ritmo se apresenta de forma retumbante, quando ele mastiga rápido, mastiga devagar, eu acho que às vezes parece que até o pensamento quer se materializar ali. Porque ele fica muito claro e corporificado naquela situação toda. Ela torna o que é absolutamente banal, corriqueiro e público no sentido de pertencer a todos e se parte da vida de todos numa questão plástica,

*My intention when I was invited to speak and to think about this subject, although at the first moment I presented my problem of limited time and that I could not develop this idea like this, so, I mean, some subjects concerning the theme *The Visible and the Invisible in the Contemporary Art* that I would like to think about them and discuss them with you. I decided to bring slides of my work and to think the about the process and the experience that I had when developing it and to present that experience for you. But, when I attended that performance of Marco Paulo [performance *Café da Manhã (Breakfast)* presented by artist Marco Paulo Rolla in the morning of September 21st, 2001], I thought it was so rich concerning the invisible and the visible, that I considered it would be interesting to think about what I have seen and what I have not seen but I have thought about and discuss it with you. I noticed such a great wealth of details in the various aspects of that act, and no matter how much sculpture I make or try to make, some aspects of this work that I develop are so close to the performance that we have just seen that I would like to present them and to think about them. To start with, the banality of the situation, that takes ninety nine percent from the actual time of performance; everything in it is seemingly trivial, it is a laid table, the organization that is done, the things that are there, the pictorial subjects. That means, no matter how trivial that situation may seem - somebody drinking a tea or white coffee, and eating cake, a cookie, I don't know what, but questions as the amount, the organization, the size, the time, they are very explicit. I notice that in sometimes the rhythm comes so resoundingly. When it chews fast, it chews slowly. It seems that sometimes even the thoughts wants to materialize itself there, since it turns very clear and embodied in that whole situation. He turns what is quite banal, trivial and public in the sense of belonging to everyone and of being a part everyone's life in a*

potencializada por esse veio, e realizada e ainda subvertida nela mesma naquele final, que subverte toda aquela ordem anterior. Eu acho que arte contemporânea também é isso, ela aceita inúmeras questões no mesmo lugar, é uma seqüência de questões que estão nessa performance que realmente me encantaram. Mas então, talvez eu volte a pensar essa performance, acho melhor eu começar a talvez relacionar isso com o que eu fiz até hoje, que também esbarra num monte dessas questões da coisa pública, apesar de ter um caráter muito privado, assim, uma mesa colocada com uma refeição, uma coisa que a gente faz intimamente, mesmo que seja num restaurante fechado. É pública no sentido de que pertence a todos e todos conhecem de cor e sabem como funciona e tem a mesma experiência, talvez sim, talvez não, com certeza sem a mesma consciência e sem o mesmo foco. Porque trata-se de foco, essa ação, ela foca uma série de questões e culmina na transgressão disso tudo, isso eu não posso afirmar, subverte toda ordem e acaba deixando ali uma questão só e absolutamente plástica, e que está ligada à pintura e que está ligada à história e que está ligada à forma e ao tempo, porque aquilo também acaba e se deteriora e deixa de existir. Mas vamos então apagar as luzes e pensar um pouquinho a minha experiência. Eu fico um pouco constrangida em falar do meu trabalho e por isso eu prefiro falar da minha experiência em relação a esse trabalho. Bom, a partir de um certo momento eu comeci a lidar com uma série de materiais que vocês talvez conheçam, que vêm carregados de uma série de informações que às vezes desviam a leitura do trabalho para inúmeros assuntos que não necessariamente dizem respeito à arte, que é na verdade o meu assunto. Então talvez a minha leitura venha interferir na leitura dos outros, o que não sei se é interessante ou não. Às vezes o artista falar do próprio trabalho, ele imprime um caráter quase folclórico ao trabalho, porque as histórias do artista

plastic matter, potentiated through this vein, accomplished and subverted by itself in that end, that subverts that whole previous order. I think contemporary art is also this, it accepts uncountable subjects in the same place. It is a number of subjects that are in that performance that really enchanted me. But then, perhaps, I can later on talk a little more about that performance. I had better start to relate it to what I have done so far, what also touches many of those public matters, in spite of having a very private character, like this: a laid table with a meal, something that we do intimately, even if it's in a closed restaurant. It is public in the sense that it belongs to everyone and everyone knows it by heart. Everybody knows how it works and has the same experience. Perhaps with or without the same conscience and the same focus. Because it is about focus, that action, it focuses on a succession of subjects and it culminates in the transgression of everything. That I cannot affirm, it subverts every order and it ends up leaving a single subject that is absolutely plastic, and that is linked to the painting and that is linked to the history and that is linked to the form and the time, because that also ends and it deteriorates and it stops existing. So, let's turn the lights off and think a little about my experience. I felt a little embarrassed for talking about my work and for this reason I prefer to talk about my experience with regard to this work. Well, starting from a specific moment, I worked with some materials that maybe you know, these materials carry a lot of information that sometimes deviate the reading of the work to countless subjects that not necessarily have something to do with art and this is in fact my subject. Then perhaps my reading interferes in the reading of the other ones, and I don't know if this is interesting or not. Sometimes when the artist talks about his/her own work, he/she impresses an almost folkloric character to the work, because the artist's histories are private histories that are not

são histórias particulares que não necessariamente estão incorporadas no trabalho. Então essa leitura folclórica às vezes me incomoda, as questões autobiográficas que também estão muito impressas ali também me incomodam, uma série de coisas me incomodam no meu próprio trabalho e

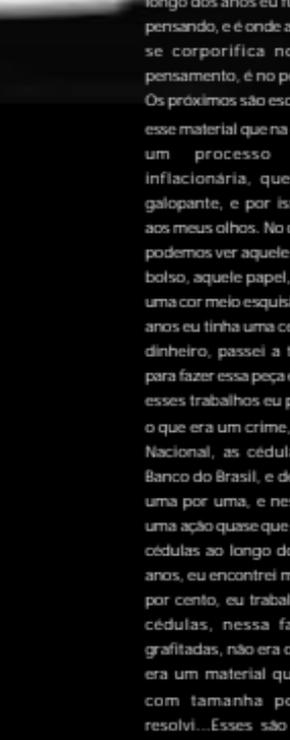


isso eu estou começando a assumir publicamente, então eu vou falar sobre tudo isso daqui para frente. A minha formação, eu me formei em Artes Plásticas na FAAP, em São Paulo, onde nos primeiros cinco anos de trabalho intenso eu foquei o meu interesse nas questões da cor, do desenho e nesse âmbito eu trabalhei por vários anos. Então a minha formação vem muito daí, a coisa da pintura, ela realmente é matriz em todo desdobramento assim, do pensamento do trabalho, a coisa do olhar, da medida das coisas, das cores e tudo mais. Mas num certo momento eu... O desenho, a pintura, elas passaram a requerer novos lugares, novos materiais, novas possibilidades e isso foi se desdobrando e a coisa das medidas, das posições, essas questões formais sempre foram bastante denominadoras do trabalho, então num certo momento por volta de 1980, 1981, eu comecei a lidar com materiais e nessa série de trabalhos eu estava pensando medidas apenas, então eu comprava essas borrachas e fazia um trabalho com vinte metros, um trabalho com cinco metros, um trabalho com quinze centímetros, então a questão

necessarily incorporated into the work. Then that folkloric reading sometimes disturbs me, the autobiographical subjects that are also very printed there they also inconvenience me, some things that bothers me in my own work and that I am beginning to assume openly, then I will talk about all this impressions for now on. As for my education, I was formed in plastic arts in FAAP, in São Paulo, where in the first five years of intense work I focused my interest on the subjects of the color, drawing and on that field I worked for several years. So my artistic development comes a lot from that, which is the painting, actually a kind of a main source, of the idea to the final work, the glance of the things, the measure of the things, the colors and everything else. In a certain moment I... the drawing, the painting, they started to demand new places, new materials, new possibilities and that was the ramification of that. The measures, the positions, those formal subjects were always quite denominative of the work. In a certain moment, about 1980, 1981, I started to deal with materials and in that series of works I was thinking just

das medidas era o que estava movendo essa sequência de trabalhos, quer dizer, a questão da quantidade e também da qualidade dos materiais. Eles interagiam no espaço... E eu continuei a pesquisa com os materiais..... É a coisa da quantidade e da qualidade dos materiais continuou ganhando campo, e esse trabalho que eu chamei de 'Roda Sobre Roda', ele inicia uma história que está agora chegando a uma conclusão talvez. A primeira série de trabalhos que ficou mais conhecida. Tornou-se um trabalho mais público e ele é feito com cédulas de cruzeiros. Isso começou em 1985. Esse é aquele trabalho que são rodas cortadas em diversos materiais, essa base é feita com plástico bolha, ou seja, é uma base que é noventa por cento ar e tem tecido, borracha, metal, couro, plásticos, tem assim uma centena de materiais diferentes. E essa é a roda de dinheiro. Em 1985 uma série de materiais saltou aos meus olhos, como uma cédula de dinheiro ou um monte de troco e se instalaram na minha cabeça, no meu pensamento, de uma forma muito violenta. Uma vez que esses materiais me escolheram, porque

in measures. So I used to buy these rubbers and make a work with twenty meters, another with five, another one with fifteen centimeters. The matter of the measures was moving that sequence of works, I mean, the subject of the amount and also the quality of the materials. They interacted in the space ... And I continued the research, with the materials.... And the thing of the amount and of the quality of them continued conquering space, and that work that I named 'Roda Sobre Roda' (Wheel over Wheel). It starts a history that maybe is coming now to a conclusion. The first series of work got to be the most known one. It became a more public work and it is made with cruzeiros bills. That began in 85. This is that work made of wheels cut from several materials. This base is made of bubble plastic. In other words, it is ninety percent air. There is also fabric, rubber, metal, leather, plastics, in this way it has hundreds of different materials. And this is the wheel of money. In 1985 a number of materials caught my eyes



eles realmente saltaram aos meus olhos e não foram muitos materiais, foi uma meia dúzia, eles... É como se tivesse vindo para ficar. Então ao longo dos anos eu fui desenvolvendo, pensando, e é onde acho que o invisível se corporifica no trabalho, é o pensamento, é no pensamento... Os próximos são esculturas feitas com esse material que na época passava por um processo de economia inflacionária, quer dizer inflação galopante, e por isso mesmo saltou aos meus olhos. No dia a dia todos nós podemos ver aquele material no nosso bolso, aquele papel, aquela coisa com uma cor meio esquisita e depois de três anos eu tinha uma certa quantidade de dinheiro, passei a trocar em bancos para fazer essa peça e outras. Para fazer esses trabalhos eu precisaria furá-lo, o que era um crime, Lei de Segurança Nacional, as cédulas pertencem ao Banco do Brasil, e de fato eu furei-as, uma por uma, e nessa ação, que era uma ação quase que passiva de furar as cédulas ao longo dos dias e meses e anos, eu encontrei mais ou menos dez por cento, eu trabalhei com vinte mil cédulas, nessa fase, de cédulas grafitadas, não era o meu projeto mas era um material que se apresentava com tamanha potência que eu resolvi...Esses são os furos. Furos.

as new sources, such as a bill of money or a lot of change and they settled down into my mind, in my thought, in a, so to speak, violent way. Once those materials chose - since they really caught my eyes and they were not many, like... it was a half dozen - it was as if they had come to stay. So I have artistic developed along the years: I have thought: and this is why the invisible embodies itself in the work. It is the thought; it is in the thought... The next ones are sculptures made with that material that at that time went through a process of inflation, I mean, galloping inflation, and for that reason, it caught my eyes. Day by day all of us could see that material in our pocket, that paper, that thing with a strange color. After three years I had a certain amount of money, I started to change it in banks, in order to do that work and others. To do these works I would need to make holes in it, and that was a crime, something like under the Law of the National Safety, since the bills belong to the Banco do Brasil (Bank of Brazil). And I made holes in them indeed, one by one, and in that action, which was almost a passive action of puncturing the bills along the days and months and years. I found ten percent more or less: I worked with twenty

Bom. Dez por cento das cédulas tinham grafites anônimos. Eu...Eu dividi esses grafites em temas. Em alguns, por exemplo, todas as cédulas têm assinaturas, ou todas as cédulas com frases pornográficas, ou desenhos pornográficos. Cada um desses trabalhos tem um assunto específico: economia, política, religião, crianças, transvestimentos do Duque de Caxias, é sempre defecação (desfiguração), na cara, notas manchadas. Tudo isso foi transcrito, e criei um trabalho que eu chamei de livro costurado, tem só uma costura no meio e você vai abrindo as cédulas e vai lendo o que está escrito. A questão que a gente deveria estar tratando, é... O Visível e o Invisível na Arte Contemporânea, eu quero me concentrar nesse mote. Na verdade eu me encaixaria mais do que no visível e o invisível na coisa do turvo que é onde eu acho que a contemporaneidade está se locomovendo, quer dizer, eu me sinto muito desbancada diante da produção contemporânea porque ela está sempre muito eficiente na sua presença, quer dizer, a tecnologia se mostra de forma super eficiente, e eu sinto, que eu não consigo pegá-la, e

thousand bills, in that period of bills with pieces of graffiti, it was not my project but it was a material that came with such a potential that I decided ...these are the holes. Holes. Good. Ten percent of the bills had anonymous graffiti works. I divided those graffiti in themes. In some for example, all the bills have signatures, or all the bills with pornographic sentences, or pornographic drawings. Each one of those works has a specific subject: economy, politics, religion, children's drawings, transvestite Duque de Caxias, which is always a defecation, in the face, spotted notes. All this was transcribed, and I created a work that I named sewn book. There were only stitches in the middle of the book and one can open the bills and read what is written. The subject we were supposed to be talking about is ... The Visible and the Invisible in the Contemporary Art; I want to fix my attention on that subject. Actually I would classify me more visible than invisible, in the cloudy middle, around which, I think, the contemporariness is moving. I mean, I feel very outclassed before the contemporary production because it is always very efficient in its presence, it is to say, the technology is shown in a super efficient way, and I feel, that cannot catch it up, and also maybe I do not want to. The amount of the productions that we follow is also so

não tenho também essa vontade talvez. A quantidade das produções que a gente acompanha também é tão enorme e está toda ela tão calcada assim num mercado, num circuito e numa circulação...

Que eu fico realmente meio é... sem saber o que pensar, sem saber se gostar ou não. Mesmo em relação à minha produção eu sou muito crítica a uma série de questões, que até começam aqui com o trabalho que se chama 'Pulmão' que começou também em 1985 e desenvolvi até 1987 e são os maços que eu fumei ao longo desses três anos, não só os maços, mas tudo o que constitui os maços, o celofane, a fita de abertura vocês vão ver daqui a pouquinho. Mas voltando à questão contemporânea, eu acho que o mundo se lotou de informação e de circulação e a gente tem menos disponibilidade, tempo e conhecimento mesmo, ou talvez vontade de se concentrar em algumas questões e entender essas questões... em nome de uma maior horizontalidade, uma maior abrangência assim de informação que acaba ficando super na superfície, horizontal mesmo.

Então essa série 'Pulmão', ela desmembra toda a embalagem dos maços. Esse assalto que esses materiais cometem sobre a minha pessoa, essa escolha dos materiais, ela é muito subjetiva, eu realmente sou assaltada e tenho quase que um papel

enormous and it is all so based on a market, in a circuit and in a circulation...

What happens... I don't know what to think, I don't know if I should like it or not. Even with regard to my production I am very critical about a bunch of subjects, that even began with the work that is named 'Pulmão' (Lungs). It also began in 1985 and I developed it up to 1987 and it is the packs of cigarette that I smoked along those three years. Not only the packets, but also everything that belongs to them: the cellophane, the opening band; you will see in just a few seconds. But returning our subject, I think the world is filled with information and with circulation and we have less availability, time and even knowledge, or perhaps will to ponder over some subjects and to understand those subjects... on behalf of a larger horizontality, a larger embracement of the information that ends up being extremely superficial, as I said, horizontal.

That series 'Pulmão' dismembers the whole wrapping of the packs. I'm really assaulted and I almost have a passive role in the accomplishment of those works. I need a lot of time to solve those plastic and conventional problems with those materials. Those works had been done along three years. The work that I am doing today I have been doing it

passivo na realização desses trabalhos, eu dependo de muito tempo para poder resolver esses problemas plásticos e formais com esses materiais, esses trabalhos até foram apenas três anos. O trabalho que eu estou fazendo hoje eu estou fazendo há quinze anos e só hoje eu acho que estou conseguindo resolver, nem tenho essa certeza, espero que sim.

Então eu sou quase que um espírito necessário a esses corpos que aqui se apresentam e passivamente, mas com o pensamento muito focado nas questões desses materiais ridículos que eu escolhi, os trabalhos acabam se constituindo. Quer dizer, são tão ridículos quanto o bolo que estava na mesa do Marco Paulo lá na performance dele. Mas são materiais que me encantam. Ontem eu fui à agência da VASP buscar minha passagem e a forma como a moça mexe na passagem, arranca uma página com aquele carboninho vermelho, com aquela gráfica conhecida, mas aquele papel especial, cheio de cores e texturas diferentes. É um papel tão desnecessário ao mundo, tão coladinho, tão desprovido de qualquer importância, qualquer lugar no mundo, porque aquilo simplesmente passa pela mão da mulher assim que é impresso e vai direto para a lata de lixo, o primeiro que ela destaca ali. E eu olhei aquele papel, ele saltou aos meus olhos, como ele saltou aos meus olhos ele poderia se tornar uma razão para um novo

for fifteen years. And just now I think I have made up my mind, I am not so sure. I hope so.

I am almost a necessary spirit that these those bodies that here present themselves need and passively, but with the thought really focused on subjects like those ridiculous materials that I chose, the work ends up being composed. I want to say, they are so ridiculous as the cake that was there



projeto, aliás não, ele já foi, eu fiz uma série de trabalhos chamada 'Corpo Delito', no qual eu utilizei cinzeiros de aviões, quer dizer, basicamente o trabalho foi movido a partir daí, de cinzeiros dos aviões, e as passagens eram parte, lógico que eu usei, não vou fazer, já fiz.

Eu não estou focada na economia inflacionária, eu não estou focada no tabagismo, no antitabagismo. Eu estou

on Marco Paulo's table in his performance. But they are materials that enchant me. Yesterday I went to the VASPOffice in order to pick up my ticket and the way the attendant handles the ticket, the way she tears away the page with that red carbon paper, with that familiar graph, but that special paper, full of colors and different textures. It is such an unnecessary paper to the world, such a poor element, so unfurnished of any importance, in any place in the world, because it simply is handled by the woman's hand as soon as it is printed and it goes directly to the garbage can, the first that tears away of the ticket. And I looked at that paper, it called immediately my attention, and as this happened, it could become a reason for a new project, in fact not, it was already, I made a series of works called 'Corpo Delito', in which I used airplane ashtrays, that means, basically the work advanced since then, with airplane ashtrays, and the tickets were a part of it, it is logical that I have used, I won't do it, I have already done it.

I am not centered in the inflationary economy, I am not centered in tobacco addiction; I am really focused on the subjects that the History of the Art presents to us. That enchants me and makes me move just like that, it is really what moves the work. And all those other subjects that are as big as the economy, the globalization, the

focada mesmo nas questões que a História da Arte nos apresenta, é o que me encanta, é o que me move, realmente é o que move o trabalho. E todas essas outras questões que são tão grandes como a economia, a globalização, a circulação, são questões muito grandes demais sabe, não dá para a gente fazer tudo ao mesmo tempo, é bem isso eu não posso pensar em economia inflacionária não, assim, agora. Eu estou fazendo o meu trabalho e na verdade não um trabalho sobre a economia inflacionária, ele é a própria, ele apresenta a coisa. É isso, ele apresenta, ele não representa, eu não estou interessada em representação e eu não sei se isso se torna visível no trabalho, porque a maior parte dos textos que refletem o trabalho estão pensando o que ele talvez pudesse representar. De fato o 'Pulmão' pode representar, se vocês quiserem, assim... três anos de tabagismo da artista, mas isso não me interessa na realidade, o fato de eu ter fumado ou não ter fumado, o fato de eu ter esvaziado esse volume que são celofanes, é isso aqui, são dez celofanes desses. Isso representa uma semana de tabagismo, são dez maços e era essa caixinha, eu tinha cento e vinte dessas, mas a minha idéia era ter essa presença, com esse material celofane, com essa pilha e que tem referências não na Souza

circulation, they are considerably vast subjects, you know, it is not possible for people to do everything at the same time, it is quite that and I cannot think about inflationary economy, like this, now. I am making my work and actually not a work about the inflationary economy, it is the own subject, it presents the matter. That's it. It presents, it does not represent. I am not interested in representation and I do not know if that becomes visible in the work, because most parts of the texts that reflect the work are thinking what it maybe could represent. In fact the 'Pulmão' can represent, if you prefer...

three years of the artist's tobacco addiction, but as a matter of fact I am not interested in that, the fact that I have smoked or have not smoked, the fact that I have emptied that volume that are cellophanes, it is this stuff here, here you have ten cellophanes. This here represents a week of tobacco consumed, they are ten packets and it was this little box, I had a hundred and twenty of those, but my idea was to have that presence, with that material cellophane, with that pile and it has references not in Souza Cruz, but in the American minimalism, it means, is clearly a reference to a moment of our history.

So, for three years I kept opening band of each pack and thought about what I should do with them. This is invisible, but it is possible to do everything with

Cruz, mas no *minimalismo* americano, quer dizer, ela é claramente uma referência a um momento da nossa história.

Então ao longo de três anos eu vou guardando cada fita de abertura desse maço e pensando o que fazer com ela. Isso é invisível, mas tudo é possível fazer com essa fitinha de abertura, eu posso fazer uma peça de chão, eu posso fazer uma colagem, eu posso dar nozinhos como eu dei. O que é uma referência até à Mira Schendel, eu enquanto estava fazendo esse trabalho, dando os nozinhos saíu uma reportagem no jornal onde tinha a reprodução de um trabalho dela, chamado 'Droguinha' onde ela dá nós num papel de soda. Eu falei assim: Meu Deus! Eu nunca tinha visto aquilo e estava fazendo isso, eu falei assim – Nossa! A Mira já fez! E agora? Que que eu faço? Bom, estou fazendo, vou terminar.

Falando no invisível e no visível, a gente cresceu nesse país onde a nossa cultura é tão invisível, ela é tão pouco valorizada e organizada de forma que nós possamos conhecê-la, então uma artista como Mira Schendel não tem peças em museus ou não tem uma sala permanente em lugar nenhum, nenhum de nós que queiramos nos informar a respeito do trabalho dela ou ver o trabalho dela, não teríamos essa chance. Tem uma bibliografia que agora está começando a melhorar com

that opening band: I can create a piece for the floor, I can make a collage, and I can make little knots as I did. That is a reference to Mira Schendel. As I was working on this piece, then a report was published on a newspaper in which a work of her, named "Droguinha", was reproduced, and this work she made knots in a tissue paper. Then I thought: Oh Gosh! I had never seen that and she was making that. Oh my Goodness! Mira has already done it! Well then? What should I do? Well, I have been doing it, I will finish it.

Talking about the invisible and in the visible, we grew up in this country where our culture is so invisible, it is so little valued and so little organized, in a way that we can know it. An artist like Mira Schendel does not have pieces in museums nor a permanent room anywhere. Anyone who wants to find out something about her work or wants to see it, won't have that chance. She has a bibliography that is now starting to be improved with exhibitions and Biennial that have brought her up. But then, she was brought by Ligia, Hélio and, I mean, by an entire generation that was around those three poles that are invisible and those three got visibility, but almost that without a context. It was as if they suddenly had emerged from the middle of our history on that moment of our history and, on the contrary, they had there, around them and with them a whole generation,



as exposições e Bienais que a trouxeram à superfície. Mas então, a trouxeram, Ligia, Hélio e quer dizer, toda uma geração que estava em torno desses três polos se mantem invisível e esses três ganharam visibilidade, mas quase que sem contexto, como se eles tivessem saldo do nada naquele momento na nossa história e, ao contrário, eles tinham ali, em torno deles e junto com eles uma geração inteira pensando o assunto. Quer dizer, era uma época que não existia mercado e a circulação era muito menor, não havia investimento nesse sentido. Então a gente ficou sem ver. É o mesmo trabalho numa outra posição. Ali são selos de garantia que apresentam a realidade da economia inflacionária, quer dizer, eu fico negando esses grandes assuntos mas o fato é que eles são parte do trabalho. Quer dizer, eu fico negando as questões autobiográficas mas o fato é que os trabalhos estão lotados

which thinks the subject. It is to say, it was a time in which the market didn't exist and the circulation was much smaller, there was not investments with that purpose. So we could not see it. It is the same work in another position. Right there are the warranty seals that present the reality of the inflationary economy, it means, I deny those important subjects but the fact is, they are part of the work. So, I keep denying the autobiographical subjects but the fact is, the works are full of those subjects, the work that I am doing now it is quite autobiographical, and that bothers me a lot. I have those materials with so much affection and that takes me to do the works, as they are, in the way they are, it seems to me that they want, so I try to place them in a comfortable way and to give them a place. They are stuff that does not have a place: plastic bag circulates, until it ends in the garbage truck. My initial project was this. It was to cover a room. Those shopping bags are all padded and sewn inside with a polyester blanket. But, I just like it with he money - I had a project and I found the graffiti, so I incorporated those graffiti to the work - here also, the shopping bag, some shopping bags imposed its presence. Shopping bags from art museums. So, a thing that interested me a lot here, it was to see the public, the public's look and the focus. Like this, there was not a focus

dessas questões, quer dizer, o trabalho que eu estou fazendo agora ele é absolutamente autobiográfico, o que me incomoda bastante. Quer dizer, eu tenho esses materiais com tanto carinho e o que me leva a fazer os trabalhos como eles são, da forma como eles são, é o que me parece que os materiais desejam, assim. Eu tento colocá-los de forma confortável e dar um lugar para eles. Que são coisas que não têm lugar, saco plástico circula, até acabar no caminhão de lixo mesmo.

Meu projeto inicial era esse. Era cobrir uma sala. Essas sacolas são todas acolchoadas e costuradas com manta de poliéster dentro. Mas, assim como no dinheiro eu tinha um projeto e encontrei os grafites e incorporei esses grafites ao trabalho, aqui também, a sacola, algumas sacolas se impuseram. As sacolas dos museus de arte. Assim, uma coisa que me interessava muito aqui era ver o público e o olhar do público e o foco. Assim, não havia foco no trabalho, assim as pessoas estavam olhando para todos os lados, mexendo a cabeça e para lugar nenhum, olhavam para tudo e para nada ao mesmo tempo. Isso eu achei super interessante, essa coisa do desfoque mesmo.

É assim as variações como as sacolas transparentes onde se vê a manta de poliéster dentro e outro trabalho de chão com noventa e nove sacolas de museus diferentes. Esse trabalho de chão foi feito em 1992 mais ou menos, então já são sete anos de

on the work, so the people were looking at all sides, moving the head to no specific direction, they looked at everything and at anything at the same time. This idea of blurring have I found very interesting indeed. So the variations, as well as the transparent shopping bags, where you can see the polyester blanket inside and another work with ninety-nine bags of different museums. That work on the ground was made approximately in 1992, since then, seven years of material accommodation and thinking in the sense of finding a definitive place for that material.

Along these years, ten years, eight years, twelve years thinking a work and that work suffers, in this process, the greatest metamorphosis through, and it always finishes in the same thing that is the line. They all end up being lineal, but they have to go to through an accommodation process gives them



acomodamento de material e pensamento no sentido de encontrar um lugar terminal para esse material. Eu fico esses anos todos, dez anos, oito anos, doze anos pensando um trabalho e esse trabalho passa, em pensamento, pela maior metamorfose e ele sempre termina na mesma coisa que é a linha. Eles todos acabam sendo lineares, mas eles têm que passar por um processo de acomodamento que os levam a essa coisa linear e passo mesmo, eu não resolvo a linha no começo, eu resolvo a linha, que é a coisa que aparentemente é mais simples, no fim, no fim de... 'pastar'.

Fiz um trabalho com sacolas numa loja inglesa e muitas pessoas me ajudaram, dando sacolas, então eu recebi, eu ganhei várias sacolas dessa loja que foram feitas em momentos diferentes, são muitos verdes, é um trabalho super pictórico. É como eu estava dizendo para vocês a minha formação no começo se deu muito nessas questões da cor e eu fui saindo do espaço bidimensional para o tridimensional, para esses materiais e tudo mais, mas eu hoje percebo que eu fiquei tentando fazer escultura com cabeça de pintora. Então sempre, nesses materiais que se impuseram à questão pictórica, foi super importante, super mesmo. É, eu adoro pintura, eu vejo na pintura hoje um dos maiores desafios nessa situação da produção contemporânea. Como artista eu sei da dificuldade de

that lineal nature. I do not decide the line in the beginning, I decide the line, that is seemingly the simplest thing, at the end, at the end of ... passing. I made a work with shopping bags of an English store and a lot of people helped me, giving me shopping bags, then I lot of green, it is a very pictorial work. And as I was telling you about my education in the beginning, it was a lot based on those subjects of the color. And I left the two-dimensional work and started working three-dimensionally with those materials and with everything else, but I today notice that I was trying to do sculpture with a painter's mind. So the pictorial matter was always very important in those materials that imposed themselves

Yes, I love painting, I see in painting nowadays one of the biggest challenges in the situation of the contemporary production. As an artist I know the difficulty of doing a good painting - it is the hardest thing to get. Making a good painting nowadays, besides of enjoying the exercise of the color and of the perfection of the color, the tonality value, the amount of pigment, means the matter of the own color... I enjoy the painting time, the glance that surrenders to that specific space and to that specific place. Because during the whole process of working with these ridiculous

fazer uma boa pintura: é a coisa mais difícil que tem. Fazer uma boa pintura hoje, além de adorar o exercício da cor e da perfeição da cor, do valor tonal, da quantidade de pigmento, as questões próprias da cor, eu adoro o tempo da pintura e do olhar que se entrega para aquele espaço específico, para aquele lugar específico. Porque nesse trabalho todo que eu venho fazendo e esses materiais ridículos com os quais eu lido e que me encantam, mas me prendem também, eu sofro demais. Pensar por exemplo, eu fiz uma série chamada "Nice to meet you" com cartões de visitas, noventa por cento do meu de arte. Ficar pensando doze anos assim, no que fazer com um pedaço de papel desse tamanho que tem uma gráfica própria, é muito complicado porque é muito limitado um pedaço de papel desse tamanho e você fazer escultura com um pedacinho de papel, a partir de um pedacinho de papel e ter a intenção de fazer uma escultura que tenha pai, porque arte que não tem pai é filho da puta. Você tem que ter referência, você não pode, não dá para chegar e inventar um negócio que não tenha referência. Aí a gente vai falar de Arte Naif, Arte Popular, Artesanato. Então com um pedaço de papel, ou com um cinzeiro ou com um cartão de embarque ou com um maço de cigarros, fazer uma escultura, depois de alguns anos a coisa começa a ficar grave. Sete anos

materials that enchant me, but also capture me, I suffer so much. To think for example, I made a series named 'Nice to meet you' with business cards that ninety percent from the field of arts. It is very complicated. It is very complicated to think for twelve years about what to do with a paper of the size, and which has its own printing press, since it is very limited. And from that tiny little paper you have to build a sculpture. You have to start from that paper, with the intention of making a sculpture that has a father, because the fatherless art is a 'son of a bitch'. You must have reference, you cannot just come and create a business that does not have a reference. Then we are going to talk about Arte Naif, Popular Art, crafts. Because to make a sculpture from a piece of paper, or an ashtray or a boarding card or packs of cigarettes, after some years it begins to turn serious. Seven years thinking about a piece of paper is too restrictive. On the other hand it is an exercise - you must come to a conclusion and you have to make those cards very happy, because they are there for you, smiling and showing everything. Then all those years that I was thinking about those ridiculous materials, but always considering the pictorial subjects, the subjects of the painting, of the color and of the fact of the look, a feeling of feeling remained - the brush, the ink, the pigment and how a color leads to

pensando num pedaço de papel é bastante limitador, por outro lado é um exercício, você tem que chegar a uma conclusão e você tem que deixar esses cartões muito felizes porque eles estão lá para você sorrindo e abrindo tudo.

Então esses anos todos que eu fiquei pensando nesses materiais ridículos, mas levando em conta sempre as questões pictóricas, as questões da pintura, da cor e da coisa do olhar, ficou aquela nostalgia assim, do pincel, da tinta, do pigmento e de como uma cor leva à outra, assim como um material leva ao seu futuro corpo. Na pintura uma cor leva à outra e uma área leva à outra e uma densidade leva à outra, quer dizer, a coisa acaba se fazendo, também.

Então eu fiz nessa época essas três séries de trabalhos - a primeira com os dinheiros, "Pulmão" e as sacolas plásticas. Ingenuamente quando eu comecei, a minha intenção era que cada trabalho, cada série, cada conjunto de trabalhos incorporasse diferenças, cada trabalho era diferente do seu vizinho e eu achava que dessa forma eu não me repetiria. E quando eu terminei de fazer aquela série das sacolas, eu falei assim: Não. Espera. Estou fazendo na verdade é o mesmo trabalho, isso está errado, eu não quero... Não quero me repetir e o "Pulmão", as sacolas e o dinheiro são a mesma coisa. A quantidade, a linearidade, esse tipo de material



the other, as well as a material that leads to its future body. In the painting a color leads to the other and an area takes to the other, I mean, the thing also does itself.

So I made at that time those three series of works - the first with the bills, 'Pulmão' and the plastic shopping bags. Ingenuously when I began, my intention was that each work, each series, each group of works would incorporate differences. Each work was different from its neighbor and this way, I thought it would not be repetitive. And when I finished doing that series of the shopping bags, I thought: No. Wait. Actually, I am doing the same work that is wrong: I do not want that... I do not want to repeat and 'Pulmão', the shopping bags and the bills are the same thing. The amount, the linearity, that kinds of polluted material lead me to a mistake. Then I made a series that I called "Erros".⁵ I picked up one more time a certain amount of material, kilometers of polyurethane, polyurethane string, and I made kind of amorphous things, in a way without color. It should be in places that are not art places, places for art, in other words, museums or in the center of a room. Those works would be comfortable high on a tree, inside of the car, below of the chair, I mean, and so on. Then I made that series of works called "Erros" and that

poluído, me deixa errar, e fiz uma série que eu chamei de "Erros", onde eu peguei mais uma vez uma certa quantidade de material, quilômetros de poliuretano, cordão de poliuretano, e fiz essas coisas meio amorfas, meio sem cor que deveriam estar em lugares que não fossem lugares de arte, lugares para arte, ou seja, museus, base, ou no centro de uma sala, esses trabalhos estariam confortáveis no alto da árvore, dentro do carro, embaixo da cadeira, quer dizer, assim por diante. Então eu fiz essa série de trabalhos que se chama "Erros" e que no final das contas é a mesma coisa também.

E aí como as sacolas plásticas, que eu mostrei na Bienal de São Paulo, o trabalho estourou, ele foi visto por uma curadora lá da Bienal de Veneza e que levou para Veneza em 1990. Eu levei sacolas e daí o trabalho foi visto... Estourou. Europa, Estados Unidos e pumbal foi embora.

Cláudia Fontes: Eu gostaria de saber... Qual a sua relação com o circuito... como uma artista brasileira? Como você se coloca dentro deste circuito?

■: De que circuito você está falando? Cláudia Fontes: Sim. Eu me explico um pouco mais. Eu posso ver o material que você escolhe... você os escolhe pelo seu valor pictórico... Quero dizer, você "passela" por outros contextos. Enfim, de certo modo você está tomando decisões, mas não está claro para mim qual é a sua postura como

after all is also the same thing. And then, just like the plastic shopping bags that I exhibited in the Biennial of São Paulo, the work was a success. A curator of the Biennial of Venice saw and took it to Venice in 1990. I took shopping bags and then the work was seen... it was a success. Europe, United States and zoom! It went away. Claudia Fontes: I would like to know... What is your relationship with the scene... as a Brazilian artist? What did you do to move into this scene?

■: I'd like to know, which scene are you talking about?

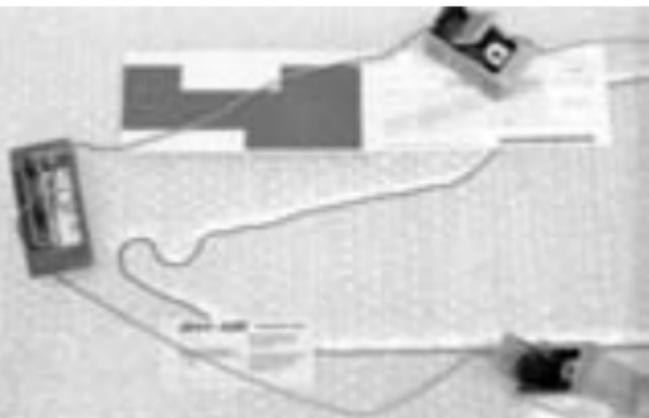
Claudia Fontes: Yeah. Let me explain it a little more. I see the material you choose, you choose by its pictorial value. But I know, you work in contexts other than the conventional ones. So, in that way you're making decisions, but it's not clear for me what is your position as a Brazilian artist at the moment you make these decisions. Why do you want... I mean, to be honest, I have the feeling that you want to belong to the center...

■: Well, the first thing... So... I do not think there is this person called Brazilian artist, I think artists exist, and I think it is irrelevant when you link the word art with another word. I think it takes out the force of the word "art". I think it there is not Jewish art, feminist art, gay art, Brazilian art, Latin-American art. I mean, I make art. About the center I think the fact of the works which I

artista brasileira no momento em que toma tais decisões. O por quê de você querer... quero dizer, para ser sincera, eu tenho a sensação de que você quer permanecer no centro...

JL: Bom, a primeira coisa... assim... Eu não acho que exista uma coisa como um artista brasileiro, eu acho que existem artistas, e eu acho irrelevante você acoplar a palavra arte com uma

deal with, the materials I work with, they are so public and so international, a packet of cigarettes, a bill of money, they are materials that belong to the world and they circulate in the world. And they are not chosen for their color or their conventional characteristics. Perhaps even their conventional characteristics call my attention, so I do not agree with what you say. It is



outra palavra, eu acho que tira a força da palavra arte, eu acho que não existe arte judaica, arte feminista, arte gay, arte brasileira, arte latino-americana. Quer dizer, eu faço arte. A coisa do centro eu acho que o fato dos trabalhos com os quais eu lido, os materiais com os quais eu trabalho, eles são tão públicos e são tão internacionais, um

like that that... well, a tiny opening band from a pack of cigarettes does not have any interesting formal appeal. Not even the golden color of the band is a true one. The choice of the materials is really very subjective. I do not know because it is not me who chooses the materials, the materials choose me. And they are few, just half

maço de cigarros, uma nota de dinheiro, são materiais que pertencem ao mundo e que circulam no mundo. E que não são escolhidos pela sua cor ou pelas suas características formais, talvez até as suas características formais me chamem atenção, eu não creio. Tanto assim que... puxa, uma fitinha de abertura de maço de cigarros não tem nenhum apelo formal

interessante, nem o dourado da fitinha é um dourado de verdade. A escolha dos materiais é realmente muito subjetiva. Eu não sei porque nem sou eu quem escolhe os materiais, os materiais me escolhem. E são poucos, meia dúzia mesmo ou uma dúzia de materiais em quinze anos, é muito específico. Eu se resolvesse fazer um

dozen or a dozen materials in fifteen years, it is very specific. If I decided to do a work with microphones, I would give it up in the first minutes because it does not make the smallest sense to decide to do a work with microphones or glasses or chairs or whatever.

I do not work like that, I mean, I have never worked like that, so I would prefer

to pick up palette and ink. This way, for sure, I can choose and do the color, those materials were really imposed. And, as the materials imposed themselves, I think the work imposed itself in this big scene. Perhaps for it's... the work is very accessible, even because those materials belong to all and all know them so well. Perhaps that

trabalho com microfones, eu ia desistir nos primeiros minutos porque não faz o menor sentido eu resolver fazer um trabalho com microfones ou copos ou cadeiras ou o que for.

Eu não funciona, quer dizer, nunca funcionei assim, eu prefiro, aí sim pegar uma paleta e tinta. Aí sim, eu posso escolher e fazer a cor, esses materiais realmente se impuseram. E, assim como os materiais se impuseram, acho que o trabalho se impôs nesse grande circuito. Talvez pela sua... ele é muito acessível o trabalho, mesmo porque esses materiais pertencem a todos e todos conhecem tão bem. Talvez essa característica que aparentemente faz com que a leitura seja fácil, qualquer um lê mesmo, um mendigo vai entender o que é o trabalho do dinheiro, do jeito dele mas vai entender. Talvez essa característica tenha levado o trabalho pro centro, e eu fui atrás correndo. Com o maior prazer em participar, e poder mostrar e poder ter uma ação sobre isso, e a partir do momento que eu comecei a viajar muito e trabalhar muito nesse circuito, na coisa institucional, o trabalho ganhou uma nova dimensão. Por exemplo, nesse trabalho da parede são só impressos de museus, era uma exposição que eu estava negociando da Inglaterra em Boston. Estava trabalhando aquela coisa de convites irrecusáveis, quer dizer, eu era jovem, estava deslumbrada com todo mundo, com o mundo e muitas vezes não conseguia dizer não. Então pro museu de Boston eu falava assim: "Manda carta para todos os museus americanos pedindo impressos." Aí mandavam os impressos, eu chegava lá e fazia o trabalho.

Mas essas exposições grandes, se você tem estrutura e o teu trabalho também, elas te permitem fazer com que o trabalho cresça. Em todos os sentidos, eu acho. Até um certo ponto. Daí quando você começa a se repetir, aí é perigoso. Vou fazer trabalhos menores.

Marcos Hill: Jac, de certa forma eu até entendo um pouco algumas direções que você dá aos seus recortes, porque pela sua fala eu percebo, até de uma maneira bastante agradável, que você tem não só um conhecimento sobre a história da arte brasileira e sabe fazer essa pontuação entre a arte brasileira e a arte internacional como você tem um respeito, um amor, e uma identificação com isso. Eu acho muito bonito como o seu trabalho abre muitas superfícies, até uma superfície em que você se expõe para ser questionada. Porque na verdade você trabalha com ícones que apesar de serem virtuais, eles são muito definidores de uma materialidade muito densa. Muito turva como você mesmo falou. Eu acho que você trabalha com a coleta de materiais que turvam muito o próprio espaço da visibilidade contemporânea, que transversalizam toda a experiência

characteristic that seemingly makes the reading easy, anyone is able to read it, a beggar will understand what it is the work of the bills, in its way, but he will understand. Perhaps that characteristic has taken the work to the center, and I came after. With a great pleasure of taking part and to show and to have an action on that. Starting from the moment that I began to travel and to work a lot, in this circuit, in the institutional event, the work got a new dimension. For example, that work of the wall is only printed matter of museums, it was an exhibition that I was negotiating in Boston from England. I was working that kind of thing, irrecusably invitations, I mean, I was young, I was fascinated with everybody, with the world and a lot of times I could not say no. Then to the museum of Boston I used to say: Send letters to all the American museums asking for printed papers. They they ordered the printed papers, I arrived and did the work. But those big exhibitions, if you have structure and your work too, they allow to make the work bigger. In all the senses, I think. Up to a certain point. Then when you begin repeating the same thing, it becomes dangerous. I will make smaller works.

do corpo que a gente tem, sensível com o nosso entorno. Então eu acho isso muito interessante, a possibilidade inclusive de te questionarem, entende? Quer dizer, será que você tem consciência de que você faz parte de um meio muito reduzido? Quase como se fosse uma minoria privilegiada, por um lado seria um questionamento. Agora por outro lado eu também reconheço esse respeito e essa releitura muito bonita que você faz de certas obras que já fazem parte da memória da arte contemporânea brasileira. Eu lembro imediatamente de Cildo Meirelles e consigo fazer uma comparação muito interessante entre ele e o teu trabalho, não colocando teu trabalho na condição de um plágio mas na condição de uma releitura respeitosa e que através de um dimensionamento poético conseguiu reapresentar mesmo uma coisa já existente e que não se esgota. Por que o dinheiro, por exemplo, é uma coisa que dificilmente se esgotará nos próximos duzentos ou trezentos anos. O dinheiro é que marca, determina, consolida, justifica a existência atualmente, mais do que qualquer outra coisa. Então eu acho muito interessante também e até te agradeço a leitura didática que você fez daquela composição e que me agradou muito porque eu na verdade, com a minha vista poluída, eu ali vi uma coisa turva e no meio do turvo você me

Marcos Hill: *Jac, in a certain way I understand a little some directions that you give to your cuttings because by your speech I notice, even in a quite pleasant way, that you have not only a knowledge on the history of the Brazilian art, but you also know how to establish a correlation between the Brazilian art and the international one, and identify yourself with that. I find very beautiful as your work opens a lot of surfaces, even a surface in which you are exposed to be questioned. Because actually your work with icons that, in spite of being virtual, are determinants of a very dense materiality. Cloudy middle, as you described yourself. I think you work with the collection of materials that significantly grow cloudy the own space of the contemporary visibility, that are obliquely involved in all the experience of the body that we have, sensitive to what surround us. The possibility that they have to question you is very interesting, you see? I mean, are you aware that you are part of a very limited field? If it were on the one hand almost part of a privileged minority, on the other hand it would be questioning. So I reckon this respect and that very beautiful rereading of certain works that are already part of the memory of the Brazilian contemporary art. I remember immediately Cildo Meirelles and I make a very interesting comparison between his and your work, not putting your work in the condition of a plagiarism but in*

indicou uma construção de um retângulo com uma graduação de cores. Agrade-me muito te ouvir falar por um lado porque você fala uma língua que é muito parecida com a minha, que é a língua do artista, daquela pessoa que tem um conhecimento importante sobre o que faz. Você fala de linha, você fala de cor, você fala de pintura, você fala de escultura, você trabalha com conceitos que são fundamentais para a educação de qualquer artista e você mais do que trabalha, você vivencia isso na sua obra, no seu trabalho, então eu acho isso muito interessante e muito bonito. Essa possibilidade múltipla de você apresentar situações e que fazem com que a gente pense a coisa sobre vários ângulos, vários pontos de vista.

JL: Então Marcos, se eu pudesse eu ficava falando do Cildo Meirelles também e do Tunga e da minha formação e do que fez meu trabalho. Porque o que moveu o trabalho foi essa paixão realmente por arte e pelos artistas mesmo. Eu faço questão que essas questões fiquem evidenciadas porque na verdade o meu trabalho foi muito pouco visto no Brasil e o fato de eu usar esses materiais tão conhecidos por nós, tão parte das nossas vidas, faz com que as pessoas pensem que conhecem o trabalho. Ahhh!... trabalhos de dinheiro? Conheço! Ah, sei, o trabalho das sacolas, maço de cigarros, dinheiro, cinzeiro, já viu... Então é como

the condition of a respectful rereading and that through a poetic dimensioning, it got to represent a already existing thing but which does not become exhausting. Because the money, for example, is something that will hardly become exhausting in the next two hundred or three hundred years. The money marks, determines, consolidates, justifies the existence at the moment, more than any other thing. Then I also find very interesting and even thank you for the didactic reading that you did of that composition. This pleased me very much because I actually, with my polluted view, I saw there a cloudy thing and in the middle of the cloudy matter you indicated me a construction of a rectangle with a gradation of colors. It pleases me a lot to hear you to speak, on one side, because you speak a language that is really similar to mine, this is the artist's language... that of a person who has knowledge on what it does. You talk about line, you talk about color, about painting, sculpture, you work with concepts that are fundamental to the education of any artist and you do more than your work, you feel it in your efforts, in your work, and I find that very interesting and beautiful. Your multiple possibility in presenting situations and making us think about it from different perspectives, from a series of points of view.

JL: Well, Marcos, if I could I would talk the whole time about Cildo Meirelles and

se conhecessem, mas na verdade não. Não conhecem, não viram. Para a gente conhecer alguma coisa, a gente tem que ver. Quer dizer, nem que seja numa reprodução, porque o espírito do trabalho, apesar de que não está lá o trabalho, o espírito às vezes se esboça numa reprodução. Eu me lembro a primeira vez que eu entendi pintura, e que entendi cor e foi numa pequena reprodução do Paul Klee em um livro. Não foi vendo um Paul Klee, não foi num museu. Foi numa reprodução, acontece. Dá para a gente se emocionar através de imagens de coisas.

A coisa das referências é fundamental mesmo... Depois veio a série que eu chamei de 'corpus delicti' que quer dizer a evidência do crime, a prova do crime. Neste trabalho, ao longo de alguns anos, eu viajei muito e nessas viagens, saltou o primeiro cinzeiro na minha cabeça e se tornou um projeto. Então nas minhas viagens eu levava cinzeiros, mantas, copos, talheres, travessouros, sacos de vômito, headphones, tudo o que eu podia, eu só não podia os cinzeiros. Os comissários não davam, mas também não diziam que eu estava proibida. Eles eram correntes. Eu não roubei isso tudo não, os comissários sempre estavam sabendo, assim que o avião decolava, eu ia na cozinha com o catálogo, onde eles estavam reunidos para servir o jantar. Vôos de longa distância. Então eu estava na cozinha,

also about Tunga, about my education and what inspired me. Because this real passion on art and on artists it's what puts my work in motion. I insist on making evident those questions because, as a matter of fact, my work was not so often seen here in Brazil and the fact of using such well known by us materials, such a strong part of our lives, it allows people to think and know the work. Ah!... works of money? I know them! There is, I know the work of the shopping bags, packs of cigarettes, money, ashtray, have you seen? Then it is as if they knew it, but actually don't. They do not know it, they haven't seen it. To know something, you have to see it. I mean, not a reproduction, because the spirit of the work, although the fact that the work is not there, the spirit is sometimes sketched in a reproduction. I remember the first time that I understood painting, and that I understood color and it was in a Paul Klee's small reproduction in a book. It was not when I saw Paul Klee, it was not in a museum. It was in a reproduction, it happens. We can be moved by images of things.

The thing of the references is really fundamental... Then came the series that I named 'corpus delicti' that means the evidence of the crime, the proof of the crime. Along some years, I have traveled a lot and in those trips, the first ashtray fell down over my head and it

eu levava alguns catálogos, falava um pouco o que eu estou falando aqui, da natureza dos materiais que naquele momento eu estava trabalhando, cinzeiros, mantas, tudo de avião e o pessoal sempre foi muito generoso. Agora, os cinzeiros é verdade, eu tive que levar à revella. Cinzeiros, cartões de embarque, uma corrente que atravessa os cinzeiros, os cartões de embarque estão entre, são sanduíches de vidro. A corrente passa por debaixo do vidro sobre essa base... a base de ar que começou naquele trabalho roda sobre roda, de oitenta. Quer dizer, depois de sete anos pensando aqueles cinzeiros que eu fui adquirindo pacientemente através dos anos, o que fazer com esses pequenos objetos ridículos que nem uma forma de cinzeiro têm. Como dar um corpo a eles, como dar um lugar a eles. Essa sempre foi a questão que eu me coloquei em relação a esses materiais. Que corpo que essa turma vai tomar, como é que eles vão estar confortáveis e nesse processo todo eu penso, penso, penso, noventa por cento do tempo. Faço desenhos, lógico! Esboços, não levo em consideração a questão formal ali, mas eu tenho que às vezes que olhar o pensamento e então acabo desenhando. Mas o negócio se dá ao nível de pensamento mesmo, noventa por cento do tempo. E aí a conclusão que eu cheguei foi essa...

became a project. Then in my trips I would take home: ashtrays, blankets, glasses, cutlery, pillows, vomit sacks, headphones, everything that I was able to, but ashtrays I could not take. The stewardesses didn't give them to me, but they also did not say no, "it is prohibited". They were conniving I did not steal all these things. The stewardesses always knew it. As soon as the airplane took off, I used to go with the catalog to the kitchen, where they were gathered to serve dinner. Long distance flights. Then I was at the kitchen, I took some catalogs, I talked a little bit about what I have been discussing here, about the nature of the materials that in that moment I was working with, ashtrays, blankets, everything of an airplane and the personnel was always very generous. But the ashtrays, and that is true, I have to take in absence of them. Ashtrays, boarding cards, a chain that fixes the ashtrays, the boarding cards are among them, they are glass sandwiches. The chain passes underneath the glass on that base... the air base that began in that work wheel on wheel of 80. I mean, after seven years, had I thought about those ashtrays that I acquired patiently through the years, what should I do with those small ridiculous objects that not even an ashtray shape had. How could I give a body to them, how could I give a place to them. This is what I always asked myself with regard to those

...Eu levei dois processos por causa desse trabalho. Um processo em âmbito nacional e um em âmbito internacional, por ser avião, ser ar. Então no nacional eu ganhei, ganhei no outro também, fui processada por um deputado de extrema direita de São Paulo. Ai são cobertores enrolados e cada um com seu logotipo. Tudo nesse conjunto de trabalhos tem logotipo, da companhia aérea.

Então é isso, é... É basicamente reflexão. Ai tem no chão, cobertores, no fundo guardanapos. É claramente uma referência a Volpi, o trabalho chama-se 'Voile', 'corpus delicti' e entre parênteses Voile são de 1992 e voiler em francês quer dizer roubar, Voile, Volpi. Quer dizer, a gente está sempre pensando os diversos aspectos das coisas.

Marco Paulo Rolla: Jac, tem algum ponto irônico na questão, por exemplo, de você estar usando o dinheiro, como um... Ou mesmo a sacola...

JL: Ou o cartão de visitas...

MPR:...O cartão de visitas, principalmente.

JL: Lógico que tem um ponto irônico.

MPR:...Só queria saber.

JL: Tem, tem. Tem humor, tem sacanagem... Tem subversão...

MPR: A coisa de pôr à mostra a cara das pessoas que estão, é... Escondidas dentro do circuito?

JL: É uma sacanagem. Não só pôr à mostra, mas vender.

materials. Which kind of body, will that group take, how are they to be comfortable and in this whole process I think, think, think, ninety percent of the time. I make drawings, of counsel Drafts. I do not take in consideration the conventional subject, but sometimes I listen to my thoughts and I end up drawing. But the process happens ninety percent of the times at the level of the thought. And then I came to the following conclusion...

... I was sued twice because of that work. A lawsuit in national level and another one in international level, since it was an airplane, it was air. I won in both cases. A representative of the extreme conservative party of São Paulo also sued me. There you see the rolled up blankets, each of them with its logo. Everything in that group of works has logo, of the air company.

That's it, it is... it is basically reflection. There on the ground you have blankets, and in the background napkins. It is clearly a reference to Volpi, the work is called 'Voile', 'corpus delicti' and in brackets Voile is from 1992 and voiler in French means steal, Voile, Volpi. I mean, we always think about the several aspects of the matters.

Marco Paulo Rolla: *Jac, is there a ironic point in this matter, for example, the fact that you used money, as a... or even the shopping bag...*

JL: *Or the business card...*

MPR: *... The business cards, mainly.*

MPR: Para eles mesmos.

JL: Para eles mesmos, e eles comprarem.

P1: É... Eu gostaria de... que você falasse um pouquinho sobre essa... Uma espécie de prazer transgressivo que a gente sente com muita insistência, e como que o deslocamento do produto dessa transgressão para um espaço artístico é... De certa forma faz uma espécie de absolvição, quer dizer... cria-se um espaço de ambiguidade... é que... Cria um atrito que parece que é um núcleo importante também do seu trabalho...

JL: Super importante, mas esse prazer transgressivo tem uma tradição muito registrada na História da Arte. Eu não sei em que momento da história ela ficou tão mar cada, mas cada movimento transgrediu o anterior e a partir de um certo momento a transgressão começou a atingir outras situações. Quando no começo do século o Dadá, se você me disser que o Duchamp não é transgressivo, não vai dar para ter conversa, porque é um corpo de trabalhos que corta a produção de um século pro outro e de uma forma muito afirmativa. Quando Yves Klein, por exemplo, pega folhas de ouro e com o comprador deste trabalho de folhas de ouro joga essas folhas de ouro no rio, ele está cometendo um ato de transgressão, ou quando ele se joga de um muro, ou quando o... Esqueci o nome desse artista americano... Eu vou lembrar. Da tiros em aviões, pow! Pow!

Nos anos sessenta, quer dizer, é uma

JL: *Of course there is an ironic point.*

MPR: *... I just wanted to know.*

JL: *There is, there is. There is humor, there is mocking...*

MPR: *That's it, exactly...*

JL: *... There is subversion...*

MPR: *The thing of showing the real face of people, which is so...*

JL: *It is jest.*

MPR: *... Hidden inside of the circuit?*

JL: *It is jest. Not only to display, but to sell.*

MPR: *To them.*

JL: *It's for them, and for them to buy it.*

P1: *Well... I would like ... Could you tell us a little bit more about that... this kind of transgressive pleasure that we so often feel, and how the displacement of the product of that transgression for an artistic space is... In a certain way it is a kind of absoluton, it is to say... an ambiguity space is created... I mean... it creates an attrition that seems that to be also an essential part of your work...*

JL: *It is very important, but that transgressive pleasure has a very well registered tradition in the History of the Art. I do not know in which moment of the history it was so indicated. But each movement transgressed the previous and starting from a certain moment the transgression began to reach other situations. At the beginning of the century there is the Dadá movement,*

if you tell me that Duchamp is not transgressive, we just can't talk to each

tradição, e talvez pela minha formação, talvez pelas minhas tendências mais íntimas isso me encante na História da Arte, é uma questão invisível. Porque a transgressão é invisível, ela se dá numa atitude, num gesto e isso me pulou aos olhos assim como as sacolas e tudo mais, me move. É uma questão na arte que me move, quer dizer, minhas referências no Brasil, como Cildo, Tunga, o Hélio Oiticica, a Mira Schendel, Ligia Clark, são artistas que têm essa tradição também. Então a transgressão se dá num campo que é o nosso, ela tem tradição ali, e talvez venha a encontrar questões minhas que são anteriores à descoberta da arte, eu com sete anos já estava transgredindo, quer dizer, era uma coisa minha mesmo, eu com onze anos já estava fumando e assim por diante.

Jaroslav Koslowski: Como você faz isso? Quero dizer, como você reinsere esses significados? Porque eu penso na significância dos materiais...

JL: Vamos embora. Vamos lá. Em relação ao *copyright*, a coisa do quadrado e do azul e, está certo. Mas eu jamais vou poder fazer um Yves Klein com o azul também. Eu vou usar esse azul e vou pensar o Yves Klein ser o azul Yves Klein, mas de alguma forma vou transformar e desdobrar, quer dizer, em arte eu acho que não existe evolução. A coisa não fica melhor cada vez mais, ela se desdobra, se transforma. Então eu acho que uma

other, because it is a series of works that intersects the production of one century from the other and in a very affirmative way. When Yves Klein, for example, picks up leaves of gold and with the buyer of this work he throws those leaves of gold into the river, he is doing a transgression act, or when he throws himself from a wall, or when the... the ... I forgot that American artist's name... I will remember. He shoots airplanes. In the sixties, I mean, it is a tradition, and because of my education, perhaps because of my most intimate tendencies, this enchants me in the History of the Art, it is an invisible subject. Because the transgression is invisible, it bursts in an attitude, in a gesture and that called so much my attention as the shopping bags and plus everything, it moves me. It is a subject in the art that moves me. I mean, my references in Brazil, like Cildo, Tunga, Hélio Oiticica, Mira Schendel, Ligia Clark, are artists who also have that tradition.

Jaroslav Koslowski: (...) *How do you do it? I mean, how do you replace these meanings? Because I think the significance of materials.*

JL: *Ok. With regard to the copyright the thing of the square and of the blue it is, it is right. But I will never be able and I won't to make an Yves Klein with the blue. I will use this blue and I will think Yves Klein if it is the Yves Klein blue, but in some way I will transform*

vez que a gente tem conhecimento de que uma coisa foi feita e participamos... Se eu fosse uma artista que tivesse um estúdio e guardasse meus desenhos na gaveta e ponto, eu poderia fazer qualquer coisa, mas uma vez que eu tenho um trabalho que é público, eu não posso. Então, eu não vou, eu acho que é uma questão ética, eu não posso fazer alguma coisa que já existe. Eu não posso... Por mais que eu ame os 'Monochromes' do Yves Klein, ou o que for. Uma tela rasgada dele, como é que chama, *conceito espacial*. Ou mesmo uma, um objeto ativo de um artista brasileiro chamado Willis de Castro que é um simples retângulo que sai da parede. Assim eu até cheguei a fazer um trabalho com adesivos que reproduzia essa posição de uma pintura dele, mostrei, mas mostrei deixando muito claro que era Willis de Castro. Eu acho que é uma questão ética mesmo. Não dá para repetir o que você sabe que já existe. Com relação ao material e à natureza dos materiais, o papel, no caso do dinheiro, além de ser papel, ele é recortado no tamanho do dinheiro e é uma referência visual e imediata ao trabalho do dinheiro. Quer dizer, ele não está sozinho, ele está ali com o dinheiro do lado, é um papel destituído de significado mas que está reproduzindo um corpo. É o fantasma ali. Está reproduzindo o corpo mas sem aquele mesmo espírito. Quer dizer, o

and disintegrate it, I mean, in art I think evolution does not exist. The thing does not become better and better, it disintegrates, it changes. Then I think once we know that a thing was made and we took part in it... if I was an artist and had a studio and would kept my drawings in the drawer and that's it, I could make anything, but since I have a work that is public, I am not able to. Then, I am not going to, I think it is an ethical issue, I cannot make something that already exists. I am not able to... no matter how much I love the 'Monochromes' of Yves Klein, or whatever. A torn painting of his... what is the name of that... spatial concept... Or even an active object of a Brazilian artist called Willis de Castro that is a mere rectangle that gets out of the wall. I got to do a work with stickers that would reproduce the position of one of the paintings of him, I showed it, but I made completely clear that it was Willis de Castro. I think it is really an ethical issue. It is not possible to repeat what you know that already exists. With regard to the material and the nature of the materials, the paper, in the case of the money, besides being paper, it is cut out in the size of the money and it is even a visual reference, and immediate, to the work of the money. I mean, it is not alone, it is there with the money on the side, it is a paper deprived of meaning but it is reproducing a body. The ghost is there.

que deveria ser o espírito ficou só sendo o corpo. Mas ele é uma referência à outra coisa, quer dizer, e ele está do lado dessa outra coisa, ele não é mostrado independente. Ele sempre tem um dinheiro perto. Então nesse sentido é um material que está relacionado a outro, não é um material só por si. É um material em contexto. Eu acho que em relação a isso, a esse material é mais ou menos isso. E não sei, eu acho que a natureza dos materiais, ela mesma é que acabou me mobilizando no sentido de valorizá-los, porque esses materiais são muito desvalorizados no nosso dia-a-dia. Eles simplesmente não existem. Eu estou fazendo esse trabalho com adesivos e a minha intenção, é como que esse material, ele se corporifica de forma cem por cento linda em todas as janelas dos adolescentes. São todas lindas. Sejam elas ortogonais, ou desorganizadas ou com tamanhos diferentes ou com adesivos que vão na frente ou atrás do vidro. São todas perfeitas, nenhuma está errada, estão todas certinhas, todos os carros com adesivos tão certinhos, os capacetes de moto, certinhos. Está tudo, é tudo lindo, a minha vontade seria assinar todas as janelas do mundo, coisa que eu não posso fazer. Então eu estou concentrando num mesmo lugar, que vai ser essa exposição, todos os adesivos do mundo, de vinte anos de adesivos, é muito adesivo. Adesivos do meio de arte, adesivo de transporte, adesivo do *underground*, eu estou concentrando ali esse material que não é meu, é de todos e que está em todos os lugares e que está formalizado em todos os lugares, mas sem a mesma consciência. Então é mais ou menos isso, é talvez dar uma consciência às coisas. É potencializar por meio de equações entre questões formais. Cor, medida, peso, tamanho, potencializar as questões formais das coisas mesmo. Com o seu significado ou sem o seu significado. As fitas adesivas puras não têm significado nenhum, quer dizer, a não ser o de serem fitas adesivas. Com uma função que não é a de uma exposição de arte. Eu respondi à sua pergunta?

Jaroslav Koslowski: Bom, eu tenho uma opinião diferente, mas... no meu ponto de vista todo material é semioticamente ativo e significa algo, então não há cor indiferente, não há material indiferente, tudo tem significados...

Eu estou voltando à questão do copyright. Eu penso que nós somos livres para usar formas, propor práticas. Quero dizer, nós somos totalmente livres.

JL: É verdade. Você sabe que essa próxima exposição que eu vou fazer, o nome que eu dei a esse trabalho 'Hip Hop' é quase que uma cópia de 'Boogie-woogie', mas dessa vez eu vou fazer uma cópia mesmo, e essa próxima exposição vai

It is reproducing the body but without that same spirit. I mean, what should be the spirit ended up being the body. But it is a reference to the other thing, I mean, and it is beside that other thing, it is not shown independently. It always has money near it. Then in that sense it is a material that is related to the other, it is not a material for itself. It is a material in context. I think it is, I mean, with regard to that, to that material it is kind of that. And I do not know, I think the nature of the materials, it ended up mobilizing itself in the sense of valuing them, because those materials are very depreciated in our day by day. They simply do not exist. I am doing this work with stickers and my intention is to show this material, item embodies in a hundred percent beautiful way in all the windows of the teenagers. They are all beautiful windows. They could be orthogonal, or disorganized, or with different sizes or with stickers that stick on the front face or behind the glass. They are all perfect ones, none is wrong, all are so exact, all the cars with stickers so tidily organized, the motorcycle helmets, also exact. Everything is, everything is beautiful, my will would be to sign all the windows of the world, something that I cannot do. Then I am concentrating on the same place, that will be that exhibition, all the stickers of the world, twenty years old, a lot of adhesive. Stickers of the art environment, transport sticker, underground sticker, I am fixing my attention on that material that is not mine, it belongs to all and it is in every place and it is formalized in every place, but without the same conscience. Then it is kind of that, it is perhaps to give a conscience to the things. And potentiate it through equations among conventional subjects. Color, measure, weight, size, they potentiate the conventional subjects of the things. With its, with its meaning or without its meaning. The simple adhesive tapes do not have any meaning, I mean, beyond being adhesive tapes. With a function that is not the one of an art exhibition. Did I answer your question?

PS: Well, I have a different opinion, but... from my point of view every material is semiotically active and means something and then there is no indifferent color, there is no indifferent material, ever contain meanings (...).

JL: Can't you invent the copy? I didn't understand...

PS: I'm coming back to the copyright question. I think we are free to use forms and practical purposes. I mean, we're totally free.

JL: It's true.

JL: You know that that next exhibition I am doing is a work named 'Hip Hop', it

chamar 'Thru the looking glass', que é o nome de um livro do Lewis Carroll, mas que eu vou usar para dar o nome da minha exposição, quer dizer, eu não poderia, não deveria... Esse nome já foi dado, já existe, tem um dono que é o Lewis Carroll, mas estou tomando emprestado 'Thru the looking glass' para dar o nome à minha exposição. Eu acho a liberdade fundamental na ação e no pensamento de qualquer pessoa ou artista e por isso a coisa de você poder usar a autoria de outras pessoas, faz o maior sentido. É lógico. A música hoje está fazendo um *pot pourri*, um DJ que vai colocar na mesma música uma série de outros músicos sem o menor problema ou Luciano Berio vai fazer uma sinfonia onde ele coloca todo mundo misturado, entra Mahler, entra Wagner, entra Bach, entra não sei o quê. Eu acho perfeito, eu acho que as coisas estão aí para serem usadas e reusadas *ad infinitum*. Agora é uma questão minha, eu jamais faria um quadrado dentro de outro quadrado. Isso eu não poderia fazer assim. Talvez escondido mas não é a questão também. Eu ficaria com vergonha. É a minha moral.

It is almost a copy of 'Boogie-woogie', but this time I am really making a copy, and that next exhibition is going to be called 'Through the looking glass'. This is the name of a book of Lewis Carroll, but I am going to name my exhibition after it, I mean, I could not do it, I should not do it ... This name was already given, it already exists, it has a owner who is Lewis Carroll, but I am borrowing 'Thru the looking glass' to name my exhibition. I think the freedom is fundamental in the action and in the thinking of anybody or any artist and because of that to use something, which is other people's authorship, is pretty acceptable to me. It is logical. The music today is making a potpourri, a DJ puts in the same music a series of other musicians with no problem at all or Luciano Berio makes a symphony where he mixes everybody, he puts Mahler, Wagner, Bach, he puts I do not know what. I find it perfect, I think the things so there for they be used and reused ad infinitum. Now a matter of mine, I would never make a square inside another square. That I could not do... maybe hidden, but this is not also the point. It is my moral.

Artista Plástico - São Paulo - Brasil

Artista Plástico paulista, com passagens pelas bienais de São Paulo e de Veneza, além de exposições individuais em importantes museus e galerias internacionais. Vive e trabalha na cidade de São Paulo.

An artist from São Paulo, she has shown at the São Paulo and Venice biennales, as well as at one-man shows in important international museums and galleries. He lives and works in the city of São Paulo.

1 TN = "cruzeiro" was the money of Brazil some years ago.

2 TN = the author means, drawings, inscriptions and so on.

3 TN = VASP is an air company.

4 TN = delict body.

5 TN = Mistakes.

6 TN = the basic element of a crime, as, in murder, the death of the murdered person.

Jac Leirner brasil



Janwillen Schrofer e Gertrude Flentge
Holland Holanda

O Artista e a Instituição

Na estruturação do tema central desta publicação - o visível e o invisível nas artes - o tema da **relação** entre o **artista** e a **instituição**, um das dimensões do assim denominado "sistema" é examinado. Um sistema de linhas visíveis e invisíveis é pressuposto, que determinam, mas também são determinadas, pela relação acima mencionada. Estas estruturas, claro, são parte de uma rede mais ampla de sistemas e sub-sistemas que se interagem continuamente, enquanto tornam-se crescentemente interdependentes e globalizadas. Mas "o sistema" não é somente o que está fora de nós, ele também considera o indivíduo, especialmente o artista individual. O nome e a marca do artista são cruciais ao sistema artístico e para a identidade pessoal do artista. Tomando uma abordagem indutiva à relação entre o artista (o "micro-nível" dentro do sistema artístico) e a instituição (o "nível intermediário" dentro do sistema artístico), esse é o modo mais simples para abordar idéias e soluções que se aplicam ao grupo alvo: **artistas que se posicionam** (artistas que estão dispostos e capazes de tomar uma posição). Isso envolve a importância e o papel da instituição na prática e processo artístico: o por quê e como interagem os artistas com as instituições e qual é a sua posição nessa interação. A partir daí algumas linhas mais práticas nos conduzirão à "organização" iniciada dos artistas e à instituição baseada no artista.

Prática artística

Para começar, poderia se questionar por quê afinal um artista deseja se relacionar com instituições. A prática artística atual não é mais uma busca predominantemente romântica, estreita, com o artista trabalhando como um gênio isolado, esperando para ser descoberto e escolhido. Cada vez mais o artista age inevitavelmente em um mundo em transformação, lidando com um sociedade crescentemente complexa e globalizada. A prática artística, especialmente a prática contemporânea, inclui os elementos **do eu, sociedade e sistemas (de arte)**, com o artista no centro.

Lidando com o nível intermediário no sistema, aqui a instituição (museu, galeria, bienal etc.), motivos/intenções ambos do eu e da sociedade podem representar

The Artist and the Institution

*In the framework of the overall theme of this publication - the visible and the invisible in the arts - the subject of the **relationship** between **the artist and the institution**, one of the dimensions in the so-called "system" is examined. A system of visible and invisible lines is an assumption, which determines, but is also determined by, the above-mentioned relationship. And these structures, of course, are part of a broader net of systems and sub-systems that interact continuously, becoming increasingly interdependent, and globalized.*

*But "the system" is not only what is outside of us. It also takes the individual into account, especially the individual artist. The name and the mark of the artist are crucial to the art system, and to the personal identity of the artist. Taking an inductive approach to the relationship between the artist (the "micro-level" within the art system) and the institution (the "meso-level" within the art system), is the simplest way to approach ideas and solutions that apply to the prime target group here: **artists placing themselves** (artists who are willing and able to take a stand). This involves the importance and role of the institution in the artists' practice and process: why and how do artists interact with institutions and what is their position in this interaction? From there on some more practical lines will lead us to the artists' - initiated "organization", and to the artist-based institution.*

Artistic Practice

*To start of with, one could ask why would an artist wish to relate to institutions at all. The current artistic practice is no longer a predominantly romantic, narrow-minded, with the artist working as an isolated genius, waiting to be discovered and chosen. More and more the artist inevitably acts in a changing world, coping with an increasingly complex and globalized society. Artistic practice, especially contemporary practice, includes both elements of the **self**, the **society** and the **(art) systems**, with the artist at the center.*

In dealing with the meso-level in the system, in this case the institution (museum, gallery, biennial etc.), motives both of the self and of society can

um papel importante. Examinar "a instituição" não só em termos de valores pessoais, mas também em termos de padrões externos, mas contudo padrões pessoais derivados de contextos sociais mais amplos, permite a postura do artista ou posição. Mas então ele ou ela deveriam saber onde permanecer e o que apoiar. A confrontação com culturas diferentes, com diferentes valores, sociedades e instituições podem representar um papel muito importante no aguçador de valores e posições próprios. Mas fique atento, teorias intelectuais falsas de artistas são abraçadas por outros enquanto se adaptam à estes outros, enquanto eles desejam ser amigos; a maior parte por razões oportunistas, instrumentais. Com respeito ao eu e a interação com a instituição, o conceito de "interface" representa um papel significativo. Com esta interface o artista pode garantir um espaço próprio criando uma distância entre o eu e a audiência, a instituição, etc., bem como relacionar com um mundo exterior. O conceito de interface é central no reforço do artista, sem ficar dependente de qualquer "sistema" ou sub-sistema, ou perder contato com eles completamente.

Processo artístico

No processo artístico a presença do instituto é importante. Isto interessa a ambos: espaços e/ou institutos visíveis e os mais invisíveis. Exposição aos públicos - tamanho Blockbuster, tamanho Biennale ou uma audiência pequena, convidados para um jardim secreto de profissionais - é necessária para repercussão, para retorno e também como um espaço oficial para identificar a si mesmo como um artista (uma citação de Catherine David). Espaço privado, o espaço na cabeça, mas também tipos mais institucionais de espaços onde os artistas trocam idéias e trabalho, com uma certa difusão ou opacidade (como colocou Charles Esche), são necessário para escolhas fundamentais, para reflexão (...) e reformulação destes rastros fundamentais e para cometer erros. Reposicionando-se continuamente. Reposicionar-se também requer "portas abertas", em contextos escolhidos pela própria pessoa. O artista tem que ser capaz de sair da corrente de tempos em tempos, para refletir um espaço livre seguro, e para fazer escolhas fundamentais. E se envolver de novo. Entrar e sair, sair e entrar: sendo visível e invisível, invisível de novo e visível logo depois. Qualquer entidade - que seja uma pessoa ou um negócio de várias pessoas - precisa de momentos "secretos" de reorientação invisível.

Poder do artista

Decisivo na relação entre o artista e a instituição é o poder do artista. Porém, o poder às vezes é invisível. E todas as situações o artista pode administrar e dirigir essas relações. Quando interessa uma situação que se é **dada** (ao artista), ou uma situação que se é **compartilhada** (com o artista) ou uma situação que se é **criada** (pelo artista). No final todas as situações dependem de estratégias pessoais - objetivos e valores - e no modo que uma pessoa lida com eles, em qualidades táticas pessoais. Numa determinada situação, definida por um curador, um dono de galeria, ou outra pessoa que convida um artista, ou um técnico que define "possibilidades" o poder está em dizer sim ou não, até o último momento da cooperação, em decidir o que é pior - uma exposição não desejada, uma obra de arte "errada" e uma falsa identificação, ou... uma relação quebrada. O poder do sim ou do não - porém limitado pode-se dizer - é forte e decisivo. Para poder tomar uma decisão nesse aspecto, a pessoa precisa **escutar, sentir, usar todos os sentidos, e escolher**. Em uma situação compartilhada (pelo artista e o curador ou qualquer outra parte) o poder está na capacidade de estabelecer e manter o **denominador comum**. Esse tipo de cooperação é de certo modo o tipo mais complexo, por causa da falta de clareza sobre onde a autoridade jaz. O poder aqui está no interesse mútuo de COMPARTILHAR e a capacidade do artista de articular aquele interesse repetidas vezes durante o processo de cooperação. Novamente, isto requer o uso de todos os sentidos, mas também a habilidade em **comunicar, entender** (...) um ao outro. Se isto não funciona, permanece somente o poder do sim-ou-não.

play an important role. To examine "the institution" not only in terms of personal values, but also in terms of external, but also personal standards derived from broader social contexts, empowers the artists' stand or position. But then he or she should know where to stand and what to stand for. The confrontation between different cultures, with different values, societies and institutions can play a very important role in sharpening one's own values and position.

But be aware, fake intellectual theories by some artists are embraced by others as long as it suits them, as long as they want to be friends; mostly for opportunistic, instrumental reasons.

Regarding the self and the interaction with the institution the concept of "interface" plays a meaningful role. By this interface the artist can secure an own space by creating a distance between the self and the audience, the institution etc., and establish a relation to an outer world as well. The concept of interface is a central one in the reinforcement of the artist, without becoming dependent of any "system" or sub-system, or losing contact altogether.

Artistic Process

In the artistic process the presence of the institute is important. It concerns both visible and the more invisible spaces and/or institutes.

Exposure to audiences - of Blockbuster or Biennale size or a small audience invited into a secret garden of professionals - is needed for resonance, for feedback, and also as an official space to identify oneself as an artist (a quote from Catherine David). Private space, the space in the head, but also more institutional kinds of spaces where artists exchange ideas and work, with a certain diffusivity or opacity (as Charles Esche put it), are needed in order to make fundamental choices, to reflect and to reformulation fundamental traces, and to make mistakes. Repositioning again and again.

Repositioning oneself also requires "open doors", in self-chosen contexts. The artist has to be able to get out of the stream from time to time, to reflect the safe free space, and to make fundamental choices. And to get in again. In and out, out and in.

Being invisible and visible, invisible again and visible after that. Any entity - whether it is a one-person or a plural-person-enterprise - needs "secret" moments of invisible reorientation.

Power of the artist

*Decisive in the relationship between the artist and the institution is the power of the artist. However invisible power is at times, in all situations the artist is able to manage and guide those relationships. Both when it concerns a situation that is **given** (to the artist), in a situation that is **shared** (with the artist) and in a situation that is **created** (by the artist). In the end all situations depend on personal strategies - aims and values - and on the way one copes with them, on personal tactical qualities.*

*In a given situation (by a curator, a gallery owner or someone else inviting an artist, but also by a technician defining "possibilities") the power lies on saying **yes or no** up to the last moment of the co-operation, in deciding what is worse - unwished exhibition, a "wrong" work of art and false identification, or... a broken relationship.*

*The yes or no power - however limited it may feel - is a strong and decisive one. To be able to make a decision on this field, one needs to **listen, to feel, to use all the senses, and to choose**.*

*In a shared situation (by the artist and the curator or any other party) the power lies in the capacity to establishing and maintaining the **common ground**. This kind of co-operation is in a way the most complex one because of the lack of clarity about where the primacy lies. The power here lies in the mutual interest of SHARING, and the capacity of the artist to articulate that interest time after time during the co-operation process. This again requires the use of all the senses, but also the ability to **communicate** and to **understand** one another's language. If this does not work, only the yes-or-no power is left.*

Em um contexto recentemente criado o poder está novamente mais claro. O artista funciona naquele caso como "agente de mudança", dentro ou fora dos sistemas de arte. As qualidades determinantes estão na novidade e na **força do conceito do artista**, na capacidade de formular esses conceitos e CONVENCER os outros a participar. Novamente o uso de todos os sentidos e a habilidade de comunicação representam um papel importante. Crucial - nessa situação - também é o conhecimento por parte dos artistas de suas forças e fraquezas, tendo um claro conceito e o poder de mobilizar as pessoas certas. A constelação do poder está clara, mas também envolve o risco de queda (como Icarus ao voar muito perto do sol).

Agentes de mudança

Uma solução específica para um contexto próprio, pode ser uma interface relativamente poderosa para o artista se relacionar em nível intermediário (instituição) ou macro (sociedade) no sistema. Seria a cooperação entre um grupo de artistas. Isto poderia ser chamado uma **iniciativa do artista** e várias podem ser as razões para tal iniciativa.

Freqüentemente uma iniciativa do artista nasce (...) da necessidade de criar um espaço para distribuição ou apresentação que são mais próximos à prática artística particular de um grupo do que os espaços e/ou instituições existentes. O objetivo também pode ser criar um ambiente relativamente seguro mas crítico para pesquisa, discussão e confrontação.

As iniciativas de artistas geralmente querem criar um lugar alternativo que ofereça possibilidades melhores - relacionadas diretamente às práticas dos artistas do então acontecendo - instituições estabelecidas. O poder individual de cada participante na iniciativa, porém, tem que ser compartilhado com outros. Abertura e vontade de compartilhar são então pré-requisitos. Também, há o - sempre presente - perigo da iniciativa sendo estabelecida e institucionalizada (...), e consequentemente perdendo sua flexibilidade e objetivos iniciais ("circulação de elites"). Envolvimento pessoal de cada um dos iniciadores é a força motriz e a garantia para qualidade, flexibilidade e construção de confiança com relação ao exterior. Isso, por outro lado, não deveria ser muito "pessoal" ou particular; objetivos deveriam ser mais amplos que a carreira pessoal ou interesses de cada indivíduo, alcançar um grupo maior, construir confiança e uma base na sociedade.

A partir do ano 2000 temos visto o desenvolvimento de várias iniciativas com objetivos altamente variados, atuando dentro de contextos abrangentes,

*In a newly created context the power is clearer again. The artist functions in that case as an "agent of change", inside or outside art systems. The determining qualities lie in the newness and **force of the artist's concept**, in the artist's capacity to formulate these concepts and to CONVINCÉ others to join in. Again the use of all senses and the ability to communicate play an important role. Crucial - in this situation - is also the artists' knowledge of his or her own strengths and weaknesses, having a clear concept and the power to mobilize the right people. The power constellation is clear, but it also involves the risk of falling (like Icarus flying too near the sun).*

Agents of change

*A specific solution for a self-created context, which can be a relatively powerful interface for the artist to relate to the meso-level (institution) and macro-level (society) in the system, is the co-operation between groups of artists. This could be called an **artist's initiative**. There can be several reasons for starting such an initiative.*

Often an artist initiative grows out of the need to create a space for distribution or presentation that is closer to the individual artistic practice of a group than the existing spaces and/or institutions. The aim can also be to create a relatively safe but critical environment for research, discussion and confrontation.

Artists' initiatives generally want to create an alternative place, which can offer better possibilities - related directly to artists' practices than the existing - established institutions. The individual power of each participant in the initiative, however, has to be shared with others. Openness and willingness to share are therefore pre-assumptions. There is also the always-present danger of the initiative becoming established and institutionalized itself, and consequently losing its flexibility and initial aims ("circulation of elites"). Personal involvement of each of the initiators is the driving force and the guarantee for quality, flexibility and building up trust in relation to the outside. This - on the other hand - should not be too "personal" or particularistic; aims should be broader than the personal career or interests of each individual, to reach a broader group and build trust and a basis in society.

From the year 2000 onwards we have seen the development of several initiatives with highly varying aims, acting within ranging contexts, set up by former participants of the Rijksakademie in co-operation with other artists from their country.

CEIA (Marco Paulo Rolla, Marcos César de Senna Hill, Lucia Gouvea Pimentel

montadas por participantes anteriores do Rijksakademieem cooperação com outros artistas do seu país.

CEIA (Marco Paulo Rolla, Marcos César de Senna Hill, Lucia Gouvea Pimentel e outros) é uma destas iniciativas. Outros são Trama (Argentina), Los Mutantes (México), Centre Soleil d'Afrique (Mali), PULSE (South-Africa), Open Circle (Índia), El Despacho (México) and ruangrupa (Indonésia). The initiatives are linked to each other within the RAIN network (RAIN Artists' Initiatives Network) and to the Rijksakademie in Amsterdam, which is also the ninth partner. Working with these initiatives and confronting the different aims and activities it becomes clear that each goal to be reached and each specific context requires its own strategies. There are no recipes.

A iniciativa dos artistas e o mundo da arte

Se a relação com o mundo da arte e sociedade já não é explícita nos objetivos da iniciativa, a partir do momento que se conhecia a existência da iniciativa por parte de público maior ou "o sistema", uma escolha tem que ser feita como se relacionar ao "sistema" e em como se relacionar com a sociedade mais amplamente. A necessidade de se relacionar com a sociedade plena pode ser muito intensa ou não existente. Seja que for, esta sociedade sempre vai "permitir" o contexto e, no fim, fixar condições de funcionamento. Esse contexto e essas condições modificarão de acordo com o alcance da iniciativa. As estratégias para relacionamento com outras instituições no mundo da arte podem ser numerosas. Às vezes poderia ser necessário **negar** o mundo da arte institucionalizado: ou porque os objetivos e campo de trabalho da iniciativa estão na parte externa desse mundo, ou porque "o sistema" é muito burocrático ou opressivo para criar um relacionamento. No último caso, trabalhando ativamente nesse campo poderiam conduzir só à frustração e até mesmo ao fim da iniciativa. Não obstante, trabalhando completamente fora do sistema poderia conduzir ao isolamento, para um "exercício artístico agradável": para uma bela publicação para ser entesourada como todo sonho irrealizado.

Ao escolher o relacionamento com outras instituições isso pode tomar a forma de **confrontação** ou de **interação**. No caso de confrontação a iniciativa retém seu próprio caráter e evoca mudança através da crítica. Ao escolher interagir com o sistema uma influência mútua contínua de envolvimento têm que ser jogada, tomando e dando poder e mantendo distância. Essa pode ser a tática mais direta para mudar o sistema e ao

and others) is one of these initiatives. Others are Trama (Argentina), Los Mutantes (Mexico), Centre Soleil d'Afrique (Mali), PULSE (South-Africa), Open Circle (India), El Despacho (Mexico) and ruangrupa (Indonesia). The initiatives are linked to each other within the RAIN network (RAIN Artists' Initiatives Network) and to the Rijksakademie in Amsterdam, which is also the ninth partner. Working with these initiatives and confronting the different aims and activities it becomes clear that each goal to be reached and each specific context requires its own strategies. There are no recipes.

The artists' initiative and the art world

If the relationship with the art world and society is not already explicit in the aims of the initiative, from the moment the existence of the initiative becomes known to a larger public or "the system", a choice has to be made as to how to relate it to "the system" and to society as a whole. The need to relate to society at large can be very intense or non-existent. Whatever it may be, this society will always "allow" the context and - in the end - set working conditions. This context and these conditions will vary according to the reach of the initiative.

The strategies for relationship to other institutions in the art world can be numerous.

*Sometimes it would be necessary to **deny** the institutionalized art world, either because the goals and working field of the initiative lie outside this world, or because "the system" is too bureaucratic or oppressive to establish a relationship with. In the last case, working actively in this field might only lead to frustration and even to the end of the initiative. Nevertheless, working completely outside the system might lead to isolation, to a "nice artistic exercise": to a beautiful publication to be put down as an unfulfilled dream.*

*When choosing to relate to other institutions this can take the form of **confrontation** or of **interaction**. In the case of confrontation the initiative retains its own character and evokes change through criticism. When choosing to interact with the system a continuous interplay of involvement, taking and giving power and keeping distance, has to be played. This can be the most direct tactic for changing the system and at the same time avoiding becoming isolated.*

Leaning on different institutions as pillars of the initiative is one option. In this case one can use facilities and knowledge of different institutions, but by leaning on more than one, independent status is preserved. There is a thin

mesmo tempo evitar tornar-se isolado.

Apoliar-se em diferentes instituições como pilares da iniciativa é uma opção. Nesse caso a pessoa pode usar as instalações e o conhecimento de diferentes instituições, mas apoiando-se em mais de uma, o estado independente deve ser preservado. Há uma linha tênue entre manter o poder com a iniciativa e perdê-lo para as instituições envolvidas. Outro modo é montar uma iniciativa completamente independente que, depois de ter sido estabelecida, envolve muitos outros atores no mundo da arte sem tornar-se dependente. Nesse caso o poder é distribuído para muitos jogadores e nenhum jogador é muito poderoso sozinho. Em ambos os casos o provérbio **'unido mas não atado'** se aplica. A iniciativa do artista funciona dentro do mundo artístico institucionalizado e tenta iniciar uma mudança dentro deste sistema.

Local e global

Para decidir como relacionar com o mundo da arte institucional, outro ponto é decidir qual deveria ser o alcance geográfico da iniciativa. São os objetivos dirigidos somente para a sociedade de artes local, há um alcance nacional, um objetivo explícito para cooperação regional ou talvez, até mesmo, trabalhar com artistas do mundo? É muito importante definir explicitamente qual o alcance, de forma a escolher as formas de trabalho corretas.

Ter um papel local significa algo completamente diferente do que trabalhar internacionalmente. Criar ligações com artistas e instituições fora do ambiente direto, de culturas diferentes, podem permitir frequentemente mais liberdade no pensar e no agir na situação local. Se a diferença é muito grande, porém, o cooperação também pode terminar em mal entendimentos ou vazio. Então, antes de embarcar em tal aventura é crucial questionar **por quê e o quê** interagir com artistas de outras culturas. Trabalhar com artistas de outros países na "região" pode nesse sentido ser interessante. Frequentemente, as culturas desses países são relacionadas mais ou menos entre si e a cooperação pode conduzir a uma mistura interessante de compreensão e confrontação cultural.

line between keeping the power to the initiative and losing it to the institutions involved.

Another way is to set up a completely independent initiative which, after having been set up, involves many other actors in the art world without becoming dependent. Power in this case is distributed over many players, no player being too powerful on its own.

*In both cases the adage **'linked but not tied'** applies. The artist's initiative functions within the institutionalized art world and tries to initiate a change from within this system.*

Local and global

In deciding how to relate to the institutional art world, another aspect is to decide what the geographical reach of the initiative should be. Are the aims directed only towards the local arts society, is there a national reach, an explicit aim towards regional co-operation and maybe even to work with artists worldwide? It is very important to make explicit what this reach is, in order to choose the right working methods.

*Having a local role means something completely different from working internationally. Creating links with artists and institutions outside the direct environment, from different cultures, can often provide more freedom both in thinking about - and in acting in - the local situation. If the difference is too great, however, the co-operation can also end up in misunderstanding or emptiness. Therefore, before embarking upon such a venture it is crucial to ask **why** and **what** and to interact with artists from other cultures. Working with artists from other countries in the "region" can in this sense be interesting. Often, the cultures of these countries are more or less closely related, and the co-operation can lead to an interesting mix of understanding and cultural confrontation.*



Trabalhar globalmente significa uma interação mais complexa e em maior escala, tendo que se lidar com mais atores, em contextos diferentes. A complexidade de trabalhar relações em uma escala global é não só influenciada por diferenças culturais e o uso de diferentes linguagens, mas, também, pelas estruturas de poder globais que dominam: dinâmica de centro versus periferia, a hegemonia do EUA e Europa, etc.

Uma rede como a RAIN tenta criar outra interface para se relacionar ao mundo da arte "global". Aqui, iniciativas variadas reúnem-se com a objetivo principal de fazer intercâmbio artístico, de ideias, etc. Porém, a RAIN pode também ser vista como uma outra estrutura - com poder de contrabalançar - relacionada a um mundo artístico global, provocando mudança tanto em escala local quanto global.

A instituição baseada no artista

Dando um passo mais adiante, nós chegamos à instituição baseada no artista. Rijksakademie van beeldende kunsten em Amsterdã trabalha assim.

Nós o chamamos de um "instituto para estudo prático". Cada ano uns 60 artistas de todo o mundo trabalham no Rijksakademie, para pesquisa, produção e apresentação do seu trabalho. Trinta estúdios ficam disponíveis anualmente, 700 artistas solicitam tal lugar.

Fatos no Rijksakademie, Amsterdã, um intermezzo sobre sua formação e funcionamento:

- primeiro se estabeleceu em 1870, com raízes na arte holandesa do século XXVII, reorganizando-se no meio dos anos oitenta no último século;
 - redefinição dos princípios básicos em duas linhas de pensamento: uma aproximação física presente (material) e um ângulo de pesquisa (internacional), combinando instalações como estúdios, seminários técnicos, alojamento e bolsas com confrontações e investigações junto com a jovem e estabelecidos artistas, teóricos e especialistas técnicos do mundo inteiro, com experiências variadas e de gerações diferentes;
 - criando um local amorfo, sem forma definida para ser definido por cada artista participante individualmente como o seu ou sua Rijksakademie;
 - uma estrutura arquitetônica visível e uma estrutura de poder invisível (alguns artistas participantes passam muito tempo em busca de supostos secretos sistemas de poder) que fornece tempo, espaço e meios para o artista jovem desenvolver o seu trabalho e carreira.
- A estrutura dessa instituição, baseada em interesses contrastantes, dentro

Working globally means a more complex interaction and larger scale, having to deal with more actors, in different contexts. The complexity of working relationships on a global scale is influenced not only by cultural differences and the use of different languages, but also by the overall power structures which dominate: center-periphery dynamics, the hegemony of the USA and Europe etc. A network like RAIN tries to create another interface to relate to the "global" art world. Here, varying initiatives come together with the main aim to inter-exchange art, ideas etc. However RAIN can also be seen as another structure - with countervailing power - relating to a global art world, provoking change on both the local and the global scale.

The artist-based institution

Going one-step further, we arrive at the artist-based institution. The Rijksakademie van beeldende kunsten in Amsterdam is such an institution. We call it an "institute for practical study". Each year about 60 artists from all over the world work at the Rijksakademie, to research, produce and present their work. Thirty studios become available annually, 700 artists apply for such a place.

Facts on the Rijksakademie, Amsterdam, an intermezzo about genesis and functioning:

- established first in 1870, rooted in the 17th century Dutch art: turn-around reorganization mid eighties of last century;
 - re-definition of the core along two lines of thinking: a (material) residential approach and an (international) research angle, combining facilities such as studios, technical workshops, housing and stipends with confrontations and investigations together with (young and established) artists, theorists and technical specialists, from all over the world, with varying backgrounds and from different generations;
 - thus creating an amorphous amoebic place to be defined by each individual participating artist as his or her Rijksakademie;
 - a visible architectural structure and an invisible power structure (some participating artists spend a lot of time in search of assumed underlying power-systems) supplying time, space and means to young artist developing its work and career.
- The structure of this institution is based on contrasting interests, within which it has to find a balance. Since the main aim is to promote the*

dos quais tem que buscar um equilíbrio. Considerando que o objetivo principal é promover o desenvolvimento de artistas individuais, a instituição tem que ter um relacional próximo com esses artistas. Por outro lado, para ser capaz de sobreviver ela tem que se relacionar fortemente com a sociedade como num todo e mais especificamente aos diversos "sistemas de arte". Mas ela não deveria simplesmente seguir os desejos e exigências do artista participante e, amplamente, os interesses dos envolvidos no mundo da arte não deveriam ser alvos. Novamente **"unido mas não atado"**.

As ferramentas principais para o Rijksakademie ser capaz de manter o equilíbrio mais efetivo são a administração de criatividade e tolerância com a instabilidade. Instituições de médio porte como o Rijksakademie sempre requerem uma abertura sempre presente para a diferença e o conflito. O poder crítico para sucesso está na habilidade manter a liberdade de pensamento individual e não ter medo de conflitos relacionados a esses pensamentos diversificados. É precisamente do contraste destes pensamentos que provém a vitalidade do instituto.

Por outro lado é extremamente importante reagir de forma contínua ao permanente (mutante e imprevisível), provocando desenvolvimentos no ambiente.

Para ser capaz de se manter trabalhando na capacitação do artista individual e, ao mesmo tempo, ser capaz de manter uma posição ativa e vigorosa dirigida à arte e sociedade, a pessoa tem que continuamente avaliar sua posição dentro desse mundo da arte e a necessidade de trabalhar com outros atores ou não. Também, aqui, escolhendo não trabalhar junto com qualquer outra instituição no sistema pode levá-lo ao isolamento e desconectá-lo do mundo. O qual, especialmente na prática artística atual, significaria a morte da instituição.

Como na situação dos artistas individuais: saia (e reflita), entre (e aja), saia (reponha e reafirme) e entre (e conte). Seja visível, faça a instituição de uma certa forma invisível e seja visível novamente.

Conclusão

Nós quisemos compartilhar algumas noções e idéias na complexa e entrelaçada rede de relações entre os artistas e instituições. Nesse contexto é extremamente importante que os artistas estejam atentos ao seu próprio poder, a capacidade de mudar - individualmente ou organizado como um grupo.

As instituições de artistas que apoiam a capacitação do artista precisam de abertura em relação aos interesses conflitantes e diferentes opiniões. Isto é,

*development of individual artists, it has to be closely related to these artists. On the other hand to be able to survive it has to relate strongly to society as a whole and more specific to various "art-systems". But it should not simply follow present-day artist demands and wishes only, and - more generally - the interests of players in the art world should not be directive. Again **"linked but not tied"**.*

The main tools for the Rijksakademie to be able to maintain the most effective balance are the management of creativity and tolerance towards instability. Medium-sized institutions like the Rijksakademie always require an ever-present openness towards difference and conflict.

The critical power for success lies in the ability to maintain the freedom of individual thought and not being afraid of conflicts related to these diversified thoughts. It is precisely the contrast of these thoughts that provide the vitality of the institute.

On the other hand it is extremely important to react constantly to permanently - changing and unpredictable - developments in the environment.

To be able to keep working on the empowerment of the individual artist, and at the same time to be able to maintain an active and lively position towards the art world and society, one continuously has to evaluate its position within this art world and the need to work with other actors or not. Also, here, choosing not to work together with any other institutions in the system can lead to isolation and becoming out of touch with the world, what, especially in current artistic practice, would mean the death of the institution.

Like in the individual artists' situation: get out (and reflect), get in (and act), get out (replace and reaffirm) and in (and tell it). Be visible, make the institution somewhat invisible and be visible again.

Conclusion

We wanted to share some notions and ideas on the complex and interwoven net of relationships amongst artists and institutions. In this context it is extremely important that artists to be aware of their own power, the ability to change - individually or organized as a group.

Artists' institutions supporting empowerment of the artist need openness towards conflicting interests and different opinions. That is, as we have seen,



como temos visto, ambos para os artistas e para as instituições, um pré-condição para uma cooperação proveitosa.

Trabalhar no plano internacional permite mais liberdade ou clareza na posição pessoal e local, mas também pode fazer esta cooperação mais complexa. Aqui, são entrelaçadas relações entre os artistas e instituições com diferenças culturais, mas também com desigualdade econômica e histórica, que mais uma vez influencia as estruturas de poder entre os indivíduos e instituições.

Nós demos uma olhada no "poder do sim/não", o poder para estabelecer e manter uma área de consenso e as qualidades inovadoras necessárias para agir como agente de mudança. Uma pequena colocação, para concluir, é sobre arte visual, não é?

'Monumento ambulante' por Alicia Framis

Alicia Framis (1967, Espanha) ganhou o Prix de Rome em 1997 (organizado pelo Rijksakademie para todos os artistas e arquitetos abaixo de 35 anos de idade, nos Países Baixos) no campo de Arte e Espaço Público.

Não querendo usar categorias existentes e negando estas, ela desenvolveu o conceito, planejamento e a execução final de um monumento numa praça - a mais pública - a Dam, em Amsterdã. Declarando que um monumento é mais uma memória do que um objeto, ela trouxe 187 pessoas de Taragona - famosos por construir torres humanas - para Amsterdã para emergirem da textura social (de passageiros, pedestres, turistas, e outros na praça).

both for the artists and the institutions, a pre-condition for a fruitful co-operation. Working on the international level can provide more freedom or clarity on the personal and local position, but it can also make this co-operation more complex. Here, relationships between artists and institutions become intertwined with cultural differences, but also with economical and historical inequality, which again influence power structures between individuals and institutions.

We looked at "yes/no-power", the power to establish and maintain common ground and the innovative qualities needed to act as an agent of change. A small case to conclude with, it's about visual art, isn't it?

Walking Monument* by Alicia Framis

Alicia Framis (1967, Spain) won the Prix de Rome in 1997 (organized by the Rijksakademie for all artists and architects under 35 years of age, in the Netherlands) in field of Art and Public Space.

Not wishing to use existing categories and denying these, she developed concept, planning and the final execution of a monument on the - most public - square the Dam in Amsterdam. Stating that a monument is rather a memory than an object, she had 187 people from Taragona - famous for building human towers - come to Amsterdam to literally rise out of the social texture (of passers-by, pedestrians, tourists, and others in the square).

Janwillem Schrofer, Presidente do Rijksakademie van beeldende kunsten, reorganizou o Instituto nos meados dos anos oitenta. Ele tem atuado como um conselheiro à várias iniciativas de artistas, mas também através da rede RAIN. Artigos relativos a, entre outras coisas, (re)posicionamento do instituto de artistas e (re)posicionamento da prática de artistas: 'Rijksakademie van beeldende kunsten', *Handbook Management en Cultuur (... 1991)*, pp.3-52 e 'What systems?', *Changing the system. Artists talk about their practice (Rotterdam 1999)*, pp.16-20.

President of the Rijksakademie where, since the 1970s, he has brought about a great reformulation of the dynamics and the curriculum content. He lives and works in Amsterdam.

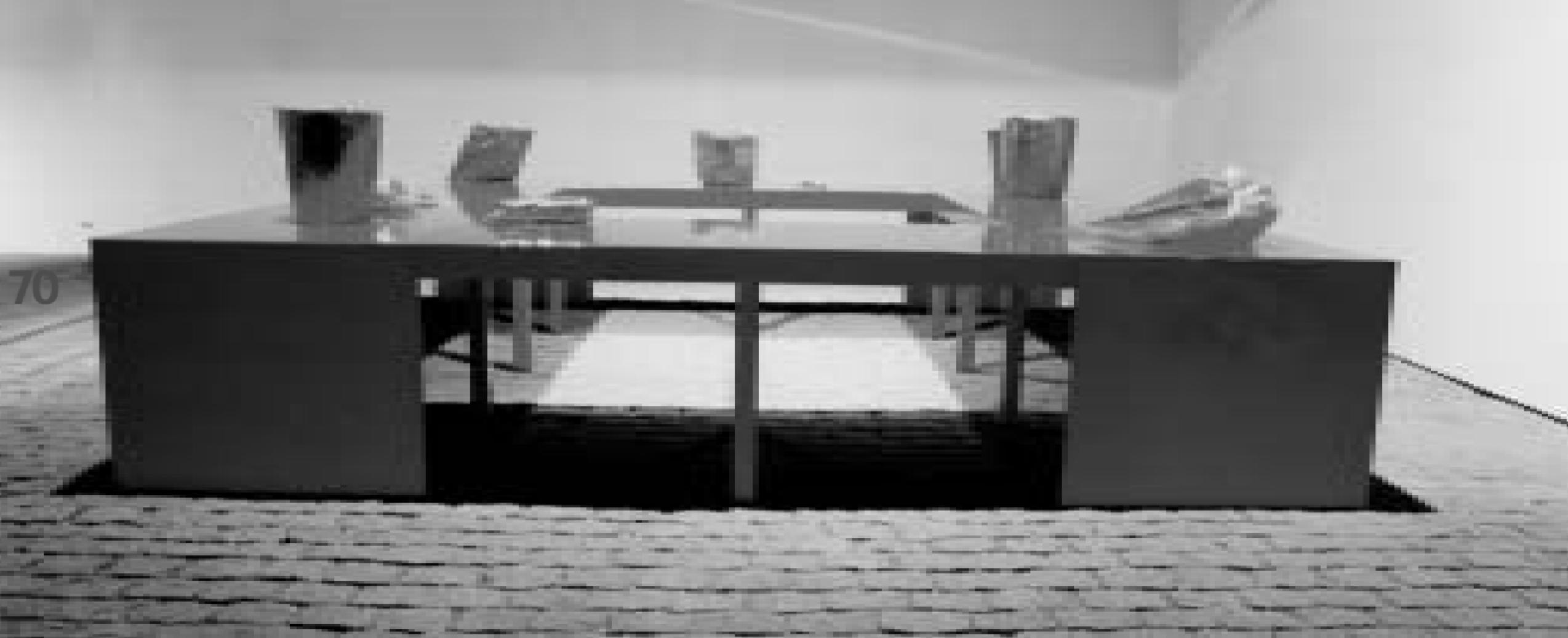
Janwillem Schrofer e Gertrude Flentge

Gertrude Flentge Coordenadora da rede RAIN, tem trabalhado com diversas redes de artistas na Europa e em escala global. Através da rede RAIN ela age agora como conselheira das iniciativas de artistas.
RAIN Coordinator.

Notes

¹ This quote is taken from Catherine David, spoken when she took part in the discussion event "Changing the System?" in April 1999, Rotterdam (NL).

² Quote taken from Charles Esche also at the event "Changing the System".





A Função do Amanhã

Algumas relações no espaço de apresentação

The Function of Tomorrow
Some relationships in the presentation space

Hélio Ferverza brasil

Gostaria inicialmente de introduzir uma pequena reflexão que talvez me ajude a pontuar o assunto que desenvolverei a seguir. Escrever, dizia Clarisse Lispector, "é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra".¹ Poderíamos perguntar, então, se o "mostrar", o visível de uma proposição em artes visuais, não seria como o anzol que pesca isso que não se mostra, isso que se esconde e, portanto, não é visível? Eis a questão. Parece que esse problema, de alguma forma, seja análogo ao da transparência, que não podemos mostrar a não ser através de uma ruptura em sua continuidade, através de alguma coisa de estranho a ela mesma. Claude Gandelman, em seu artigo "Representar o vidro", traz-nos uma contribuição esclarecedora: Ao designar sua translucidez, o vidro torna-se opaco. Com efeito, nós não podemos mostrar a transparência que através de um circuito de falhas precisamente a anulam como transparência. Assim, os signos da transparência são as fraturas desta transparência.² Nossa proposição é, então, que isso que se mostra contém a possibilidade do que não se mostra. Do visível passamos ao que não é visível. Eis o mistério. Quando os organizadores deste ciclo de palestras, que tem como assunto *O Visível e o Invisível na Arte Atual*, gentilmente convidaram-me para participar dele, lembrei-me quase que instantaneamente de uma exposição ocorrida em Porto Alegre, a II Bienal do Mercosul, e do trabalho que aí apresentei. Essa experiência pareceu-me importante sobretudo pelo que ela provocou em mim e continua a provocar: uma série de indagações sobre **visibilidade e invisibilidade**. Num primeiro momento, isto parece estar restrito à órbita das experiências pessoais. Este é sem dúvida o seu ponto de partida. Mas estas indagações estão longe de permanecer circunscritas ao terreno pessoal. Elas avançam sobre espaços, experiências, e temporalidades coletivas e públicas. Essas indagações fizeram deslocar-me sobre áreas por mim menos conhecidas, mais estranhas e, talvez, por isso instigando um olhar mais diferenciado. Será, então, pelo viés dessa exposição que o assunto será abordado. Eis os fatos e o seu desenrolar. No primeiro encontro ocorrido em Porto Alegre, por volta do mês de maio de 1999, a curadora adjunta da Bienal do Mercosul Leonar Amarante, nos convidou - artistas que participariam do evento - para visitar alguns dos prédios destinados à realização do mesmo. Foi com grande curiosidade que nos dirigimos aos locais anteriormente ocupados pelo DPREC - Departamento de Portos, Rios e Canais -, localizados

*I would like initially to introduce a small reflection that perhaps helps me to characterize the subject that I will develop afterwards. Writing, used to say Clarisse Lispector, is "the way of whom has the word as bait: the word that fishes what is not word".¹ Could we ask, then, if "showing", the visible of a proposition in visual arts, would not be as the fishhook that fishes (...) which is not shown, which hides itself, therefore, which is not visible? Here is the subject. It seems that this problem, in some way, is similar to the one of transparency, that we cannot show but through a rupture in its continuity, through something strange to itself. Claude Gandelman, in her/his article "Representing the glass", he/she brings us an elucidating contribution: When designating its translucence, the glass becomes opaque. With effect, we cannot show the transparency through a sequence of flaws, which precisely annul it as transparency. So, the signs of the transparency are the fractures of that transparency.² Then, our proposition is, what is shown contains the possibility of what is not shown. From visible we switched to what is not visible. Here is the mystery. When the organizers of this cycle of lectures, that has as subject "The Visible and the Invisible in the Current Art", kindly invited me to join in, I remembered almost instantly of an exhibition which occurred in Porto Alegre City, II Bienal do Mercosul (2nd Biennial of Mercosul), and of the work that I presented there. I found this experience important above all for what it provoked in me and for what it continues to provoke: a series of inquiries about **visibility and invisibility**. In a first moment, that seems to be restricted to the orbit of the personal experiences. That is without a doubt its starting point. But those inquiries are far away from being circumscribed to the personal ground. They move forward on spaces, experiences and collective and public temporality. Those inquiries made me to move on less known, stranger areas and perhaps for that, instigating a more differentiated look. It will be then, for the inclination of that exhibition, that the subject will be approached. Here are the facts and their progress. In the first meeting, which took place in Porto Alegre City, about the month of May 1999, the assistant curator of the Biennial of Mercosul Leonar Amarante, invited us - artists that would participate in the event - to visit some of the buildings destined to the realization of it. It was with great curiosity that we went to the places previously occupied with DPREC - Departamento de Portos, Rios e Canais (Department of Harbors,*

num lugar bellissimo e até pouco tempo quase inacessível à população, junto ao porto e às margens do Gualba. Esses locais se constituíram de imensos galpões, alguns deles inteiramente de madeira e datados de diferentes épocas. Possivelmente o mais antigo teria sido construído no início do século XX. Os galpões abrigavam diversas e bem definidas atividades, relacionadas ao reparo e manutenção de barcos e instrumentos de sinalização náutica, tais como bóias e pequenos faróis.

O lugar estava deserto e abandonado. Naquele dia o ar pareceu-me úmido. Algumas das construções possuíam internamente um vão enorme e uma continuidade espacial ampla e acentuada. Havia notáveis estruturas de madeira, com intrincadas tesouras sustentarem o teto, algumas salas em estado precário e cantos escuros. Em outras era quase impossível entrar: estavam atopetadas de entulho, restos de móveis e máquinas abandonadas. Tive a forte sensação de que o local havia sido desocupado a pouco tempo, meses talvez, tendo em vista a enorme quantidade de vestígios, da presença de seus ocupantes e de seu trabalho. Podia-se detectar visivelmente as diferentes atividades ali desenvolvidas. Muitas delas, tendo em vista sua relação com a navegação, eram atividades ligadas ao trabalho com metais: fundição, forja, solda, construções metálicas, etc. Amontoavam-se pelo chão dos galpões: parafusos, roscas, pedaços de martelo, roupas de trabalho em couro, tubos de ferro, capacetes e óculos de proteção, restos metálicos de todo tipo.

Essa primeira visita foi importante. Era um primeiro contato e poderia ajudar-nos posteriormente na elaboração de nossos projetos para aquela edição da

Rivers and Channels -, located in a beautiful place and a little time ago almost inaccessible to the population, close to the harbor and to the margins of Gualba River. Those places were constituted of immense sheds, some of them entirely of wood and dated of different times. Possibly the oldest would have been built in the beginning of the 20th century. The sheds sheltered several and very defined activities, related to the repair and maintenance of ships and instruments of nautical signaling, such as buoys and small lights.

The place was deserted and abandoned. On that day the air seemed humid to me. Some of the constructions had an enormous empty space and internally wide and accentuated space continuity. There were remarkable wood structures, with puzzling framing that supported the roof, some rooms in precarious state and dark corners. In other ones it was almost impossible to enter: they were crammed with rubbish, remains of furniture and abandoned machines.

I had the strong sensation that the place had been evacuated little time ago, months perhaps, due to the enormous amount of vestiges, of occupants' presence and of their work. It could be visibly detected the different activities there developed. Many of them, due to their relationship with navigation, were activities linked to the work with metals: foundry, forging, welding, metallic constructions, etc. Screws, threads, hammer pieces, work clothes in leather, iron tubes, helmets and protection glasses, metallic remains of every type were gathered on the ground of the sheds.

Bienal do Mercosul. Estávamos a uns cinco ou seis meses da sua abertura, e conhecer lugares onde seria realizada uma grande parte da mostra poderia ser uma boa ocasião para que idéias aflorassem. Uma ocasião para vislumbrar propostas de trabalho e sentir possibilidades futuras. Após essa visita, retornei em vários outros momentos, mesmo recentemente, passados quase dois anos do término do evento.

Numa dessas primeiras visitas, num belo dia de inverno no sul, veio-me à lembrança algumas experiências de anos anteriores realizadas no trabalho com a forja, na época em que morava em Estrasburgo. Lembrei-me da sala de trabalho. No inverno, era bom estar ali, naquela sala com ares de caverna de Vulcano, observando o ferro tornar-se esbranquiçado, as brasas cor de laranja, a fuligem negra depositando-se sobre os pensamentos, e então, zás, era preciso agir antes da combustão do metal, antes dele esvaír-se em mil fagulhas feito um estopim, um fogo de artifício de São João.

Então, repentinamente olho o rio Gualba e a manhã suspensa. O azul que me invade interrompe meus pensamentos e a água apaga suas chamas. Volto às oficinas esvaziadas.

Para mim, o lugar era muito instigante e levantava uma série de problemas. Por um lado, ele impossibilitava (por vários motivos) a utilização de algumas das propostas que eu estava desenvolvendo naquele momento. A presença constante de elementos estruturais nas paredes de madeira das oficinas tornavam-nas extremamente irregulares. A existência de inúmeras janelas basculantes impedia uma correta adesão do vinil, e a manifestação do caráter plano dos parênteses, os quais se constituem em elementos visuais e em material que utilizo frequentemente em minhas obras. Esses aspectos tornavam o tipo de montagem tecnicamente inviável. Por outro lado, o lugar aprofundava as indagações levantadas por essas mesmas propostas. Refiro-me, sobretudo, àquelas relacionadas à pontuação na arquitetura utilizando parênteses em vinil adesivo, tais como "Conjunto Vazio" e "Plano de Passagem".

As propostas utilizando parênteses, que mencionei anteriormente, articulavam-se em função de uma arquitetura. O fato de saber que muitas dessas paredes seriam recobertas com painéis, e que a arquitetura seria alterada para dar lugar a dezenas de pequenas novas salas, parecia dar a esse futuro espaço uma certa artificialidade. Não que a artificialidade me assustasse, longe disso, somente que aqui estávamos num momento chave de mudança, e, nesse contexto, ela adquiria um sentido pejorativo. Parecia que essa possibilidade falsava de alguma forma a arquitetura, pois forçava um caráter

This first sight was important. It was a first contact and it could help us later in the elaboration of our projects for that edition of the Biennial of Mercosul. In about five or six months would happen the opening, and to know the places where a great part of the exhibition would be accomplished, could be a good occasion to outcrop ideas. One occasion to catch a glimpse of work proposals and to experience future possibilities.

After that visit, I came back at several other opportunities, even recently, after almost two years of the end of the event.

In one of those first visits, in a beautiful day of winter in the south, I remembered some experiences of previous years accomplished with forge. At that time I used to live in Strasbourg. I remembered the work room. In winter, it was good to be there, in that room with an atmosphere of Vulcano cave, observing the iron to become whitish, the red-hot iron, the black soot being deposited on the thoughts, and then, (...) it was necessary to act before the combustion of the metal, before it vanished in a thousand sparks like a quickmatch, a firework (...).

Then, suddenly I look at the Gualba River and the still morning. The blue color that invades me interrupts my thoughts and the water extinguishes their flames. I return to the emptied workshops.

For me, the place was very instigating and raised a series of problems. On one side, it made impossible (for several reasons) the use of some of the proposals that I was developing at that moment. The constant presence of structural elements on the wood walls the workshops turned them extremely irregular. The existence of countless tilting windows impeded a correct adhesion of the vinyl and the manifestation of the flat character of the parentheses, which are visual elements and material that I frequently use in my works. These aspects turned to be the technically unfeasible assembly type. On the other hand, the place deepened the raised inquiries for those same proposals. I refer, above all, those related to the punctuation in the architecture using parentheses in adhesive vinyl, such as "Conjunto Vazio" (Empty Group) and "Plano de Passagem" ("Plan of Passage").

The proposals using parentheses, that I mentioned previously, were linked to the architecture. Knowing that many of those walls would be covered with panels and that the architecture would be changed to give place to dozens of new small rooms, it seemed to me, it would give to that future space a certain artificiality. The artificiality did not frighten me, far away from that, the point was, we were in a key moment of change, and, in that context, the artificiality

uma qualidade, que o lugar não possuía. Esse pensamento funcionava também da mesma forma quando imaginava que uma sala pudesse ser construída exclusivamente para aí intervir com os parênteses. A arquitetura, a constituição dos lugares, suas características, sua carga simbólica são extremamente importantes nesses trabalhos e elementos constituintes da proposta artística.

Parecia-me que esse momento de mudança no lugar, esse processo de alteração, é que era o elemento mais importante, o mais enfático. Mas por que essa sensação ocorria? Qual a importância desse processo de alteração e qual a sua diferença com outras situações relacionadas à constituição do trabalho?

Sentia que deveria ficar atento a uma geografia das mudanças, no que parecia imóvel.

A terra gira, e os sinais evoluem através de fluxos, correntes, deslocamentos de valores...

Abriam-se assim outras possibilidades na forma de pergunta: Como trabalhar com um lugar que ele mesmo está em transformação?

Uma circunstância, que jogava seu anzol visível pescando o que não era mais visível, chamou-me a atenção e parecia apontar para visibilidades futuras. Excetuando um prédio situado em frente daqueles que havíamos visitado, que foi ocupado na primeira Bienal 3 e separado destes por um pequeno canal que divide o terreno 3, nenhum outro dos galpões havia sido utilizado até então para nenhuma outra atividade. Naqueles galpões onde antes se localizava a forja, como o galpão das tesouras, ou a fundição, ou ainda o utilizado como almoxarifado, a impressão marcante era a de que eles haviam sido recentemente desocupados. A Bienal como evento, seria a primeira a utilizar esses lugares para uma outra atividade diferente daquela para a qual eles haviam sido construídos e destinados. Qual era então essa nova função? Qual a função de uma exposição? Qual a função da arte?

Passado um certo tempo, confirmou-se o fato de que a Bienal, como evento, transformaria necessariamente o lugar, pois ele teria de responder às múltiplas demandas, distintas entre si, mas inter-relacionadas. Quer dizer, responder aos limites orçamentários e, ao mesmo tempo, às demandas materiais oriundas das dezenas de artistas, às demandas diferenciadas de espaço, conforme as propostas dos artistas, ao projeto curatorial, as concepções dos arquitetos e aos limites físicos disponíveis. Responder à visitação, a comunicação visual, aos percursos, à segurança e assim por diante.

Acredito que poderá ser útil, para tentarmos esclarecer uma situação que estava se formando, olharmos para algumas das diferenças propostas por Michel de Certeau, entre **lugar** e **espaço**:

"Um **lugar** é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto, excluída a possibilidade para duas coisas ocuparem o mesmo lugar."

"Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis."

"Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito."³

Através dessas definições podemos, então, comparativamente, perceber a passagem que se dá entre o **lugar** constituído pelos galpões do DPREC, lugar esvaziado de sua atividade inicial, e sua transformação em **espaço** da Bienal, instaurado por esse evento expositivo.

acquired a pejorative sense. It seemed that that possibility distorted in some way the architecture, because it forced a character, a quality, that the place didn't possess. That thought also worked in the same way when it imagined that a room could be built exclusively and then, to intervene with the parentheses. The architecture, the constitution of the places, its characteristics, its symbolic role are extremely important in those works and constituent elements of the artistic proposal.

It seemed to me that that moment of change in the place, that alteration process, was the most important element, the most emphatic. But why did I have this sensation? Which was the importance of that alteration process and which was its difference when comparing with other situations related to the constitution of the work? I felt that I should be attentive to the geography of the changes, to what seemed immobile.

The earth rotates, and the signs evolve through flows, currents, change (...) of values...

Other possibilities in the question form were uncovered: How does one work with a place, being the place transformed?

A circumstance called me the attention and it seemed to appear for future visibilities. Except a building located in front of those that we had visited, that was used in the first Biennial - and separated from these ones through a small pier that divides the land -, no other of the sheds had been used until then for any other activity. In those sheds, where before was used the forge, as the shed of the scissors, or the foundry, or the one used as warehouse, the outstanding impression was that they had been recently emptied. The Biennial as an event, would be the first to use those places for another activity different from that for which they had been built and destined to. Which was then this new function? Which was the function of an exhibition? Which was the function of art?

As time went by, the fact that the Biennial as event would necessarily transform the place was confirmed. This because the Biennial would have to answer to multiple demands, different from each other, but interrelated. That means, to correspond with the budget limits and, at the same time, the material demands originating from dozens of artists, the differentiated demands of space according to the artists' proposals, the curatorial project, the architects' conceptions and to the available physical limits. To serve to the visitation, the visual communication, the courses, the safety and so on.

*I believe it can be useful, to try to clear a situation that was forming, if we take a look at some of the differences between **place** and **space** proposed by Michel de Certeau³:*

"A place is the order (whichever it is), and according to it, elements are distributed in the coexistence relationships. Therefore, it is excluded the possibility for two things to occupy the same place".

"Space exists whenever it is considered direction vectors, amounts of speed and the time variable. The space is a crossing of movable pieces".

"In short, the space is a practiced place. So, the pedestrians transform the street geometrically defined by urbanization in space. In the same way, the reading is the space produced by the practice of the place constituted by a system of signs - a writing".

*Through those definitions we can then comparatively, observe the transformation, which occurs from the **place**, constituted by the sheds of DPREC, place emptied of its initial activity, to the **space** of the Biennial (...).*

Em relação ao projeto que realizaria para a exposição, várias perguntas vinham à tona. O que tornar como referência na proposta a ser realizada? Intervir sobre o **lugar** do DPREC ou sobre o **espaço** da Bienal em seu conjunto? Quer dizer, **espaço** da Bienal enquanto produzido pelo evento, e enquanto evento que altera o lugar onde se inscreve, já que o lugar anterior não é mais o mesmo. O evento por si altera e modifica o **lugar**, o seu caráter, o seu significado, a sua constituição. A continuidade entre o já existente e o construído posteriormente é assegurada simbolicamente pelo evento, que funda um novo **espaço**. O lugar é modificado, tanto sobre o ponto de vista físico como perceptivo e simbólico. Nesse caso, a ênfase é dada via evento. O lugar é revelado pela via evento, ao mesmo tempo em que assume novo significado. Esta via é como um meio, uma lente, um filtro, um instrumento, através do qual se instaura um certo olhar. Não se trata de uma forma (o lugar) que corresponderia a uma função (o evento), ou de uma situação na qual a forma revelaria os limites da função, mas num procedimento inverso, é a função que altera as formas já existentes.

Neste espaço estabelecido, as obras e propostas sofrem um forte processo de objetificação. São como que objetos entre objetos. Mesmo aquelas que utilizam diretamente partes do lugar em trabalhos *in situ* adquirem, muitas vezes, o comportamento de objetos no espaço de apresentação do evento, tendo em vista que elas não levam em conta essa alteração de contexto. É como se nada houvesse ocorrido. Essa objetificação parece provir da divisão e do isolamento entre as diferentes obras aliadas ao seu deslocamento contextual. Diferentemente do fato de que essas obras possam utilizar o lugar para se constituir, é o espaço do evento que as situa e as reinscrevem dentro de uma sucessão própria de amostragens. Já não é mais sobre o contexto do lugar propriamente dito que essas obras incidem, em vias de criar o espaço de sua proposição artística, mas sobre o contexto do espaço do evento no qual elas estão contidas, e que, em sua constituição, o ignoram.

Toda essa mudança no lugar visava transformá-lo num imenso espaço de apresentação de produtos culturais, que incorporaria todas as representações e propostas artísticas ali inseridas. O que vinha ao encontro de meu pensamento, ao mesmo tempo em que eu o desdobrava, era que *toda exposição coloca o problema de sua apresentação*.

Éra importante estar inscrito nesse espaço assim criado, mas ao mesmo tempo era preciso um descompasso em relação a esse mesmo espaço, um deslocamento ou um descolamento. Caso contrário, a proposição seria como

*With regard to the project that would be done for the exhibition, several questions aroused. What should we take as a reference to the work to be done? To intervene on the **place** of DPREC or on the **space** of the Biennial as a whole? It is meant, **space** of the Biennial while produced by the event, and while event that alters the place where it occurs, since the previous place is not more the same. The event itself alters and modifies the **place**, its character, its meaning, its constitution. The continuity between the already existent and the later built structure is insured symbolically by the event, which creates a new **space**. The place is modified, in the physical point of view as perceptible and symbolic. In that case, the emphasis is given through event. The place is revealed by (...) the event and at the same time it assumes a new meaning. The event is a middle, a lens, a filter, an instrument, through which a certain expression is established. It is not a structure (the place) that would correspond to a function (the event), or of a situation in which the structure would reveal the limits of the function, but in an inverse procedure, it is the function that alters the structures already existent.*

*In this established space, the works and proposals suffer a strong objectification process. They are like objects among objects. Even those that use directly parts of the place in works *in situ* acquire, very frequently, the behavior of objects in the event presentation space, because they don't take into account the context alteration. It is like nothing had happened. The objectification seems to originate from the division and of the isolation among the different works allied to their contextual displacement. Differently from the fact that those works can use the place to constitute themselves, it is the space of the event that establishes and reinscribes them in an own sequence of samplings. No longer it is on the context of the place that those works supervene, in order to create the space of their artistic proposition, but on the context of the event space in which they are inserted, and in their constitution they ignore it.*

That whole change in the place tried to transform it in an immense space of presentation of cultural products, that would incorporate all the representations and artistic proposals there inserted. What came up to my mind, at the same time I unfolded it, was that all exhibition places the problem of its presentation.

It was important to be enrolled in a so produced space, but at the same time it was necessary a disarrangement with regard to that same space, a displacement or a unstickment. Otherwise, the proposition would be as that

que amalgamada e naturalizada pelo evento. Algumas dessas intuições só foram efetivadas com o passar do tempo.

Paralelamente a esse contexto que estava em formação, começaram a interessar-me muitos dos objetos que ainda permaneciam no local, pois eles eram testemunhas diretas das atividades e da função ligada ao lugar que estava em transformação.

Alguns desses objetos poderiam fazer parte, por exemplo, de um memorial relativo ao trabalho ali desenvolvido ao longo de um século. Por que o lugar foi abandonado? Por que as atividades haviam sido definitivamente interrompidas? O que ocorreu com as pessoas que ali trabalhavam?

Por outro lado, pareceu-me que o fato de utilizar esses objetos poderia ser uma forma de referir-me às alterações que estavam em andamento. Utilizar esses objetos era uma forma de trabalhar a relação entre visibilidade e invisibilidade na alteração desse lugar pelo evento. Em suma, utilizar os objetos era uma forma de contrapô-los e, conseqüentemente, referir-se à constituição desse novo espaço. Assim, não era tanto a memória que estava em causa, mas o devir desses objetos e, portanto, o devir do lugar ao qual eles pertenciam. Não era tanto o passado que estava sendo questionado, embora sua importância estivesse inscrita nos objetos e fosse fundamental ao nosso processo de relação, mas o futuro. Aquilo ao que chamamos o *amanhã*.

Cabe também ressaltar que esses objetos recolhidos em minhas visitas ao local, antes de sua limpeza e modificações arquitetônicas, estavam destinados ao lixo ou ao ferro velho. Como pude posteriormente constatar, em nenhuma das instâncias implicadas cogitou-se em utilizá-los para uma outra finalidade. Eram objetos em processo de perda.

Voltam de novo as perguntas: que outras funções poderiam *amanhã* desempenhar esses objetos? Que função desempenharia a noção mesma de *amanhã*? E para quem?

amalgamated and naturalized by the event. Some of those intuitions were only accomplished in the course of time.

Parallel to that context that was in formation, I began to be interested in many of the objects that were still at the place, because they were direct witnesses of the activities and of the linked function to the place that was in transformation.

Some of those objects could be part, for instance, of a memorial relating to the work developed there along one century. Why was the place abandoned? Why had the activities definitively been interrupted? What did happen to the people who worked there?

On the other hand, I thought that the fact of using those objects could be a form of referring to the alterations that were in process. To use those objects was a form of working the relationship between visibility and invisibility in the alteration of that place for the event. In short, to use the objects was a form of comparing them and, consequently, to refer to the constitution of that new space. So, it was not so much the for the memory, but the "turn back" of those objects and, therefore, the "turn back" of the place which they belonged to. It was not so much the past that was being questioned, but the future. Although the importance of the past was enrolled in the objects and it was fundamental to our relationship process. What we called tomorrow.

It is also important to point out that those objects, picked up in my visits to the place, before their cleaning and architectural modifications: they were destined to be garbage or the scrap metal yard. As later I could verify, in none of the implicated instances it was cogitated to use them for another purpose. They were objects in loss process.

The questions return again: what kind of other functions could carry out those objects tomorrow? (...) And for who?



No final das visitas, recolhi, então, vários cadinhos e baldes utilizados em fundição, roupas e acessórios em couro, como perneiras, braçadeiras, luvas. Recolhi também capacetes e óculos de proteção, uma bóia metálica, uma âncora e várias peças em ferro de distintos tamanhos, enormes parafusos, porcas, uma tampa de garrafa de oxigênio. Vários desses objetos foram utilizados na constituição do trabalho que apresentei na Bienal.

Passaram-se alguns meses e, paulatinamente, o trabalho foi sendo elaborado, não sem incidentes,⁴ surpresas e peripécias.

A proposta apresentada na Bienal constituiu-se, então, na construção de uma espécie de mesa-balcão, com a forma de um quadrado de quatro metros de lado por noventa centímetros de altura. Essa mesa-balcão era vazada no meio, de maneira que o tampo media um metro de largura. Possuía lateralmente quatro tampas, cada um medindo um metro por noventa centímetros. O material utilizado foi o MDF, e ela foi inteiramente laqueada na cor vermelha. Sobre ela foram colocados diversos desses objetos recolhidos por mim no local, e citados anteriormente. Os objetos foram embrulhados com papel celofane nas cores vermelho, laranja e amarelo.

O local previsto para o trabalho foi o prédio antes ocupado pelo almoxarifado. Ele foi posicionado num espaço sem divisórias e em contiguidade com as obras próximas.

No que se refere à mesa-balcão, posso dizer que ela relança alguns projetos e obras anteriores minhas, onde os dispositivos de apresentação são essenciais. A mesa-balcão é um dispositivo para o mostrar, mas ela o realiza de uma maneira enfática e hiperbólica, sublinhando e colocando em relevo o caráter essencialmente de apresentação produzido pelo evento.

Especificamente no que diz respeito aos objetos escolhidos e colocados embrulhados sobre a mesa-balcão, não poderíamos falar exatamente de descontextualização física de objetos, como um barco dentro de um museu ou um trator dentro de uma banca de revistas. Eles permanecem (em sua perda) no mesmo lugar a que estavam destinados.

Eu diria que um parêntese forma-se com a interrupção de sentido. Aqui, entre duas funções de natureza distintas aplicadas ao mesmo objeto, o diferencial é dado pela apresentação.

O celofane, como sabemos, são folhas delgadas e transparentes usadas para embalar presentes ou diversos tipos de mercadorias. É usado também como adorno ou decoração de festas. Possui na constituição de seu nome a raiz grega *phan* de *phaino*, e que quer dizer "fazer aparecer".

At the end of the visits, I picked up, several crucibles and buckets used in foundry, clothes and accessories in leather, as sieves, leather handles, gloves. I also picked up helmets and protection glasses, a metallic buoy, an anchor and several iron pieces of different sizes, enormous screws, nuts, a cover of oxygen bottle. Several of those objects they were used in the constitution of the work that I presented in the Biennial.

Some months went by and gradually, the work was being elaborated, not without incidents⁴, surprises and turn of events.

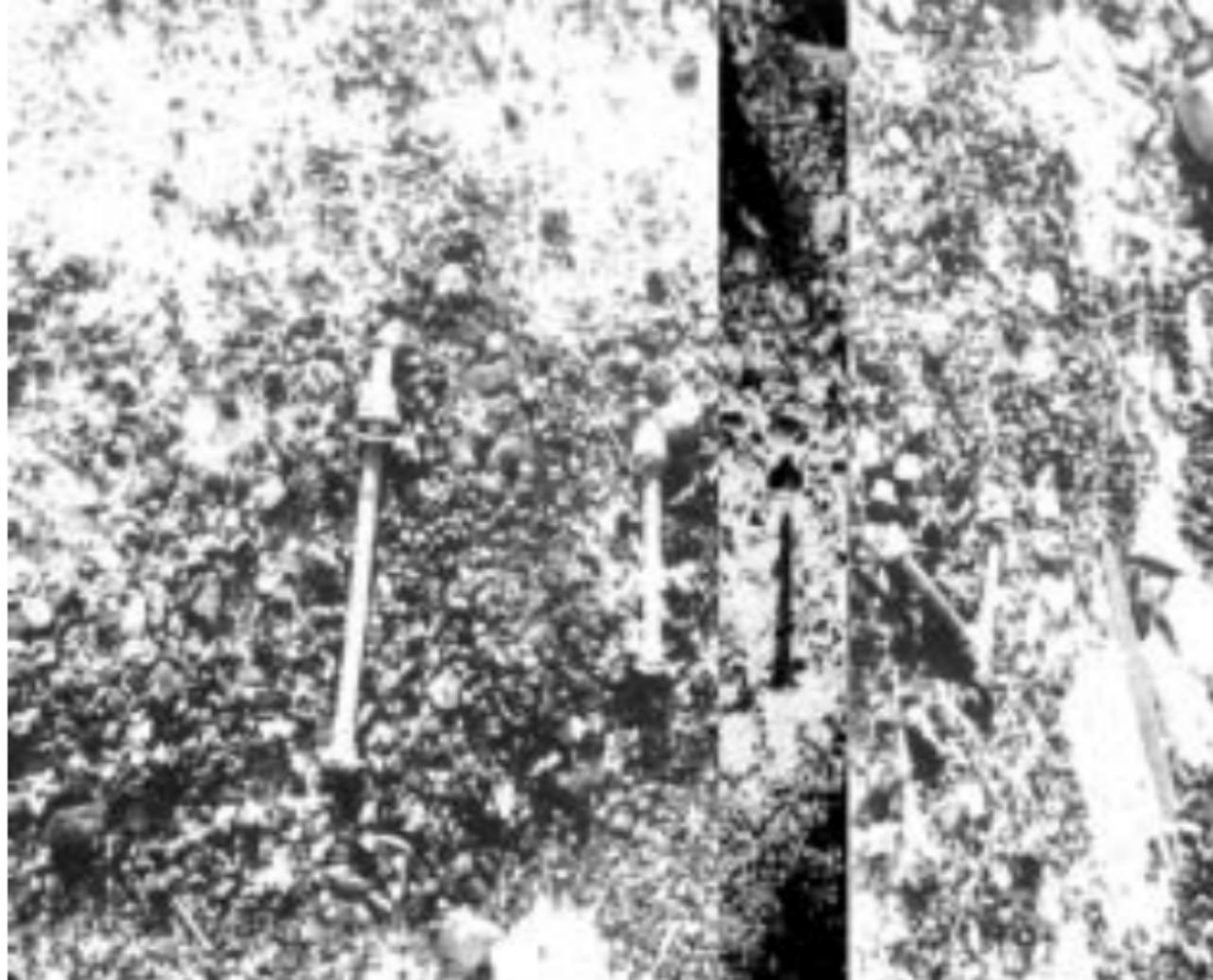
The proposal presented in the Biennial was then constituted, in the construction of a kind of table-counter, with the form of a square four meters (13,12 feet) wide and ninety centimeters (35,4 inches) height. That table-counter had a hole in the middle, so that the cover was one meter wide. It had laterally four side windows, each one had one meter (39,4 inches) for ninety centimeters (35,4 inches). The used material was MDF, and it was entirely lacquered in red. On it were placed several of those objects picked up by me at the place, and mentioned previously. The objects were wrapped up with cellophane paper in the red, orange and yellow colors.

The foreseen place for the work was the building used as a warehouse. It was positioned in a space without partition and in contiguity with the close works. About the table-counter, I can say that it reintroduces some projects and previous works of mine, where the presentation devices were essential. The table-counter is a device for showing. But the table-counter accomplishes it in an emphatic and hyperbolic way, underlining and emphasizing the presentation character produced by the event.

Specifically in what it concerns the chosen objects and placed wrapped up on the table-counter, we could not talk exactly about physical loss of objects context, as a ship inside of a museum or a tractor inside of a newsstand of magazines. They stay (in their loss) in the same place that they were destined to. I would say that a parenthesis is formed with the sense interruption. Here, between two functions of different nature applied to the same object, the differential is given by the presentation.

*The cellophane, as we know, is thin and transparent paper used to wrap presents or several types of goods. It is also used as adornment or decoration of parties. It has in the constitution of its name the Greek root *phan*, of *phaino*, and it means, "make it to appear".*

I try to explore, in the materials and in the objects that I use, the relationship between their characteristics and qualities, and the function and the use,



Interessa-me explorar, nos materiais e nos objetos que utilizo, a relação entre suas características e qualidades, e a função e a utilização a qual eles estão destinados. Assim, interessa-me o fato de que o celofane, por exemplo, é utilizado para embalar mercadorias e presentes. Parece-me importante a relação entre essa finalidade e o fato de que esse material brilhe, possua cores saturadas e, nesse sentido, traga exuberância, sensorialidade e, culturalmente, confira preciosismo ao que está embalado. Posicionados sobre a mesa-balcão laqueada, o efeito é intensificado pela cor vermelha da base e multiplicado pelos reflexos. Nesse intercâmbio, os objetos embalados absorvem as cores que lhe são próximas. Tudo brilha e adquire o ar de coisas novas, ofertadas como uma surpresa, como ocorre com os presentes. Assim, conforme nosso posicionamento na sala e nosso ponto de vista, obtemos diferentes níveis perceptivos. Quando estamos afastados e vemos a mesa-balcão, os objetos tornam-se volumes preciosos e reflexivos. Parece uma espécie de joalheria, disse-me uma visitante: os amarelos por vezes tornam-se fulgurantes dourados, os laranjas adquirem tons cobreados e os vermelhos parecem metal em brasa. Dependendo da nossa posição e ao reflexo, nosso olhar é impedido de atravessar as lâminas de celofane e perscrutar o que elas guardam. Entretanto, quando aos poucos nos aproximamos, as embalagens vão tornando-se mais transparentes, a ponto de percebermos os objetos em seu interior, seu desgaste, sua poeira, seu deterioro, seu uso, seu envelhecimento, sua oxidação, seu apodrecimento, sua fragmentação, seu abandono. Ao nos aproximarmos, nosso olhar penetra através da transparência e encontra a opacidade dos objetos. Revela-se aqui a importância do olhar em movimento. O trabalho constitui-se nesse movimento, nesse vai-e-vem. Não há um momento que seja mais verdadeiro que o outro. Esses diferentes momentos são manifestações de uma mesma situação. Passagem entre visibilidades, onde a visão aproximada relaciona a mais afastada a um anteparo brilhante ao nosso olhar, a uma barreira que retrospectivamente impedia nosso olhar e tornava invisível seu conteúdo. Passagem entre visibilidade e invisibilidade. Passagem entre invisibilidades. Passagem compreendida nas alternâncias entre transparência, reflexo e opacidade. Compreendida na nossa posição em relação a esses elementos: Para o que olhamos? A partir de onde olhamos? Através do que olhamos? Como olhamos?

É no mínimo curioso o fato de ter encontrado, algum tempo depois de ter realizado este trabalho, uma passagem no *Livro primeiro: do capital*, de Karl Marx, em que ele faz a seguinte relação entre cores e metais: "...o ouro e a prata não têm apenas o caráter negativo de objetos superfluos, dispensáveis, mas suas qualidades estéticas fazem deles a matéria natural do luxo, do adorno, da suntuosidade, das necessidades festivas, em resumo, a forma positiva do supérfluo e da riqueza. Aparece, de uma certa maneira, como luz solidificada, extraída do mundo subterrâneo % a prata refletindo todos os raios luminosos em sua mistura primitiva, o ouro refletindo apenas a mais elevada potência da cor, o vermelho. Ora, o sentido da cor é a forma mais popular do sentido estético em geral".⁸

Em relação ao celofane gostaria de desenvolver, conjuntamente ao que já foi levantado, um outro aspecto que me parece importante: o fato de poder utilizar este material — que possui entre suas finalidades a de embalar mercadorias, enfatizando na maior parte das vezes sua apresentação a um destinatário — no contexto de uma exposição de arte.



which they are destined to. Like this, I am interested in the fact that the cellophane, for instance, is used to wrap goods and presents. I think it is important the relationship between that purpose and the fact that that material shines, has saturated colors and, in that sense, it brings exuberance, sensoriality and, culturally, grants preciousness to what is wrapped. Positioned on to lacquered table-counter, the effect is intensified by the red color of the base and the reflexes multiply it. In that exchange, the wrapped objects absorb the colors that are close to them. Everything shines and acquires the air of new things, presented as a surprise, as it happens with the presents. So, according to our positioning in the room and our point of view, we obtain different perceptive levels. When we are moved away and we see the table-counter, the objects are precious and reflexive volumes. It seems a kind of jewelry store, as a visitor told me: the yellow ones sometimes become sparkling gilded objects, the orange ones acquire copper tones and the red ones seem hot metal as ember. Depending on our position and on the reflex, our glance is impeded of crossing the cellophane sheets and of searching what they protect. However, as we approach little by little, the packing become more transparent, to the point of noticing the objects in their interior, their wearing, their dust, their deterioration, their use, their aging, their oxidation, their rottenness, their fragmentation, their abandonment. As we get closer, our glance penetrates through the transparency and it finds the opacity of the objects.

It is revealed here the importance of the glance in movement. The work consists of that movement, of that sway. There is not one moment that is truer than the other. Those different moments are manifestations of a same situation. Passage among visibilities, where the approximated sight relates to a further one to a brilliant screen to our glance, to a barrier that retrospectively impeded our glance and it turned invisible their content. Passage between visibility and invisibility. Passage among invisibilities. Passage understood in the alternations among transparency, reflex and opacity. Understood in our position in relation to those elements: What do we look at? From where do we take we a look? What do we look through? How do we look at?

It is at least curious the fact of having found, some time after having accomplished this work, a passage in the first Book: of the capital, by Karl Marx, in which he makes the following relationship among colors and metals: "... The gold and the silver don't just have the negative character of superfluous objects, dispensable, but their aesthetic qualities make of them the natural material of luxury, of the decoration, of the sumptuousness, of the festival needs, in short, the positive form of the superfluous and of the wealth. They appear, in a certain way, as solidified light, extracted from the underground world - the silver reflecting all the luminous rays in its primitive mixture, the gold just reflecting the highest power of the color, the red. Well, the sense of the color is in general the most popular form of the aesthetic sense".⁸

With regard to the cellophane I would like to develop, together with what has already been said, another aspect that I think is important: the fact that one can use this material - that possesses among their purposes the one of wrapping goods, emphasizing most part of time its presentation to an addressee - in the context of an art exhibition.

In that sense, we can accompany the imagination of the Uruguayan artist's Luis Camnitzer⁹, when he tells us that: " The art, starting from the moment that it consists of the production of objects and consumable

Nesse sentido, podemos acompanhar o pensamento do artista urugualo Luis Camnitzer,⁶ quando ele nos diz que: “A arte, a partir do momento que consiste na produção de objetos e idéias consumíveis, serve tanto para criar cultura como para criar um mercado”.⁷

Entretanto, o mercado imediatamente relacionado no contexto desta exposição não é o da venda de obras, mas o que poderíamos chamar de *mercado da exposição*, retomando aqui um termo utilizado por Katharina Hegewisch em seu texto intitulado “Um melo em busca de sua forma: as exposições e suas determinações”.⁸ A autora nos diz também que ao longo do século, bem como na atualidade, os efeitos que a arte possa provocar estão em relação direta com as condições dentro das quais ela é percebida. Assim, não é somente a arte, “mas também sua negação que necessita de um campo de ressonância condicionado a fim de poder ser percebida”.⁹

Seria o caso então de nos perguntarmos: a produção em artes visuais na atualidade e a sua difusão não poderiam estar relacionadas a um contexto mais amplo, mas também mais disseminado e que trabalharia sua difusão e sua percepção?

Alguns artistas, alguns pensadores e teóricos podem ajudar-nos a situar esse problema.

Vêm-me à mente vários artistas que desenvolveram em suas obras situações onde são tencionadas, e de diferentes formas, as relações entre produção artística, economia, cultura, política. Penso, por exemplo, em Marcel Broodthaers e em sua proposição-exposição do *Museu de Arte Moderna - Departamento das Águias*¹⁰ e suas distintas Seções como a do *Século XIX*, a das *Figuras*, a do *Cinema*, a da *Publicidade*. Penso em Cildo Meireles e em suas *Inserções em Circuitos Ideológicos / Antropológicos*, ou em seu projeto *Árvore do Dinheiro*. Penso no artista alemão Jochen Gerz e nas suas intervenções sobre monumentos e esculturas com a frase: *Atenção: A Arte Corrompe* ou ainda em textos de sua autoria como *Viagem à Invisibilidade & Retorno*.¹¹ Recordeo de seu projeto para o trem transiberiano, de 1977, do qual transcrevo uma anotação a seu respeito:

“Foi combinado com o organizador que Jochen Gerz realizaria uma viagem como contribuição à Documenta 6. Sentado numa cabine do Transiberiano, ele cobriria a distância Moscou-Khabarovsk-Moscou. Durante a viagem, as janelas permaneceriam recobertas de uma película opaca, de modo que do interior da cabine não se visse nada do que está do lado de fora. Ele viajaria assim através da Sibéria, da Taiga e da região do Amour até os

*ideas, serves so much to create culture as to create a market”.*⁷
*However, the market immediately related in the context of this exhibition is not of the sale of works, but what could call exhibition market, recovering a term here used by Katharina Hegewisch in her text entitled “A middle in search of its form: the exhibitions and their determinations”.*⁸ *The authors also tells us that along the century, as well as at the present time, the effects that the art can provoke are in direct relationship with the conditions in which it is noticed. So, it is not only the art, but also its denial that needs a resonance field conditioned in order to be noticed”.*⁹

It would be then the case of asking ourselves: the production in visual arts at the present time and its diffusion could not be related to a wider context, but also more disseminated and what would work its diffusion and its perception? Some artists, some thinkers and theorists can help us to situate that problem. Several artists come to my mind that developed in their works situations, in which are attempted, and in different ways, the relationships among artistic production, economy, culture, politics. I think, for instance, of Marcel Broodthaers and in his proposition-exhibition of the Museum of Modern Art - Department of the Eagles¹⁰ and its different Sections as the one of the 19th Century, the one of the Illustrations, the one of the Movies, the one of the Advertisement. I think of Cildo Meireles and of his “Inserções em Circuitos Ideológicos / Antropológicos” (Inserts in Ideological/Antropological Circuits), or in his project Árvore do Dinheiro (Tree of Money). I think of the German artist Jochen Gerz and in his interventions on monuments and sculptures with the sentence: Attention: The Art Corrupts or still in texts of his authorship as Trip to the Invisibility & Return¹¹. I remember of his project for the transiberian train, of 1977, of which I transcribe an annotation about him:

“It was combined with the organizer that Jochen Gerz would make a trip as contribution to Documenta 6 (Document 6). Seated in a cabin of Transiberiano, he would cover the distance Moscow-Khabarovsk-Moscow. During the trip, the windows would stay covered with an opaque film, so that from the interior of the cabin would not be possible to see anything of what it is outside. He would travel like this through Siberia, Taiga and the area of Amour to the boundaries of Eurasia and, staying in the same cabin until Moscow, he would come back to its starting point after 16.000 km.

For that trip of sixteen days and sixteen nights, he would carry with him sixteen black pictures, a black picture a day, where he would place the impression of his feet. It was also combined that nothing would remain of the trip. All the proofs

confins da Eurásia e, permanecendo na mesma cabine até Moscou, ele retornaria ao seu ponto de partida após 16.000 km.

Para essa viagem de dezesséis dias e dezesséis noites, ele carregaria com ele dezesséis quadros negros, um quadro negro por dia, onde ele colocaria a impressão de seus pés.

Também foi combinado que nada restaria da viagem. Todas as provas deveriam ser queimadas. De maneira que aquele que ouvisse falar a respeito não pudesse ter certeza de que isso ocorreu ou não.¹²

Por outro lado, o livro *A dialética do esclarecimento*,¹³ de Adorno e Horkheimer, sobretudo em seu capítulo sobre a Indústria Cultural, e o livro de Guy Debord,¹⁴ *A sociedade do espetáculo*, são dois exemplos de textos escritos na segunda metade do século XX, onde, a partir de pontos de vista distintos, são teorizadas as inter-relações entre o capital, a política, a produção cultural e as graves e profundas mudanças na percepção temporal e espacial, bem como no comportamento das sociedades e dos indivíduos. Penso que é importante lembrarmos desses textos escritos há décadas no atual momento.

Entre muitas outras coisas, esses estudos nos indicam que os efeitos dessas inter-relações, não se restringem apenas às produções culturais que se realizam no âmbito das tecnologias de reprodução e de difusão, mas que podem afetar tanto a percepção de meios artísticos avessos à reprodução, no qual incluiríamos grande parte das produções em artes visuais, como de nossas atitudes cotidianas. Para Guy Debord, “o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade”,¹⁵ sob quaisquer de suas formas particulares sejam elas a informação ou a propaganda, a publicidade ou o consumo direto de divertimentos.

O espetáculo é essa “tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente...”.¹⁶ “O espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. Não diz nada além de “o que aparece é bom, o que é bom aparece”.¹⁷ Poderíamos propor uma variante: na sociedade espetacular, o que é bom é visível, o que não é bom é invisível?

Invisível aqui não quer dizer que aquilo que se encontra nessa condição de invisibilidade, assim se encontra por estar escondido atrás de alguma coisa. Ao mesmo tempo, nossa época possui uma formidável capacidade de produzir, reproduzir e multiplicar imagens. O invisível, então, não é produzido necessariamente pela falta de uma imagem ou pela falta de imagens. Ele não é necessariamente um menos.

should be burned. So that the ones who would hear of it would not be sure if that happened o (lectics of the explanation), by Adorno and Horkheimer, above all in its chapter about Cultural Industry, and Guy Debord’s¹⁴ book, A sociedade do espetáculo (The society of show), are two examples of texts written in the second half of the 20th century, where, starting from different points of view, the interrelations among the capital, the politics, the cultural production are speculated and the serious and deep changes in the temporary and space perception, as well as in the behavior of the societies and of the individuals. I think it is important that we remember those texts written for decades in the current moment.

Among many other things, those studies indicate that the effects of those interrelations, don’t limit just to the cultural productions that take place in the circuit of the reproduction and diffusion technologies, but that can affect so much the perception of artistic means contrary to the reproduction, in which we would include great part of the productions in visual arts, as of our daily attitudes.

For Guy Debord, “the show constitutes the current model of the dominant life in the society”,¹⁵ under any of its private ways, being them the information or the propaganda, the advertisement or the direct consumption of entertainment.

The show is that “tendency to make see (through different specialized mediations) the world that no longer one can touch directly...”.¹⁶ “The show comes as an enormous positivity, unquestionable and inaccessible. It doesn’t tell anything besides “the one that appears is good, what is good appears.”¹⁷ We could propose another version: in the spectacular society, what is good is visible, what is not good is invisible?

Invisible here does not mean that, what is in the invisibility condition, is in such condition because it is hidden behind something. At the same time, our time has a formidable capacity to produce, to reproduce and to multiply images. The invisible, then, it is not necessarily produced by the lack of an image or for the lack of images. It is not necessarily a minus.

Small parenthesis: will the advertising really be the soul of the business? It is important to stress that some of those aspects indicate continuities and they open reflections, but, at this time, they would take us further than we intend to develop here.¹⁸

Let us return, then, to our exhibition.

The fact that the cultural institutions play a social role of artistic legitimization is not any novelty. However, with regard to some artistic events we can detect accentuated differences.

Pequeno parêntese: a propaganda será realmente a alma do negócio?

É importante frisar que alguns desses aspectos indicam continuidades e abrem reflexões, mas, neste momento, nos levariam além do que propusemos desenvolver aqui.¹⁸

Voltemos, então, à nossa exposição.

O fato de que as instituições culturais desempenham um papel social de legitimação artística não é nenhuma novidade. Entretanto, em relação a alguns eventos artísticos podemos detectar diferenças acentuadas.

Nesse sentido, chamo a atenção para a constituição e para a natureza da Bienal do Mercosul, para o número de artistas, obras, técnicos, monitores, funcionários, consultores, administradores reunidos na produção desse evento, os valores consideráveis envolvidos, o número de visitantes (estimado em torno de duzentas mil pessoas) e sua importância mediática, muito mais ampla e difusa.

Exposições de certa envergadura, como as Bienais, diferem das exposições correntes, devido à ênfase no evento em si e em sua mediatização. Elas possuem, por assim dizer, um suplemento de exposição quer dizer, uma ênfase extraordinária no ato da exposição, ou uma potencialização do fato expositivo. Esses eventos tornam visível aquilo que apresentam, pelo simples motivo de que são eles que apresentam, e de que o evento em si funda sua própria apresentação. O evento é o fato de sua apresentação.

O que antes era invisível torna-se visível, mesmo que este invisível estivesse inscrito na visibilidade do espaço artístico. Num e noutro caso, o olhar difere, ou a cegueira, depende do ponto de vista, daquilo que nos aponta. Nosso olhar é articulado através do evento. O evento age como um meio, através do qual são vistas obras, proposições artísticas e agenciadas concepções de arte. Antes mesmo de penetrarmos em seu espaço, já temos uma imagem de sua importância.

Após o término da Bienal do Mercosul, a visibilidade do lugar foi inversamente proporcional a visibilidade do período que durou a exposição. Passagem do visível ao invisível. O tempo passou, discutiram-se novas funções para os prédios, a prefeitura propôs uma marina, um mini-shopping, um restaurante. As antigas oficinas parecem ter despertado e mobilizado diferentes interesses políticos e econômicos. Então, um abaixo-assinado viu o dia, muitos artistas, intelectuais, educadores e produtores culturais não estavam de acordo, os prédios poderiam impulsionar outras experiências artísticas. Outros ares a insuflar outras velas. Então o tempo passou de novo, passaram as nuvens, e

In that sense, I call the attention to the constitution and to the nature of the Biennial of Mercosul, to the number of artists, works, technicians, monitors, employees, consultants, administrators gathered in the production of that event, the considerable values involved, the number of visitors (estimated around two hundred thousand people) and its media importance, much wider and diffuse. Exhibitions of certain size, as the Biennial ones, differ from the average exhibitions, due to the emphasis in the event in itself and in its propagation in media. They possess, so to speak, an exhibition supplement, it is meant, an extraordinary emphasis in the act of the exhibition, or a potentiation of the expositive fact. Those events make visible what they present, for the simple reasons that are they that present, and that the event in itself makes its own presentation. The event is the fact of its presentation.

What before was invisible becomes visible, even if this invisible one was enrolled in the visibility of the artistic space. In one or another case, the glance differs, or the blindness, it depends on the point of view, of that which points us. Our glance is articulated through the event. The event acts as middle, through which are seen works, artistic propositions and negotiated art conceptions. Even before penetrating in its space, we have already an image of its importance.

After the end of the Biennial of Mercosul, the visibility of the place was inversely proportional to the visibility of the period during which lasted the exhibition. Passage of the visible to the invisible. The time went by, new functions were discussed for the buildings, the city hall proposed a marina, a mini-shopping, a restaurant. The old workshops seem to have wakened up and mobilized different political and economical interests. Then, a petition was made, many artists, intellectuals, educators and cultural producers didn't agree, the buildings could boast other artistic experiences. Other airs insuflated other sails. Then the time went by again, the clouds went away, and suddenly the buildings became invisible. The place literally disappeared, consumed by a fire in the summer of 2001. Passage of the positive to the roasted negative, open by the dazzling heat-light of the flames. What did it happen? How did it happen? Why did it happen? A lot of questions appear amid the negligence, and a visible and constraining silence abandons the facts, places and objects. What is equal to say that this also abandons us. The rest is deserted. All of a sudden, yesterday and tomorrow seemed invisible.

Finally, I would like to talk about another figure, present in the work presented by me during the Biennial. This figure won't abolish the chance. It appeared during the accomplishment of the first proposed projects, he crossed that

de repente os prédios tornaram-se invisíveis. O lugar literalmente desapareceu, consumido por um incêndio no verão de 2001. Passagem do positivo ao negativo calcinado, aberto pelo calor-luz ofuscante das chamas. O que ocorreu? Como ocorreu? Por que ocorreu? Muitas perguntas surgem em meio ao descaso, e um silêncio visível e constrangedor abandona os fatos, lugares e objetos. O que equivale a dizer que isto nos abandona também. O mais é deserto.

Subitamente, o ontem e o amanhã pareceram-me invisíveis.

Finalmente, gostaria de falar sobre um outro dado presente no trabalho por mim apresentado durante a Bienal. Este dado não abolirá o acaso. Surgido ainda durante a realização dos primeiros projetos propostos, ele atravessou todo esse tempo e agora vem ao encontro desses últimos deploráveis acontecimentos. Considero-o significativo a ponto de tornar-se quase uma confirmação de alguns aspectos levantados pelo trabalho. Ele se coloca também em continuidade com o que foi desenvolvido ao longo desse texto sobre as indagações a respeito do devir dos objetos e dos lugares, sobre uma função que altera as formas já existentes. Este dado aqui joga é o título atribuído por mim ao trabalho apresentado. A obra chamava-se: "A Função do Amanhã (As Direções Incandescentes)".

O poeta russo Velimir Khlebnikov escreveu, por volta de 1921, um fragmento de texto em que encontramos a seguinte passagem: "Nos dias de seu florescimento, cada povo tem a tendência a considerar seu amanhã como uma tangente ao ponto do seu presente.

Cada povo tem a tendência a experimentar um amargo desencantamento quanto a eficácia e a solidez real de seus meios primitivos de lançar um olhar sobre seu amanhã".¹⁹

Entretanto, hoje o contexto é outro.

A partir especificamente dessas experiências relatadas "que estão longe de serem únicas", o amanhã revelou-se sem futuro.

A novidade nos diz o mesmo: a função do amanhã é o desaparecer do ontem, a função do ontem é o desaparecer do amanhã. Só o presente parece continuar visível, mas sob que condições?

whole time and now it comes to the encounter of those deplorable last events. I consider it significant to the point of almost becoming a confirmation of some acquired aspects by the work. It is also placed in continuity with what was developed along this text about the inquiries regarding the "become" of the objects and of the places, about a function that changes the forms already existent. This figure that I reveal here is the title attributed by me to the presented work. The work is called: "A Função do Amanhã (As Direções Incandescentes)" (The Function of Tomorrow - The Incandescent Directions)". The Russian poet Velimir Khlebnikov wrote, about 1921, a text fragment in which it is found the following stretch: "In the days of its bloom, each people has the tendency to consider its tomorrow as a tangent to the point of its present.

Each people has the tendency to try a bitter disillusion as the effectiveness and the real solidity of its primitive means of throwing a glance over its tomorrow".¹⁹ Nevertheless, the context today is another one.

From specifically those told experiences - that are far away from being the only ones -, tomorrow was revealed without future.

The innovation tells us the same: the function of tomorrow is disappearing of yesterday, the function of the yesterday is disappearing of tomorrow. Only the present seems to continue visible, but under which conditions?



- 1 Lispector, Clarisse. *Água viva*. São Paulo: Circulo do Livro, 1973. p.23.
- 2 Gandelman, Claude. *Représenter le verre*. Traverses, Paris: CIC/Centre Georges Pompidou, n.46, p.114, mar. 1989.
- 3 Carleau, Michel de. *A Invenção do cotidiano: artes de fazer*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1996. p.201-202.
- 4 Especialmente digno de nota foi a destruição pela equipe de limpeza, que precedeu as alterações arquitetônicas do local, de uma "rosados-ventos" na qual eu faria uma pequena intervenção", situada na área externa, junto ao rio, e sustentada por um trilho de aço de aproximadamente cinco metros de altura.
- 5 Marx, Karl. *Livro primeiro: do capital*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p.159. (Coleção Os Pensadores.)
- 6 Luis Camnitzer, artista uruguaio nascido em Lübeck, Alemanha, em 1937. Vive e trabalha em Nova York.
- 7 Camnitzer, Luis. *Una genealogia del arte conceptual latino-americano*. Continente Sul Sur, Porto Alegre, n.6, nov. 1997.
- 8 Katharina Hegewisch, "Un médium à la recherche de sa forme: Les expositions et leurs déterminations", *L'Art de l'exposition – Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Paris, Editions du Regard, 1998, p. 15.
- 9 Hegewisch, Katharina. *Un médium à la recherche de sa forme: Les expositions et leurs déterminations. L'Art de l'exposition – Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle* Paris: Editions du Regard, 1998, p.21.
- 10 *A esse respeito ver o artigo de Harten, Jürgen. L'Âge de l'oligocène à nos jours, Dusseldorf 1972. L'Art de l'exposition – Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle. Paris: Editions du Regard, 1998, p.383.*
- 11 Gerz, Jochen. *De Part – textes depuis 1969*. Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux Arts, Collection Ecrits d'artistes, 1994. p.121.
- 12 Gerz, Jochen. *De Part – textes depuis 1969*. Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux Arts, Collection Ecrits d'artistes, 1994. p.91.
- 13 Adorno, Theodor. *Horkheimer, Max. Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- 14 Alguns comentários e críticas sobre o pensamento de Debord e o Situacionismo podem ser encontrados em: Home, Stewart. *Assaio a cultura*. São Paulo: Conrad Livros, 1999: bem como em Camnitzer, Luis. *Una genealogia del arte conceptual latino-americano*. Continente Sul Sur, Porto Alegre, n.6, nov. 1997. A integralidade dos textos da revista *Internationale Situationniste* foram publicados em: *Internationale Situationniste*, Paris: Librairie Arthème Fayard, 1997.
- 15 Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro – RJ, Contraponto Editora, 1997, p. 14.
- 16 *Idem*, p. 18.
- 17 *Idem*, p. 16.
- 18 Algumas das considerações levantadas também poderiam ser-nos úteis em outras circunstâncias. Elas entrevêm questões, como por exemplo: uma história do monocromo no Brasil, sob o ponto de vista das grandes exposições e eventos, não teria que ser desenvolvida levando-se em conta sua própria objetificação, ou seja a transformação dessa história em valor de troca espetacular?
- 19 Khelebnikov, Vellimir. *Le Plus du futur*. Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 1970. p.233-234.



bibliografia
Bibliography



Artista Plástico – UFRS – Porto Alegre – Brasil.
 Artista Plástico gaúcho, participante do primeiro projeto nacional Rumos Visuais promovido pelo Instituto Cultural Itaú. É professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Vive e trabalha em Porto Alegre.
A fine artist from Rio Grande do Sul, and a participant in the first national project, Visual Ways, that was organized by the Itaú Cultural Institute. He is a teacher at the Federal University of Rio Grande do Sul, and he lives and works in Porto Alegre.

Hélio Ferverza



Goddy CAMARÕES Leve

CAMARÕES
CAMEROON

A visibilidade do invisível the visibility of the invisible A invisibilidade do visível the invisibility of the visible

91

O tópico era na verdade: "o visível e o invisível na arte contemporânea". E eu fui convidado a falar com proeminentes pensadores e artistas de diferentes países e experiências culturais. Você pode acreditar nisso? De qualquer forma eu estava lá. Mas não me pergunte o que eu disse. Eu não me lembro. O que eu não posso esquecer é que o seminário tornou visível o fato que as pessoas no Brasil, nativas ou visitantes, são muito calorosas e encantadoras. O seminário tornou visível que uma rede poderia ser construída, promovendo a compreensão entre pessoas de todas partes do mundo. Ainda se tornou-se visível o fato de que o amor existe e é mais poderoso que ódio. Nós sobrevivemos aos ataques nos E.U.A. e os eventos que se seguiram ao dar e receber AMOR.

Ao voltar para Amsterdã, eu continuo pensando a respeito desse assunto do visível e o invisível na arte contemporânea e a possibilidade hoje de se passar uma semana inteira discutindo o assunto. Arte é sempre sobre o que é visível e o que não, é como e como não ou... mas dificilmente sugeriria este assunto qualquer novidade. Então por que eu fui para Belo Horizonte? Por que foi lá a semana apressada tão interessante?

Talvez o assunto é um material bastante explorado e talvez por causa disso é de certo modo interessante examinar suas estruturas para

The topic was actually: "the visible and the invisible in contemporary art". And I was invited to talk among prominent thinkers and artists from different countries and cultural backgrounds. Can you believe it? Anyway I was there. But don't ask me what I said. I don't remember. What I can't forget is that the seminar made visible the people from Brazil, either natives or visitors, are very warm and enchanting. The seminar made visible that a network could be built, fostering understanding amongst people from the whole world. It made visible that love still exists and is more powerful than hatred. We thus survived the attacks to the U.S.A. and the events that followed by giving and taking LOVE.

Back to Amsterdam, I keep thinking about this issue of the visible and the invisible in the contemporary art and the possibility today of spending a whole week discussing the subject. Art is always about what is visible and what is not or how and how not or... but hardly would such a subject suggest any novelty. Then why did I go to Belo Horizonte? Why was the hectic week so interesting there?

Maybe the matter is a worn out material and maybe because of that it is in a way interesting to scrutinize its fabrics in order to unravel the mysteries they might be hiding. Maybe just a pretext to come together and form a community in a world where people look at others only as



the walking mirror video 2001

desvendar os mistérios que elas poderiam estar escondendo. Talvez seja só um pretexto para reunião e formação de uma comunidade em um mundo onde as pessoas só olham para as outras como inimigos ou oponentes? Assim, eu peguei a minha bicicleta e fui dar uma volta, em uma tentativa de descobrir os lugares onde eu normalmente vou. Eu coloquei duas câmeras, uma na frente e outra atrás. Eu estou certo então que vou ver ambos, antes e depois, e nada ficará invisível no final.

Mas....

O que eu vejo enquanto ando de bicicleta: olhando para a arquitetura, pedestres, carros, ciclistas, ambos à minha esquerda e minha direita... e não é visível no final. O que é usualmente invisível, isto é, como as bicicletas "vêem" a cidade pela qual elas andam, é agora visível. que é usualmente invisível, isto é, como as bicicletas "vêem" a cidade pela qual elas andam, é agora visível. Eu descobri que não importa o quanto dedicado eu seja no tentar, algo sempre será invisível/visível.

Isso é por que cada um de nós precisamos tanto um do outro. Ei, eu já estou falando sobre meu trabalho? O que você achou? Compartilhar é a razão por que eu estava em Belg Horizonte. E eu conheci muitas pessoas dispostas a repartir. Eles me alimentaram com idéias e estratégias e Amor....

enemies or opponents?

So, I took my bike and went for a ride, in an attempt to discover the places where I usually go. I put two cameras, one in the front, the other one behind. I am sure then that I will see both before and behind and nothing will be invisible at the end.

But....

What I see as I ride: looking at the architecture, passers-by, cars, riders both on my left and on my right... are not visible in the end. What is usually invisible, how bicycles "see" the city that is ridden through, is now visible.

I discovered, that no matter how hard I try, something will always be invisible/visible.

That is why we so much need one another, each other so much.

Hey, am I already talking about my work? What did you think? Sharing is the reason why I was in Belg Horizonte. And I met plenty of people ready to share. They fed me with ideas and strategies and Love...



goddy leys

Rijksakademie van Beeldende Kunsten - Artista Plástico - Camarões. Artista Plástico e Videomaker. Vive e trabalha na Holanda. Fine artist and videomaker. Lives and works in Holland.

**RICARDO
BASBAUM**

brasil

O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito de arte

Palestra Ricardo Basbaum 19.09.2001





Eu me proponho a falar acerca do papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito de arte. Não vou ler um texto. Tenho aqui algumas anotações e vou torná-las uma sequência através dessa minha fala.

Arazão, o motivo desse tema, desse assunto, está relacionado à minha atuação como artista, que passa também por este tipo de prática. Quer dizer, existem alguns artistas que não se isolam apenas enquanto produtores do seu próprio trabalho, enquanto criadores mergulhados somente em seu próprio universo poético e que também gastam o seu tempo ou melhor, transformam o tempo de produção também em dedicação à fomentação, à produção, ao agenciamento de outros eventos, envolvendo outros artistas, outros criadores. Seja através do engajamento na edição de publicações, seja reunindo-se em grupos estrategicamente definidos a partir de certas demandas, seja realizando curadorias de exposições, enfim, tudo isso me parece bastante importante para que a gente fuja do estereótipo, dessa imagem tradicional que ainda vigora do artista isolado na sua criação, apenas detentor de uma assinatura e de uma obra que, enfim, luta para ser bem sucedida no circuito – como se fosse possível ser artista isoladamente.

De algum modo, a prática da arte está relacionada à constituição de grupos, à constituição de certos caminhos para que a obra circule, está relacionada mesmo a essa noção, que está tão em voga ultimamente, de comunidade. Se a gente pensar em toda a História da Arte Moderna, mesmo as vanguardas modernas, no início do século, as vanguardas históricas estão todas relacionadas a esses agrupamentos muitas vezes rápidos, muitos fugazes – um par de anos, dois anos, três anos, quatro anos. Esses artistas se encontram ninguém sabe exatamente como, nem por quê e depois desenvolvem uma série de ações, uma série de práticas e depois se separam. Também não se sabe exatamente como eles se descolam. Existe uma espécie de cola, um aglutinante que reúne as pessoas num certo momento e depois aquelas pessoas se separam. Quer dizer, não dá para pensar realmente na produção da arte como um conjunto de eventos isolados, com artistas errantes absolutamente isolados uns dos outros.

É então, nos últimos dez anos, o meu percurso como artista também tem sido ligado a esse tipo de atuação. Basicamente no Rio de Janeiro, através do grupo chamado Visorama, que criamos no início dos anos 90 para produzir discussões e debates em torno da produção mais nova de uma série de artistas que estavam produzindo e que não tinham nenhum retorno por parte da crítica, sem acesso a qualquer conversa um pouco mais

The role of the artist as an events' agent and
productions' promoter in the face of the dynamic of
the art circuit

I intend to speak about the role of the artist as an events' agent and productions promoter in the face of the dynamic of the circuit. I will not read a text. I have some notes here and I will read them in a sequence during my lecture.

The reason for this theme is related to my performance as an artist, and this means that I also have this kind of practice. I mean that there are some artists who do not isolate themselves as only producers of their work, while they are immersed in their poetic universe. They also spend their time, or even better, they transform their production's time in dedication to the promotion, to the production of other events, involving other artists, other creators. And that could be by engaging the edition of publications, meeting groups strategically defined according to certain demands, accomplishing exhibitions' trusteeships. All these points seem to me to be considerably important to help us to get rid of the stereotype, of that traditional image that still exists. I mean, the image of the isolated artist in his/her creation, just owner of a signature and of a work struggling to be successful in the circuit – as if it was possible to be an artist separately.

Somehow, the practice of art is related to the constitution of groups, to the constitution of certain ways through which the art moves; it is related to the notion of community, that one which lately is so in fashion. If we think about the whole History of the Modern Art, even the modern vanguards in the beginning of the century, the historical vanguards are all related to those groupings, which are often fast, transitory – a couple of years, two years, three years, four years. Those artists meet each other, but any of them know exactly neither how, nor why, and later they develop a succession of actions, a list of practices and later they split. It is also not known how exactly they separate from each other. It exists a kind of glue, an agglutinant that gathers people in a certain moment and later those people split. That means, one cannot actually see things in the production of the art as a group of isolated events, with wandering artists, quite isolated from the other ones.

And so, in the last ten years, my career as an artist has also been linked to that kind of performance. Basically in Rio de Janeiro, through the group called Visorama, that we created in the beginning of the year 1990 to produce discussions and debates about the newest production of some artists. They were producing and not getting any feedback from the critic, with no access to any denser information about the productions. There is not an effective circulation of the production that results in a debate, in a critical comment, in short, it doesn't leave any trace. This sensation is terrible, and it took a group of artists of Rio de Janeiro – I myself, Eduardo Coimbra, Rosângela Rennó, Valesca Soares, Marcos André, Rodrigo Cardoso and many others, about ten to twelve artists, to accomplish during one or two years, a succession of meetings to talk about our work, not only among us, but comparing our work to what we considered interesting or not in the Brazilian contemporary production. That was a way found to see our work within a wider production.

That teamwork conducted to the magazine Item. Eduardo Coimbra and I are the editors of this magazine. We released four editions in 1995 and 1996. We stopped doing the magazine but now we will release two more editions. The magazine Item also helped in the construction of a space in Rio de Janeiro, called Espaço Agora-Capacete, where Eduardo Coimbra and I joined with Raul Mourão and Helmut Batista to create a space of exhibitions, performances, videos and debates. I have been having a performance that involves this kind of action. Then I am interested in bringing that kind of problem for a discussion.

It has been perceptible in Brazil, in the last two years, the organization of several groups of artists in several capitals of the country, which I think is a considerably interesting and important indication. When we think about Fortaleza, with a space as the Alpendre (Porch), in Porto Alegre, with the Torreão (Turret). And also the group Linha Imaginária (Imaginary Line) – that actually doesn't have a fixed headquarters: it is organized from São Paulo, but it proposes the accomplishment of exhibitions in whole Brazil. When we think about Rio de Janeiro, about the space called Agora-Capacete that we



espaço sobre as produções. Não há uma circulação efetiva da produção que se desdobre num debate, num comentário crítico, enfim não deixa nenhum traço. Essa sensação é péssima, e levou um grupo de artistas do Rio de Janeiro – eu, Eduardo Coimbra, Rosângela Rennó, Valeska Soares, Marcos André, Rodrigo Cardoso e muitos outros, cerca de dez a doze artistas, a realizarem durante um ou dois anos uma série de encontros para conversar sobre o nosso trabalho, não apenas entre nós, mas colocando o nosso trabalho em contraste com o que a gente considerava interessante da produção contemporânea brasileira ou não, como uma maneira de pensar o nosso trabalho no meio de uma produção mais ampla.

Esse trabalho em grupo se desdobrou na revista *Item*, da qual eu e Eduardo Coimbra somos os editores. Lançamos quatro números em 1995 e 1996. A revista ficou parada e agora vão ser lançados mais dois números. A revista *Item* também levou à construção de um espaço no Rio de Janeiro, chamado Espaço Agora-Capacete, onde eu e o Eduardo Coimbra nos juntamos com Raul Mourão e o Helmut Batista para criarmos um espaço de exposições, performances, vídeos e debates. Eu tenho tido uma atuação que passa por esse tipo de ação. Então me interessa trazer à tona esse tipo de problema para uma discussão.

Além de tudo, tem sido perceptível no Brasil, nos últimos dois anos, a organização de diversos grupos de artistas em várias capitais do país, o que me parece um sintoma bastante interessante e importante. Quando pensamos em Fortaleza, com um espaço como o Alpendre, em Porto Alegre, com o Torreão, no grupo Linha Imaginária – que na verdade não tem sede fixa: ele é organizado a partir de São Paulo, mas propõe a realização de exposições pelo Brasil inteiro. Quando pensamos no Rio de Janeiro, no espaço que nós criamos chamado Agora/Capacete e que atraiu imensa atenção em apenas um ou dois anos de existência, até por haver uma necessidade desse tipo de ação, desse tipo de espaço. Não posso me esquecer do grupo Camelo de Recife e de outros que eu não tenho registro neste momento.

Se escapamos do Brasil, vemos diversos centros de artistas em Londres, em Portugal, a presença de um grupo chamado Vírose, de uma galeria chamada ZDB que também começou com formação independente. Percebe-se que tudo isso na verdade são mais do que espaços alternativos, alternativas a uma carência do circuito que indica a emergência de um outro modo de organização. Na verdade, este modo não começou agora na virada do século. Ele data pelo menos dos anos 70. Foi típico desse momento a emergência de uma série de centros de artistas de diversos países, em diversas capitais do eixo Europa – Estados Unidos: centros autônomos de artistas independentes. Logo, mais do que simplesmente uma alternativa de trabalho, acho que esta movimentação pode ser um indicio da necessidade da invenção de uma outra organização dos artistas para pensar a produção da sua obra, para pensar suas questões de trabalho frente ao ambiente do circuito de arte e à economia do novo capitalismo, ao arranjo do mundo globalizado, isto é, frente a esse grande circuito de arte que se vê hoje como hiper-institucionalizado, movimentando uma economia significativa, uma grande soma de dinheiro com suas grandes exposições, mostras internacionais, bienais, documentas, etc...

A presença desses centros de artistas parece ser bastante importante. É necessário ressaltar que, nos últimos dois anos, esses agrupamentos têm se multiplicado e ocupado um lugar de destaque no Brasil, a ponto de alguns desses centros independentes terem merecido apoios de empresas como a Petrobrás que, por exemplo, apoia, a partir de julho de 2001, a programação anual do Alpendre em Fortaleza e do Espaço Agora-Capacete do Rio de Janeiro. O desejo de uma empresa desse porte de associar a sua marca a uma iniciativa desse tipo mostra, sem dúvida, o papel importante que esses centros possam estar desempenhando no tecido nacional brasileiro.

Acho que seria interessante até pensar esses centros como um palco, ou uma ponte, ou algo que aponta para uma reformatação desse circuito de arte no Brasil. Desde logo fica então a pergunta: será que estamos presenciando uma transformação do circuito de arte brasileira, um diferente arranjo desse circuito, a emergência de uma outra consciência, nova por parte dos artistas contemporâneos, de como conduzir a sua obra, percebendo a inserção do seu trabalho frente ao circuito e aglutinando um poder estratégico do seu trabalho? Isto significa perceber a necessidade desses agrupamentos como fontes de incentivo à produção dos artistas, ao apoio à sua produção ou à construção de alianças com outros artistas, com outros centros, etc.

Quando a gente pensa nesses centros de artistas em nível global, tenho certeza de que podemos pensar nessas iniciativas em diversos lugares do mundo, nos cinco continentes. Eu diria sem sombra de dúvida que isto não deixa de ser também uma reação, uma reformatação do circuito frente ao chamado capitalismo avançado, globalizado, frente ao biocapital nesta sua nova forma de funcionamento, com seus fluxos e movimentos não lineares, sintoma de extrema atualização da sua circulação. Os centros de artistas são agrupamentos diferenciados que conseguem mais flexibilidade de deslocamento do que as grandes instituições, não simplesmente enquanto centros alternativos, mas como agrupamentos que têm uma estrutura burocrática minimizada, permitindo esta flexibilização.

created and that attracted immense attention in just one or two years of existence. And a probable reason for that was the need for that kind of space, for that kind of action. I cannot forget the group Camelo (Camel) from Recife and others that I don't remember at the moment. If we leave Brazil, we will see several centers of artists in London, in Portugal, the presence of a group called Virose, of a gallery called ZDB that also began with independent formation. It is noticed that all these spaces are actually more than alternative spaces, other options to a lack of possibilities of the circuit, what indicates the need for another organization way. Actually, this way of doing things didn't begin before the turn of the century. It began around 1970. It was typical of that moment the emergence of a succession of artist centers in some countries, in some capitals of the United States and Europe area: autonomous centers of independent artists. Therefore, more than simply a work alternative, I think this movement indicates the needs to invent another organization way of the artists, in order to think the production of their work, to think the subjects of their work in the face of the atmosphere of the art circuit and the new capitalist economy, the arrangement of the globalized world. That is, in the face of that great art circuit that seems today as hyper-institutionalized, moving a significant economy, a great sum of money with its great exhibitions, international displays, biennials, etc....

The presence of those centers of artists seems to be considerably important. It is necessary to point out that, in the last two years, those groupings have multiplied and occupied a prominent space in Brazil, to the point that some of those independent centers have deserved support of companies as Petrobras. This oil company supports, starting from July 2001, the annual program of the Alpendre in Fortaleza and of the Espaço Agora-Capacete in Rio de Janeiro. The desire of such a significant company to associate its mark to that kind initiative shows, without a doubt, the important role that those centers are playing in the Brazilian national net.

I think it would be interesting even to think those centers as a stage, the beginning of a new era, or something that points to a reshaping of that art circuit in Brazil. So, I would like to ask: are we being witnesses of a transformation in the Brazilian art circuit, of a different arrangement within that circuit, the emergence of another conscience, a new one from the side of the contemporary artists? Does this new conscience involve, how to lead their work, noticing the insertion of it into the circuit, and agglutinating to it a strategic power? This means to notice the need of those groupings as incentive sources to the artists' production, to support it, or to establish alliances with other artists, with other centers, etc.

When we think about those centers of artists in a global level, I am sure that we can think about those initiatives in several places of the world, in the five continents. I would say, undoubtedly, that this is also a reaction, a reshaping of the circuit in the face of the so called advanced capitalism, globalized, in the face of the capital in its new operation form, with its non linear flows and movements, symptom of an extreme updating of its circulation. The artists' centers are differentiated groupings, in which the flexibility to move is greater than in the big institutions, not only because they are alternative centers, but also because they have a minimized bureaucratic structure, which allows the flexibility.

Well, it seems also important to define the idea of an art circuit as a notion that emerges very clearly from the conceptual artists' practice. This notion is before an art system large of responsibility of those artists, who were called conceptual artists at a certain moment that can be dated between mid-1960 and mid-1970. It was when that production emerged and got a name, a label and starts pointing a certain way to work. Its concern fell upon the understanding in regard of the characters of the circuit, the elements, the instances of the art circuit, while being responsible for the production of the work sense. Those artists' practice informed the whole art circuit that built a conscience of its several roles, as an artist, critic, gallery owner, curator, collector, etc.

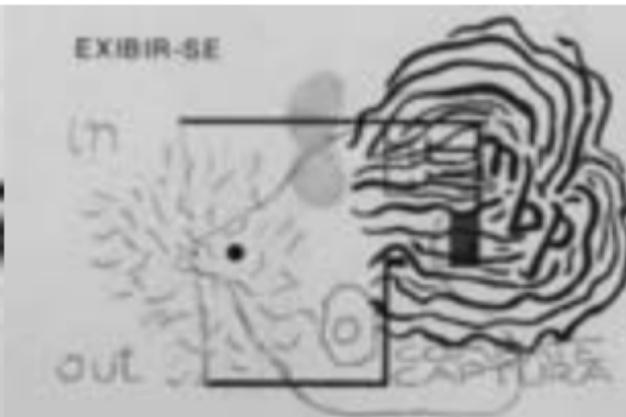
These relationships received a great deal of attention by those artists and they made works that brought up, with much lucidity, the role of several of those elements that set the so called art circuit, indicating them also as responsible for the construction of the work sense. That picture today seems much more evident for us: the work sense is built by the way of its circulation, by the institutions, by the way that the work passes through, by the flow it develops in its movements. And that could be the museum, the gallery or cultural center, or through the collector, magazine or the critic. These actors started to bring up the conscience that each one of those moments was also responsible for the construction of the work sense.

We can notice several different actions showing that all those interfaces of the work are also responsible for the construction of its sense. Of course we can think that Marcel Duchamp had already made visible a key point of that problem when he shows that anything that is inside of any art institution, formatted as a work of art, it is going to acquire that sense, it is going to question that place of the work of art: its famous ready-mades already touch the institutional line of the work of art.

And the circuit notion, one we should not forget, is a consequence of the science or from a field that appears in mid-twentieth century: cybernetics. With its notion of circulation, of system, that things are not stopped but articulate themselves in certain ways, cybernetics comes from



103



Bem, a idéia de circuito de arte também parece importante de ser colocada enquanto noção que emerge com bastante clareza a partir da prática dos artistas conceituais. A noção de um circuito diante de um sistema de arte é, em grande parte, de responsabilidade da prática mesma daqueles artistas que foram denominados artistas conceituais, em um certo momento que pode ser datado entre meados dos anos 1960 e meados dos anos 1970, quando essa produção emerge e ganha um nome, um rótulo e aponta um certo modo de trabalhar. Sua preocupação incide sobre a conscientização acerca dos personagens do circuito, dos elementos, das instâncias do circuito da arte enquanto responsáveis pela produção de sentido da obra. A prática desses artistas informou todo o circuito de arte que construiu uma consciência dos seus diversos papéis, seja como artista, crítico, galerista, curador, colecionador, etc.

Esses artistas depositaram uma grande atenção nestas relações e fizeram trabalhos que traziam à tona, com muita lucidez, o papel de várias dessas instâncias que vêm a compor o chamado circuito de arte, apontando-as como também responsáveis pela construção do sentido da obra. Hoje para nós esse dado já parece muito mais evidente: o sentido da obra é construído pelo modo de sua circulação, pelas instituições, por onde essa obra passa, pelo trânsito que a obra consegue construir nos seus deslocamentos, seja através do museu, da galeria ou do centro cultural, ou via colecionador, pela revista ou pela crítica. Isso tudo foi trazendo à tona a consciência de que cada um desses momentos era também responsável pela construção do sentido da obra.

Podemos perceber as mais diversas ações mostrando que todas essas interfaces do trabalho também são responsáveis pela construção de seu sentido. Claro que podemos pensar que Marcel Duchamp já havia tornado visível um ponto chave desse problema quando mostra que qualquer coisa que está dentro de uma instituição de arte, formatada enquanto obra de arte, vai ganhar esse sentido, vai questionar esse lugar da obra de arte: seus famosos ready-mades já tocam nesse traço institucional da obra de arte.

É a noção de circuito, não se deve esquecer, é consequência dessa ciência ou desse campo que surge na metade do século vinte, o campo da cibernética, com sua noção de circulação, de sistema, de que as coisas não estão paradas mas sim articulam-se através de certos caminhos. Cibernética vem de uma expressão grega que significa *homem do leme, timoneiro*. A cibernética quer pensar a economia desses circuitos. Como enfim a energia circula? Como ela se transforma? Como se dá a regulação dessa energia? O circuito de arte também está submetido a uma série de mecanismos reguladores que administram sua economia interna, o caminho de circulação da obra, dos valores, os jogos de poder, etc.



a Greek expression that means man of the rudder, steersman. The cybernetics wants to think the economy of those circuits. How does all this energy circulate after all? How does it transform itself? How is it regulated? The art circuit is also subdued to a succession of regulatory mechanisms, which manage its internal economy, as well as the way a work, or the values, the games of power et cetera circulate.

I have the impression that the conceptual art and the cybernetics field are responsible for our notion of art circuit. It is thought, for example, that an exhibition doesn't happen without the part of the publicity, without a relationship with the market, without an interface with the critic, without a relationship with the collections, etc. And those relationships are not exactly relationships that have to be necessarily successful. Successful or not they are at once relationships. There isn't anything that is wasted: it falls to the moment the work of art to collaborate circulates, with the production of the sense, once it aggregates elements to think about work, without considering it separately, in its relationships with all those various fields.

Then I think it is also important, getting closer to the Brazilian scenery, to think that the 80's, those famous years, in its economical and political conservatism of the Reagan and Thatcher era, marked by the so called return to the painting (what actually was a stereotype of that time, because the 80's could not be reduced in any way to this return). The 80's, in fact, reflect a new economy of the art circuit, with a considerable acceleration that allowed a performance reassessment of the galleries and museums, with the rebirth of the art publications, for example.

The paintings in its monumental dimensions, the artist's figure as celebrity - very similar to the celebrity from the pop music sphere - is a phenomena from those years, and the so called "return to the painting" also brings an apparent naturalization of the art circuit. A little of the circuit's critical dimension was lost, being assumed that the usual in art - and that was in the period a very typical, perhaps even stereotyped sensation - it was really a circuit that absorbed the productions naturally and that, starting from the moment that the artists accomplished their works, their paintings, they already left the studio defining their circulation, going to the collections, being this the course to be traveled across, without intending the other parts of the circuit.

The artistic became gradually professionalized, as if that professional artist should accept his/her condition naturally not thinking about the complicated relationship that exists between the production of the work of art and its transformation in capital. I do not mean that the art should be responsible for annihilating the capital operation way because the art doesn't have the power to completely transform those relationships. But the place of the work of art in the western world has also been a place of denaturalizing those relationships, of not turning them so automatic. And one also always notices that those mechanisms can the whole time be deviated, twisted, reinvented, and just like each production will necessarily have to create, in certain way, an economy for its circulation.

The logic a painting circulates is completely different from the logic an installation or a performance does. It can be thought that the painting is an object that will be easily transported from one place to another, from the exhibition to the collector's house, without great traumas. And so, those other kinds of work have to invent another economy for their circulation that may go not exactly by the purchase and sale of an object, but for other courses: closer to, for example, the way a film or video are exhibited, inaugurating another set of strategies for the circulation of the work.

Tenho a impressão de que a arte conceitual e o campo da cibernética são responsáveis pela nossa noção de circuito de arte. Pensa-se, por exemplo, que uma exposição não acontece sem a parte da publicidade, sem uma relação com o mercado, sem uma interface com a crítica, sem uma relação com as coleções, etc. E essas relações não são exatamente relações que têm que ser necessariamente bem sucedidas. Bem ou mal sucedidas são desde já relações. Não há nada que seja desperdiçado: cabe ao momento de circulação da obra de arte colaborar para a produção do sentido, uma vez que vai agregando elementos para se pensar o trabalho, sem considerá-lo isoladamente, em suas relações com esses diversos campos.

Então também me parece importante. Já chegando um pouco mais perto do cenário brasileiro, pensar que os anos 80, esses famigerados anos, no seu conservadorismo econômico e político da era Reagan e da era Thatcher, marcados pela chamada “volta à pintura” o que não deixa de ser um estereótipo da época, porque os anos 80 não se reduzem de maneira alguma a esta onda), são mesmo um reflexo de uma nova economia do circuito de arte, com um aquecimento em grande escala que permitiu uma redimensionalização da atuação das galerias e museus, com o ressurgimento das publicações de arte, por exemplo.

As pinturas nas suas dimensões monumentais, a figura do artista como celebridade – muito parecida com a celebridade do mundo da música pop- são fenômenos desses anos e a chamada volta à pintura traz também uma aparente naturalização do circuito de arte. Perdeu-se um pouco a dimensão crítica desse circuito, pensando-se que o comum da arte – e essa era uma sensação muito típica, talvez até estereotipada, do período – era mesmo um circuito que absorvia naturalmente as produções e que, a partir do momento que os artistas realizavam as suas obras, suas pinturas, elas já saíam do ateliê definindo sua circulação, indo para as coleções, sendo este o percurso a ser atravessado, sem tensionar as demais instâncias do circuito.

Houve uma certa profissionalização do artista, como se esse artista profissional devesse aceitar mesmo naturalmente sua profissionalização sem pensar a relação complicada que existe entre a produção da obra de arte e a sua transformação em capital. Não que a arte vá ser responsável por aniquilar um modo de funcionamento do capital porque a arte não tem poder para transformar completamente essas relações. Mas o lugar da obra de arte no mundo ocidental tem sido um lugar também de desnaturalizar essas relações, de não torná-las tão automáticas, de sempre perceber como esses mecanismos podem ser o tempo inteiro desviados, retorcidos, reinventados, e como também cada produção necessariamente vai ter que criar, de certo modo, uma economia para sua circulação.

A lógica de circulação de uma pintura é completamente diferente da lógica de circulação de uma instalação ou de uma performance. Pode-se pensar que a pintura é um objeto que vai ser transportado facilmente de um lugar para outro, da exposição para a casa

So, each kind of work, each medium has to develop an economy that not always will be unique, homogeneous, uniform. What could a performance produce? A video record, a DVD, an audio CD, or just the need of a reexhibition in a different moment? Then, more than never, when we think of the art circuit in its multiple means, in its expression and creation possibilities, it is also necessary to think the economy of that circuit, its scheme, in a much wider way, a nd also to answer to that variety of action forms and demands.

This way, the eighties brought a dangerous naturalization of the circuit starting from the professional artist's figure, of the automatically successful artist. Remembering the quote by Roland Barthes, "the artist's victory is the defeat of the society", we noticed that the artist's relationship with the society is not a very simple one, and the value of the work of art is not simply automatically translatable in an economical value. Such a simple parallel does not exist. The 80's ran often the risk of producing an equivalence among values, in the sense that "the best work was the most expensive one", without showing the abyss that exists between the economical value, the artistic value and the other values associated to the production of the work of art.

In Brazilian terms, I think that that slogan of the return to the painting - a true stigma - is still a thorn in side in the recent historiography of the Brazilian art. A wider reading of the Brazilian art in the 80's is still to come, since the artists of that period, who were directly linked to the return to the painting, are in a certain way mapped, listed. They find a place inside of that history of the art. But a succession of other initiatives that were not directly connected to the return to the painting, although many times they can be narrowly close to it, they are pressed down by the History of the recent Brazilian Art, without getting the recognition that corresponds to their importance. Groups such as "3no3" (three we three), "Seis mãos" (Six hands), Alex Hamburger work and Márcia X., for example, responsible for a row of actions linked to the performance and to typical interventions in the 1980's, don't seem to be registered in the History of the Brazilian Art. This situation does reveal a gap, displays a certain difficulty of transposition of the Brazilian historiography, a lack of flexibility, or perhaps an excessively strong link between this History of the Brazilian Art (we know

do colecionador, sem grandes traumas. E aí, esses outros tipos de trabalho têm que inventar uma outra economia para sua circulação que pode passar não pela compra e venda de um objeto exatamente, mas por outros caminhos: aproximar-se, por exemplo, de modos de exibição do filme ou do vídeo, pela produção de múltiplos, inaugurando uma outra série de estratégias de circulação do trabalho.

Assim cada tipo de trabalho, cada meio vai ter que desenvolver igualmente uma economia que não será sempre única, homogênea, uniforme. Uma performance pode produzir o quê? Um registro de vídeo, um DVD, um CD áudio, ou apenas a necessidade de uma reencenação em novo momento? Então, mais do que nunca, quando pensamos o circuito de arte em sua multiplicidade de meios, de possibilidades de expressão e de criação, é preciso também pensar a economia desse circuito, sua trama, de uma maneira muito mais ampla. Até para responder a essa variedade de formas de ação e de demandas. Desse modo, os anos 80 trouxeram uma perigosa naturalização do circuito a partir da figura do artista profissional, do artista automaticamente bem sucedido. Lembrando uma frase de Roland Barthes, “a vitória do artista é a derrota da sociedade”, percebemos que a relação do artista com a sociedade não é uma relação muito simples, e o valor da obra de arte não é simplesmente traduzível automaticamente em um valor econômico. Não existe tal paralelo tão simples. Os anos 80 correram muitas vezes o risco de produzir uma equivalência entre valores, no sentido de que “o melhor trabalho era o trabalho mais caro”, sem mostrar o abismo que existe entre o valor econômico, o valor artístico e os demais valores associados à produção da obra de arte.

Em termos brasileiros, parece-me que esse slogan da volta à pintura – um verdadeiro estigma – ainda é uma pedra no sapato da historiografia recente da arte brasileira. Ainda está por se fazer uma leitura mais abrangente da arte brasileira nos anos 80, porque os artistas destes anos, que foram ligados diretamente à volta à pintura, estão de certa maneira mapeados. Encontram um lugar dentro dessa história da arte. Mas uma série de outras iniciativas que não passaram diretamente pela volta à pintura, ainda que possam tangenciá-la muitas vezes, são recalçadas pela História da Arte Brasileira recente, sem

about the research and work difficulties) and the mechanisms of the market. But when one considers these market mechanisms in Brazil are not that consistent - they are considerably small when compared with other places in which the art market plays a strong role - one notices the adversities and contradictions along which we live in our country.

Another important feature to be thought about regarding the artists' groupings in Brazil is the need that they demonstrate of answering to a certain inoperativeness of the institutions. In general, with their difficulties of budgets, etc, these institutions are almost like shop windows - considering the perverse side of the voyeurism - and not institutions that promote the contemporary production in its adequate need. Some - the more acting ones - get involved even in the promotion of the production, of works of art and ideas, going beyond the dimension of the shop window event. That means, in the sense of showing the works, ready exhibitions, which come previously conceived as a package and most of the times expensive.

In general, the institutions cannot organize themselves in the sense of promotion. They do not have budgets to make the production of new works possible or a new idea, in the laboratory level, the experimentation or a publication, or the organization of readings and discussions. The institutions that act like this could do certainly more. In relation to it, I think that those groupings of artists try to assume the responsibility of the production, of the promotion of the work of art, trying to create mechanisms in which the practice of negotiation of the work (to work as an agent for it) is not separated from its production and from the production of an idea linked to it.

And it is what happens, for example, in places such as the Alpendre or in a succession of actions of the group Camelo. It urges to think how the characteristics of the art circuit in Brazil are processed. It is necessary start this kind of discussion, and to investigate how the collections are organized and why do so few art galleries exist? Why does a cliché survive, who defines the gallery as simply a commercial place? Why could not be a place for managing a so-called "advanced" production?

Of course the artistic circuit from any country will be narrowly related to the economy of this country. Obviously, the Brazilian art circuit can only be a reflection of the Brazilian economy that, as everybody knows, is complicated and deeply problematic in its revenue distribution. We all know about the problems of the Brazilian economy. Making from the difficult national wealth circulation a base, the Brazilian art circuit will certainly be a reflection of the economy. All the distortions of the Brazilian economy will be reflected in problems of the art circuit.

Perhaps I should have stated this matter before, but it is good opportunity to remember that many of the critics linked to the production of the 70's have very important texts on the subject of the art circuit, about the need of constructing an art circuit in order to promote the production of contemporary art. Authors such as Paulo Venâncio Filho or

merecer um mapeamento correspondente à sua importância. Grupos como "3nós3", "Seis mãos", o trabalho de Alex Hamburger e Márcia X., por exemplo, responsáveis por uma série de ações ligadas à performance e à intervenções típicas dos anos 80, não parecem estar registrados na História da Arte Brasileira. Esta situação revela mesmo uma lacuna, mostra uma certa dificuldade de deslocamento da historiografia brasileira, uma falta de flexibilidade, ou talvez um atrelamento demasiado dessa História da Arte Brasileira (sabemos das dificuldades de pesquisa e trabalho) aos mecanismos do mercado. Mas quando



se pensa que estes mecanismos de mercado no Brasil não são tão consistentes assim – são bastante irrisórios quando comparados com outros locais em que o mercado de arte desempenha um papel forte – percebe-se as adversidades e contradições dentro das quais vivemos em nosso país. Outro traço importante a ser pensado com relação aos agrupamentos de artistas no Brasil, é a necessidade que demonstram de responder a uma certa inoperância das instituições. De modo geral, com suas dificuldades de verbas, etc., essas instituições acabam por ser quase que vitrines – considerando o lado perverso

Ronaldo Brito emphasized, back in 1980-81 or even before, that there will be no Brazilian contemporary art, if there isn't a circuit of art minimally structured. If we want to observe the Brazilian art nowadays or at any other moment, we will see that it will be in close relationship to the structure of the circuit, according to how it situates itself at that moment. It is curious to think that the Brazilian arts gains relevance abroad from the 90's onwards, many times thanks to the action of some galleries that were very well organized to take this art to great fairs and great international exhibitions.

Headquartered in São Paulo, the gallery Camargo Vilaça had, for example, a very important role in that. But at the same time, people abroad would ask themselves (they did asked me once) if "All the Brazilian artists that we know are from the gallery Camargo Vilaça"? Of course the extreme organization of that gallery and the care with "its" artists showed the Brazilian art in the international economical circuit. Of course a gallery supports "its" artists interests. After all it is a private institution. But it is also clear that a gallery cannot welcome all the production of a country. It comprises just a portion of that, and that is of course important, but does not reflect the whole diversity of the artistic production as a whole.

Certainly this organization allowed consented that part of this production would circulate in another set. But wouldn't it be that this circulation was due to the wish to import those centers had, instead of an exportation wish of Brazil? It seems much more that the consumption wish of another place, which wanted circulation images in large scale, prevailed, and the thinking behind those images were not important, since it is easier to export the objects, than the readings of those objects. It is actually a linguistic barrier that makes the situation more complex. Therefore, would not this presence of the Brazilian art since 1990 be possible much more for a importation desire of those big centers than a real wish of the artists' intervention in a certain

scenery? Of course, when we consider and reflect on the economy, the Brazilian circuit of art implicates in a very unequal distribution of the artistic capital. It just promotes the circulation of a tiny portion of the production. It is meant, that these few galleries that can be more organized, don't welcome the variety, the diversity of all the production of the Brazilian contemporary art. It still exists in this context the mustiness of a certain elitism that is not so ostensibly seen in the big international centers. A very reactionary mustiness, which reflects the way Brazilian elite deals with the values of the contemporary

do voyeurismo – e não instituições que fomentam a produção contemporânea em sua devida necessidade. Algumas – as mais atuantes – acabam se envolvendo mesmo na promoção da produção, tanto de obras quanto de pensamento, ultrapassando a dimensão do evento-vitrine, no sentido de mostrar obras, exposições prontas que chegam já pensadas como um pacote, muitas vezes com altos custos.

Em geral, as instituições não conseguem se organizar no sentido do fomento, de ter verbas para possibilitar a produção de trabalhos novos ou de um pensamento novo, no nível de um laboratório, de uma experimentação ou de uma publicação, ou da construção de leituras e discussões. As instituições que agem assim, deixam a desejar. Frente a isso, parece-me que esses agrupamentos de artistas procuram assumir a responsabilidade da produção, da fomentação da obra de arte, procurando criar mecanismos nos quais a prática do agenciamento da obra não esteja separada de sua produção e da produção de um pensamento a ela ligado.

É o que ocorre, por exemplo, num local como o Alpendre ou numa série de ações do grupo Camelo. É preciso pensar urgentemente como é que se processam as características do circuito de arte no Brasil. É preciso levantar esse tipo de questão. Investigar como se organizam as coleções e por que é que existem tão poucas galerias de arte? Por que sobrevive um clichê que demarca a galeria como um local simplesmente mercantil? Por que este não pode ser também um local de agenciamento de uma produção dita "avançada"? Parece claro que o circuito de arte de qualquer país vai estar estreitamente relacionado com a economia deste país. Obviamente, o circuito de arte brasileiro só pode ser um reflexo da economia brasileira, que todos sabem ser complicada, profundamente desastrosa na sua distribuição de renda. Todos sabem dos problemas da economia brasileira. Tomando por base a dificuldade de circulação da riqueza dentro do país, é claro que o circuito de arte brasileiro vai ser um reflexo dessa economia. Todas as distorções da economia brasileira vão se refletir em problemas do circuito de arte.

Talvez eu devesse ter colocado antes essa questão, mas é oportuno lembrar que muitos dos críticos ligados à produção dos anos 1970 têm textos importantíssimos sobre a questão do circuito de arte, sobre a necessidade de construção de um circuito de arte para haver uma produção de arte contemporânea. Autores como Paulo Venâncio Filho ou Ronaldo Brito enfatizaram – isso em 1980-81 ou mesmo antes – que não há como ter uma arte brasileira contemporânea se não houver um circuito de arte minimamente estruturado.

Se quisermos observar a arte brasileira, no momento atual ou em qualquer outro momento, veremos que ela estará em estreita relação com a estrutura do

art. A lot of times, the galleries, those passing places of the art to the market, end up contaminated by certain addictions that are typical of the country, which still has so many economical problems and so much backwardness... If we think that in the year 2001 the land reform is still to be done in Brazil, we notice the structural problems of the economy.

And if we think that many of the great Brazilian collectors have its economical base in the agro industry, in the coffee branch, or orange, or sugar cane, for example...

If we recall a collector such as Charles Saatchi, English, who is advertiser, it is noticed how far the economical insertion also reveals and inflects the different attitude different of each great collector in the face of the circuit. An advertiser has an agile, fast, and an even arrogant glance. He thinks that he can build or destroy automatically the image of anything. Perhaps a collector who has his/her economical base in the agriculture doesn't have in the glance the agility of an advertiser.

Here I am not exactly saying what is good and what is bad, but just bringing a very important figure to think about: the economical base of an art circuit. In which way does that characterize and constitute a circuit? What kind of money does circulate? How is that connected to the game of the contemporary languages?

In short... all this is very complex with regard to the artistic production. It is very interesting and very important to think about the economy of the Brazilian art. What sum of money does circulate in the Brazilian art in a year? It is not known. Probably such data does not exist. And if we want to put that question and dynamics, it will be a little difficult.

circuito, conforme este se coloca naquele momento. É curioso se pensar que a arte brasileira ganha uma relevância no exterior a partir dos anos 1990, muitas vezes graças à ação de algumas galerias que se organizaram muito bem para levar esta arte para grandes feiras e grandes mostras internacionais.

Sedlada em São Paulo, a galeria Camargo Vilaça teve, por exemplo, um papel importantíssimo nisso. Mas ao mesmo tempo no exterior, as pessoas se perguntavam (me perguntaram uma vez) se “Todos os artistas brasileiros que conhecemos são da galeria Camargo Vilaça?” Claro que a extrema organização dessa galeria e o cuidado com “seus” artistas fizeram com que a arte brasileira circulasse num circuito econômico internacional. É claro que uma galeria defende o interesse dos “seus” artistas. Afinal é uma instituição privada. Mas é claro também que uma galeria não pode acolher toda a produção de um país. Ela abarca apenas uma parcela que, tendo sua importância, não reflete efetivamente toda a diversidade da produção artística como um todo.

Certamente essa organização permitiu que uma parte da produção pudesse circular em outra esfera. Mas será que essa circulação não se deveu muito mais a um desejo de importação por parte desses grandes centros do que a um desejo de exportação por parte do Brasil? Parece ter prevalecido muito mais a vontade de consumo de um outro lugar que ambicionava por imagens para circulação em larga escala, não se interessando tanto por processos de pensamento. Porque é mais fácil exportar os objetos do que as leituras desses objetos. Na verdade, existe uma barreira linguística que é um complicador.

Portanto, será que a presença da arte brasileira no circuito internacional a partir dos anos 1990 não se deu, num primeiro momento, muito mais por uma vontade de importação por parte dos grandes centros do que por uma real vontade de intervenção dos artistas num certo panorama? Claro está que, acolhendo e refletindo a economia, o circuito de arte brasileiro implica numa distribuição também muito desigual do seu capital artístico. Então ele promove a circulação apenas de uma parcela ínfima da produção. Quer dizer, estas poucas galerias que podem ser mais organizadas, não acolhem a variedade, a diversidade de toda a produção da arte contemporânea brasileira.

E ainda existe neste contexto o ranço de um certo elitismo que não se vê tão ostensivamente nos grandes centros internacionais. Um ranço bastante reacionário que reflete o modo como a elite brasileira lida com os valores da arte contemporânea. Muitas vezes, as galerias, esses locais de passagem da arte para o mercado, acabam se contaminando com certos vícios que são típicos do país, ainda com tantos problemas econômicos e tantos atrasos... Se pensarmos que a reforma agrária ainda está por se fazer no Brasil do ano 2001, percebemos os problemas estruturais da economia.

Some time ago, all of us saw a succession of debates around the Biennial in São Paulo, symptoms of a crisis and of a number of conflicts. What is surprisingly noticed it is that it was a debate played by bankers. It is also interesting to think the actual moment, in which the industries, the companies and the great economical corporations are interested in supporting the culture and art. This is a new figure in Brazil, the figure of the cultural marketing is a new presence. Companies as Petrobrás, big banks such as Banco Itaú or the Bando do Brasil (TN – Bank of Brazil), each of them, through their cultural centers, create new basis for the Brazilian culture. Many of those institutions are not prepared to think the art work, to understand what kind of investment they are doing, where the money is being invested, what kind of proposal is being supported, etc. We saw in those debates around the Biennial of São Paulo a curious polarization between two bankers, Edegar Cid Ferreira and Milú Villela, two figures of the financial universe. Why was the discussion about the curatorial project of the exhibition director in secondary plan? In the face of that, it is important for the artists to be aware and notice the power that they have with regard to their works in the sense of building attraction places, territories that get to attract the attention and to agglutinate a succession of connections. That is not little, because it seems that to produce art it is really to build these special places, attraction areas. Artists have always noticed that. In a certain way, they had always a diffuse awareness that they have been playing that role of big promoters of this attraction. And that a dynamics exists to be noticed, led and orchestrated around the work of art.

And the artists' centers are exactly the practice of that dynamics that, through the production of the work of art, the understanding of the game of languages and its relationship with the social and economical net, the understanding of the artist's attitude in the face of the circuit and of the role that it carries out (the debate about the artist's image that is being built). This practice makes clear that it is not possible to intervene, it is not possible to insert the work into the circuit without thinking in the economy of the work before the complexity of that insertion. That demonstrates a conscience of the role of the artist in the face of that whole net and it shows that the artist is always an agent of transformation of it.

Many times, it is thought that in the eighties, starting from the naturalization of the circuit that we were talking about, an image of the artist was created in a second or third level. And this level was much less important than the one of the gallery owner or the one of the curator, as his/her function was simply to produce something demanded from him/her, without arraigning this demand. And when we think about the artist as being a pole of attraction of that dynamics, it can be noticed that there is the possibility of another way of thinking.

É se pensarmos que muitos dos grandes colecionadores brasileiros têm a sua base econômica na agroindústria, seja no ramo do café, da laranja ou da cana-de-açúcar, por exemplo... Se lembrarmos de um colecionador como Charles Saatchi, inglês, que é publicitário, percebe-se o quanto a inserção econômica também revela e modula a atitude diferente de cada grande colecionador frente ao circuito. Um publicitário tem um olhar ágil, veloz, um olhar que é até prepotente, arrogante, que acha que pode construir ou desconstruir automaticamente a imagem de qualquer coisa. Talvez um colecionador que tenha a sua base econômica na agroindústria não tenha no olhar a agilidade de um publicitário.

Não estou exatamente aqui dizendo o que é bom e o que é mau, mas apenas trazendo um dado muito importante para se pensar: a base econômica de um circuito de arte. De que modo isso caracteriza e constitui um circuito? Que tipo de dinheiro circula? Como isso se relaciona com o jogo das linguagens contemporâneas? Enfim... tudo isso é muito complexo em suas relações com a produção artística. É muito interessante e muito importante se pensar acerca da economia da arte brasileira. Que soma de dinheiro circula na arte brasileira em um ano? Não se sabe. Provavelmente não se tem esses dados. E se quisermos levantar e perceber essa dinâmica, será um pouco difícil.

Há pouco tempo atrás, todos nós vimos uma série de debates em torno da Bienal de São Paulo, sintomas de uma crise e de vários conflitos. O que se percebe curiosamente é que foi um debate protagonizado por banqueiros. Também é interessante se pensar o momento de hoje, em que as indústrias, as empresas e as grandes corporações econômicas estão interessadas em apoiar a cultura e arte. Esta é uma figura nova no Brasil, a figura do marketing cultural é uma presença nova. Empresas como Petrobrás, grandes bancos como o Banco Itaú ou o Banco do Brasil com seus centros culturais criam novos dados para a cultura brasileira. Muitas dessas instituições não estão preparadas para pensar o trabalho de arte, para poder entender que tipo de investimento estão fazendo, aonde o dinheiro está sendo investido, que tipo de proposta está sendo apoiada, etc. Vimos nesses debates em torno da Bienal de São Paulo uma curiosa polarização entre dois banqueiros, Edegar Cid Ferreira e Milú Villela, duas figuras do universo financeiro. Por que será que a discussão do projeto curatorial do diretor da mostra ficou em plano secundário?

Frente a isso tudo, é importante que os artistas tenham consciência e percebam o poder que têm em relação aos seus trabalhos no sentido de construir locais de atração, territórios que consigam atrair a atenção e aglutinar uma série de conexões. Isso não é pouco, pois parece que produzir arte é mesmo construir estes locais especiais, regiões de atração. Os artistas sempre perceberam isso. De certa maneira,

Therefore, those centers of artists certainly show learning, another conscience. When we see a project as the Rumos Visuals (TN – Visual Directions), of Itaú, discovering such young artists, it is noticed that before being aware of their language, of the path of their project of work in the face of the fabric of the Brazilian art, these artists are already being mapped, classified. It is to say that, in a very initial moment of their production the artist is already being invited, sometimes without the knowledge of them, to think about this insertion and the passage in this net of circulation. It can be visualized, the risk of such a young artist, mapped by the project Rumos, to be for a long time imprisoned to a classification key, and to notice a little the whole plot that involves that mapping process.

On the other hand, that process does not make less important this precocious experience of insertion, so recent in Brazilian terms. The awareness regarding the institutional plot of the art system goes by a conscience of the strategies of the artists' action, the language games, the importance of the discourse (the so called reading-language axis) and of the thought concerning the work of art. It also goes by a reflection on the artist's role and his/her place in the face of the social fabric and the circuit. On the other hand, the agencies and artists' centers, in its small organization, less bureaucratic, also produce an institutionalization. And this one could be called "minority institutionalization", not always demanding an "employee's" professional commitment from those who wish and within them act.

It is more than a life commitment, an incorporation of its strategic demands in the level of a body registration behavior and attitude. A commitment modality that doesn't begin at nine o'clock and finishes at six in the afternoon. That begins when we enter in time clock in the morning and it finishes when we leave at the end of the day. But yes, a kind of commitment that does cross the relationship between art and life. A commitment that is not that of the employee, but of a time of production and of invention of the institution, of a time of institutionalization that passes through that other place, that is also it of the acquaintance, committed with a kind of sociability that is a strategic part of the action.

In one occasion, I and other four artists of Rio de Janeiro sent a project to a group of artists in Geneva - an art center - called Attitudes, which I've personally never visited. I don't know even the artists who compose it, but a friend who had made an exhibition and gave the indication of that place. Then we sent by post the project of an exhibition. And the answer that came by e-mail, and it thanked the sending of the project but they said that there were no exhibition's to be held, whose principle were projects, because they didn't accept projects. They planned the events they wanted to organize starting from the encounters that

sempre tiveram uma consciência difusa de que têm desempenhado esse papel de grandes promotores desta atração e de que existe uma dinâmica a ser percebida, conduzida e orquestrada em torno da obra de arte.

E os centros de artistas são exatamente o exercício dessa dinâmica que, através da produção da obra de arte, da compreensão do jogo de linguagens e sua relação com o tecido social e econômico, do entendimento da atitude do artista frente ao circuito e do papel que desempenha (o debate em torno da imagem do artista que está sendo construída), deixa claro que não há como intervir, não há como inserir a obra no circuito sem se pensar na economia da obra frente à complexidade dessa inserção. Isso demonstra uma consciência do papel do artista frente a todo esse tecido e mostra que o artista é sempre um agente de transformação desse tecido.

Muitas vezes, se tem a impressão de que nos anos 80, a partir da naturalização do circuito que estávamos comentando, foi criada uma figura do artista em segundo ou terceiro plano que era muito menos importante do que a do galerista ou a do curador. Como se sua função fosse a de apenas produzir algo demandado a ele ou a ela, sem absolutamente problematizar essa demanda. E quando pensamos no artista como sendo um pólo de atração dessa dinâmica, pode-se perceber que há aí a possibilidade de um outro modo de pensar.

Logo, esses centros de artistas mostram com certeza um aprendizado, uma outra consciência. Quando vemos um projeto como o Rumos Visuais, do Itaú, mapeando artistas tão jovens, percebe-se que muito antes ainda de terem uma consciência da sua linguagem, do trâmite do seu projeto de trabalho frente ao tecido da arte brasileira, estes artistas já estão sendo mapeados, classificados. Quer dizer, num momento bastante inicial de sua produção o artista já está sendo convidado, às vezes até à sua revelia, a pensar o que pode ser essa inserção e trânsito numa rede de circulação. Pode-se imaginar o risco de um artista tão jovem, mapeado pelo projeto Rumos, ficar durante muito tempo preso a uma chave de classificação, se não perceber um pouco toda a trama que envolve esse mapeamento. Por outro lado, não deixa de ser também muito importante essa experiência precoce de inserção, tão nova em termos brasileiros. Essa tomada de consciência acerca da trama institucional do sistema de arte passa por uma consciência das estratégias de ação dos artistas, dos jogos de linguagem, da importância do discurso (o chamado eixo leituras-linguagem) e do pensamento acerca da obra de arte. Passa também por uma reflexão sobre o papel do artista e seu lugar frente ao tecido social e ao circuito. Por outro lado, as agências e centros de artistas, na sua pequena organização tão pouco burocrática, também produzem um tipo de institucionalização que poderíamos chamar de institucionalização minoritária, nem sempre exigindo o compromisso profissional de um "funcionário" daqueles que com eles e neles atuam.

Trata-se mais de um compromisso de vida, uma incorporação de suas demandas estratégicas no nível de um registro de corpo, comportamento e atitude. Uma modalidade de compromisso que não começa às nove e termina às seis da tarde. Que se inicia quando damos entrada no relógio de ponto de manhã e termina quando saímos no final do expediente. Mas sim, um tipo de compromisso que passa mesmo pela relação entre arte e vida. Existe um compromisso que não é aquele do funcionário, mas sim de um tempo de produção e de invenção da instituição, de um tempo de institucionalização

que passa por esse outro lugar, que é também o da convivialidade, comprometido com um tipo de sociabilidade que é parte estratégica da ação.

Certa vez, eu e outros quatro artistas do Rio de Janeiro enviamos um projeto para um grupo de artistas em Genebra – um centro de arte – chamado Atitudes, que nunca visitei pessoalmente. Nem conheço os artistas que o compõem, mas sim um amigo que havia feito uma exposição e fornecido a referência desse local. Então enviamos pelo correio o projeto de uma exposição. E a resposta que veio por e-mail agradecia o envio do projeto mas dizia que não faziam nenhum tipo de exposição a partir de projetos, pois não aceitavam projetos. Programavam os eventos que queriam organizar a partir dos encontros que eles tinham com as pessoas. Quer dizer, eles não nos conheciam pessoalmente então seria impossível fazer qualquer coisa lá. Isto que poderia ser interpretado como uma atitude de fechamento, de exclusividade, da chamada 'panelinha', um agrupamento fechado e exclusivo de certas pessoas, pode ser percebido como um cuidado no estabelecimento das relações que vão marcar a condução daquele centro. A eles, interessa muito mais organizar as suas atividades sem um edital, sem o recebimento de projetos, ao sabor dos encontros.

Quer dizer, um artista leva a outro, uma linguagem leva a outra, um certo grupo de idéias leva a outras idéias. As afinidades acabam sendo trazidas à tona, acabam sendo exteriorizadas. Isto acaba marcando este modo de organização não por uma estrutura burocrática, definida por editais ou recebimento de projetos, cartas-resposta padronizadas, etc. Mas sim por um dado muito mais orgânico. Para quê essa ansiedade de mostrar tudo, a toda hora? Basta um certo número de eventos, acreditando-se que sempre os encontros que se dão em torno de uma série de obras e de artistas interessantes vão necessariamente levar a outras obras e a outros artistas interessantes.

Quer dizer, pensar o aspecto político dos agrupamentos entre as pessoas, os aspectos políticos da sociabilidade. Pensar a sociabilidade, pensar os agrupamentos, não por demandas simplesmente burocráticas, econômicas, não pela organização de um estatuto, pelos compromissos comportamentais enfim. Mas sim por essas chamadas políticas da amizade, pela construção de outros laços de trabalho. Amizade não simplesmente fraternal, não aquela amizade 'cristã', mas a amizade mesmo na sua dimensão política, que leva à construção de um espaço de diferença, um espaço de confronto. Isto agrupa mesmo, isto cria convergência para o novo modo de trabalho, para todos os aspectos ligados à construção de grupos, de espaços de convívio, espaços de alianças, de afinidades.

É claro que existe aí a determinação de um terreno político revigorado pelas políticas da amizade. Porque existe também uma dimensão política desses laços.

with people. It is to say, they didn't know us personally, then it would be impossible to do anything there. It could be interpreted as a restricting attitude, of exclusiveness, of the so-called 'clique', a closed and exclusive grouping of certain people. It can be noticed as a caution in the establishment of the relationships that will mark the conduction of that center. To them, it is more interesting to organize its activities without an announcement, without receiving projects, at the mercy of the encounters.

It is to say, an artist leads to another, a language takes to the other, a certain group of ideas takes to other ideas. The affinities end up being brought up, they end up being expressed. And this marks this way of organization not by a bureaucratic structure, defined by announcements or projects analyses, pattern answer letters, etc. But by something much more organic. Why this anxiety to show everything, every time? A certain number of events are enough, when they believe that the meetings are around a sequence of works and interesting artists who will necessarily lead to other works and other interesting artists.

So, one has to think the political aspect of the groupings among people, the political aspects of the sociability. One has to think the sociability, the grouping, not simply for bureaucratic or economical demands, not for the organization of a statute, in short, for the behavioral commitments. But for those politic calls of friendship, for the construction of other work ties. Not simply fraternal friendship, not that Christian friendship, but even the friendship in its political dimension, that leads to the construction of a difference space, a confrontation space. This gathers, this creates convergence for the new way of working, for all the linked aspects to the construction of groups, of interaction spaces, spaces of alliances, of common tastes

There is, of course, the determination of a political ground invigorated by the politics of the friendship, since there is also a political dimension of those ties. A very interesting term that the Spanish philosopher Francisco Ortega introduces is the 'tyranny of the intimacy', when one thinks the political aspects of the friendship. He proclaims the political awareness of the friendship against the tyranny of the intimacy. And what he calls tyranny of the intimacy is exactly the whole social practice linked

Um termo muito interessante que o filósofo espanhol Francisco Ortega traz à tona é o termo da "tirania da intimidade", pensando os aspectos político da amizade. Ele prega uma politização da amizade contra a tirania da intimidade. O que ele chama de tirania da intimidade é justamente toda a prática social ligada à necessidade de compartilhamento de um espaço íntimo que acaba eliminando toda a diferença possível entre os agentes. Então, por exemplo, numa economia como a brasileira, ainda extremamente conservadora, tão pouco moderna em alguns aspectos, ligada a esse lastro quase que arcaico em que se confundem os espaços públicos e os espaços privados, muitas vezes esse aspecto da tirania da intimidade caracteriza um espaço compulsório. Se você não compartilha da intimidade com os agentes do circuito de arte, não é literalmente amigo, não compartilha jantares, não compartilha enfim segredos íntimos, etc., você é aliado das possibilidades de frequentar esse circuito de arte. Isso reflete os aspectos mais reacionários do circuito. Quando então se lança esse termo da politização da amizade, se pensa em outras formas de agrupamento que vão constituir uma outra sociabilidade. Parece-me que os centros de artistas são também laboratórios importantes para que essas práticas sejam pensadas, sejam mesmo implementadas, com a sua agilidade, com a sua desburocratização.

Bom, queria agora fazer alguns comentários sobre esses grupos que citei aqui rapidamente, para depois abrir um debate. Por exemplo, o espaço Torreão, em Porto Alegre. Não sei se todo mundo aqui conhece. Animado, organizado e produzido pelos artistas Elida Tessler e Jailton Moreira, este espaço consiste numa sala de exposições ligada a um espaço pedagógico de ensino. Essas exposições só acontecem nessa sala, e eles fazem questão de comentar que as exposições se dão graças à generosidade dos artistas.

Há uma informalidade nas negociações. Há um convívio e há um intercâmbio de idéias. Não há nenhuma burocratização no sentido do envio de projetos, editais, etc. Depende mais da generosidade do artista, depende do artista organizar a economia dessa sua ação, depende do artista se predispor a fazer isso. Então essa é uma atitude em relação ao trabalho e também é um modo de se organizar que é diferente de uma instituição convencional, pois é uma organização ao sabor mesmo dos encontros. Como eles mesmos fazem questão de dizer, não há uma curadoria em termos de linguagens, um filtro em termos de linguagens. É uma produção contemporânea nos seus múltiplos aspectos que circula por ali.

Vejamos outro grupo, o Camelo, de Recife, que foi inventado, entre outros, pelos artistas Marcelo Coutinho, Paulo Meira e Oriana Duarte. Esses artistas se organizaram em 1997, buscando uma forma de resistência contra o

to the need of sharing an intimate space that ends up eliminating all the possible difference among the agents. Then, for example, in an economy like the Brazilian, still extremely conservative, so little modern in some aspects, linked to that almost archaic ballast in which public and private spaces confound themselves, this aspect tyranny of intimacy characterizes a lot of times a compulsory space.

If you don't share the same intimacy with the agents of the art circuit, if you are not literally friend, if you do not have dinner together, if you do not share intimate secrets, etc. you are far from frequenting those art circuits. This reflects the most reactionary aspects of the circuit. When this term of the politicizing friendship is introduced, one thinks about other grouping forms that will constitute another sociability. I think that the artists' centers are also important laboratories to think those practices, even implemented, with its agility and to remove the bureaucratization from it.

I wanted quickly to do some comments on those groups that I mentioned here, and later start a debate. For example, the space Torreão in Porto Alegre. I don't know if everybody here knows it. Lively, organized and produced by the artists Elida Tessler and Jailton Moreira, this space consists of an exhibition room connected to a pedagogic space of teaching. Those exhibitions happen only in that room, and they insist on commenting that the exhibitions happen thanks to the artists' generosity.

There is informality in the negotiations. There is conviviality and there is an exchange of ideas. There is not any bureaucratization with regard to the sending of projects, announcements, etc. It depends more on the artist's generosity, it depends on the artist to organize the economy of that action, and it depends on the artist to predispose to do that. Then that is an attitude with regard to the work and it is also a way of being organized that is different from a conventional institution, because it is an organization to the mercy of the encounters. As even they insist on saying, there is not a trusteeship in terms of languages, a filter in terms of languages. It is a contemporary production in its multiple aspects that circulates there.

Let us see another group, o Camelo of Recife that was invented, among others, by the artists Marcelo Coutinho, Paulo Meira and Oriana Duarte. They organized the group in 1997, trying to resist against the regionalism of Recife, and wanted to show that their productions didn't just answer for the local demands, the regional demands, but they wanted to hold talks with the Brazilian art as a whole, they wanted to contact the large centers, namely centers as Rio, São Paulo, Belo Horizonte and the other Brazilian capitals. They wanted to be pulled out of that local discussion. They also took aim the international centers.

regionalismo de Recife. Eles queriam mostrar que suas produções não respondiam apenas às demandas locais, às demandas regionais, mas queriam dialogar com a arte brasileira como um todo, queriam dialogar com os grandes centros, enfim centros como Rio, São Paulo, Belo Horizonte e as outras capitais brasileiras. Queriam ser arrancados daquela discussão local. Visavam também os centros internacionais. Hoje, não tem como ser artista sem pensar numa perspectiva que se projete para fora do país. Ninguém quer mais ser artista dentro de seu próprio país apenas. É interessante ser artista escapando de suas próprias fronteiras. Atualmente, o deslocamento é um valor. Então esses artistas organizaram uma série de exposições em 1997, para discutir a própria produção e para construir um pensamento a partir da própria produção. Começar a construir ligações políticas fora do seu próprio local de trabalho. Porque é muito importante escapar do seu próprio local de trabalho, seja nacional, seja regional, criando alianças com outros locais, com outros centros, com outros artistas, até para escapar do jogo político que pode constranger a produção no nível local.

Estes artistas têm uma consciência muito grande em relação à crise da assepsia da modernidade. Querem discutir o valor do deslocamento, querem reconhecer as diferenças, a diversidade da produção, querem buscar uma renovação crítica. Estão interessados na produção de discurso. Não querem apenas questionar a relação entre centro e periferia. Por estar em Recife, eles são periferia. É preciso construir uma dobra do circuito que passe por ali. É preciso construir um centro, fazer com que as suas obras sejam mesmo centro de atração. E são artistas bastante conscientes. Pensam a organização do circuito, pensam suas estratégias de ação, são conscientes da necessidade de uma ação coletiva e também realizam trabalhos em co-autoria. Para desviar um pouco daquela demanda de que o artista é aquele ser individual, com a sua assinatura individual. Então eles também trabalham... fazem trabalhos coletivos, trabalhos em equipe, que são assinados coletivamente. Este é outro modo de escapar daquelas unidades autorais preconcebidas.

Outra experiência bastante interessante é a do grupo Linha Imaginária, centralizado em São Paulo. Talvez alguns de vocês o conheçam. Organizado basicamente pelos artistas Mônica Rubinho e Sidney Filocreon, me parece uma experiência bastante interessante no sentido de que não é um local, não tem sede ou galeria. É mais um modo de organização que pensa como agrupar artistas, como organizar exposições de artistas que estejam dispersos pelos vários pontos do país. Artistas que tenham uma certa afinidade de linguagem e uma vontade de escapar dos seus próprios locais de trabalho para tentar fazer com que seus trabalhos circulem por outros locais, por outras capitais, por outras instituições.

Today, it is not possible to be an artist without thinking in a perspective that is projected to the borders beyond the national ones. Nobody wants to be an artist just in his/her own country. It is interesting to be an artist getting out of his/her own borders. Nowadays, the displacement is a value. Then those artists organized a succession of exhibitions in 1997, to discuss their own production and to build a thought starting from their own production, in order to begin to build political connections out of their own work place. Because it is very important to escape out of their own work place, being this one national, regional. It is significant to create alliances with other places, other centers, other artists, even to escape out of the political game that could constrain the production in the local level.

These artists are extremely aware with regard to the crisis of the modernity asepsis. They want to discuss the value of the displacement, they want to recognize the differences, the diversity of the production, they want to look for a critical renewal. They are interested in the speech production. They don't want to discuss only about the relationship between center and periphery. As they are in Recife, they are in the periphery. It is necessary that the circuit unites also this area. It is necessary to build a center, to make that its works be a real center of attraction. And they are considerably conscious artists. They reflect on the organization of the circuit, they reflect on its action strategies, they are conscious that a collective action is necessary and they also accomplish co-authorship works. To remove a little the notion that the artist is an individual, with his/her individual signature. Then they also work... they make collective works, work in team, that are signed collectively. This is another way of escaping of those preconceived authorial units.

Another considerably interesting experience is the one of the group Linha Imaginária whose center is in São Paulo. Perhaps some of you know it. Organized basically by the artists Mônica Rubinho and Sidney Filocreon, I find it considerably an interesting experience in the sense that it is not a place, it doesn't have headquarters or gallery. It is one more an organization way that thinks how to group artists, how to organize artists' exhibitions that are dispersed in several points of the country. Artists who have a certain language similarity and a will of escaping from their own work places, trying to circulate in other places, other capitals, other institutions.

The group Imaginary Line builds a kind of mapping, a kind of database, with a succession of small rules, minimally arranged, trying to stimulate in the participant artists a certain responsibility in their insertion into this group. There is a registration fee so that their material is documented and filed. There is a kind of arrival order, a line in which the artists that are going to

Então o grupo Linha Imaginária constrói uma espécie de mapeamento, uma espécie de banco de dados, com uma série de pequenas regras, minimamente organizativas, tentando estimular nos artistas participantes uma certa responsabilidade na sua inserção neste grupo. Existe uma taxa de inscrição para que o seu material seja documentado e arquivado. Existe uma espécie de ordem de chegada, uma fila que indica os artistas que vão participar da próxima exposição. Ou seja, este projeto organiza uma economia própria interna e mínima, capaz de mediar a produção das exposições, as relações com a imprensa e com a mídia. Há uma vontade de produzir mesmo e de intensificar um intercâmbio cultural, um deslocamento dentro e também fora do Brasil. É uma espécie de trabalho voluntário dos artistas que se organizam. Já existe uma base de dados de diversos artistas, um site na internet e um extenso currículo de mostras realizadas desde 1997 até 2001, passando por diversos estados como Pará, Ceará, Santa Catarina, São Paulo, Goiás, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Paraná, Minas Gerais e Bahia. O grupo Linha Imaginária é um exemplo bastante claro de um grupo de artistas que desenvolve e exterioriza a consciência de que existe um circuito com muitas limitações e que é preciso implementar algum mecanismo que reinvente esse circuito, que possa criar um modo de intervir e buscar brechas

take part in the next exhibition are. In other words, this project organizes an internal and minimum own economy, capable to intercede the production of the exhibitions, the relationships with the press and media. There is a will of producing and of intensifying a cultural exchange, a displacement inside and also out of Brazil. It is a kind voluntary work, in which the artists organize themselves. There is already a large number of artists on the database, a web-site and an extensive record of accomplished displays from 1997 up to 2001, going many states such as Pará, Ceará, Santa Catarina, São Paulo, Goiás, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Paraná, Minas Gerais and Bahia. Linha Imaginária is a very clear example of a group of artists that develops and expresses the awareness that a circuit exists with a lot of limitations. It is necessary to implement some mechanism that reinvents that circuit that can create a way to intervene and to look for gaps, to bring new data, to group the artists and to create experiences of cultural inter-crossing among those artists. The web site is www.linhaimaginaria.hpg.com.br. A fourth example is the space Agora-Capacete, in which I take part. The name Agora-Capacete is due to the fact of the space agglutinates two centers of different trusteeship, two centers of different representation: the center Agora and the center

para trazer dados novos, para agrupar os artistas e criar experiências de intercruzamento cultural entre esses artistas. O site do Linha Imaginária é www.linhaimaginaria.hpg.com.br. Um quarto exemplo é o do espaço Agora-Capacete, do qual eu participo. Esse nome Agora-Capacete se deve ao fato do espaço aglutinar dois núcleos de curadoria diferentes, dois núcleos de agenciamento diferentes: o núcleo Agora e o núcleo Capacete. Achamos que seria mais interessante manter dois núcleos, com linhas diversas de atuação, trabalhando juntos. Quem quiser informações pode consultar o site recentemente lançado: www.agora-capacete.com.br. O espaço Agora, Capacete tem um slogan que é o seguinte: 'Acreditamos que o melhor lugar para o aparecimento do trabalho de arte depende de sua própria estratégia'. Quer dizer, uma obra de arte não precisa necessariamente aparecer na galeria ou no museu. Ela pode aparecer em qualquer lugar. E em sua estratégia de aparecimento, ela vai estar ligada à estratégia de linguagem com a qual está envolvida. A idéia do espaço Agora-Capacete começou no final de 1998, num apartamento do Rio de Janeiro, como iniciativa do artista Helmut Batista que organizou exposições no seu próprio apartamento. Depois estas exposições foram deslocadas para outros locais alugados na cidade, ou para instituições com as

Capacete. We thought it would be more interesting to maintain two centers, with several lines of performance, working together. Who wants information can rely on the site recently launched: www.agora-capacete.com.br. The space Agora-Capacete has a slogan that is the following: ' We believe that the best place for the emergence of the art work depends on its own strategy'. It is meant that, a work of art doesn't have necessarily to appear in the gallery or in the museum. It could appear anywhere. And in its emergence strategy, it will be linked to the language strategy with which it is involved. The idea of the space Agora-Capacete began at the end of 1998, in a flat of Rio de Janeiro, as the initiative of Helmut Batista who organized exhibitions in his own apartment. Then these exhibitions were moved to other rented places in the city, or to institutions with which we had relationships. In short, starting from May, 2000, we inaugurated a place that later became the headquarters of the space Agora-Capacete, containing a gallery and an office. The fact of having a room and an office, allowed the existence of a point of reference, as well as the possibility to organize exhibitions, events, films, videos, debates, etc. The idea is make the process more dynamic and to introduce alternatives to the production and

quais desenvolvíamos relações. Finalmente, a partir de maio de 2000, nós inauguramos um local que passou a ser a sede do espaço Agora-Capacete, contendo uma galeria e um escritório. O fato de termos uma sala e um escritório, permitiu então a existência de um ponto de referência, com a possibilidade de se organizar tanto exposições como eventos, filmes, vídeos, debates, etc. A idéia é dinamizar e trazer alternativas à produção e circulação de arte contemporânea. O fato de ser um centro gerido por artistas propicia uma relação direta, com poucas intermediações, entre os expositores e a produção de eventos. Uma questão que se coloca imediatamente é: quais são os eventos promovidos pelo Agora-Capacete? Acho que isso é uma questão de todos os centros de artistas. Há mesmo uma grande cumplicidade, uma grande relação dos eventos que são promovidos com esses artistas individualmente. No caso, os próprios artistas organizam o espaço Agora-Capacete, cada um deles tem o seu trabalho individual, o jogo de linguagens com que está envolvido. Os artistas com os quais queremos trabalhar têm relações com o nosso trabalho pessoal. Não queremos fazer um espaço em que não nos vejamos também representados. Não deixa de ser um espaço para também multiplicarmos o nosso trabalho e criarmos alianças. O espaço Agora-

circulation of contemporary art. The fact of being a center managed by artists, propitiates a direct relationship, with few intermediaries, between the exhibitors and the production of events. And a question that is normally asked to us: which are the events promoted by the Agora-Capacete? I think that is a subject concerning all the centers of artists. There is a huge complicity, a great relationship of the events that are promoted with those individual artists. In that case, the own artists organize the space Agora-Capacete, each of them has their own individual work, the game of languages, which they are involved with. The artists we want to work with have relationships with our personal work. We don't want to make a space in which we don't see ourselves also represented. It is also a space to multiply our work and to create alliances. The space Agora-Capacete got recently the support of Petrobrás for one-year program. A support that will allow the accomplishment of six exhibitions, two editions of the magazine Item and a site that was launched three weeks ago. We are trying to do what we were already doing with the minimum financial support, now with more equipments and better means of work, what guarantees that our events have a better insertion, a better presentation or a better effectiveness. Another important place is the space Alpendre in

Capacete ganhou recentemente o apoio da Petrobrás para um ano de programação. Um apoio que vai permitir a realização de seis exposições, dois números da revista Item e um site que entrou no ar há três semanas. Estamos experimentando fazer o que já vínhamos fazendo com o mínimo apoio financeiro, agora com mais equipamentos e certas facilidades de trabalho, o que garante que nossos eventos tenham uma melhor inserção, uma melhor apresentação ou uma melhor eficácia.

Outro local bastante importante é o espaço Alpendre, em Fortaleza. Com atividades em diversas áreas como literatura, dança, vídeo e cinema e fotografia, o Alpendre tem a área de artes plásticas coordenada pelo artista Eduardo Frota. Agora, ele também vai realizar eventos com o apoio da Petrobrás. O Alpendre tem uma galeria e também promove um workshop de uma semana, no qual artistas entram em contato com o público local de Fortaleza, com outros artistas e com estudantes. Cada artista passa uma semana desenvolvendo alguma atividade e depois faz uma exposição. Eu tive a possibilidade de fazer um trabalho no Alpendre no início de agosto de 2001 e achei bastante interessante. Para mim foi animador e muito significativo, pela natureza do meu trabalho. Propus um trabalho que exigia a participação das pessoas, o convívio, etc. E a possibilidade de fazer um trabalho com esse tipo de envolvimento é completamente diversa da de expor numa instituição em que as pessoas não estão envolvidas. Pudemos trocar, inclusive, uma série de informações, idéias, conversar sobre as possibilidades entre o Alpendre e o Agora-Capacete, tanto diferenças quanto afinidades.

Fortaleza. With activities in several areas as literature, dance, video, movies and picture, Alpendre has the area of plastic arts coordinated by artist Eduardo Frota. Now, he also will to accomplish events with the support of Petrobrás. Alpendre has a gallery and it also promotes a one-week workshop, in which artists get in contact with people of Fortaleza area, other artists and students. Each artist spends one week developing some activity and later they make an exhibition. I had the possibility to do a work in Alpendre in the beginning of August 2001 and I found considerably interesting. For me it was exciting and very significant, for the nature of my work. I proposed a work that demanded people's participation, the conviviality, etc. And the possibility to do a work with that kind of involvement is completely different of exposing in an institution in which people are not involved. We could change, besides, a lot of information, ideas, to talk about the possibilities between the Alpendre and the Agora-Capacete, about the differences as similarities. Coincidentally, one week later Eduardo Frota was in Rio de Janeiro. And he could also talk about his project Alpendre in the Agora-Capacete. We could convey a lot of information about the role of the Alpendre in Fortaleza as being even different from the role of the Agora-Capacete in Rio de Janeiro, about the presence of Alpendre as an institution, which promotes the production of Fortaleza. And more, promoting the accomplishment of new works, the new artists' encounter with other artists and also allowing those new artists to debate their productions and to accomplish works, unlike other places that just receive ready exhibitions, as cultural

Coincidentemente, uma semana depois o Eduardo Frota estava no Rio de Janeiro. E ele pôde falar sobre o seu projeto Alpendre no Agora-Capacete também. Pudemos veicular uma série de informações sobre o papel do Alpendre em Fortaleza como sendo até diferente do papel do Agora-Capacete no Rio de Janeiro, da presença do Alpendre como uma instituição efetivamente fomentadora da produção de Fortaleza. Quer dizer, promovendo a realização de novos trabalhos, o encontro de novos artistas com outros artistas e também permitindo que esses novos artistas debatam suas produções e realizem trabalhos, diferente de outros locais que apenas recebem exposições prontas, como centros culturais que recebem tudo pronto e que, portanto, não têm o papel de fomentadores. Pareceu-me francamente que o Alpendre também passa por essa questão mesmo da incorporação em termos de arte e vida, das demandas dessa organização, dessa pequena instituição, com a prática desses organizadores. Não são simplesmente funcionários, mas são mesmo pessoas engajadas no fomento da produção do debate da arte contemporânea.

centers that receive everything ready and therefore, they don't have the role of promoting. I thought frankly that Alpendre also raises such subjects like the incorporation in terms of art and life, the demands of this organization, of this small institution, with those organizers' practice. They are not simply employees, but they are actually people engaged in the promotion of the contemporary art debate production.

Artista Plástico - UERJ - RJ - Brasil.

Artista Plástico carioca. É professor da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Atualmente desenvolve importante trabalho de teoria e crítica da arte contemporânea brasileira. Vive e trabalha na cidade do Rio de Janeiro.

A Fine Artist from Rio de Janeiro, he is a teacher at the Rio de Janeiro State University, and is currently producing an important theoretical and critical work about contemporary Brazilian art. He lives and works in the city of Rio de Janeiro.

**RICARDO
BASBAUM**

RICARDO
BASBAUM





120



Jose Ferreira

África do Sul
South Africa

SULSOUTH - viagens em tecnologias mutantes
CUMPLICIDADE E A MÍDIA

Meu interesse nas histórias contingentes de colônias ex-portuguesas começou em 1992 em uma viagem a Moçambique central. Ao viajar por áreas remotas daquele país, era aparente que tinham sido cortadas conexões tribais ao longo de linhas sectárias, e que sociedades, por longo tempo intactas antes das regras colonizadoras, tinham sido fragmentadas pelos legados imperiais. A exibição e projeto de pesquisa *Sulsouth* foram iniciados como plataformas críticas para sondar questões como, quais são as conexões entre a descolonização e a mídia? Ao trabalhar como curador em uma exibição, promoção de um espaço crítico/político, relativo a debates pós-coloniais do contágio da cultura portuguesa, ficou evidente que nenhum único projeto iria tangivelmente incluir uma antologia tão grande e generalizada como a de artistas de filmes e vídeos.

A exibição é uma tentativa de fomentar uma leitura da diversidade orquestrada pela "mutação cultural". Ela estabelece um espaço conceitual para se investigar a conjuntura de culturas manifestadas através da descolonização, multiplicadas pela mídia, e ponderar as práticas comuns residuais que se sobrepõe. A ênfase foi colocada no corpo social e na sua história, infalivelmente interlaçados no tecido da sociedade e parcialmente nas noções plurais de identidade. Onde as influências de uma cultura foram preconceituosas devido à outra, as histórias subalternas da cultura de uma cultura privada da cidadania são de forma ampla alteradas, marginalizadas e frequentemente omitidas da história dominante.

Com a repetição de certas epistemologias que definem o quadro colonial, debates que reavaliam noções fixas de identidade tem transformado, expandido e aumentado nossos conceitos limites espaciais. Essas mudanças introduziram novas leituras especulativas de histórias subalternas que foram consideradas como servis no passado. Dentro de discursos de identidade, a cultura foi frequentemente difamada e mal interpretada encorajando estilos simplistas de estereótipo,

*SULSOUTH - voyages into mutant technologies
COMPLICITY AND THE MEDIA*

*My interest in the contingent histories of ex-Portuguese colonies began in 1992 on a trip to central Mozambique. While travelling in remote areas of that country it seemed that tribal connections had been cut along partisan lines, and that societies intact for long before colonial rule had been fragmented by the Imperial legacies of Portugal. The exhibition and research project *Sulsouth* were initiated as critical platforms to probe questions such as, what are the connections between de-colonization and the media? In curating an exhibition orientated towards providing a critical/political space, relating to postcolonial debates on the contagion of Portuguese culture, it became evident that no single project would tangibly encompass such a broad and generalized anthology of video and film artists.*

The exhibition is an attempt to foster a reading of the diversity orchestrated by "cultural mutation". It provides a conceptual space to investigate the conjuncture of cultures manifested through de/colonization, proliferated by the media, and to ponder their residual overlapping commonalities. The emphasis was placed on the social body and it's history, inextricably

limitativo, exotismo e subjetividades múltiplas. Esses assuntos formaram o núcleo com o qual o *Sul* esperou obter o engajamento do público. Para evitar as armadilhas reducionistas potenciais de fazer a curadoria de uma exibição com tão vasta "temática", muita informação foi considerada: os movimentos políticos, doutrinas revolucionárias, escrita crítica pós-colonial altamente definida, artista e mídia.

Movimentos anticolonialistas embrionários entre a primeira e segunda guerra mundial criaram uma insurreição de teoria pós-colonial. Esta trajetória da teoria da "raça" iniciada em cerca de 1930 foi origem de movimentos como *La Revue* no Haiti, *L'Étudiant noir*, *Negrismo* em Cuba e o *Negro Renaissance* na América, gerações inspiradoras sem fronteiras e políticos. Estas influências ficaram evidentes em insurreições motivadas por *Almirante Cabral*, *Léopold Sédar Senghor*, *Aimé Césaire*, *Frantz Fanon* e muitos outros. Eles interrogaram a retórica hierárquica de políticas imperiais, conduzindo finalmente, para uma fase de descolonização sem precedentes dos anos 50 aos 90.

Sincronizado à culminação de eventos políticos tem sido o congruente desenvolvimento tecnológico, sobretudo quando da agitação política pós Segunda Guerra Mundial, onde a tecnologia foi apropriada por projetos de dissenso político. É importante notar a dissolução de colônias estabelecidas em uma era quando Marshall McLuhan, Julia Kristeva, Gilles Deleuze e Félix Guattari estavam promulgando as suas teorias. A interface entre teoria de mídia e o pós-colonialismo parece determinável agora com as contribuições de Paul Virilio, Jean Baudrillard, Jacques Lacan, Walter Benjamin, Donna Haraway e outros. Tendo sido considerada como um bloco de eventos extraordinariamente significantes na segunda metade do século XX, combinado a uma teoria igualmente inconstante, como seria possível conceber uma exibição que considerasse a base amplamente desconhecida de cumplicidade da mídia impressa nestes países?

Em países como Moçambique, África do Sul e Angola, cidadãos que vivem frequentemente na Diáspora criaram idéias revolucionárias, frequentemente transmitidas para o mundo externo por rádio, televisão e mídia impressa. Dentro da matriz de políticas neocolonialistas subversivas, jaz a sedução de disseminar propaganda através da mídia. Aplicado de forma tão eficaz pelo governo da África do Sul durante o regime de *Apartheid*, a mídia sedutoramente coagiu a maioria da classe média branca. A agência monopolista da Corporação de Radiodifusão Sul Africana (*SABC: South African Broadcasting Corporation*) teve um começo bem tardio - a televisão foi introduzida comercialmente na

woven into the fabric of society and biased toward the plural notions of identity. Where the influences of one culture have been prejudiced over another, the subaltern histories of the disenfranchized culture are pervasively altered, marginalized and often omitted from the dominant history. With the redundancy of certain epistemologies framing the colonial picture, debates re-evaluating fixed notions of identity have transformed, distended and increased our concepts of spatial boundaries. These changes introduced new speculative readings of subaltern histories that were conceded subservient in the past. Within identity discourses, "culture" has often been maligned and misinterpreted by encouraging simplistic idioms of stereotype, mimicry, exoticism and multiple subjectivities. These issues formed the nucleus through which Salsouth hoped to engage the public. In order to avoid the potential reductionist pitfalls of curating an exhibition with such broad "thematic", much information was considered: the political movements, revolutionary doctrines, highly defined postcolonial critical writing, artists and the media.

Embryonic anti-colonialist movements between the first and second World Wars created an insurrection of postcolonial theory. This trajectory of "race" theory initiated around the 1930's was seminal in movements like La Revue in Haiti, L'Étudiant noir, Negrismo in Cuba and the Negro Renaissance in America, inspiring generations of writers, artists and politicians. These influences became evident in insurrections motivated by Almirante Cabral, Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Frantz Fanon and many others. They interrogated the hierarchical rhetoric of imperial policies, leading finally, to a phase of unprecedented de-colonization from the fifties to the nineties.

Simultaneously to the culmination of political events has been the congruent development of technology, during political agitation after World War II, where technology was appropriated for projects of political dissent. It is compelling to note the



África do Sul em meados de 1970. Ela se tornou a alavanca maior na luta contra o "terrorismo" - uma guerra fabricada definida pelo ambiente totalitário Sul Africano.

Todo o conteúdo de mídia que era radiodifusão foi diminuído, sanitizado e editado. O diretor russo de cinema experimental, Lev Kuleshov (1899 - 1970) foi o precursor de um recurso simples e efetivo de edição. O "efeito de Kuleshov" era basicamente um dispositivo primário de edição para produzir uma série contínua ou narrativa em uma história. Duas imagens editadas juntas não são aparentemente interpretadas de forma separada pela audiência. Em termos da "guerra" infame em Angola estas táticas foram fabricadas tortuosamente pelas autoridades: Kalishnikov (A.K. 47) em um fotograma, o homem negro no outro, nós temos um terrorista. É fascinante como os radiodifusores de televisão na África do Sul teriam se sucumbido a uma tática tão elementar de predileção comunista. O comunismo despertou a consternação mais ambígua e desnordeou completamente o regime.

Tal propaganda de impedimento iria estimular um setor da sociedade que se tornou cúmplice peculiarmente na agência da *apartheid*. Considere as consequências da radiodifusão de filmes como Dallas, enquanto ostentando e defendendo estilos de vida de fluidez social exclusiva em reinos de suficiência material. O cinema estava definido por clichês bem fortificados de consumismo ocidental, especialmente aqueles estereótipos que exaltados sentimentalmente, conspiram e aumentam conceitos de justiça. Foram desviadas notícias internacionais, editadas, enxertadas, o real motivo lavado pela ética limpa e coesiva promovida na classe média americana. A mídia se

dissolution of established colonies in an era when Marshall McLuhan, Julia Kristeva, Gilles Deleuze and Félix Guattari were promulgating their theories. The interface between media theory and post colonialism now seems determinable with the contributions of Paul Virilio, Jean Baudrillard, Jacques Lacan, Walter Benjamin, Donna Haraway and others. Having considered such a mass of extraordinarily significant events in the last half of the twentieth century combined with equally shifting theory, how would it be possible to conceive of an exhibition that considered the largely uncharted ground of media complicity in these countries? In countries like Mozambique, South Africa, and Angola, citizens living in the Diaspora often nurtured revolutionary ideas, frequently transmitted to the outside world by radio, television and printed media. Within the matrix of subversive neo-colonialist politics lies the lure of disseminating propaganda through the media. Applied so successfully by the South African government during the Apartheid regime the media seductively coerced the majority of the white middle class. The monopolistic bureau of the South African Broadcasting Corporation (SABC) had a very late start - television was introduced commercially to South Africa in the mid 1970's. It became the ultimate alliance to fight "terrorism" - a manufactured war defined by the South African totalitarian milieu.

All media content that was broadcast was diminished, sanitized, and edited. The experimental Russian film director, Lev Kuleshov (1899 - 1970) pioneered a very simple and effective device for editing. The "Kuleshov Effect" was basically a rudimentary editing contrivance to produce a continuum or narrative in a story. The audience does apparently not interpret two images edited together separately. In terms of the infamous "war" in Angola these tactics were deviously fabricated by the authorities: Kalishnikov (A.K. 47) in one frame, black man in the other, we have a terrorist! It is fascinating that television broadcasters in South Africa would have succumbed to such elementary tactics of communist predilection. Communism aroused the most ambiguous consternation and completely bewildered the regime.

Such an obstructive propaganda would galvanize a sector of society that became peculiarly complicit in the apartheid agency. Consider the consequences of broadcasting movies like Dallas, flaunting and advocating lifestyles of exclusive social fluidity in realms of material sufficiency. Cinema was defined by well-fortified clichés of Western consumerism especially those stereotypes that exalted sentimentally, conspiring and augmenting concepts of justice. International news was diverted, edited, grafted, the real motive

tornou o mais antidemocrática quando transmitiu noções estereotipadas de convenções de representações ocidentais - a construção geradora de notícias que negaram qualquer forma de insurreição política. Se a propaganda formulada da África do Sul pré-democrática foi considerada o braço esquerdo do ditador, então a mídia (em sua forma diversificada) foi o braço direito. O comunismo foi tratado de forma tão suspeita quanto - ambos tinham que ser controlados e abatidos de toda a forma.

A televisão alimentou o estabelecimento durante os anos 80 e 90. Qual é o papel da mídia agora, pós-Apartheid, e pós-Independência? As respostas para estas perguntas que imploram respostas irão finalmente cristalizar o caráter distinto da nação recentemente nascida. A história da radiodifusão é paradoxal nos chamados países subdesenvolvidos. Nós perdemos a transmissão da aterrissagem na Lua, Vietnã, as guerras americanas de raça. Nós perdemos a indomável história do cinema nos anos 50 que ofenderam os proponentes da família mítica e "nuclear" - o Harry Belafonte beijando, desculpe, beijar uma mulher branca no palco - você pode imaginar?



The South Foundation - Artista Plástico - África do Sul.
Artista Plástico e Videomaker sul-africano. É sócio da South Foundation, entidade promotora de mostras internacionais de vídeo. Vive e trabalha em Londres.
The South Foundation - Fine Artist - South Africa.
A South African Fine Artist and Video Maker, he is a partner of the South Foundation, a body that promotes international video exhibitions. He lives and works in London.

Jose Ferreira

washed away by the sanitized and cohesive ethics promoted in middle class America. The media became the most undemocratic when it conveyed stereotyped notions of western representational conventions - the generative construction of news that negated any form of political insurrection. If the formulaic propaganda of pre-democratic South Africa was considered the left arm of the dictator, then the media (in its variegated forms) was the right arm.

Communism was treated with the identical all pervasive suspicion of television - both had to be controlled and abated at all costs.

Television fuelled the establishment during the eighties and nineties. What is the media's role now, post-Apartheid, and post-Independence? The answers to these begging questions will ultimately crystallize the tenuous ethos of a newly born nation. Broadcast history is paradoxical in so called underdeveloped countries. We missed the televising of the moon landing, Vietnam, the American race riots. We missed that indomitable spectacle of cinematic history in the fifties that offended proponents of the mythical "nuclear family" - Harry Belafonte kissing, sorry, about kissing a white woman on stage - can you imagine?

"SulSouth - voyages into mutant technologies" foi mostrado entre 26 de abril a 13 de maio de 2001 em Maputo, Moçambique no Instituto Camões - Centro Cultural Português.

SULSOUTH - voyages into mutant technologies showed between April 26th and May 13th 2001 in Maputo, Mozambique at the Instituto Camões - Centro Cultural Português.







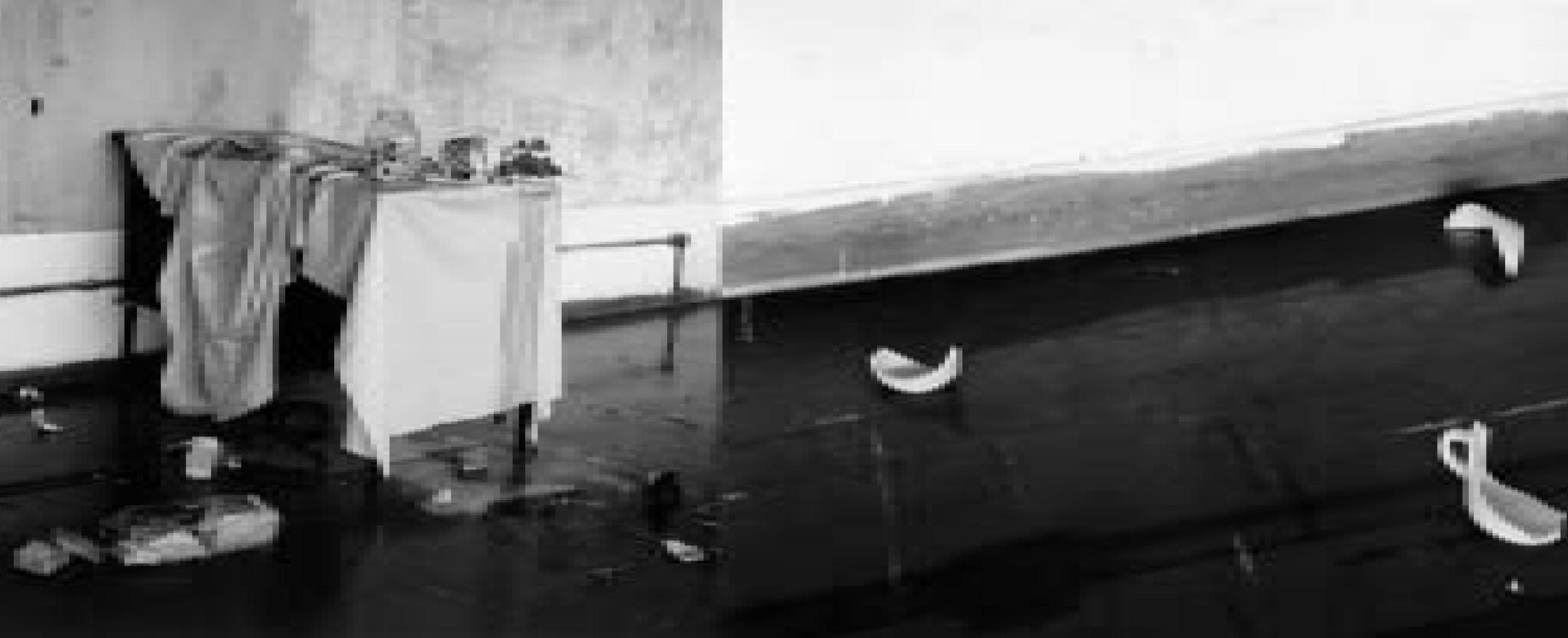




Rijksakademie van Beeldende Kunsten
- CEIA - Artista Plástico - BH - Brasil.
Artista Plástico mineiro, formado pela
Rijksakademie, atualmente coordena o
Centro de Experimentação e Informação
de Arte - CEIA, que visa promover
eventos, workshops e intercâmbios
relativos à arte contemporânea. Vive e
trabalha em Belo Horizonte.

*A Fine Artist from Minas Gerais,
graduated by Rijksakademie,
coordinates The Centro de
Experimentação e Informação de Arte
- CEIA, which aims to promote events,
workshops and exchange related to
contemporary art. Lives and works in
Belo Horizonte.*

MarcopauloRolla



Tentarei me aproximar do tópico proposto – o visível e o invisível na arte atual – analisando as condições de aparecimento da imagem em dois projetos específicos que desenvolvi nos últimos cinco anos: “Plan de invasión a Holanda” [“Plano de Invasão à Holanda”] e “Reconstrucción del retrato de Pablo Miguez” [“Reconstrução do retrato de Pablo Miguez”].

Ti ve de certo modo uma relação muito especial com duas pessoas, para poder gerar os dois projetos sobre os quais quero lhes contar: Lotty van der Voorn e Juan Carlos Miguez. Minha relação com essas duas pessoas é ao mesmo tempo o ponto de partida e o ponto final de ambos os processos de construção da obra.

Em ambos os projetos foi especialmente difícil definir em qual momento uma imagem única constituinte do trabalho inteiro aparece. Ambos, em si, funcionam como um enredo do qual certas imagens emergem ao ser tramado, e das quais lhes mostrarei algumas. Gosto de acreditar que a imagem definitiva, a que quero transmitir como o objeto de memória, esteja carregada com a motivação e intenção do trabalho. É visualmente inacessível e é sentida na mente do espectador por meio da evocação de seu rastro.

I will try to approach to the proposed topic – the visible and the invisible in the contemporary art – by analyzing the conditions under which the image in two specific projects I developed in the last five years appeared: “Plan de invasión a Holanda” [Invasion plan to Holland] and “Reconstrucción del retrato de Pablo Miguez” [Reconstruction of Pablo Miguez’s portrait].

I had a very special relationship with two people in a way to be able to generate the two projects about which I want to talk to you: Lotty van der Voorn and Juan Carlos Miguez. My relationship with these two people is at the same time the starting point and the end point of both processes of work construction. In both projects I think it’s especially difficult to define in which moment a constituent unique image of the whole work appears. Both projects work like a plot, from which certain images emerge when being knitted, and of which I will show you some. I like to believe that the definitive image, the one that I want to convey as the memory object, as long as it is loaded with the motivation and intention of the work, it is visually inaccessible and it is felt in the spectator’s mind by means of the evocation of its trace.

Gostaria de contar-lhes primeiro o desenvolvimento dos projetos e então convidá-los a pensar comigo uma série de atributos que são importantes na forma do meu trabalho. O “Plan de invasión a Holanda” [“Plano de Invasão à Holanda”] é um conjunto de ações das quais ficaram registros em distintos formatos, que operam entre si como a estrutura narrativa da história clássica: introdução, desenvolvimento e final.

Minha idéia naquele momento era desarticular e colocar em crise meu sistema de construção de trabalho, com o objetivo de modificar minha relação com o espectador. Sentia que os objetos que eu havia produzido até aquele momento comunicavam, mas ao mesmo tempo eles me distanciavam do espectador e, de alguma maneira, precisei recuperar a relação emocional que poderia gerar o trabalho como parte do processo criativo.

Então me concentrei em produzir somente aqueles objetos que eram absolutamente necessários para minha sobrevivência emocional na Holanda e que me serviriam como ferramentas para ajudar a abraçar esse território novo com que eu deveria me confrontar. Este sentimento de sobrevivência se relacionava em uma escala já não tão pessoal com a contradição que implica,

First, I would like to tell you about the development of the projects and then to invite you to think with me a series of attributes that are important in the way that I work. The “Plan de invasión a Holanda” [Invasion Plan to Holland] is a group of acts of which records in different formats were kept. They work together as the narrative structure of the classic story: introduction, development and end.

My idea in that moment was to deconstruct and to put my work construction system in crisis, with the objective of modifying my relationship with the spectator. I felt that the objects that I had been producing until that moment could communicate, but at the same time they distanced me from the spectator. I needed somehow to recover the emotional relationship that could generate the work as part of the creative process.

Then I concentrated myself on only giving birth to those objects that were absolutely necessary for my emotional survival in Holland, and they were like tools that helped me to embrace this new territory that I should confront. This feeling of survival was no longer related to a personal level, because of the contradiction that it implies, as an Argentinean artist, to be producing work in

136

Evi dências i nvi sí veis:
Invisible evidences:

para o aparecimento do outro
towards the appearance of the other

Claudia Fontes
Argentina

1996/2001



a context that, in my opinion was unnecessarily luxurious for the production in the way that I knew. A contradiction I confronted directly with the problem of the culture of colonialism.

In a quite strong way I felt the threat of a process of losing my identification, in which gave me impulse to the following question: in which way was I able to produce an artistic work in this new context that was not oblying and conformist with regard to this new production condition that was being lent to me by the circumstances of a scholarship? How not to offer quick digestion before an avid try of classifying me in aesthetic and concepts already defined before my arrival?

I have not found the answer to this question yet, but the same question made me discard some possibilities defining as negative the identity of a possible project: having such an idea in my mind I limited my action field to the Flevopark, outside of the safe environment which offered me the Dutch art circuit. I imposed myself to limit my communication language to the objects inside of the park.

The object that I was supposed to make should then have a very clear and specific function so that my plan could work. I had to be more effective than any thing that I had made until

me fizeram descartar algumas possibilidades, definindo por negativa a identidade de um projeto possível: tendo tal idéia em minha mente, limitei meu campo de ação ao Flevopark, fora do ambiente seguro que me oferecia o circuito de arte holandês e me impeli a limitar a minha linguagem de comunicação aos objetos dentro do parque.

O objeto que eu faria deveria ter então uma função muito clara e específica, de forma que meu plano funcionasse. Deveria ser mais efetivo do que qualquer coisa que eu tinha feito até então. Observei que tanto na Holanda como na Argentina as pessoas têm uma relação muito especial com os cachorros, o cachorro é um integrante a mais na família. Assim decidi, de certo modo absolutamente fetichista, fazer uma réplica em madeira de minha cachorra que eu tinha deixado em Buenos Aires (Petra + señuelo) [Petra + isca].

Essa réplica funcionou como uma isca para atrair aquele espectador que daria senso a meu trabalho. Eu precisava de um cúmplice holandês que testemunhasse a parte central de meu plano de invasão, uma testemunha qualificada, um espectador ideal que pudesse sentir minha urgência. Quase um milagre... Então decidi pegá-lo e dar um passeio pelo parque e funcionou... e funcionou muito bem. Funcionou

then. I observed that as much in Holland as in Argentina people have a very special relationship with dogs. The dog is just like another member of the family. So I decided, in an absolutely fetishist way, to carry out a replica in wood of my dog that I had left in Buenos Aires (Petra + señuelo) [Petra + lure].

This replica worked as a lure to attract that spectator that would give sense to my work. I needed a Dutch accomplice that testified the central part of my invasion plan, a skilled witness, and an ideal spectator who could feel my urgency. Almost a miracle... Then I decided to take it out and go for a walk in the park and it worked... and it worked very well. It worked perfectly well when I met Lotty... This first action was named "Un buen perro de madera" [A good wooden dog].

As a following step, I should carry out the effective invasion, the territorial appropriation. Then I planted in a hidden part of the park a carved ombu in green wood sculpture. The wood was gathered in the same park, rest of some local species pruning, with the intention that a real tree with still alive wood would grow, under the tutorship of Lotty. This action I named "The giving tree."

The tree and its power of growing are the heart of the project and it is the only image that you won't see. Yes I

conheci Lotty... Esta primeira ação foi chamada "A good wooden dog" [Um bom cachorro de madeira].

Como passo seguinte, eu deveria realizar a invasão efetiva, a apropriação territorial. Então plantei em uma parte escondida do parque um ombu esculpido em madeira verde. A madeira foi recolhida no mesmo parque, resto de poda de alguma espécie local, com a intenção de que uma real árvore com madeira viva cresceria, sob a proteção de Lotty. A esta ação nomeei "The giving tree" [A árvore que dá].

A árvore e o seu poder de crescer são o coração do projeto e é a única imagem que vocês não verão. Sim, posso lhes mostrar duas imagens relacionadas: a que deu origem a ela e a única imagem que salvei, graças ao Lotty, depois do desaparecimento da árvore.

A árvore esteve plantada por um mês, durante o qual Lotty visitou-a para registrar os avanços de seu crescimento diariamente. Não parecia que cresceria, embora tivesse sido tratada em meu estúdio com hormônios enraizantes, mas exatamente como Lotty bem me falou em uma carta, "o que não é tem por definição a possibilidade de ainda ser". Depois de um mês ela desapareceu. Então instalei cartazes no parque inteiro perguntando pelo seu paradeiro e recebi chamadas em meu

can show you two related images: the one that gave it origin, and the only image that I rescued thanks to Lotty after the disappearance of the tree. The tree had been planted for a month, during which Lotty visited it daily to register the advances of its growth. It didn't seem that it would grow, although it had been treated in my studio with hormones to help it to take roots, but exactly as Lotty told me in a letter, "what it is not yet, still has, by definition, the possibility to be".

After one month it disappeared. Then I installed posters requesting for its whereabouts in the whole park, and I received calls in my studio, informing me about its destination until the kidnapper appeared. However, this one didn't want to return it. After this result, I decided to request Lotty a last favor: he should tell me the story according to his point of view. Now I learned his story by heart and it is the only thing with meaning that I can say in Dutch.

The third action and outcome of the story was the sinking of my boat in the dike of Flevopark, action registered in the video "About sinking". This action seals my complicity with Lotty and my departure from Holland. The origin of this action was to fulfill literally the observation that Lotty made me towards the end of his story: "now Claudia will show another thing in the park, but further

atelier, com informações sobre seu destino, até que apareceu o sequestrador, mas ele não quis devolver a árvore.

Depois desse resultado, decidi pedir para Lotty um último favor: ele deveria me contar a história de acordo com o seu ponto de vista. Agora aprendi a história dele de cor e é a única coisa com sentido que posso dizer em holandês.

A terceira ação e final da história foi o afundamento de meu barco no dique do Flevopark, ação registrada no vídeo "About sinking" ["Sobre o afundamento"]. Essa ação marca minha complicidade com Lotty e minha partida da Holanda. A origem dessa ação era cumprir literalmente a observação que Lotty me fez para o fim da história dele: "agora Claudia mostrará outra coisa no parque, mas ainda mais adiante do caminho, de forma que ninguém possa vê-la".

Então decidi esconder meu barco debaixo das águas, no dique do Flevopark, e enviei para Lotty uma documentação do vídeo. E eu deixei a Holanda para sempre, coisa que não é completamente certa. Eu deixei a Holanda para sempre de uma forma fictícia.

O outro projeto do qual quero também lhes contar acontece em um parque, mas em um parque que ainda não existe, ainda o estão construindo: o Parque da Memória.

away from the path, so that nobody can see it".

Then I decided to hide my boat under the waters in the dike of Flevopark, and I sent Lotty a documentation of the video. And I left Holland forever, something that it is not completely certain: I left Holland forever in a fictional form.

The other project I would like to tell you about took place also in a park, but in a park that doesn't exist yet, it has been yet to be built: the Park of the Memory.

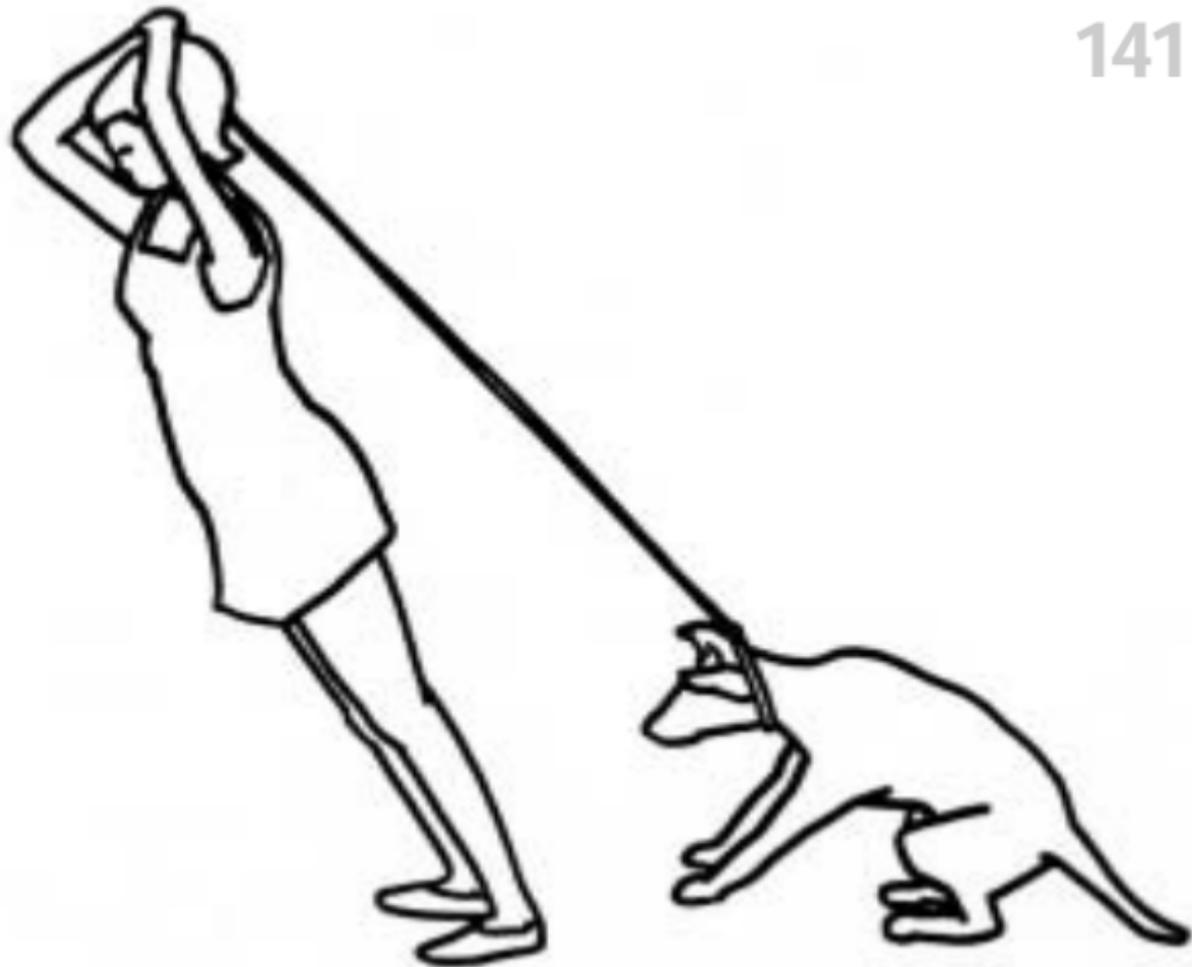
"Reconstrucción del retrato de Pablo Miguez" [Reconstruction of Pablo Miguez's portrait] is still an ongoing project that I presented on occasion of the convocation for the Concurso Internacional de Escultura [International Sculpture Contest] in homage to the detainee-missing people during the last dictatorship in Argentina, my country. The project is based on reconstructing - in a sculpture - Pablo Miguez's image an adolescent who was kidnapped, tortured and murdered by the last military government at the age of fourteen. In that moment I was as old as he was. I don't have any personal relationship with his history, except for the fact I intended to start to rescue his image.

The resulting work will be a sculpture of stainless steel in real scale refined, polished as a mirror that will be placed in the Rio de la Plata [River of the



"Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez" ("Reconstrução do retrato de Pablo Míguez") ainda é um projeto em curso que apresentei por ocasião do convite para o Concurso Internacional de Escultura em homenagem às pessoas detidas/ desaparecidas durante a última ditadura na Argentina, meu país. O projeto se baseia em reconstruir, em uma escultura, a imagem de Pablo Míguez, adolescente que foi sequestrado, torturado e assassinado pelo último governo militar quando tinha quatorze anos. Naquele momento eu tinha a mesma idade que ele. Não tenho nenhuma relação pessoal com a sua história, com exceção do fato de que me propus a resgatar sua imagem. O trabalho resultante será uma escultura de aço inoxidável em escala real, polido como um espelho, que será colocado no Rio da Prata. Será "apolada" sobre a água, de forma que a imagem da escultura fundirá com seu ambiente ao refletir o mesmo. O corpo está de costas para o espectador, de forma que não é possível ver a face. A posição do corpo não é a que se vê no modelo, mas a que é vista nesse quadro. É o pai de Pablo quando tinha a mesma idade do filho quando este desapareceu. Interessa-me o fato de que o pai "doa" a imagem da própria infância para reconstruir a imagem do filho. Essa

by the water, so that the image of the sculpture will merge with its environment when reflecting it. The body is turned back to the spectator, so that cannot see its face. The position of the body is not what is seen in the scale model, but the one that is seen in this picture. It is Pablo's father at the same age as his son when he disappeared. It interests me the fact that the father "donates" the image of his own childhood to reconstruct his son's image. This is the main image, on which other data are superimposed to reconstruct the final image: the story of whom met him, the investigation carried out with different software programs used in forensic anthropology based on pictures and the tracing and the reference from different "donating bodies of image". The monumentality of the object doesn't emanate from its materiality but from the intention of image reconstruction. In both projects the objects are camouflaged and change virtually in their context (dog/dogs, tree/ woods, boat/dike, sculpture/river). The visible object is only the tip of an iceberg, the lure or the hint. In both cases the visual relationship between the material and its context adjusts an image about to dismantle itself. The choice of the material is





é a imagem matriz na qual são sobrepostos outros dados para reconstruir a imagem final: o relato de quem o conheceu, a investigação realizada com distintos programas de software usados em antropologia forense, baseando-se em fotos, e o rastro e a referência de distintos corpos “doadores de imagem”. A monumentalidade do objeto não emana de sua fisicalidade, mas sim da intenção de reconstrução da imagem.

Em ambos os projetos os objetos são camuflados e mudam virtualmente em seus contextos (cão/cães, árvore/bosque, barco/dique, escultura/rio). O objeto visível é só a ponta de um iceberg, a isca ou a pista. Em ambos os casos a relação visual entre o material e seu contexto conforma uma imagem a ponto de desmaterializar-se. A seleção do material é a primeira decisão na construção de uma imagem que é dedicada a ausentar-se. O senso da existência desses objetos está na sua condição de imperceptível e sua capacidade de dissolução.

Nos projetos, ambos de caráter público, o conflito e a essência do trabalho se encontram na impossibilidade de o espectador ter acesso à imagem principal ou fundamental do projeto, e no caráter simbólico dessa impossibilidade. Assim, entramos deste modo na terra do invisível e, portanto, na terra da memória...

O fato de convocar a ausência da imagem e, especificamente, a ausência da imagem do corpo está relacionado de modo direto, com certos tópicos que me interessam: memória e transmissão oral, memória e verdade histórica, a relação entre ética e estética e, através da última, a construção da penúltima.

No caso de “Plan de invasión a Holanda” [“Plano de Invasão à Holanda”], a imagem da árvore, elemento logístico-chave da invasão, só aparece reconstruído pelo desenho de Lotty e em seu relato.

No caso do “Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez” [“Reconstrução do retrato de Pablo Míguez”], são reconstruídas a face, o corpo e a atitude de Pablo e se materializaram do modo mais exato possível, mas toda a vontade de aparecimento da imagem é negada pela posição da escultura em seu local definitivo.

Para mim, essa é a representação da condição do desaparecido: está presente, mas nos é proibido que o vejamos. Não é invisível nem é visível. Apóia um processo de perda de identificação, mas ainda é possível identificá-lo através da memória. A memória assume o papel da verdade histórica.

of an image that is dedicated to be absent. The sense of the existence of those objects is in their condition of imperceptible and breakup capacity.

In both projects, both of public nature, the conflict and the essence of the work are in the spectator's impossibility of having access to the main or key image of the project, and in the symbolic character of this impossibility. So, we enter this way in the land of the invisible thing and therefore in the land of the memory...

The fact of coming up with the absence of the image, and specifically the absence of the image of the body, is related in a direct way with certain topics that interest me: memory and oral transmission, memory and historical truth, the relationship between ethics and aesthetics and through the latter construction of the former.

In the case of “Plan de invasión a Holanda” [The invasion plan to Holland], the image of the tree – logistical key element of the invasion – it only appears reconstructed by the Lotty's drawing and in his story.

In the case of the “Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez” [“Reconstruction of Pablo Míguez's portrait”], the face, the body and Pablo's attitude are reconstructed and materialized in the most possible exact way but all the appearance willingness of the image is denied by the position of the sculpture in its definitive location.

I believe this is the representation of the missing person condition: it is present, but we are forbidden from seeing it. It 's neither invisible or visible. It supports a process of losing the identification, but it is still possible to identify it through the memory. The memory takes the place of the historical truth.

In both cases a belief is built upon what exists, although it cannot be seen, what exists because it cannot be seen.

In both projects it is a process of reconstruction of an absent image, almost in the same terms in which a crime is reconstructed. The visible thing (Lotty's video, the wooden dog, the sinking video, and the stainless steel sculpture) assumes the function of evidence of a historical situation that is irreversible and true as such. But as spectators we will never have access to the reconstruction of the original image, although we can evoke it and to believe in it.

Both projects share a similar motivation, that is the one of finding an instance in which the sense of the work is validated by another one, emotionally



Em ambos os casos uma situação de convicção é gerada no que existe, embora não possa ser visto, ou melhor, o que existe porque não pode ser visto.

Ambos os projetos tratam de um processo de reconstrução de uma imagem ausente, quase nas mesmas condições nas quais um crime é reconstruído. A coisa visível (vídeo de Lotty, o cachorro de madeira, o vídeo do afundamento e a escultura de aço inoxidável) assume a função de evidência de uma situação histórica que, como tal, é irreversível e verdadeira. Mas como espectadores nunca teremos acesso à reconstrução da imagem original, embora possamos evocá-la e acreditar no fato.

Ambos os projetos compartilham uma motivação semelhante, que é a de encontrar um exemplo no qual o senso do trabalho seja validado por um outro emocionalmente envolvido na relevância do projeto e no aparecimento da imagem. Talvez esta seja a intenção de legitimar antes de meus próprios olhos a necessidade do trabalho e ao mesmo tempo garantir a onipresença do projeto. O projeto simplesmente tem êxito porque acontece.

Para terminar, deveria lhes contar um pouco mais por que selecionei esses dois projetos para falar sobre visibilidade e invisibilidade. Minha relação com esses dois conceitos tem a ver com tentar provocar, por meio do desaparecimento do objeto, escondendo seu aspecto visível, o aparecimento do sujeito. Então, a efetividade desses trabalhos não seria dada pelo valor estético do objeto significante, mas para o testemunho ético – enquanto isso um desejo de se lembrar – dessas pessoas envolvidas.

Durante o desenvolvimento do projeto de Pablo, li um relatório sobre os direitos humanos de Thierry Iplicjian, da Anistia Internacional, na Argentina. Lá ele propõe uma possível classificação sociológica de indivíduos tomando-se como referência o comportamento destes com relação ao outro na sociedade. O texto é chamado "Hacia la construcción del otro" ["Para a construção do outro"]. Sinto-me tentada a aplicar essas categorias à prática artística, para a relação do artista e espectador, e por isso gostaria de compartilhá-la com vocês. Ela propõe três categorias de indivíduos: os cidadãos, turistas e idiotas. Essas categorias definem a relação do indivíduo com o outro. O cidadão ou político [político] pode reconhecer o outro como um indivíduo e consegue reduzir a distância de identificação com aquele companheiro. O turista, embora seja aquele que reconhece o outro como um companheiro, não consegue encurtar a distância de nenhuma maneira, cultivando uma atitude de voyeur com relação ao outro. E o idiota é o que não consegue nem encurtar a distância, nem consegue ver o outro como sujeito, mas sim como objeto, como coisa.

Achei essa classificação muito útil para ajudar a entender finalmente minha posição como artista em meu contexto social. Se vocês quiserem, o fato de exercitar a memória através desses projetos é uma necessidade simbólica de salvar a particularidade dos fatos, das pessoas, de vidas. Como artista-cidadã, quis ser responsável pelo aparecimento do outro, quis ser responsável por conceder visibilidade ao seu caráter único, insubstituível e indispensável.

Obrigada.

Claudia Fontes

Maybe this is the intent of legitimating before my own eyes the need of the work and at the same time to guarantee the ubiquity of the project. The project is successful simply because it happens. To finish, I should tell you a little bit more about why I selected these two projects to talk about visibility and invisibility. My relationship with these two concepts has to do with trying to stimulate, by means of the disappearance of the object, hiding its visible aspect, the subject's appearance. Then, the effectiveness of these works would not be given not by the aesthetic value of the significant object but for the ethical testimony – meanwhile wish of remembering – of these involved people.

During the development of Pablo's project I read a report about the human rights by Thierry Iplicjian, of Amnesty International in Argentina. There he proposes a possible sociological classification of individuals taking as a rule their behavior towards the other ones in the society. The text is called "Hacia la construcción del otro" [Towards the construction of the other]. I am tempted into applying these categories to the artistic practice, to the relationship artist/spectator and therefore I would like to share them with you. He proposes three categories of individuals: citizens, tourists and idiots. These categories define the individual's relationship with the other. The citizen or politician is able to recognize the other as an individual

Claudia Fontes

Argentina

Rijksakademie van Beeldende Kunsten – Artista Plástica – Argentina.

Artista Plástica argentina, formada pela Rijksakademie, atualmente responsável pela Iniciativa Cultural TRAMA, que visa promover eventos, workshops e intercâmbios relativos à arte contemporânea. Vive e trabalha em Buenos Aires.

Rijksakademie van Beeldende Kunsten – Fine Artist – Argentina. An Argentinian fine artist who studied at the Rijksakademie, she is currently responsible for the TRAMA cultural initiative, which works in the promotion of events, workshops and exchanges relating to contemporary art. She lives and works in Buenos Aires.

and that they can abolish the identification distance between them. The tourist, in spite of being the one who recognizes the other as a fellow person, cannot shorten the distance whatsoever, cultivating a voyeuristic attitude towards the other one. And the idiot is the one who can neither shorten distance, nor cultivate a fellow feeling for the other, but just sees it as an object, a thing.

I considered this classification very useful to finally understand my position as an artist in my social context. If you want, the fact of exercising the memory through these projects is a symbolic need to save the particularity of facts, of people, of lives. As artist-citizen I wanted to be in charge of making the appearance of the other one possible, I wanted to be responsible for granting visibility to their unique, unchangeable and irreplaceable character.

Thank you.

Claudia Fontes





STEPHANE HUCHELI

FRANÇA BRASIL

Pensar uma estética das visibilidades contemporâneas pode parecer uma tarefa desmedida. Todavia, a proliferação das realidades visuais no século XX confirma a importância de tal trabalho. É preciso lembrar que o conceito de visibilidade é bastante recente, enquanto o de "visual" parece ser mais antigo. Fala-se das *Bildenden Künste* (Artes Visuais) desde o século XVIII. Sabemos que a pintura moderna encontrou na sentença de Paul Klee, repetida à saciedade – "a arte torna visível" – um dos seus lemas fundadores. O visível em questão consistia precisamente na iluminação do invisível, do despercebido. Doravante, são estereótipos críticos. Oitenta anos depois, seria ousado pedir: tornar visível o quê?

Durante muito tempo, a arte foi escrava da beleza. O belo era aquilo que agradava à vista. Os atributos da arte eram o belo, a harmonia, o ideal, a perfeição. Poderíamos resumir a aventura da arte do século XX como a libertação dessa hegemonia do belo e, sobretudo, como invenção de novas visibilidades. Não é por acaso que muitos textos filosóficos trataram, no mesmo século, da questão do visível e do invisível. Por que, de repente, tanto apego à questão? Responder necessita uma ampliação do leque das realidades implicadas. Num primeiro momento, podemos propor três pontos. Nessa libertação, houve uma explosão e mudanças drásticas no regime da representação, cuja consagração crítica levou décadas e décadas para levar, por exemplo, do começo do Abstracionismo a uma cultura do monocromatismo – a mais radical das expressões pictóricas –, até a introdução, nos anos 80, da questão da apresentação, ela mesma decorrente de uma redescoberta da questão kantiana do sublime.

Houve uma forte rematerialização do visual, em que as artes ganharam com razão seu título de Artes Plásticas. Contribuíram:

- na pintura: a refrontalização da imagem, após cinco séculos de paradigma perspectivista com sua ideologia da transparência e da legibilidade ideal; a afirmação da bidimensionalidade, do suporte planar, do grão da tela, a opacidade, a materialidade em si, a evicção da referência realista ou a intensificação das aparências tanto figurativas, ainda vigentes (pensemos em De Kooning), quanto abstratas etc., uma forma de resistência visual decorrente daquilo tudo. Essa seqüência leva do Impressionismo e do Simbolismo a Ryman, Manzoni e o Ótica dos Relevos de 1959-60, quer dizer, o monocromático pertence à rematerialização exatamente como Dubuffet:

-na expressão *environmentalista* e *proto-environmentalista* e/ou *acionista* e *proto-acionista*: os ambientes e as ações dadaístas, certas instalações dada e surrealistas, a escultura construtivista como coeficiente ativo dos espaços, até as práticas “nas Américas”, (em tempo real) dos *happenings*, dos *environments* ou dos ambientes norte-americanos e brasileiros, nos anos 50 e 60 etc.; o *Process Art*, sem falar da *Body Art*

Thinking aesthetics of the contemporary visibilities can seem an out-of-measure task. Nevertheless, the proliferation of the visual realities in the twentieth century confirms the importance of such a work. It is necessary to remember that the visibility concept is quite recent, whereas the one of visual seems to be older. We have been talking about Bildenden Künste (Visual Arts) since the eighteenth century. We know that the modern painting found in Paul Klee's so frequently repeated sentence - "the art turns itself visible" - one of its founder slogans. The visible in subject consisted precisely of the illumination of the invisibility, of the unseen. From now on, they are critical stereotypes. Eighty years later, it would be a dare to ask: What to turn visible? For a long time, the art was a slave of the beauty. Beautiful was what pleased the view. The attributes of the art were the beauty, the harmony, the ideal, and the perfection. We could summarize the art adventure of the twentieth century as the liberation of that hegemony of the beautiful and, above all, as an invention of new visibilities. It is not by chance that many philosophical texts dealt, in the same century, with the subject of the visibility and of the invisibility. Why, suddenly, so much attachment for the subject? To answer this question it is necessary to amplify the array of the implicated realities. In a first moment, we

could propose three points. In that liberation, there was an explosion and drastic changes in the rules of the representation, whose critical dedication took decades and decades to take, for example, from the beginning of Abstractionism to a culture of the monochromatism: the most radical of the pictorial expressions - , until the introduction, in the eighties, of the subject of the presentation, due to a rediscovering of the Kantian issue of the sublime. There was a strong re-materialization of the visual, through which the arts gained with good reason its title of Plastic Arts. The contributions came from:

- *the painting: the refrontalization² of the image, after five centuries of perspectivist paradigm with its ideology of transparency and of the ideal legibility: the statement of the two-dimensionality, of the flat support*

Essa é a saturação policromática das telas fauvesou expressionistas. Espesso também é o suprematismo, porque a evicção dos objetos satura o olhar que se encontra, de repente, devolvido a seu próprio enigma, árduo, resistente: a abstração nascente no reenvio à nossa consciência “imageante”. Sabemos que Malevitch sugeria que não podemos não ver, que o ver é constitutivo do homem, que ele representa um verdadeiro “existencial”. No caso do suprematismo, inaugural da vertente monocromática, ver o nada era uma forma de ver o ver - sem objeto. Nisso, uma forma de cultura da força estética e perceptiva também foi instaurada, contemplada tanto pelas abstrações aparentemente mais “desencarnadas” quanto por aquilo que chamei de ambientalismo, ambientalismo e acionismo,

isto é, de estéticas que, à tridimensionalidade do espaço real, acrescentam a dimensão do tempo. No processo de epifania e de rematerialização do visual, de adensamento, de densificação, o que os artistas terão feito? Inventar ou mudar a faculdade do visível aparecer e/ou de assinalar-se. (Grande tarefa: postar os termos da questão concomitante: como se manifesta um signo ou um fenômeno?) No entanto, se as poéticas artísticas diferenciam-se, em termos de

of the roughness of the screen, the opacity, the materiality in itself, the eviction of the realistic reference or the intensification of the still effective figurative and abstract appearances (for example De Kooning), etc., a form of visual resistance originating from that. This sequence goes from the Impressionism and the Symbolism to Ryman, Manzoni and Ótica of the 1959-60 relief's of... I mean, the monochrome belongs to Rematerialization exactly as Dubuffet:

- *the environmentalist expression and protoenvironmentalist and/or shareholder and protoshareholder: the dadaist atmosphere and actions, certain Dada and surrealist facilities, the constructivist sculpture as active coefficient of the spaces, until the practices "in America", - in real time - of the happenings, of the environments or of the North American and Brazilian environments, in the fifties and sixties etc., the Process Art, and besides the Body Art and of the installation line. Re-materialization implicates amplification of the means and of the mediums, enlarged load or solicitation of the observer's perception. Finally, a valorization of what is banal and happens to interfere between epiphany and Re-materialization of the vision. In this way are the Aesthetics of the visual densities and an unheard-of process of thickening of the modern artistic visibilities defined.*

"Thickness" refers in another way to the epiphany of the vision and its transcendental junction with what we will shortly find in the idea of vision production. It is ubiquitous thickness. Thick is the Impressionist screen. Thick is the pictorial density in Van Gogh and Gauguin. Thick is the polychromatic saturation of the fauves

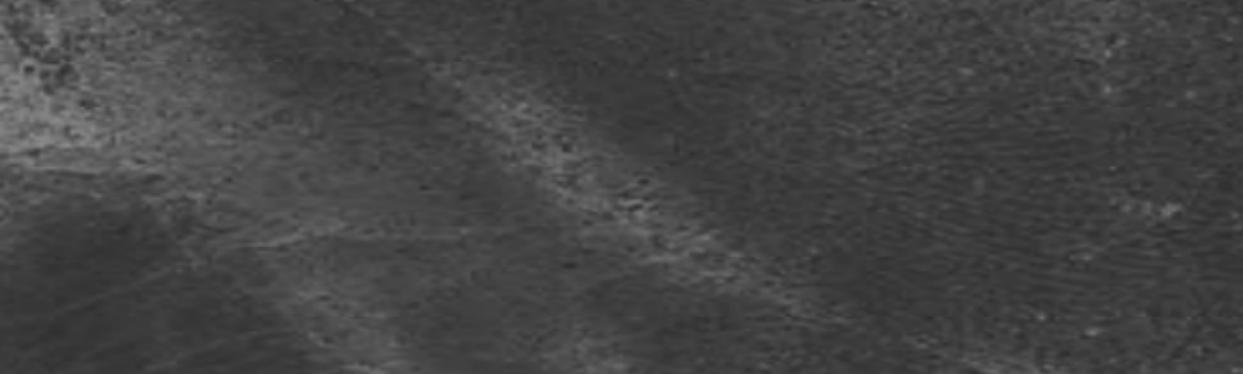
or expressionist paintings. Dense is also the suprematism, because the eviction of the objects saturates the look that is, suddenly, returned to its own, arduous, resistant enigma: the nascent abstraction insisted on the reemission to our "imaging" conscience. We know Malevitch suggested we cannot "unsee". Seeing is part of the human being and represents a true "existence". In the case of the suprematism, which opens the monochrome discussion, seeing nothing was a way to see the act of seeing - without an object. In this way, a form of culture of the aesthetic and perceptive force was also established, and it was given the seemingly more "spiritual" abstractions, and also what I called environmentalism, ambientalism and actuation, that is, of aesthetics that, to the three-dimensionality of the real space, increase the dimension of the time. In the process of epiphany and of re-materialization of the visual, of compression, of densification, what will the artists have done? To invent or to change the capacity of the visible to appear and / or to distinguish itself (great task, to place the terms of the concomitant issue: how does a sign or a phenomenon manifests?)

However, if the artistic poetics differ among themselves, in terms of ontological foundation, all of them do need the main concept of the "invisibility" to exist. The new visibilities (abstract, monochrome, geometrizing, materical, informal, optical and haptic, fragmentary, deconstructionist, procedural, objectionable, simulationist, videographic, "multimedia" etc.) are inconceivable without the origin of their valorization that stays in the "invisibility".

And to do this, it was necessary to insist on and to invent the rupture forms with the previous prescriptions to any artistic work: that is, not obeying just to the injunctions of something that was considered as worth seeing and looking at. Until the appearance of the modern art, it was visible only that that was worthy of being seen. Leaving those previous values, all the stages of the modern art consisted of establishing a priori the criteria of new visibilities liberated of the canons.

Besides the artistic and expressive material (matériau), it influenced unavoidably in a redrafting of the statute and of the conception of the look. In which sense and for whom is the visibility visible? How do we see? With regard to the invisible, the modern art will have certainly invented the passage of the values that belong to the before-the-vision - an ideal invisibility perceptibly idealized in the "representation" -, to an invisibility of after-the-vision whose reality was tied to the inherent limits to the capacity of interpretation of the artistic product on the part of the observer. The traditional representation always worked with a visual reflex of the reality, and this one should be appropriated and reconstituted by that to supply an identifiable visibility in terms of reference. It was a form of transparency. We will return later to that subject. Since the evident substantialization of the pictorial touch as saturated correlate of the sensitive vision in the Impressionism, the modern art, little by little, took the vision exercise of a supposedly transparent look to a dense one. Actually, the look was never transparent.

Since middle of the eighteenth century, with Diderot, Herder etc., the impact of Romanticism as existential culture and the investigations in the psychology field, for example, led the art critic and the theory to introduce strongly the subject of the "look". Already in the eighteenth century the discrimination of the senses conducted to the valorization of the touchier of touching. The vision was defined by Rousseau as dispersion and by Herder as absence and evocation of the "large board of the nature". Herder suggested that, seeing the nature, we see it as a distanced picture, as one of those fictitious panoramas that will appear in the pre-romanticism and in the romantic period. To see or to discern le tableau de la nature didn't mean, therefore, to enter



fundação ontológica todas precisam do conceito matriz do "invisível" para existir. As novas visibilidades (abstratas, monocromáticas, geometrizes, máticas, informais, ópticas e hápticas, fragmentárias, desconstrucionistas, processuais, objetuais, simulacionistas, videográficas, "multimeio" etc.) são inconcebíveis sem a matriz de sua valorização que reside no "invisível".

Para fazê-lo foi preciso insistir e inventar as formas de ruptura com as prescrições prévias a qualquer fazer artístico: isto é, não obedecer apenas às injunções daquilo que era considerado como digno de ser avistado e visto. Até o surgimento da arte moderna, só era visível aquilo que era digno de ser visto. Desfazendo-se desses valores prévios, todas as etapas da arte moderna consistiram em estabelecer os critérios de novas visibilidades libertadas dos cânones a priori.

Além do material (matériau) artístico e expressivo, isso implicava forçosamente um remanejamento do estatuto e da concepção do olhar. Em que e para quem o visível é visível? Como vemos? Com relação ao invisível, a arte moderna terá certamente inventado a passagem dos valores que pertencem ao antes-da-visão - um invisível ideal visivelmente idealizado na "representação" -, a um invisível de depois-da-visão cuja realidade tornou-se amarrada aos limites inerentes à capacidade de interpretação do produto artístico por parte do observador. A representação tradicional sempre lidava com um reflexo visual do real, real de que ela devia apropriar-se e reconstituir para fornecer uma visibilidade identificável em termos de referente. Tratava-se de uma forma de

the nature, but to be kept away from it. On the contrary, for Rousseau the touch represented a concentration of the senses, and the sculpture that Herder called "Plastik" embodied for him a form of cognitive truth. "Plastik", aesthetic concept linked to the artistic practice of the touch, implicated strongly the presence, resistance and permanence.»

An outstanding moment in the look problematization is illustrated by the dream of the English art theoretician John Ruskin. He wanted, in the mid-nineteenth century, to reinvent an innocent look. Ruskin preached a perception of the painting turned to what the modernists called medium, that is, the material conditioning of the image. It was about seeing in the painting, its stains and colors, and not to deny the medium on behalf of a transparent reading of the narration, of the story or of the scene. He wanted to value the pictoriality, any element of the nature or of the reality should be conceived and affirmed as significant chromatic and not as a real reference. In a word, Ruskin invented the critical terms of the rematerialization and of the epiphany of the vision that characterizes the sequence that retains us. To get rid of the perception that consists of seeing what the image sends back, to intuit the aesthetic in itself. Not reading the world through the image, but to see the image as an autonomous reality.

Few years later, in the theory of the pure visibility, whose main representative is the philosopher Konrad Fiedler (seventies and eighties of the nineteenth century), seeing no longer means to receive the visual datum, but, on the contrary, to produce one's vision. The difference is enormous, and it deals

transparência. Voltaremos sobre essa questão mais tarde. Desde a substancialização evidente do toque pictórico como correlato saturado da visão sensível no Impressionismo, a arte moderna, pouco a pouco, levou o exercício da visão de um olhar pretensamente transparente a um olhar espesso. Na verdade, o olhar nunca foi transparente.

Desde meados do século XVIII, com Diderot, Herder etc., o impacto do Romantismo enquanto cultura existencial e as investigações no âmbito da psicologia, por exemplo, levaram a crítica de arte e a teoria a introduzirem fortemente a questão do "olhar". Já no século XVIII, a discriminação dos sentidos levou à valorização do toucher, do tocar. A visão era definida por Rousseau como dispersão e por Herder como ausência e evocação da "grande tábula da natureza". Herder sugeriu que, vendo a natureza, a vemos como quadro distanciado, como um desses panoramas fictícios que vão surgir na onda do pré-Romantismo e do Romantismo. Ver ou enxergar le tableau de la nature não significava, portanto, penetrar a natureza, mas ser mantido afastado dela. Pelo contrário, para Rousseau o toque representava uma concentração dos sentidos e a escultura, que Herder chamava "Plastik", encarava para este uma forma de verdade cognitiva. A "Plastik", conceito estético vinculado ao desempenho artístico do toque, implicava bem presença, resistência e permanência'.

Um momento marcante na problematização do olhar é ilustrado pelo sonho do teórico de arte inglês John Ruskin. Queria, nos anos '50 do século XIX, reinventar um olhar inocente. Ruskin pregava uma percepção da pintura voltada para aquilo que os modernistas chamaram de medium, isto é, os condicionantes máticos da imagem. Tratava-se de ver, da pintura, suas manchas e cores, e não negar o medium em prol de uma leitura transparente da narração, da estória ou da cena. Queria valorizar a pictorialidade, qualquer elemento da natureza ou da realidade devendo ser concebido e afirmado como significante cromático e não como referente real. Em uma palavra, Ruskin inventava os termos críticos da rematerialização e da epifania do visual que caracteriza a sequência que nos retém. Desfazer-se da percepção que consiste em ver o que a imagem reenvia, para intuir o estético em si. Não ler o mundo através da imagem, mas ver a imagem como realidade autônoma.

Poucos anos depois, na teoria da visibilidade pura, cujo representante principal é o filósofo Konrad Fiedler (anos '70 e '80 do século XIX), ver tampouco significará receber o datum visual, mas, pelo contrário, produzir sua visão. A diferença é enorme, e trata-se aqui de uma mudança de enfoque que relacionaria com a "espaussurização" do visual. A visibilidade, portanto,

about a focus change that would relate with the "thickening" (kind of coagulating) of the vision. The visibility, therefore, for Fiedler, was not the appearance of the things, but some appearance produced by the look. To produce one's vision already implicated the concept which, eighty years later, Merleau-Ponty called *chiasme* in *Le visible et l'invisible*, a mutual involvement of the one who looks and of the observed one, of the corporal subject and of the horizon, that constitutes the stuff of the world.

Not only a Fiedler reader, but also the one who partially reoriented his theories, the German sculptor Adolf von Hildebrand reduced them to the dualism approximate/faraway vision, *Fernbild/Nachbild*, and he formulated an idea that seems to point out the way that the visual arts had already considered at that time has carried on for a long time. If, as Hildebrandt thinks, the perception consists of a reading of the appearance in the space, in the arts and in the images, it is complemented in the exercise of the representation. The representation starts from "an approximate visual image and the former fill the latter according to the needs of plastic accuracy for representations of the movements". "Even if the uncertain touch, prisoner of the things tangibility, it constitutes the raw material of the representation and the erratic rhythm of its process - before flowing into the glade formed by characters disposed on a unitary plan that assures, through a distant vision, the balanced perception of the imagistic visual. It interests us here the insistence on the previous passage through the touch, through the move, through the displacement inside of the uncontrollable thickness of the reality in order to control it and to build the problematized object of the perception.

The plastic arts and the philosophy (not only the art philosophy) of the twentieth century problematized the perception endlessly. When submitting the representation to the implosion, the modern visual adventure was capable to take to the epiphany of the vision. This, also, made possible, without a doubt, the philosophical conceptionings that it deserved. Among them, it is established the recurrence of the "ontological" tones that regard the artistic phenomenon as contribution to the subject of being. It allows one to situate the provenience of the idea that, in the modern and contemporary visual arts, the identification of the place where the visibilities are invented and conceived is impossible. Daniel Payot, when talking about the "sending of seeing", doesn't mark anything else. In the visible, it is possible to see the multiplicity of the sending, but not the sending, transcendental unmarkable extract and evidently invisible. It is another way to say that the invisible conditions the visibility. In each sending of the visibility, the no visibilities of the transcendental extract conditions the prominence of seeing. But, if we get off of the philosophical pedestal to think about the contemporary statute of the artistic visibilities, we see that the sentences of an ontology of the imponderable (the invisibility as conditioning origin of the visibility) should be moved, and lose its sacred value and to help to place the subject of the reception of those current visibilities. Suddenly, considering that, in order to see and to notice the visibilities or the visible ones, it is necessary to forget and besides not to see or to sense, neither the *arché* - the foundation - nor the *telos* - the goal - of the image, we are offered an excellent way

Fiedler não criou a aparência das coisas, mas alguma

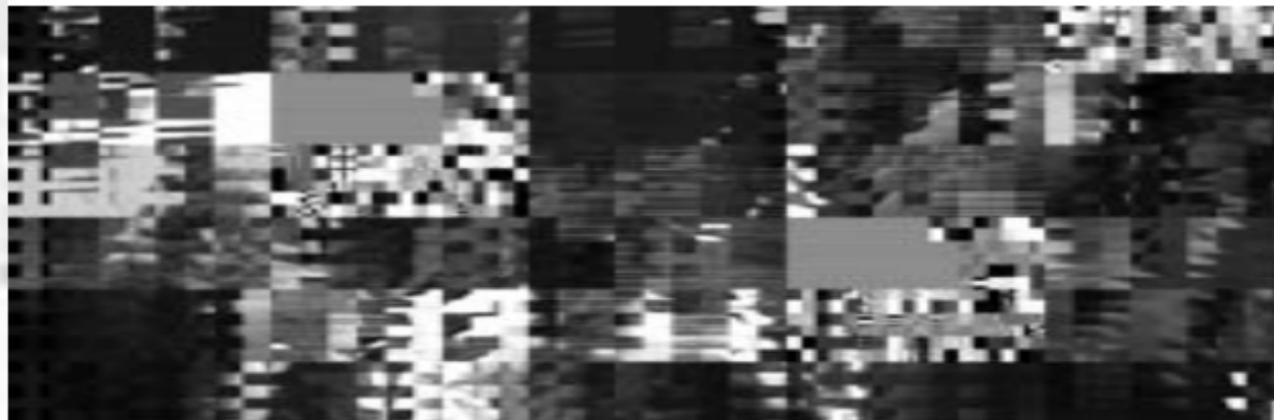
olhado, do sujeito corpóreo e do horizonte, que constitui o estofo do mundo. Leitor de Fiedler mas também reorientador parcial de suas teorias, o escultor alemão Adolf von Hildebrand reduziu-as ao dualismo visão longínqua/visão aproximada, *Fernbild/Nachbild*, e formulou uma ideia que parece apontar para os caminhos que as artes visuais já tomavam na época e continuarão a tomar por muito tempo. Se, como pensa Hildebrandt, a percepção consiste em uma leitura da aparência no espaço, nas artes e nas imagens ela complementa-se no exercício da representação. A representação parte de "uma imagem visual aproximativa, a enche segundo suas necessidades de exatidão plástica por representações dos movimentos". Mesmo se o tateamento incerto, preso à tangibilidade das coisas, constitui a matéria-prima da representação e o ritmo errático de seu processo - antes de desaguar na clareira formada por caracteres dispostos sobre um plano unitário que assegura, através de uma visão longínqua, a percepção equilibrada do visual imagético -, interessa-nos aqui a insistência sobre a passagem prévia pelo tatear, pelo movimento, pelo deslocamento dentro da espessura indomável do real para poder controlá-lo e construir o objeto problematizado da percepção.

Problematizar a percepção, as artes plásticas e a filosofia (não apenas da arte) do século XX o fizeram sem parar. Ao submeter a representação à implosão, a aventura visual moderna foi capaz de levar à epifania do visual. Esta, também, possibilitou sem dúvida a concretização filosófica que merecia. Entre elas, situa-se a recorrência dos tons "ontologizantes" que vêm no fenômeno artístico uma contribuição à questão do ser. Isso permite situar a proveniência da ideia de que, nas artes visuais moderna e contemporânea, a identificação do lugar onde se inventam

e se concebem as visibilidades é impossível. Daniel Payot, ao falar do "envio do ver", não assinala outra coisa. No, do, pelo visível, vê-se a multiplicidade dos envios, mas não o envio, extrato transcendental inassinalável e evidentemente invisível. É uma outra maneira de dizer que o invisível condiciona o visível. Em cada envio da visibilidade, a não-visibilidade do extrato transcendental condiciona a saliência do ver. Mas, se descemos do pedestal filosófico para pensar no estatuto contemporâneo das visibilidades artísticas, vemos que as frases de uma ontologia do imponderável (o invisível como matriz condicionadora da visibilidade) poderiam muito bem ser deslocadas, dessacralizadas e ajudar a situar a questão da recepção que se tem dessas visibilidades atuais. De repente, dizer que para ver e perceber as visíveis ou os visíveis é preciso esquecer e inclusive não poder enxergar ou intuir nem a *arché* - a fundação - nem o *telos* - a meta - da imagem, oferece uma maneira excelente de ressituar pragmaticamente a aparente deriva das imagens contemporâneas e da percepção que podemos ter delas. Durante muitas décadas, a contemplação do material por cada disciplina era uma lei acertada. A partir de 1970, a onda multimeio manifesta a tendência das artes visuais a não poder se ater e a não poder se inscrever unilateralmente dentro de um *mediumespecífico*.

of pragmatically situating the apparent drift of the contemporary images and of the perception that we may have of them.

For many decades, the contemplation of the material by each discipline was a sensible rule. Starting from the seventies, the multimedia wave manifests the tendency of the visual arts neither to bind itself and nor to enroll unilaterally inside of a specific medium. Browsing the book "Art at the turn of the millennium", or "A Arte Atual" (The Contemporary Art), published by the German publisher Taschen, we have a partial panorama of the art between 1990 and 2000. Multiplicity of the practices, the means tous azimuths orientation, impressive diversification of the vehicles, on behalf of the image and of its impact. After having just looked at the first forty pages, occurred me by chance some spontaneous formulas of interpretation susceptible of guiding an eventual analysis of the facilities and photographed works. Theatrical effect of the image. Illegible approaches. Distinguished size amplifications. Paradoxical treatments of the scale. Fragments of which one does know neither the edges nor the center. Discontinuities. Pole juxtapositions. Atlas of the photographic figurations. Falsely infantile neo-expressionisms passed by the cartoons. Melancholic plastered statuary. Neglectful drawings and blasés. Compact statements. Suspended narrations. Absolute fragments. Daily stylizations. Artistic propositions. Narcissist performances. Monomaniac monologues.



Folheando o livro *Art at the turn of the millennium*, ou *A arte atual*, publicados pela editora alemã Taschen, temos um panorama parcial da arte entre 1990 e 2000. Multiplicidade das práticas, orientações *tous azimuths* dos meios, diversificação impressionante dos veículos, em favor da imagem e de seu impacto. Após ter consultado apenas as quarenta primeiras páginas, me vieram por acaso algumas fórmulas espontâneas de interpretação suscetíveis de orientar uma análise eventual das instalações e obras fotografadas. Teatralização da imagem. Aproximações ilegíveis. Tamanhas ampliações de tamanho. Tratamentos paradoxais da escala. Fragmentos do qual não se conhecem nem os bordos nem o centro. Descontinuidades. Justaposições polípticas. *Atlas* das figurações fotográficas. Neo-expressionismos falsamente infantis passados pelos quadrinhos. Estatuária engessada melancólica. Desenhos negligenciados e *blasés*. Afirmações compactas. Narrações suspensas. Fragmentos absolutos. Estilizações do cotidiano. Proposições lapidares. Encenações narcisistas. Monólogos monomaniacos. Mau gosto. Humor que não faz rir. Monstros e sadismo clonagista. Alegorias. Obsessão do arquivo. Pretensão ao sistema sem entrada nem chave. Preguiça e fetichismo. Materiais frios. Busca *éperdue* de símbolos. Códigos idiossincráticos etc. Isso soa como uma reatualização incontrolável da vertente alegorizante que Benjamin H.D. Buchloh já ressaltou nas práticas colagistas, montagistas e assemblagistas da primeira parte do século XX, que são ainda um dos aspectos mais evidentes das práticas artísticas de hoje. Isso soa também como a coabitação universal das mônadas que, como dizia Leibniz, aspectam uma parcela percebida do mundo e só aquela parcela de universo que minhas portas e janelas "individuais" enxergam, sabem perceber e iluminar.

A proliferação contemporânea das "maneiras" testemunha sua inevitabilidade e a dificuldade que a arte tem de lidar com o programa secular que foi seu durante séculos e séculos, até recentemente, de gerenciar seu legado glorioso. A arte atual encontra-se face a um patrimônio cultural multi-secular que cabe dificilmente ou de maneira precária dentro dos agires contemporâneos. Talvez a cultura artística contemporânea também esteja com as mãos atrapalhadas pela grandiosidade e as sobredeterminações do legado moderno, com suas utopias e suas grandes ambições. Deveríamos dar conta desse legado, mas as condições desapareceram. Nesse contexto, muitas vezes, o papel do crítico e do teórico consiste em fazer o diagnóstico, em estudar seu



Bad taste. Humor that doesn't make laugh. Monsters and clonagista¹ sadism. Allegories. Obsession for the file. Pretension to the system without entrance or key. Laziness and fetishism. Cold materials. Desperate search for symbols. Idiosyncratic codes etc. That sounds as an uncontrollable reactualization of the allegoring discussion that Benjamin H.D. Buchloh has already pointed out in the gluing, mounting and assembling practices of the first part of the twentieth century, that are still one of the most evident aspects of the artistic practices today. It also sounds as the universal cohabitation of the Monad that, as Leibniz says, has the aspect of a portion of the noticed world and only that universe portion that my "individual" doors and windows see and know how to notice and to light up. The contemporary proliferation of the "ways" attests its inevitability and the difficulty that the art has to work with the secular program that belonged to it for centuries and centuries, until recently, to manage its glorious legacy. The contemporary art faces a multi-secular cultural patrimony that hardly, or in a precarious way, fits into contemporary proceedings. Perhaps the contemporary artistic culture is also with clumsy hands, as a consequence of the grandiosity and the overdeterminations of the modern legacy, with its utopias and great ambitions. We should cope with this legacy, but the conditions disappeared. In that context, many times, the critic and theoreticians' work consists of doing the diagnosis, in studying its operation regime. It is little, it is a lot. One of them would be, we repeat, the return

regime de funcionamento. É pouco, é muito. Um deles seria, repetimos, a volta da percepção tradicional, completada pelo ressurgimento potente do museu e de uma sensibilidade "museófila" e museológica nas artes... Enfim, é preciso acrescentar que a definição de critérios de recepção e de análise da arte contemporânea depende de um certo estado do *lêxico* crítico. Questão atual. O que ver através do discurso? Como o envolvimento discursivo e crítico propicia visibilidade às obras e às imagens? Duas coisas podem acontecer: confiamos ou no discurso ou nas imagens, ou na proporcionalidade entre ambos. Enfrentam hoje uma situação de provável desproporcionalidade. Palavras e imagens não correspondem facilmente. A crítica deveria trabalhar o situar os termos dessa ruptura.

1 Ao afirmar que o tocar representava a garantia do visual porque a tãtilidade seria mais segura do que a percepção óptica, Herder retomava Diderot. Herder: "a visão é apenas uma fórmula-escorço do toque". Aliás, Herder declarava em uma frase notável algo que parece cair muito bem nossa época: "vemos tão plenamente e tão rapidamente que não tocamos (sentimos) mais nada, que não podemos mais tocar nada, enquanto esse sentido deve ser continuamente a base estável e a caução do outro", isto é, da visão. Citado in: CHATEAU, Dominique. *Arts Plastiques: archéologie d'une notion*. Nîmes. Ed. Jacqueline Chambon, 1999, p. 77.

2 *Ibidem*, p.121.

3 PAYOT, Daniel. *Effigies*. Paris: Gallée, 1997, p.184-7.

UFMG – BH – Brasil.
Historiador da arte francês. É professor da Universidade Federal de Minas Gerais e autor do prefácio da edição brasileira do livro *O que vemos e o que nos olha*, do teórico francês Didi-Hubermann. Vive e trabalha em Belo Horizonte.
A French Art Historian, he teaches at the Federal University of Minas Gerais and is the author of the preface to the Brazilian edition of the book What we see and what's looking at us, by the French theoretician Didi-Hubermann. He lives and works in Belo Horizonte.

STEPHANE HUCHET

1 TN = neologism.
2 TN = neologism to bring to front again.
3 TN = neologism to make thicker.
4 TN = neologism relative to matter.

5 When affirming that the touch represented the guarantee of the vision because the act of touching would be more positive as the optical perception, Herder recovers Diderot. Herder: "the vision is only a formula-precis of the touching. By the way, Herder used to say a notable sentence, something that seems to screen vary well our age: "we see so completely and so fast that we do not touch (feel) anything else, that we cannot touch anything, while this feeling shall be continuously the stable base and the security of the other"; that means, of the vision. Stretch from: CHATEAU, Dominique. *Artes plastiques: archéologie d'une notion*. Nîmes: Ed. Jacqueline Chambon, 1999, p. 77.

6 *Ibidem*, p. 121.

7 PAYOT, Daniel. *Effigies*. Paris: Gallée, 1997, p.184-7.

8 NT = neologism practice of cloning





lindsley daibert brasill

A holografia como meio de expressão artística - um estudo de caso
The holography as medium of artistic expression - a case study

INTRODUÇÃO

A holografia já conta hoje, com quase cinquenta anos de desenvolvimentos tecnológicos ininterruptos, que levaram a um aprimoramento lento, mas constante, dos recursos que temos hoje à nossa disposição. Inventada em 1948 por um engenheiro elétrico chamado Denis Gabor, a holografia surgiu como uma possibilidade técnica de melhorar a imagem de microscópios eletrônicos. A idéia básica era realizar a gravação do encontro de dois feixes de luz, coerentes e monocromáticos, para registrar a interferência entre a frente de ondas luminosas que é refletida por um objeto e um feixe luminoso de referência. Em um filme especial de alta resolução é gravado então um padrão de interferência entre essas ondas, que contém toda a informação tridimensional da imagem do objeto. Ela pode ser reconstruída posteriormente, iluminando-se o holograma já revelado, com um feixe de luz similar ao feixe de referência. Na época ainda não existia esse tipo de luz (coerente e monocromática), mas em 1960 surgiu o laser, que preencheu completamente os requisitos necessários. Por essa descoberta, Denis Gabor ganhou o prêmio Nobel de Física 23 anos depois¹.

A holografia é uma maneira de registrarmos a imagem de objetos tridimensionais em uma superfície plana. A imagem é reconstruída realmente em 3D, com paralaxe horizontal e vertical, não tendo nada a ver com outras técnicas de simulação tridimensional, tais como: pares de fotos estereográficas, planos lenticulares, montagens com espelhos de foco variável, computação gráfica 313 e outras. É uma reconstrução física da tridimensionalidade do objeto, onde a luz que atinge o olho do espectador, vinda do holograma, tem a mesma estrutura espacial da luz que é refletida pelo objeto real. O observador pode movimentar seu ponto de vista em relação ao holograma, e ver detalhes que permaneciam ocultos por detrás, acima ou abaixo das partes frontais do objeto holografado.

Essa característica chamou imediatamente a atenção dos artistas atentos aos últimos avanços tecnológicos da época, que tiveram acesso aos caros e raros equipamentos disponíveis então, pela amizade com os físicos que pesquisavam as propriedades dessa nova técnica. Desde então, foram realizados inúmeros trabalhos artísticos holográficos, à medida em que a holografia foi se popularizando, os equipamentos foram se tornando mais acessíveis (relativamente falando), a tecnologia foi se aprimorando, surgindo também novos cursos, laboratórios e ateliês. Hoje em dia existem várias escolas e laboratórios, nos Estados Unidos, na Europa e na Rússia, principalmente, que oferecem workshops, cursos de curta e longa duração, desenvolvem pesquisas

INTRODUCTION

The holography already has almost fifty years of uninterrupted technological developments, which resulted in a slow but steady improvement of the resources that we have today at our disposal. Invented in 1948 by the electric engineer Denis Gabor, the holography appeared as a technical possibility of improving the image of electronic microscopes. The basic idea was to accomplish the recording of the meeting of two light beams, coherent and monochromatic, in order to register the interference among the light waves that is reflected by an object and a reference light beam. In a special film of high resolution it is recorded an interference pattern among these waves, that contains all the three-dimensional information of the object image. It can be rebuilt later, when a light beam similar to the reference light beam illuminates the already revealed hologram. By that time, this kind of light (coherent and monochromatic) didn't exist yet, but in 1960 emerged the laser, which fulfilled completely the necessary requirements. Due to this discovery, Denis Gabor won the Nobel Prize of Physics 23 years later¹.

The holography is a way to register the image of three-dimensional objects in a flat surface. The image is really rebuilt in 3D, with horizontal and vertical parallax: it doesn't have anything to do with other techniques of three-dimensional simulation, such as: a pair of stereoscopic pictures, lenticular plans, assemblies with mirrors of variable focus, graphic computation 313 among others. It is a physical reconstruction of the tridimensionality of the object, where the light that reaches the eye of the spectator coming of the hologram has the same space structure of the light that is reflected by the actual object. The observer can move his/her point of view in relation to the hologram and see details that remained hidden behind, above or below the frontal parts of the holographied object.

This characteristic called immediately the attention of mindfully artists to the last technological progresses by that time. They had then access to the expensive and scarce available equipment's, through friendship with the physicists who had been researching the properties of this new technique. Since then, countless holographic artistic works have been made. As the holography became more popular, the equipment more accessible (relatively speaking), the technology went improving and new courses, laboratories and studios were emerging. Nowadays, it exists several schools and laboratories, mostly in the United States, in Europe and in Russia, which offer workshops, short and long duration courses, develop researches and publish several books and magazines related with the theme: besides dozens of home-pages that exist in Internet dedicated to the

e publicam diversos livros e revistas relacionadas com o tema, além de existirem dezenas de páginas na internet dedicadas à holografia. Entretanto, no Brasil, essa é uma tecnologia ainda incipiente, tanto comercial quanto culturalmente, devido a uma série de fatores. Para citar alguns: falta de mais laboratórios dedicados à holografia, resistência dos artistas quanto ao conhecimento técnico e científico necessário para o domínio do seu know-how, custo relativamente elevado dos equipamentos, falta de escolas de arte aparelhadas para o ensino da holografia, falta de educadores treinados na técnica, falta de recursos para a pesquisa, falta de massa crítica de criadores com domínio técnico, entre outros⁷.

Para tentar reverter essa tendência, iniciamos, há alguns anos atrás, na Escola de Belas Artes da UFMG, uma pesquisa inédita no meio artístico universitário, com o objetivo de montar um laboratório holográfico bem equipado para o domínio das técnicas mais utilizadas na holografia, voltado para a criação artística e a educação técnica. Tivemos sucesso na captação de recursos junto à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), e hoje contamos com um laboratório dedicado, com equipamentos de ponta no valor aproximado de US\$ 85.000,00. Neste laboratório já orientamos sete alunos com bolsas de Iniciação Científica, apresentamos trabalhos na Semana de Iniciação Científica da UFMG e painéis na reunião da SBPC, em Belo Horizonte, e, numa iniciativa inédita em um laboratório de pesquisa deste nível, abrimos oito vagas para os alunos de graduação do curso de Belas Artes da UFMG, numa disciplina optativa de Introdução à Holografia. Estamos também publicando uma página na internet (<http://www.eba.ufmg.br/hololab>), onde estarão minuciosamente explicadas todas as teorias, princípios e técnicas dessa área.

ARTE E HOLOGRAFIA

Para uma discussão sobre a possibilidade de se realizarem obras-de-arte criativas com a holografia, não podemos nunca nos esquecer de que estamos falando de uma técnica. E a arte é uma atividade humana que sempre absorveu nossas conquistas tecnológicas, caso contrário estaríamos até hoje pintando com gordura e pigmentos em paredes de pedra. Quaisquer técnicas ou materiais são candidatos em potencial a ser um meio artístico expressivo: tinta, lasers, satélites, computadores, robôs, terra, lixo etc. A qualidade do trabalho vai depender apenas da envergadura filosófica, estética, humana e sensível do seu autor.

holography. However, in Brazil, this is still an incipient technology, commercially and culturally speaking, due to various factors. To name but a few: lack of laboratories dedicated to the holography, the artists' resistance regarding to the technical and scientific knowledge necessary to the mastering of its know-how, relatively high cost of the equipment, lack of art schools equipped for the holography teaching, lack of teachers trained in the technique, lack of resources for the research, lack of a good number of creators who master the technique, among others⁷.

To try to revert that tendency, we began some years ago, in the UFMG School of Fine Arts [Escola de Belas Artes da UFMG], an unheard-of research in the academic artistic milieu, aiming to set up a well equipped holographic laboratory, in order to master the most used techniques in the holography concerned with the artistic creation and the technical education. We had success winning resources by FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais [FAPEMIG – Aid Foundation to the Research in the State of Minas Gerais], and today we have an exclusive laboratory, with top equipment which is worth approximately US\$ 85,000.00.

In this laboratory we have already guided/supervised seven students with Scientific Initiation Scholarships [Bolsas de Iniciação Científica] and we presented works in the UFMG Week of Scientific Initiation and also expert panels in the meeting of SBPC – Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência [SBPC – Brazilian Society for the Progress of Science] in Belo Horizonte city. In an unheard-of initiative in a research laboratory of this standard, we opened eight vacancies for the graduation students of the Fine Arts course of UFMG, to study an optional discipline: Introduction to the Holography. We are also going to publish a home page on the net (<http://www.eba.ufmg.br/hololab>), where all the theories, principles and techniques of this area will be thoroughly explained.

ART AND HOLOGRAPHY

For a discussion about the possibility to achieve creative art works with the holography, we can never forget that we are dealing with a technique. And the art is a human activity, which has always absorbed our technological conquests; otherwise we would be up today painting with fat and pigments on stone walls. Any techniques or materials are potential candidates to be an expressive artistic means: ink, lasers, satellites, computers, robots, soil, garbage etc. the quality of the work will just depend

Entretanto, quando falamos de criação artística holográfica, surgem algumas questões interessantes. A principal delas é que o efeito visual de um holograma subverte tão completamente a percepção comum do observador, que há uma tendência a se valorizar extremamente o efeito técnico, em detrimento dos valores artísticos da obra. É muito comum encontrar trabalhos holográficos onde se explora um "efeituallismo" radicalmente centrado na exploração do choque visual de uma sensação inédita: a de se perceber o espaço tridimensional aprisionado em um plano. Outra questão que se coloca é que a holografia seria apenas um simulacro do objeto real. Essa afirmativa provém de generalizações curtas e não procede, pois há inúmeras maneiras diferentes de se criarem hologramas que não se limitam a simples reprodução ótica de um objeto sólido. Podemos fazer hologramas abstratos com padrões espectrais de luz ou a partir de imagens geradas por computação gráfica tridimensional, trechos curtos de filmes ou seqüências curtas de animação. Como toda técnica complexa de criação artística, há também o risco de se focalizar a atenção na realização de virtuosismos técnicos impressionantes. Entretanto, nos países onde a holografia já não é mais uma novidade, não é difícil encontrar críticos de arte que já aprenderam a estabelecer diferenças qualitativas claras entre efeitos espantosos e verdadeiras obras de arte⁸. Mas mesmo assim, há sempre uma tendência à compartimentalização da arte holográfica como uma forma de arte diferente. Entendemos que isto se deve, em parte, a uma grande insegurança da área teórica em integrar uma forma de expressão que ainda não apresenta massa crítica suficiente para apresentar todas as possibilidades de sua realização poética. Ainda não tivemos obras holográficas seminais que marcassem exemplarmente a história da arte, como outras técnicas mais tradicionais já fizeram há muito, embora já existam excelentes trabalhos⁹. Em tempos de uma autonomização e interdisciplinarização vertiginosa, quando se torna possível a exploração e integração plena de toda e qualquer técnica artística com qualquer outra, não faz muito sentido tratar a holografia apenas como mais uma curiosidade física. Achamos que ela é uma das mais versáteis, impressionantes e contemporâneas entre as linguagens expressivas à disposição do artista atual. O que falta é exatamente a disponibilização desse conhecimento, com todas as suas possibilidades e limitações, para o artista comum. É neste sentido que encaminhamos nossa pesquisa, tendo a vantagem incontestável de pertencer a uma instituição universitária, onde até hoje tivemos a liberdade e o apoio necessário a um projeto dessa envergadura.

on the philosophical, aesthetic, human and sensitive capacity of its author. However, when we speak about holographic artistic creation, some interesting questions appear. The most important of them is that the visual effect of a hologram subverts so completely the common perception of the observer, that there is a tendency to overestimate the technical effect, in detriment of the artistic values of the work.

It is very common to find holographic works where a "effectuality" is explored, radically centered in the exploration of the visual shock of a new sensation: the one of noticing the three-dimensional space captured in a plan. Another important point says that the Holography would be just an imitation of the real object. That statement comes from short generalizations and it is not true, since there are countless different ways to create holograms and they are not limited to the simple optical reproduction of a solid object. We can make abstract holograms with ghostly patterns of light or starting from images generated by three-dimensional graphic computation, short stretches of films or short sequences of animation. Like every complex technique of artistic creation, there is also the risk of focalizing the attention on the accomplishment of impressive technical virtuositities. However, in the countries where the holography is no longer an innovation, it is not difficult to find critics of art who have already learned to establish clear qualitative differences between amazing effects and true works of art. But even so, there is always a tendency to the compartmentalization of the holographic art as a form of distinct art. We understand that this is due to, partly, to one great insecurity of the theoretical area in integrating one form of expression that still doesn't have enough critical volume to present all the possibilities of its poetic accomplishment. We still have not had seminal holographic works that marked exemplary the history of the art, as the other more traditional techniques have already done so often, although excellent works are already in display⁹. In times of an autonomy and vertiginous interdisciplinarity, when the exploration and full integration of all and any artistic technique with any other becomes possible, it doesn't make any sense to treat the holography just as one more physical curiosity. We think it is one of the most versatile, impressive and contemporary among the expressive languages at disposal of the present-day artist. What it lacks is exactly the availability of this knowledge, with all its possibilities and limitations, for the common artist. It is in this direction that we aim our research, and it has the undeniable advantage of belonging to an academic institution, where up to this day we have had the freedom and the necessary support to a project of such a large scope.

Vamos apresentar agora o desenvolvimento de uma obra tridimensional realizada com técnica mista e utilizando um holograma, intitulada “Lúcifer, ou o Portador da Luz”, de nossa autoria. A idéia partiu de uma constatação interessante: o nome Lúcifer, que foi escolhido pela antiguidade para denominar o Demônio, ou o Príncipe das Trevas, significa na realidade o portador da luz. A Igreja Católica sempre se esquivou desse detalhe, dizendo que Lúcifer se chama assim porque foge da luz, mas esta interpretação não corresponde com a sua realidade semântica. Mitologicamente falando, é fascinante encontrar esta contradição na denominação da raiz do mal. A estória conta que Lúcifer era o maior de todos os anjos, o braço direito de Deus. Após uma rebelião não muito bem explicada, ele é atirado ao inferno, onde reina desde então atormentando os homens.

Costumamos dizer que a holografia é uma escultura de luz, pois ela modela o feixe luminoso de modo a reconstruir a imagem tridimensional de um objeto. Nada melhor então para representar a etapa luminosa de Lúcifer, ou seja, o anjo. Anexo à Escola de Belas Artes da UFMG funciona o CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, onde localizamos uma pequena e bem trabalhada escultura de um anjo do século XIX, feita de madeira policromada, que fazia parte de uma cena da dormição de N. Senhora, em conjunto com outras peças. Por meio de entendimentos ela nos foi emprestada, quando foi feito então um holograma de reflexão de duplo feixe, visível em luz branca, de 10 x 12 cm, a partir desse modelo.

Para a imagem de Lúcifer decaído, optamos por realizar uma pequena escultura de forma demoníaca em pedra-talco, obtida na região de Ouro Preto, por ser um material que, além de remeter a significados religiosos (vide a tradição de artesanato da região), é também macia para se trabalharem detalhes. Nessa pequena cabeça foram engastados dois chifres de osso e, como acabamento, utilizamos tons aquarelados e cera.

Na montagem final elaboramos como que uma lápide de madeira de base negra, onde, de um lado, foi incrustado o holograma do anjo, circundado por um halo negro (queimado com maçarico) e outro mais exterior, dourado (com folhas de ouro). Do outro lado da lápide foi colada a cabeça de pedra, em torno da qual circunda um halo dourado interior, circundado por um halo negro mais externo, configurando uma complementaridade com o lado oposto. A idéia foi criar um choque conceitual e visual entre a idéia que fazemos do símbolo do mal e sua origem divina e angelical. Há várias referências religiosas não-ocidentais que consideram que o que chamamos de bem e de mal pertencem na verdade a uma unidade indissolúvel que dança um movimento ininterrupto que gera tudo o que existe, percebida por nós como cosmos e caos. Essa é uma obra inspirada neste conceito.

O holograma aqui utilizado não possui quaisquer características extraordinárias, no sentido técnico da palavra. É um dos tipos mais comuns e relativamente simples de ser realizado, sendo a sua execução uma das primeiras a serem feitas pelo iniciante. O que tentamos aqui é



Now we will present the development of a three-dimensional work accomplished with mixed technique and using a hologram. The work is entitled: “Lucifer, or The Bearer of the Light”, of our authorship. The idea started from an interesting verification: the name Lucifer that was chosen by the antiquity to denominate the Demon or the Prince of the Darkness actually means the bearer of the light. The Catholic Church has always avoided this detail saying that Lucifer is so called because he escapes from the light, but this interpretation doesn’t correspond with the semantic reality of the name. Mythologically saying, it is fascinating to find this contradiction in the denomination of the Evil root. The story tells that Lucifer was the greatest of all the angels, the right arm of God. After a not very well explained rebellion, he is thrown to the Hell, where it reigns tormenting the men since then.

We usually say that the holography is a light sculpture, because it models the light beam in a way to reconstruct the three-dimensional image of an object. Nothing is better to represent Lucifer’s luminous stage, in other words, the angel. Adjoined to the UFMG School of Fine Arts works the CECOR – Center of Conservation and Restoration of Movable Cultural Pieces. By CECOR we located a well-worked 19th century angel sculpture made of with multicolored wood, that was part of a scene of the Virgin Mary’s sleep, together with other pieces. After an agreement, it was lent to us, when was made a reflection hologram of double visible beams in white light, with the dimensions 10 x 12 cm (3,94 x 4,72 inches), based on this model, was made.

For the declined Lucifer’s image, we opted for making a small sculpture in a demoniac shape with talc stone[®] obtained in the area of Ouro Preto, for being a material that, besides referring to religious meanings (see the craftwork tradition of the area), it is also soft to work details. In the small head were mounted two bone horns and, and, finally, we used watercolored tones and wax. In the final assembly we elaborated something like a wood tombstone with a black base, where on the one side the angel’s hologram was incrustated, surrounded by a black halo (burned with blowpipe) and on the other, more exterior, it was golden (with leaves of gold). On the other side of the tombstone the stone head was glued, around which surrounds an interior golden halo, surrounded by a more external black halo, configuring a complementarity with the opposite side. The idea was to create a conceptual and visual shock between the idea that we have of the symbol of evil, and its divine and angelical origin. There is a number of non-western religious references that consider that what is called Divine and Evil belong actually to an indissoluble unit, which dances an uninterrupted movement that generates everything that exists, noticed by us as cosmos and chaos. This is a work inspired by this concept.

The hologram, which was used here, doesn’t have any extraordinary characteristics, in the technical sense of the word. It is one of the most common and relatively simple to be done and its execution is one of first ones to be made by one apprentice. What we tried here was to show how it is possible to elaborate a work of art that we consider to be consistent (reserved divergent

mostrar como é possível elaborar uma obra-de-arte que entendemos consistente (salvo juízo em contrário), utilizando a holografia em uma de suas versões técnicas mais comuns como elemento criativo de suporte, e não como uma obra em si. Esta é uma linha de trabalho que pretendemos explorar, por acreditarmos que abre um vasto leque de possibilidades de expressão artística, sem sobrecarregar o artista iniciante com considerações técnicas esotéricas. É claro que, paralelamente a isso, planejamos também acompanhar os desenvolvimentos mais aprimorados da técnica holográfica. Mas para seduzir o estudante de arte, não podemos espantá-lo de início com uma profusão de complicações tecnológicas, adequadas apenas ao pesquisador mais avançado.

CONCLUSÃO

Esperamos ter demonstrado aqui o valor e a possibilidade real da utilização da holografia como um fascinante e contemporâneo meio de expressão artística, e abrir os caminhos para aqueles que pretendam abraçar essa nova (em nosso meio) forma de produzir arte. A pergunta: "Holografia é arte?" é semelhante a: "O lápis é arte?". Estamos falando apenas de uma técnica, que pode ser intencionalmente utilizada para produzir arte ou não. A pergunta mais correta seria: "Quais hologramas iremos considerar como obras-de-arte?" É aqui entraríamos em uma ampla discussão para decidir o que é arte e o que não é, o que foge do escopo deste trabalho. Entendemos que a holografia deveria ser tratada como mais uma técnica expressiva à disposição do artista. Entretanto, é uma técnica com conotações admiráveis, pois supera todas as outras no realismo da representação tridimensional, contribuindo enormemente para a ampliação da nossa capacidade de expressão. Nosso laboratório está aberto para quaisquer consultas ou visitas desejadas, e os dados técnicos se encontram à disposição. Nosso desejo é multiplicar ao máximo o interesse de novos pesquisadores nessa área, aumentando o número daqueles que sabem que, se tudo o que o homem realiza, um dia, não passou de um sonho, precisamos então sonhar cada vez mais e melhor. Gostaria de finalizar com uma citação do filósofo francês André Comte-Sponville, do seu livro *Tratado do desespero e da beatitude*: "Cinco são os valores positivos que me servem de ideal estético, e posso designá-los rapidamente: acima da originalidade, coloco a universalidade; acima da

opinions), using the holography in one of its most common technical versions as a creative element of support and not as a work of art in itself. This is a work line that we intend to explore because we believe that it offers a wide range of artistic expression possibilities, without overloading the artist – beginner – with esoteric technical considerations. Of course, simultaneously to this, we also plan to accompany the most advanced developments in the holographic technique. But to seduce the student of art, we cannot frighten him/her at the beginning with a profusion of technological complications. These are appropriate to the most advanced researcher.

CONCLUSION

We hope to have demonstrated the value and the real possibility of the holography use as a fascinating and contemporary medium of artistic expression, and to open the ways for those who intend to embrace this new one (in our milieu) form of producing art. The question: 'Is holography art?' is similar to the question: 'Is the pencil an art?' We are just talking about a technique, which can be intentionally used to produce art or not. The most correct question would be 'Which holograms will we consider as works of art?' And in this moment we would begin a fierce discussion in order to decide what is art and what it is not. And this is not the scope of our work. We understand that the holography should be treated as one more expressive technique at the artist's disposal. However it is a technique with admirable connotations, because it exceeds all the other ones in the realism of the three-dimensional representation, contributing vastly to the amplification of our expression capacity.

Our laboratory is open for any consultation or desired visits, and the technical data is at your disposal. Our desire is to multiply to the maximum the new researchers' interest in this area, increasing the number of those who think that, everything that the man accomplishes, one day was nothing more than a dream, so we need to dream even more and better.

*I would like to end with a quotation of the French philosopher André Comte-Sponville, of his book *Tratado do desespero e da beatitude* [Treaty of despair and bliss]:*

'Five are the positive values that function as an aesthetic ideal and I can designate them quickly: above the originality, I place the universality; above the spontaneity (that is passivity in relation to itself), I place the exigency, that is severity and work; above the mystery, of its enchantment and its lies,

espontaneidade (que é passividade em relação a si), coloco a exigência, que é severidade e trabalho; acima do mistério, de seus encantos e suas mentiras, coloco a clareza, a clareza lúcida e desesperada, a clareza sem perdão; acima do porvir, coloco o presente – a única coisa real, a única coisa viva, a única coisa verdadeira; e acima do sagrado dos deuses vivos ou mortos, o profano dos homens e das coisas, e a simplicidade de viver. Sim, assim é: gosto das obras universais, exigentes, claras, atuais e profanas – e mais que o romantismo de todos os tempos, um classicismo que seria de hoje. Mas desses valores positivos que me servem de ideal, conheço por demais a ilusão e o infundado (exceto na historicidade do meu desejo) para querer defendê-los. E não tenho vontade de convencer, nesse domínio, tanto quanto não teria, se quisesse, meios para tal. Solidão do desejo. Solidão da arte. O que aprecio, na arte, é sim uma verdade, mas não uma verdade qualquer. Alta e clara como um grande vento, alegre e grave, leve e simples: a verdade – subjetiva, solitária – de nossa vida. 'A verdadeira vida, a vida enfim descoberta, a nossa vida...' Gosto da beleza que não mente. 'É se a vida não for bela?...' É aqui que tudo se articula. Cada um tem a estética que merece.'

bibliografia

- 1 UNTERSEHER, F.; HANSEN, J.; SCHLESINGER, B. *Holography handbook*. Ross Books, CA, 1987.
- 2 DYENS, G. M. *Fotoculpturas: holography an sculpture, spirit and matter*. Leonardo, vol.22, n.º 314, 1989, p.383-388.
- 3 BARRILLEAUX, R. P. *Holography and the art world*. Leonardo, vol.25, n.º 5, 1992, p.417-418.
- 4 BENYON, M. *Holography as an art medium*. Leonardo, vol.16, 1973, p.1-9.
- 5 **TN** (...) a green-to-gray soft mineral, hydrous magnesium silicate, (...) unctuous to the touch (...)

I place the clarity, the lucid and desperate clarity, the clarity without forgiveness; above the future, I place the present – the only living thing, the only live thing, the only true thing; and above the sacred of the alive or dead gods, the profane of the men and the things, and the simplicity of living. Yes, it is like this: I like universal works, demanding, clear, actual and profane – and more than the romanticism of all the times, a classicism that would be today. But of those positive values that serve me as an ideal, I know very well the illusion and the unfounded (except in the historicity of my desire) to want to defend them. And I don't want to convince, in that domain, and I would not have, means to do it. Solitude of the desire. Loneliness of the art. What I appreciate, in the art, it is, yes, a truth, but not any truth. High and clear as a great wind, cheerful and deep, light and simple: the truth – subjective, solitary – of our life. To the true life, the life finally discovered, our life... 'I like the beauty that doesn't lie.' And what, if the life isn't beautiful? It is here that everything articulates itself. Each one has the aesthetics that one deserves.'

Professor de Escultura na Escola de Belas Artes da UFMG
Teacher of Sculpture in the Escola de Belas Artes da UFMG (UFMG School of Fine Arts)
Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pelo CECOR/EBA/UFMG
Specialist in Conservation and Restoration of Movable Cultural Pieces by CECOR/EBA/UFMG
Mestre em Ciência da Computação pelo DCC/UFMG
Master in Computer Science by DCC/UFMG
Doutorando em Literatura Comparada pela FALE/UFMG
Doctorate (in progress) in Literature by FALE/UFMG

lindsay daibert



O Ensino de Arte e Tecnologias Contemporâneas: do subjetivo ao multicultural

168

*The Teaching of Art and Contemporary Technologies:
from the subjective to the multicultural*

[Arte, como expressão individual e coletiva, sofre e impulsiona, ao mesmo tempo, a ação de novas tecnologias. No mundo contemporâneo, a discussão das novas formas de Arte surgidas com o advento da era digital sempre remete a questões que relacionam subjetividade e multiculturalidade, na medida em que a subjetividade coletiva parece estar, a cada dia, mais universal.]

No mundo contemporâneo, várias noções adquiriram conceituação diversa da tradicional, notadamente a partir do surgimento das novas tecnologias, no século XX: realidade, verdade, totalidade, espaço, tempo. A imagem estável (analogica) perde a vez para a imagem instável (digital). O tempo e o espaço ganham outra dimensão com o uso das telecomunicações. Imagens são transmitidas de determinado ângulo para milhares de telespectadores, o que não seria possível em situação de platéia convencional, pois, enquanto a objetiva que capta e registra a imagem o faz de um mesmo ângulo, transmitindo a mesma imagem para tod@s² @s telespectador@s, numa platéia convencional cada espectador@ está posicionad@ em um lugar diferente, vendo a imagem de um ângulo também diferente de tod@s @s demais. A mesma imagem, também, é transmitida ao mesmo tempo para telespectador@s que vivem tempos diferentes. Pode-se, inclusive, teleobservar, num misto de percepções diretas e mediatizadas, construir

[In the contemporary world, discussion about new forms of art that have arisen with the advent of the digital era always implies questions about the relationship between the subjective and the multicultural, to the extent that collective subjectivity seems to be ever more prevalent.]

in the contemporary world, various notions acquire a conceptualisation that is different from the traditional, notably since the advance of the new technologies in the 20th Century: reality, truth, totality, space, time. The stable image (analogue) gives way to the unstable image (digital). Time and space gain another dimension with the use of telecommunications. Images are transmitted to thousands of spectators from a certain angle, which would not be possible in the case of a conventional auditorium. This is because, whilst the lens that captures and registers the image does so from the same angle, transmitting the same image to all the spectators, in a conventional auditorium each spectator is in a different position, and sees the image from an angle that is, therefore, different from that of all the others. Similarly, the same image is transmitted, at the same time, to spectators who live in different time zones. It is even possible to tele-observe in a mixture of perceptions - direct and mediated - and to construct our environment. It is possible to converse, in the middle of the day, with someone for whom it is already night-time.

In addition, the presentation and interpretation of the image gain new dimensions. Seeing is not only looking. The concept of visual perception has broadened: it is possible to see with the whole body, and not only with the eyes. Interaction with the new technologies leads to the perception of other ways of feeling, of knowing and of constructing a repertoire of images. Before the advent of the new technologies, the visual memory of an individual used to depend on their direct experience, and on cultural information that was basically restricted to their social environment, via direct, actual, contact. Today, however, it is often not possible to distinguish between direct experience and telematic images.

One of the principle points of discussion about this contemporary question resides in its very complexity. Human

nosso meio ambiente. Pode-se conversar em pleno dia com alguém que já vive a noite. Também a apresentação² e a interpretação da imagem ganham novas dimensões. O ver não é só olhar. A percepção visual ampliou sua concepção: vê-se com o corpo todo, não somente com os olhos. A interatividade com as novas tecnologias leva a percepção de outras formas de sentir, de conhecer e de construir um repertório imagético. Se antes do advento das novas tecnologias a memória visiva de um indivíduo dependia de suas experiências diretas e de sua informação cultural basicamente restrita ao seu ambiente social, através do contato presencial direto, agora muitas vezes não é possível distinguir entre as experiências diretas e as imagens telemáticas. A questão contemporânea tem, em sua complexidade, um dos pontos principais de discussão. O ser humano vive perdido num mundo de símbolos e normas criados por ele próprio que, embora os possa manipular e compreender, não fazem parte de si. As informações tecnológicas influenciam decididamente o saber, o pensar, o agir. E as múltiplas faces de todas as áreas do saber, do pensar e do agir apresentam-se direcionalmente diferenciadas, não havendo como se abordar um conceito, uma proposição, unilateralmente. A mudança radical na forma de viver, nos dias de hoje, é fruto de muitos fatores e sobre ela as novas tecnologias exercem grande influência. Pode-se dizer que o processo de informatização da sociedade é inevitável: supermercados, shopping



centers, bancos, lojas, escritórios, telefones, transportes, enfim, nosso dia-a-dia está todo informatizado. E a assimilação da informatização por parte do indivíduo acaba por tornar-se rápida, até pela própria necessidade de sobrevivência. Na maioria das situações, não é mais possível conviver com o mundo cotidiano do prático sem que se saiba fazer tarefas básicas, seqüências de ações mecânicas, que são condição sine qua non para locomover-se, fazer compras, receber dinheiro, encomendas etc. O desenvolvimento tecnológico e suas conseqüências parecem estar desestabilizando indivíduos e sociedades. Estamos, provavelmente, terminando a era eletrônica e entrando na área biotecnológica, enquanto a maioria das sociedades ainda é industrial, quando não rural. A mudança de habilidades requeridas, na maioria das vezes, ainda não foi devidamente digerida pelas sociedades e pelos indivíduos. O mal-estar causado por

beings are lost in a world of symbols and norms which they themselves create but which they are not part of, even though they can manipulate and understand them. Technological information has a definite influence on knowledge, on thought, on action, and the multiple facets of all the areas of knowledge, thought and action present themselves from different angles, which makes it impossible to approach a concept or a proposition unilaterally. This radical change in the way we now live is the result of many factors, not least the new technologies. It is possible to say that the advance of IT in society is inevitable: supermarkets, shopping centres, banks, shops, offices, telephones, transport, indeed our day-to-day existence itself is influenced through and through by IT. The assimilation of IT by the individual becomes more and more rapid, not least from an instinct for survival. In most cases it is no longer possible to live in the everyday, practical, world without knowing how to carry out basic tasks, sequences of mechanical actions, which are the condition sine qua non for getting around, doing the shopping, receiving money, ordering goods etc. Technological development and its consequences appears to be destabilising both individuals and societies. We are probably coming to the end of the electronic age and entering the biotechnological area, even though most societies are still industrial, if not rural. The necessary change in skills has still, in most cases, not been happened properly both by society and by individuals. The sense of unease generated by this distabillisation leads to a search for new objects of practice and of thought. It is the challenge of complexity. How can the teaching of art, today, keep pace with the growing complexity of cultural reality? How can it both re-elaborate the ever more specific items of knowledge themselves, alongside the breadth that modern culture demands, and maintain the continuity of cultural heritage? As PEREIRA (1993) says, in documents submitted to the Ministry of Education, art is an area of knowledge which has to do with a person's imaginative organisation, on the basis of the universal

essa desestabilização leva à busca de novos objetos de prática e de pensamento. É o desafio a complexificação. Como pode o ensino da arte, hoje, acompanhar a complexidade crescente da realidade cultural, reelaborando conhecimentos cada vez mais específicos e novas abrangências exigidas pela cultura e, ao mesmo tempo, manter a continuidade da herança cultural? Se, como diz PEREIRA (1993), arte é uma área de conhecimento que opera com a organização imaginativa do sujeito a partir da experiência universal da humanidade e das experiências particulares de cada um, resguardados os princípios da unidade na diversidade, da harmonia na heterogeneidade e do equilíbrio nas diferenças, consolidando-se como fator de humanização (ao resgatar a consciência da dignidade humana), de socialização (ao proporcionar a apropriação do processo criativo como compromisso histórico com a humanidade) e de fortalecimento da identidade cultural (gerado pela prática da experiência estética, integradora do pensar e do sentir). Em uma época em que o próprio conceito do relacionamento entre conhecimento e inteligência é colocado em discussão - há correntes que consideram a informática como forma de inteligência, ao lado da inteligência dos seres vivos, e outras que a consideram não uma inteligência, mas sim resultado da inteligência humana - a questão do conhecimento em arte, de como ela pode ser aprendida e como ela pode ser ensinada, remete-nos a uma busca de novas rotas, novos caminhos. A realidade

torna-se, também, instável, pois a modificamos sempre que conhecemos, pois, segundo Gadda, *conhecer é inserir algo no real: é, portanto, deformar o real* (Calvino, 1990). Se isso ocorre com o conhecimento de uma forma geral, em arte o fato se reveste de forma especial, na medida em que a construção do conhecimento implica saberes, emoções, sensações e vivências ao mesmo tempo relacionadas com o cultural e com o pessoal, com o subjetivo, com a essência mesma do ser humano. Hoje, mais do que nunca, o sujeito é individual e coletivo. Faz parte do outro e é composto pelo outro. Precisa construir-se constantemente. Incessantemente, para não se cristalizar. Sua competência está na sua capacidade de atualizar os dados pertinentes ao problema que se apresenta e de ordená-los em uma estratégia eficiente. O hiato entre a realidade das leis sancionadas pela sociedade e, portanto, pela cultura coletiva, e a existência subjetiva individual provoca uma crise a cada vez que o consensual, que anunciava a cultura como sendo única e total, deixa de se apresentar. As mudanças tornaram-se mais rápidas a



experience of humanity, and of the particular experiences of each person, whilst respecting the principles of unity in diversity, of harmony in heterogeneity and of equilibrium amid differences. It becomes a factor in humanisation (by recovering consciousness of human dignity), in socialisation (by helping people to appropriate the creative process as a historic right of humanity) and in strengthening cultural identity (through practical aesthetic experience, combining thought and feeling). In a period when the very idea of the relationship between knowledge and intelligence is up for discussion - there are tendencies that consider IT as a form of intelligence, alongside the intelligence of live beings, and there are others that consider it not as intelligence, but as the result of human intelligence - the question of knowledge in art, of how art can be learnt and how it can be taught, sends us off in search of new routes, new paths. If this happens with knowledge in general, in the case of art it takes on a special form, in that here the construction of knowledge implies, also, emotions, sensations and experiences that relate, simultaneously, to the cultural, to the personal, to the subjective, to the very essence of each human being. Today, more than ever, each person is both individual and collective. Each is part of the other and is composed of the other. Each person needs to construct herself or himself constantly, incessantly, in order not to crystallise. People's competence is in their capacity to keep abreast of the data that is relevant to the present problem, and to organise that data according to an efficient strategy. The gap between the reality of laws sanctioned by society - and, consequently, by collective culture - and individual subjective existence provokes a crisis each time that a consensus - which used to suggest that culture was a unique totality - fails to appear. With the modern age, change became more rapid. And if the modern age brought with it the decay of the ideal, the contemporary age faces us with the need to construct modes of living that flow and settle from moment to moment. If the ideal has already disappeared, now there is no future time.

partir da modernidade. E, se a modernidade surge pela decadência do ideal, a contemporaneidade remete-nos à construção de modos de viver que flutuam e sedimentam-se a cada momento. Se não havia mais o ideal, hoje não há o tempo futuro. Onde a referência? Como busca-la? O que fazer com ela? No mundo contemporâneo, as pessoas vivem constantemente em "suspense". Todos os sinais podem enganar: tanto podem ser verdadeiros quanto falsos. A realidade pode, nos dias de hoje, entrar em colapso a qualquer instante: está sempre correndo o risco de ser interrompida, está prestes a ser suspensa (ROLNIK, 1989). Modificamos a realidade sempre que conhecemos, pois, segundo GADDA, *conhecer é inserir algo no real: é, portanto, deformar o real* (CALVINO, 1990). Vive-se o tempo não como contínuo, mas como intervenção. Vivem-se as imagens não como representações, mas como simulações que tentam mostrar a multiplicidade do sujeito. Imagens, sons e dados de toda espécie navegam pelas artérias eletrônicas cada vez mais rápida e instantaneamente. Figuras da realidade objetiva e figuras da realidade subjetiva têm vida cada vez mais curta. Novas figuras aparecem velozmente, em múltiplas direções, todas ao mesmo tempo. Se, por um lado, o indivíduo personalizado como único foi considerado a personalidade dominante, sobretudo quando em relação aos desejos, por outro lado, a vida de cada indivíduo acontece numa rede de

equipamentos, modos cognitivos humanos, instituições de ensino, sistemas informatizados, livros, jogos etc. A atividade cognitiva, por exemplo, não é privilégio de um sujeito, uma vez que só é possível pensar, contemporaneamente, dentro de um coletivo.

Entende-se aqui como coletivo não necessariamente o comunitário, mas o intercomunicativo, em que vários são os sujeitos interferentes, quer sejam eles identificáveis ou não. As multiplicidades levam forçosamente a que sejam feitos agenciamentos entre os sujeitos interferentes, tanto no universo macro do indivíduo e do social quanto no micro, uma vez que todas as percepções sofrem imposições do contexto circundante, interior e exterior.

O avanço das tecnologias de informação e de comunicação de massa propicia que todos os seres estejam ao mesmo tempo no planeta inteiro. Decorre daí uma *mestiçagem virtual*,² sobre a qual não há rígido controle familiar, social ou estatal (vide Internet e outras redes), e que

Where are the points of reference? How does one look for it? and what would one do with it?

In the contemporary world, people are constantly in "suspense". All the signs can deceive: they can just as well be true as false. Nowadays, reality can start to collapse at any moment: there is always the risk of interruption, that reality is on the verge of being suspended (RÖLNİK, 1989). We modify reality whenever we know something, because, according to Gadde, knowing is inserting something in what is real; in other words, it is deforming the real (CALVINO, 1990).

Time is experienced not as a continuity, but as an intervention. Images are experienced not as representations, but as simulations that try to show a person's multiplicity. Images, sounds and data of all sorts sail along the electronic arteries at a speed that gets closer and closer to the instantaneous. Figures from objective reality, and figures from subjective reality, have a life that is shorter and shorter. New figures swiftly appear, all over the place, and all at the same time.

This brings about a constant shock from the unusual. If, on the one hand, the individual considered as unique, as mentioned by LIPOVETSKY (1989), used to be considered the dominant personality, especially in relation to desire, on the other hand the life of each individual takes place in a network of equipment, modes of human knowledge, institutions of learning, IT systems, books, games etc. Cognitive activity is not the privilege of any one individual, because it is only possible to think, in the contemporary world, as part of a collective.

By collective we do not necessarily mean community, but rather interactive, in that various people participate - whether identifiable or not. This multiplicity inevitably results in negotiation between the participants, not only at the macro individual/social level but also at the micro level, in that all the perceptions are moulded by the context, both interior and exterior.

The advance of IT and mass communication allows everybody, across the whole planet, to inhabit the same time. The result is a virtual miscegenation², over which there is no rigid control,

umenta a potencialidade de agenciamentos, de engendramento de diferenças e de criação de mundos. Essa *mestiçagem* interfere não só no comportamento diário em relação aos afazeres e ao lazer, mas também na própria maneira de ser dos indivíduos. As verdades são múltiplas e, por vezes, conflitantes. O tempo é único sem ser o mesmo. A realidade é virtual e não narrativa, é contextualizada e subjetivada. A sociedade única e unívoca não é mais a aspiração do indivíduo. Nem mesmo pode-se afirmar ter o indivíduo uma única aspiração, pois várias são as composições ou séries que podem ser feitas com os grupos sociais, com a produção cultural, com a produção artística.

Essa composição mestiça não pode provocar o aparecimento de diferentes "eus", mas provoca o aparecimento de um "eu" diferente, que agencia a cada instante sua realidade. O "eu" puro não é nada. O psiquismo, que antes era centrado somente e apenas no sujeito enquanto interior, passa a ser a relação do sujeito e da situação. Ao contrário do que se apresentava como verdade até então, o mundo não é o exterior, é ambiente, e o "eu" não é o interior, é *existência* (LYOTARD, 1986). A construção constante do sujeito individual e coletivo, que faz parte do outro e é composto pelo outro, tem de ser feita na busca incessante de atualização de dados do problema apresentado e em sua ordenação em uma estratégia eficiente.

Um sujeito é uma existência presentificada que possui uma visibilidade e uma invisibilidade. O conjunto de práticas que ele realiza - quer sejam elas discursivas ou afetivas ou de qualquer outra ordem -, e às quais ele dá vida, pertence a visibilidade. A trama formada pelos vetores de forças vivas do mundo e pelos traços do passado que deixaram marcas específicas e são por ele revitalizados é a invisibilidade.

Cada sujeito está inevitavelmente imerso em sua prática cotidiana, havendo nesta prática uma tensão entre suas diferentes dimensões. O sujeito se faz na relação com essas tensões, sendo que sua subjetividade é o movimento de reorganização, singular e constante, do caos das práticas sociais (GUATTARI, 1992 e DELEUZE, 1992).

A interligação da cartografia cultural elaborada nas práticas sociais com a subjetividade é recíproca, uma vez que, se a cartografia cultural serve de guia à subjetividade, o perfil do modo de subjetivação determina a configuração da cultura.

Já na vertente da subjetividade coletiva, outros serão os parâmetros a serem buscados. GUATTARI propõe o universo da suavidade, que é um dado imediato da subjetividade coletiva. Ela pode consistir em amar o outro em sua diferença, em vez de tolerá-lo ou estabelecer códigos da lei para conviver com as diferenças de um modo tolerável. A nova suavidade é o acontecimento, o surgimento de algo que se produz e que não é eu, nem o outro,

whether by family, society or state (as in the case of the internet and other webs), and which increases the possibility of negotiation, of producing difference and of creating worlds. This miscegenation affects not only daily behaviour, in relation to tasks and leisure, but also individuals' very manner of being. Truth is multiple and, at times, conflicting. There is one time, but it does not have to be the same time. Reality is virtual, not narrative, it is contextualised and subjectified.

A unique and unequivocal society is no longer the aspiration of the individual. Even the idea of unique, individual, aspirations is equivocal, because various compositions or series can be made through social groups, through cultural production, through artistic production. This hybrid composition does not cause a multiple "I" to appear, but rather it causes the appearance of a different "I", which negotiates its reality from moment to moment. The pure "I" is nothing. The psyche, which used to be considered solely in relation to the interior aspect of an individual, becomes the relationship of the individual with the situation. In contrast to what used to be presented as the reality, the world is not exterior, it is ambient, and the "I" is not interior, it is existence (LYOTARD, 1986). The constant construction of the individual and collective person, who is both part of the other and is composed by the other, requires constant striving to update the facts of the present problem, and to order them according to an efficient strategy.

A person is an existence made present, endowed both with visibility and invisibility. The combination of practices that the person undertakes - whether they are discursive or affective or of whatever other order - and to which the person gives life, belong to the visible. The web formed by the vectors of life forces of the world and traces of the past that left specific marks and are revitalised through the person, is the invisible. Each person is inevitably immersed in her or his daily practice, and there is a tension, in that practice, between the person's different dimensions. People make themselves in relation to those tensions, so that subjectivity is the singular and constant movement of reorganising the chaos of social practice (GUATTARI, 1992, and DELEUZE, 1992). The interlinking between the cultural maps elaborated in social practice, on the one hand, and subjectivity on the other, is reciprocal, given that - if cultural mapping serves as a guide to subjectivity - the profile of models of subjectification determines the configuration of culture.



se não somente com conhecimento específico, com sensibilidade e com emoção, com identidade e com subjetividade, mas também e certamente com o pensamento, que é *indizível, é virtual, é instituinte* (FRANGE, 1995, p.315). O conhecimento da produção humana do tempo passado deve estar comprometido com a produção de um ensino contemporâneo, que leve em conta as manifestações da arte que estamos vivendo, do cotidiano social/cultural/individual de quem ensina/aprende.

BARBOSA, Ana Mae. Tópicos utópicos. Belo Horizonte: C/ARTE, 1998.

The task of contemporary human beings is to reconstruct one's particular relationship with the cosmos and with life, and to re-compose oneself in one's individual and collective singularity. The life of each person is singular and unique, and, as such, it is necessary to turn it into a work of art, in a movement towards the conquest of liberty.

Art is no longer the sublime inspiration of a few elite people, but becomes the possibility of producing new agents of a subjectivity that is more harmonious, more interactive in its individual and collective construction, and less liable to dictatorial control by a rigid system of identity. Art - respecting but reformulating the historic identities produced by schools - becomes life in each individual and in everyone. Art becomes the reply to present questions, to their possibilities and their contradictions. Difference begins to be seen as a part, and not as the periphery. Acceptance of multiplicity, of the association of heterogeneous signs, suggests the beginning of a new beginning.

In teaching and learning art, it is necessary to ensure both continuity and discontinuity, so that artistic and pedagogic practice can - given intelligence and perception - be consistent, responsible and respectable. So that it can march in the direction of thought. In dealing with art, one is dealing not only with specific items of knowledge, with sensibility and emotion, with identity and subjectivity, but also - and certainly - with thought, that ineffable and virtual gateway (FRANGE, 1995, p.315).

Alongside knowledge of the human production of past times, a contemporary pedagogy has to be produced, which takes into account the manifestations of the art we are experiencing, of the social/cultural/individual everyday life of whoever is teaching/learning.

Professora da Escola de Belas Artes da UFMG, Arte/Educadora e Artista Plástica, coordenadora da Coleção Arte & Ensino da C/ARTE. É autora, dentre outros, dos livros *Electric Studio* (Anglia Multimídia) e *Limites em expansão* (C/ARTE).

Escola de Belas Artes da UFMG lecturer, art-teacher and fine artist, coordinates the Collection Arte & Ensino from publisher C/ARTE. She's the author, among others, of the books *Electric Studio* (Anglia Multimídia) and *Limites em expansão* (C/ARTE).

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COELHO, Eduardo Prado. *Para comer a sopa até o fim*. *Journal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 mar. 1991. *Idéias/Ensaio*, p.4

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Unidade e multiplicidade no debate sobre o pós-moderno*. In MARTINELLI, M. L. et al (org). *O uno e o múltiplo nas relações entre as áreas do saber*. São Paulo: Cortez/EDUC, 1995. p.29-44.

FRANGE, Lucimar Bello. *Por que se esconde a violeta? Isto não é uma concepção de desenho, nem pós-moderna, nem tautológica*. São Paulo: Annablume, 1995.

GUATTARI, Félix. *Cosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Guattari na PUC. Cadernos de Subjetividade*. São Paulo, v.1, n.1, p.9-28, 1993a.

_____. *Guattari, o paradigma estético. Cadernos de Subjetividade*. São Paulo, v.1, n.1, p.29-34, 1993b.

LIPOVETSKY, Gilles. *a era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1989.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 2ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

PEREIRA, Marcos Villela. *Ofício da FAEB ao Ministro da Educação e Desporto*. Brasília, 1993.

_____. *A estética da diferença: interdisciplinaridade e heterogeneidade em educação*. São Paulo, 1995. 209p. Qualificação (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

RÖLNİK, Susei. *À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia*. In MAGALHÃES, M.C.R. (org) *Na sombra da cidade*. São Paulo: Escuta, 1995a. p.141-170.

_____. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

_____. *Esboço de uma cartografia da prática analítica no contemporâneo* (mimeo) 1993b.

_____. *Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico*. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v.1, n.2, p. 241-251, 1993.

ULPIANO, Cláudio. *A estética deleuziana*. Transcrição das fitas da Oficina Três Rios (SP), 22 e 24/11/93. Transcrição de Mara Selalbe.

BARBOSA, Ana Mae. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: C/ARTE, 1998.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COELHO, Eduardo Prado. *Para comer a sopa até o fim*. *Journal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 mar. 1991. *Idéias/Ensaio*, p.4

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Unidade e multiplicidade no debate sobre o pós-moderno*. In MARTINELLI, M. L. et al (org). *O uno e o múltiplo nas relações entre as áreas do saber*. São Paulo: Cortez/EDUC, 1995. p.29-44.

FRANGE, Lucimar Bello. *Por que se esconde a violeta? Isto não é uma concepção de desenho, nem pós-moderna, nem tautológica*. São Paulo: Annablume, 1995.

GUATTARI, Félix. *Cosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Guattari na PUC. Cadernos de Subjetividade*. São Paulo, v.1, n.1, p.9-28, 1993a.

_____. *Guattari, o paradigma estético. Cadernos de Subjetividade*. São Paulo, v.1, n.1, p.29-34, 1993b.

LIPOVETSKY, Gilles. *a era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1989.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 2ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

PEREIRA, Marcos Villela. *Ofício da FAEB ao Ministro da Educação e Desporto*. Brasília, 1993.

_____. *A estética da diferença: interdisciplinaridade e heterogeneidade em educação*. São Paulo, 1995. 209p. Qualificação (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

RÖLNİK, Susei. *À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia*. In MAGALHÃES, M.C.R. (org) *Na sombra da cidade*. São Paulo: Escuta, 1995a. p.141-170.

_____. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

_____. *Esboço de uma cartografia da prática analítica no contemporâneo* (mimeo) 1993b.

_____. *Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico*. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v.1, n.2, p. 241-251, 1993.

ULPIANO, Cláudio. *A estética deleuziana*. Transcrição das fitas da Oficina Três Rios (SP), 22 e 24/11/93. Transcrição de Mara Selalbe.



1 O símbolo @, neste texto, refere-se a masculino e feminino.
2 Presentar e trazer a presença e refere-se à linha filosófica de Deleuze e Guattari.
3 Termo utilizado por Susei Rolnik em vários de seus trabalhos.



178

Tom Davies

Inglaterra *England***Contr-Alt-Escape:**

Padronização nacional como um catalisador para uma alternativa Internacional

National standardization as a catalyst for an international alternative

O conteúdo dessa apresentação utiliza uma versão sumária de dois documentos recentes dados como parte das apresentações do *Initial Teacher Training (ITT)* [Treinamento Inicial do Professor] e do *Art Teachers In-Service Training (InSet)* [Treinamento de Professores de Arte no Serviço]. De modos diferentes eles esboçam um contexto nacional e de uma forma extensa retêm o controle no seu centro. Historicamente, o controle nacional é uma característica recorrente na política educacional do Reino Unido e a arte e o design estiveram sujeitos a várias iniciativas nacionais que possivelmente têm arruinado a natureza do assunto. Colocando ênfase no 'currículo/curso', ao invés do 'indivíduo', de certo modo essas iniciativas nacionais têm redefinido o propósito da arte e do design na educação, colocando em risco o que muitos acreditariam ser seu papel e função. Os efeitos resultantes têm sido de um nível de predição e ortodoxia reportados ao longo dos últimos dez anos em uma gama de documentos e publicações.

A história da Birmingham School of Art [Escola de Arte de Birmingham] pode ser tirada de seus arquivos, que têm sido de forma abrangente referenciados por meu antecessor, John Swift. Aqui é a história de um empreendimento local que serve às necessidades de indústrias regionais, um idioma de artes e artesanato que floresce próximo ao C 19th *National Course of Instruction* [Curso Nacional de Instrução], criando, enfim, as condições certas para as formas altamente inventivas de ensinar que preencheram o vazio quando o currículo central foi abandonado no fim do século XIX. Dois teóricos proeminentes tinham emergido com John Ruskin e influenciaram Roger Fry quase meio século depois. Foram feitas conexões entre as estéticas de Ruskin e o formalismo de Fry. Um conceito que transmitiu uma crença no potencial da linha, da forma e da cor como um fenômeno estético em seu próprio direito, e, elevando esse princípio acima da sua significância como transmissor de representação, tornou-se gradualmente, efetivo na educação. O princípio de ensinamento de "elementos básicos" e a inclusão de avaliação de História de Arte foram subsequentemente colocados como recomendações no Ato de 1944, ao lado da importância da "expressão pessoal". O que vem acontecendo

The content of this presentation draws on a summary version of two recent papers given as part of Initial Teacher Training (ITT) presentations and Art Teachers in-service training (InSet). In different ways they outline a national context, which had and to a large extent retains control and prescription at its center. Historically, national control is a reoccurring feature in educational policy in the UK and art and design has been subjected to a number of national initiatives that have arguably undermined the nature of the subject. Placing an emphasis on the 'curriculum' rather than the 'individual' has, in a sense, redefined the purpose of art and design in education and placed at risk what many would believe its role and function. The resultant effects have been a level of predictability and orthodoxy personally reported over the last ten years in a range of papers and publications.

The background history of Birmingham School of Art may be drawn from its archives, which have been comprehensively referenced by my predecessor John Swift. Here is a story of local enterprise serving the needs of regional industries, an Arts and Crafts idiom flourishing beside and in spite of the C 19th National Course of Instruction, and ultimately creating the right conditions for the highly inventive forms of teaching which filled the vacuum when a central curriculum was abandoned towards the end of the nineteenth century. Two prominent theorists had emerged with John Ruskin and influenced Roger Fry almost half a century later. Connections were made between Ruskin's aesthetics and Fry's formalism. A concept that conveyed a belief in the potency of line, form and colour as primary aesthetic phenomena in their own right, and elevating this principle above their significance as conveyors of representation, gradually became effective in education. The principle of 'basic elements' teaching and the inclusion of Art history appreciation were subsequently enshrined as recommendations in the Act of 1944 alongside the importance of 'personal expression'. What has happened since 1944 is, as they say, history, but it appears to be a mirror image of the nineteenth century inverted. What we see in the history of the subject in the UK has been regarded as a parable for the present. An

desde 1944 é história, como dizem eles, mas parece ser uma imagem de espelho do século XIX invertida. O que vemos na história do tema no Reino Unido foi considerado como uma parábola para o presente. Um recurso de arquivo que tem relevância em termos de informar o presente e, mais significativamente, guiar o futuro.

O programa de trabalho pós-moderno nas artes visuais desafiou os procedimentos e práticas de educação formal enormemente, mas não tão radicalmente quanto o desenvolvimento rápido da tecnologia digital e as perguntas que este propôs sobre o que constitui arte e design e os conhecimentos que os tornam possíveis. Mais do que qualquer outra tecnologia nos últimos 150 anos, a mídia digital está transformando o que é ser um indivíduo criativo e como isto pode ser conceituado por aqueles que se inscrevem em um modelo de aprendizado para a prática nas artes visuais. Geralmente, a educação, e a educação visual de uma forma particular, estão entrando em uma fase nova de acesso à alfabetização visual e em outro ponto que não é quantificado facilmente nas formas congênicas. Como no passado, espera-se que as críticas severas nacionais e as exigências centralistas sejam um catalisador para mudanças.

Contexto histórico

Arte e educação em design no Reino Unido podem ser caracterizadas como muito semelhantes à política educacional de outras áreas. Centralmente concebidas e reguladas, têm tido um padrão interessante de controle, resistência e fuga. Recentemente testemunhamos o retorno para um restrito e imposto sistema que está sendo subvertido novamente por pedagogos para garantir experiências significativas para os estudantes.

Durante algum tempo, Birmingham desfrutou de uma longa história de contribuição ao ensino de arte e o seu envolvimento em métodos pedagógicos inovadores levou, em sua mais recente fase, à sua associação com o emergente Movimento de Arte e Artesanato. A liberdade para designar sua própria equipe contribuiu para a libertação eventual do controle central. Antes desse período, tudo desde os assuntos do conteúdo de cursos até os métodos de ensino e aprendizado, o treinamento e a escolha de professores e os espaços e

archival resource that has relevance in terms of informing the present and more significantly, guiding the future.

The post-modern agenda in the visual arts has to a degree challenged the procedures and practices of formal education but not as radically as the rapid development of digital technology and the questions it proposes about what constitutes art and design and the skills that bring it about. More than any other technology over the past 150 years, digital media is transforming what it is to be a creative individual and how those who subscribe to an apprenticeship model for practice in the visual arts may conceptualized this. Education generally and visual education in particular is entering a new phase of access to visual literacy and one that is not easily quantified in the congenital forms. As in the past, it is hoped that national strictures and centralist requirements will be a catalyst for change.

Historical Context

Art and Design Education in the UK may be characterized as broadly similar to educational policy in other areas. Centrally conceived and regulated there has been an interesting pattern of control, resistance and escape. More recently in the subjects history we have witnessed the return to a restricted and imposed system that is again being subverted by educators to secure meaningful experiences for learners.

Over this time Birmingham enjoyed a long history of contribution to the teaching of the subject and its involvement in innovative teaching methods drew heavy, in its most recent phase, from its association with the emerging Arts and Craft Movement. The freedom to appoint its own staff contributed to the eventual release of central control. Prior to this period all matters from the content of courses, to the methods of learning and teaching, the training of teachers, the appointment of teachers and the spaces and facilities were centrally determined. Birmingham was and still remains proactive in terms of its contribution in the field and rather than simply react to requirements it has challenged and generated curriculum materials that have stimulated the debate and continued the tradition of enterprising methods of teaching and learning in the subject.

instalações eram centralmente determinados. Birmingham era e ainda permanece proativa em termos de sua contribuição na área, em vez de simplesmente reagir às exigências. Ela tem se desafiado e gerado material de currículo que tem estimulado o debate, e continua com a tradição de métodos empreendedores de ensino e aprendizado na área.

Iniciativas atuais

Muito do desafio dos anos mais recentes foi expor as inconsistências da política do governo e sua ênfase na prova nacional [Standard Assessment Tests (SATS), External Examination Authorities, General Certificate in Secondary Education (GCSE), Advanced Level GCSE, General National Vocational Qualifications (GNVQ)] e representar os assuntos de interesse em foros nacionais. As aspirações atuais da educação da Escola de Arte e Design estão longe de fazer parte de uma agenda nacional, estando mais próximas de um debate global. Um debate restaurador a livrou das estreitantes restrições da política atual e sua implementação. Assim como a escola provinciana de arte no século XIX procurou sua razão em outro lugar, nós olhamos nossos colegas internacionalmente em busca do desenvolvimento colaborador de criatividade individual e empreendimento. Central para nosso trabalho, durante os últimos cinco anos, tem sido o acesso a uma identidade cultural através de uma colaboração de currículo e o escrutínio das diferenças existentes nas práticas e procedimentos de instituições dentro e fora da Europa. Essa associação desenvolvimentista de pedagogos de arte suporta a pesquisa pessoal e um maior interesse na coleção e apresentação de resultados. A avaliação e classificação da dimensão da educação em arte e design são um componente particularmente importante dentro da minha pesquisa e têm um foco duplo dentro do uso de coleções de museus/galerias e novas oportunidades de aprendizagem dentro da mídia digital aplicada. Para janeiro de 2002 estamos compilando material para um novo livro, no qual mostramos nosso trabalho colaborativo dentro do Reino Unido, Brasil, Holanda, República Checa e China.

Current Initiatives

Much of the challenge of more recent years has been to expose the inconsistencies of Government policy and its emphasis on national testing [Standard Assessment Tests (SATS), External Examination Authorities, General Certificate in Secondary Education (GCSE), Advanced Level GCSE, General National Vocational Qualifications (GNVQ)] and represent the subjects interests in national forums. The current aspirations of the School of Art and Design Education are far from national as the agenda is very much on the level of a global debate. A debate refreshingly freed of the comparatively narrow constraints of current policy and implementation. As the provincial school of art in the nineteenth century looked elsewhere for its rationale, so we look to our colleagues internationally for the collaborative development of personally creativity and enterprise.

Central to our work over the past five years has been access to cultural identity through curriculum collaboration and the scrutiny of difference embodied in the practices and procedures of institutions within Europe and beyond. This developing association of art educators supports personal research and a strong interest in the collection and representation of outcomes. The evaluation and assessment dimension of art and design education is a particularly important component within my own research and one that has a dual focus within the use of museum/gallery collections and new learning opportunities within applied digital media. For January 2002 we are currently compiling material for a new book in which we showcase our collaborative work within the UK, Brazil, Holland, Czech Republic and China.



Ensino de educação em arte e design em um contexto crítico: utilizando coleções de museus/galerias como estímulo para aprendizagem (publicação prevista para janeiro de 2002)

Qual é o propósito da publicação?

Compartilhar a pesquisa atual e o desenvolvimento de um currículo em Arte e Design.

Qual é o assunto tratado?

As ligações entre a educação do professor, as escolas e as coleções de museus/galerias.

Quem seriam os interessados?

Professores de Arte e Design e professores aprendizes.

Teaching Art and Design Education in a Critical Context: Using Museum/Gallery collections as a stimulus for learning (Publication due in January 2002)

What is the purpose of the publication?

To share current research and curriculum development in Art and Design

What is it about?

Links between teacher education, schools and museums/gallery collections.

Who would be interested?

Art and Design Teachers and Trainee Teachers

What's New?

Case Study examples of projects that incorporate Art, Design and ICT

How would it help?

In providing useful research reference, exemplification and background information appropriate for Critical/Contextual Studies, ICT and National Curriculum 2000

While the case-study projects differ enormously in content, style and delivery, the following criteria influenced the general methodology and thinking process:

- A concerted attempt was made to remove any barriers between Museum/Gallery collections and the wider community of school pupils, students and young adults. This served to empower young people to voice opinion, critically appraise their own work and the work of others.
- Pupils, students and all those involved in the workshops were encouraged to recognize the plurality of works of art and the meaning/intentions of artists.
- Every effort was made to secure a balance between knowledge about art, in terms of theory and history and the encouragement of personal interpretation, reflexivity and relevance.

UK projects were drawn from Initial Teacher Training (ITT) initiatives - Secondary Postgraduate Course (Art and Design), Birmingham Institute of Art and Design (BIAD), University of Central England (UCE). Here 'Curriculum Workshops' are a

Como o projeto ajudaria?

Provendo referência útil de pesquisa, exemplificação e informações de suporte apropriadas ao estudo crítico e de conceitos, ICT e Currículo Nacional 2000.

Enquanto um projeto de estudo de caso difere enormemente em conteúdo, estilo e apresentação, os seguintes critérios influenciaram na metodologia geral e no processo de análise:

- Uma tentativa combinada foi feita para remover qualquer barreira entre as coleções de museus/galerias e a comunidade mais ampla de alunos de escolas, estudantes e jovens em geral. Isto capacitou as pessoas para expressar suas opiniões, apreciar criticamente o seu próprio trabalho e o trabalho de outros.
- Alunos, estudantes e todos os envolvidos nos workshops foram encorajados a reconhecer a pluralidade de trabalhos de arte e o propósito/intenção dos artistas.
- Todos os esforços foram feitos para assegurar um equilíbrio entre conhecimento sobre arte em termos de teoria e história e o encorajamento de interpretação pessoal, reflexão e relevância.

Os projetos do Reino Unido foram retirados das iniciativas do Initial Teacher Training (ITT), Curso de Pós-graduação Secundário (Arte e Design), Birmingham Institute of Art and Design (BIAD), University of Central England (UCE). Aqui, seminários sobre currículo são um foco central dentro do curso, bem como as questões que tratam da teoria e da prática e aspectos de ensino e aprendizado.

O conceito de um workshop é basicamente um tema comum que perpassa muitos dos projetos descritos. No caso do trabalho no Brasil e na Holanda, a ênfase era conceitualmente trabalhada, principalmente, como a base para o estabelecimento de idéias sobre a identidade (pessoal/nacional/internacional) e a cultura. Com os alunos mais jovens e os workshops realizados em escolas, a ênfase relaciona-se mais a uma capacitação crítica coletiva (projetos de grupo e interativos). A aquisição de habilidade técnica também foi uma característica de todos os seminários, utilizando-se o tradicional, o convencional, a mídia de arte e design ou a Tecnologia de Informação e Comunicação [information/Communication Technology(ICT)]. Nesse contexto, a ICT foi utilizada para facilitar o processo de reflexão e aprendizado, ao invés de introduzir uma seqüência de práticas dominantes ou prescritas que se



central focus within the course and address issues of theory and practice as well as aspects of teaching and learning.

The concept of a 'workshop' is basically a common theme running through many of the reported projects. In the case of the work in Brazil and Holland the emphasis was conceptually based and worked, in the main, as the basis of establishing ideas about identity (personal/national/international) and culture. With younger pupils and school-based workshops the emphasis was more related to a collective critical empowerment (group/interactive projects). Technical skill acquisition was also a feature of all workshops, whether using traditional, conventional, art and design media or Information/Communication Technology (ICT). In this context, ICT was to facilitate the process of thinking and learning rather than introduce a dominant or prescribed sequence of 'practice' that applied to all. The technology was simply used when thought to be appropriate.

aplicam de forma geral. A tecnologia foi simplesmente usada onde se concluiu que era apropriado fazê-lo.

Em colaboração com Pete Worrall, temos frequentemente iniciado programas de ensino que têm levado a resultados que foram publicados, onde há uma convergência de nossas visões, relacionadas a áreas de preocupação comum e de responsabilidade profissional (por exemplo, Educação Inicial do Professor, ICT, Colaboração Internacional). Colocamos alguns materiais como referência, provenientes de grupos de consultoria do governo, que têm colaborado com o debate que se desdobra por meio de publicações e cursos.

Agora você vê, agora você não vê. Desenvolvimento para educadores em Arte e Design e tecnologia digital.

Desenvolvimentos no amparo e implementação de tecnologia digital em instituições educacionais frequentemente não são regulares na agenda. As indústrias relacionadas, ao contrário, estão se movendo incansavelmente à frente e atualmente parecem estar colocando as suas esperanças na nova geração de tecnologia móvel. A chegada da terceira geração de redes (3G) é esperada para 2004-2005. Espera-se que proporcionem aos usuários, por toda a Europa, um leque de aplicações baseadas em tecnologias existentes, como mensagens de texto curtas (SMS) e Protocolo de Aplicação Sem Fios (WAP). Somente na Europa, os analistas calculam que o valor de dados móveis alcançará mais de 80 bilhões de dólares antes de 2009, valor esse dividido em quatro áreas principais: informação, comunicação, facilitadores de estilo de vida [lifestyle facilitators] e serviços de transação. Os prováveis produtos para uso educacional e acesso ainda estão por ser concretizados, devido aos atuais custos proibitivos. Isto quer dizer que as universidades já estão buscando ativamente desenvolvimentos no ensino e aprendizado que empreguem os benefícios da comunicação à distância e o acesso eletrônico à aquisição de conhecimentos e habilidades.

De acordo com nossa experiência, instituições de arte e design se têm movido de maneira bem cautelosa, se é que se têm movido, e muitos cursos de pós-graduação e graduação não têm tido investimentos em termos de apoio técnico e aplicação acadêmica. A escola tem também experimentado uma provisão extremamente irregular, com iniciativas nacionais que frequentemente miram em falsos grupos de interesse especialista, como educação em arte e design. Por exemplo, o *New Opportunities Fund* (NOF) [Fundo de Novas Oportunidades] foi lançado no Reino Unido há cerca de dois

In collaboration with Pete Worrall we have frequently initiated taught programs which have resulted in published outcomes. Where there is an overlap in our views it is related to areas of common concern and professional responsibilities (e.g. Initial teacher Education, ICT, International Collaboration). Having contributed to the unfolding debate through publications, courses and Government consultation groups we have sited a number as reference material.

Now you see it, now you don't. Developments in specialist Art and Design teacher education and digital technology

Developments in the advocacy and implementation of digital technology in educational institutions is frequently 'on and off' the agenda. The related industries, in contrast, are moving forward unrelentingly and currently appear to be pinning their hopes on the new generation of mobile technology. The arrival of the third generation (3G) networks in 2004-2005 are expected to provide users throughout Europe with a host of applications based on existing technologies such as short text messages (SMS) and Wireless Application Protocol (WAP). In Europe alone, analysts estimate that the value of mobile data will reach over 80 billion dollars by 2009 divided into four main areas: information, communication, lifestyle facilitators and transaction services. The likely 'spin-offs' for educational use and access are yet to be realized with the costs prohibitive at present. This said, already universities are actively seeking developments in teaching and learning methods that employ the benefits of distant communication and electronic access to knowledge and skills acquisition.

In art and design it has been our experience that institutions have moved very cautiously, if at all, and many courses in further and higher education lack the investment and the expertise both in terms of technical support and academic application. Schools too have experienced extremely patchy provision with national initiatives frequently miss-targeting specialist interest groups such as art and design education. For example, the New Opportunities Fund (NOF) launched some two years ago in the UK is still struggling to provide more than blanket generic computing skills for teachers'. Teachers, according to our research, require particular assistance in locating the content of art education in a digital context. Clearly, there are many repetitive and comparatively low-level procedures that could be facilitated by appropriate electronic tools and environments and these can be further enhanced by on-

anos atrás e ainda está lutando para prover mais do que habilidades coletivas e genéricas para professores'. Professores, de acordo com nossa pesquisa, requerem ajuda particular para localizar o conteúdo de educação em arte em um contexto digital. Há, claramente, muitos procedimentos repetitivos e de baixa qualidade que poderiam ser facilitados por ferramentas eletrônicas apropriadas e disponíveis e esses aperfeiçoados por acessos on-line.

Adicionalmente, uma manipulação muito sofisticada é possível partindo-se de um treinamento apropriado de uma experimentação apoiada. Baseado em nossos cursos de desenvolvimento profissional in-service, temos descoberto que os professores são raramente hostis a mudanças relacionadas a tecnologia digital, mas precisam ser convencidos dos benefícios e reivindicações de seus alunos. Foram organizadas auditorias detalhadas de equipamento escolar e habilidades durante os últimos anos, e enquanto melhorias são evidentes na maioria dos departamentos de arte e design, os dados confirmam que as instalações básicas têm influência contra esforços em outros locais no programa de treinamento inicial do professor (por exemplo, workshops em faculdade de Informação e Tecnologia de Informação (ICTT) e planejamento de currículo relacionados).

As exigências de treinamento inicial, para professores de todos os cursos que estão se graduando, apresentam padrões exatos para competência em ICT, apropriados ao tema, e o prêmio de *Qualified Teachers Status* (QTS) [Posição de Professores Qualificados], que se baseia em um nível de prática de sala de aula, demonstrável. Essas exigências, enquanto essenciais para assegurar uma compreensão nivelada básica, coloca pressões enormes em aprendizes [professores em treinamento] para incorporar as habilidades e o compromisso com a aprendizagem eletrônica em suas posições escolares respectivas².

O que tentamos fazer, avançando com o uso de ICT, desde 1995, é elevar o nível do debate dentro dos departamentos de arte e design em escolas, faculdades e museus que usam nossos próprios aprendizes de professores como catalisadores para mudança. O que nós enfrentamos, naquele momento, era uma forma de permeação que permitiria aos professores dominar várias aplicações básicas e processos. Isso beneficiaria os grupos e os estudantes independentes e geraria material visual que poderia informar e abastecer outras práticas de sala de aula/oficina.

Essa exibição e o catálogo que a companhia traçam o projeto como uma iniciativa de "pesquisa de ação". Ela tem gerado, ao longo do período, um

line access. Additionally, very sophisticated manipulation is possible following appropriate training and supported experimentation. Based on our collaborative in-service professional development courses we have found that teachers are rarely hostile to changes related to digital technology, more needing to be convinced of the benefits and claims for them and their pupils. Detailed audits of school equipment and skills have been collated over the years and while improvements are evident in most art and design departments the data confirms that the basic facilities militate against efforts elsewhere in the initial teacher training program (e.g. College based Information and Communication Technology (ICT) workshops and related curriculum planning).

The requirements for teachers, graduating from all courses of initial training, present exacting standards for competence in ICT, appropriate to the subject, and the award of Qualified Teachers Status (QTS) relies on a level of demonstrable classroom practice. These requirements, while essential to ensure a base level understanding, place enormous pressures on trainees to incorporate the skills and commitment to electronic learning in their respective school placements².

What we have attempted to do, in advancing the use of ICT since 1995, is to raise the level of debate within art and design departments in schools, colleges and museums using our own teacher trainees as a catalyst for change. What we envisaged, at that time, was a form of permeation that would allow teachers to take ownership of a number of basic applications and processes. This would benefit groups and independent learners and generate visual material that could inform and support other classroom/studio practices².

This exhibition and accompanying catalogue charts the project as an 'action research' initiative. It has generated, over the period, case-study material that has been commissioned and used by the Teacher Training Agency (TTA), Her Majesty's Inspectors of Schools (HMI) and commercial publishers⁴. Of necessity, the exhibition represents a fraction of a huge archive of material that has been gathered by over 400 teachers training from our own course and several hundred associated trainees from within Europe and beyond. This work has made use of sustained and meaningful exchanges of material via email attachments and websites and has been further supported by conference papers and short courses.

In many respects the work produced over the past 5 years is untypical of ICT in art and design in that its origin and purpose was simple and unthreatening to teachers. The project's underlining philosophy was the promotion of digital

material de estudo de caso que tem sido comissionado e usado pela Teacher Training Agency (TTA) [Agência de Treinamento de Professores], Her Majesty's Inspectors of Schools (HMI) [Inspetores de Escolas de Sua Majestade] e editores comerciais⁶. Inevitavelmente, a exibição representa uma fração de um arquivo imenso de material que tem sido acumulado por mais de 400 professores treinandos (TTA) em nosso próprio curso e várias centenas de outros treinandos associados de dentro e fora da Europa. Esse trabalho tem feito uso de trocas sustentadas e significativas de material via arquivos de e-mail e websites e tem um suporte extra de papers de conferências e cursos curtos.

Em muitos aspectos, o trabalho produzido durante os últimos cinco anos é atípico de ICT em arte e design. Em sua origem e propósito era simples e não ameaçador para os professores. A filosofia na qual o projeto está baseado era a promoção de arte digital nas escolas em evidência, como uma dimensão de práticas atuais e não como substituto ou alternativa. Ao contrário do *Manifesto for Art Education* [Manifesto para Educação em Arte], apresentado pela National Society for Education in Art and Design (NSEAD) [Sociedade Nacional para Educação em Arte e Design], com um radical repensar do futuro, enquanto requer uma troca fundamental no que até hoje é entendido como o papel e função da questão dentro do currículo⁸. É importante citar que requereu muito pouco em termos de perícias iniciais, mas muito em termos de interesse ao explorar idéias, conceitos e possibilidades dentro de temas departamentais existentes e tópicos.

Mudanças dentro do currículo precisariam de professores que buscassem possibilidades em suas próprias condições. O que nós tentamos oferecer em 1995 permanece consistente com nossa política atual relacionada a ITT e Continuing Professional Development (CPD) [Desenvolvimento Profissional Continuado]. Na primeira publicação, "IT works in schools" ["Trabalhos de IT em escolas"], estávamos interessados na noção que o uso da tecnologia poderia resultar em respostas que não poderiam facilmente ser obtidas através de mídia mais convencional⁶. Máquinas fotográficas digitais, scanners e sharewares/freewares apoiaram a proliferação da experimentação com imagem que coincide com a explosão de interesse e propriedade da tecnologia telefônica móvel e text mail [texto eletrônico]. Enquanto, nesse momento presente, noções formadas negativamente de como esta tecnologia de texto particularmente avançada poderia servir aos interesses da área, os novos

artwork in mainstream schools, as a dimension of current practices and not as a substitute or alternative. Unlike the Manifesto for Art Education, presented by the National Society for Education in Art and Design (NSEAD), it did not present teachers with a radical rethink of the future, requiring a fundamental shift in what was understood to be the role and function of the subject within the curriculum⁸. Importantly, it required little in terms of initial expertise but much in terms of interest in exploring ideas, concepts and possibilities within existing departmental themes and topics.

Change within the curriculum, if it were to happen, necessitated teachers pursuing the possibilities on their own terms. What we attempted to offer in 1995 remains consistent with our current policy within ITT and related Continuing Professional Development (CPD). In the first publication 'IT works in Schools' we were interested in the notion that the use of the technology could result in outcomes and responses that could not easily, or possibly, be arrived at by more conventional media⁶. Digital cameras, scanners and free sampling software supported the proliferation of experimentation with imagery coinciding interestingly with the explosion of interest and ownership of mobile phone technology and 'text mail'. While having, at this present moment, only ill formed notions of how this particular advancing text technology may be harnessed to serve the interests of the subject, the new services and faster networks are set to overtake voice traffic by 2004, with an estimated 600 million data-enabled mobile devices world-wide. The ease of communication and access to mobile technology could offer a significant potential for related textual exchanges and field study research in the art/design curriculum.

By far the greatest benefits to us have been the established networks of partnerships and colleagues within Europe and beyond. Immediate access to curriculum material and image banks offer considerable potential for course development over the next five years and our links with Helsinki school of art have already signaled enormous education benefits for each of our institutions. In addition to our links through the European 'Schoolnet', we anticipate contributing to each other's courses from autumn 2001 and hosting student exchanges from February 2002. Liisa Piironen, Head of Department, Education Department, Helsinki School of Art has responded most favorably to our initial planning meetings and we envisage a range of outcomes that build on our respective engagement with digital technology, new media and the teaching of art.

serviços e redes mais rápidas são construídos para trabalhar com o trânsito de voz antes de 2004, com um número aproximado de 600 milhões de dispositivos móveis de transmissão de dados em nível mundial. A facilidade de comunicação e acesso à tecnologia móvel poderia oferecer um potencial significativo para trocas textuais relacionadas e pesquisa de estudo de campo no currículo de arte/design.

Sem dúvida, os maiores benefícios para nós foram as redes de parceria e colegas estabelecidos dentro e fora da Europa. Acesso imediato a material de currículo e bancos de imagem oferecem um potencial considerável para desenvolvimento de cursos nos próximos cinco anos e nossas ligações com a Escola de Arte de Helsinki já sinalizou enormes benefícios educacionais para cada uma de nossas instituições. Além de nossas ligações através do europeu 'Schoolnet', nos antecipamos contribuindo um com o curso do outro, no outono de 2001, e fazendo intercâmbio de estudantes em fevereiro de 2002. Liisa Piironen, Chefe do Departamento de Educação da Helsinki School of Art [Escola de Arte de Helsinki], respondeu favoravelmente às reuniões de planejamento iniciais, e consideramos uma gama de resultados que se baseiam em nosso respectivo compromisso com a tecnologia digital, novas mídias e o ensino de arte.

Como os telefones móveis têm se tornado onipresentes, eles também podem ser usados como receptores de outras funções, baseado principalmente na habilidade do cartão SIM de um telefone móvel de levar uma variedade de informações. A teoria é simples, e particularmente evidente na Finlândia: por que carregar documentos quando as informações podem ser armazenadas com segurança no telefone? Será o custo que determinará crucialmente se essa dimensão particular de tecnologia digital tem um potencial educacional.

No Reino Unido, os desenvolvimentos em arte e design/ICT sem dúvida se beneficiarão do estímulo adicional do governo à chamada 'excelência em escolas'. O mais recente documento de consulta dá maior autonomia a essas instituições que demonstram sucesso:

"O governo aumentará significativamente a 'autonomia merecida' de escolas prósperas ampliando ainda mais a delegação de orçamentos'."

As mobile phones become ubiquitous, they can also be used for a host of other functions, based mainly on the ability of the SIM card in a mobile phone to carry a host of information. The theory is simple, and particularly evident in Finland: why carry around documents when the information can be securely stored on the phone? Crucially it will be cost that will determine whether this particular dimension of digital technology has an educational potential, but we will see.

In the UK, the developments in Art and Design /ICT will no doubt benefit from the further promotion of Government inspired 'excellence in schools'. The most recent consultation document (green paper) gives greater autonomy to those institutions that demonstrate success:

'The government will significantly enhance the "earned autonomy" of successful schools by further increasing the delegation of budgets'."

Autonomy is a relative concept here but schools are motivated to distinguish themselves in terms of current initiatives and awards.

The 'Excellence in Cities' program will continue to be extended with one-third of all secondary age pupils and 1000 schools in place by September 2001. Specialist Schools are set to increase to 1000 by 2003 and 1500 by 2006. 'Beacon Schools' are also set to expand with approximately 1000 for September 2001 comprising 250 secondary schools rising to 400 in the longer term. Central to these and other initiatives is the potential of digital media to develop and transform teaching and learning methodology:

'Learners of any age empowered to argue their case, using the same criteria as the teachers, have increased self-direction in their studies and rapidly acquire a critical vocabulary. Electronic learning is largely based on notions of self-direction and personal ownership'."

Autonomia é um conceito relativo aqui, mas as escolas são motivadas para se distinguir em termos de iniciativas atuais e prêmios.

A *Excellence in Cities* [Excelência em Cidades] continuará a ser estendida com um terço de todos os alunos da escola secundária e mais 1000 escolas em setembro de 2001. O número de escolas especializadas aumentará para 1000 antes de 2003 e 1500 até 2006. *Beacon Schools* também deverão se expandir para aproximadamente 1000 em setembro de 2001, incluindo 250 escolas secundárias, que sobem para 400 a longo prazo. Centrado nessas e outras iniciativas está o potencial da mídia digital para desenvolver e transformar a metodologia de ensino e aprendizado.

"Os estudantes de qualquer idade, capacitados para discutir o seu caso, utilizando os mesmos critérios dos professores, têm aumentado a sua definição de direção e rapidamente adquirem um vocabulário crítico. A aprendizagem eletrônica está em grande parte baseada em noções de direção própria e domínio pessoal."

De uma forma modesta sentimos que contribuímos para a confiança construindo conhecimento e aquisição de habilidades que servirão ao desenvolvimento suportado pela escola dentro do Reino Unido.

"O projeto foi uma experiência positiva ao confrontar as diferenças ideológicas, enquanto discutia os sistemas educacionais e a variedade de abordagens do ensino de arte e design na Europa." *Abbie Luck, Portugal, 2000*°.

Agradecemos a todos os nossos muitos amigos e colegas no Reino Unido, Finlândia e Brasil por fazer esta troca triangular de conhecimentos e entusiasmo tão extensamente acessível.

Tom Davies, agosto de 2001.

In some modest form we feel that we have contributed to the confidence building, knowledge and skills acquisition that will serve to support school initiated development within the UK and beyond:

'The project was a positive experience in confronting the differences in ideologies, addressing the diversity of educational systems and the variety of approaches to teaching art and design in Europe'. *Abbie Luck, Portugal 2000*°.

We are grateful to all our many friends and colleagues in the UK, Finland and Brazil for making this triangular exchange of expertise and enthusiasm so widely accessible.

Tom Davies – August 2001.



Tom Davies

University of Central England in Birmingham (UCE) – Art Education & 3 D – Inglaterra. Arte/Educador inglês. É diretor da Fine Arts School da University of Central England in Birmingham. Vive e trabalha em Birmingham.

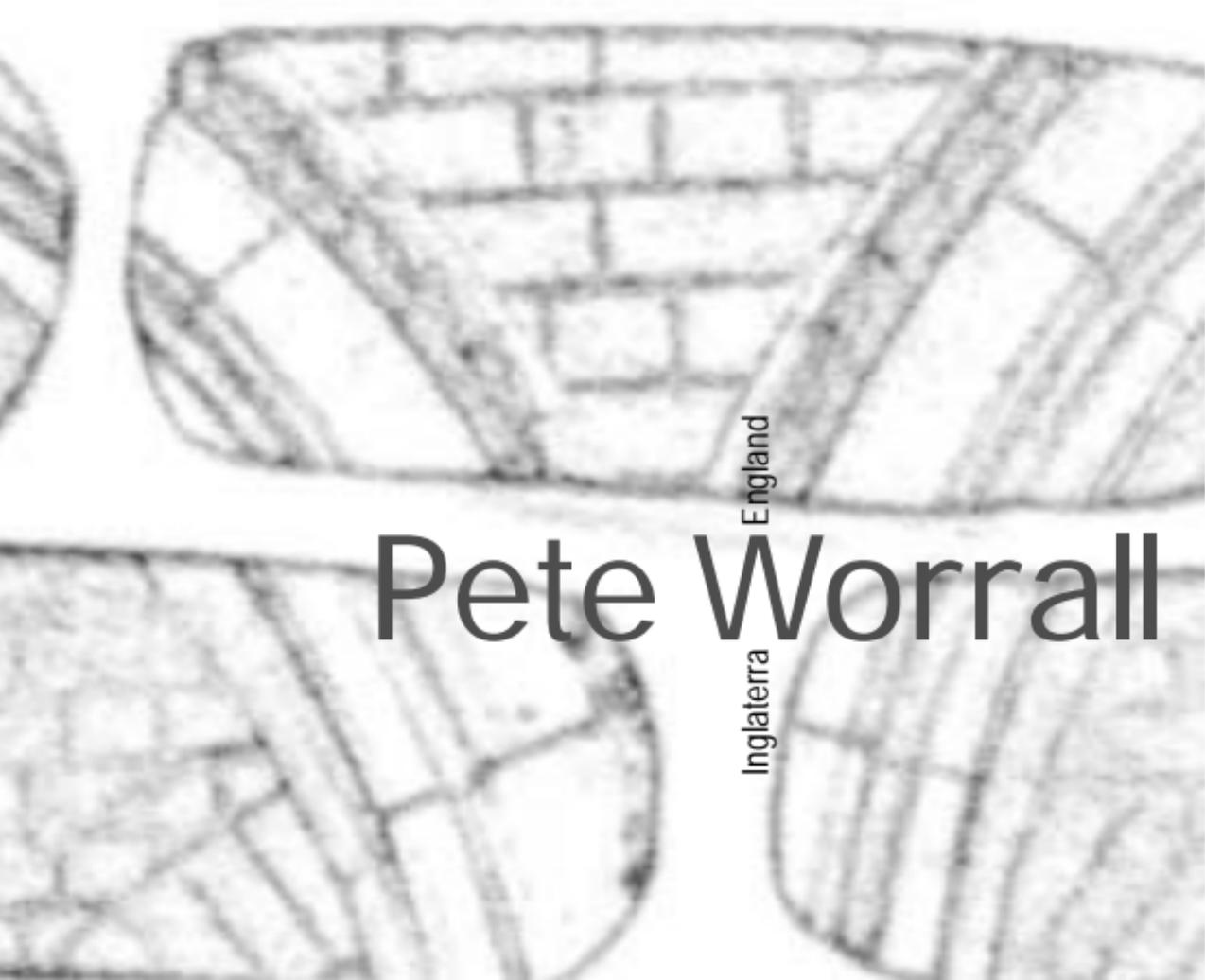
An English Art Educator, he is Head of The School of Art Education at the University of Central England in Birmingham. He lives and works in Birmingham.

bibliografia

bibliography

- 1 New Opportunities Fund (NOF). Department for Education and Employment. ICT Training Initiative. Funding and certification for all UK teachers, 1999.
- 2 Teacher Training Agency (TTA). The Use of Information and Communication Technology in Subject Teaching. Identification of Training Needs: Secondary Art and Design. TTA publications, London, 1999.
- 3 Worrall, P.; Davies, T. *Electric studio*. UK: Anglia Multimedia, 1999.
- 4 Teacher Training Agency (TTA). Supporting Assessment for the Award of Qualified Teacher Status (Art and Design – Secondary), 2000.
- 5 Swift, J.; Steers, J. A Manifesto for Art in Schools, in: *Directions: Journal of Art and Design Education*, Vol. 18 (1), p.7-13, NSEAD, 1999.
- 6 Worrall, P.; Davies, T. *IT works in schools*. Birmingham: Cascade Publications, 1997.
- 7 Department for Education and Employment (DFEE). Green Paper – Consultation. Schools: Building on Success. London: HMSO Publications, February, 2001.
- 8 Davies, T.; Hughes, A. Talking in Class, Article Press, Department of Art, University of Central England, Birmingham, 1994. Davies, T.; Pimentel, L.; Worrall, P. *Cultural identity, digital media and art*. Birmingham: Cascade Publications, 2001, p.39.

- 1 New Opportunities Fund (NOF). Department for Education and Employment. ICT Training Initiative. Funding and certification for all UK teachers, 1999.
- 2 Teacher Training Agency (TTA). The Use of Information and Communication Technology in Subject Teaching. Identification of Training Needs: Secondary Art and Design. London: TTA Publications, 1999.
- 3 Worrall, P.; Davies, T. *Electric Studio*. Anglia Multimedia, UK, 1999.
- 4 Teacher Training Agency (TTA). Supporting Assessment for the Award of Qualified Teacher Status (Art and Design – Secondary), 2000.
- 5 Swift, J.; Steers, J. A Manifesto for Art in Schools, in: *Directions: Journal of Art and Design Education*, Vol. 18 (1), 1999, p.7-13, NSEAD.
- 6 Worrall, P.; Davies, T. *IT Works in Schools*. Birmingham: Cascade Publications, 1997.
- 7 Department for Education and Employment (DFEE). Green Paper – consultation. Schools: Building on Success, February. London: HMSO Publications, 2001.
- 8 Davies, T.; Hughes, A. Talking in Class, Article Press, Department of Art, University of Central England, Birmingham, 1994.
- 9 Davies, T.; Pimentel, L.; Worrall, P. *Cultural Identity, Digital Media and Art*. Birmingham: Cascade Publications, 2001, p.39.



Pete Worrall

England

Inglaterra

191

Electric534.com - proposta de um currículo eletrônico para a educação de design e arte no Século XXI.

Há uma necessidade de uma substantiva reconfiguração dos currículos de arte para acomodar tecnologias de comunicação digitais contemporâneas. Esse texto busca fornecer uma proposta de estrutura para um currículo eletrônico baseado em tecnologias passadas, presentes e emergentes.

Histórias contextuais tecnológicas do século XIX, inclusive tipografia, fotografia, telefonia e cinema provêem uma base crítica para a arte do século XX baseada no laser, arte cinética, holografia, vídeo, comunicação e arte computacionais. No século XXI a interface entre os artistas e desenhistas e a comunicação eletrônica, "e-communication", estabelece um desafio específico ao definir um largo contexto para uma nova pedagogia e qualificações profissionais relacionadas. Isso requererá uma mudança sísmica do modo de pensar ideológico de alguns profissionais envolvidos nas indústrias criativas, relacionado ao seu entendimento da teoria, prática, conteúdo e audiência.

A infra-estrutura de nosso espaço de trabalho criativo prático é crítico e terá que ser remodelado e revisado como uma interface fluida. Esse ajuste é necessário para permitir ao usuário o direito de experimentar, desenvolver uma razão pessoal baseada em uma compreensão das ferramentas práticas, e manipular conceitos visuais complexos

Electric534.com - a proposal for an electronic curriculum for art and design education in the 21st Century.

There is a need for a substantive reconfiguration of art curricula to accommodate contemporary digital communication technologies. This paper seeks to provide a framework proposal for an electronic curriculum based on past, present and emerging technologies. Contextual 'techno' nineteenth century histories, including typography, photography, telephony and movies provide a critical foundation for twentieth century laser, kinetic, holographic video, communication and computer art. In the twenty-first century the interface between artists and designers and 'e communication' poses a specific challenge in defining a broad context for a new pedagogy and related professional qualifications. This will require a seismic change of ideological mindset for some professionals involved in the creative industries, related to their understanding of theory, practice, content and audience.

The infrastructure of our practical creative working space is critical and it will have to be reshaped and reviewed as a fluid interface. This adjustment is necessary to allow the user the entitlement to experiment, to develop a personal rationale based on an understanding of the practical tools and to manipulate

baseados em imagens que podem criar interfaces e se conectar a um contexto real do mundo. No futuro a maioria da prática de arte terá algum ponto de referência e conteúdo digitais e isto será um pré-requisito para que as instituições de ensino superior possam oferecer uma gama extensiva de oportunidades desafiadoras nesta área. O currículo eletrônico (e-curriculum) introduz uma série de princípios genéricos inclusive a construção de dados, manipulação, armazenamento, apresentação e análise com subconjuntos específicos que incluem conversa eletrônica, vida eletrônica (e-life), espaço eletrônico (e-space), design eletrônico (e-design), filme eletrônico (e-film) e cultura eletrônica (e-culture).

Assuntos educacionais globais, através de troca de informação e pesquisa utilizando-se a Internet, proverão desafios adicionais para a prática de artistas no futuro. No final das contas os artistas estarão engajados em construir, integrar e apresentar uma gama de dados que incluem áudio, vídeo e animação por sistemas de navegação interativos. O ritmo de mudança tecnológica irá requerer flexibilidade por parte do usuário para investigar dimensões texturais novas, criticar os processos de uma forma divertida e entender as questões de informações éticas.

complex screen based visual concepts, which can interface and connect in a real world context. In the future most art practice will have some digital reference point and content, and it will be a prerequisite for Higher Education institutions to be able to offer a wide range of challenging opportunities in this area. The proposed 'e-curriculum' introduces a set of generic principles including data construction, manipulation, storage, presentation and analysis with specific subsets including electronic talk, 'e-life', 'e-space', 'e-design', 'e-film' and 'e-culture'.

Global educational issues, through information exchange and research using the Internet will provide further challenges for artists' practice in the future. Ultimately artists will be engaged in constructing, integrating and presenting a range of data including audio, video and animation through interactive navigation systems. The pace of technological change will require flexibility on the part of the user to investigate new textural dimensions, playfully critique processes and understand ethical information issues.

192



University of Central England in Birmingham (UCE) – Information Communication Technology (ICT) – England.

Artista Plástico e Arte/Educador inglês. É professor da University of Central England in Birmingham, na Inglaterra. Vive e trabalha em Birmingham.

An English Fine Artist and Art Educator; he is a teacher at the University of Central England in Birmingham (England). He lives and works in Birmingham.

Pete Worrall



Jukka Orava

finlândia
finland

ICT e a Educação em Arte - história curta

A educação em arte apoiada no computador tem uma longa tradição na Universidade de Arte e Design. A utilização da nova tecnologia para auxiliar o aprendizado e o ensino tem tido sempre ênfase no departamento de Educação em Arte. Desenvolvimentos técnicos começaram com as mudanças na educação em cinema e televisão, quando os filmes foram substituídos por câmeras de estúdio digitais e painéis de edição de s-vídeo. Televisão e gravadores de fitas de vídeo tornaram a educação em mídia possível e necessária. Televisão e cinema têm um lugar especial na educação em arte finlandesa, visto que não tem uma matéria própria nas escolas compulsórias. De fato, tão recentemente quanto à primavera de 2001, a discussão sobre uma "educação em mídia" como uma matéria nova compulsória terminou depois de vários anos de pesado debate. Esta decisão é vista como uma vitória para a educação em arte, desde que arte pôde tornar-se uma matéria compulsória na educação primária e secundária. A alfabetização visual está baseada no domínio pedagógico e didático de processos visuais, e em nossa sociedade de informação pós-moderna, esta é uma habilidade básica.

Com a visualização da Internet através da World Wide Web, foram descobertos novos usos para quadros móveis digitais nos estudos de cinema e televisão. Combinado com os desenvolvimentos visuais em interfaces gráficas com os usuários dos sistemas operacionais Macintosh e Windows, novas possibilidades abriram-se na construção de narrativas e interação utilizando CD-ROM e Internet. Primeiramente, o CD-ROM estava oferecendo premissas muito melhores, tanto para interação quanto para qualidade áudio-visual, mas logo, com conexões de banda larga entre as universidades [FUNET], aumentou-se grandemente os desenvolvimentos baseados na web. Hoje nós estamos presenciando novas e excitantes desafios e possibilidades de interfaces da Internet móvel e televisão digital, que irão mudar a estrutura da produção de TV e permitir formas totalmente novas de interação com a audiência.

Nas primeiras vezes em que os computadores foram usados, os projetos foram estudos escritos do uso de computadores pessoais na prática artística. Os primeiros projetos em computador foram CD-ROM's que lidavam com assuntos como a teoria da cor [Väriharhat.1989] e jogos [Avain no:1991.1992]. "Lemminkäinen" foi o projeto dentre os primeiros de colaboração envolvendo estudantes e professores de outras universidades; estudantes produziram uma exibição digital para a Galeria Nacional finlandesa Ateneum em 1995. Picturing a Century (Pintando um Século) era um projeto de CD-ROM que lidava com recordações e imagens de escola compulsória finlandesa no último século. O projeto foi exibido no Amos Anderson Museum em 1997. Em 1999,

ICT and Art Education - Short history

Computer supported art education has a long tradition in the University of Art and Design. Using new technology to support learning and teaching has always been on emphasis in the department of Art Education. Technical developments started with the changes in movie and television education, when films were replaced with digital studio cameras and s-video editing boards. Television and videocassette recorders made media education both possible and necessary. Television and movies hold a special place in Finnish art education, since it does not have a subject of its own in compulsory schools. Actually, as recently as spring 2001, discussion of "media education" as a new compulsory subject ended after several years of hard debate. This decision is seen as a victory for art education, since art may stay as a compulsory course in primary and secondary education. Visual literacy is based on pedagogical and didactic mastering of visual processes, and in our post-modern information society, this is a basic skill.

With the visualization of Internet through the World Wide Web, new uses for digital moving pictures were discovered in the movie and television studies. Combined with the visual developments in Macintosh and Windows operating systems' graphical user interfaces, new possibilities opened for constructing narratives and interaction using CD-ROM's and Internet. First, the CD-ROM's were offering much better premises, both for interaction and audio-visual quality, but soon, with high bandwidth connections between universities [FUNET], launched the boom for web based developments. Today we are facing new exciting challenges and possibilities from mobile Internet interfaces and digital television, which will change the television production structure and allow totally new ways for interaction with the audience.

When computers were first used, the projects were written studies of personal computers' use in art practices. First real computer projects were CD-ROM's dealing with subjects like color theory [Väriharhat.1989] and games [Avain no:1991.1992]. [Lemminkäinen] was the project among the first collaboration ones involving students and teachers from other universities; students produced a digital exhibition for the Finnish National Gallery [Ateneum] in 1995. [Picturing a Century] was an ambitious CD-ROM project dealing with memories and images from Finnish compulsory school in the past century. The project was exhibited at the Amos Anderson Museum in 1997. In 1999, Thousand Ways of Seeing [Tuhat tapaa nähdä] was made as an web-based contemporary art project by students and experts, for the Museum of Contemporary Art [Kiasma]. Practicing artists like Marita Luulia [e.g. Ambitious Bitch,

Thousand Ways of Seeing (Mil Modos de Ver) [Tuhat tapaa nähdä] foi feito como um projeto de arte contemporânea baseado na web pelos estudantes e especialistas, para o Museu de Arte Contemporânea [Kiasma]. Os artistas praticantes como Maritta Liulla [por exemplo *Ambitious Bitch* (NT – Cadelia Ambiciosa), 1997, e Marikki Hakola [por ex. *Mediascape*, 1996] têm sempre tido relações boas com o Departamento de Arte, permitindo colaboração entre os artistas e estudantes.

Cada vez mais, com os desenvolvimentos técnicos em comunicação digital e interação, tem sido colocada maior ênfase na estrutura pedagógica do conteúdo. Isso requer conhecimento em alfabetização visual, alfabetização de mídia e pedagogia de mídia – assuntos ligados à educação em arte. Aprendizagem vitalícia, aprendizagem da comunidade, aprendizagem autoguiada, teorias construtivas humanistas, e outras, são marcadores do futuro da aprendizagem personalizada.

No Departamento de Educação em Arte, a tecnologia sempre foi vista como uma ferramenta ou meio, nunca um objetivo em si mesmo. Computadores e ICT (INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES) foram usados em vários processos de educação em arte para ajudar e potencializar o ensino e o aprendizado. Em 2001-2003, o VIRT@-project proverá qualificações extras para professores de arte ativos profissionalmente: um programa de mestrado completamente baseado na web que é um prelúdio para sistemas educacionais tendo como base a web, isto para todos os lugares, tirando proveito de teorias de aprendizagem novas e o uso inovador de computadores na educação e aprendizagem.

[FUNET] Finnish University Network (Rede Universitária Finlandesa) <http://www.funet.fi/> [Väriharhat] Hanhimäki, Leila; Leppälä, Tuire 1989. "Väriharhat" - CD-ROM. Programa de computador para análise de cor, para curso de *highschool* sênior em teoria de cor. Trabalho final para grau de mestre, University of Art and Design (Universidade de Arte e Design), Departamento de Educação em Arte.

[Avalin] Kivimäki, Harri 1992. "Avalin no: 1991" - CD-ROM. Jogo educacional para Educação em Arte. Trabalho final para grau de mestre, University of Art and Design (Universidade de Arte e Design), Departamento de Educação em Arte.

[Lemminkäinen] Lemminkäinen, exibição no museu de Ateneum em Helsinki, outubro de 1995 (instalações de multimídia feitas por estudantes).

[Ateneum] Galeria Nacional Finlandesa. <http://www.fng.fi/>

[Picturing a Century] (Pintando um Século) Estudos de aprofundamento multimídia 1995-97. Exibição de CD-ROM no Museu de Arte Amos Anderson, 1997.

[Tuhat tapaa nähdä] Anu Hietala, Hannele Parviola, Anna-Kaisa Korhonen 1999. *Thousand ways of seeing (Mil modos de ver)* (Tuhat tapaa nähdä) - Produção multimídia baseada na Web sobre arte contemporânea para o Museum for Contemporary Art (NT – Museu de Arte Contemporânea), Kiasma 1999.

1997), and Marikki Hakola [e. g. *Mediascape*, 1996] have always had good relations to the Art Department, allowing collaboration between artists and students.

With the technical developments in digital communication and interaction, more and more emphasis is put on the pedagogical structure of the content: this requires knowledge in visual literacy, media literacy and media pedagogy — subjects tackled in art education. Lifelong learning, community learning, self-guided learning, constructive humanist theories, et cetera, are pointers to future personalized learning.

At the Department of Art Education, technology has always been seen as a tool or medium, never an objective to itself. Computers and ICT have been used in various art education processes to help and enhance teaching and learning. In 2001-2003, VIRT@-project will provide extra qualifications for professionally active art teachers: an entirely web-based master degree program, which is a prelude to new web-based educational systems everywhere, taking advantage of new learning theories and innovative use of computers in education and learning.

[FUNET] Finnish University Network. <http://www.funet.fi/>

[Väriharhat] Hanhimäki, Leila; Leppälä, Tuire 1989. "Väriharhat" - CD-ROM.

Computer program for color analysis for senior highschool course on color theory. Final work for Masters degree, University of Art and Design, Department of Art Education.

[Avalin] Kivimäki, Harri 1992. "Avalin no: 1991" - CD-ROM. Educational game for Art Education. Final work for Masters degree, University of Art and Design, Department of Art Education.

[Lemminkäinen] Lemminkäinen, exhibition at Ateneum museum in Helsinki, Oct 1995 (multimedia installations made by students).

[Ateneum] Finnish National Gallery. http://www.fng.fi

[Picturing a Century] *Picturing a Century - Multimedia deepening studies 1995-97.*

Exhibition of CD-ROM in the Amos Anderson Art Museum 1997.

[Tuhat tapaa nähdä] Anu Hietala, Hannele Parviola, Anna-Kaisa Korhonen 1999.

Thousand ways of seeing (Tuhat tapaa nähdä) - Web based multimedia production about contemporary art for the Museum for Contemporary Art, Kiasma 1999.

[Kiasma] Museum of Contemporary Art. <http://www.kiasma.fi/>

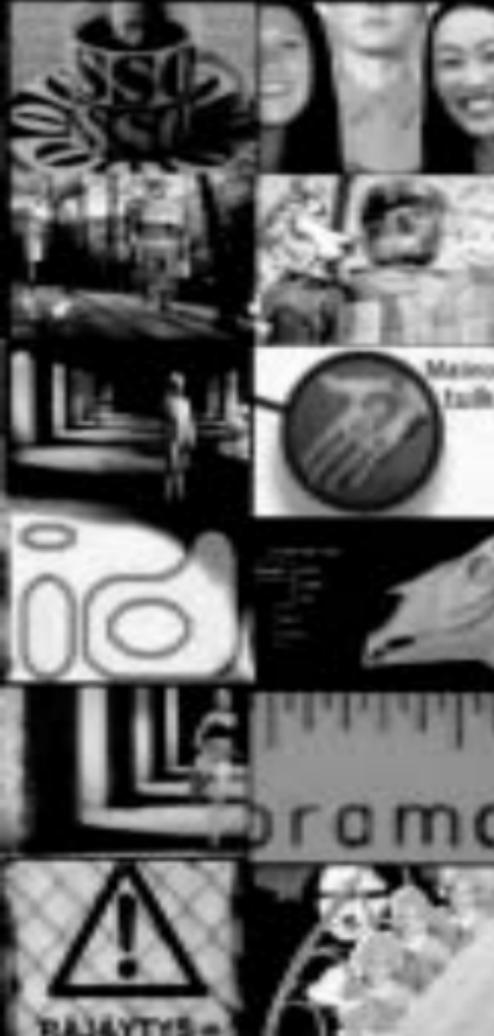
[Ambitious Bitch] Liulla, Marita 1997. *Ambitious Bitch*. CD-ROM.

[Mediascape] Hakola, Marikki 1996. *Mediascape*. Videotape (VHS).

[ICT] Information Communication Technologies

[Virt@] Web-based masters degree program for professionally active art teachers, at the Department of Art Education, University of Art and Design Helsinki UIAH. <http://virta.uiah.fi/>

The Department of Art Education, University of Art and Design Helsinki UIAH



[Kiasma] Museum of Contemporary Art (NT – Museu de Arte Contemporânea). <http://www.kiasma.fi/>
[Ambitious Bitch] (NT – Cadela ambiciosa) Liulla, Marita 1997. Ambitious Bitch. CD-ROM.

[Mediascape] Hakola, Marikki 1996. Mediascape. Videotelpe (VHS).

[ICT] Information Communication Technologies (Tecnologias de Comunicação de Informação)

[Virt @] programa de mestrado baseado na Web para professores de arte profissionalmente ativos, no Departamento de Educação em Arte, University of Art and Design Helsinki UIAH (NT – Universidade de Arte e Design Helsinki UIAH), <http://virta.uiah.fi/>

O Departamento de Educação em Arte, Universidade de Arte e Design Helsinki UIAH



Exigências para graduação

O programa de graduação em educação de artes visual do Departamento de Educação em Arte treina os professores de arte. O propósito do Departamento é levar a cabo e desenvolver pesquisa neste campo. O grau de Doutor em Artes pode ser completado ao nível pós-graduação.

Além de treinar os professores de arte, o Departamento de Educação em Arte busca também desenvolver ensino em arte em termos de métodos e conteúdo e melhorar a posição do ensino em arte a todos os níveis de educação. Educação em Arte é desenvolvida produzindo e se ocupando com pesquisa no campo.

O programa de graduação de Educação em Arte treina os estudantes para o Grau de Mestre de Arte que é um grau de universidade a nível sênior de 180 créditos de estudo, que requerem 5 anos de estudo. Estudantes do programa de Educação em Arte podem completar os seus estudos em três linhas diferentes ou cursos podem focar um nível amplo e educação de adultos ou estudos separados.

Os cursos de nível amplo e educação de adultos conduzem ao grau de Mestre em Artes. No curso de educação e adultos, a graduação básica pode ser completada em 2-3 anos. Os diferentes cursos procuram levar em conta os diferentes pontos de partida de estudantes e as exigências de qualificação profissionais no que se refere à professores de arte. São matriculados aproximadamente 40 estudantes novos a cada ano.

Objetivos

O objetivo dos programas de graduação de educação em arte é dar aos estudantes as instalações para expressão visual, verbal e escrita, conhecimento necessário da teoria e prática da pedagogia, educação em arte, e em particular, educação nas artes visuais, como também conhecimento das várias áreas de cultura visual e o seu impacto educacional e social.

O objetivo é permitir ao estudante, baseado nessas áreas de conhecimento e habilidades, trabalhar em tarefas que requerem um comando de assuntos de artes e habilidades pedagógicas, colaborar com peritos em campos diferentes para resolver problemas em suas áreas, manter-se a par de desenvolvimentos profissionais na Finlândia e no estrangeiro, estar atento às responsabilidades profissionais e morais da área de conhecimento/atuação, adquirir e aplicar informação independentemente, e se ocupar de pesquisa e estudos avançados.

Degree requirements

The degree program in visual arts education of the Department of Art Education trains art teachers. The purpose of the Department is to carry out and develop research in the field. The degree of Doctor of Arts can be completed at the post-graduate level.

In addition to training art teachers, the Department of Art Education also seeks to develop art teaching in terms of methods and content, and to improve the position of art teaching at all levels of education. Art education is developed by producing and engaging in research in the field.

The Art Education degree program trains students for the Degree of Master of Art, which is a senior level university degree of 180 study credits requiring 5 years of study. Students in the art education degree program can complete their studies in three different lines or courses focusing on comprehensive-level and adult education or separate studies.

The comprehensive-level and adult education courses lead to the Master of Arts degree. In the adult education course the basic degree can be completed in 2-3 years. The different courses seek to take into account the different starting points of students and the professional qualification requirements of art teachers. Approximately 40 new students are enrolled each year.

Objectives

The aim of the art education degree programs is to give the student facilities for visual, verbal and written expression, necessary knowledge of the theory and practice of pedagogy, art education, and in particular education in the visual arts, as well as knowledge of the various areas of visual culture and their educational and social impact.

The objective is to permit the student, basing on these areas of knowledge and skills, to work in tasks requiring a command of arts subjects and teaching skills, to collaborate with experts in different fields to solve problems in one's field, to keep abreast of professional developments in Finland and abroad, to be aware of the professional and moral responsibilities of one's area of expertise, to acquire and apply information independently, and to engage in research and advanced studies.



Capacidade profissional

O programa de graduação em artes visuais treina professores. A área específica de atividade profissional engloba o ensino em arte visual em *comprehensive schools* e *escolas secundárias, vocacionais, institutos de treinamento de professores, escola de artes para crianças e jovens, e em educação voluntária.*

Notas do guia de estudo para o Departamento de Educação em Arte 2001 - 02

Professional expertise

The degree program in visual arts trains art teachers. The specific area of professional expertise entails the teaching of visual art in comprehensive and high schools, vocational schools, teacher-training institutes, art schools for children and young people, and in voluntary education.

Notes from study guide for the Department of Art Education 2001 - 02

The European Schoolnet (EUN) (Rede de Escolas Europeias)

O Schoolnet europeu é um conglomerado de redes de educação regionais em 20 países europeus, que busca promover colaboração entre escolas na Europa, representando um valor adicionado multi-cultural europeu. O Schoolnet europeu também encoraja co-operação a um nível europeu entre autoridades educacionais nacionais, universidades e indústria de forma a promover o uso de *ICT (INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES)* em escolas e dar suporte ao desenvolvimento profissional de professores.

Sendo um conglomerado de redes e representando o sistema de ensino europeu, também requer conexões fora da Europa. EUN pode funcionar como um portal para pedagogos europeus mas ao mesmo tempo precisa operar como ponte fora da Europa. Esta é a razão por que o Brasil, Eslovênia e muitos outros países estão participando em projetos dentro do EUN, como a Escola Virtual.

A Escola Virtual

A Escola Virtual é um dos projetos dentro do Schoolnet europeu e tem como propósito ser uma metáfora para uma escola onde você pode encontrar recursos e serviços para atividades de aprendizado estruturadas, inicialmente, através de áreas de estudo. A Escola Virtual é um local para professores conhecerem outros professores, um lugar para colegas trocarem materiais, idéias e discutir problemas cotidianos. A Escola Virtual ajudará professores a encontrar e produzir recursos de qualidade com um valor adicionado europeu. A Escola Virtual é organizada em departamentos, até o momento, principalmente dentro das áreas de estudo tradicionais, mas também há algumas atividades curriculares extras como Biblioteca, Educação de Necessidades especiais, Dislexia e Ciência Ambiental. Cada departamento tem um professor coordenador. O coordenador é designado pela administração do projeto de acordo com proposta das redes nacionais.

O coordenador e um time de planejamento

Todo coordenador tem um time de planejamento de uns 5 ou 6 professores que representam países diferentes. Visto que a Escola Virtual se direciona a escolas primárias como também escolas secundárias, é importante ter um time de planejamento representando uma boa distribuição geográfica e diferentes níveis da escola como também bons vínculos com universidades e instituições de treinamento de professores.

O Departamento de Arte da Escola Virtual também representa organizações de treinamento de professores, o que significa que somos capazes de aprofundar nossa colaboração em todos os diferentes níveis em educação e

The European Schoolnet (EUN)

The European Schoolnet is a network of national and regional education networks in 20 European countries, aiming to promote collaboration between schools in Europe, representing a substantial European cross-cultural added value. The European Schoolnet also fosters co-operation at an European level amongst national educational authorities, universities and industry to foster the use of ICT in schools and support professional development of teachers. Being a network of network and representing European education system requires also connections outside Europe. EUN can function as a portal for European educators but at the same time it needs to operate as bridge outside Europe. This is why Brazil, Slovenia and many other countries are building collaboration in projects inside the EUN, such as Virtual School.

The Virtual School

The Virtual School is one of the projects within the European Schoolnet and is meant to be a metaphor for a school, where you can find resources and services for learning activities structured, initially, by subject areas. The Virtual School is a site for teachers to meet other teachers, a place for colleagues to exchange materials, ideas and having discussions on everyday problems. The Virtual School will help teachers to find and produce quality resources with a European added value.

The Virtual School is organized in departments, up to now mostly within the traditional subject areas, but there are also some cross curricular activities such as Library, Special Needs Education, Dyslexia and Environmental Science. Each department has a coordinating teacher. The coordinator is appointed by the project-management according to proposal of the national networks.

Coordinator and a planning-team

Every coordinator has a planning-team of some 5 or 6 teachers representing different countries. Since the Virtual School targets Primary as well as Secondary Schools, it is important to have a planning-team representing a good geographical distribution and different school-levels as well as good links with universities and teacher training institutions.

Virtual School's Art Department has also teacher training organizations represented, which means that we are capable of deepening our collaboration into all the different levels in education and vocational training. Behind the Screen-2 exhibition in Helsinki in spring 2002 will include student works from pre-school,

treinamento vocacional. Na exibição Screen -2 em Helsinki na primavera de 2002 estarão tomando parte trabalhos de estudantes da pré-escola, escola primária e escola secundária superior até ao nível universitário.

Hoje nós temos 21 coordenadores na Escola Virtual que representa 9 países diferentes e no total 120 colaboradores nos times de planeamento, que representam 23 países. O time de planeamento tem a responsabilidade de desenvolver o seu departamento sob a supervisão do coordenador. Duas vezes por ano os coordenadores são congregados para em treinamento no local de trabalho e discussões. Uma vez por ano o time de planeamento têm reuniões para discussões e desenvolvimento.

A Escola Virtual é administrada por um comité de direção a um nível europeu. Um Gerente de Projeto tem a responsabilidade pelo desenvolvimento e um editor de web torna possível aos coordenadores que estes mudem os conteúdos dos seus departamentos regularmente.

Departamento de Arte da Escolar Virtual - Estratégia para o Departamento de Arte

Nosso objetivo ao desenvolver o Departamento de Arte é oferecer aos professores europeus, estudantes e suas organizações um recurso da web que apóie e suporte o seu trabalho. Serviço de web tradicional com ligações e materiais são só o começo. Nós queremos interação entre os recursos da web e os usuários; isto significa desenvolver práticas, projetos e ferramentas da web que permitem que os visitantes realmente se comuniquem e não só colaborem entre si, mas também com os materiais no *website*. Assim, ao invés de somente criar materiais para o usuário final, nós decidimos desenvolver materiais que ajudariam outros a desenvolver os seus materiais e práticas. Ao utilizar a nova tecnologia nós poderíamos oferecer materiais e práticas como ferramentas para construir algo novo em colaboração e interação com outros. Colaborar e compartilhar interesses, materiais e idéias é a questão fundamental ao formar algo que é maior e melhor que qualquer uma das partes dadas tomadas separadamente. Se nós formos capazes de alcançar este tipo de interação a nível europeu, só então teremos algo chamado valor adicionado europeu. Nossa estratégia está transformando "produtores" em "administradores" - de produzir materiais para a web para administrar um ambiente e interação. Para esse objetivo, nós precisamos lembrar alguns pontos chave:

- A construção de um *homesite* de educação em arte requer entendimento profundo de uma prática de educação de arte.

primary school and upper secondary school all the way to University levels.

Today we have 21 coordinators in Virtual School representing 9 different countries and totally 120 collaborators, in the planning-teams, representing 23 countries. The planning team has the responsibility to develop their department under the supervision of the coordinator. Twice a year the coordinators are assembled for in service training and discussions. Once a year the planning-teams have meetings for discussions and development.

The Virtual School is managed by a steering-committee on a European level. A Project Manager has the responsibility for the development and a web-editor makes it possible for the coordinators to change the contents regularly in their department.

Virtual School Art Department - Strategy for Art Department

Our objective in developing Art Department is to offer European teachers, students and their organizations a web resource that supports and helps their work. Traditional web service with links and materials is only the beginning. We want interaction between the web resources and the users; this means developing practices, projects and web tools which allow visitors to really communicate and collaborate not only with each other, but also with the materials on the website. So, instead of creating only end-user materials, we decided to develop materials that would help others to develop their materials and practices. By using the new technology we could offer materials and practices as tools for building something new in collaboration and interaction with others. Collaborating and sharing interest, materials and ideas are the key issue when forming something that is bigger and better than any of the given parts alone. If we are able to achieve this kind of interaction at European level, then we have something called European added value.

Our strategy is shifting from "producers" to "managers" - from producing web materials to managing an environment and interaction. To this end, we need to remember a few key points:

- *Building Art education website requires deep understanding of art education practice*
- *A vision of the future of Art education is required*
- *We need to use the technology, not the other way around - let it work for you*
- *Information on the site should be accessible, easy to understand and utilize*

- Uma visão do futuro da Educação em Arte é requerida (desejada).
- Nós precisamos usar a tecnologia, não ao contrário - deixe-a trabalhar para você.
- Informações no *site* deveriam ser acessíveis, fáceis de se entender e de serem utilizadas.
- Tenha materiais de qualidade com links para informação adicional.
- Ferramentas para comunicação e colaboração.
- Exemplo: projetos com informação e possibilidades de feedback.
- Informação suficiente sobre organizações e associações na Europa.
- Informações relativas ao envio de materiais e participação na Escola Virtual.
- Informação relativa aos organizadores, às pessoas de comando e direito autorais.
- Interação suficiente e comunicação com as principais organizações e associações;
- Colaboração e interação com outros recursos da web (mundial);
- Colaboração com o setor privado para aumentar o desenvolvimento tanto no Departamento de Arte quanto na Educação em Arte;
- Encorajar e apoiar as pessoas para explorar novas formas de colaboração e comunicação.

Informações e diretrizes relativas à participação e como submeter dados são a base para todo ambiente de web. Fazer com que isto seja fácil e que a participação valha a pena é a segunda importante questão. *Feedback* e comunicação com o recurso da web ou com os outros usuários é a terceira mais importante característica. Avaliação e comunicação com o recurso de web ou os outros usuários é a terceira característica mais importante. Qualidade mantém o funcionamento dos recursos e com um conteúdo interessante e atualizações frequentes, algo estimulante poderá ser alcançado.

Em setembro de 2001 a Escola Virtual começou a usar uma nova instalação provida pela EUN chamada EUN Community (Comunidade da EUN). Uma comunidade EUN on-line é um espaço para qualquer um com um projeto ou parceiros se comunicar, compartilhar documentos e notícias, publicar páginas da web e se sentir próximo um do outro. Perfeito para professores e estudantes. A comunidade tem que ter um nome e é administrada pelo chefe de projeto/grupo. Comunidade também provê informação sobre as visitas dos membros e possui um dispositivo de mensagem instantânea. É uma área protegida por senha, sendo que somente os membros da comunidade podem ter acesso ao seu conteúdo.

- *Have quality materials with links to additional information*
- *Tools for communication and collaboration*
- *Example projects with information and feedback possibilities*
- *Sufficient information about organizations and associations in Europe*
- *Information on how to submit materials and participate in Virtual School*
- *Information on the organizers, people in charge, and copyrights*
- *Sufficient interaction and communication with major organizations and associations*
- *Collaboration and interaction with other web resources (world-wide)*
- *Collaboration with private sector to enhance development both in Art department and Art education*
- *Encourage and support people to explore new ways of collaboration and communication*

Information and guidelines on how to participate and submit is the cornerstone for every web environment. To make it easy and worthwhile to participate is the second important issue. Feedback and communication with the web resource or the other users is the third most important feature. Quality keeps the resources running and with interesting content and frequent updating something exciting can be made.

September 2001 Virtual School started to use a new facility provided by EUN called EUN Community. An On-Line EUN Community is a space for anyone with a project or partners to communicate, share documents and news, publish web pages and feel close to each other. Perfect for teachers and students. Community has to have a name and is administered by the project/group leader. Community also provides information about the members visits and an instant messaging facility. It is a password-protected area, only the members of the community can access it's content.



Os bastidores da exposição *Behind the Screen 1*

A exposição *Behind the Screen 1* reúne três sistemas educacionais diferentes [UFMG/EBA, UCE/BIAD/PGCE e UIAH/ArtEd], e os seus modos de lidar com as mudanças tecnológicas e sociológicas na sociedade. É uma seção cruzada de educação em arte suportada por computador, estudada através de trabalhos de estudantes.

A exibição *Behind the Screen 1* está baseada na colaboração internacional para currículo em desenvolvimento para o uso de Informações e Tecnologias de Comunicação [ICT (INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES)] em Educação em Arte. Colaboração universitária tradicional, tem estendido aos novos colaboradores situações sustentadas pela SchoolNet europeu [EUN] e Escola Virtual, visando a comunicação e colaboração entre escolas compulsórias e de treinamento vocacional. O conceito do EUN que é a "rede das redes" e a Escola "Virtual de professores para professores", colegas trocando idéias, materiais e experiências e tendo discussões com relação a problemas do dia-a-dia, o que significa que estes serviços estão formando um novo tipo novo de grupo de Interesse especial, a níveis internacionais e nacionais. Utilizando este serviço de web internacional, grupos de interesse podem colaborar entre si além de qualquer expectativa. O Instituto de Massachusetts de Tecnologia [MIT] publicou de forma aberta os materiais de aprendizagem deles na web; este é um começo para a formação de novas comunidades de aprendizagem, baseado em ambientes de web abertos e grupos de interesse especiais.

A exposição *Behind the Screen 1* é um exemplo perfeito do que é uma colaboração internacional intensa, e como tal, nós consideramos a exibição e a nossa colaboração como o começo de um currículo eletrônico global internacional - e-curriculum - para educação em arte aplicada para computador.

Behind the Screen-1 Exhibition

Behind the Screen-1 Exhibition is about three different educational systems [UFMG/EBA, UCE/BIAD/PGCE and UIAH/ArtEd], and their ways of dealing with the technological and sociological changes in the society. It is a cross section of computer supported art education, studied through student works.

Behind the Screen-1 Exhibition is based on international collaboration for developing curriculum for the use of Information and Communication Technologies (ICT) in Art Education. Traditional university collaboration has extended to the new collaborative environments provided by European SchoolNet [EUN] and Virtual School, into communication and collaboration between compulsory schools and vocational training. The concept of the EUN being "the network of networks" and the Virtual School "from teachers for teachers", colleagues exchanging ideas, materials and experiences and having discussions on everyday-problems, meaning that these services are forming a new kind of special interest groups, on international and national levels. Using these international web services, interest groups can develop collaboration that reaches beyond all expectations. Massachusetts Institute of Technology [MIT] openly published their learning materials on the web; this is a beginning in forming the new learning communities, based on open web environments and special interest groups.

Behind the Screen -exhibition is a perfect example of bold international collaboration, and as such, we envisage the exhibition and our collaboration as the beginning for future international electronic curriculum, e-curriculum for computer supported art education.



Jukka Orava

University of Art and Design in Helsinki (UIAH) – Art and Contemporary Technology – Finlândia. Arte/Educador finlandês, pesquisador em ensino da arte e tecnologias e coordenador da Virtual School. É professor na University of Art and Design of Helsinki. Vive e trabalha em Helsinki.

A Finnish Art Educator, a researcher in the teaching of art and technology and coordinator of the Virtual School. He is a teacher at the Helsinki University of Art & Design, and he lives and works in Helsinki.





PRIMEIRAS CONVERSAS SOBRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL

First carried on conversations about the visible and the invisible

Marcos Hill - Bom, hoje são 19 de janeiro de 2001 e estamos começando uma conversa para tentar organizar idéias que possam respaldar o primeiro evento do Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA): um ciclo internacional de palestras. Estamos nos perguntando sobre qual tema interessaria. Daí surgiu uma série de questões como o que movimenta o sistema da arte atual? Será a arte atual definida por um sistema? Se quisermos conservar esta idéia do sistema, uma possibilidade de direcionamento para a reflexão é a de se estar pensando o mercado enquanto interface que garante um tipo de visibilidade à Arte. Que mecanismos definem a visibilidade da arte inserida neste sistema mercadológico?

Marco Paulo Rolla - O quanto esse sistema corrói o processo artístico? O que ele desgasta? O que ele oculta?

MH - O que ele aprova? O que ele desaprova?

MPR - O que ele torna visível?

MH - Temos aqui questões que oscilam entre o visível e o invisível, dentro de um certo nível de consciência. O que é visível e o que é invisível na arte atual?

MPR - Outro foco que gostaria de considerar diz respeito à influência do mercado internacional sobre o contexto artístico brasileiro. Talvez fosse igualmente interessante refletir sobre a mentalidade colonizadora que ainda envolve as duas instâncias e determina a prática da repetição dos modelos de avaliação, mesmo que no Brasil sejam elaborados direcionamentos artísticos que nem mesmo eles lá fora entendem. Não seria interessante promover uma reflexão crítica com relação a certas influências quase hegemônicas impostas de fora para dentro?

MH - Mesmo que atualmente, o fenômeno da internacionalização da Arte Brasileira tenha revigorado um certo orgulho ligado à valorização desta expressão no exterior, o problema da baixa auto-estima cultural

Marcos Hill - Well, today is January 19th, 2001 and we are starting a talk to try to organize ideas that can support the first event of the Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA) (Center of Experimentation and Information of Art): an international cycle of lectures. We wonder which theme would be interesting. Then a series of subjects was raised, for example, what does move the system of the contemporary art? Will it be defined by a system? If we want to keep this idea of the system, a possible direction to reflect about is to think the market as an interface that guarantees a kind of visibility to the art. What kinds of mechanisms define the visibility of the art inserted in this market system?

Marco Paulo Rolla - How far does this system corrupt the artistic process? What does it consume? What does it hide?

MH - What does it approve? What does it disapprove?

MPR - What does it turn visible?

MH - We have subjects that oscillate between the visibility and the invisibility here, in a certain level of consciousness. What is visible and invisible in the current art?

MPR - Other center of interest that I would like to consider is the influence of the international market on the Brazilian artistic context. Perhaps it would be also interesting to think about the colonialist mentality that still involves these two instances and determines the repetition practice of the evaluation models, although there's a development of artistic directions in Brazil that are not quite understood abroad. Wouldn't it be interesting to promote a critical reflection regarding certain hegemonic influences almost imposed from outside?

MH - Although nowadays the phenomenon of the internationalization of the Brazilian Art has invigorated a certain pride, due to the valorization of this expression abroad, the problem of the low Brazilian cultural self-esteem still persists with its complexity, affected by flows that, visible and invisible, produce ambiguous reading. Perhaps what we here call

brasileira ainda persiste com sua efetiva complexidade, afetada por fluxos que, visíveis e invisíveis, produzem ambigüidades de leitura. Talvez o que chamamos aqui de sistema mercadológico não tenha apenas a ver com a compra e a venda da produção artística e sim, de modo mais abrangente, com a rede de circuitos que, motivados pela existência desta produção, interagem no sentido de veiculá-la, empreendendo uma circulação que intrinsecamente se relaciona com o político e o financeiro. Instituições, espaços, critérios, eventos, todas essas interfaces que fazem a obra aparecer, mesmo dependendo fundamentalmente de sua existência, impõem direcionamentos de acordo com suas específicas lógicas políticas. Mesmo sendo esta uma constatação corriqueira, talvez fosse importante tentar criar situações que propiciassem mais consciência crítica e menos acomodação resignada.

MPR - Nunca é demais discutir sobre os direcionamentos éticos que as diversas instituições de arte, nacionais e internacionais, adotam nos acontecimentos que promovem. Não podemos com isto esquecer o poder de visibilidade que delas emana. Poder que, sem questionamentos, define de modo hegemônico tendências de mercado, afetando diretamente as mentalidades e as matrizes da produção cultural e artística de países menos favorecidos economicamente. Percebo que frequentemente, pressionadas univocamente, as classes artísticas desses países desprezam características próprias para atender ao âmbito hipertrofiado da globalização.

MH - A partir deste viés, que problemáticas emergem quando o assunto é a visibilidade da Arte Brasileira em relação ao contexto internacional da Arte? Uma coisa que me ocorre, por exemplo, é a ainda tímida política de aquisição de acervos empreendida pelos museus de arte brasileiros se comparada às dos museus europeus e americanos. Acredito que esta é uma prática que pode incidir sobre a dinâmica e até mesmo sobre a qualidade da produção artística de um país, garantindo-lhe inclusive a visibilidade necessária para sua projeção internacional, num movimento de cunho político que certamente consolida a arte local na direção de dentro para fora.

MPR - Voltando à questão temática do ciclo de palestras, acho interessante guardar essa pergunta: o que move o sistema da arte atual? Paralelamente a essa questão surge outra que pode ajudar a ampliar o espectro de problemáticas que direcionarão o nosso ciclo: a questão do local/global.

market system has not only to do with purchasing and selling artistic production but, in a further way instead, with the net of circuits that, motivated by the existence of this production, interact transmitting it, undertaking a circulation that inherently is linked to politic and financial systems. Institutions, spaces, criteria, events, all these interfaces that make the work appear, even being fundamentally dependent of its existence, impose directions according to its specific political logics. In spite of being an often assumption, perhaps it would be important to try to create situations in which more critic consciousness and less resigned accommodation would perpetrate.

MPR - *It is always appropriate to discuss about the ethical directions that the several national and international art institutions adopt in the events they promote. We cannot forget the power of visibility that they have. Power that undeniably defines in an hegemonic way market trends, affecting directly the mentalities and the cultural and artistic production origins of less economically developed countries. I notice that frequently, homogenously pressured, the artistic classes of those countries ignore their own characteristics to attend to the hypergrown sphere of the globalization.*

MH - *Considering such a point, what kind of problems emerge when the subject is visibility of the Brazilian Art with regard to the international artistic context? Something that I remember now, for example, is the irresolute collection acquisition politics undertaken by the Brazilian art museums when compared with the one of the European and American museums. I believe that this is a practice that can interfere in the dynamics and even the quality of the artistic production of a country, also guaranteeing it the visibility necessary for its international projection, in a movement with political features that certainly consolidates the local art abroad.*

Até que ponto a produção artística local de um país economicamente forte já é, no seu nascedouro, imposta como padrão global e, até que ponto, a produção local de um país desprovido da mesma força econômica tem dificuldade de garantir sua visibilidade, inclusive no



próprio local em que é produzida?

MH - Estou me lembrando de comentários feitos pela Laura Belém a respeito do fenômeno *Sensation*, na Inglaterra. Internamente, os artistas da *Sensation* estão começando a ser relativizados, apesar do próprio governo inglês continuar bancando internacionalmente suas visibilidades. Sabemos da articulação mercadológica e política que respaldou este fenômeno recente. Laura considerou muito mais

MPR - *Returning to the subject of the cycle of lectures, I find interesting to answer the following question: What does move the system of art nowadays? And another subject that could help to amplify the problem spectrum that will guide our cycle: the issue of being global/local. To what extent does the local artistic production of an already economically strong country is imposed as a global pattern, already in its origin, and to what extent does the local production of a country, deprived of such an economical power, has difficulties to guarantee its visibility, including the origin, where the artistic work is produced?*

MH - *I remember comments done by Laura Belém regarding the phenomenon *Sensation*, in England. Internally, the artists of *Sensation* are beginning to be questioned, in spite of the fact that the very English government continues supporting international its visibility. We knew about the market and political articulation supporting this recent phenomenon. Laura considered a local production that has not yet allured enough projection much more interesting. Even the fact that the local critic is questioning the importance of *Sensation's* artists could be interesting to our reflection. Somehow, this fact explains the subject of the market. Another point of interest would be the ephemerality of the built visibilities. Would it be possible to speculate on who or what defines the projection of the current Art, in its globalized context? The critics? The curators? The powerful collectors? State institutions? Private institutions? Which other elements would guarantee this kind of strategic articulation so that an artist's or a group of artists' visibility would be assured?*

MPR - *On the other hand, perhaps it would be important to point out that, in Europe, there are curators that are considering more the research of the process than the definition of the result. It would be interesting to reflect on this point. The importance of the process and of the result in the materialization of the artistic production. What would define each one of these important points? Why is it more difficult to link the performance, for example, to the Art circulation system? In Brazil, especially here in Belo Horizonte, it is not given a much support to the artist who tries in loco some proposal that is not completely ended. The artist always has to show*

interessante uma produção local que ainda não angariou suficiente projeção. Até o fato da importância dos artistas da *Sensation* estar sendo relativizada pela crítica local pode ser interessante para nossa reflexão. De algum modo, este fato explicita a questão do mercado. Outro foco de interesse seria a efemeridade das visibilidades construídas. Seria possível especular sobre o que ou quem define a projeção da Arte atual, em seu contexto globalizado? São os críticos? São os curadores? Os colecionadores poderosos? Instituições estatais? Instituições privadas? Que outras instâncias garantiriam este tipo de articulação estratégica para que a visibilidade de um artista ou de um grupo de artistas seja assegurada?

MPR – Por outro lado, talvez fosse importante ressaltar que, na Europa, há curadores que estão valorizando mais a pesquisa do processo do que a definição do resultado. Seria interessante uma reflexão sobre este ponto. A importância do processo e do resultado na concretização da produção artística. O que definiria cada uma dessas importâncias? Por que é mais difícil vincular a performance, por exemplo, ao sistema de circulação da Arte? No Brasil, especialmente aqui em Belo Horizonte, não se dá muito apoio ao artista que experimenta in loco alguma proposta que não esteja completamente acabada. O artista tem que mostrar sempre obras prontas. E nunca é reconhecida a importância do imprevisível, do acidente, do “erro”. Penso que essa mentalidade tolhe muito um ímpeto mais denso da Arte, não permitindo opções novas que se confrontem com a acomodação resignada.

MH – E por que no Brasil, o resultado tende a ser mais valorizado do que o processo?

MPR – Acho que é porque não existe um sistema de incentivo ao processo, a este estágio mais latente da Arte. As sensibilidades ainda estão muito dependentes de uma especulação superficial que aceita a obra de arte simplesmente como mercadoria. Uma análise mais cuidadosa do valor do processo acaba indicando a importância da pesquisa e a relatividade do resultado enquanto única finalidade. Muitas vezes, o que ocorre em nossos meios artísticos é o aparecimento de resultados meio falsos. Quase como cópias de tendências externas. Da minha experiência na

ready works. The importance of the unexpected, of the accident, of the “mistake” is never recognized. I think that this mentality considerably hinders a denser impulse of the Art, allowing no new options that confront with the resigned accommodation.

MH – *And why in Brazil does the result tend to be more valued than the process?*

MPR – *I think this happens because it does not exist an incentive system to the process, to this more latent Art apprenticeship. The sensibilities are still very much dependent on a superficial speculation that accepts simply the work of art as goods. A more careful analysis of the process value ends up indicating the importance of the research and the relativity of the result as the unique purpose. In often happens in our artistic circles the emerging of rather false results, mostly copies from foreign tendencies. Through the experience in Holland, I could incorporate the reference of the laboratory system that values each step of the elaboration. Here the product is hastily demanded, starting from what it is being seen in the media, leading the people to think that everything is just like that, ready. They make it seem there are not mistakes outside. But, being on familiar terms with the European artistic production process, I could verify the incidence of many mistakes and, also, the productive way European artists benefits themselves with these mistakes. The results of their productions are punctuated by attempts that, whether good or not, were incorporated starting from a lucid coexistence with the mistake. Attempts that they consider important to experience. I don't see this very often here in Brazil.*

MH – *Perhaps, what is behind the supervalorization of the result it is an urgency related to a very poor market speculation.*

MPR – *On the other hand, the European artistic context is not free of tendentious exaggerations. Many times the opposite of what happens here takes place there. As if the process began to be also a fashion, a style. This close prohibition of a finished result leads similarly to rather mistaken directions.*

MH – *I also recognize that the appropriate valorization of the process can cause a significant valorization of the own artist as a professional. As,*

Holanda, pode incorporar a referência do sistema de laboratório que valoriza cada passo da elaboração. Aqui se visa apressadamente o produto, a partir do que está sendo visto na mídia, levando as pessoas a se acostumarem com o pensamento de que é tudo assim, pronto. Que não tem erro lá fora. Mas, convivendo de perto com o processo de produção artística europeia, pude constatar não só a incidência de muitos erros mas igualmente o modo produtivo como o artista europeu se beneficia com seus erros. Os resultados de suas produções estão pontuados por tentativas que, boas ou não, foram incorporadas a partir de uma convivência lúcida com o erro.

Tentativas para as quais eles consideram importante dar visão. Não vejo isto ocorrendo com muita frequência no Brasil.

MH – Talvez, o que esteja por detrás da supervalorização do resultado seja um imediatismo ligado a uma especulação mercadológica muito pobre.

MPR – Por outro lado, o contexto artístico europeu não está isento de exageros tendenciosos. Muitas vezes, acontece o oposto do que acontece aqui. Como se o processo começasse a ser uma moda também. Um estilo. Esta quase proibição de um resultado acabado possibilita igualmente direcionamentos bastante equivocados.

MH – Também reconheço que a adequada valorização do processo pode acarretar uma maior valorização do próprio artista como profissional. Pois, quanto mais isso acontecer, mais condições teremos de estar enriquecendo este campo através de diálogos e parcerias possíveis. Atualmente, existem tantos artistas talentosos em Belo Horizonte, atuando e produzindo. Então, por que ainda nos submetemos a um certo isolamento? A pesquisa que resalta a importância do processo pode inclusive resultar na elaboração de estratégias de sensibilização do fruidor da Arte. Já existe, historicamente, um abismo muito grande entre o fruitor e o produtor da Arte Contemporânea. Mesmo porque, a partir do início do século XX, a Arte começou a exigir processos de intelectualização que não são normalmente apoiados em países onde



the more it happens, the more conditions we will have to enrich this field through dialogues and possible partnerships. Nowadays, so many talented artists exist in Belo Horizonte, working and producing. Then, why do we still keep certain isolation? The research that points out the importance of the process, can also result in the elaboration of strategies to sensitize the Art spectator. Historically, there's a considerable abyss between the audience and the Contemporary Art producer. Even though, starting from the beginning of the twentieth century, the Art began to demand intellectualization processes that are

not usually supported in countries where the education is a secondary subject. This certainly is one of the reasons for the distance and the understanding difficulties between the producer and the Art owner.

MPR – *I also think that the discussion on the process can cause a better understanding of the Art by the public. It is like showing the skeleton, the anatomy of the Art. I think it is necessary to create places where the people are disarmed. In a place where it is possible simply to show how it happens. They could be involved in a process that doesn't have as the final objective a sale product. It is interesting to notice how the Plastic and Visual Arts are conquering more and more performance force in the society. The issue of the human existence has been prioritized instead of the monetary issue. It will not help if we just price the works.*

MH – *On the other hand, the verification that the artistic activity creates a product it is almost unquestionable. But there are differences among the products and those differences are determined by the quality. One thing is an artistic production that is transformed in a product by a market that speculates it financially. Another thing is the artistic production to become a product with mark and content, guaranteed by the own artist. They are two very different things. I think this issue should be showed very clearly to the young artist in development, for one must know how to negotiate with the system. But to know how to*



a educação é uma questão secundária. Esta certamente é uma das causas do afastamento e das dificuldades de compreensão entre o produtor e o fruidor da Arte.

MPR – Também acho que a discussão sobre o processo pode acarretar um melhor entendimento da Arte pelo público. É como mostrar o esqueleto, a anatomia da Arte. Acho que é preciso criar lugares onde as pessoas estejam desarmadas. Onde se possa simplesmente mostrar como isto acontece. Elas podem estar envolvidas num processo que não tenha como objetivo final um produto de venda. É interessante notar como as Artes Plásticas e Visuais vêm conquistando cada vez mais força de atuação junto à sociedade. A questão da existência humana tem sido priorizada com relação à questão monetária. Não val adiantar mesmo ficarmos só pondo preço no trabalho.

MH – Por outro lado, a constatação de que o fazer artístico dá origem a um produto é quase que inquestionável. Mas existem diferenças de produto para produto e esta diferença é determinada pela qualidade. Uma coisa é uma produção artística ser transformada em produto por um mercado que especula financeiramente sobre ela, outra coisa é essa produção artística se transformar em produto com marca e conteúdo garantidos pelo próprio artista. São duas coisas bem diferentes. Acho que esta questão tem de ser inclusive muito claramente colocada para o jovem artista em formação. Pois ele tem que saber negociar com o sistema. Mas saber negociar, garantindo sua qualidade profissional, sua

negotiate, guaranteeing professional quality and individual dignity. And I think the artist only guarantees and stands for its qualities and dignity when it's well educated, in terms of intellect, techniques, and acknowledgements about the point of view of its own cultural context. So, it could be compared to international sphere.

MPR – *It is exactly for this reason that I consider good projects of art as sources that propitiate knowledge acquisition. We are trying to start this process with CEIA. This cycle is the beginning of something, which can grow.*

MH – *I also like considering art as a specific field of knowledge. Its possibilities of expression enlarge this knowledge in a very special way, very different from other knowledge systems. And besides the aptitude, the creativity and the imagination that are inherent to the creator, there is a way that is built through guidelines that guarantee the acquisition of higher conscience on the human sensoriality improvement.*

MPR – *To do that the artist cannot be isolated. It should talk to other people, seek interactions of good quality, through courses, talk with friends and theoreticians related to philosophy and other areas that the own artist considers interesting for his/her development as a person and as a professional. As a citizen of the world, the artist forms opinion. As part of the context of life, the more the artist manages its insertion in a competent way, affirming its self-esteem, the more enlarges the capacity*

dignidade individual. E acho que o artista só consegue garantir e defender sua qualidade e dignidade quando ele é bem formado. Do ponto de vista intelectual, do ponto de vista técnico e bem informado sobre seu próprio contexto cultural para poder compará-lo com o âmbito internacional.

MPR – É exatamente por isto que considero bons projetos de arte fontes propiciadoras de aquisição do conhecimento. Estamos tentando começar isto com o CEIA. Esse ciclo é a pontinha de uma coisa que pode crescer.

MH – Também gosto de considerar a arte como um campo específico do conhecimento. Suas opções expressivas ampliam este conhecimento de maneira muito especial, muito diferenciada de outros sistemas promotores do saber. É além da aptidão, da criatividade e da imaginação que são inerentes ao criador, existe um percurso que é construído através de diretrizes que garantem a aquisição de maior consciência sobre o aprimoramento da sensorialidade humana.

MPR – Para tal é preciso que o artista não esteja isolado, que esteja conversando com outras pessoas, que esteja procurando interlocuções de boa qualidade, através de cursos, de papos com colegas, de bate-papos com pessoas ligadas à teoria, à filosofia e a outras áreas que o próprio artista considere interessantes para o seu desenvolvimento como pessoa e como profissional. Como cidadão do mundo, o artista é um formador de opinião. Inserido no contexto da vida, quanto mais ele administra esta inserção de modo competente, afirmando sua auto-estima, mais ele amplia a capacidade de inaugurar novos sentidos de mundo, operando de modo potente as múltiplas possibilidades do visível e do invisível, através de sua expressão.

MH – Percebo que até aqui, já vislumbramos questões interessantíssimas que certamente orientarão o fórum de discussão que pretendemos criar com o nosso ciclo.

to open new world senses, operating in a powerful way the multiple possibilities of the visibility and of the invisibility, through its expression.

MH – *I notice that up to here, we have already caught a glimpse of very interesting subjects that certainly will guide the discussions that we intended to create with our cycle.*

Ciclo Internacional de Palestras **O Visível e o Invisível na Arte Atual**
Belo Horizonte – Brasil – 17 a 21 de setembro de 2001

Concepção: CEIA Centro de Experimentação e Informação de Arte

Concept:

Coordenação: Marco Paulo Rolla
Coordination: Marcos Hill
Lucia Gouvêa Pimentel

Realização: CEIA Centro de Experimentação e Informação de Arte *
Realization: EBA/UFMG Escola de Belas Artes da UFMG
BAIN Artists' Initiatives Network
Dutch Ministry of Foreign Affairs / Development Cooperation

Colaboração: Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Amsterdam
Collaboration: BIAD/UCE Birmingham Art and Design Institute da University
of Central England in Birmingham (Inglaterra)
UIAH University of Art and Design Helsinki (Finlândia)
Cineclube EBA/UFMG

PAIE/UFMG Programa de Apoio Integrado a Eventos/UFMG
FAPEMIG Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais
CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
Pos Graduação/UFMG
MAP Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte – Brasil)
Master Turismo

Secretaria: Maura Virginia Xavier
Secretary: Assist. secretaria: Karline dos Reis Agular

Assist. produção executiva: Laura Belém
Exec. production assist.

PAD – bolsistas:
PAD scholarships:
Alexandre Paz
Breno Luiz
Brigida Campbell
Cybelle Mendes
Fernanda Guima
Lisla Maria
Maíra Caldas
Marcelo Terça-Nadal
Rafael Martins
Viviane Gandra

Assist. Serviços Gerais: Antônio Geraldo Martins
Management Assist.:

Informática: Marco Aurélio N. de Moraes
Informatic support:

ALEXANDRE PAZ



LISIA MARIA



BRIGIDA CAMPBELL



MAIRA CALDAS

BRENO LUIZ T. DA SILVA



MARCELO TERÇA-NADAI

CYBELLE MENDES



RAFAEL MARTINS

FERNANDA GUIMA

VIVIANE GANDRA

Revista **O Visível e o Invisível na Arte Atual**

Uma publicação do
CEIA Centro de Experimentação e Informação de Arte
publication

Produção executiva: Viviane Gandra
Executive production:

Edição de textos: Marco Paulo Rolla
Edition: Marcos Hill
Viviane Gandra

Revisão de textos: Lucia Gouvêa Pimentel
Copydesk: Marcos Hill
Roberto Arriguy Maia
Viviane Gandra
Julio Matias (2ª ed.)

Tradução: Cristiano Avelar Gandra
Translation:

Concepção capa: Marco Paulo Rolla
Cover artistic concept:

Projeto gráfico: Viviane Gandra
Graphic project:

Editoração eletrônica: Chei
Electronic edition: Rodrigo Furtini
Viviane Gandra

Produção gráfica: Viviane Gandra
Graphic production:

Agradecimentos especiais: Gertrude Fierstege
Special thanks: Marco Antônio Vieira
Cristiano Avelar Gandra
Cybelle Mendes
Marcelo Terça-Nadal
Jacques Callot
Pete Worrall
Prof. Evandro Lemos da Cunha
Prof. Heitor Capuzzo Filho
Ricardo Sousa
Daniel Werneck
Escola de Dança Sepeto Branco
Luiz Naveda
Ione Amaral
Jajá
Lucas Miranda
Regina Oliveira
Lourdinha
Helene de Freitas
Wellson Barros

LAURA BELEM

MAURA VIRGINIA XAVIER

LUCAS MIRANDA

ESTANISLAO





ISBN 85-89039-01-3

