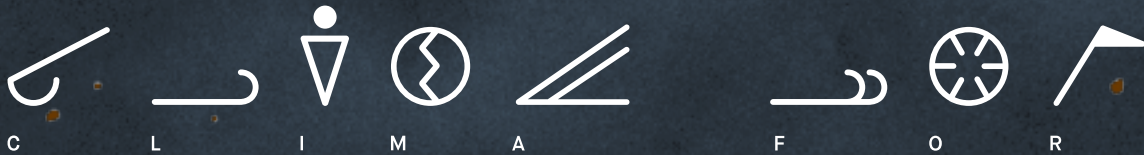




S E O



C L I M A F O R



F A V O R Á V E L



S I E L



T I E M P O L O



P E R M I T E



W E A T H E R



P E R M I T T I N G



No dia 17 de maio de 2013, no Theatro São Pedro, a 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre foi inaugurada publicamente com o seu projeto pedagógico Redes de Formação e com o lançamento da sua primeira publicação *A nuvem*. Naquela manhã, Eduardo Navarro enviou uma mensagem telepática de Buenos Aires ao público presente no teatro. À noite, o etnoastrônomo Walmir Cardoso levou-nos a observar os corpos celestes. Seguimos em contemplação.

El 17 de mayo de 2013, en el Theatro São Pedro, se inauguró públicamente la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre con el programa Redes de Formación y con el lanzamiento de la primera publicación *La nube*. Esa mañana, el artista Eduardo Navarro envió un mensaje telepático desde Buenos Aires al público en el teatro; por la noche, el etno-astrónomo Walmir Cardoso nos llevó a observar los cuerpos celestes. Seguimos en contemplación.

On May 17, 2013, the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre inaugurated at Theatro São Pedro its pedagogical program Cloud Formations and launched its first publication *The Cloud*. That morning, artist Eduardo Navarro sent a telephatic message from his hometown Buenos Aires to the public at the theatre in Porto Alegre. In the evening, the ethnoastronomer Walmir Cardoso introduced us to the night sky and the stars. We have been contemplating ever since.

Foto | Photo: Cristiano Sant'Anna/indicefoto



MINISTÉRIO DA CULTURA E SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA APRESENTAM:  
9ª BIENAL DO MERCOSUL | PORTO ALEGRE

PATROCINADOR MASTER



Secretaria da Cultura

FINANCIAMENTO



REALIZAÇÃO

Ministério da Cultura



Este projeto é financiado pelo PRÓ-CULTURA/RS, Lei nº 13.490/10, através do ICMS que você paga.

Se o clima for favorável  
9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre

Si el tiempo lo permite  
9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre

Weather Permitting  
9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre

Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul  
Porto Alegre, 2013

# Se o clima for favorável

9º Bienal do Mercosul | Porto Alegre

# Si el tiempo lo permite

9º Bienal do Mercosul | Porto Alegre

# Weather Permitting

9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre

## Textos

### Se o clima for favorável

Sofía Hernández Chong Cuy

32

### Caça ao tesouro: explorar documentos, experimentar documentos

Daniela Pérez, Júlia Rebouças, Luiza Proença

96

### Máquinas da Imaginação

Bernardo José de Souza

108

### Alguém sabe algo, alguém sabe algo mais

Dominic Willsdon, Mônica Hoff

118

### Sobre homens e ilhas: uma viagem real e imaginária às Pedras Brancas

Eduardo Bueno

138

### A tartaruga e o ovo

Sarah Demeuse

156

### Ilha onde tudo é

Raimundas Malašauskas

176

## Artistas

Textos por Bernardo José de Souza (BJS), Daniela Pérez (DP), Júlia Rebouças (JR), Mônica Hoff (MH) e Sarah Demeuse (SDM)

188

## Anexos

### Art and Technology

Maurice Tuchman

444

### O que é o CEAC

Centro de Arte y Comunicación – CAyC

490

### CAyC: em direção a um perfil da arte latino-americana

Jorge Glusberg

494

### Arte, engenharia e colaboração

Billy Klüver

502

## Livretos

Aurélien Gamboni & Sandrine Teixido  
Bik Van der Pol  
Beto Shwafaty  
Faivovich & Goldberg  
Juan José Gurrola  
Michel Zózimo

## Textos

### Si el tiempo lo permite

Sofía Hernández Chong Cuy

32

### Caza del tesoro: minerar documentos, experimentar documentos

Daniela Pérez, Júlia Rebouças, Luiza Proença

96

### Máquinas de la Imaginación

Bernardo José de Souza

108

### Alguien sabe algo, alguien sabe algo más

Dominic Willsdon, Mônica Hoff

118

### Sobre hombres e islas: un viaje real e imaginario a las Pedras Brancas

Eduardo Bueno

138

### La tortuga y el huevo

Sarah Demeuse

156

### Isla donde todo está

Raimundas Malašauskas

176

## Artistas

Textos por Bernardo José de Souza (BJS), Daniela Pérez (DP), Júlia Rebouças (JR), Mônica Hoff (MH) y Sarah Demeuse (SDM)

188

## Apêndice

### Art and Technology

Maurice Tuchman

444

### Qué es CEAC

Centro de Arte y Comunicación– CAyC

490

### CAyC: hacia un perfil del arte latinoamericano

Jorge Glusberg

494

### Arte, ingeniería y colaboración

Billy Klüver

502

## Cuadernos

Aurélien Gamboni & Sandrine Teixido  
Bik Van der Pol  
Beto Shwafaty  
Faivovich & Goldberg  
Juan José Gurrola  
Michel Zózimo

## Texts

### Weather Permitting

Sofía Hernández Chong Cuy

32

### Treasure Hunts: Mining Documents, Experiencing Documents

Daniela Pérez, Júlia Rebouças, Luiza Proença

96

### Imagination Machines

Bernardo José de Souza

108

### Someone Who Knows Something...and Someone Who Knows Something Else

Dominic Willsdon, Mônica Hoff

118

### Of Man and Island: A Real and Imaginary Voyage to Pedras Brancas

Eduardo Bueno

138

### The Turtle and the Egg

Sarah Demeuse

156

### Island Where Everything Is

Raimundas Malašauskas

176

## Artists

Texts by Bernardo José de Souza (BJS), Daniela Pérez (DP), Júlia Rebouças (JR), Mônica Hoff (MH) & Sarah Demeuse (SDM)

188

## Appendix

### Art and Technology

Maurice Tuchman

444

### What is the CEAC

Centro de Arte y Comunicación – CAyC

490

### CAyC: Towards an Outline of Latin American Art

Jorge Glusberg

494

### Art, Engineering, and Collaboration

Billy Klüver

502

## Booklets

Aurélien Gamboni & Sandrine Teixido  
Bik Van der Pol  
Beto Shwafaty  
Faivovich & Goldberg  
Juan José Gurrola  
Michel Zózimo

## Dilma Rousseff

Presidenta da República  
Federativa do Brasil

A Bienal do Mercosul está hoje entre as principais mostras internacionais de arte contemporânea. Irradia de Porto Alegre para o mundo a força e a criatividade artística de nossa região.

Em sua nona edição, a Bienal foi particularmente feliz ao eleger como foco a interação do ser humano com a natureza e a conexão entre experimentação e inovação. Afinal, o Brasil é uma referência internacional em desenvolvimento sustentável e promove a inovação como elemento-chave de sua inserção na nova era do conhecimento.

É com especial satisfação, portanto, que cumprimento os organizadores e saúdo os visitantes da 9ª Bienal, desejando-lhes êxito e um bom proveito!

## Marta Suplicy

Ministra da Cultura

Com o título *Se o clima for favorável*, esta 9ª edição da Bienal do Mercosul | Porto Alegre nos convida a refletir sobre “quando”, “como”, “por que” certas ideias ganham ou perdem visibilidade em um dado momento no tempo.

Com a proposta curatorial de suscitar a interação entre natureza e cultura, arte e tecnologia, ela chega, junto com a primavera, ampliando o florescimento artístico de Porto Alegre.

Ao longo de sua trajetória, a Bienal do Mercosul se renova e busca formar mais público para arte, levando suas exposições a diferentes espaços da cidade. Ela também deixa um legado para a sociedade por meio de projetos educacionais e da formação de profissionais que trabalham para a realização do evento.

Sabemos que o clima tem seus aspectos previsíveis e não previsíveis. No ministério da Cultura a orientação é, faça sol ou chuva, a diretriz é a de promover a inclusão social dos brasileiros por meio da Cultura.

Temos investido em políticas como o Vale-Cultura, em iniciativas voltadas à educação pelas artes, como o Programa Mais Cultura nas Escolas e para as artes, como os CEUs das artes. Esperamos que em um breve futuro, esta e tantas outras Bienais pelo Brasil e pelo mundo abriguem artistas surgidos destes esforços que temos realizado.

Por meio de Leis de Incentivo, contribuimos para a realização de bienais como esta, cujo planejamento e execução acompanhamos desde seus primeiros passos. Assim, vamos criando um clima propício para a Cultura.

Boa Bienal do Mercosul a todos!

## Dilma Rousseff

Presidenta de Brasil

La Bienal do Mercosul está actualmente entre las principales muestras internacionales de arte contemporáneo. Irradia de Porto Alegre hacia el mundo la fuerza y la creatividad artística de nuestra región.

En su novena edición, la Bienal ha sido particularmente feliz al elegir como foco la interacción del ser humano con la naturaleza y la conexión entre experimentación e innovación. Después de todo, Brasil es una referencia internacional en desarrollo sustentable y promueve la innovación como elemento clave de su inserción en la nueva era del conocimiento.

Es con especial satisfacción, por lo tanto, que saludo a los organizadores y visitantes de la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, deseándoles éxito y ¡un buen provecho!

## Marta Suplicy

Ministra de Cultura de Brasil

Con el título *Si el tiempo lo permite*, la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre nos invita a reflexionar sobre “cuándo”, “cómo”, y “porqué” ciertas ideas ganan o pierden visibilidad en determinado momento en el tiempo.

Con la propuesta curatorial de suscitar la interacción entre naturaleza y cultura, arte y tecnología, el evento empieza, junto con la primavera, ampliando el florecer artístico de Porto Alegre.

A lo largo de su trayectoria, la Bienal do Mercosul se renueva y busca formar más público para el arte, llevando sus exposiciones a distintos espacios de la ciudad. También le deja un legado a la sociedad a través de proyectos educativos y de formación de profesionales que trabajan en el evento.

Sabemos que el clima tiene sus aspectos previsibles y no previsibles. En el Ministerio de la Cultura la orientación es, llueva o haga sol, la directriz es la de promover inclusión social a los brasileños a través de la cultura.

Hemos invertido en políticas como el Vale-Cultura, en iniciativas hacia la educación a través del arte como el programa Mais Cultura nas Escolas y en arte como en los CEUs. Ojalá en un futuro próximo, estas y otras bienales en Brasil y en el mundo alberguen artistas surgidos de nuestros esfuerzos.

Por medio de leyes de incentivo, contribuimos para la realización de bienales como esta, cuyo planeamiento y ejecución hemos acompañado desde el principio. Así creamos un clima propicio para la cultura.

¡Que tengan todos una buena Bienal do Mercosul!

## Dilma Rousseff

President of Brazil

The Bienal do Mercosul is today among the main international exhibitions of contemporary art, radiating to the world from Porto Alegre the strength and artistic creativity of our region.

Now in its ninth edition, the Bienal is particularly fortunate to have chosen to focus on human interaction with nature and the connection between experimentation and innovation. Brazil is after all an international reference for sustainable development and promotes innovation as a key element in its involvement in the new era of knowledge.

I am therefore especially pleased to congratulate the organizers and welcome visitors to the 9th Bienal do Mercosul, wishing them every success and enjoyment!

## Marta Suplicy

Minister of Culture

With a title of *Weather Permitting*, this 9th edition of the Bienal do Mercosul | Porto Alegre invites us to reflect on “when,” “how,” and “why” certain ideas acquire or lose visibility at a particular moment in time.

With a curatorial proposal of fostering interaction between nature and culture, art and technology, it arrives with the spring to add to the artistic flowering of Porto Alegre.

The Bienal do Mercosul has renewed itself throughout its development and seeks to form new audiences for art by taking its exhibitions to different spaces in the city. It also leaves a legacy for society through its educational projects and by training professionals who work on organizing the event.

We know that the weather has its predictable and unpredictable elements. At the Ministry of Culture we are guided, rain or shine, by directives for promoting the social inclusion of Brazilians through Culture.

We have invested in policies like Vale-Cultura and in initiatives focused on education through the arts and for the arts, through programmes such as Mais Cultura nas Escolas and the arts CEUs. We hope that in the near future this and many other Biennials in Brazil and the world will be welcoming the artists arising out of the efforts we have been making.

Cultural incentive legislation has allowed us to contribute to biennials such as this, whose planning and execution we have followed from the outset. In this way we are creating a favourable climate for Culture.

A good Bienal do Mercosul for everyone!

## Tarso Genro

Governador do Rio Grande do Sul

Entre os dias 13 de setembro e 10 de novembro de 2013, o Rio Grande do Sul será a capital latino-americana da arte e cultura. Sempre instigante, nesse ano a Bienal do Mercosul tem como foco o encontro da cultura com a natureza. Certamente será uma grande experiência percorrer os diferentes espaços onde estará ocorrendo a exposição. Sempre quando comento com amigos sobre a Bienal do Mercosul, tenho o orgulho de dizer que ajudei no processo de consolidação deste extraordinário projeto, quando prefeito da capital gaúcha. Agora, como governador do Rio Grande, convido todos a prestigiarem esse evento que promove a nossa cultura.

## José Fortunati

Prefeito de Porto Alegre

Metrópole de todas as artes, a capital dos gaúchos orgulha-se em sediar a nona edição da Bienal do Mercosul | Porto Alegre. A parceria estabelecida com a cidade, desde sua primeira realização, consolida-se com a inclusão, agora, de Porto Alegre ao nome do exitoso evento. Sentimo-nos todos homenageados, e temos certeza de que assim a nossa cidade se projeta ainda mais no cenário cultural.

Aqui, as artes visuais e os artistas de todas as tendências encontram espaço fértil para a livre fruição. Tem, também, o reconhecimento de uma população receptiva às manifestações culturais e ávidas por interagir com as performances e eventos ofertados. Isso é garantia de que Porto Alegre corresponderá plenamente ao título da nona edição, *Se o clima for favorável*, que é também um convite à indispensável reflexão que eventos com a dimensão da Bienal propiciam e exigem.

## Tarso Genro

Gobernador de Rio Grande do Sul

Entre el día 13 de septiembre y el 10 de noviembre de 2013, Rio Grande do Sul será la capital del arte y cultura latinoamericano. Siempre emocionante, este año la Bienal do Mercosul se centra en los nexos entre naturaleza y cultura. Seguramente será una grande experiencia recorrer los diferentes espacios de la muestra. Me enorgullece decir que yo he contribuido a la consolidación de la Bienal do Mercosul cuando yo fui alcalde de Porto Alegre. Hoy, como gobernador de Rio Grande, yo invito a todos honrar ese evento que promueve nuestra cultura.

## José Fortunati

Alcalde de Porto Alegre

Metrópoli de todas las artes, la capital de los *gaúchos* se enorgullece de ser la sede de la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre. El vínculo establecido con la ciudad, desde su primera realización, se consolida ahora con la inclusión de Porto Alegre al nombre del exitoso evento. Todos nos sentimos homenajeados y estamos seguros de que así nuestra ciudad se proyecta más aún en el escenario cultural.

Aquí, las artes visuales y los artistas de todas las tendencias encuentran espacio fértil para el libre usufructo. También posee el reconocimiento de una población receptiva a las manifestaciones culturales y ávida por interactuar con las performances y eventos ofrecidos. Esto es una garantía de que Porto Alegre corresponderá plenamente al título de la novena edición, *Si el tiempo lo permite*, que también es una invitación a la indispensable reflexión que eventos con la dimensión de la Bienal propician y exigen.

## Tarso Genro

Governor of Rio Grande do Sul

From September 13th to November 10th, 2013, Rio Grande do Sul will be the Latin American capital of art and culture. This year, the exciting Bienal do Mercosul will address the meeting points of art and nature. It will be a great experience to go through the different spaces where the exhibition takes place. I am proud to say that I contributed to the consolidation of the Bienal do Mercosul and its extraordinary mission when I was mayor of Porto Alegre. Nowadays, as the governor of Rio Grande, I invited all to honor this event that promotes our culture.

## José Fortunati

Mayor of Porto Alegre

As a metropolis for all the arts, the Rio Grande do Sul capital is proud to be hosting the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre. The partnership established with the city since its first edition has now been consolidated with the inclusion of Porto Alegre in the name of this successful event. We all feel honoured, and are sure that this will further help to project our city onto the cultural scene.

Visual arts and artists of all styles find a fertile space here for full fruition. And also recognition by a population receptive to cultural events and keen to interact with the performances and manifestations on offer. This guarantees that Porto Alegre will respond fully to the title of the ninth edition, *Weather Permitting*, which is also an invitation to the indispensable reflection provided and demanded by events on the scale of the Bienal.

## Jorge Gerdau Johannpeter

Presidente do Conselho  
de Administração da Gerdau

A arte exercita os sentidos das pessoas e as transforma em cidadãos ainda mais livres, inovadores e conscientes do seu papel na formação do capital social e do desenvolvimento sustentável. A Bienal do Mercosul em Porto Alegre associa e potencializa tudo o que a arte pode nos proporcionar, por meio de um programa estruturado de exposições, oficinas, visitação e formação cultural. Em toda a sua trajetória, este maravilhoso evento tem obtido elevado impacto na educação de crianças e jovens, além de uma das mais importantes contribuições para o resgate e fortalecimento da arte latino americana e da economia da cultura. Para os apoiadores e o público envolvido, a Bienal do Mercosul em Porto Alegre garante uma organização eficaz e oportunidades únicas de impacto social positivo e consolidação da reputação dos envolvidos.

Sua realização confirma a oportunidade de bons resultados, decorrente de parcerias público-privadas e do comprometimento das lideranças empresariais, culturais, educacionais e sociais.

## Jorge Gerdau Johannpeter

Presidente del Consejo  
de Administración de Gerdau

El arte ejercita los sentidos de las personas y las transforma en ciudadanos aún más libres, innovadores y conscientes de su papel en la formación del capital social y el desarrollo sustentable. La Bienal do Mercosul en Porto Alegre asocia e intensifica todo lo que el arte nos puede proporcionar, a través de un programa estructurado de exposiciones, talleres, visitas y formación cultural. En toda su trayectoria este maravilloso evento ha obtenido elevado impacto en la educación de niños y jóvenes, además de ofrecer una de las más importantes contribuciones para el rescate y fortalecimiento del arte latino americano y la economía de la cultura. Para los que apoyan el proyecto y para el público, la Bienal do Mercosul en Porto Alegre garantiza una organización eficaz y oportunidades únicas de impacto social positivo y consolidación de la reputación de los involucrados.

Su realización confirma la oportunidad de buenos resultados, derivados de asociaciones público-privadas y del compromiso de los líderes empresariales, culturales, educativos y sociales.

## Jorge Gerdau Johannpeter

President of the Gerdau  
Administrative Board

Art exercises people's senses and transforms them into freer, more innovative citizens aware of their role in the creation of social capital and sustainable development. The Bienal do Mercosul in Porto Alegre connects us with everything that art can offer, enabled through a structured program of exhibitions, workshops, visits, and cultural development. As it has grown, this wonderful event has achieved increased impact on the education of children and young people and has also been one of the most important contributions to the restoration and reinforcement of Latin American art and the cultural economy. For its supporters and its involved audience the Bienal do Mercosul in Porto Alegre guarantees efficient organization and unique opportunities for positive social impact and consolidation of the reputations of all those involved.

Its organization provides confirmation of the opportunities for good results arising out of public-private partnerships and commitment from leaders in the realms of business, culture, education, and society.

## Presidir a Bienal, favorecer o clima

Presidir uma Bienal é uma experiência rica, completa e complexa de liderança e gestão. Trata-se de gerenciar um projeto de produção e exibição de arte que deve significar um passo adiante, tanto do ponto de vista da criação propriamente dita quanto – e talvez principalmente – da familiarização e interação das comunidades abrangidas com esse modelo de manifestação da cultura e sua importância para o desenvolvimento individual e coletivo. O primeiro aspecto diz respeito aos artistas, críticos e aficionados, ou seja, ao público especializado, cuja participação vai sempre contribuir para a evolução criativa e suas técnicas, e para a valorização das obras, dos autores e da arte em si mesma. O segundo aspecto deve impactar o público em geral, com o objetivo de estimular a sensibilização e a educação para as artes, incluindo as crianças. Posso bem avaliar os frutos que se colhem, em termos de amadurecimento intelectual e emocional, pela experiência que vivo diariamente com minhas filhas, Marina e Caetana.

A Bienal do Mercosul, em todas as suas nove edições, já faz do Rio Grande do Sul, por meio de sua capital, Porto Alegre, um centro irradiador de cultura, reconhecido nacional e internacionalmente, num desafio iniciado há mais de dezoito anos pelo empresário e mecenas Jorge Gerdau Johannpeter. Talento, criatividade, inteligência, paixão pelo projeto, envolvimento legítimo com o objetivo final e muito trabalho são os ingredientes indispensáveis.

Sob o cuidado incansável da diretora artística e curadora geral, Sofia Hernández Chong Cuy, a 9ª Bienal

do Mercosul | Porto Alegre, de 13 de setembro a 10 de novembro de 2013, apresenta obras de sessenta artistas de 25 países. Oferece formação presencial e a distância para 235 pessoas através do núcleo de mediação de Redes de Formação, um programa integrado para mediadores, professores e público curioso e interessado em arte. Indo ao encontro da missão da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul de universalizar o acesso à arte e à cultura, a 9ª edição segue seu compromisso pedagógico também ao viabilizar transporte gratuito para escolas da rede pública de ensino de 75 municípios do Estado. Com uma programação de encontros, discussões, workshops, saídas de campo, palestras e simpósio, o programa Redes de Formação realiza, de maio a novembro, 45 atividades abertas ao público. Além disso, promove aproximadamente trinta laboratórios para formação de mediadores e professores. A 9ª Bienal também colabora para o aprimoramento profissional no campo da cultura, qualificando profissionais para atuarem nos 1.200 postos de trabalho diretos e indiretos que gera a cada edição.

Com um projeto editorial inovador no Brasil, a 9ª Bienal se desdobra e expande em publicações: *A nuvem*, uma antologia de textos que influenciaram a conceituação da Bienal e que pode ser considerada um livro de referência muito além do período da mostra; o catálogo, que apresenta uma seleção de pensamentos, imagens e materiais daqueles que participaram e inspiraram a 9ª edição; o *Manual para curiosos*, um conjunto de abordagens e ferramentas pedagógicas especialmente elaboradas para

## Presidir la Bienal, favorecer el tiempo

Presidir una Bienal es una experiencia rica, completa y compleja de liderazgo y gerenciamiento. Se trata de gerenciar un proyecto de producción y exhibición de arte que debe significar un paso adelante, desde el punto de vista de la creación propiamente dicha como –y tal vez principalmente– de la familiarización e interacción de las comunidades abarcadas con este modelo de manifestación de cultura y su importancia para el desarrollo individual y colectivo. El primer aspecto se refiere a los artistas, críticos y aficionados, o sea, al público especializado, cuya participación siempre contribuirá con la evolución creativa y sus técnicas así como con la valorización de las obras, los autores y el arte en sí mismo. El segundo aspecto debe impactar al público en general, incluyendo a los niños, y tiene el objetivo de estimular la sensibilidad y la educación para las artes. Puedo evaluar bien los frutos que son recogidos, en términos de madurez intelectual y emocional, por la experiencia que vivo con mis hijas, Marina y Caetana.

La Bienal do Mercosul, en sus nueve ediciones, ya hace de Rio Grande do Sul, a través de su capital, Porto Alegre, un centro irradiador de cultura reconocido nacional e internacionalmente, en un desafío iniciado hace más de 18 años por el empresario y mecenas Jorge Gerdau Johannpeter. Talento, creatividad, inteligencia, pasión por el proyecto, e involucrarse en forma legítima con el objetivo final y mucho trabajo, son los ingredientes indispensables.

Con el cuidado incansable de la directora artística y curadora general, Sofia Hernández Chong Cuy, la 9ª

Bienal do Mercosul | Porto Alegre, del 13 de setiembre al 10 de noviembre de 2013, presenta obras de 60 artistas de 25 países. Ofrece formación presencial y a distancia para 235 personas a través del núcleo de mediación de Redes de Formación, un programa integrado para mediadores, profesores y público curioso e interesado en arte. Yendo al encuentro de la misión de la Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul de universalizar el acceso al arte y a la cultura, la 9ª edición también le da continuidad a su compromiso pedagógico al hacer posible transporte gratuito para las escuelas de la red pública de 75 municipios del estado. Con una programación de encuentros, discusiones, workshops, excursiones, conferencias y simposios, el programa Redes de Formación realiza, de mayo a noviembre, 45 actividades abiertas al público. También, promueve aproximadamente 30 laboratorios de formación de mediadores y profesores. La 9ª Bienal colabora con el perfeccionamiento profesional en el campo de la cultura cualificando profesionales para actuar en los 1.200 puestos de trabajo directos e indirectos que genera en cada edición.

Con un proyecto innovador en Brasil, la 9ª Bienal se multiplica y expande en publicaciones: *La nube*, una antología de textos que influenciaron la conceptualización de la Bienal y que puede ser considerada un libro de referencias que va más allá del período de la muestra; el catálogo que presenta una selección de pensamientos, imágenes y materiales de los que participaron e inspiraron la 9ª edición; el *Manual para curiosos*, un conjunto de abordajes y

## To Preside over a Biennial, Favoring the Weather

Presiding over a biennial is a rich, full, and complex experience of leadership and management. It means managing an art-production and exhibition project that has to signify a step forward from the viewpoint of creation itself and — perhaps principally — the familiarization and interaction of the communities involved in this model of cultural manifestation and its importance for individual and collective development. The first aspect concerns the artists, critics, and art lovers, that is to say the specialist audience whose participation will always contribute to creative evolution and its techniques, appreciation of the works, the artists, and art in itself. The second aspect needs to have an impact on the general public, with the aim of fostering sensibility and arts education, for children as well. I am in a good position to evaluate the fruits being gathered in terms of intellectual and emotional development through the daily experience I have with my own children, Marina and Caetana.

The Bienal do Mercosul, now in its ninth edition, has made Rio Grande do Sul and its capital, Porto Alegre, into a nationally and internationally recognized center radiating culture, in a challenge begun more than eighteen years ago by the businessman and patron Jorge Gerdau Johannpeter. Talent, creativity, intelligence, passion for the project, genuine involvement in the final objective, and hard work are essential ingredients.

Under the tireless care of the artistic director and chief curator Sofia Hernández Chong Cuy, from September 13 until November 10, 2013, the 9th Bienal do Mercosul |

Porto Alegre is displaying works by sixty artists from twenty-five countries. It offers presentational and distance training for 235 people through the mediation and Cloud Formations center, in an integrated program for mediators, teachers, and the interested public and art lovers. Reaching to the heart of the Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul's mission for universal access to art and culture, the ninth edition of the event continues its educational commitment by enabling free transport for state schools from 75 municipalities in the State. The Cloud Formations program of meetings, discussions, workshops, field trips, lectures, and symposia, is organising 45 activities open to the public between May and November, and is also promoting approximately 30 workshops for mediator and teacher training. The 9th Bienal also assists in professional development in the culture sector, qualifying individuals to work in the 1,200 direct and indirect jobs generated by each edition.

The 9th Bienal's innovative editorial project for Brazil is developing and expanding into publications: *The Cloud*, an anthology of texts that influenced the ideas behind the Bienal and which can be considered as a reference book well beyond the exhibition period; the catalogue, presenting a selection of thoughts, images, and materials about the people participating in and inspiring the 9th edition; the *Manual para Curiosos* [Manual for the Curious], a collection of educational approaches and tools especially developed to assist teachers and students in exploring the ideas of the Bienal;



professores e estudantes realizarem explorações relativas às propostas da Bienal; e, por fim, a publicação digital referente ao programa Encontros na Ilha, compartilhando no website da 9ª Bienal textos de setenta colaboradores nacionais e internacionais. Ebooks - ou livros digitais - de parte dessas publicações foram produzidos e disponibilizados gratuitamente, possibilitando o acesso de novos públicos, além de estarem afinados com os novos meios de informação e divulgação da produção intelectual mundial.

O nome “Porto Alegre” foi incorporado à “9ª Bienal do Mercosul”, assim como dá nome também a uma tipografia criada pelo estúdio Project Projects especialmente para esta edição. Com isso, foi possível dar maior pertencimento ao evento e aos envolvidos, realizando parcerias inéditas com instituições municipais, numa Bienal que, ao mesmo tempo que se expande ao mundo, fortifica-se, assim, em Porto Alegre, extrapolando restrições de cunho econômico. Deste modo, evidencia que as sementes aqui plantadas ao longo destes dezoito anos de Bienal geraram seus frutos. Por exemplo, temos a satisfação e orgulho hoje de contar com vários responsáveis por projetos que se fizeram junto à própria Bienal, tendo iniciado como mediadores, como é o caso da responsável pelo projeto pedagógico Mônica Hoff, hoje coordenadora dessa importante e preciosa iniciativa.

Destaco a iniciativa de aproximar a arte ao mundo empresarial. Afinal, a própria Bienal do Mercosul foi criada por empresários. Entendemos, então, que era a ocasião de desenvolver um projeto no qual não apenas recebêssemos aporte financeiro dos

patrocinadores e grandes corporações, mas também se criasse um diálogo. A 9ª Bienal irá apresentar projetos artísticos criados por novas colaborações entre artistas e empresas ou centros de pesquisa que trabalham com recursos naturais e/ou tecnologia avançada. Alguns projetos foram especialmente comissionados para a 9ª Bienal e criados no Brasil; outros foram originados em programas de comissionamento de obras de arte dos anos 1960 até o presente, envolvendo colaborações entre artistas visuais e corporações de ciência, ou tecnologia, e centros de pesquisa em todo o mundo. Cinco artistas da 9ª Bienal participam desse programa de residência-base: Lucy Skaer na Celulose Irani; Audrey Cottin no Centro de Microgravidade, Instituto do Cérebro e Faculdade de Comunicação Social da PUCRS; Luiz Roque no Centro de Engenharia Mecatrônica da PUCRS; Cinthia Marcelle na Gerdau; e Daniel Steegman Mangrané na Petrobras.

Foi preciso ter coragem de correr riscos, sempre calculados. Foi preciso ter entusiasmo, agressividade e paixão na defesa das ideias e dos projetos escolhidos, e foi preciso ter serenidade e realismo nas decisões, sem nunca abandonar os sonhos. Foi preciso envolver e motivar as equipes num trabalho constante, para que os planos fossem cumpridos, os objetivos e metas fossem alcançados, e os resultados aparecessem.

Mais que em qualquer outra estrutura de gestão, a liderança participativa aqui é essencial. Juntamente com a diretoria executiva fui acolhida, estimulada e respaldada por todos a quem recorri, e a quem

herramientas pedagógicas especialmente elaboradas para que profesores y estudiantes realicen estudios relativos a las propuestas de la Bienal; y, finalmente, la publicación digital referente al programa Encuentros en la Isla, compartiendo en el website de la 9ª Bienal textos de 70 colaboradores nacionales e internacionales. E-books -o libros digitales- de una parte de estas publicaciones fueron producidos y puestos a disposición gratuitamente, posibilitando el acceso de otros públicos, además de estar en sintonía con los nuevos medios de información y divulgación de la producción intelectual mundial.

El nombre “Porto Alegre” fue incorporado a “9ª Bienal do Mercosul”, así como también le da el nombre a una tipografía creada por el estudio Project Projects especialmente para esta edición. Con esto fue posible darle mayor pertenencia al evento y a los involucrados, realizando asociaciones inéditas con instituciones municipales, en una Bienal que, al mismo tiempo que se expande hacia el mundo, se fortalece en Porto Alegre, yendo más allá de restricciones económicas. De este modo, queda en evidencia que las semillas aquí plantadas a lo largo de estos 18 años de Bienal generaron sus frutos. Por ejemplo, tenemos hoy la satisfacción y orgullo de contar con varios responsables por proyectos que se han hecho junto a la propia Bienal, que iniciaron como mediadores, como es el caso de la responsable por el proyecto pedagógico Mônica Hoff, actualmente coordinadora de esta importante y preciosa iniciativa.

Destaco la búsqueda por aproximar el arte al mundo empresarial. Al

final, la propia Bienal do Mercosul fue creada por empresarios. Entendemos así, que era la ocasión de desarrollar un proyecto en el cual, no sólo recibiéramos aporte financiero de los patrocinadores y grandes corporaciones, sino que también se creara un diálogo. La 9ª Bienal presentará proyectos artísticos ideados por nuevas colaboraciones entre artistas y empresas o centros de investigaciones que trabajan con recursos naturales y/o tecnología avanzada. Algunos proyectos fueron especialmente comisionados para la 9ª Bienal y creados en Brasil; otros fueron originados en programas de comisiones de obras de arte que se han dado desde los años 1960 hasta el presente, significando colaboraciones entre artistas visuales y corporaciones de ciencia o tecnología y centros de investigación en todo el mundo. Cinco artistas de la 9ª Bienal participan de este programa de residencia-base: Lucy Skaer en la Celulose Irani; Audrey Cottin en el Centro de Microgravidade [Centro de Microgravedad], Instituto do Cérebro [Instituto del Cerebro] y Faculdade de Comunicação Social [Facultad de Comunicación Social] de la PUCRS; Luiz Roque en el Centro de Engenharia Mecatrônica [Centro de Ingeniería Mecatrónica] de la PUCRS; Cinthia Marcelle en la Gerdau; y Daniel Steegman Mangrané en Petrobras.

Fue necesario tener coraje para correr riesgos, si bien siempre calculados. Fue necesario tener entusiasmo, agresividad y pasión para defender las ideas y los proyectos seleccionados, y fue necesario tener serenidad y realismo en las decisiones, sin nunca abandonar los sueños.

and finally, the digital publication related to the Island Sessions program, using the 9th Bienal Web site to share texts from seventy national and international collaborators. E-books of some of these publications have been produced and made available free of charge, enabling access by new audiences and also in line with new means of information and dissemination of the world’s intellectual production.

The name “Porto Alegre” has been incorporated into the “9th Bienal do Mercosul” and is also the name of a typeface created by the Project Projects studio especially for this edition. This has given the event and those involved a greater sense of belonging, achieving new partnerships with municipal institutions, in a Bienal that while expanding to the world also strengthens its position in Porto Alegre beyond economic restrictions. In this way it demonstrates that the seeds planted here during the eighteen years of the Bienal have yielded fruit. We are pleased and proud to be able to rely on various people responsible for projects that have grown up alongside the Bienal itself, starting out as mediators, such as the head of the education program, Mônica Hoff, who is now in charge of this important and valuable initiative.

I should also single out the initiative for bringing art closer to the world of business. The Bienal do Mercosul itself was created by businesspeople, after all. So we understood that it was time to develop a project in which we not only received financial support from sponsors and large corporations, but also

created a dialogue. The 9th Bienal do Mercosul will be showing art projects created through new collaborations between artists and business or research centers working with natural resources and/or advanced technology. Some projects have been especially commissioned for the 9th Bienal and created in Brazil; others originated in art commissioning programs from the 1960s to the present, involving collaborations between visual artists and science or technology corporations and research centers worldwide. Five artists from the 9th Bienal took part in this residency program: Lucy Skaer at Celulose Irani; Audrey Cottin at the PUCRS Centro de Microgravidade [Microgravity Center], Instituto do Cérebro [Brain Institute] and Faculdade de Comunicação Social [Social Communication College]; Luiz Roque at the PUCRS Centro de Engenharia Mecatrônica [Mechatronic Engineering Center]; Cinthia Marcelle at Gerdau; and Daniel Steegman Mangrané at Petrobras.

It was necessary to take risks, albeit calculated ones. It was necessary to be enthusiastic, forceful, and passionate in defense of ideas and the chosen projects, and it was necessary to take calm and realistic decisions without ever abandoning dreams. It was necessary to develop and motivate teams in constant work so that plans could be fulfilled, objectives and goals achieved, and results made visible.

More than any other management structure, participatory leadership is essential here. Along with the executive board, I was

transmito meus sinceros agradecimentos: governos federal, estadual e municipal; patrocinadores e apoiadores; conselheiros da Fundação Bienal. Em especial, agradeço a Péricles de Freitas Druck e aos conselheiros-facilitadores Beatriz Johannpeter, Renato Malcon e Justo Werlang, e ao diretor José Paulo Soares Martins.

Alegro-me em citar os embaixadores da Bienal: amigos, empresários, profissionais ligados à arte e colecionadores que auxiliaram a divulgar e expandir os relacionamentos da Bienal em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil e no exterior, num esforço inédito de favorecer o clima na cidade.

Igualmente agradeço, não apenas a toda a equipe de colaboradores da Fundação, mas também às pessoas que conheci ao longo desta presidência e que me transformaram e me fizeram trabalhar cada vez mais para uma Bienal mais próxima e interligada a todos: a equipe de curadores, os próprios artistas, com suas particularidades infinitas contidas em cada um deles, os produtores, os mediadores, os representantes municipais e estaduais, com suas peculiaridades, fornecedores que tivemos de encantar e emocionar, curiosos e interessados em arte, entre todos os demais com que me comuniqué neste período e seria impossível mencionar em totalidade aqui.

Espero que fiquem, em todos, as marcas desta 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre. Afinal, o clima, certamente, vem sendo de estímulo/indução a uma Bienal memorável.

Fue necesario involucrar y motivar los equipos en un trabajo constante, para que los planes fueran cumplidos, los objetivos y las metas fueran alcanzados y los resultados aparecieran.

Más que en cualquier otra estructura de gestión, el liderazgo participativo aquí es esencial. Junto con la directora ejecutiva fui acogida, estimulada y respaldada por todos a quienes recurrí, y a los que transmito mis sinceros agradecimientos: gobiernos federal, estadual y municipal; patrocinadores y apoyadores; consejeros de la Fundação Bienal. En especial, agradezco a Péricles de Freitas Druck y a los consejeros-facilitadores Beatriz Johannpeter, Renato Malcon y Justo Werlang, y al director José Paulo Soares Martins.

Me alegro de citar a los embajadores de la Bienal: amigos, empresarios, profesionales vinculados al arte y coleccionistas que auxiliaron para la divulgación y expansión de los lazos de la Bienal en Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, y en el exterior, en un esfuerzo inédito por favorecer el clima en la ciudad.

Agradezco del mismo modo, no sólo a todo el equipo de colaboradores de la Fundación, sino también a las personas que conocí a lo largo de esta presidencia que me transformaron y me hicieron trabajar cada vez más para realizar una Bienal más próxima e integrada: el equipo de curadores, los propios artistas, con sus particularidades infinitas contenidas en cada uno de ellos, los productores, los mediadores, los representantes municipales y estatales, con sus peculiaridades, proveedores que tuvimos que encantar y emocionar, curiosos e interesados en arte, con los

que me comuniqué en este período y sería imposible mencionar en su totalidad aquí.

Espero que queden, en todos, las marcas de esta 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre. Al final, el tiempo, seguramente, ha sido un estímulo para una nueva y memorable Bienal.

welcomed, encouraged and supported by all those I called upon, and to whom I convey my sincere thanks: federal, state, and municipal governments; sponsors and supporters; and Fundação Bienal advisors. Special thanks also go to Péricles de Freitas Druck, the facilitator-advisors Beatriz Johannpeter, Renato Malcon, and Justo Werlang, and director José Paulo Soares Martins.

I am also pleased to mention the Bienal ambassadors: friends, businesspeople, collectors, and individuals connected to art who have helped to publicize and expand the Bienal's relationships with Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil, and abroad in an unprecedented effort in favor of the city's climate.

I am also grateful not just to the entire team of the Fundação collaborators, but also to the people I have met during this presidency and who have changed me and made me work even more for a biennial that is closer and more connected to everyone: the curators, the artists themselves with their infinite individualities, the producers, mediators, municipal and state representatives, with their individual characteristics, the suppliers we had to lure and persuade, those people interested in art and all the others I have communicated with during this time; it would be impossible to mention them all here.

I hope that this 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre leaves its marks on everyone. After all, the climate has certainly been a stimulation and influence for a memorable Bienal.

## Agradecimentos

Os artistas participantes da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre são a grande inspiração por trás deste projeto. Agradeço a eles por aceitarem esse convite e por criarem, ou emprestarem, obras de arte tão inspiradoras para essa exposição. Agradeço a eles pelos muitos diálogos, correspondências e discussões; pelo seu trabalho e esforço; por todas suas recomendações ao longo do processo; por suas proposições e questionamentos; e por simplesmente estarem aí. Por trazerem esses artistas para o projeto, por contribuírem com iniciativas, ideias, pesquisas e conselhos, e pelas horas sem fim de trabalho, agradeço a equipe curatorial da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre: Sarah Demeuse, Mônica Hoff, Raimundas Malašauskas, Daniela Pérez, Júlia Rebouças, Bernardo José de Souza e Dominic Willsdon. Agradeço também a Luiza Proença, coordenadora editorial, que desenvolveu as publicações da 9ª Bienal, por seu olhar atento e seu sorriso persistente; e aos nossos colaboradores, Project Projects, por seu design gráfico criativo e por seu trabalho em equipe. Foi um privilégio, e um prazer, aprender com os artistas e os curadores da 9ª Bienal, cujo trabalho respeito e admiro, e que têm suas obras expostas em Porto Alegre e representadas nas páginas deste catálogo.

Vivendo a apenas algumas quadras da minha casa e escritório, no Brooklyn, Nova York, Sarah se tornou uma colaboradora próxima, ajudando a direcionar a pesquisa do projeto e me guiando pessoalmente ao longo do processo. Trabalhando de minha terra natal, México, confiei a Daniela

para me ajudar a resolver os maiores desafios encontrados ao longo do processo curatorial. Sua determinação e profissionalismo são admiráveis. De (agora minha) Porto Alegre, Bernardo ajudou especialmente a dar forma e tornar possível o programa Máquinas da Imaginação, e Mônica, com sua visão pedagógica aguçada e sensível, centralizou o projeto curatorial de maneira geral e em Porto Alegre, especificamente. Ambos, Bernardo e Mônica, me apresentaram e introduziram o projeto à comunidade artística local, hoje nossos colaboradores institucionais. Agradeço a Júlia pelo seu censo crítico, responsável por levantar diversos questionamentos ao longo do processo, e Dominic por seus conselhos sensatos e seu olhar original sobre as coisas, sempre. A Raimundas – um antigo colaborador, colega e amigo, que sempre tem uma maneira de, sem querer, desestabilizar o processo curatorial para que ele possa se desenvolver melhor – agradeço por provocar a implosão das estruturas deste projeto, o que foi fundamental para que ele pudesse ser reconstruído a partir de outras forças que não aquelas comumente chamadas de curatoriais.

Agradeço aqueles que emprestaram obras de arte para a Bienal por nos confiarem peças de suas coleções na esperança de que criemos novas experiências, novos contextos, novas leituras e novos públicos para esses trabalhos: Museu de Arte Contemporânea de Niterói; Moderna Museet, em Estocolmo, especialmente a Daniel Birnbaum e Margareta Helleberg; Musée national d'art modern / Centre de création industrielle em Paris, em especial a

## Agradecimientos

Los artistas en la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre fueron, claramente, la inspiración principal de este proyecto. A ellos les agradezco simplemente por crear obra que conmueve; por su participación en la Bienal; por crear o prestar obras para la exposición; por los diálogos, la correspondencia, las discusiones y el trabajo y esfuerzo que involucró su participación; por las consejos y recomendaciones en el proceso; por ser propositivos y también por cuestionar; por estar ahí, aquí, con nosotros. Por traer a estos artistas al proyecto, por empapar sus exposiciones e iniciativas con ideas, investigación, consejos y horas incontables de trabajo, agradezco muy especialmente al equipo curatorial de la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre: Sarah Demeuse, Mônica Hoff, Raimundas Malašauskas, Daniela Pérez, Júlia Rebouças, Bernardo José de Souza, y Dominic Willsdon. Por su mirada atenta y su sonrisa constante, agradezco a Luiza Proença, la coordinadora editorial en el equipo que se encargó de las publicaciones impresas y digitales del proyecto. Por su trabajo creativo y su gran colaboración con nuestro equipo, agradezco al estudio de diseño gráfico Project Projects. Ha sido un privilegio trabajar con este grupo de artistas y curadores—a quienes tanto admiro y respeto, y cuyo trabajo está aquí representado en esta publicación.

Viviendo a solo un par de cuadras de mi casa y estudio, en Brooklyn, Sarah se convirtió en una de mis colaboradoras mas cercanas, ayudando a direccionar la investigación y guiándome personalmente en el proceso. Trabajando desde mi país

natal, en Daniela confié en ayudarme a resolver los temas y situaciones mas retadoras que surgieron en el proceso curatorial, puesto que su determinación y profesionalismo es admirable. En mi ahora ciudad adoptada, Porto Alegre, Bernardo particularmente ayudó a darle forma y hacer posible el programa de Máquinas de Imaginación, y Mônica, con su sensibilidad y aguda visión pedagógica, ayudó en fundamentar al proyecto curatorial con significado en general, y en Porto Alegre en específico. Tanto Bernardo como Mônica me introdujeron y, más importante aún, trajeron al proyecto, a diversas comunidades artísticas que se tornaron en colaboradores institucionales. Agradezco a Júlia por su mirada crítica y por siempre poner sobre la mesa preguntas difíciles pero muy necesarias a responder, y a Dominic por sus consejos y recomendaciones, siempre tan lúcidos y puntuales. Por provocar aquella tan necesaria explosión estructural del proyecto, para que este fuese reconstruido por fuerzas mas aquellas de las supuestamente curatoriales, agradezco enormemente a Raimundas, un antiguo colaborador, colega y amigo, que tiene la dicha de poder desestabilizar y balancear, sin esfuerzo alguno, naturalmente, un proceso curatorial para su mejoramiento.

Agradezco a las colecciones que nos prestaron obras de arte para la 9ª Bienal, por darnos la oportunidad de potencializar nuevas experiencias, contextos, lecturas y públicos para dichas obras y sus creadores: Museu de Arte Contemporânea en Niterói; Moderna Museet en Estocolmo, con apreciación a Daniel Birnbaum y

## Acknowledgments

The artists included in the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre are the main inspiration behind this project. I thank them for creating art that is moving; for their participation in the biennial; for creating or lending artworks to the exhibition; for the dialogues, correspondence, discussions, work and their efforts in that process; for their recommendations along the way; for proposing and questioning; for being there. For bringing these artists to the project, for infusing the biennial exhibitions and initiatives with ideas, research, advice, and hours-on-end of work, I thank the curatorial team of the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre: Sarah Demeuse, Mônica Hoff, Raimundas Malašauskas, Daniela Pérez, Júlia Rebouças, Bernardo José de Souza, and Dominic Willsdon. I also thank Luiza Proença, editorial coordinator in the team who developed the print and digital publication initiative of the 9th Bienal, for her attentive eyes and her persistent smile; and our collaborators, Project Projects, for their imaginative graphic design and teamwork. It has been a privilege and pleasure learning with the participating artists and curators of the 9th Bienal, whose work I admire and respect, whose work is presented in Porto Alegre and represented in the pages of this catalog.

Living only a couple of blocks away from my home and office, in Brooklyn, Sarah became a close collaborator, helping steer the research of the project and guiding me personally in the process. Working from my native Mexico, in Daniela I confided on helping me resolve the most challenging concerns encountered in the

curatorial process, for her determination and professionalism is admirable. From my now adopted city Porto Alegre, Bernardo especially helped shape and make possible the biennial's Imagination Machines program, and, with her sensible and acute pedagogical vision, Mônica grounded the curatorial project with meaning in general, and in Porto Alegre in specific. Both Bernardo and Mônica introduced me and into the project to many artistic communities and now institutional collaborators. I thank Julia for her sense of criticality, raising important questions in the curatorial process, and Dominic for his thoughtful advice and original outlook on things, always. Raimundas, a longstanding collaborator, colleague and friend who forever has had a way to effortlessly destabilize a curatorial process for its betterment, I thank him for provoking that much needed internal explosion of the project's structure, so it could rebuild itself by forces other than those so-called curatorial.

I thank the lenders of artworks to the biennial for entrusting us with presenting works in their collections, in hopes that we potentially create new experiences, contexts, readings and audiences for these artworks: Museu de Arte Contemporânea in Niterói; Moderna Museet in Stockholm, with appreciation to Daniel Birnbaum and Margareta Helleberg; Musée national d'art modern / Centre de création industrielle in Paris, with appreciation to Alfred Pacquement and Brigitte Leal; Tate in Britain, with appreciation to Tanya Barson, Kathy Richmond, Nicole Simões da

Alfred Pacquement e Brigitte Leal; Tate, na Grã Bretanha, especialmente a Tanya Barson, Kathy Richmond, Nicole Simões da Silva e Becky Rhodes; Colección Patricia Phelps de Cisneros, com especial apreço a toda sua equipe; Kadist Art Foundation, em São Francisco, especialmente a Vincent Worms e Devon Bella; Eduardo Hirsch; Marcelo Martins; Juan Carlos Verme, especialmente a Juan Luis Balarezo; e as duas coleções privadas que emprestaram obras para a bienal e que desejam permanecer anônimas.

Agradeço em meu nome e, por extensão, em nome de toda a equipe da Bienal, as galerias representantes de artistas participantes, especialmente aqueles que colaboraram enormemente com a organização da 9ª Bienal, atuando como interlocutores ou emprestadores, advogando em diferentes situações e, em alguns casos, até mais do que isso: Maria Baró e Adriano Casanova da Baró Galeria, São Paulo; Nathalie Boutin da gb agency, Paris; Pily Estrada e Eliana Hidalgo do NoMínimo Espacio Cultural, Guayaquil; Henrique Faria, Aimé Iglesias Lukin e Eugenia Sucre da Henrique Faria Fine Arts, Nova York; Alexis Johnson da Paula Cooper Gallery, Nova York; Matteo Consonni da Galleria Franco Noero, Turin; Gregor Nusser da Nusser & Baumgart, Munique; Kat Parker da Petzel Gallery, Nova York; Jeffrey Peabody da Matthew Marks Gallery, Nova York; Giancarlo Scaglia da Revolver Galeria, Lima; Zhang Wei e He Cong da Vitamin Creative Space, Guangzhou; Renos Xippas e Cannelle Pdehetazque da Galerie Xippas, Paris; Joel Yoss da Hauser & Wirth,

Nova York. Um agradecimento especial também a Dave Berezin e Marcie Paper, assistentes dos artistas Trevor Paglen e Allan McCollum, respectivamente. É também com muita admiração que a 9ª Bienal saúda a Fernando Mesta e a equipe da GAGA, na Cidade do México, bem como a família de Juan José Gurrola, por nos confiar a produção da performance *Monoblock*.

Também sou verdadeiramente grata ao Tony Smith Estate e a sua diretora, Sarah Auld, por sua confiança para que desenvolvessemos a obra *Bat Cave*, de Tony Smith, para a 9ª Bienal. Deixo aqui o meu especial reconhecimento a todos aqueles que compartilharam conosco o desafio de produzir a obra de Smith, incluindo Celulose Irani S.A., Péricles Pereira Druck, Luiz Martins, Laudemira Melo, Gabriela Luchese, Luiz Carlos Gomes, Paulo Ribeiro, Berci Baldino, Márcio Roque Neri da Silva, voluntários em Campina da Alegria, e Alfred Lippincott. Pela sua colaboração excepcional no programa Máquinas da Imaginação da 9ª Bienal, a equipe gostaria de agradecer a Gerdau e sua equipe, especialmente a Bruno Gomes de Castilho; a equipe e pesquisadores da PUCRS, em Porto Alegre, entre eles Jorge Luis Nicolas Audy, Sérgio Luiz Lessa de Gusmão, Roberto Astor Moschetta, Thais Russomano, Ricardo Cardoso, Jorge Antônio Villar Alé, Eduardo Wannmacher, João Guilherme Barone, Augusto Buchweitz, Alexandre Franco, Carlos Alexandre, Vitor Necchi, Ana Maria Marques, Marcus Seferein, Izete Zanesco, Adriano Moehlecke, Marcelo Ketzer, Berenice Dedavid e

Margareta Helleberg; Musée national d'art modern / Centre de création industrielle en Paris, com apreciação a Alfred Pacquement y Brigitte Leal; Tate en Inglaterra, com apreciação a Tanya Barson, Kathy Richmond, Nicole Simões da Silva, y Becky Rhodes; Colección Patricia Phelps de Cisneros, con apreciación a su equipo entero; Colección Thria; Kadist Art Foundation en San Francisco, con apreciación a Vincent Worms y Devon Bella; Eduardo Hirsch; Marcelo Martins; Juan Carlos Verme, con apreciación a Luis Balarezo; y a aquellos coleccionistas que prefieren permanecer anónimos.

Los equipos de curaduría y producción de la 9ª Bienal extienden un agradecimiento especial a las galerías de los artistas, y en especial a aquellas que participaron en el proceso de manera excepcional: Maria Baró y Adriano Casanova en Baró Galeria, São Paulo; Nathalie Boutin en gb agency, Paris; Pily Estrada y Eliana Hidalgo en NoMínimo Espacio Cultural, Guayaquil; Henrique Faria, Aimé Iglesias Lukin, y Eugenia Sucre en Henrique Faria Fine Arts, New York; Alexis Johnson en Paula Cooper Gallery, Nueva York; Matteo Consonni en Galleria Franco Noero, Turin; Gregor Nusser de Nusser & Baumgart, Munich; Kat Parker en Petzel Gallery, Nueva York; Jeffrey Peabody en Matthew Marks Gallery, Nueva York; Giancarlo Scaglia en Revolver Galeria, Lima; Zhang Wei y He Cong en Vitamin Creative Space, Guangzhou; Renos Xippas y Cannelle Pdehetazque en Galerie Xippas, Paris; Joel Yoss en Hauser & Wirth, Nueva York. Gracias también a Dave Berezin y Marcie Paper, asistentes

de los artistas Trevor Paglen y Allan McCollum, respectivamente. Con mucha gratitud y admiración, el equipo reconoce a Fernando Mesta, a su equipo en GAGA en la Ciudad de México, y a la familia de Juan José Gurrola por confiar en nosotros en presentar el performance *Monoblock* de Gurrola.

De esta manera, también agradezco enormemente al Tony Smith Estate, y a su directora Sarah Auld, por su voto de confianza en mi y en el quipo de la 9ª Bienal en desarrollar la obra *Bat Cave* de Smith. Gracias a todos aquellos que colaboraron con nosotros en producir tan demandante proyecto, incluyendo a la empresa Celulose Irani S.A., Péricles Pereira Druck, Luiz Martins, Laudemira Melo, Gabriela Luchese, Luiz Carlos Gomes, Paulo Ribeiro, Berci Baldino, Márcio Roque Neri da Silva, voluntarios en Campina da Alegria, y Alfred Lippincott. Por su colaboración excepcional en el programa de Máquinas de la Imaginación de la 9ª Bienal el equipo agradece a la empresa Gerdau y su equipo, especialmente a Bruno Gomes de Castilho; a los directores e investigadores de PUCRS en Porto Alegre, incluyendo Jorge Luis Nicolas Audy, Sérgio Luiz Lessa de Gusmão, Roberto Astor Moschetta, Thais Russomano, Ricardo Cardoso, Jorge Antônio Villar Alé, Eduardo Wannmacher, João Guilherme Barone, Augusto Buchweitz, Alexandre Franco, Carlos Alexandre, Vitor Necchi, Ana Maria Marques, Marcus Seferein, Izete Zanesco, Adriano Moehlecke, Marcelo Ketzer, Berenice Dedavid e Irmão Fachi; Aeromóvel – Coester;

Silva, and Becky Rhodes; Colección Patricia Phelps de Cisneros, with appreciation to its entire team; Kadist Art Foundation in San Francisco, with appreciation to Vincent Worms and Devon Bella; Eduardo Hirsch; Marcelo Martins; Juan Carlos Verme, with appreciation to Juan Luis Balarezo; and, to the two private collections lending artworks to the bienal, who wish to remain anonymous.

A special appreciation is extended from myself and the entire biennial team to the artists' galleries, and especially those who collaborated greatly in the process towards organizing the biennial by serving as the artist or the biennial's interlocutors, lenders, or advocates, and in some cases all of that and more: Maria Baró and Adriano Casanova at Baró Galeria, São Paulo; Nathalie Boutin at gb agency, Paris; Pily Estrada and Eliana Hidalgo at NoMínimo Espacio Cultural, Guayaquil; Henrique Faria, Aimé Iglesias Lukin, and Eugenia Sucre at Henrique Faria Fine Arts, New York; Alexis Johnson at Paula Cooper Gallery, New York; Matteo Consonni at Galleria Franco Noero, Turin; Gregor Nusser at Nusser & Baumgart, Munich; Kat Parker from Petzel Gallery, New York; Jeffrey Peabody at Matthew Marks Gallery, New York; Giancarlo Scaglia at Revolver Galeria, Lima; Zhang Wei and He Cong at Vitamin Creative Space, Guangzhou; Renos Xippas and Cannelle Pdehetazque at Galerie Xippas, Paris; Joel Yoss at Hauser & Wirth, New York. Special thanks also to Dave Berezin and Marcie Paper, assistants to artists Trevor Paglen and Allan McCollum, respectively. It is with much admiration that the 9th

Bienal salutes Fernando Mesta and his team at GAGA in Mexico City, as well as the family of Juan José Gurrola, for trusting us to produce Gurrola's performance *Monoblock*.

I am also much appreciative of the Tony Smith Estate, and its director Sarah Auld, for entrusting us on developing the artist's *Bat Cave* for the 9th Bienal. A special acknowledgement goes to all those that partnered with us to produce Smith's very challenging project, including Celulose Irani S.A., Péricles Pereira Druck, Luiz Martins, Laudemira Melo, Gabriela Luchese, Luiz Carlos Gomes, Paulo Ribeiro, Berci Baldino, Márcio Roque Neri da Silva, volunteers at Campina da Alegria, and Alfred Lippincott. For their exceptional collaboration in the Imagination Machines program of the 9th Bienal, the entire team also wishes to thank Gerdau and its team, especially Bruno Gomes de Castilho; the staff and researchers at PUCRS in Porto Alegre, including Jorge Luis Nicolas Audy, Sérgio Luiz Lessa de Gusmão, Roberto Astor Moschetta, Thais Russomano, Ricardo Cardoso, Jorge Antônio Villar Alé, Eduardo Wannmacher, João Guilherme Barone, Augusto Buchweitz, Alexandre Franco, Carlos Alexandre, Vitor Necchi, Ana Maria Marques, Marcus Seferein, Izete Zanesco, Adriano Moehlecke, Marcelo Ketzer, Berenice Dedavid and Irmão Fachi; Aeromóvel – Coester; Mínima Produtora; Zeppelin Filmes; Benfato Usinagem; and Aços Favorit Distribuidora.

The collaboration of several individuals and organizations was critical in the development of certain art

Irmão Fachi; Aeromóvel – Coester; Mínima Produtora; Zeppelin Filmes; Benfato Usinagem e Aços Favorit Distribuidora.

A colaboração de muitas pessoas e organizações foi essencial para o desenvolvimento de certos projetos da bienal, portanto, a equipe de produção gostaria de agradecer a todos aqueles que foram extremamente cooperativos com a 9ª Bienal: Secretaria do Meio Ambiente, Prefeitura de Porto Alegre; Viveiro Municipal; Parque Estadual Delta do Jacuí; Rafael Erling; Parque Estadual de Itapuã; Carlos Alberto Saraiva Mancio; Labre: Liga de Amadores Brasileiros de Rádio-Emissão RS; Édison Luiz Viríssimo da Silveira da PY3XEL; Raul Fernando Mertins de PY3ATR; Sérgio Antônio Schiefferdecker e o Grupo Escoteiro Georg Black; Antonio Claudio Resende e Denise Resende; André Duarte Puente e Rosemary Fritsch Brum. O programa pedagógico da 9ª Bienal, Redes de Formação, envolveu tantos colaboradores, pessoas e organizações chaves que esses estão relacionados em uma lista no final deste catálogo. A todos eles, um muito obrigada pela sua parceria e trabalho em equipe. Nesta lista, também estão as empresas e pessoas que generosamente contribuíram para a 9ª Bienal, bem como uma rápida apresentação de nossos parceiros institucionais que colaboraram na coapresentação de projetos específicos em Porto Alegre: Porto Alegre Em Cena; Editora Projeto; Cine Esquema Novo; Fantaspoa e Fundação Vera Chaves Barcellos. Agradeço aqui, também, ao Instituto Sacatar, na Bahia, por criar uma parceria com a Fundação Bienal

de Artes Visuais do Mercosul que possibilitou oferecer duas oportunidades de residência artística, a serem realizadas em 2014, para dois artistas participantes desta Bienal.

A equipe curatorial e a equipe editorial gostariam de agradecer aos diversos colegas que colaboraram com a 9ª Bienal, por nos receberem e realizarem o lançamento de nossas publicações em suas instituições, ou por terem nos colocando em contato com os seus públicos nos últimos meses antes da abertura de nossa exposição: Marcio Harum e equipe do Centro Cultural São Paulo; Cristina Tejo do Espaço Fonte, em Recife; Lauer Nunes e o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, em Pelotas; Joseph del Pesco e a equipe do Kadist Art Foundation, em São Francisco; Paola Santoscoy e a equipe do Museo Experimental El Eco, na Cidade do México; Alexander Provan, no Brooklyn; e, Maxine Kopsa do Kunstverein, em Amsterdã. A equipe editorial agradece, também, a colaboração de Júlia Ayerbe, Marcos Brias, Matías Glusberg, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Rachel Machado, Roberto Winter e Museu de Arte Contemporânea de Niterói, bem como aos autores e editores que autorizaram a publicação de suas obras em nossos materiais pedagógicos, e, especialmente, ao artista Walter De Maria, que faleceu em 25 de julho de 2013.

Em nome da equipe curatorial, agradeço as seguintes pessoas e instituições pela sua assistência ao longo do desenvolvimento da pesquisa curatorial: Lupe Alvarez, Guy Brett, Julian Bedit, José Luis Blondet, Keti Chukhrov, Fernando Davis,

Mínima Produtora; Zeppelin Filmes; Benfato Usinagem; y Aços Favorit Distribuidora.

Para la elaboración de ciertos proyectos presentados en la 9ª Bienal, la colaboración de varias personas e instituciones fue esencial, y el equipo de producción agradece a todos ellos cuya cooperación fue excepcional: Secretaría del Medio Ambiente de la ciudad de Porto Alegre; Viveiro Municipal; Parque Estadual Delta do Jacuí; Rafael Erling; Parque Estadual de Itapuã; Carlos Alberto Saraiva Mancio; Labre: Liga de Amadores Brasileiros de Rádio-Emissão RS; Édison Luiz Viríssimo da Silveira de PY3XEL; Raul Fernando Mertins de PY3ATR; Sérgio Antônio Schiefferdecker y el Grupo Escoteiro Georg Black; Antonio Claudio Resende y Denise Resende; André Duarte Puente; Rosemary Fritsch Brum. Redes de Formación, el programa pedagógico de la 9ª Bienal, también involucró a colaboradores claves—un grupo de personas, instancias y organizaciones o comunidades diversas, las cuales aparecen agradecidas en una lista publicada al final de esta publicación, ya que son varias. A todos ellos les agradecemos enormemente su trabajo. Incluida también al final de la publicación, está una lista de agradecimientos especiales a todas aquellas personas y compañías que generosamente contribuyeron en el desarrollo de la Bienal de una manera u otra. Igualmente incluimos allí una introducción de nuestros colaboradores institucionales, con quienes presentamos proyectos específicos para la 9ª Bienal: Porto Alegre Em Cena; Editora Projeto; Cine Esquema

Novo; Fantaspoa; y, Fundação Vera Chaves Barcellos. También agradezco al Instituto Sacatar en Brasil por crear una alianza con la Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul para ofrecer dos oportunidades de residencias artísticas en el 2014 a artistas participando en la 9ª Bienal.

El equipo curatorial y editorial también agradecen a varios colegas que colaboraron con la 9ª Bienal dándonos la bienvenida para presentar en sus sedes y con sus públicos el proyecto curatorial y publicaciones: Marcio Harum y el personal del Centro Cultural São Paulo; Cristina Tejo del Espaço Fonte en Recife; Lauer Nunes y el Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo en Pelotas; Joseph del Pesco y el equipo de Kadist Art Foundation en San Francisco; Paola Santoscoy y el personal del Museo Experimental El Eco en la Ciudad de México; Alexander Provan en Brooklyn; y, Maxine Kopsa en el Kunstverein de Amsterdam. El equipo editorial agradece igualmente la colaboración de Júlia Ayerbe, Marcos Brias, Matías Glusberg, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Rachel Machado, Roberto Winter, y Museu de Arte Contemporânea en Niterói, así como las casas editoriales y autores, y muy especialmente al artista Walter De Maria (quien falleció el 25 de julio de 2013) por darnos su consentimiento para publicar su trabajo en nuestros materiales educativos.

De parte del equipo curatorial, también agradezco a las siguientes personas e instituciones por ayudarnos durante el proceso de investigación curatorial: Lupe Alvarez, Guy Brett, Julian Bedit, Jose Luis

projects for the biennial, and the production team wishes to thank those who were exceptionally cooperative with the 9th Bienal: Secretary of the Environment, City of Porto Alegre; Viveiro Municipal; Parque Estadual Delta do Jacuí; Rafael Erling; Parque Estadual de Itapuã; Carlos Alberto Saraiva Mancio; Labre: Liga de Amadores Brasileiros de Rádio-Emissão RS; Édison Luiz Viríssimo da Silveira from PY3XEL; Raul Fernando Mertins from PY3ATR; Sérgio Antônio Schiefferdecker and the Grupo Escoteiro Georg Black; Antonio Claudio Resende e Denise Resende; André Duarte Puente; Rosemary Fritsch Brum. The 9th Bienal's pedagogical program, Cloud Formations, involved so many key collaborators, individuals and organizations, that these appear listed in the back matter of this book. To them all, a big thanks for their partnership and teamwork. Included there, too, is a list of companies and individuals who generously made contributions to the 9th Bienal, as well as a brief presentation of our institutional partners who collaborated on the co-presentation of specific projects in Porto Alegre: Porto Alegre Em Cena; Editora Projeto; Cine Esquema Novo; Fantaspoa; and, Fundação Vera Chaves Barcellos. I thank, too, the Instituto Sacatar in Brazil, for creating a partnership with the Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul to offer two residency opportunities in 2014 to participating artists of the biennial.

The curatorial and editorial team wish to thank several colleagues who collaborated with the 9th Bienal in launching our publications and

hosting us at their institutions or gathering us with their communities in the months leading to the exhibition opening: Marcio Harum and the staff of Centro Cultural São Paulo; Cristina Tejo from Espaço Fonte in Recife; Lauer Nunes and the Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo in Pelotas; Joseph del Pesco and the team of Kadist Art Foundation in San Francisco; Paola Santoscoy and the staff of Museo Experimental El Eco in Mexico City; Alexander Provan in Brooklyn; and, Maxine Kopsa at the Kunstverein in Amsterdam. The editorial team also appreciates the collaboration granted by Júlia Ayerbe, Marcos Brias, Matías Glusberg, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Rachel Machado, Roberto Winter, and Museu de Arte Contemporânea in Niterói, as well as to the authors and publishers who authorized the publication of their work in our educational materials, and especially artist Walter De Maria, who passed away on July 25, 2013.

On behalf of the curatorial team, I also thank the following individuals and institutions and for their assistance in the curatorial research process: Lupe Alvarez, Guy Brett, Julian Bedit, Jose Luis Blondet, Keti Chukhrov, Fernando Davis, Jeremy Grubman, Mauro Herlitzka, Lyra Kilston, Katerina Llanes, Ana Longoni, Francisca Mancini, Orlando Maneschy, Armando Queiroz, Raul Naón, Yasmil Raymond, Suely Rolnik, João Ribas; as well as the staff at the archives of the Los Angeles County Museum of Art, the CAVS Special Collections Archive at MIT, the Getty Research Institute, and the Tate. I also extend a personal

Jeremy Grubman, Mauro Herlitzka, Lyra Kilston, Katerina Llanes, Ana Longoni, Francisca Mancini, Orlando Maneschy, Armando Queiroz, Raul Naón, Yasmil Raymond, Suely Rolnik, João Ribas; bem como a equipe dos centros de pesquisa do Los Angeles County Museum of Art, o CAVS Special Collections Archive no MIT, o Getty Research Institute e Tate. Também agradeço aqueles que me acompanharam pessoalmente durante o processo: Gabriel Pérez Barreiro, Inés Katzenstein, José Esparza, Daniela Hernández Chong Cuy, José Roca e Justo Werlang, por discutirem este projeto, dividirem e compartilharem referências, dar conselhos em geral ou, por vezes, por simplesmente escutarem. A Patricia Phelps de Cisneros, por me apoiar na decisão de trabalhar na Bienal concomitantemente com meus deveres curatoriais na Fundación Cisneros; a Aimee Servitje e Moises Cosio, pelo seu entusiasmo e apoio aos profissionais de arte no México; e aos meus pais, pelo seu constante encorajamento e por me acompanharem nos últimos estágios de produção da Bienal.

As obras de arte e os projetos que fazem parte da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, bem como o trabalho e o esforço de cada uma dessas pessoas, instituições, organizações e empresas listadas acima só pôde ser tornado público e palpável em Porto Alegre graças as instituições que abrigaram a Bienal: Usina do Gasômetro, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS, Santander Cultural e Memorial do Rio Grande do Sul, bem como Teatro Bruno Kiefer, Centro Cultural CEEE Erico

Verissimo, e Fundação Vera Chaves Barcellos. Em nome de toda nossa equipe, agradeço a colaboração dos diretores e equipes desses espaços por nos acolherem e, ao fazerem isso, permitirem que compartilhássemos com os seus visitantes as ideias singulares e o trabalho coletivo representado nesta Bienal. Não é necessário dizer que a 9ª Bienal só se tornou financeiramente possível devido à participação de órgãos municipais, estatais e federais, bem como um grupo de generosos financiadores, todos listados no final desta publicação. A nossa sincera gratidão também aos órgãos que apoiaram artistas, financeiramente, na criação e apresentação de seus trabalhos na 9ª Bienal: Aliança Francesa Porto Alegre; Arts Council England; Governo da Austrália pelo Australia Council for the Arts, o seu setor financeiro e conselho, e o Victorian Government through Arts, na Austrália; Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts; Institut Français, em Paris; Consulado Geral do México em São Paulo; Ministério da Cultura na Colômbia, especialmente a Jaime Ceron; Mondrian Foundation e a Secretaria de Cultura da Nação, na Argentina.

Essa rede de ideias, trabalhos e esforços, bem como de pessoas, comunidades e instituições que, juntas, compõem a 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre está ligada por uma combinação de amor, de visão admirável e de planejamento estratégico dos membros da diretoria, conselheiros e equipe da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. A equipe da 9ª Bienal é, para mim, a realização de um sonho, e agradeço a cada uma

Blondet, Ketí Chukhrov, Fernando Davis, Jeremy Grubman, Mauro Herlitzka, Lyra Kilston, Katerina Llanes, Ana Longoni, Francisca Mancini, Orlando Maneschy, Armando Queiroz, Raul Naón, Yasmil Raymond, Suely Rolnik, João Ribas; así como al personal de archivos del Los Angeles County Museum of Art, el CAVS Special Collections Archive en MIT, el Getty Research Institute, y el Tate. También extendo un agradecimiento personal a aquellos que me acompañaron en este proceso curatorial: Gabriel Pérez Barreiro, Inés Katzenstein, Jose Esparza, Daniela Hernández Chong Cuy, José Roca, y Justo Werlang, por discutir el proyecto conmigo, compartir referencias, dar consejos, o por simplemente escuchar; a Patricia Phelps de Cisneros, por apoyarme en la decisión de trabajar hacia la 9ª Bienal simultáneamente a mi trabajo para la Fundación Cisneros; a Aimee Servitje y Moises Cosio, por su entusiasmo al proyecto y apoyo a profesionistas del arte en México; a mis padres, por su incansable apoyo, y por acompañarme en las últimas etapas de producción hacia la bienal.

La obra y proyectos de los artistas de la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, y el trabajo y esfuerzo de todas estas personas, instituciones, comunidades y compañías que aquí menciono se comparten públicamente gracias a las sedes que acogen la bienal: Usina do Gasômetro, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Maganoli – MARGS, Santander Cultural, y Memorial do Rio Grande do Sul, así como el Teatro Bruno Kiefer, el Centro Cultural CEEE Erico Verissimo, y la Fundação Vera

Chaves Barcellos. Agradecemos la colaboración de los directores y personal de estas instituciones por permitirnos compartir con sus públicos las ideas singulares y el trabajo colectivo representado en la 9ª Bienal. Sin duda, la 9ª Bienal es posible gracias al apoyo de varias instancias municipales, estatales y federales, y de los patrocinios financieros de diversas personas y compañías, sus nombres presentados en un listado al final de esta publicación. Agradecemos además a las fundaciones e instancias que apoyaron a ciertos artistas con becas para ayudar a financiar su participación en la exposición: Aliança Francesa Porto Alegre; Arts Council England; Australian Government through the Australia Council for the Arts, Victorian Government through the Arts en Australia; Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts; Institut Français en Paris; Consulado General de México en São Paulo; Ministerio de Cultura en Colombia, especialmente a Jaime Ceron; Mondrian Foundation; y la Secretaría de Cultura de la Nación en Argentina.

La diversa red de ideas, trabajo y esfuerzos, así como de personas, comunidades e instituciones que en su conjunto hacen posible la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre ha sido entrelazada con mucho esfuerzo y dedicación combinada con una admirable visión y estrategia por parte de los miembros del consejo, directores y equipo de trabajo de la Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. El equipo de la 9ª Bienal es un sueño hecho realidad, y agradezco a cada uno de las personas que conforman este grupo por su trabajo, incluyendo

appreciation to those who accompanied me personally in the process: to Gabriel Pérez Barreiro, Inés Katzenstein, José Esparza, Daniela Hernández Chong Cuy, José Roca, and Justo Werlang, for discussing the project, sharing references, advising in general or, at times, for simply listening; to Patricia Phelps de Cisneros, for supporting me on the decision of working in the biennial aside from my curatorial duties at the Fundación Cisneros; to Aimee Servitje and Moises Cosio, for their enthusiasm and backing of arts professionals in Mexico; and to my parents, for their enduring encouragement, and for accompanying me in the last production stages of the biennial.

The artwork and projects of the participating artists of the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre, and the work and effort of all those individuals, institutions, organizations and companies listed above is made publicly palpable in Porto Alegre thanks to the biennial's host institutions: Usina do Gasômetro, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS, Santander Cultural, and Memorial do Rio Grande do Sul, as well as Teatro Bruno Kiefer, the Centro Cultural CEEE Erico Verissimo, and Fundação Vera Chaves Barcellos. The entire team appreciates the collaboration of the museum directors and staff of these venues for hosting us, and, in doing so, for allowing us to share with their audience the singular ideas and collective work represented in the biennial. It goes without saying that the 9th Bienal was made financially possible by several city, state and federal agencies, as well

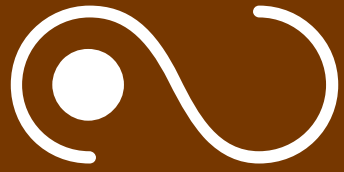
as a group of generous funders, all listed in the back of this publication. Our gratitude additionally goes to the international agencies who financially assisted artists in the creation and presentation of their work in the 9th Bienal: Aliança Francesa Porto Alegre; Arts Council England; Australian Government through the Australia Council for the Arts, its arts funding and advisory body, and the Victorian Government through Arts in Australia; Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts; Institut Français in Paris; Consulate General of Mexico in São Paulo; Ministry of Culture in Colombia, especially to Jaime Ceron; Mondrian Foundation; and the Ministry of Culture of the Nation in Argentina.

This diverse network of ideas, work, and effort, as well as of individuals, communities, and institutions that together make the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre is knitted together by the combined labor of love, admirable vision, and strategic planning of the board members, counselors, and staff of the Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. The 9th Bienal team is a dream come true, and I thank everyone for their work, including Adauany Zimovski, André Severo, Eduardo Saorin, Jaqueline Beltrame, Marco Mafra, Mariana Bogarín, Michelle Sommer, and Ricardo Romanoff. In the team are three very real woman who I am above all thankful to: Luísa Kiefer, Germana Konrath, and Patricia Fossati Druck. Working as my assistant this year, Luísa was my right arm, an extension of the senses, helping me keep track of all things and be in touch with the world during the

das pessoas desse grupo pelo seu trabalho, incluindo Aduany Zimovski, André Severo, Eduardo Saorin, Jaqueline Beltrame, Marco Mafra, Mariana Bogarín, Michelle Sommer e Ricardo Romanoff. Na equipe estão três verdadeiras mulheres a quem eu sou, acima de tudo, grata: Luísa Kiefer, Germana Konrath e Patricia Fossati Druck. Trabalhando como minha assistente esse ano, Luísa foi meu braço direito, a extensão dos meus sentidos, me ajudando a manter a ordem das coisas e estar em contato com o mundo durante os últimos estágios de desenvolvimento do projeto. Germana foi a coordenadora da produção executiva desta Bienal e uma coordenadora em todos os sentidos, resolvendo inteligentemente e incansavelmente todos os tipos de propostas, desafios e demandas que apareceram ao longo do processo. Patricia, a presidente da 9ª Bienal, é simplesmente admirável. A sua abertura e generosidade, o seu desejo por aprender, a sua disposição por testar, a sua liderança e profissionalismo, e o seu senso de comunidade tornaram possível os planos de fazer da 9ª Bienal um processo extraordinariamente lindo e edificante. Como ela sugeriu nos primeiros estágios de planejamento da exposição, o objetivo era fazer uma bienal memorável e é minha esperança que assim ela seja para os moradores de Porto Alegre, que fizeram com que este projeto acontecesse e a quem ele é, verdadeiramente, dedicado.

a Aduany Zimovski, André Severo, Eduardo Saorin, Jaqueline Beltrame, Marco Mafra, Mariana Bogarín, Michelle Sommer y Ricardo Romanoff. En ese equipo hay tres mujeres a quien sobre todo agradezco: Luísa Kiefer, Germana Konrath, y Patricia Fossati Druck. Trabajando como mi asistente este año, Luísa fue mi mano derecha, ayudándome en darle la atención merecida a cada detalle del proyecto y recordándome e de tener los pies en la tierra durante las últimas etapas de organización del proyecto. Germana fue la productora en jefe de la bienal, y una excelente jefe en todo los sentidos, inteligentemente e incansablemente resolviendo todo tipo de propuesta, retos y demandas que surgían en el proceso. Patricia, la presidenta de la 9ª Bienal, es admirable—su generosidad y apertura, su deseo por aprender y su disposición en experimentar, su convicción en trabajar con profesionalismo y formar comunidad fomentó un ambiente extraordinariamente bello y profesionalmente constructivo en la planeación de la 9ª Bienal. Como ella propuso al comienzo del proceso de planeación hacia la 9ª Bienal, el objetivo es hacer una bienal inolvidable—ojalá que así lo sea para los ciudadanos de Porto Alegre, a quienes les dedicamos este proyecto.

last stages of the project development. Germana was the chief producer of the biennial, and a chief at it in all regards, intelligently and indefatigably resolving all kinds of proposals, challenges, and demands that emerged in the process. Patricia, the president of the 9th Bienal, is simply admirable—her generosity and openness, her desire for learning and candidness for testing, her championing of professionalism and community building, have made the planning of the 9th Bienal an extraordinarily edifying and beautiful process. As she proposed at the start of the planning stages for the 9th Bienal, the goal is to make a memorable biennial—and it is my hope that it becomes so for the citizens of Porto Alegre, who made this project happen and to whom it is ultimately dedicated.



S



E



O



C



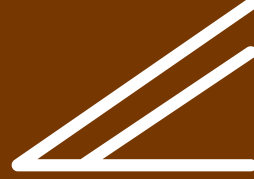
L



I



M



A



F



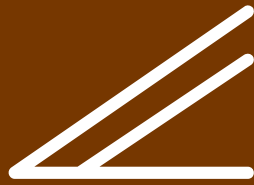
O



R



F



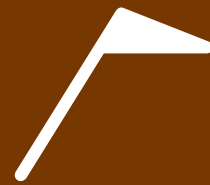
A



V



O



R



Á



V



E



L





## Se o clima for favorável

### Uma expressão comum para certezas relativamente imprevisíveis

O título da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, *Se o clima for favorável*, foi proposto como um lema, um *post-scriptum* depois de uma data, uma espécie de via secundária, qualquer coisa menos o nome dado a um evento e exposição de arte contemporânea. Ele foi definido para sugerir que diferentes climas – atmosférico, emocional e político – estão no centro do projeto. Portanto, é impossível não começar mencionando a constante ameaça do aquecimento global criado pelo homem presente em nossa era. Da mesma maneira, é impossível não associar essa ameaça à antiga, ainda que questionável, crença de que a força motriz que orienta o progresso social é a dominação da natureza. Assim, não resta dúvida de que o clima é tanto parte da natureza quanto um fenômeno cultural.

Por mais que o clima possa ser uma preocupação pública (ecológica e econômica), ele também é substância material (física e psicológica). O clima afeta e, assim, age como língua, processando ideias em imagens ou articulando figuras de linguagem que expressam “atmosferas” emocionais e “climas” políticos. São esses tipos de perturbações atmosféricas – que vêm com suas próprias forças internas e externas, sejam elas posições singulares ou movimentos sociais – que influenciam e impulsionam a 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre. A simples expressão “se o clima for favorável” apresenta-se, então, como um convite para ponderar sobre quando e como, por quem e por que algumas obras de arte e ideias carecem de ou têm

visibilidade física ou cultural em um determinado momento.

As promessas curatoriais estabelecidas pela 9ª Bienal envolviam identificar, propor e reformular os cambiantes sistemas de crenças e avaliações de experimentação e inovação. Seu objetivo era suscitar questões ontológicas e tecnológicas por meio de práticas artísticas, da produção de objetos e de nódulos de experiência. Desde as etapas iniciais de planejamento, esta edição da Bienal foi encarada não só como uma exposição, mas principalmente como um ambiente onde o público poderia encontrar recursos naturais e culturais materiais sob uma nova luz; como uma ocasião para especular sobre as bases que marcaram as distinções entre descoberta e invenção, bem como os valores de sustentabilidade e entropia.

Os artistas participantes da 9ª Bienal são visionários do passado, do presente e do futuro. Levando isso em conta, o critério de seleção abordou as práticas artísticas contemporâneas de três maneiras: posicionando a figura do artista e intelectual como um colaborador, um mediador ou um marginalizado. Em cada caso, eles eram vistos como produtores: fazedores de imagens, objetos, histórias e situações, criadores até mesmo do tempo e do espaço e, em algumas ocasiões, de inequivocamente nada. Objetivando ser abertamente contingente às perturbações atmosféricas, o processo curatorial na organização da 9ª Bienal envolveu diálogos constantes sobre o que é imaginado e o que é real, o que é visto e o que é invisível, o que é tênue e o que é palpável.

## Si el tiempo lo permite

### Una frase común para certezas relativamente impredecibles

El título de la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, *Si el tiempo lo permite*, fue propuesto como un lema, una sentencia posfechada, un perfil tipológico –cualquier cosa menos que una frase destinada a nombrar un evento y una exposición de arte contemporáneo. Su intención está en sugerir que son diversos los climas –atmosféricos, emocionales y políticos– los que anidan en el núcleo del proyecto. Resulta por tanto imposible iniciar sin mencionar la amenaza constante que representa el calentamiento global como ejemplo de nuestros tiempos; imposible también no asociar este peligro con la añeja creencia, aun cuando cuestionable, que afirma que la fuerza que guía el progreso social radica en la dominación de la naturaleza. Resulta incuestionable pues el hecho de que la naturaleza es tanto una parte del mundo natural como es un fenómeno cultural.

Pero aun cuando el clima puede ser una preocupación pública (ecológica y económica), de la misma manera es una sustancia material (psicológica y física). El clima afecta, por lo tanto incide en el lenguaje, derivando ideas en imágenes o bien articulando figuras del lenguaje que expresan ‘atmósferas’ emocionales y ‘climas’ políticos. Radica en este tipo de disturbios atmosféricos –que advienen con sus propias fuerzas internas y externas, sean instancias singulares o movimientos sociales– que influncian e impulsan la 9ª Bienal. Es así que esa frase de uso común “si el tiempo lo permite” es una invitación para valuar cuándo y cómo, por quién y por qué ciertas ideas y obras de arte poseen o

carecen de visibilidad física o cultural en un momento determinado al devenir del tiempo.

Las promesas curatoriales ofrecidas por la 9ª Bienal buscaban identificar, proponer y redirigir las modificaciones en los sistemas de creencias comunes, así como el valor dado a la experiencia y la innovación. Su afán no está en hacer surgir interrogantes ontológicas y tecnológicas a través de la práctica artística, la creación de objetos y los nodos de experiencia. Desde sus primeras etapas, el inicio de esta bienal estuvo previsto no solamente como una exposición, sino como un contexto en el que el público pudiera encontrarse con recursos naturales y productos de la cultura material –pero iluminados por una nueva luz; una oportunidad para especular sobre las bases que fundan distinciones entre el descubrimiento y la invención, así como aquellos valores destinados a la sustentabilidad y la entropía.

Los artistas participantes de esta bienal son visionarios del pasado, del presente y del futuro. Partiendo de esta consideración, el criterio de selección se aproximó a las prácticas artísticas contemporâneas partiendo de tres maneras: posicionando la figura del artista y el intelectual como colaborador, mediador, o relegado. En cualquier caso, se les consideró como productores: hacedores de imágenes, objetos, historias y situaciones; inclusive como creadores de tiempo y espacio; y, en ciertas ocasiones, creadores inequívocos de nada. Queriendo mantenerse abierto a las contingencias atmosféricas, el proceso curatorial de la 9ª Bienal involucró constantes diálogos sobre la diferencia entre lo

## Weather Permitting

### A Common Phrase for Relatively Unpredictable Certainties

The title of the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre, *Weather Permitting*, was proposed as a motto, a postscript after a date, a sideline of sorts, anything but the sole name given to an event and exhibition of contemporary art. It was intended to suggest that different climates—atmospheric, emotional, and political—are at the core of the project. It’s therefore impossible not to start by mentioning the constant threat of human-created global warming that exemplifies our times. It is likewise impossible not to associate this threat with the long-standing, yet questionable, belief that the driving force of social progress is to dominate nature. Undeniably then, the weather is as much part of nature as it is as a cultural phenomenon.

But as much as weather can be a public concern (ecological and economical), it is also material substance (psychological and physical). Weather affects, and thus acts as language, rendering ideas in images or articulating figures of speech that express emotional “atmospheres” and political “climates.” It is these kinds of atmospheric disturbances—which come with their own inner and external forces, whether as singular stances or social movements—that influence, and propel, the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre. The common phrase “weather permitting” is thus an invitation to ponder when and how, by whom and why, certain artworks and ideas have or lack physical or cultural visibility at a given moment in time.

The curatorial promises put forth by the 9th Bienal were to identify,

propose, and repurpose changing belief systems and appraisals of experimentation and innovation. Its intent was to raise ontological and technological questions through artistic practice, object making, and nodes of experience. Since its initial planning stages, this edition of the biennial was envisioned not solely as an exhibition, but more so as an environment in which the public could encounter natural resources and material culture in a new light; as an occasion to speculate on the bases that have marked distinctions between discovery and invention, as well as the values of sustainability and entropy.

The participating artists of the biennial are visionaries of the past, present, and future. Considering this, the selection criterion approached contemporary artistic practices in three ways: it positioned the figure of the artist and intellectual as a collaborator, a mediator, or an outcast. In each case, they were seen as producers: makers of images, objects, stories, and situations, creators even of time and space, and, on certain occasions, of unequivocally nothing. Aiming to be openly contingent to atmospheric disturbances, the curatorial process for making the 9th Bienal involved constant dialogues about what is imagined and real, what is seen and invisible, what is tenuous and palpable.

This gave shape to the three main public initiatives of this edition of the biennial: an exhibition of contemporary art titled *Portals, Forecasts and Monotypes*; Island Sessions, a discussion and publication series; and Cloud Formations, an arts

Isso deu forma às três principais iniciativas públicas desta 9ª Bienal: uma exposição de arte contemporânea intitulada *Portais, previsões e arquipélagos*; Encontros na Ilha, uma série de discussões e publicações; e Redes de Formação, um programa pedagógico em arte. De maneiras singulares e inter-relacionadas, essas iniciativas se concentram conceitualmente na interação entre natureza e cultura, e nas maneiras pelas quais os artistas visuais lidam com fenômenos desconhecidos, imprevisíveis e aparentemente incontroláveis. Eles levam em conta as causas e efeitos naturais que impulsionam os homens em suas viagens e deslocamentos sociais, os avanços tecnológicos e o desenvolvimento mundial, as expansões verticais no espaço e as explorações transversais ao longo do tempo. Alguns dos artistas, obras e projetos levam em conta as afeições moduladas por esses movimentos e as emoções que se manifestam. Outros partem para a habitação, mineração e exploração daquilo que está abaixo e acima de nossas convenções no domínio social.

#### Previsões, portais e arquipélagos<sup>1</sup>

Durante os meses de abril e maio de 1941, um dilúvio ocorrido em Porto Alegre causou uma cheia significativa das águas do Guaíba, inundando a cidade. As partes mais atingidas de Porto Alegre foram, compreensivelmente, aquelas nos arredores do enorme estuário – que alguns chamam de rio, e outros, de lago –, inclusive seu centro histórico, áreas que haviam sido urbanizadas e povoadas precisamente por sua localização estratégica, além das baías naturais

e dos portos construídos no Guaíba. A enchente atingiu cerca de 40 mil habitantes. Foram necessários anos para que os cidadãos e a cidade se recuperassem, e também para emprender desenvolvimentos urbanos que impedissem uma calamidade desse tipo novamente. Um sistema de barragens e um aterro, conhecido como Muro da Mauá – erguido na década de 1970 ao longo da enseada e das baías do Guaíba – integravam esses planos preventivos<sup>2</sup>.

Considerados alguns dos principais desenvolvimentos urbanos daquela década, essas construções mudariam para sempre a visão que a cidade tinha do Guaíba, e a relação de seus habitantes com ele. Esse sentimento se torna mais palpável com o projeto dos artistas Aurélien Gamboni e Sandrine Teixido para a 9ª Bienal. Intitulado *Maelström Porto Alegre* (2013), ele consiste em várias partes, incluindo uma compilação de material de arquivo e de depoimentos pessoais sobre as causas e efeitos da enchente, além da realização de grupos de leitura e discussões em Porto Alegre. A partir disso, seguiu-se um roteiro especulativo, sendo este uma das diversas iterações materiais do projeto.

Explorar arquivos e coletar depoimentos para recontar uma história está no coração da prática artística de Mario Garcia Torres. Suas narrativas geralmente são ancoradas em histórias secundárias da arte, elencando seus contextos mais amplos e a política neles envolvida, por meio de olhares pessoais. Sua obra envolve explorações que induzem noções de ascendência, deambulações que abrem caminho

imaginado y lo real; entre lo visible y lo invisible; y aquello que es palpable frente a lo tenue.

Esto dio forma a tres iniciativas públicas como eje de esta bienal: una exposición de arte contemporáneo llamada *Portales, pronósticos e islotes*; Encuentros en la Isla –una serie de publicaciones y sesiones de discusión; así como el programa pedagógico Redes de Formación. De manera singular e interrelacionadas, estas iniciativas se enfocan conceptualmente en la interacción entre la naturaleza y la cultura, revisando las modalidades en las que los artistas visuales abordan este tipo de fenómenos impredecibles y al parecer incontrolables. Entre sus consideraciones, los artistas toman en cuenta las causas naturales y los efectos que incitan la movilidad humana y el desplazamiento social; los avances tecnológicos y el desarrollo mundial: las expansiones verticales en el espacio y las exploraciones transversales en el acontecer del tiempo. Algunos de los artistas, obras de arte y proyectos consideran las afecciones que estos movimientos infligen, así como los afectos que manifiestan. Otros se concentran en el habitar, perforar y explorar aquello que yace debajo de la capa que dictan las convenciones sociales.

#### Portales, pronósticos e islotes<sup>1</sup>

Durante los meses de abril y mayo de 1941, un diluvio en Porto Alegre ocasionó que las aguas del Guaíba crecieran de forma significativa, inundando la ciudad. Las secciones más inundadas de Porto Alegre, como sería comprensible, fueron aquellas colonias de alta densidad habitacional asentadas en las inmediaciones

del estuario –que algunos hacen en llamar río– incluyendo su centro histórico; zonas que habían sido urbanizadas y pobladas precisamente por su ubicación estratégica; así como las bahías naturales y los puertos construidos en el Guaíba. La inundación obligó el desplazamiento de un grupo cercano a 40,000 habitantes. Le tomó varios años a la urbe y a sus ciudadanos recuperarse; así como llevar a cabo los desarrollos urbanos que pudieran impedir que una catástrofe como ésta pudiera suceder en algún otro momento. Un sistema de diques y bancos conocido como ‘Muro da Mauá’ fue erigido en la década de 1970, junto con el muelle y las bahías de Guaíba conformando una parte de los planes preventivos.<sup>2</sup>

Considerado como uno de los desarrollos urbanos más importantes de la década, esas construcciones transformarían para siempre la relación de sus habitantes con el Guaíba. Sentimiento que se hace palpable en el proyecto de los artistas Aurélien Gamboni y Sandrine Teixido para la 9ª Bienal. Titulado *Maelström Porto Alegre* (2013), el proyecto incluye distintas partes entre la recopilación de recursos de archivo; testimonios personales refiriendo las causas y efectos de la inundación; así como la generación y la activación de grupos de lectura y diálogo en Porto Alegre. De ello derivó un guión especulativo entre las varias iteraciones materiales del proyecto.

Penetrar en los archivos y recopilar testimonios con la intención de volver a narrar una historia ha sido el corazón de la práctica artística de Mario Garcia Torres. Por lo general, sus historias se anclan en narrativas

pedagogy program. In singular and interrelated ways, these initiatives conceptually focus on the interaction between nature and culture, and the ways in which visual artists address unknown, unpredictable, and seemingly uncontrollable phenomena. They consider the natural causes and effects that propel human travel and social displacement, technological advancement and world development, vertical expansions in space and transversal explorations through time. Some of the artists, artworks, and projects consider the affections these movements inflect, and the affects that manifest. Others go into dwelling, mining, and exploring what is underneath and above our conventions in the social realm.

#### Forecasts, Portals, and Monotypes<sup>1</sup>

During the months of April and May 1941, a deluge in Porto Alegre caused the waters of the Guaíba to significantly rise, flooding the city. The most inundated parts of Porto Alegre were understandably those neighboring this massive estuary—that some call a lake, some a river—including its historic center, areas that had been urbanized and populated precisely for its strategic location, and the natural bays and constructed ports of the Guaíba. The flood displaced close to 40,000 inhabitants. It took years for citizens and the city to recover, and to undertake urban developments that would avert a calamity of this kind again. A system of dikes and an embankment known as the Muro da Mauá, erected in the 1970s along the harbor and bays of the Guaíba, were part of the preventive plans.<sup>2</sup>

Considered some of the most important urban developments of that decade, those constructions would forever change the city’s view of and its inhabitant’s relation to the Guaíba. This feeling is made palpable through the artists Aurélien Gamboni and Sandrine Teixido’s project for the 9th Bienal. Titled *Maelström Porto Alegre* (2013), it consisted of several parts, including gathering archival resources and personal testimonies about the causes and effects of the flood, as well as holding reading groups and discussions in Porto Alegre. From this ensued a speculative script, this being one of several material iterations of the project.

Both mining archives and collecting testimonies to retell a story have been at the heart of Mario Garcia Torres’s artistic practice. His stories are generally anchored in minor art histories, casting wider contexts and their politics through personal lenses. His work involves inductive explorations into notions of provenance, wanderings giving way to multiple discoveries that the artist knits into moving image-based works. The scripting of his slide-installation *Je ne sais si c'en est la cause* [I don’t know if this is the cause] (2009) would initially entail a search for a series of early, figurative mosaic murals by a conceptualist, and would eventually take the artist toward archival and field research to also learn of a natural disaster. Its location is the original site of these murals, a deserted hotel in a Caribbean island left in ruins by a hurricane. The work is a visual, musical, and narrative telling of artistic influences both motivated and negated by a feeling of

a descobertas múltiplas que o artista entrelaça em obras de arte baseadas na imagem em movimento. O roteiro de sua instalação de slides *Je ne sais si c'en est la cause* [Eu não sei se esta é a causa] (2009) implicaria inicialmente uma procura por uma série de murais de mosaico antigos e figurativos feitos por um conceitualista, e terminaria por levá-lo rumo a uma pesquisa de campo e de arquivos para vir a saber também de um desastre natural. Sua localização é o espaço original desses murais, um hotel abandonado numa ilha do Caribe que fora arruinado por um furacão. A obra é uma maneira visual, musical e narrativa de contar as influências artísticas tanto motivadas quanto negadas por um sentimento de distanciamento desenraizado por meio de viagens e do isolamento.

Observar uma ilha de forma contemplativa a distância é a ação por trás do vídeo *Isla* [Ilha] (2009), de Gilda Mantilla e Raimond Chaves, cujo foco é a sensação de seu distanciamento extremo. Composto por uma série de fotografias diárias feitas na cidade onde vivem os artistas, Lima, no Peru, o vídeo retrata a antiga ilha que abrigava o presídio de El Frontón. A névoa típica da atmosfera de Lima é tão presente na imagem quanto o mar e o céu que circundam a ilha. Esse efeito nebuloso não serve apenas para dar um tom ao vídeo ou sugerir a passagem do tempo; ele também afeta a visão da ilha, por vezes tornando-a visível, noutras fazendo-a desaparecer – algo muito parecido com a história de direitos humanos naquele território, onde houve um massacre no presídio, no ano de 1986<sup>3</sup>. A distância de uma

ilha, conforme observado pela escritora Judith Schalansky, proporciona uma prisão natural, terreno para aquilo que é indesejável, deslocado e digressivo. Faz com que o viver pacífico seja exceção, e não regra, criando um local onde é mais provável encontrar um universo de terror que uma utopia igualitária<sup>4</sup>.

As perturbações políticas e atmosféricas em outra ilha do Pacífico foram o ponto de partida para *Progress in Action* [Progreso em ação] (2013), uma videoinstalação de Nicholas Mangan. Essa obra foi inspirada pelos conflitos civis e étnicos na ilha de Bougainville, na Papua-Nova Guiné, galvanizada em 1989 pela conscientização da poluição ambiental causada pelas atividades de extração de cobre em Panguna. A exploração despertou lutas pela independência, soberania e pela posse de terras na ilha. Em função da escassez de alimentos, combustíveis e serviços básicos durante os anos de agitação civil, os cidadãos se organizaram para desenvolver vários meios e ferramentas de sobrevivência, incluindo o uso de óleo de coco como combustível. Inventado nas Filipinas durante a Segunda Guerra Mundial, o biocombustível de copra, como é chamado, superou esse isolamento valendo-se da abundância de recursos locais. *Progress in Action* consiste em um vídeo de curta-metragem sem áudio composto por imagens de arquivo que cobriam as revoltas em Bougainville. Seu projetor é movido a biocombustível de copra produzido *in situ* por um gerador elétrico conectado a uma refinaria criada pelo artista para essa finalidade, em pleno funcionamento. Um

menores en la historia de arte, explorando su sentido sobre contextos mucho más amplios, cuya política se devela desde la mirada particular. Su obra involucra exploraciones inductivas en nociones como la proveniencia y los devaneos que dan lugar a múltiples descubrimientos que el artista entreteje en obras de arte conformadas por imágenes en movimiento. El guión de su instalación de imágenes en diapositivas, *Je ne sais si c'en est la cause* [Yo no sé si esta es la causa] (2009), aborda de inicio una serie de murales figurativos en mosaico creados por un artista conceptual, eventualmente guiando al artista hacia una investigación de archivo y de campo que le enseñaría un desenlace en el que interviene un desastre natural. Ésta es la ubicación original de los murales, un desértico hotel en una isla del Caribe arrasada hasta la ruina por un huracán. La obra es una representación visual, musical y narrativa elocuente de influencias artísticas motivadas pero también negadas, que llevan consigo el viaje y el aislamiento.

Observar una isla a la distancia es la acción que ponen en juego Gilda Mantilla y Raimond Chaves en su video *Isla* (2009); enfrentándose a su condición remota como foco de atención. Compuesta por una secuencia diaria de fotografías capturadas en la ciudad natal de los artistas, Lima, Perú. El video registra la antigua prisión insular llamada El Frontón. El halo atmosférico que caracteriza a la ciudad de Lima está presente en las imágenes tanto como lo están el cielo y el mar. Este efecto brumoso sólo emplaza un ambiente que resulta determinante en el video

sino que implica el paso del tiempo. Igualmente afecta la vista que se tiene de la isla; a veces volviéndola visible; y en otras ocasiones la hace desaparecer –acontecer muy similar al que marca la historia de los derechos humanos en este territorio en el que una masacre tuvo lugar en la prisión en 1986.<sup>3</sup> Lo remoto de la isla, como lo ha hecho notar la escritora Judith Schalansky, convierte el espacio en una prisión natural; un sitio para aquello no deseado, desplazado y que se encuentra a la deriva. Convirtiendo así la vida pacífica en un estado de excepción más que en una regla constante, creando un lugar en el que resulta más sencillo encontrar un reglamento de terror que una utopía igualitaria.<sup>4</sup>

Los disturbios políticos y atmosféricos acaecidos en otra isla del Pacífico funcionan como punto de arranque de la obra *Progress in Action* [Progreso en acción] (2013), una videoinstalación de Nicholas Mangan. Esta obra está inspirada en los conflictos étnicos y civiles sucedidos en la isla de Bougainville en Papúa Nueva Guinea –galvanizada en 1989 ante el reconocimiento de la terrible contaminación ambiental generada por las actividades mineras de extracción de cobre en Panguna. Esta explotación despierta las luchas por la independencia, la soberanía y la tenencia de la tierra en la isla. Debido a la escasez de alimentos, combustible y servicios básicos durante los años que duró el levantamiento civil, los ciudadanos se organizaron para desarrollar entre ellos mismos diversas herramientas de supervivencia, incluyendo el uso de aceite de coco como combustible. Inventado en las Filipinas durante la

uprooted remoteness through travel and isolation.

Contemplatively observing an island from afar is the action behind Gilda Mantilla and Raimond Chaves's video *Isla* [Island] (2009), and a sense of its extreme remoteness is its focus. Composed of a sequence of daily photographs shot from the artist's hometown, Lima, Peru, the video portrays the former prison island of El Frontón. The characteristic haze of Lima's atmosphere is as present in the image as the sea and sky surrounding the island. This foggy effect not only sets a mood in the video or implies the passage of time. It also affects the view of the island, at times making it visible, at times making it disappear—much like the ambiguous history of human rights in this territory, where a prison massacre took place in 1986.<sup>3</sup> The remoteness of an island, as the writer Judith Schalansky has noted, makes for a natural prison, a place for the undesirable, displaced and digressive. It makes peaceful living the exception rather than the rule, creating a place to more likely find a rule of terror than an egalitarian utopia.<sup>4</sup>

Political and atmospheric disturbances on another Pacific island were the starting point for *Progress in Action* (2013), a video installation by Nicholas Mangan. This work was inspired by the civil and ethnic conflicts on Bougainville Island, in Papua New Guinea, galvanised in 1989 by the awareness of environmental pollution caused by the copper mining activities at Panguna. The exploitation awakened struggles for independence, sovereignty, and landownership on the island. Due to

the shortages of food, fuel, and basic services during the years of civil unrest, citizens set themselves up to develop various means and tools of survival, including using coconut oil as fuel. Invented in the Philippines during World War II, copra biofuel, as it is called, tackled isolation through local resourcefulness. *Progress in Action* consists of a short, silent video made up of archival footage reporting on the Bougainville uprisings. Its projector is powered by copra biofuel produced on-site by an electric generator connected to an ad hoc, yet fully functioning, refinery created by the artist. A certain scent and palpable sound vibration provoke the imagination.

Scarcity and chemistry are also central to Fritzia Irizar's artwork *Naturaleza de imitación* [Fake Nature] (2012). Presented in the exhibition as a single-cut gem under a vitrine, the object appears to be a diamond. However, it's not one that surfaced through the Earth's mantle through volcanic eruptions and was mined. Instead, it comes from a commercial laboratory that fabricates personalized diamonds by using a lock of hair supplied by its commissioner. These gemstones are synthetically produced through a process involving, among other steps, the extraction and heating of carbon molecules in hair. Irizar supplied hair from the Tarahumara, an indigenous community situated in the mountains of the northern state of Chihuahua, Mexico. Last year, this region faced its most severe droughts in almost a century. The Tarahumaras' experience of hunger due to resultant water shortages and agricultural problems was severe.

certo aroma e uma vibração sonora palpável provocam a imaginação.

A escassez e a química também são fundamentais na obra *Naturaleza de imitación* [Natureza de imitação] (2012), de Fritzia Irizar. Apresentada na exposição como uma joia de lapidação de corte único numa vitrine, o objeto parece ser um diamante. No entanto, não se trata de uma pedra preciosa que surgiu no manto terrestre com as erupções vulcânicas e foi extraído. Na verdade, ele vem de um laboratório comercial que fabrica diamantes personalizados usando uma mecha de cabelo fornecida por aquele que a encomenda. Essas joias são produzidas de forma sintética por meio de um processo que envolve, entre outras etapas, a extração e o aquecimento de moléculas de carbono do cabelo. Irizar forneceu cabelo da comunidade indígena Tarahumara, situada nas montanhas do estado de Chihuahua, no norte do México. No ano passado, essa região enfrentou a estiagem mais severa em quase um século. A convivência dos Tarahumaras com a fome em função dos consequentes racionamentos de água e dos problemas agrícolas foi grave. Como a desnutrição se reflete na composição biológica do cabelo, a obra da artista cristaliza, metaforicamente, por meio desse “diamante”, um retrato coletivo da fome, chamando atenção para as disparidades extremas de riqueza que sequer percebemos.

A versão artística de desastres naturais ou de adversidades sociais – e suas associações e intersubjetividades implicadas – é uma discussão polêmica desde a Antiguidade. Na melhor das hipóteses, esses debates

influenciam de forma significativa as maneiras pelas quais uma obra é criada, seus processos e formas sendo utilizados mais para interrogar que para evocar as relações conflitantes ali apresentadas. No pior dos cenários, a sensação de choque e temor que uma obra de arte ou uma imagem midiática e sua mensagem ideológica transmitem não são nada diferentes da paralisia que se sente diante de um desastre. No entanto, esses não são desafios exclusivos da arte e das práticas artísticas, valem também para instituições. Um exemplo disso se vê na obra *Year Without a Summer* [Ano sem verão] (2013), de Pratchaya Phinthong.

A obra de Phinthong baseia-se nas incongruências da exposição *Polar World* [Mundo polar] no zoológico Chiang Mai, na Tailândia. A montagem dessa exposição imensa começou em 2010, mas foi repetidamente suspensa por causa de protestos ecológicos. Os planos incluem um ambiente ártico simulado para ursos polares e pinguins. Montada no meio dos trópicos, a exposição é supostamente planejada como uma atração turística que poderia ajudar a economia local e ainda como aparato para servir à conscientização da mudança climática. O primeiro motivo é plausível, mas o segundo, ao exemplificar a artificialidade e o deslocamento, é questionável. Ao incorporar o distanciamento, essa exibição proposta afasta o potencial de imaginar ou participar proporcionado por alternativas mais sustentáveis. A obra *Year Without a Summer* é uma instalação baseada em imagens que confronta de maneira contraintuitiva a exposição que está

Segunda Guerra Mundial, el biocombustible copra, como se le conoce, abordó el aislamiento a través de la creatividad en la generación de recursos. *Progress in Action* consiste en un corto y silencioso video configurado por pietaje filmico de archivo en el que se registran los levantamientos sociales en Bougainville. El proyector que genera su imagen es alimentado por biocombustibles producidos en sitio por un generador eléctrico conectado a una refinería *ad hoc*, si bien plenamente funcional, creada por el artista. Un olor singular y el sonido palpable de una vibración incitan la imaginación.

La escasez y los procesos químicos son también elementos centrales en la obra *Naturaleza de imitación* (2012) de Fritzia Irizar. Presentada en la exposición como una joya solitaria detrás de una vitrina, el objeto parecería ser un diamante. Sin embargo, no es una piedra preciosa que haya emergido del manto volcánico de la Tierra tras erupciones volcánicas, extraído por medio de procesos mineros. En realidad proviene de un laboratorio comercial que fabrica diamantes personalizados utilizando un mechón de cabello de la persona que comisiona la pieza. Estas joyas se producen sintéticamente utilizando un proceso que involucra, entre otros pasos, la extracción y el calentamiento de moléculas de carbón que se encuentran en el cabello humano. Irizar lo hizo con cabellos provenientes de la sierra Tarahumara, comunidad indígena situada en las montañas en la zona Norte del estado de Chihuahua, México. El año pasado, la región enfrentó su sequía más poderosa al transcurrir de casi un

siglo. La experiencia tarahumara de hambre fue grave debido a la escasez de agua y los problemas agrícolas. Como la desnutrición se refleja en la composición biológica del cabello, la obra de la artista al cristalizarse crea una metáfora en la figura de este “diamante” como retrato colectivo de la hambruna, llamando la atención sobre las disparidades extremas respecto a la distribución de la riqueza que parecemos dar por hecho.

La representación artística de desastres naturales o adversidades sociales –sus asociaciones y las inter-subjetividades implicadas– ha dado lugar a un controvertido debate desde la Antigüedad. En el mejor de los casos, estos debates dan cuenta de manera crítica sobre las formas en las que se crea una obra, sus procesos y maneras de interrogar, más que evocar, las relaciones conflictivas que representa. En el peor de los escenarios, el sentimiento de conmoción y pasmo que una obra de arte o una imagen mediatizada y su mensaje ideológico imponen no es diferente a la impotente parálisis que sentimos frente al desastre mismo. Sin embargo, éstos no son sólo desafíos para el arte y las prácticas artísticas, sino que también son retos para las instituciones. Un ejemplo se ve en la pieza, *Year Without a Summer* [Año sin verano] (2013) de Pratchaya Phinthong.

El trabajo de Phinthong se centra en las incongruencias de la propuesta de la exposición *Polar World* [Mundo polar] del zoológico de Chiang Mai en Tailandia. La construcción de esta gran exposición se inició en 2010, pero con frecuencia se ha suspendido debido a las numerosas protestas

As malnutrition is reflected in the biological makeup of hair, the artist’s work metaphorically crystallizes, through this “diamond,” a collective portrait of famine drawing attention to the extreme disparities of wealth we take for granted.

The artistic rendering of natural disasters or social adversities, their associations and implicating intersubjectivities, has been a controversial debate since Antiquity. At best, these debates critically inform the ways in which a work is created, its processes and forms interrogating, rather than evoking, the conflictive relations it renders. At worst, the sense of shock and awe that an artwork or a mediatized image and its ideological message impart is no different from the paralysis felt in the face of disaster. However, these are not only challenges for art and artistic practices but also for institutions. One example is seen in Pratchaya Phinthong’s *Year Without a Summer* (2013).

Phinthong’s work centers on the incongruities of the proposed *Polar World* exhibition at the Chiang Mai Zoo in Thailand. The construction of this massive exhibit began in 2010, but has frequently been suspended due to ecological protests. The plans include a simulated Arctic environment for polar bears and penguins. Set in the middle of the tropics, the exhibit is purportedly intended as a tourist attraction that could help the local economy and as a display to raise awareness of climate change. The former is plausible, but the latter, in exemplifying artificiality and displacement, is questionable. By embodying remoteness, the proposed display distances the potential of

imagining or participating in more sustainable alternatives. *Year Without a Summer* is an image-based installation that counterintuitively confronts the exhibit under construction with images of Exit Glacier’s two-kilometer recession caused by global warming from 1815 to date.

Besides measuring and systematizing climate and its changing course over time, every culture has developed ways to forecast, influence, or control the weather. Everything from rituals to basic tools to sophisticated technologies has been created for these purposes. One of these inventions is a now-missing rainmaking machine unveiled in 1938 by a geophysicist named Juan Baigorri Velar (1891–1972), who pronounced that his electromagnetic device would be able to interrupt periods of drought. In their ongoing research-based project on the meteorites of Campo del Cielo in Argentina, artists Guillermo Faivovich and Nicolás Goldberg came to study Baigorri Velar. The inventor was also one of several explorers to search for a local meteorite missing since 1783: the Mesón de Fierro. Just a year before unveiling his rainmaking machine, Baigorri Velar claimed to have re-discovered that legendary meteorite, but then concealed it after learning that a once-pledged finder’s reward was annulled. Neither this meteorite nor his rainmaking machine has been found. These and other stories that gravitate around Mesón de Fierro surface in the works by Faivovich & Goldberg included in the biennial and are as much the result of an ongoing investigation into meteorites as a basis to explore forms of

sendo construída, usando imagens do retrocesso de dois quilômetros do glaciador Exit, fenômeno causado pelo aquecimento global desde 1815 até os dias de hoje.

Além de medir e sistematizar o clima e sua mudança de comportamento com o passar do tempo, cada cultura desenvolveu maneiras de prever, influenciar ou controlar o clima. De rituais e ferramentas básicas até tecnologias sofisticadas, tudo foi criado com esse propósito. Uma dessas invenções é uma máquina de fazer chover atualmente desaparecida, revelada em 1938 pelo geofísico Juan Baigorri Velar (1891–1972), que anunciou que seu dispositivo eletromagnético seria capaz de interromper períodos de seca. Em seu projeto continuado de pesquisa sobre os meteoritos de Campo del Cielo, na Argentina, os artistas Guillermo Faivovich e Nicolás Goldberg chegaram a estudar Baigorri Velar. O inventor também foi um dos vários exploradores a buscar um meteorito local desaparecido desde 1783: o Mesón de Fierro. Apenas um ano antes de revelar sua máquina de fazer chover, Baigorri Velar afirmou ter redescoberto o lendário meteorito, mas depois o escondeu quando soube da anulação da recompensa prometida a quem o encontrasse. Essas e outras histórias que gravitam em torno do Mesón de Fierro surgem nas obras de Faivovich & Goldberg incluídas na Bienal, e são tanto resultado da pesquisa em andamento sobre meteoritos, como também base para explorar formas de ausência, maneiras de procurar e meios de redescoberta.

Todas essas obras têm em comum uma história anterior de perturbação

atmosférica de algum tipo e o caráter remoto de um evento ou local. A inclusão delas na Bienal também se deu por outros motivos, incluindo uma jornada de descoberta para confrontar o passado de novas maneiras e a realização de expedições no presente para criar novos caminhos adiante. Dessas e de outras maneiras, a exposição *Portais, previsões e arquipélagos* é uma plataforma de lançamento de viagem no tempo e no pensamento. Ela apresenta a arte como portais para outros mundos – portais para imaginações, explorações e manifestações daquilo que está abaixo e acima do espectro social. E, ao fazer isso, ela habita as profundezas do mar, o solo e o espaço sideral para interrogar o presente, refazer o passado e imaginar futuros possíveis.

A saber, as esculturas em feltro tingido naturalmente de Hope Ginsburg representam uma diversidade de esponjas de água doce e salgada, e implicam um experimento pedagógico imersivo em sua produção. A lula gigante de cerâmica de David Zink Yi traz à superfície o que não se vê das profundidades do oceano, e testa igualmente os limites dos materiais e tecnologias que se manifestam nos detalhes e na escala do trabalho. O mergulho em mar profundo abre caminhos para achados que vão muito além de reservas de petróleo, o que resulta numa escultura flutuante de Daniel Steegmann Mangrané. Recordações pessoais se tornam uma perda voluntária, um tesouro submarino e uma escavação de uma criatura no vídeo e na instalação de Daniel Santiago. A exumação natural e a arqueologia urbana são sugeridas nas estruturas

ecológicas. El proyecto involucra la simulación de un entorno ártico para los osos polares y los pingüinos. Ubicado en medio del trópico, la exposición pretende ser una atracción turística que podría ayudar a la economía local, y también como un despliegue creado para generar conciencia sobre el cambio climático. El primero es plausible, pero el segundo objetivo es cuestionable siendo que ejemplifica la artificialidad y el desplazamiento. Al encarnar lo remoto de un territorio, la espacialidad configurada distancia el potencial de la imaginación para poder participar en otras alternativas de sustentabilidad. *Year Without a Summer* es una instalación que se sustenta en imágenes con las que contra-intuitivamente confronta la exposición –en construcción–, que da cuenta de los dos kilómetros de recesión en los contornos exteriores del glaciador, causada por el calentamiento global desde 1815 hasta la fecha.

Además de medir y sistematizar el clima y sus transformaciones al paso del tiempo, todas las culturas han desarrollado formas de predecir, influir o controlar el clima. Desde los rituales y la implementación de herramientas básicas, hasta la tecnología más sofisticada, todo ha sido creado con estos fines. Uno de estos inventos es una máquina para hacer llover –ahora desaparecida– que dio a conocer en 1938 su inventor, el geofísico Juan Baigorri Velar (1891–1972), declarando que su dispositivo electromagnético podría interrumpir los períodos de sequía. En su proyecto de investigación basado en los meteoritos del territorio de Campo del Cielo, en Argentina, los artistas Guillermo

Faivovich y Nicolás Goldberg estudian la trayectoria de Baigorri Velar. El inventor también fue uno de los varios exploradores, quienes desde 1783 recorrieron la región en busca de un meteorito desaparecido: el Mesón de Fierro. Sólo un año antes de inventar su máquina para hacer llover, Baigorri Velar afirmó haber redescubierto el legendario meteorito, pero pronto lo ocultó al enterarse que se había anulado la recompensa para el descubridor. A la fecha no se han encontrado ni el meteorito ni su máquina para hacer llover. Éstas y otras historias que gravitan alrededor del Mesón de Fierro habitan en la superficie de las obras de Faivovich y Goldberg –artistas incluidos en la 9ª Bienal– cuyo trabajo forma parte de un largo y activo proceso de investigación sobre meteoritos, tanto como constituye una plataforma para explorar formas de la ausencia, procesos de búsqueda, y alternativas para el redescubrimiento.

Todas estas obras tienen como trasfondo común una historia generada por algún tipo de perturbación atmosférica, así como las condiciones remotas de un evento o sitio determinados. Su inclusión en la 9ª Bienal está animada también por otras razones, sean viajes de descubrimiento para enfrentar el pasado de forma novedosa, como para hacer expediciones en el presente y crear nuevas rutas por andar. En éstas y otras formas, la exposición *Portales, pronósticos e islotes* es una plataforma de lanzamiento para viajar en el tiempo y en el pensamiento. Las obras se presentan como portales a otros mundos –umbrales a la imaginación, al despliegue de exploraciones y

absence, ways of searching, and means of rediscovery.

All of these works have in common a back-story of an atmospheric disturbance of some kind and the remoteness of an event or a site. Their inclusion in the biennial is for other reasons as well, including a journey of discovery to confront the past in novel ways and to make expeditions into the present that create new routes ahead. In these and other ways, the exhibition *Portals, Forecasts and Monotypes* is a launching platform for traveling in time, and in thought. It presents art as portals to other worlds—portals to imaginations, explorations, and manifestations of what lies underneath and above the social realm. And in so doing, it dwells on the depths of the sea, the ground, and outer space to interrogate the present, remake the past, and imagine possible futures.

To wit, naturally dyed felt sculptures by Hope Ginsburg represent a diversity of freshwater and marine sponges, and entail an immersive pedagogical experiment in their making. David Zink Yi's giant ceramic squid brings to the surface what is unseen from ocean depths, and likewise tests the limits of materials and technologies manifested in the work's detail and scale. Deep sea diving gives way to findings beyond oil reserves, which gives way to a buoyant sculpture by Daniel Steegmann Mangrané. Personal mementos become a willing loss, an underwater treasure, and a creature's excavation in the video and installation by Daniel Santiago. Natural exhuming and urban archeology are

suggested in the dinosaur-shaped, jungle-gym playground structures that Sara Ramo sculpturally deforms. The archaic is figured and de-figured in her installation, and outdated materials for recreation suggest the obsolescence of a game, a reprocessing of ideas and values around safety. A film-screening program includes works by The Otolith Group and William Raban reflecting on passages and apparatus of expeditions.

Among these works that are formally narrative or literally and visually absorbing, there are also opaque and hermetically sealed works that thaw or unfold through one's focused experience. An aficionado group's search for hidden gold inside a forest is as mysterious as the idea of a "marijuana tree" but as imaginary as a buried sculpture—all both captured and released in Liudvikas Buklys's works. Koenraad Dedobbeleer's minimal intervention within a massive industrial space brings both real and artificial natures indoors. A monumental yet ephemeral sculpture by Tony Smith draws on the nature of geometry; it unfolds and folds the nature of things. Natural resin sculpted by Lucy Skaer has acquired an emerald-like, ingot shape that may forever change how the raw material is repurposed in the industry that serially manufactured it. A performance by Juan José Gurrola queries trade secrets. In Cinthia Marcelle's installation, an ethereal carpet of an undesired mineral becomes a portal to an impeded access. A scientific investigation of a fictional treaty on energy spheres takes on a spectral presence in Michel Zóximo's work. Grounds

de trepa-trepa de parquinho em formato de dinossauro que são deformadas esculturalmente por Sara Ramo. O arcaico é figurado e desfigurado em sua instalação, e materiais de recreação ultrapassados sugerem a obsolescência de um jogo, um repro-cessamento de ideias e valores acerca da segurança. Um programa de exibição de filmes inclui obras do The Otolith Group e de William Raban, que refletem sobre as passagens e os aparatos das expedições.

Em meio a essas obras que são formalmente narrativas ou literal e visualmente absorvedoras, há também obras opacas e hermeticamente fechadas que se derretem ou se desdobram pela experiência concentrada do sujeito. A busca de um grupo de aficionados por ouro escondido numa floresta é tão misteriosa quanto a ideia de um “pé de maconha”, mas algo tão imaginário quanto uma escultura enterrada – tudo isso capturado e liberado nas obras de Liudvikas Buklys. A intervenção minimalista de Koenraad Dedobbeleer num espaço industrial imenso traz tanto a natureza real quanto a artificial para o espaço interno. Uma escultura monumental, apesar de efêmera, de Tony Smith se desenha a partir da natureza da geometria; ela revela e oculta a natureza das coisas. A resina natural esculpida por Lucy Skaer adquiriu a forma de um lingote parecido com uma esmeralda, algo capaz de mudar para sempre a maneira como as matérias-primas são reutilizadas na indústria que fabrica esses itens em série. Uma performance de Juan José Gurrola indaga sobre segredos comerciais. Na instalação de Cinthia Marcelle,

um carpete etéreo feito com um mineral indesejado, transforma-se em portal para um acesso impedido. Uma pesquisa científica sobre um tratado ficcional de esferas de energia assume presença espectral na obra de Michel Zóximo. Os solos e as paisagens tornam-se visíveis à medida que você caminha pela instalação de Elena Damiani.

A atmosfera e o que está além dela, a profundidade infindável que é o céu e a infinidade do chamado espaço sideral são ora capturados, ora conectados às obras de arte em exibição. A dança de nuvens esfumadas e da Lua, o encontro de carbono fumegante com o oceano; essas aproximações tocantes são imagens em movimento de Thiago Rocha Pitta. Do oceano, George Levantis sintetiza um mar descendo das estrelas. A longa distância até o sol numa noite curta do verão nórdico e uma tempestade de raios incessante, com duração de um ano todo nos trópicos, são capturadas na fotografia de Suwon Lee. Um relâmpago é petrificado na obra de Allan McCollum – um evento com duração de um milissegundo que é estudado e registrado em milhares de documentos. E o que é invisível ao olho tem outras formas de ser retratado. O comprimento do fio utilizado no trabalho têxtil de Jason Dodge tem a medida da distância da troposfera à atmosfera, e sua cor é a mesma do céu noturno de inverno de Porto Alegre. Apesar de não ter som, reverberações tênues são sentidas na galáxia de esferas e esculturas orgânicas de Erika Verzutti. As fotografias de Trevor Paglen tornam perceptíveis satélites encobertos em órbita. Uma escultura de Allora & Calzadilla pode

manifestaciones de aquello que existe debajo de la esfera social y sobre ella. Y para hacerlo, habita en las profundidades del mar, la tierra y el espacio exterior para interrogar el presente, redibujar el pasado e imaginar futuros posibles.

Se debe saber que las esculturas de Hope Ginsburg, hechas de fieltro naturalmente teñido, representan una gran diversidad de esponjas marinas y de agua dulce, involucrando una experiencia pedagógica inmersiva en su proceso creativo. El calamar gigante de cerámica de David Zink Yi presenta –desde las profundidades del océano– lo que no se ve en la superficie; poniendo a prueba, del mismo modo, los límites de los materiales y las tecnologías, manifestados en los detalles y la escala de la obra. La inmersión profunda devela el acceso a resultados más allá de las reservas petrolíferas; ello da lugar a una escultura flotante de Daniel Steegmann Mangrané. Los recuerdos personales se convierten en una pérdida voluntaria; un tesoro bajo el agua y la excavación de una criatura submarina habita la video-instalación de Daniel Santiago Salguero. La exhumación natural y la arqueología urbana están evocadas en las estructuras lúdicas con forma de dinosaurio para ejercitar el cuerpo que Sara Ramo deforma plásticamente. En su instalación, lo arcaico asume una corporalidad y se desfigura; los materiales obsoletos utilizados en su creación sugieren la obsolescencia del juego, incitando una reelaboración de las ideas y valores entorno a la seguridad. Sumado a ello, un programa de proyección fílmica presenta obras de The Otolith Group y de William

Raban reflexionando sobre pasajes y aparatos de expedición.

Entre estas obras que son visualmente absorbentes –sean formalmente narrativas o literales– también hay obras opacas y herméticamente cerradas que se deshuelan o acontecen de forma exclusiva a través de la experiencia individual. La búsqueda de oro escondido en el interior de un bosque por un grupo de aficionados es tan misteriosa como la idea de un ‘árbol de la marihuana’, pero tan imaginativa como una escultura enterrada; ambas capturadas y liberadas en la obra de Liudvikas Buklys. La presencia mínima de la intervención de Koenraad Dedobbeleer dentro de un espacio industrial masivo desplaza hacia su interior dos naturalezas, una real y otra artificial. Una escultura monumental pero efímera de Tony Smith basada en la naturaleza de la geometría, pliega y despliega la naturaleza de las cosas. La resina natural esculpida por Lucy Skaer ha adquirido la forma de un lingote semejante a la esmeralda, que bien pudiera cambiar de manera irreversible la forma en que se reutiliza esta materia prima en la industria que la fabricó en serie. Un performance de Juan José Gurrola revela información mercantil confidencial. En la instalación de Cinthia Marcelle, una alfombra etérea hecha de un mineral indeseable se convierte en el portal de un acceso impedido. La investigación científica sobre un tratado ficticio, en el que se reflexiona sobre esferas de energía, adquiere una presencia espectral en la obra de Michel Zóximo. Terrenos y paisajes se hacen visibles al caminar por la instalación de Elena Damiani.

and landscapes become visible as you walk by Elena Damiani’s installation.

The atmosphere and what’s beyond, the unending depth that is the sky, and the infinity of so-called outer space are at times captured, at times connected with the artworks on display. The dance of smoky clouds and the moon; the meeting of steaming carbon and the ocean, these touching encounters are moving images by Thiago Rocha Pitta. From the ocean, George Levantis encapsulates a sea descending from the stars. The far distance to the sun on a short Nordic summer night, and an incessant, year-round lightning storm in the tropics, are captured in Suwon Lee’s photography. Lightning is petrified in Allan McCollum’s work—a millisecond-long event studied and recorded in thousands of documents. And what is invisible to the eye has other forms of being pictured. The length of thread used for Jason Dodge’s textile-work measures the distance from troposphere to atmosphere; its color, the winter night sky of Porto Alegre. And though soundless, tenuous reverberations are felt in the galaxy of spheres and organic sculptures by Erika Verzutti. The photographs of Trevor Paglen make perceptible covert orbiting satellites. A sculpture by Allora & Calzadilla may be used to reach the International Space Station. Citizens of Porto Alegre can urbanize a Moon acre bought by Bik Van der Pol or find a fallen satellite by Aleksandra Mir on their city grounds. Contemplation alone offers an expedition in search of a mythical animal called Bivar, a space journey into a galaxy created by Fernando Duval.

Beyond imagining and envisioning, connecting to the ground and finding alternative ways to engage with the environment entails seeing ideas as movements that tip, spin, and overturn ways in which nature and culture are intimately and communally experienced. In a sci-fi short film by Luiz Roque, the possible futures of transgender operations, their politics felt, are tested and speculated upon. Through a televised operating theater miniseries, Audrey Cottin connects distance medicine researchers with the citizens of a factory town in Brazil. Inspired by equine therapy and child autism, Eduardo Navarro’s performance highlights the cultured sense of remoteness given to both wildlife and empathy. Nature is explored with intimate lyrical resonance in Jessica Warboys’s work. Robert Rauschenberg’s mud sculpture responds to sound waves and its viewer’s proximity. Affection and trust expressed by objects on temporary loan is an exercise in pausing their presumed obsolescence in the work of Tania Pérez Cordova.

*Portals, Forecasts and Monotypes* also includes artworks that fall between or just outside these explorations, ideas, and sensibilities. These have nonetheless conceptually accompanied the curatorial concept since the beginning. Some of these particular artists are considered gravitational forces in the exhibition; their artworks are positioned as conceptual monotypes, islands, and forms of cairn. The exhibition presents magnetic works by Takis, cloud and sand machines by David Medalla, gold-leaf paintings by Mira Schendel, and a systems work by Hans Haacke. Each

ser utilizada para chegar à Estação Espacial Internacional. Cidadãos de Porto Alegre podem urbanizar um acre de território lunar comprado por Bik Van der Pol ou encontrar um satélite caído de Aleksandra Mir no território da cidade. A mera contemplação proporciona uma expedição em busca de um animal mítico chamado Bivar, uma jornada espacial numa galáxia criada por Fernando Duval.

Além de imaginar e vislumbrar, conectar-se ao solo e encontrar maneiras alternativas de se envolver com o ambiente pressupõe encarar ideias como movimentos que inclinam, giram e colocam de pernas para o ar as maneiras pelas quais a natureza e a cultura são vivenciadas no âmbito íntimo e comunal. Num curta-metragem de ficção científica de Luiz Roque, os futuros possíveis das operações transgênero, bem como de sua trama política, são testados e especulados. Por meio de uma minissérie televisada situada numa sala de cirurgia, Audrey Cottin conecta pesquisadores de telemedicina aos cidadãos de uma cidade industrial no Brasil. Inspirada pela terapia equina e pelo autismo infantil, a performance de Eduardo Navarro destaca o sentido elaborado de distanciamento atribuído tanto à vida selvagem quanto à empatia. A natureza é explorada com ressonância lírica íntima na obra de Jessica Warboys. A escultura de lama de Robert Rauschenberg responde às ondas de som e à proximidade de seus espectadores. A afeição e a confiança expressas em objetos emprestados temporariamente são um exercício para pausar sua obsolescência presumida na obra de Tania Pérez Cordova.

*Portais, previsões e arquipélagos* também inclui obras de arte que recaem entre ou precisamente fora dessas explorações, ideias e sensibilidades. Ainda assim, essas obras seguiram conceitualmente a proposta curatorial desde o princípio. Alguns desses artistas específicos são considerados forças gravitacionais na exposição; suas obras são posicionadas como arquipélagos conceituais, ilhas e formas de dolmens. A exposição apresenta obras magnéticas de Takis, máquinas de areia e nuvem de David Medalla, pinturas com folhas de ouro de Mira Schendel, e uma obra sistemática de Hans Haacke. Cada um desses artistas criou novas linguagens artísticas desde a década de 1960; suas práticas fornecem molduras maleáveis a partir das quais se pode levar em conta a colaboração, a mediação e a noção de estrangeiro.

Inquestionavelmente, essa década de turbulências políticas estava se definindo globalmente. Além da emergência de novas linguagens artísticas na época que ainda são usadas hoje em dia, uma série de eventos inter-relacionados estava por remodelar sistemas e demandas em todos os níveis. Um desenvolvimento intensificado do espaço aéreo e das tecnologias de informação ocorria em paralelo à ascensão de repressões políticas, revoluções e guerras civis, junto de poderosas manifestações de conscientização social e ecológica. No campo das artes, houve também uma explosão de colaborações e iniciativas experimentais que refletiam esses desenvolvimentos, por vezes de forma paradoxal e, em algumas ocasiões, também de maneira paradigmática. Em *Portais, previsões e arquipélagos*, as

La atmósfera y lo que está más allá de la profundidad sin fin –que son el cielo y la infinidad del llamado ‘espacio exterior’– son capturados algunas veces y, en ocasiones, se relacionan con obras de arte presentes en la muestra. La danza de las nubes de humo y de la Luna; el encuentro de vapor de carbono con el océano son acercamientos que conmueven en las imágenes de Thiago Rocha Pitta. Partiendo del océano, George Levántis encapsula un mar que desciende de las estrellas. La distancia hasta el Sol en una breve noche de verano nórdico y, en el trópico, la incesante tormenta eléctrica –cuya duración abarca el transcurrir de todo el año– son capturadas en la fotografía de Suwon Lee. Los rayos se petrifican en el trabajo de Allan McCollum, un evento que acontece en una milésima de segundo, y el cual es estudiado y registrado en miles de documentos. Pues aquello que es invisible para el ojo tiene otras formas de ser retratado. La longitud del hilo utilizado para el trabajo textil de Jason Dodge mide la distancia entre la troposfera a la atmósfera. Su color: el del cielo de las noches de invierno en Porto Alegre. Y, aunque carente de sonido, se perciben tenues reverberaciones en la galaxia de esferas y esculturas orgánicas de Erika Verzutti. Las fotografías de Trevor Paglen hacen perceptibles satélites encubiertos en órbita. Una escultura realizada por Allora y Calzadilla se puede utilizar para llegar a la Estación Espacial Internacional. Los ciudadanos de Porto Alegre pueden urbanizar un acre de la Luna comprado por Bik Van der Pol; o encontrar en las zonas urbanas el

satélite caído de Aleksandra Mir. La sola contemplación ofrece ya una expedición en búsqueda de un mítico animal llamado Bivar –viaje espacial hacia una galaxia creado por Fernando Duval.

Más allá de imaginar y previsualizar, la conexión con la tierra y la búsqueda de formas alternativas de interactuar con el medio ambiente permiten ver las ideas como movimientos que puntean, rotan y voltean las distintas maneras en las que se experimentan en comunidad la naturaleza y la cultura. En un cortometraje de ciencia ficción de Luiz Roque, los futuros posibles de las cirugías transexuales, encarnados, se ponen a prueba y se especula sobre sus políticas. A través de una miniserie teatral operativa que es televisada, Audrey Cottin conecta a distantes investigadores médicos con los ciudadanos de una ciudad industrial en Brasil. Inspirado por la equinoterapia y el autismo infantil, el performance de Eduardo Navarro destaca el remoto sentir respecto a la fauna y la empatía. La naturaleza es explorada en una resonancia lírica intimista en la obra de Jessica Warboys. La escultura de barro de Robert Rauschenberg responde a ondas sonoras y a la proximidad de quien la contempla. El afecto y la confianza – expresada en los objetos en préstamo temporal– es el intento que anima la obra de Tania Pérez Córdoba por pausar la asumida obsolescencia que les caracteriza.

*Portales, pronósticos e isletes* incluye también obras de arte que se encuentran fuera o sobre los bordes de estas exploraciones, ideas y sensibilidades. Sin embargo,

of these artists created new languages in art since the 1960s; their practices provide malleable frames from which to consider collaboration, mediation, and the idea of the foreign.

Unquestionably, that politically turbulent decade was globally defining. Beyond the emergence of new art languages at the time, which are still used today, a series of interrelated events was to reshape systems and orders at all levels. An intensified development of aerospace and information technologies occurred parallel to the rise of political repression, revolutions, and civil wars, along with powerful manifestations of social and ecological consciousness. In the art field, there was also a burst of experimental collaborations and initiatives that reflected these developments, at times paradoxically, and on occasions also paradigmatically. In *Portals, Forecasts and Monotypes*, artworks and projects ensuing from these situations are considered imagination machines—inspiring and moving, formally strange, and materially improbable if it weren’t for collaboration.

**Encounters with Imagination Machines** Commissioning art was at the crux of the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre, as most of the artworks and projects presented in it were especially created for the occasion. Several of these were realized through Imagination Machines, a collaborative commissioning arts program especially designed for this edition of the biennial. This program created partnerships between artists and industries, research centers, and independent communities in Brazil.

It paid specific attention to exploring ways to artistically address natural resources and diverse technologies. The aims of the program were to open spaces of dialogue, exchange, and experimentation in uncommon settings for artistic creation, using regional materials, knowledge, tools, and resources, in the hope that new ideas or projects would result. Whether these were physically or performatively materialized, the Imagination Machines projects are presented in the biennial exhibition *Portals, Forecasts and Monotypes*. Also included in this exhibition are several works created through similar collaborative programs developed over the past five decades in South and North America, Europe, and Asia.

For the 9th Bienal, the participating artists in Imagination Machines were Bik Van der Pol, Audrey Cottin, Cinthia Marcelle, Luiz Roque, Lucy Skaer, and Daniel Steegmann Mangrané. The collaborating institutions included Irani, a cellulose and resin company; the steel mining industries of Gerdau; microgravity and robotics research institutes, and other departments of the Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) in Porto Alegre; an ocean oil-platform construction site owned by Petrobras; and the community of Porto Alegre directly involved in the state initiative of participatory budgeting (to develop an urban plan for an acre in the Moon!).

This exhibition catalog includes texts on each of these projects, and additionally, an essay by the 9th Bienal space curator Bernardo José de Souza on the intensive process of manifesting these commissions.



obras de arte e os projetos oriundos dessas situações são considerados como máquinas de imaginação – inspiradoras e comoventes, formalmente estranhas e materialmente improváveis, se não fosse a colaboração.

#### Encontros em Máquinas da Imaginação

A maioria das obras e projetos apresentados na 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre foram especialmente criados para a exposição, fazendo com que as comissões se tornassem um ponto crucial. Várias dessas obras foram realizadas por meio do Máquinas da Imaginação, um programa de comissionamento colaborativo em arte planejado especialmente pela 9ª Bienal. O programa estabeleceu parcerias entre artistas e indústrias, centros de pesquisa e comunidades independentes no Brasil, concentrando-se especificamente na exploração das abordagens artísticas dos recursos naturais e tecnologias diversas. Os objetivos do programa eram abrir espaços de diálogo, troca e experimentação em configurações atípicas à criação artística, utilizando materiais, conhecimento, ferramentas e recursos regionais, na esperança de que novas ideias ou projetos resultassem disso. Os projetos do Máquinas da Imaginação, materializados performática ou fisicamente, são apresentados na exposição *Portais, previsões e arquipélagos* da 9ª Bienal. Essa exposição abrange ainda várias obras criadas por meio de programas colaborativos semelhantes desenvolvidos nas últimas cinco décadas na América do Norte e do Sul, na Europa e na Ásia.

Para a 9ª Bienal, os artistas participantes do Máquinas da Imaginação

foram Bik Van der Pol, Audrey Cottin, Cinthia Marcelle, Luiz Roque, Lucy Skaer e Daniel Steegmann Mangrané. Entre as instituições que colaboraram estavam a Irani, uma empresa de resina e celulose; as indústrias siderúrgicas da Gerdau; centros de pesquisa em microgravidade e robótica, entre outros departamentos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS em Porto Alegre; uma área de construção de plataformas petrolíferas de alto-mar, de propriedade da Petrobras; e a comunidade de Porto Alegre diretamente envolvida na iniciativa pública de elaboração de orçamentos participativos (para desenvolver um plano urbano para um território na Lua!).

Este catálogo da exposição inclui textos sobre cada um desses projetos e, além disso, um ensaio do curador do espaço da 9ª Bienal, Bernardo José de Souza, sobre o intenso processo no desenvolvimento dessas comissões. Também aqui é publicada uma conversa conduzida por Luiza Proença, editora do catálogo, com as curadoras da nuvem Daniela Pérez e Júlia Rebouças, onde elas discutem o que foi aprendido, desejado, conquistado e também deixado de lado no processo curatorial de Máquinas da Imaginação. Para fornecer um contexto histórico da arte mais aprofundado, o anexo deste catálogo contém documentos sobre alguns programas artísticos de comissionamento colaborativo e iniciativas independentes que influenciaram o Máquinas da Imaginação. A seguir, apresento o contexto histórico a partir do qual o programa surgiu e como ele acabou se materializando.

conceptualmente estas figuras han acompañado el concepto curatorial desde el principio. Algunos de estos artistas podrían ser considerados como centros gravitacionales de la exposición; sus obras se sitúan como monotipos conceptuales, islas, marcas territoriales. La exposición presenta obras magnéticas creadas por Takis; máquina de arena y nube de David Medalla; pinturas hechas con hoja de oro de Mira Schendel; y una obra sistemática de Hans Haacke. Cada uno de estos artistas crearían nuevos lenguajes en el arte desde la década de 1960, sus prácticas constituyen marcos maleables desde los que se han de considerar los procesos de colaboración, mediación y la idea de lo extranjero.

Sin lugar a dudas, esa década políticamente turbulenta definiría el mundo entero. Más allá de la aparición de nuevos lenguajes artísticos, que a la fecha todavía se utilizan, una serie de sucesos interrelacionados habrían de reestructurar los sistemas y los ordenamientos en todos los niveles. Un desarrollo intensificado de las tecnologías de información y aeroespaciales se produjo en paralelo al aumento de la represión política; revoluciones y guerras civiles, junto con poderosas manifestaciones de concientización social y ecológica. En el campo del arte, también hubo una explosión de colaboraciones e iniciativas que reflejan estos desarrollos, a veces, paradójicamente, y en ocasiones asentándose como paradigmas. En *Portales, pronósticos e islotes*, obras y proyectos derivados de estas situaciones se consideran máquinas de imaginación inspiradoras y conmovedoras; formalmente extrañas

y materialmente improbables, si no fuera por las colaboraciones que las engendraron.

#### Encuentros con las Máquinas de la Imaginación

Comisionar obras de arte fue esencial en la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, ya que la mayoría de las obras y proyectos que en ella se han presentado han sido creados especialmente para la ocasión. Varios de estos proyectos se realizaron a partir del programa de arte colaborativo Máquinas de la Imaginación, con obras específicamente diseñadas para esta edición de la Bienal. Este programa creó asociaciones entre los artistas y las industrias; así como con los centros de investigación y las comunidades independientes en Brasil. Durante estos procesos la atención se centró, de manera especial, en la exploración sobre las diversas formas de abordar artísticamente los recursos naturales y las diversas tecnologías. Los objetivos del programa se enfocaron en lograr abrir espacios de diálogo, intercambio y experimentación en escenarios poco comunes para la creación artística; utilizando materiales de la región, conocimientos locales, herramientas y recursos, con la esperanza de que, a partir de ellos, se engendraran nuevas ideas o proyectos. Ya fuera que los proyectos se materializaran física o performativamente, los proyectos de Máquinas de la Imaginación se presentan en la exposición de la 9ª Bienal *Portales, pronósticos e islotes*. En esta exposición se incluyen también varias obras creadas en los diversos programas de colaboración de tipología similar desarrollados

Also published here is an interview by Luiza Proença, the catalog’s editor, with 9th Bienal cloud curators Daniela Pérez and Júlia Rebouças. They discuss what was learned, wished for, gained, and also overlooked in the curatorial process of Imagination Machines. To provide a deeper art historical background, the appendix of this catalog contains documents on some of the collaborative commissioning programs and independent initiatives that were influential to Imagination Machines. In the following, I will introduce the historical context from which Imagination Machines emerged, and how the program has come to materialize.

Imagination Machines takes much of its inspiration from the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art in the United States (from here, referred to as A&T and LACMA). Developed in 1967–1971, A&T consisted of partnerships between visual artists and various manufacturing, industrial, and technology corporations. Much like the United States of the late 1960s, Brazil today is home to major industries. Likewise, the board of both LACMA and the Bienal are leading business and cultural entrepreneurs. While the biennial organizer, the Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, is neither a permanent museum nor a collecting institution like LACMA, education is its primary mission, not an afterthought.

The purpose of delineating these shared characteristics is not to compare the institutions as such, as they are significantly different. It

is to point to the particularities of a precise context in which a program such as A&T emerged, and in which a program such as Imagination Machines could be created. When conceiving the A&T, in 1966, the curator Maurice Tuchman looked at how several modern art movements had a “collective will to gain access to modern industry,” though they had mostly addressed this as a concept rather than having direct involvement in industry’s systems and technologies. He identified a history of artistic intent, while noticing the heavily industrialized, technologically advanced, and manufacturing-oriented context of Southern California as an untapped site of artistic production. Tuchman perceived the museum, with its established network of relations in both the art world and the corporate sector, as a bridge-builder and broker between these two fields.<sup>5</sup>

At the invitation to present a curatorial proposal for the 9th Bienal, in April 2012, A&T was in the back of my mind—along with a passion for commissioning art and working collaboratively with artists and diverse communities. Artists whose work I admired had an experimental practice that involved engaging communities in participatory ways or that initiated partnerships to exchange ideas, materials, and skillsets. In those collaborative processes, a certain transversal movement generally occurred, creating new collective imaginaries and work cultures that were less hierarchical and more participatory and integrated. This would be a defining feature when I prepared my proposal, as it took into

O programa Máquinas da Imaginação se inspira em grande medida no programa Art and Technology do Los Angeles County Museum of Art nos Estados Unidos (daqui em diante, referidos como A&T e LACMA, respectivamente). Desenvolvido entre 1967 e 1971, o A&T consistia em parcerias entre artistas plásticos e várias empresas de manufatura, indústria e tecnologia. Assim como os Estados Unidos em fins dos anos 1960, o Brasil abriga hoje grandes indústrias. Da mesma forma, tanto o conselho do LACMA quanto o da 9ª Bienal são empreendedores culturais e profissionais de liderança. Embora a organizadora da exposição, a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, não seja um museu permanente nem uma instituição colecionadora como o LACMA, a educação é sua principal missão, e não um adendo.

O objetivo de delinear essas características compartilhadas não é o de comparar as instituições, posto que elas são significativamente diferentes, mas sim de apontar as particularidades de um contexto preciso no qual um programa como o A&T surgiu e no qual um programa como o Máquinas da Imaginação pôde ser criado. Ao conceber o A&T, em 1966, o curador Maurice Tuchman observou como diversos movimentos da arte moderna tinham uma “disposição coletiva de ganhar acesso à indústria moderna”, embora a maioria tenha abordado isso como um conceito em vez de ter envolvimento direto com os sistemas e tecnologias da indústria. Ele identificou um histórico de intenções artísticas enquanto observava o contexto altamente

industrializado, tecnologicamente avançado e voltado à manufatura que existia no sul da Califórnia, como local inexplorado de produção artística. Tuchman encarou o museu, com sua rede estabelecida de relações tanto no mundo da arte quanto no setor corporativo, como meio de estabelecer pontes e intermediar esses dois campos<sup>5</sup>.

Na ocasião do convite para apresentar uma proposta curatorial para a 9ª Bienal, em abril de 2012, o A&T estava percorrendo minhas ideias – junto com uma paixão por arte comissionada e pelo trabalho colaborativo com artistas e comunidades variadas. Artistas cujo trabalho eu admirava tinham uma prática experimental que envolvia o engajamento de comunidades de maneiras participativas ou que desencadeassem parcerias para trocar ideias, materiais e habilidades. Nesses processos colaborativos, geralmente ocorria um certo movimento transversal, criando novos imaginários coletivos e culturas de trabalho que eram menos hierárquicos e mais participativos e integrados. Isso viria a ser uma característica determinante quando preparei minha proposta, já que ela levava em conta a maneira como a cidade de Porto Alegre e as origens da comunidade da Bienal do Mercosul pareciam adequadas para desenvolver um programa colaborativo de comissionamento. Por exemplo, o Brasil está vivenciando um *boom* econômico e cultural graças a suas várias indústrias em expansão; Porto Alegre havia sediado o Fórum Social Mundial e, pouco depois, tornou-se o polo do Fórum Internacional de Software Livre. Em seguida, havia o nome bastante sugestivo da

en las últimas cinco décadas en América del Sur, del Norte, Europa y Asia.

Para la 9ª Bienal, los artistas participantes en Máquinas de la Imaginación fueron: Bik Van der Pol, Audrey Cottin, Cinthia Marcelle, Luiz Roque, Lucy Skaer y Daniel Steegmann Mangrané. Las instituciones participantes incluyen a Irani –una empresa de celulosa y resina; las industrias mineras de acero de Gerdau; los institutos de investigación robótica y de micro-gravedad; así como otros departamentos de la Pontificia Universidad Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS en Porto Alegre; la plataforma marina de extracción petrolífera, propiedad de Petrobras; y la comunidad de Porto Alegre, involucrada directamente con la iniciativa estatal de presupuesto participativo (¡Para desarrollar una planeación urbana para la extensión de un acre en la Luna!).

El catálogo de la exposición incluye textos sobre cada uno de los proyectos; además de un ensayo escrito por el curador del espacio, Bernardo José de Souza, reflexionando sobre el intenso proceso de conformación de estas comisiones en la 9ª Bienal. También se publica la entrevista realizada por Luiza Proença, editora del catálogo, con las curadores de la nube –Daniela Pérez y Júlia Rebouças. En ella hablan de lo que se aprendió; de lo que se deseaba; de lo que se ganó; y también de lo que se ignoró durante el proceso curatorial de Máquinas de la Imaginación. Con la finalidad de contextualizar históricamente con mayor profundidad, el apéndice del catálogo contiene documentos sobre

algunos de los programas de colaboración comisionados; así como iniciativas independientes que han influenciado a Máquinas de la Imaginación. Ahora presentaré el contexto histórico del que surge Máquinas de la Imaginación, y cómo ha venido materializándose su programa.

Máquinas de la Imaginación se inspira en gran medida en el programa Art & Technology de Los Angeles County Museum of Art en los Estados Unidos (a partir de ahora referidos como A&T y LACMA). Desarrollado entre 1967-1971, A&T consistía en el establecimiento de alianzas entre artistas visuales y diversas corporaciones industriales y de fabricación; así como empresas tecnológicas. Al igual que en los Estados Unidos a fines de 1960, el Brasil de hoy es sede de importantes industrias. Del mismo modo, la mesa directiva de LACMA y de la 9ª Bienal está configurada por destacados empresarios y promotores culturales. Mientras que la Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul –organizadora de la Bienal– no es un museo permanente ni una institución con posibilidades de recaudación de fondos como LACMA, la educación es su principal misión, no una idea secundaria.

La delimitación de estas características comunes no tiene como propósito comparar las instituciones, ya que son significativamente diferentes. La intención es señalar las particularidades contextuales en las que un programa como A&T surgió; así como en el que se ha podido crear un programa como Máquinas de la Imaginación. Durante el proceso de concepción de A&T en 1966, el

account how the city of Porto Alegre and the origins and community of the Bienal seemed suited to develop a collaborative commissioning program. For example, Brazil was experiencing a cultural and economic boom due to its various burgeoning industries; Porto Alegre had been the first home of the World Social Forum and, a bit later, became the hub of the International Free Software Forum. Then, there was the very suggestive name of the Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. As it may be insinuated by its name, the foundation of this biennial in 1996 dovetailed with the regional economic and political agreement known as Mercado Comum do Sul, established in 1991.<sup>6</sup> So, at first sight, all parts seemed to fit together, and a program like Imagination Machines looked like it could start at the press of a button. But of course, this wasn't the case.

In the review of the preliminary curatorial proposal by the Bienal's trustees and advisors, it was specifically the concept of Imagination Machines, among the rest of the exhibition's programs, that was questioned. It implied several things beyond experimentation and collaboration. For example, that fundraising strategies would need to change; that other departments of both the biennial and its would-be partners, say, beyond those of marketing or social responsibility, would need to be convinced and involved; that in this process, other commitments would need to be made, with the staff and with artists; and, ultimately, that the likelihood of that very proposed conviviality and collaboration couldn't

be forecasted; thus, its results were unpredictable. (I thought all this was all the more reason to develop the program, of course.) Before the idea of Imagination Machines was entirely eliminated from the overall proposal, the president of the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre Patricia Fossati Druck suggested testing the idea: to present the program to one corporation and see whether they agreed to participate, as a kind of pilot interview.

*How would we, would you, would the artist measure the success of the collaboration... by the quality of an ensuing artwork?* That was the first question the executives raised after my presentation pitch of Imagination Machines; and my response was intentionally abstract, along the lines of *If all those involved enjoy the process*, as setting measuring standards at the start of a program was not an option. I felt that using relative notions of success or quality would have been disastrous. The overall curatorial proposal was in fact interrogating conventional distinctions. To my surprise, however, the conversation continued after that first exchange, and at the end of the pilot-interview, the company agreed to participate. The Bienal organizers gave the green light to develop the proposal. That was in May 2012. However, it took several more weeks to fully shape the proposal, and many months to actually begin. Imagination Machines certainly didn't come with a simple “ON” button. The questioning continued, from all sides.

In discussions with the Bienal's curatorial team about the proposal for Imagination Machines, between May

Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Como o nome sugere, a fundação desta Bienal em 1996 foi articulada com base no acordo regional de cunho político e econômico, o Mercado Comum do Sul, estabelecido em 1991<sup>6</sup>. Então, à primeira vista, todas as partes pareciam se encaixar, e um programa como o Máquinas da Imaginação parecia capaz de começar ao simples pressionar de um botão. Mas, claro, não foi o caso.

Na revisão da proposta curatorial preliminar pelos administradores e conselheiros da Bienal, foi especificamente o conceito de Máquinas da Imaginação, em meio aos demais programas da exposição, que foi questionado. Ele implicava diversas coisas além de experimentação e colaboração. Por exemplo, que as estratégias de captação de recursos precisariam ser mudadas; que outros departamentos além daqueles de marketing ou responsabilidade social, tanto da Bienal quanto de seus possíveis parceiros, precisariam ser convencidos e envolvidos; que, nesse processo, outros compromissos precisariam ser assumidos com a equipe e com os artistas; e, por fim, que a probabilidade do convívio e da colaboração propostos não podia ser prevista; assim, seus resultados eram imprevisíveis. (A mim parecia que tudo isso era um motivo ainda maior para desenvolver o programa, obviamente.) Antes da ideia do programa Máquinas da Imaginação ser completamente eliminada da proposta geral, a presidente da 9<sup>a</sup> Bienal do Mercosul | Porto Alegre Patricia Fossati Druck sugeriu que testássemos a ideia: apresentar o programa a uma empresa e ver se concordavam

em participar, como uma espécie de entrevista-piloto.

*Como nós, você, o artista mediríamos o sucesso da colaboração? Pela qualidade de uma obra de arte resultante disso?* Essa foi a primeira pergunta que os executivos fizeram depois da minha apresentação da proposta de Máquinas da Imaginação. Minha resposta foi intencionalmente abstrata, alguma coisa como *se todos os envolvidos desfrutarem do processo*, uma vez que o uso de padrões de medição estabelecidos *a priori* não era uma opção. Senti que usar noções relativas de sucesso ou qualidade seria algo desastroso. A proposta curatorial geral estava, na verdade, questionando as distinções convencionais. No entanto, para minha surpresa, a conversa continuou depois dessa primeira troca e, ao final da entrevista-piloto, a empresa concordou em participar. Então, os organizadores da Fundação Bienal deram carta branca para desenvolver a proposta. Isso foi em maio de 2012. Apesar disso, foram necessárias várias semanas para moldar integralmente a proposta e muitos meses mais para começar de fato. O programa Máquinas da Imaginação certamente não surgiu simplesmente apertando “o botão de ligar”. Os questionamentos continuaram, de todos os lados.

Em discussões com a equipe curatorial da 9<sup>a</sup> Bienal sobre a proposta do Máquinas da Imaginação, ocorridas entre maio e agosto de 2012, ficou cada vez mais claro que o foco inicial do programa em “tecnologia avançada” tinha de ser reconsiderado. De fato, a própria noção e o lugar ocupado pela tecnologia na década de 1960 são radicalmente diferentes hoje

comisario Maurice Tuchman observó cómo varios movimientos artísticos modernos compartían una “voluntad colectiva por lograr acceder a la industria moderna” –aún cuando hasta entonces se había abordado el asunto como un concepto, y no logrando un involucramiento directo en los sistemas industriales y tecnológicos. Tuchman identificó esta historia compartida sobre una misma intención artística, mientras reconocía el contexto altamente industrializado; tecnológicamente avanzado; orientado a la manufactura en el sur de California como un sitio aún inexplorado por la producción artística. Tuchman percibiría al museo –con una red de relaciones bien establecida, tanto en el mundo del arte y el sector empresarial– como un facilitador en el tendido de puentes; un intermediario entre ambos campos.<sup>5</sup>

Al recibir la invitación para presentar una propuesta curatorial para la 9<sup>a</sup> Bienal, en abril 2012, A&T se mantuvo en el trasfondo de mi pensamiento –junto con una pasión por comisionar obras de arte y el trabajo en colaboración con artistas y comunidades diversas. Artistas a quienes admiro, cuentan con una práctica experimental que involucra a las comunidades de manera participativa; o bien induciendo asociaciones para intercambiar ideas, materiales y habilidades singulares. Al poner en marcha estos procesos de colaboración, generalmente ocurre cierta movilidad transversal, creando nuevos imaginarios colectivos y culturas de trabajo menos jerárquicas y más participativas e integradas. Esto habría de ser un rasgo esencial en la elaboración de mi propuesta,

tomando en cuenta los orígenes de la comunidad y la forma en la que la ciudad de Porto Alegre, y de la bienal, parecían adecuados para desarrollar un programa colaborativo. Por ejemplo, Brasil está experimentando un auge cultural y económico debido a sus variadas industrias en proceso de enriquecimiento; Porto Alegre fue la primera sede del Fórum Social Mundial [Foro Social Mundial]; poco tiempo después se convirtió en el centro del Fórum Internacional de Software Livre [Foro Internacional de *Software* Gratuito]. Después, el nombre altamente sugerente de la Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Como insinúa su apelativo, la fundación de esta bienal en 1996 encuadra con el acuerdo económico y político regional conocido como Mercado Comum do Sul [Mercado común del Sur], creado en 1991.<sup>6</sup> Así, a primera vista, todas las piezas parecían acomodarse; sumándose a ellas el factor de que un programa como Máquinas de la Imaginación parecía poderse echar a andar con tan sólo pulsar un botón. Pero, por supuesto, no sucedió así.

En la revisión de la propuesta preliminar curatorial, los patronos y asesores de la Bienal, cuestionaron específicamente la conceptualización de las Máquinas de la Imaginación, entre el resto de los programas de la exposición. La propuesta implicaba varias cosas más allá de la experimentación y la colaboración. Por ejemplo, las estrategias de recaudación de fondos tendrían que cambiar: otros departamentos de la Bienal y de sus posibles asociados –más allá de aquellos relacionados con la comercialización o involucrados con

and August 2012, it became clearer and clearer that the program’s initial focus in “advanced technology” had to be reconsidered. Indeed, the very notion and place that technology had in the 1960s is radically different today—particularly given the references to a program like A&T and the United States, as well as in other collaborative arts initiatives of the time that were influential. The context of the Cold War had to be taken into consideration, and ultimately, the very sites of production beyond those of corporations and manufacturing industries. Other concepts used in the proposal were also questioned by the curatorial team, including the use of the very terms of experimentation and collaboration; and the contemporary corporatization of culture hung over our discussions like a phantom. The critiques were incessant, though mostly constructive. And it didn’t stop there. When the time came to speak to artists about the idea, more questions were raised. That process started in September 2012.

Most artists we initially approached embraced the idea of a collaborative commission, though not all ended up participating in the program, and others immediately declined. It’s important to note here that at the start—because of the time and space constraints we were working with, and more specifically the question of language and the communication demands that a program like this entailed—it was proposed that Imagination Machines would only involve artists in Brazil. Fortunately, the artists’ nationality, place of residence, or languages didn’t limit them. As they began visiting

Porto Alegre, and conceptualizing their works, it became apparent that certain proposals were naturally suited for Imagination Machines. These ideas would come to shape the program. It may be easy to infer by now the passing of time: Imagination Machines really didn’t fully commence until 2013.

Our preliminary conversations with artists took place in tandem to two other central activities in the development of Imagination Machines. On the one hand, the foundation’s development staff began approaching companies to fundraise and propose a collaborative art commission. Many declined.<sup>7</sup> On the other hand, the curatorial team—specifically, Daniela Pérez and me, and in some instances Sarah Demeuse and Júlia Rebouças—began researching similar projects ensuing from collaborative commissioning programs, like A&T, Experiments in Art and Technology (E.A.T.) in the United States, Centro de Arte y Comunicación (CAyC) in Argentina, and Artist Placement Group (APG) in Britain. We also began exploring other instances of collaborative projects that had brought artists together with specialized individuals or organized groups to work in unique ways. Much was learned in these fundraising and curatorial research processes, and much was shared between these teams.<sup>8</sup> In this exchange, Bernardo José de Souza was crucial as the primary interlocutor, and eventually joining this process, which intensified as time went on, was the biennial’s chief producer, Germana Konrath.

We always wanted to showcase some of the influential artworks

em dia – especialmente considerando as referências a um programa como o A&T e os Estados Unidos, bem como em outras iniciativas artísticas colaborativas da época que eram influentes. O contexto da Guerra Fria tinha de ser levado em conta e, por fim, os próprios locais de produção, além dos espaços das corporações e indústrias de manufatura. Outros conceitos usados na proposta também foram questionados pela equipe curatorial, incluindo o uso dos próprios termos de experimentação e colaboração; além do fantasma da corporativização contemporânea da cultura pairando sobre as discussões. As críticas eram incessantes, embora a maioria delas fosse construtiva. E não parou por aí. Quando chegou a hora de falar aos artistas sobre a ideia, surgiram outras perguntas. Esse processo começou em setembro de 2012.

A maioria dos artistas que procuramos inicialmente abraçou a ideia de um trabalho comissionado colaborativo, embora nem todos tenham acabado participando do programa, enquanto outros recusaram imediatamente. É importante observar aqui que, no início – por causa das restrições de tempo e espaço com as quais trabalhávamos, e, mais especificamente, da questão da língua e das demandas de comunicação ocasionadas por um programa assim –, foi sugerido que o Máquinas da Imaginação envolveria somente artistas situados no Brasil. Felizmente, a nacionalidade, o local de residência ou a língua dos artistas não os limitou. À medida que eles começaram a visitar Porto Alegre e a conceituar seus trabalhos, ficou claro que algumas propostas eram

naturalmente adequadas para o programa. Essas ideias viriam inclusive a moldá-lo. Agora parece mais fácil inferir a passagem do tempo: o programa Máquinas da Imaginação não começou de fato até 2013.

Nossas conversas preliminares com os artistas aconteceram paralelamente a duas outras atividades fundamentais para o desenvolvimento de Máquinas da Imaginação. Por um lado, a equipe de desenvolvimento da Fundação Bienal começou a abordar as empresas para captar recursos e propor um comissionamento artístico colaborativo. Muitas recusaram<sup>7</sup>. Por outro lado, a equipe curatorial – especificamente, Daniela Pérez e eu, e, em algumas ocasiões, Sarah Demeuse e Júlia Rebouças – começou a pesquisar projetos similares oriundos de programas colaborativos de comissionamento, como o A&T e o Experiments in Art and Technology – E.A.T. nos Estados Unidos, o Centro de Arte y Comunicación – CAyC na Argentina e o Artist Placement Group – APG no Reino Unido. Também começamos a explorar outras instâncias de projetos colaborativos que juntaram artistas com pessoas especializadas ou grupos organizados para trabalhar de maneiras singulares. Aprendeu-se muito nesses processos de captação de recurso e pesquisa curatorial, e muito foi compartilhado entre essas equipes<sup>8</sup>. Nessa troca, Bernardo José de Souza foi uma figura fundamental como interlocutor primário, e a produtora chefe da 9ª Bienal, Germana Konrath, acabou juntando-se ao processo, que se intensificou com o passar do tempo.

Sempre tivemos interesse em mostrar algumas das obras de arte e

temáticas de responsabilidad social–debían de mostrarse convencidos para involucrarse; siendo que en este proceso, otros compromisos se habrían de establecer con el equipo y con los artistas; y, en última instancia, estaba la probabilidad de que la convivencia y la colaboración propuestas no podían preverse, así que los resultados eran impredecibles. (Por supuesto consideré todo esto como una razón más para desarrollar el programa a profundidad.) Antes de que se eliminara por completo la idea de Máquinas de la Imaginación fuera de la propuesta general, la presidenta de la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, Patricia Fossati Druck, sugirió poner a prueba la idea: presentar el programa a una corporación y ver si estaban de acuerdo en participar o no –pensándolo como una especie de entrevista piloto.

*¿Cómo podemos; cómo podrías; cómo podría el artista medir el éxito de una colaboración... por la calidad de una obra resultante?* Esa fue la primer pregunta que los ejecutivos plantearon después de mi presentación del programa Máquinas de la Imaginación; mi respuesta fue intencionalmente abstracta: *Si todos los implicados disfrutaran del proceso durante su desarrollo*, el establecimiento de normas de medición al inicio del programa no era una opción. Me apreciaba que el uso de nociones relacionadas con el éxito o la calidad podría ser desastroso. De hecho, la propuesta curatorial integral interrogaba este tipo de distintivos convencionales. Sin embargo, para mi sorpresa, la conversación continuó después de ese primer intercambio, y al final de la entrevista-piloto la empresa accedió a participar.

Los organizadores de la Bienal dieron luz verde para desarrollar la propuesta. Esto sucedió en mayo de 2012. No obstante, tomó varias semanas para darle forma plenamente a la propuesta, y muchos meses para comenzar. Ciertamente, las Máquinas de la Imaginación no cuentan con un simple botón de “encendido”. El interrogatorio habría de seguir viniendo desde todos los frentes.

En las conversaciones con el equipo curatorial de la 9ª Bienal, entre mayo y agosto de 2012, se fue haciendo más evidente que había que reconsiderar el foco inicial del programa hacia la “tecnología de punta”. En efecto, la noción y el lugar que la tecnología tenía en la década de 1960 resulta hoy radicalmente diferente – especialmente si consideramos las referencias sobre un programa como A&T y los Estados Unidos; así como otras iniciativas artísticas colaborativas que eran influyentes en esa época. El contexto de la Guerra Fria tuvo que tomarse en cuenta; y, en última instancia, los lugares de producción en sí, más allá de las de las empresas y las industrias manufactureras. Otros conceptos utilizados en la propuesta también fueron cuestionados por el equipo curatorial, incluyendo el uso de términos como ‘experimentación’ y ‘colaboración’. Mientras tanto, la mercantilización de la cultura contemporánea flotaba, como un fantasma, sobre nuestras discusiones. Las críticas eran incessantes, aunque en su mayoría, constructivas. Pero aún no terminaba allí. Llegado el momento de hablar con los artistas sobre el concepto curatorial, se plantearon más preguntas; el proceso comenzó en septiembre de 2012.

and projects being studied, particularly those addressing interactions between nature and culture, natural occurrences, and material culture. They could also convey more diversely what an “experiment” in art had been and could still be; how and what technologies were used; when and why partnerships and collaborations were made. Jointly presenting existing and new artworks and projects would elucidate context through form. The idea was that this would generate—and not solely allude to—an environment of discovery and invention in the exhibition. As I write, I can picture this happening, even if projects are still evolving, negotiations happening, the exhibition yet to be installed. At any rate, by now, Imagination Machines is fully running.

One of the artworks in *Portals, Forecasts and Monotypes* ensuing from these historic commissions is Robert Rauschenberg’s *Mud Muse* (1968–1971), created through A&T and in collaboration with Teledyne, an aviation and aerospace company. This work ensues not only from a very experimental process, and is one of the most telling collaborative projects of A&T. *Mud Muse* is also one of the few, rather unconventional artistic experiments created at the time that was not destroyed nor lost. This monumental, interactive mud and sound sculpture is part of the collection of Sweden’s Moderna Museet. It was collected as part of an acquisitions program designed by the engineer Billy Klüver (a scientist at Bell Labs and a pioneer in experimentation with art and technology), along with a group of artists, and Pontus Hultén,

director, at the time, of Moderna Museet. The acquisition program’s intent was saving experiments in art. The proposal was accepted by Sweden’s Ministry of Education, and several artworks were acquired through this program in the early 1970s. Some years before, Klüver and Rauschenberg, together with Robert Whitman and other artists, had founded E.A.T., the influential nonprofits arts organization.<sup>9</sup> While E.A.T. brought artists, engineers, and other specialists together to experiment with technologies, it was also a research initiative and advocacy group proposing ways in which art and technology could help galvanize societies and assist underprivileged communities.

One artwork from A&T that was destroyed, primarily due to its materials and scale, and painstakingly reconstructed for *Portals, Forecasts and Monotypes* is the monumental cardboard sculpture *Bat Cave* (1969–1971) by Tony Smith. Originally created by Smith in collaboration with the paperboard manufacturing company Container Corporation of America, this work was created again for the Bienal with the Brazilian cellulose company Irani. Considering that Smith passed away decades ago, a different process had to be put in place to present this work. This entailed—in the present, as the process continues as I write—archival and material research, as well as experimentation and testing with the very technology of cellulose, computers, and industrial machines. It has also involved many kinds of deliberations around technical decisions that honored artistic intent. The biennial

projetos influentes que estavam sendo estudados, particularmente aqueles que abordavam as interações entre natureza e cultura, fenômenos naturais e cultura material. Eles também poderiam transmitir de maneira mais diversa o que um “experimento” artístico já tinha sido e ainda poderia ser; como e quais tecnologias foram usadas; quando e por que parcerias e colaborações foram feitas. Apresentar conjuntamente obras de arte e projetos novos e existentes elucidaria o contexto por meio da forma. A ideia era que isso gerasse – e não apenas fizesse alusão a – um ambiente de descoberta e invenção na exposição. Enquanto escrevo, consigo visualizar isso acontecendo, mesmo que os projetos ainda estejam evoluindo, as negociações, acontecendo, e a exposição ainda por ser instalada. Seja como for, o programa Máquinas da Imaginação agora está em plena operação.

Uma das obras de *Portais, previsões e arquipélagos* resultante desses comissionamentos históricos é *Mud Muse* [Musa de lama] (1968-1971), de Robert Rauschenberg, criada por meio do A&T e em colaboração com a Teledyne, uma empresa aeroespacial e de aviação. Esse trabalho aconteceu não apenas como fruto de um processo bastante experimental, como também é um dos projetos colaborativos mais reveladores do A&T. *Mud Muse* também é um dos poucos experimentos artísticos menos convencionais criados na época, que não foi destruído nem perdido. Essa escultura monumental e interativa de lama e som integra o acervo do Moderna Museet da Suécia. Foi adquirida como parte de um programa de aquisições idealizado pelo

engenheiro Billy Klüver (cientista da Bell Labs e pioneiro na experimentação com arte e tecnologia), junto com um grupo de artistas e com Pontus Hultén, diretor do Moderna Museet à época. O objetivo do programa de aquisições era preservar experimentos artísticos. A proposta foi aceita pelo Ministério da Educação da Suécia, e várias obras de arte foram adquiridas por meio desse programa no começo dos anos 1970. Alguns anos antes, Klüver e Rauschenberg, junto com Robert Whitman e outros artistas, haviam fundado o E.A.T., a influente organização artística sem fins lucrativos<sup>9</sup>. Se, por um lado, o E.A.T. reunia artistas, engenheiros e outros especialistas para realizar experimentos com tecnologias, por outro, ele era também uma iniciativa de pesquisa e um grupo de defesa que propunha maneiras para que a arte e a tecnologia ajudassem a estimular sociedades e a auxiliar comunidades carentes.

Uma obra do A&T que foi destruída, primeiramente por causa de seus materiais e de sua escala, e que foi meticulosamente reconstruída para *Portais, previsões e arquipélagos*, é a monumental escultura de papelão *Bat Cave* [Caverna do morcego] (1969-1971), de Tony Smith. Criada originalmente por Smith em colaboração com a empresa de fabricação de papelão Container Corporation of America, o trabalho foi criado novamente para a 9ª Bienal junto com a empresa brasileira Celulose Irani. Considerando que Smith faleceu há décadas, um processo diferente teve de ser estabelecido para apresentar esse trabalho. Isso envolveu – envolve, no presente, pois o processo continua

La mayoría de los artistas que inicialmente contactamos asumieron gustosos la idea de una comisión en colaboración –aunque no todos terminaron participando en el programa; otros declinaron de manera inmediata. Es importante señalar que al principio se propuso –debido a las limitaciones de tiempo y espacio con las que estábamos trabajando, especialmente la cuestión de la lengua y las exigencias de comunicación de un programa como éste– que las Máquinas de la Imaginación habrían de contemplar exclusivamente el involucramiento de artistas radicados en Brasil. Afortunadamente, ni la nacionalidad de los artistas ni sus lugares de residencia o sus idiomas los limitaron. A medida que comenzaron a visitar Porto Alegre dando inicio a la conceptualización de sus obras, se hizo evidente que algunas de esas propuestas resultaban adecuadas de manera muy natural para el programa. Estas ideas vendrían a conformar el programa. Es posible que ahora sea más sencillo inferir el paso del tiempo: el programa Máquinas de la Imaginación no comenzó plenamente sino hasta 2013.

Nuestras conversaciones preliminares con los artistas se llevaron a cabo en conjunto con otras dos actividades centrales al desarrollo de las Máquinas de la Imaginación. Por un lado, el personal de la fundación comenzó a abordar empresas con la intención de recaudar fondos y proponer una comisión de arte colaborativo. Muchas se negaron.<sup>7</sup> Por otra parte, el equipo curatorial –específicamente, Daniela Pérez y yo; y en algunos casos Sarah Demeuse y Julia Rebouças– comenzamos a

investigar sobre proyectos similares derivados de programas colaborativos como A&T; Experiments in Art and Technology – E.A.T. en los Estados Unidos; el Centro de Arte y Comunicación – CAyC en Argentina; y el Artist Placement Group – APG en Gran Bretaña. También iniciamos la exploración de otras instancias –derivadas de los proyectos en colaboración– que habían vinculado artistas con especialistas o con grupos organizados, trabajando en maneras únicas. Fue mucho lo que se aprendió durante la recaudación de fondos y los procesos de investigación curatorial; información que sería compartida entre los equipos.<sup>8</sup> En este intercambio, Bernardo José de Souza resultó crucial como interlocutor principal; eventualmente, la productora en jefe de la Bienal, Germana Konrath, terminó sumándose a este proceso conforme se intensificaba al transcurrir del tiempo.

Siempre quisimos mostrar algunas de las obras de arte influyentes y proyectos que se estudian durante el desarrollo de los procesos, en particular, aquellas dirigidas a la interacción entre la naturaleza y la cultura; entre los fenómenos naturales y la cultura material. Obras que serían capaces de transmitir de manera diversa lo que ha sido un ‘experimento’ en el arte y lo que puede ser; cómo se utilizaron las formas; con qué tecnologías; cuándo y por qué se requirió hacer alianzas y procesos de colaboración. Presentar de manera conjunta obras de arte y proyectos ya existentes con otros de reciente factura, sería como dilucidar el contexto a través de la forma. La idea era que esto generara –y no sólo aludiera a– un ambiente

production team, directors of innovation and employees at Irani, the Tony Smith Estate, and Lippincott, the longtime fabricators of Smith’s work, all participated in the process. If the production challenges to create such a work are high today—considering the advanced technology and skills at Irani—it is hard to imagine what it meant to have created a work like this with the infrastructure of the time. *Bat Cave* was presented in the now influential U.S. Pavilion at Expo 70 (the world fair celebrated in 1970 in Osaka, Japan), and at the A&T exhibition at LACMA in 1971. Its presentation in *Portals, Forecasts and Monotypes* is the first time ever since that *Bat Cave* will be produced and presented.

While A&T was influential to Imagination Machines for the artworks that were commissioned, and the ways it institutionally brokered collaborations between artists and companies to experiment with art and technology, it also made evident certain problematic of the time that would be avoided this time around. For example, while seventy-six artists were invited to participate in A&T, not a single one was female. Other program initiatives of the kind also included very few woman artists. This situation shed light on how a project like Marta Minujín’s *Simultaneidad em Simultaneidad* [Simultaneity in Simultaneity] (1965), included in the Bienal, was notable, significant just in its existence. This multimedia and events-based project by Minujín was presented under the auspices of the Centro de Artes Visuales of the Instituto Torcuato Di Tella in Buenos Aires, Argentina

(from here, referred to as CAV and Di Tella). Founded by the art curator and theorist Jorge Romero Brest at the invitation of Guido di Tella, son of an Argentinian industrialist and art collector, the CAV was one of the most experimental art initiatives in the 1960s.<sup>10</sup>

It was at the CAV that—through awards, exhibitions, research, etc.—Romero Brest tested his ideas on the *awareness of imagination*. The art historian Andrea Giunta has succinctly elaborated on this, explaining that for Romero Brest, contemplation “meant not just seeing but always imagining new forms growing out of perceived ones, creating the works of art time and again, until the contemplator himself becomes time.”<sup>11</sup> The progressive, modernist attitude and political context in Argentina of the late 1950s and years ahead, from which a place like the CAV stemmed, would soon be put into question as part of wider socioeconomic and political critique. In 1970, Romero Brest’s failed attempt to restructure the CAV into a Center for Theoretical Research proposed inviting artists into factories and laboratories to work with technologies as one of the possible options offered by the program, stating as examples E.A.T. and APG, but simultaneously warning of the dangers of being absorbed by capitalism.<sup>12</sup>

If the CAV could be a program characterized by experience, the CAyC could be distinguished by systems. The CAyC was founded in 1969 by a group of artists and other cultural producers, among them Victor Grippo, Horacio Zavala, and Luis F. Bedit, whose installation *Laberinto*

acontecendo enquanto escrevo – pesquisas materiais e de arquivos, além de experimentações e testes com as próprias tecnologias de celuloze, computadores e máquinas industriais. A iniciativa também envolveu uma série de deliberações acerca das decisões técnicas que reverenciam o objetivo artístico. A equipe de produção da 9ª Bienal, os diretores de inovação e funcionários da Celulose Irani, o espólio de Tony Smith e a Lippincott, fabricantes de longa data do trabalho de Smith, participaram do processo. Se os desafios de produção para a criação de uma obra assim são muitos hoje em dia – considerando a tecnologia e as habilidades avançadas do pessoal da Celulose Irani –, é difícil imaginar como foi ter criado uma obra assim com a infraestrutura disponível na época de sua criação. *Bat Cave* foi apresentada no hoje influente Pavilhão dos EUA na Expo 70 (uma feira mundial celebrada em 1970 em Osaka, no Japão), e na exposição do A&T no LACMA, realizada em 1971. Em *Portais, previsões e arquipélagos* será a primeira vez, desde então, que *Bat Cave* será produzida e apresentada.

Se, por um lado, o A&T foi influente para o programa Máquinas da Imaginação em relação às obras que foram comissionadas e pela maneira como mediou institucionalmente as colaborações entre artistas e empresas para fazer experimentos com arte e tecnologia, por outro, ele também evidenciou alguns elementos problemáticos de sua época que seriam evitados desta vez. Um exemplo é que, entre os 76 artistas convidados a participar do A&T, nenhum era do sexo feminino.

Outros programas com iniciativas semelhantes também incluíam pouquíssimas mulheres artistas. Essa situação ilustrou a maneira pela qual um projeto como o *Simultaneidad en Simultaneidad* [Simultaneidade em simultaneidade] (1965), de Marta Minujín, incluído na 9ª Bienal, era notável e significativo pela sua mera existência. Esse projeto multimídia e baseado em eventos foi apresentado por Minujín sob patrocínio do Centro de Artes Visuales do Instituto Torcuato Di Tella em Buenos Aires, na Argentina (daqui em diante referidos como CAV e Di Tella). Fundado pelo curador e teórico Jorge Romero Brest a convite de Guido Di Tella, filho de um industrial e colecionador de arte argentino, o CAV foi uma das iniciativas artísticas mais experimentais na década de 1960<sup>10</sup>.

Foi no CAV que – por meio de premiações, exposições, pesquisas etc. – Romero Brest testou suas ideias sobre a *conscientização da imaginação*. A historiadora de arte Andrea Giunta desenvolveu o assunto de maneira sucinta, explicando que, para Romero Brest, a contemplação “significava não apenas ver, mas sempre imaginar novas formas crescendo a partir de outras já compreendidas, criar obras de arte continuamente até que o próprio contemplador se transforme no tempo”<sup>11</sup>. A atitude modernista e progressiva, bem como o contexto político argentino de fins da década de 1950 em diante, a partir da qual uma iniciativa como o CAV surgiu, logo seriam questionados como parte da crítica política e socioeconômica mais ampla. Em 1970, a tentativa frustrada de Romero Brest de reestruturar o CAV como um centro de pesquisa

de descubrimiento e invención en la exposición. Mientras escribo, puedo imaginármelo sucediendo, aun cuando los proyectos sigan evolucionando, las negociaciones sigan teniendo lugar y todavía no se haya instalado la exposición. En cualquier caso, ahora es cuando el programa Máquinas de la Imaginación es plenamente funcional.

Una de las obras de arte convocada en *Portales, pronósticos e islotes*, derivada de aquellas comisiones históricas, es *Mud Muse* [Musa de barro] (1968–1971) de Robert Rauschenberg; obra creada por medio de A&T en colaboración con Teledyne –compañía aeroespacial y de aviación. Este trabajo se produjo no sólo como resultado de un proceso completamente experimental, sino que es uno de los proyectos de colaboración más reveladores de A&T. *Muse Mud* es también uno de los pocos experimentos artísticos no-convencionales creados en aquel momento, que no fue destruido ni se ha perdido. Esta monumental escultura sonora interactiva de barro es parte de la colección del Moderna Museet en Suecia. La pieza fue adquirida como parte de un programa de adquisiciones diseñado por el ingeniero Billy Klüver –científico pionero en la experimentación entre el arte y la tecnología, trabajando en Bell Labs– en conjunto con un grupo de artistas; y con Pontus Hultén, entonces director del Moderna Museet. La intención de su programa de adquisición era salvar obras de arte experimentales. La propuesta fue aceptada en Suecia por el Ministro de Educación; así que, en los inicios de 1970 se adquirieron varias obras de arte gracias a

este programa. Algunos años antes, Klüver y Rauschenberg, junto con Robert Whitman y otros artistas, habían fundado E.A.T. –influyente organización artística sin fines de lucro.<sup>9</sup> Conforme E.A.T. reunió artistas, ingenieros y especialistas de otras áreas para experimentar con apuestas tecnológicas también se conformó como una iniciativa de investigación y grupo de defensa, cuyos intereses radicaban en proponer formas en las que el arte y la tecnología pudieran ayudar a proteger a las sociedades y ofrecer asistencia a las comunidades desfavorecidas.

Una obra de arte de A&T que fue destruida –consecuentemente por sus materiales y escala– ha sido reconstruida de manera meticulosa para *Portales, pronósticos e islotes*; me refiero a la pieza *Bat Cave* [Cueva de murciélagos] (1969–1971), una escultura monumental de cartón creada originalmente por Tony Smith en colaboración con la empresa fabricante Container Corporation of America. Esta obra habría de ser recreada *ex profeso* para la 9ª Bienal con una empresa brasileña de celulosa llamada Celulose Irani. Teniendo en cuenta que Smith murió hace décadas, nos vimos obligados a poner en marcha un proceso diferente para poder presentar este trabajo. Esto implicó una investigación de archivo y de materiales, siendo que el proceso de investigación sucede al mismo tiempo en que ahora escribo; también se necesitaron procesos de experimentación y pruebas usando exactamente la misma tecnología para la celulosa, computadoras y máquinas industriales. La obra ha involucrado también muchas deliberaciones en

*invisible* [Invisible Labyrinth] (1971) is included in *Portals, Forecasts and Monotypes*. Directed by the curator Jorge Glusberg, CAyC was considered both an artist collective and an initiative creating interdisciplinary programs and projects bringing together art, theory, and technology.<sup>13</sup> Its focus on applying or rethinking given systems of thought (and method), information and communication, as well as its social networks, bridged this group with artistic communities (particularly conceptualists) and institutions globally. Its strongest programs were developed in the 1970s, during a politically repressive and tumultuous time in Argentina, making the activities of this independent initiative even more relevant.

The histories of these initiatives, their interest in intervening or breaking down existing systems, and in so doing, experimenting, provide a strong sense of the times. But while art and technology may have brought them together in this research, the programs and their philosophies differed significantly. The APG is a case in point. Founded in London in 1966 by artists John Latham and Barbara Steveni, the APG did not put technologies or industry at the service of artists, but proposed instead to do the reverse. In its vision, it shared the same idea as similar collaborations mentioned above, that art makes a meaningful contribution to the world, but took it far more pragmatically, adding that artists could quite literally serve society.<sup>14</sup>

APG consisted of brokering partnerships between artists and corporations, and eventually, government agencies, with no specific artwork

as an end result. An “Incidental Person,” namely an artist, was placed within a company as an employee, with a paid honorarium, and had the task of being around.<sup>15</sup> Yet however practical its approach, or managerial its processes (like replicating the very industries it collaborated with), the very definitions APG created were artistically suggestive. APG believed that any casual occurrence of an incidental person in such environments could prove to be a creative and mutually beneficial relationship for all participants, having resonances both in the artist’s work and in the company’s culture, effecting its employees and possibly also its systems of production or management. Not everyone agreed, exactly. While at sea, APG resident artist George Levantis explained this idea to the crew of *Tokyo Bay*, a shipping container vessel owned by Ocean Trading and Transport. A sailor responded, “If that’s all you can fucking do, you’re getting off at Panama.”<sup>16</sup> Presented in the Bienal exhibition is Levantis’s *Pieces of Sea Fall through the Stars* (1974–1975), an installation inspired by the first of three voyages the artist did with Ocean Trading and Transport.<sup>17</sup>

The curatorial research for Imagination Machines also led to artistic projects with comparable investigations, like artists interested in historic initiatives that had welcomed artistic experimentation in factories. For example, Beto Shwafaty’s ongoing investigation into Olivetti’s work culture in the 1950s focuses on the company’s invitation to artists and other intellectuals into their factory in Turin. At that time, the private Italian company was experimenting

teórica sugeria convidar artistas a frequentar fábricas e laboratórios para trabalhar com tecnologias como uma das opções possíveis oferecidas pelo programa, usando como exemplos o E.A.T. e o APG, mas ao mesmo tempo alertando sobre os riscos de ser absorvido pelo capitalismo<sup>12</sup>.

Se o CAV era um programa que podia ser caracterizado pela experiência, o CAyC podia ser distinguido por sistemas. O CAyC foi fundado em 1969 por um grupo de artistas e outros produtores culturais, entre os quais estavam Victor Grippo, Horacio Zavala e Luis F. Benedit, cuja instalação *Laberinto invisible* [Labirinto invisível] (1971) está incluída na exposição *Portais, previsões e arquipelagos*. Dirigido pelo curador Jorge Glusberg, o CAyC foi considerado tanto um coletivo artístico quanto uma iniciativa criadora de programas e projetos interdisciplinares reunindo arte, teoria e tecnologia<sup>13</sup>. Seu foco em aplicar ou repensar determinados sistemas de pensamento (e métodos), informações e comunicações, bem como suas redes sociais, uniu o grupo a comunidades artísticas (particularmente entre conceitualistas) e instituições no mundo todo. Seus programas mais fortes foram desenvolvidos nos anos 1970, durante uma época tumultuada e de repressão política na Argentina, tornando ainda mais relevantes as atividades dessa iniciativa independente.

As histórias dessas iniciativas, seu interesse em intervir ou decompor os sistemas existentes e a experimentação resultante disso fornecem uma percepção densa da época. Mas enquanto a arte e a tecnologia podem tê-los reunido

nessa pesquisa, os programas e suas filosofias eram significativamente distintos. O APG é um exemplo característico. Fundado em Londres em 1966 pelos artistas John Latham e Barbara Steveni, o APG não colocava tecnologias nem a indústria a serviço dos artistas, mas propunha fazer justamente o contrário. Sua visão compartilhava a mesma ideia – de que a arte faz uma contribuição significativa para o mundo – que as colaborações semelhantes mencionadas anteriormente, mas levou isso adiante de maneira muito mais pragmática, acrescentando que os artistas podiam quase que literalmente servir à sociedade<sup>14</sup>.

O APG consistia em mediar parcerias entre artistas e empresas, e, posteriormente, até agências governamentais, sem uma obra de arte específica como resultado final. Uma “pessoa incidental”, ou seja, um artista, era colocado em uma empresa como funcionário com honorários pagos, e tinha a função de estar por ali<sup>15</sup>. Ainda assim, por mais prática que fosse sua abordagem ou por mais administrativos que fossem seus processos (como que replicando as próprias indústrias com as quais estava colaborando), as próprias definições criadas pelo APG eram artisticamente sugestivas. O APG acreditava que qualquer ocorrência casual de uma pessoa incidental num ambiente assim poderia se provar uma relação criativa e mutuamente benéfica para todos os participantes, ressoando tanto no trabalho do artista quanto na cultura da empresa, afetando seus funcionários e possivelmente também seus sistemas de produção ou gestão. Nem

torno a las decisiones técnicas buscando honrar la intención artística. El equipo de producción de la Bienal, los directores de innovación y otros empleados de Irani, Tony Smith Estate y Lippincott –fabricantes de la obra de Smith a lo largo de su tiempo creativo– participaron en el proceso. Si las condiciones de producción para crear este tipo de trabajo son tan exigentes hoy en día –considerando la avanzada tecnología y habilidades de Irani– es muy difícil imaginar lo que implicó haber creado una obra como ésta con la infraestructura de aquella época. *Bat Cave* se presentó en el entonces influyente pabellón de Estados Unidos en Expo 70 (feria mundial celebrada en 1970 en Osaka, Japón); así como en la exposición de A&T en LACMA en 1971. Su presencia en *Portales, pronósticos e islotes* sucede por vez primera desde que la obra fuera producida y presentada.

Si bien A&T fue influyente para Máquinas de la Imaginación, las obras de arte comisionadas y las formas en que institucionalmente se negociaron las colaboraciones entre artistas y empresas para experimentar con el arte y la tecnología también evidenciaron cierta problemática de aquellos tiempos que hoy es posible evitar. Por ejemplo, se invitó a 76 artistas para participar en A&T, ni uno era una mujer. Otras iniciativas similares del programa incluyen muy pocas mujeres artistas. Esta situación arroja luz sobre cómo fue que un proyecto como el de Marta Minujín, *Simultaneidad en simultaneidad* (1965) – incluido ahora en la 9ª Bienal – resultara notable, siendo ya significativa su sola existencia. Este proyecto multimedia y los eventos creados por

Minujín fueron presentados con el auspicio del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires, Argentina (CAV y Di Tella). Fundada por el curador y teórico del arte Jorge Romero Brest, por invitación de Guido di Tella, hijo de un industrial argentino y coleccionista de arte, la CAV fue una de las iniciativas artísticas más experimentales en la década de 1960.<sup>10</sup>

Fue en la CAV donde –gracias a los premios, exposiciones, procesos de investigación, etc.– Romero Brest pudo poner a prueba sus ideas respecto a la *conciencia de la imaginación*. La historiadora de arte Andrea Giunta ha reflexionado al respecto explicando que para Romero Brest la contemplación “significaba no sólo ver, sino imaginar siempre nuevas formas surgiendo de aquellas percibidas; creando obras de arte una y otra vez, hasta que el espectador mismo se convierta en tiempo.”<sup>11</sup> La actitud progresiva, modernista y el contexto político en Argentina a fines de la década de 1950 y en los años venideros, de un lugar como CAV, pronto se puso en tela de juicio expandiendo en amplitud y de manera crítica el contexto socioeconómico y político. En 1970, el intento fallido de Romero Brest para reestructurar CAV como un centro de investigación teórica se proponía invitar a artistas a fábricas y laboratorios para trabajar con aquellas tecnologías, como una de las posibles opciones ofrecidas por el programa, citando ejemplos como E.A.T. y APG, pero también advirtiendo sobre los peligros de ser absorbidos por el capitalismo.<sup>12</sup>

Si se pudiera caracterizar el programa de CAV de acuerdo con su

with innovative digital and information technologies, and its founders felt that intellectuals from the fields of humanities could better ground their work in society. This pursuit of creating a worldview that could spark new forms of social relations through industrial design—beyond simply manufacturing a series of products—was part of a more ample modernist vision. Shwafaty’s art installation in the biennial manifests some of these intersections.

Another artist looking at a similar corporate-led commissioning arts initiative was Edgar Orlaineta. For several years, the artist conducted archival and field research on “Forecast Design,” a mid-1950s marketing program of the Aluminum Corporation of America. A short-lived program, it invited contemporary artists, designers, and architects to create works with the corporation’s materials and technologies. Orlaineta’s research focused on the overall development of this initiative, but focused specifically on a presumably destroyed work by Charles and Ray Eames, *Solar Toy* (1957). The Eameses were interested in making beautiful, efficient, and simple designs to enjoy *and* raise awareness of pertinent issues of the time; for them, this solar toy was a way to address their interests in alternative energy. Orlaineta’s reconstruction of this solar toy is also a reconstruction of the program’s history, in both cases purposeful interpretations combining handcraft and machine—like the Eameses did—rather than accurate translations.

For decades, large and small factories, manufacturing companies

and corporations have designed art commissioning and residency programs for artists. However explored, the aims were far from making a comprehensive exhibition on that subject.<sup>15</sup> Our plan was always to present artworks ensuing from experimentation and collaboration, and which uniquely proposed ways to reconsider and co-inhabit the natural environment using technology as a tool to amplify such experience rather than merely as a machine to transform it. This is to say, too, that much consideration was given to the surge of corporate art commissioning programs—initiated by companies or artists—as well as new forms of institutional critique since the 1990s. While several of the corporate-initiated programs of that decade were creative, they tended to particularly focus on so-called experiments in image making, at least in marketing terms. Then there were other projects, mostly artist-initiated, that were an incisive critique of labor conditions or the regional labor paradoxes resulting from a transnational economy.<sup>19</sup>

The Siemens Art Program *What Are You Doing Here?* sensibly raised some of the contradictions of globalization, with a less marketing-driven, more philanthropic approach to cultural programming. This commissioning program was designed to create spaces of dialogue and understanding through art. Whether the program reached those goals is left to question; whether it made visible and palpable socioeconomic and cultural incongruities is evident. Started in 2000, the program developed over the course of six years in the company’s

todos concordavam, obviamente. Enquanto em alto-mar, George Levantis, artista residente do APG, explicou essa ideia à tripulação do Tokyo Bay, uma embarcação de contêineres de transporte de propriedade da Ocean Trading and Transport. Um marinheiro respondeu: “Se essa porcaria é tudo o que você sabe fazer, você desembarca no Panamá”<sup>16</sup>. A instalação de Levantis *Pieces of Sea Fall through the Stars* [Pedacos de mar que caem pelas estrelas] (1974–1975), inspirada na primeira de três viagens feitas por ele com a Ocean Trading and Transport, é apresentada na exposição da Bienal<sup>17</sup>.

A pesquisa curatorial para o programa Máquinas da Imaginação também levou a projetos artísticos com indagações comparáveis, como artistas interessados em iniciativas históricas que foram receptivos a experimentações artísticas em fábricas. Um exemplo é a pesquisa em andamento de Beto Shwafaty na cultura de trabalho da Olivetti nos anos 1950, centrada nos convites que a empresa fazia a artistas e outros intelectuais para visitar sua fábrica em Turim, Itália. Na época, essa empresa italiana privada fazia experimentos com tecnologias digitais e de informação inovadoras, e seus fundadores achavam que os intelectuais da área de humanas poderiam fundamentar melhor seu trabalho na sociedade. A busca por criar uma visão de mundo capaz de despertar novas formas de relações sociais por meio do design industrial – além de simplesmente manufacturar uma série de produtos – fazia parte de uma visão modernista mais ampla. A instalação artística de Shwafaty

na Bienal manifesta algumas dessas interseções.

Outro artista atento a uma iniciativa semelhante de comissionamento artístico conduzida por uma empresa foi Edgar Orlaineta. Por vários anos, ele realizou pesquisas de campo e em arquivos sobre o “Forecast Design”, um programa de marketing de meados da década de 1950 realizado pela Aluminum Corporation of America. De breve existência, o programa convidava artistas contemporâneos, designers e arquitetos para criar obras com os materiais e tecnologias da empresa. A pesquisa de Orlaineta se concentra no desenvolvimento geral dessa iniciativa, mas foca especificamente no trabalho supostamente destruído de Charles e Ray Eames, *Solar Toy* [Brinquedo solar] (1957). O casal Eames se interessava pela criação de projetos bonitos, eficientes e simples, pensados para desfrutar e despertar conscientização para questões pertinentes à época; para eles, esse brinquedo solar era uma maneira de abordar seus interesses em energias alternativas. A reconstrução desse brinquedo solar empreendida por Orlaineta também é a reconstrução da história desse programa, sendo, em ambos os casos, interpretações intencionais que combinam máquina e ofício artesanal – tal qual haviam feito os Eames –, em vez de se dedicar a traduções precisas.

Por décadas, fábricas pequenas e grandes, empresas manufatureiras e corporações idealizaram programas de residência e de comissionamento artístico para artistas. Ainda que tenham sido explorados, nossos objetivos ainda estavam longe de

experiencia, el CAyC podía distinguirse por sus sistemas. CAyC se funda en 1969 por un grupo de artistas y productores culturales, entre ellos Víctor Grippo, Horacio Zavala y Luis F. Bénédict. La instalación *Laberinto invisible* (1971) de Bénédict se incluye en *Portales, pronósticos e islotes*. Dirigido por el curador Jorge Glusberg, CAyC se consideraba como un colectivo de artistas; pero también como una iniciativa para la creación de programas y proyectos interdisciplinarios que conjugaran el arte, la teoría y la tecnología.<sup>13</sup> Su enfoque estaba en la aplicación o la reconsideración de los sistemas de pensamiento (y de metodología); la información y la comunicación; así como en sus redes sociales; tendiendo puentes (esencialmente conceptuales) entre el grupo y las comunidades artísticas, como también con instituciones a nivel global. Sus programas más fuertes se desarrollaron en la década de 1970 – una época políticamente represiva y convulsa en Argentina – por lo que las actividades de esta iniciativa independiente resultaban aún más relevantes.

Las historias de estas iniciativas, su interés en intervenir o romper los sistemas existentes y, al hacerlo, experimentar con ellos, nos ofrece un sentido intenso de aquellos tiempos. Pero mientras que el arte y la tecnología pudieron reunirse en esta investigación, los programas y sus filosofías diferían de manera significativa. La APG es un caso ejemplar. Fundada en Londres en 1966 por los artistas John Latham y Barbara Stevini, la APG no dispuso la tecnología ni las industrias al servicio de los artistas, sino que propuso hacerlo

a la inversa. Su visión compartía la misma idea que colaboraciones similares mencionadas anteriormente –considerando que el arte es una contribución significativa en el mundo– pero dirigieron esas colaboraciones de un modo mucho más pragmático; agregando a la propuesta el hecho de que los artistas literalmente podían servir a la sociedad.<sup>14</sup>

APG consistía en forjar alianzas entre artistas y empresas; también con agencias gubernamentales eventualmente, sin ofrecer obras específicas como resultados finales. Una ‘persona incidental’, es decir, un artista, era colocado dentro de una empresa como empleado con pago de honorarios; su labor y el reto eran estar y mantenerse activo en ese sitio.<sup>15</sup> Sin embargo, por muy práctico que resultara su enfoque o gestionables sus procesos (como la replicación de las industrias con las que se había colaborado), las mismas definiciones creadas por APG resultaban artísticamente sugerentes. APG creía que cualquier ocurrencia no planeada por esa ‘persona incidental’ en tales entornos habría de ser una relación creativa y de beneficio mutuo para todos los participantes; con resonancias efectivas tanto en la obra del artista como en la cultura de la empresa; afectando a sus empleados y, posiblemente, incidiendo también en sus sistemas de producción o de gestión. No todo el mundo estuvo de acuerdo. Mientras tanto, en el mar, el artista residente de APG, George Levantis, explicaba esta idea a la tripulación del Tokyo Bay –un transportador de contenedores propiedad de Ocean Trading and Transport. Un marinero le respondió: “Si eso es

China factories, and commissioned projects from local artists. One of the participating artists was Cao Fei, and an iteration of her long-term project with employees at Siemens’s OSRAM Lighting China Ltd in Guangdong is presented as an installation in *Portals, Forecasts and Monotypes*.

Without a doubt, the curatorial research for Imagination Machines presented challenges beyond concrete ethical debates raised by certain collaborations and the abstract but ever-present factor of time, which was relatively short for establishing a sense of trust and deeper space for experimentation for the new commissions.<sup>20</sup> The challenges that emerged were of different kinds. For example, it was impossible to track down a work by Takis created during a residency in the 1960s at the Center for Advanced Visual Studies at the Massachusetts Institute of Technology (MIT) in the United States. The artist was not interested in revisiting the project, and thus indifferent in presenting it, which didn’t help our research. Some other artworks were also not lent to *Portals, Forecasts and Monotypes* due to conservation concerns. We also searched for innovative collaborative projects, whether independently or institutionally initiated, in Africa. However, most of the projects we found that addressed natural resources and technology were created primarily by European artists. While several of these were interesting, it was best to leave them aside, for while they may have used local resources, they typically imported technologies.

And then there was a simple, interesting fact: many projects were

performances or events, some others were never fully conceived, and if and when they were, they were ephemeral. Some artworks were still in process or simply unreachable—located at their site of creation or in a remote place. But so many of these instances proved to be, beyond just inspiration, relevant for many different reasons. These were unique collaborations between artists and other specialized and non-specialized communities that expanded the notions of both art and technology, that encapsulated a political and cultural context—singular worldviews so to say—in their development, and that included instances and spaces of production beyond the corporate world or manufacturing industries. To represent these, a selection of artworks is featured in a devoted space within *Portals, Forecasts and Monotypes*. This is an auditorium within the exhibition galleries, where the artist’s projects are presented through a series of lectures, recitals, and performances during the exhibition period. This space and its corresponding program are called Ekphrasis, which denotes the verbal representation of visual representation.<sup>21</sup>

Ekphrasis includes a lecture by Zhenia Kikodze on Yuri Zlotnikov’s collaboration with the space program of the United Soviet Socialist Republics during the Cold War period; a discussion on the land art project *Ciudad Nazca* [Nazca City] (2010) by its artist Rodrigo Derteano with Jorge Villacorta, founder of the independent arts initiative Alta Tecnología Andina, in Peru; a talk by Grethell Rasúa on *Con tu propio sabor* [With Your Own Flavor] (2005–2006),



compor uma exposição abrangente sobre o assunto<sup>18</sup>. Nosso plano sempre foi apresentar obras de arte oriundas de experimentação e colaboração, e que apenas propusessem maneiras de reconsiderar e coabitar o ambiente natural utilizando a tecnologia como ferramenta para amplificar tal experiência, em vez de usá-la meramente como uma máquina para transformá-la. Isso também significa que foi bastante levada em conta a onda de programas de comissionamento artístico corporativo – iniciados pelas empresas ou pelos artistas – e as novas formas de crítica institucional desde os anos 1990. Se, por um lado, vários programas iniciados por empresas nessa década eram criativos, por outro, eles tendiam a se concentrar particularmente nos chamados experimentos de criação de imagens, pelo menos em termos de marketing. Houve, ainda, outros projetos, a maioria deles iniciada por artistas, que continham uma crítica incisiva às condições de trabalho ou aos paradoxos regionais relativos ao trabalho, resultantes de uma economia transnacional<sup>19</sup>.

O programa artístico What Are You Doing Here? [O que você está fazendo aqui?] da Siemens levantou de maneira sensata algumas contradições do mundo globalizado, com uma abordagem à programação cultural mais filantrópica e menos voltada ao marketing. Esse programa de comissionamento foi projetado para criar espaços de diálogo e de compreensão por meio da arte. Há quem questione se o programa chegou a atingir essas metas, mas a visibilidade e a palpabilidade que ele conferiu às incongruências socioeconômicas e culturais é

clara. Iniciado em 2000, o programa foi desenvolvido ao longo de seis anos nas fábricas da empresa na China e envolvia o comissionamento de projetos de artistas locais. Um dos participantes foi a artista Cao Fei, e uma iteração de seu projeto de longo prazo com funcionários da OSRAM Lighting China Ltd. da Siemens situada em Guangdong é apresentada na forma de uma instalação em *Portais, previsões e arquipélagos*.

Sem dúvida, a pesquisa curatorial para o programa Máquinas da Imaginação apresentou desafios além de debates éticos concretos levantados por determinadas colaborações acrescidas do fator abstrato, mas sempre presente, do tempo, que foi relativamente curto para estabelecer uma sensação de confiança e um espaço aprofundado para experimentação nas novas obras comissionadas<sup>20</sup>. Os desafios que surgiram eram de diferentes tipos. Por exemplo, foi impossível rastrear um trabalho de Takis criado durante uma residência na década de 1960 no Center for Advanced Visual Studies no Massachusetts Institute of Technology – MIT, nos Estados Unidos. O artista não estava interessado em revisitar o projeto e, portanto, demonstrava indiferença em apresentá-lo, o que não ajudou nossa pesquisa. Outras obras de arte também não foram emprestadas para a exposição *Portais, previsões e arquipélagos* em função de preocupações ligadas à conservação. Também buscamos projetos colaborativos inovadores na África, fossem eles iniciados de maneira independente ou corporativa. No entanto, a maioria dos projetos que encontramos que

todo lo que puedes hacer... ¡mierda!; te bajas en Panamá.”<sup>16</sup> La obra de Levantis entonces creada –*Pieces of Sea Fall through the Stars* [Trozos de mar caen entre las estrellas] (1974-1975), está presente en la exposición de la 9ª Bienal; una instalación inspirada en el primero de los tres viajes que el artista hizo con la compañía Ocean Trading and Transport.<sup>17</sup>

La investigación curatorial efectuada en torno a Máquinas de la Imaginación también dio lugar a proyectos artísticos con investigaciones similares; como aquellos artistas interesados en iniciativas históricas que aceptaron gustosos la experimentación artística en las fábricas. Por ejemplo, la investigación en curso de Beto Shwafaty sobre la cultura de trabajo dentro de Olivetti en la década de 1950 se afianza en la invitación a ciertos artistas e intelectuales – iniciativa que la empresa entendió bien – para visitar su fábrica en Turín. En ese momento, la empresa privada italiana estaba experimentando con tecnologías digitales e informáticas innovadoras; así que sus fundadores consideraron que los intelectuales en áreas de las humanidades podrían asentar su trabajo en la sociedad con mayor solidez. Esta búsqueda por crear una visión del mundo capaz de dar lugar a nuevas formas de relaciones sociales a través del diseño industrial –lejos de simplemente manufacturar una serie de productos– formaba parte de una visión modernista más amplia. La instalación de Shwafaty en la 9ª Bienal manifiesta algunas de estas intersecciones.

Otro artista cuya mirada se dirige hacia la iniciativa del arte

corporativo-colaboracional comisionado es Edgar Orlaineta. Durante varios años, el artista llevó a cabo la investigación de archivo y de campo sobre el “Forecast Design”, un programa de comercialización de la Aluminum Corporation of America, aparecido a mediados de 1950. Siendo un programa de corta duración, invitaron a artistas contemporáneos, diseñadores y arquitectos para crear obras con materiales y tecnologías de la corporación. La investigación de Orlaineta se centró en el desarrollo general de esta iniciativa, abocándose específicamente en su desarrollo integral y enfocado en una obra de Charles y Ray Eames –supuestamente destruida– *Solar Toy* (1957). Los Eames estaban interesados en hacer diseños hermosos, eficientes y sencillos para disfrutar y crear conciencia sobre cuestiones pertinentes en su tiempo; para ellos, este juguete solar comprendía una manera de atender su interés en la energía alternativa. La reconstrucción del juguete solar que hizo Orlaineta también es una reconstrucción de la historia del programa; en ambos casos, las interpretaciones plenas de intención combinan una manufactura artesanal, pero también hacen uso de la máquina –como hicieron los Eames– en vez de perseguir traducciones precisas.

Al paso de varias décadas, las grandes y pequeñas empresas y corporaciones habían diseñado ya sus propios procesos de comisión de obras de arte, al igual que los programas de residencia para artistas. Así, por cualquier camino desde el que fuera explorado, los objetivos estaban lejos de conseguir una exposición exhaustiva sobre el tema.<sup>18</sup> Nuestro plan

which involved creating an alternative form of compost with her neighbors in Havana, Cuba; presentations of the ongoing projects *Aromapoetry*, by Eduardo Kac, and the DNA poem *Xenotext*, by Christian Bok, developed in the context of scientific laboratories and university research centers; and a lecture by Trevor Paglen on *The Last Pictures* (2012), an earthbound iteration of a project developed with MIT among several other collaborators that is now ultimately sited in the Clarke Orbit in outer space. Ekphrasis also includes discursive iterations of other artists’ projects included in *Portals, Forecasts and Monotypes*, particularly of project- and time-based works by artists participating in Imagination Machines.

William J. T. Mitchell reminds us that, “words can *cite*, but never *sight* an object.”<sup>22</sup> We felt that the option of showing conventional documentation of these artworks or projects-in-progress in the exhibition simply didn’t seem respond to or capture their process-based, ephemeral, dialogical or dynamic nature.

#### Of Paces and Places of Learning: Cloud Formations and Island Sessions

With a desire to contribute to the Bienal do Mercosul’s short but exceptionally experimental history in arts pedagogy, there were two basic things to be considered: the times and the spaces where knowledge is presumably produced in an exhibition. For this, it was crucial to slightly shift the terms of engagement, from educating to learning, from mediating to sharing. While the intent was to create an exhibition, trusting that the phenomenological experience of artworks is

a primary form of learning, it was also to acknowledge that there were other, nonvisual and not object-oriented ways of making, presenting, and thinking about art, and that by putting these forth, art’s experience could only be enhanced and provoke new imaginaries. Therefore, working with artists and selecting proposals or existing artworks was as important as devising ways in which the accrued knowledge stemming from curatorial and artistic process could be publicly shared. The curatorial team for the 9th Bienal was organized with this in mind, and their unusual titles—time, space, ground, and cloud curators—were to indicate this thinking.

Much was collected and learned during the research and planning phases of the biennial, and, as it is in any curatorial project, not all of it made its way into the exhibition. Much is also learned once the exhibition is taking place, as unplanned relations appear between artworks and other perspectives are gained. Publicly sharing and discussing these experiences, ideas, images, objects and documents, as well as triggering new ones, is one of the purposes of Cloud Formations. This is also a platform in which to learn from other thinkers, examining ongoing research and projects that tackle—in alternative ways, in a variety of circuits, in fields of production far from art—some of the ideas addressed and questions raised in the biennial. Primarily conceived as an arts pedagogical training program for those working as mediators in the biennial, and a public program series for the curious, Cloud Formations was initiated in May 2013, months

abordavam recursos naturais e tecnologia haviam sido criados primariamente por artistas europeus. Embora vários desses fossem interessantes, era melhor deixá-los de lado, pois, apesar de talvez terem usado recursos locais, eles normalmente importavam suas tecnologias.

Houve, ainda, um fato simples e interessante: muitos projetos eram performances ou eventos, alguns outros nunca foram concebidos integralmente e, quando e se chegaram a sê-lo, eram efêmeros. Algumas obras ainda estavam em andamento ou eram simplesmente inacessíveis – situadas no local em que haviam sido criadas ou em lugar remoto. Mas muitas dessas instâncias se provaram, além de mera inspiração, relevantes, por muitos motivos diferentes. Eram colaborações únicas entre artistas e outras comunidades, especializadas ou não, que expandiam as noções tanto de arte quanto de tecnologia, que encapsulavam um contexto político e cultural – visões de mundo únicas, por assim dizer – em seu desenvolvimento, e isso incluía instâncias e espaços de produção além do mundo corporativo ou das indústrias de manufatura. Para representá-los, uma seleção de obras é apresentada num espaço dedicado da exposição *Portais, previsões e arquipélagos*. Trata-se de um auditório dentro das galerias de exposição onde os projetos dos artistas são apresentados por meio de uma série de palestras, recitais e performances durante o período da exposição. Esse espaço e seu programa correspondente são chamados de Ekphrasis, que denota a representação verbal da representação visual<sup>21</sup>.

Ekphrasis inclui uma palestra de Zhenia Kikodze sobre a colaboração de Yuri Zlotnikov com o programa espacial da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas durante o período da Guerra Fria; uma discussão sobre o projeto de *land art Ciudad Nazca* [Cidade de Nasca] (2010), do artista Rodrigo Derteano com Jorge Villacorta, fundador da iniciativa artística independente Alta Tecnología Andina, no Peru; uma palestra de Grethell Rasúa sobre *Con tu propio sabor* [Com seu próprio sabor] (2005-2006), que envolvia a criação de uma forma alternativa de compostagem com seus vizinhos em Havana, Cuba; apresentações dos projetos em andamento *Aromapoetry* [Aromapoesia], de Eduardo Kac, e o poema de DNA *The Xenotext* [O xenotexto], de Christian Bok, desenvolvido no contexto de laboratórios científicos e centros de pesquisa universitários; e uma palestra de Trevor Paglen sobre *The Last Pictures* [As últimas imagens] (2012), uma iteração terrestre de um projeto desenvolvido com o MIT e com vários outros colaboradores, e que agora se encontra por fim localizado na órbita de Clarke, no espaço sideral. Ekphrasis também inclui iterações discursivas de outros projetos artísticos incluídos na exposição *Portais, previsões e arquipélagos*, particularmente de trabalhos baseados no tempo e em projetos feitos por artistas que estão participando do programa Máquinas da Imaginação.

William J. T. Mitchell lembra que “palavras podem *citar*, mas nunca podem *mirar* um objeto”<sup>22</sup>. Sentimos que a opção de mostrar uma documentação convencional dessas obras de arte ou desses projetos em

fue siempre presentar obras de arte actuales –derivadas de la experimentación y de la colaboración– capaces de proponer formas singulares para reconsiderar y cohabitar el medio ambiente natural, utilizando la tecnología como una herramienta para amplificar su experiencia; y no, como una máquina que simplemente la transformara. Esto equivale a decir, que desde la década de 1990, fue mucho lo que se tomó en cuenta en la gestación de esos programas colaborativos de arte corporativo –independientemente de que fueran iniciados por las compañías o por los artistas; como también nuevas maneras de crítica institucional. Mientras que varios de los programas corporativos iniciados en aquella década eran creativos, tendían a centrarse sobre todo en los llamados experimentos en la creación de la imagen en términos mercantiles. Existieron también otros proyectos –en su mayoría iniciados por los artistas– que lanzaban una crítica incisiva sobre las condiciones laborales y las paradojas de los trabajos regionales como resultado de una economía transnacional.<sup>19</sup>

El programa artístico de Siemens: “What Are You Doing Here?” [¿Qué estás haciendo aquí?] aumentó de manera sensible algunas de las contradicciones de la globalización, con un enfoque menos orientado hacia el mercado; con una aproximación más filantrópica hacia la programación cultural. Este programa de comisión de obra se diseñó para crear espacios de diálogo y entendimiento a través del arte. Si el programa alcanzó sus objetivos, es una interrogante; si lograba evidenciar de forma visible y palpable las incongruencias

socioeconómicas y culturales, es seguro. Iniciado en 2000, el programa se desarrolló durante seis años en fábricas de la compañía en China, comisionando proyectos a artistas locales. Uno de los artistas participantes fue Cao Fei, siendo una iteración de su proyecto a largo plazo con los empleados de OSRAM Lighting China Ltd. en Guangdong. La instalación que se presenta en *Portales, pronósticos e islotes*.

Sin lugar a dudas, la investigación curatorial realizada para Máquinas de la Imaginación representó desafíos más allá de los debates éticos planteados por ciertas colaboraciones; como también sobre ese factor abstracto, pero siempre presente, del tiempo –siendo éste relativamente corto para establecer una disposición de confianza y un espacio con mayor profundidad para la experimentación de las nuevas comisiones.<sup>20</sup> Los desafíos surgidos fueron de diferentes tipos. Por ejemplo, fue posible localizar una obra de Takis creada durante una residencia en la década de 1960 en el Centro de Estudios Visuales Avanzados del Massachusetts Institute of Technology – MIT en Estados Unidos. El artista no estaba interesado en volver a atender ese proyecto y, por lo tanto, se mostró indiferente ante la posibilidad de presentarlo, condiciones que en nada nos ayudaron al desarrollo de nuestra investigación. Algunas otras obras de arte tampoco fueron prestadas para mostrarse en *Portales, pronósticos e islotes* debido a los posibles problemas de conservación. También realizamos búsquedas con la intención de encontrar proyectos de colaboración innovadores –ya fueran de dinámica

before the biennial exhibition opened, in September 2013; concluding with a symposium in November 2013.

A main feature of Cloud Formations is its regard to timeliness and site. Headed by the biennial’s ground curator, Mónica Hoff, the program was informed by current debates around climate change, conceptualized around diverse cosmologies, and designed as conversations and field explorations. Beyond the classroom or auditorium, it took participants to explore a variety of resources and processes on-site, from mines to riverbanks to Eolic parks, and to scientifically observe or meditatively contemplate the skies, the sea, and the atmosphere. Learning was to be wholly experiential and sensual, dialogic as well as counter-discursive. As may be inferred from this, several participating artists were integral to Cloud Formations, because of their interest in sharing their research or community involvement and, in most cases, for both these reasons. Among them were Hope Ginsburg, who explored marine and freshwater sponges in the region, and Ana Laura López de la Torre, who investigated the causes and cleansing efforts of water contamination in the Guaíba. To further develop the Bienal’s pedagogical approach, a dialogue between Hoff and cloud curator Dominic Willsdon is included in this catalog.

Publications were central in the curatorial and pedagogical efforts to share thoughts, findings, and research in progress—and three of them were prepared and released prior to the exhibition opening: *The Cloud*, an anthology of influential texts; *Manual for the Curious*, a

teacher’s curricula guide; and a Web site including a discussion of Cloud Formations and dozens of commissioned texts for Island Sessions, which I will introduce below. Homemade Inventions, a video open call, posted on the Web site, was developed in tandem to this editorial undertaking. This latter initiative emerged after curatorial debates—critical for the most part—of the ways in which technology was being addressed at the start of the project, namely, in its attention to the so-called advanced and industrially oriented societies. This public call for videos resulted in emphasizing solutions ingeniously created to solve everyday problems. The purpose was to gather material, in video, that made manifest the artistic and technological qualities in the quotidian, and, in so doing, highlight empirical learning and curiosity, not only experimentation after hypothetical thought backed-up by formal institutions, industry, or corporations.<sup>23</sup>

Whereas Cloud Formations dealt with timeliness and location, Island Sessions embraced notions of untimeliness and the non-site. A discursive exhibition of sorts within the biennial, Island Sessions was conceptually anchored in the Ilha das Pedras Brancas [White Stones Island]. Most often referred to locally as the Ilha do Presídio [Prison Island], this island was a prison for political detainees during the dictatorship years in Brazil. Its sole remaining building, constructed in 1956, has been abandoned for some time and the climate has withered its architecture and accessibility. This island was the proposed space to embark

andamento na exposição simplesmente não parecia responder ou capturar suas naturezas efêmeras, dialógicas, dinâmicas ou baseadas no processo.

#### Sobre ritmos e locais de aprendizado:

**Redes de Formação e Encontros na Ilha**  
Com o desejo de contribuir com a história curta, mas excepcionalmente experimental da Bienal do Mercosul na pedagogia em arte, dois elementos básicos foram considerados: os tempos e os espaços onde o conhecimento é supostamente produzido numa exposição. Para tanto, era crucial mudar ligeiramente os termos de envolvimento, do educar para o aprender, do mediar para o compartilhar. Embora o intuito fosse criar uma exposição, confiando que a experiência fenomenológica das obras de arte é uma forma primária de aprendizado, também havia o objetivo de reconhecer que havia outras maneiras não visuais e não voltadas para o objeto de fazer, apresentar e pensar sobre a arte, e que, ao colocar isso em desenvolvimento, a experiência artística só poderia ser aprimorada e incitar novos imaginários. Portanto, trabalhar com artistas e selecionar propostas ou obras existentes foi tão importante quanto inventar maneiras pelas quais o conhecimento acumulado decorrente do processo curatorial e artístico pudesse ser compartilhado publicamente. A equipe de curadoria da Bienal foi organizada com isso em mente, e seus cargos atípicos – curadores do tempo, do espaço, da base e da nuvem – foram elaborados para refletir esse pensamento.

Muito foi aprendido e reunido durante as fases de pesquisa e

planejamento da 9ª Bienal e, assim como em qualquer projeto curatorial, nem tudo conseguiu chegar até a exposição. Muita coisa também se aprende quando a exposição está acontecendo, pois surgem relações inesperadas entre as obras, e outras perspectivas são conquistadas. Compartilhar e discutir publicamente essas experiências, ideias, imagens, objetos e documentos, além de desencadear novidades, é um dos propósitos do programa Redes de Formação. Ele é também uma plataforma com a qual se pode aprender com outros pensadores, avaliar pesquisas em andamento e projetos que abordam – de formas alternativas, numa variedade de circuitos, em campos de produção distantes da arte – algumas das ideias abordadas e questões levantadas na 9ª Bienal. Concebidas primeiramente como um programa de treinamento pedagógico de artes para aqueles que trabalham como mediadores na exposição, e como uma série de programas públicos para os curiosos, as atividades do Redes de Formação tiveram início em maio de 2013, meses antes da abertura da exposição da 9ª Bienal, em setembro de 2013; encerrando-se com um simpósio em novembro desse mesmo ano.

Uma das características principais do Redes de Formação é sua atenção à conveniência e ao local. Chefiado pela curadora de base Mônica Hoff, o programa foi influenciado pelos debates atuais sobre a mudança climática, conceitualizado ao redor de cosmologias diversas e projetado como conversas e explorações de campo. Além do espaço da sala de aula ou do auditório, levou os participantes a explorar uma série de

independiente o institucional – iniciando nuestra investigación en África. Sin embargo, la mayoría de los proyectos que encontramos con temáticas relativas a recursos naturales y tecnología, en su mayoría habían sido creados por artistas europeos. Si bien es cierto que varios de ellos eran interesantes, era conveniente dejarlos a un lado, pues aun cuando pueden haber utilizado recursos locales, es común que trabajen con tecnologías importadas.

Y fue entonces cuando apareció un hecho simple e interesante: una gran parte de los proyectos eran performances o acontecimientos; otros nunca fueron concebidos en su totalidad, así que cuando y donde sí estaban, eran efímeros. Algunas obras de arte se encontraban aún en proceso, o bien eran sencillamente inalcanzables, situados en el lugar donde habían sido creados, o en algún lugar remoto. Pero muchos de estos casos resultaron ser, más que fuentes de inspiración, relevantes por muchas razones distintas. Estos proyectos consistían en colaboraciones únicas entre artistas y comunidades diversas –especializadas y no especializadas– que expandieron las nociones del arte tanto como de la tecnología; en su desarrollo encapsulaban contextos cuyas cosmovisiones políticas y culturales –o bien llamémosles ‘singulares perspectivas del mundo’– incluían instancias y espacios de producción más allá del mundo corporativo y de las industrias fabricantes. Para este tipo de proyectos se dedicó un espacio específico en *Portales, pronósticos e islotes* presentando una selección de obra en un auditorio dentro de las salas de exposición; en él se presentan los

proyectos de los artistas, una serie de conferencias, recitales y performances por suceder *in situ* durante la exposición. Este espacio y su programa se llama Ekphrasis –denotando una representación verbal que parte de una representación visual.<sup>21</sup>

Ekphrasis incluye una conferencia de Zhenia Kikodze en la que habla de una colaboración de Yuri Zlotnikov, contextualizada en el programa espacial de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, durante el período de la Guerra Fría; una discusión sobre *Ciudad Nazca* (2010), proyecto de Land Art del artista Rodrigo Derteano con Jorge Villacorta, fundador de la iniciativa artística independiente: Alta Tecnología Andina en Perú; una charla con Grethell Rasúa sobre la obra *Con tu propio sabor* (2005-2006), en la que incitó a la creación de un compuesto alternativo de composta con sus vecinos en La Habana, Cuba; presentaciones de los proyectos en curso como el de Eduardo Kac, *Aromapoetry*; el poema *ADN Xenotext* de Christian Bök, desarrollado en el contexto de los laboratorios científicos y centros de investigación de la universidad; y una conferencia a cargo de Trevor Paglen sobre *The Last Pictures* [Las últimas imágenes] (2012), iteración terrenal de un proyecto desarrollado en el MIT entre varios otros colaboradores y que ahora se encuentra en el espacio exterior, situado en la órbita Clark. Ekphrasis también incluye iteraciones discursivas sobre los proyectos de otros artistas en *Portales, pronósticos e islotes* –particularmente de aquellos proyectos y obras basadas en el tiempo, creadas por artistas

on a trip through the untimeliness of invention, revisiting moments of un-welcomed radical thought and propelling new discoveries.

Island Sessions entailed monthly field trips to Ilha do Presídio, from May to November 2013, with a group of artists, intellectuals, and educators. Each session had a theme, and each included a related commissioned essay, which would serve to guide the discussions during the field trips. The themes were: *Untimeliness of Invention*, which included my curatorial statement; *Prison Islands*, with Maria Lúcia Streck writing on prison islands in Latin America; *Outcasts, Castaways*, with a text by Verônica Cordeiro on a group of artists imprisoned during the dictatorship in Uruguay; *Ilha do Presídio*, with the first comprehensive history of the island by Eduardo Bueno; *Island as Metaphor* with a study of isles in literature and philosophy by Sarah Demeuse; *Isolation and Desertedness* with Sara Hermann diving into narratives of Caribbean islands; and *Writing in Prison*, with author Angie Keefer providing a creative annotated bibliography on writing by prisoners and the sense of imprisonment while writing. A la par, the artist Tarek Atoui was invited to create a work that could bring the sense of the island to the exhibition. For his project, a group of youth scouts will make an expedition to the island to register its sound vibrations, which they will transmit through a ham radio band to a public live-sound performance by Atoui in Porto Alegre.

Since the trips to Ilha do Presídio were not accessible to the public, the Bienal’s Web site served as the

public iteration of Island Sessions.<sup>24</sup> A section in the Web site included the impressions, perceptions, and reflections on islands and about the Ilha do Presídio by the fellow sailors participating in the field trips. With over seventy new contributions varying from prose to poetry to personal account and fiction provided by the sailors, in addition to the above-mentioned commissioned essays, this online publication is a unique way to imaginatively navigate into Island Sessions. Two of those essays are republished in this catalog—the ones by Demeuse and Bueno. They are accompanied by a text ruminating on islands by the time curator Raimundas Malašauskas. Visual contributions were created as well. Each field trip included a guest artist invited to capture and share a visual impression of the island, either this specific one or the idea of one. The artists are Danilo Christidis, Fernanda Gassen, Romy Pocztaruk, Kátia Prates, Letícia Ramos, Leonardo Remor, and Tiago Rivaldo. Their contributions are also published in this catalog.

In their own way, Island Sessions and Cloud Formations exist outside of exhibition display conventions without losing sight of the curatorial task to make art and ideas public, to communicate its contexts, and manifest its expressions. To delve further into the empiricism evoked in these programs, as well as into artworks in the biennial exhibition, institutional messages and commissioned artworks were put in motion in other ways. And for this, peculiar modes of communication were brought in—conveniently and unusually—to the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre.

recursos e processos *in loco*, de minas a margens de rio a parques eólicos, e a observar cientificamente ou contemplar meditativamente os céus, o mar e a atmosfera. O aprendizado deveria ser totalmente empírico e sensorial, dialógico e também contradiscursivo. Como se pode inferir a partir disso, vários dos artistas participantes também faziam parte do Redes de Formação, por causa de seu interesse em compartilhar suas pesquisas ou seu envolvimento com a comunidade e, na maioria dos casos, por ambos os motivos. Entre eles estavam Hope Ginsburg, que explorou esponjas de água doce e salgada na região, e Ana Laura López de la Torre, que investigou as causas da contaminação das águas do Guaíba e os esforços para limpá-las. Para desenvolver ainda mais a abordagem pedagógica da 9ª Bienal, este catálogo contém também um diálogo entre Hoff e Dominic Willsdon, curador pedagógico da nuvem.

As publicações foram fundamentais nos esforços curatoriais e pedagógicos para compartilhar pensamentos, descobertas e pesquisas em andamento – e três delas foram preparadas e lançadas antes da abertura da exposição: *A nuvem*, uma antologia de textos influentes; *Manual para curiosos*, um material com atividades para professores; e um *website* que propaga a discussão sobre o Redes de Formação e dezenas de textos encomendados para o programa Encontros na Ilha, que apresentarei adiante. Invenções Caseiras, uma convocatória para trabalhos em vídeo publicada no *website*, foi desenvolvida paralelamente a essa iniciativa editorial. Ela surgiu após

alguns debates curatoriais – críticos, em sua maioria – sobre as maneiras como a tecnologia estava sendo abordada no início do projeto, isto é, em sua atenção às chamadas sociedades avançadas e voltadas para a indústria. Essa convocatória de vídeos resultou na ênfase de soluções criadas de maneira engenhosa para solucionar problemas cotidianos. O objetivo era reunir materiais em vídeo que deixassem claras as qualidades artísticas e tecnológicas do cotidiano e, ao fazê-lo, destacar o aprendizado empírico e a curiosidade, e não apenas a experimentação que segue pensamentos hipotéticos apoiados por instituições formais, indústrias ou corporações<sup>23</sup>.

Enquanto o Redes de Formação lidava com temas de conveniência e localização, Encontros na Ilha abordava noções de extemporaneidade e a ideia de *non-site* [não lugar]. Como uma exposição discursiva dentro da 9ª Bienal, Encontros na Ilha foi conceitualmente ancorado na ilha das Pedras Brancas. Mais frequentemente chamada de ilha do Presídio pela população local, essa ilha foi uma prisão para presos políticos durante os anos da ditadura no Brasil. O único prédio remanescente de sua estrutura, construído em 1956, foi abandonado por algum tempo e teve sua arquitetura e acessibilidade afetadas pelo clima. Essa ilha foi o espaço proposto para embarcar numa viagem à extemporaneidade da invenção, revisitando momentos de um pensamento radical que não era bem-vindo e estimulando novas descobertas.

O programa Encontros na Ilha envolveu, de maio a novembro de 2013, viagens de campo mensais à ilha do Presídio com um grupo de

participantes em Máquinas de la Imaginación.

William J.T. Mitchell nos recuerda que “las palabras pueden citar, pero nunca avistar un objeto.”<sup>22</sup> Pensábamos que mostrar la documentación de estas obras de arte o proyectos en curso en la exposición, de una manera convencional, simplemente no parecía responder o capturar su naturaleza procesual, efímera, dialógica ni dinámica.

#### De ritmos y lugares de aprendizaje: Redes de Formación y Encuentros en la Isla

Con el deseo de contribuir con la corta –pero excepcionalmente experimental historia de la Bienal do Mercosul en el arte de la pedagogía– dos cosas básicas habían de tomarse en cuenta: los tiempos y los espacios en una exposición donde presuntamente se produce el conocimiento. Para ello, era fundamental cambiar sutilmente las condiciones de involucramiento desde la educación al aprendizaje; de la mediación hacia ejercer el gesto de compartir. Aunque la intención era crear una exposición –confiando en que la experiencia fenomenológica de la obra de arte es una forma primaria de aprendizaje– también se quiso reconocer que había otras maneras –no visuales y no objetuales– de hacer, presentar y pensar sobre el arte; y que al mostrarlas, la experiencia del arte no sólo puede mejorar sino provocar nuevos imaginarios. Por lo tanto, trabajar con los artistas y seleccionar propuestas artísticas, u obras ya existentes, resultó tan importante como determinar las formas en las que el conocimiento acumulado –derivado del

proceso curatorial y artístico– podría compartirse con el público.

El equipo curatorial de la 9ª Bienal fue convocado teniendo esto en mente; sus inusuales nombramientos –curadores de tiempo, espacio, tierra y nube– son indicadores de esta forma de pensar. Mucho fue cosechado y aprendido durante las fases de planificación de investigación de la 9ª Bienal, y, como en cualquier proyecto curatorial, no todo terminó su camino en la exposición. Mucho es también lo que se aprende una vez que la exposición ha sido inaugurada, ya que entonces aparecen las relaciones imprevistas entre las obras de arte, obteniendo así otras perspectivas. Compartir y discutir públicamente estas experiencias, ideas, imágenes, objetos y documentos, así como desencadenar nuevos, es uno de los propósitos de las Redes de Formación. Es una plataforma en la que se ha de aprender de otros pensadores, estudiando los proyectos de investigación en curso que atacan –en forma alternativa, una variedad de circuitos en los distantes ámbitos de producción artística– algunas de las ideas abordadas e interrogantes planteadas durante la 9ª Bienal. Principalmente concebida como un programa de arte en cuanto a su formación pedagógica para aquellos que trabajan como mediadores en la Bienal, y una serie de programas públicos para los curiosos, Redes de Formación inició en mayo de 2013 anticipándose varios meses a la exposición de la 9ª Bienal, inaugurada en septiembre de 2013; para concluir en un simposio agendado en noviembre de 2013.

Una característica principal de Redes de Formación está en su

#### Other Ways to Experience an Exhibition or Other Means to Communicate

The inventions of and accesses to communication technology have been, historically, an evidence of civilization. And where to start? With a pictogram, a smoke signal, a hieroglyph, an alphabet? Certainly, the existence and fate of communication technologies is contingent on the cultural contexts which define their efficacy, for example, in its speed and clarity of transmission and reproducibility or, alternatively, in being impenetrable to outsiders.

Digital tools characterize communication today. Information circulates rhizomatically, and more rapidly than ever. News and varying viewpoints, as well as personal responses, are ubiquitous and instant. Personal privacy is in fact corporately privatized in and through these systems. And little does this fact limit the usage of existing tools. The desire to communicate simply supersedes technology, and reshapes it. It is that very desire which creates a meaningful dialogue between art and technology. Ultimately, art is—across time, geographies, and cultures—the most enduring form of communication. Technology, meanwhile, is based on a given skill or available equipment. Both, however, are inextricably linked, as they fundamentally involve a transformation *and* articulation of materials *and* languages.

The 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre gives particular attention to the anachronisms of communication technology, with the aim of sensually perceiving the ways in which their efficacy was culturally measured. Far from centering

on artifacts, it reactivates mediums, connecting with and through them. It approaches them as venues and, as such, as distribution channels to highlight their symbiotic relationship with contemporary art. Marshall McLuhan’s famed line “the medium is the message” is taken to heart here. And so are Cildo Meireles’ reflections in his *Insertions into Ideological Circuits*, to create systems for the circulation and exchange of information that do not depend on centralized control.<sup>25</sup> Clearly of interest is media and mediatization. Contemporary art has much to offer, and to communicate, and an exhibition display is only one instance where this can happen. The hope was, is, to reflect on the various ways in which art may be created and shared, how it can reach a public, and how a public can access and perceive it, contemplate and ponder its message, take it, leave it, or make it anew.

For example, the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre’s very first event, a gathering to introduce its team to the local artistic community and journalists, involved a smoke signal—known as one of earliest forms of communication—that proclaimed the news of the curatorial appointments. Artists received messages about a commission, thoughts on their work, or invitations via personal telegrams. An abandoned tower in front of Porto Alegre, across the Guaíba, served as a lighthouse to emit a Morse code message welcoming audiences to the biennial. One of the Bienal’s first commission, by the graphic design studio Project Projects, was the new typography *Porto Alegre*, which took inspiration

artistas, intelectuais e educadores. Cada encontro tinha um tema, e cada um deles incluía um ensaio relacionado encomendado, que serviría para orientar as discussões durante as viagens de campo. Os temas foram: *A extemporaneidade da invenção*, que incluía meu testemunho curatorial; *Prisões em ilhas*, com texto de Maria Lúcia Streck sobre ilhas-presídio na América Latina; *Náufragos, marginalizados*, com texto de Verônica Cordeiro sobre um grupo de artistas encarcerados durante a ditadura uruguaia; *Ilha do Presídio*, com o primeiro relato abrangente da história da ilha feito por Eduardo Bueno; *Ilhas como metáfora*, um estudo de ilhas na literatura e na filosofia feito por Sarah Demeuse; *Isolamento, abandono*, com Sarah Hermann mergulhando em narrativas das ilhas caribenhas; e *Escritos em prisões*, de autoria de Angie Keefer com uma bibliografía comentada e criativa sobre prisioneiros escritores e o sentimento de encarceramento enquanto se escreve. Ao mesmo tempo, o artista Tarek Atoui foi convidado a criar uma obra que fosse capaz de trazer à exposição a sensação da ilha. Para seu projeto, um grupo de escoteiros mirins irá fazer uma expedição à ilha para registrar suas vibrações sonoras, que serão transmitidas por meio de radioamador para uma performance sonora e pública ao vivo feita por Atoui em Porto Alegre.

Como as viagens à ilha do Presídio não eram acessíveis ao público, o *website* da 9ª Bienal serviu como iteração pública dos Encontros na Ilha<sup>24</sup>. Uma seção do site incluiu as impressões, percepções e reflexões sobre ilhas e sobre a ilha do Presídio

pelos colegas marinhos que participaram dessas viagens de campo. Com mais de setenta novas contribuições que variavam desde prosa e poesia até relatos pessoais e de ficção fornecidos pela tripulação, além dos ensaios encomendados mencionados anteriormente, essa publicação *on-line* é uma maneira única de navegar de forma imaginativa pelos encontros. Dois desses ensaios estão reproduzidos neste catálogo – os de Demeuse e Bueno. Eles são acompanhados de um texto que pondera também sobre ilhas escrito pelo curador do tempo Raimundas Malašauskas. Contribuições visuais também foram criadas. Cada viagem de campo incluía um artista convidado para captar e compartilhar uma impressão visual da ilha, fosse dessa ilha específica ou da ideia de uma ilha. São eles: Danilo Christidis, Fernanda Gassen, Romy Pocztaruk, Kátia Prates, Letícia Ramos, Leonardo Remor e Tiago Rivaldo. Suas contribuições também estão publicadas neste catálogo.

Cada um à sua maneira, Encontros na Ilha e Redes de Formação existem fora das convenções de exibição de uma exposição, sem perder de vista a tarefa curatorial de tornar públicas a arte e as ideias, de comunicar seus contextos e manifestar suas expressões. Para aprofundar ainda mais o empirismo evocado nesses programas e também nas obras de arte expostas na Bienal, mensagens institucionais e obras comissionadas foram mobilizadas de outras maneiras. E, para isso, modos de comunicação peculiares foram trazidos – de maneira conveniente e atípica – à 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre.

atención a la precisión temporal y el sitio. Encabezada por la curadora de base de la 9ª Bienal, Mónica Hoff, el programa se ha alimentado de los debates actuales sobre el cambio climático; conceptualizando diversas cosmologías al respecto, diseñadas como conversaciones y exploraciones de campo. Más allá del aula y el auditorio, los participantes se involucraron en la exploración de una variedad de recursos y procesos en sitio; desde las minas hasta las orillas de los ríos y los parques eólicos; observando científicamente o meditando en contemplación del cielo, el mar y la atmósfera. El aprendizaje habría de ser totalmente vivencial y sensual; tanto dialógico como contra-discursivo. Como resultado, varios de los artistas participantes fueron parte integral de Redes de Formación debido a su interés por compartir su investigación o su involucramiento en la comunidad –en la mayoría de los casos, sucedía por ambas razones. Entre ellos se encontraban Hope Ginsburg, quien exploró las esponjas marinas y de agua dulce en la región; y Ana Laura López de la Torre, investigando las causas y los esfuerzos de limpieza del agua en el Guaíba. Para continuar con el desarrollo del enfoque pedagógico de la 9ª Bienal, se incluye en este catálogo un diálogo mantenido entre Hoff y el curador pedagógico de la nube, Dominic Willsdon.

Las publicaciones ocuparon un lugar central entre los esfuerzos curatoriales y pedagógicos para compartir pensamientos, hallazgos e investigaciones en curso; tres volúmenes se prepararon y fueron publicados antes de la inauguración de la exposición: *La nube* –antología de textos cuya

influencia habría de ser importante; un *Manual para curiosos*, destinado a los profesores como guía de trabajo; y un sitio web que incluye un análisis del proyecto Redes de Formación; así como docenas de textos comisionados para el Encuentros en la Isla, los cuales introduciré a continuación. Inventos caseros es una convocatoria abierta publicada en el sitio web que fue desarrollada a la par de la propuesta editorial. Esta última iniciativa surgió después de varios debates curatoriales –en su mayoría críticos– sobre las maneras en las que la tecnología se estaba abordando al inicio del proyecto, respecto a su atención hacia las denominadas sociedades avanzadas e industrialmente orientadas. Esta convocatoria pública para la recolección de videos terminó en el énfasis de ingeniosas soluciones creadas para resolver problemas cotidianos. El objetivo era reunir material en video en el que se manifestaran las cualidades artísticas y tecnológicas en el ámbito cotidiano; y al hacerlo, resaltar el aprendizaje empírico y la curiosidad; ya no derivando de experimentaciones de pensamiento hipotético respaldadas por instituciones oficiales, la industria o las corporaciones.<sup>23</sup>

Mientras que las Redes de Formación trataban con la precisión temporal y la localización, el Encuentros en la Isla habría de abordar nociones relacionadas con la atemporalidad y el no-sitio. Siendo, dentro de la 9ª Bienal, una exposición compuesta por variables, el Encuentros en la Isla se anclará conceptualmente en la Ilha das Pedras Brancas [isla de las Piedras Blancas]. Comumente llamada Ilha do

from archaic periodic tables and unfamiliar weather symbols. This typography takes the place of a logo for the project, varying always upon the message it spells, thus progressively disclosing itself over the course of its use.

Mario García Torres, whose visual essays in video or slide format have lately been accompanied by specially composed soundtracks, was invited early in the curatorial process to create a song for the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre. Although the song was intended to be memorable, or catchy so to say, the song needed to be far from a jingle. Its ends were to be communicative of the biennial's ideas and proposed sensibilities, rather than a promotional tune. García Torres dived into the research material of the Bienal, and naturally brought in more of his own interests to the project. One of his interests was embracing a sense of remoteness, that responding from afar to a situation or place yet to be experienced could and would entail dreaming. He created not one song, but an entire album intended to be a kind of musical anthology rather than a soundtrack to the exhibition. Somewhat pop, somewhat tropical, and somewhat in Portuguese,<sup>26</sup> the songs touch upon communication itself, magnetic attraction and natural phenomenon, sites in Porto Alegre, including the Ilha do Presídio, and the sense of vulnerability experienced in creative and learning processes. The artist also musically interpreted the poem “Blanc” by Lygia Clark, which ruminates on time, and created a cover song of Caetano Veloso's “If You Hold a Stone,” which

was inspired by Clark's alternative therapeutic methods. With the exception of these two songs, García Torres wrote the lyrics of the album and each song was arranged and recorded by him with a group of musicians.<sup>27</sup> Five of the six songs on the album have been circulating on air for some months, and are available to download from the biennial's Web site.<sup>28</sup>

Also before the exhibition period, another message for the biennial was released into the atmosphere... this time, telepathically. The happening took place at the inaugural program of Cloud Formations celebrated earlier in the year—specifically, on May 17, 2013, and coincidentally, a date proclaimed by the United Nations as the World Telecommunications and Information Society Day. Artist Eduardo Navarro meditatively sent a message from his hometown in Buenos Aires to an audience of hundreds attending the program held at the Teatro São Pedro in Porto Alegre. While the message transmission was planned beforehand and announced on site on the day of the program (a digital slide projection that read “Willing Receptor” illuminated a darkened and silent auditorium for over a minute), the artist's or public's experience was impossible to predict or verify. Both the happening and the message were simple, though it's easier said than done to have a disposition to receive, and make time for contemplation. Along with sharing, these two states motivate criticality in communication, emphasizing experience in learning.

During the exhibition period of the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre, other commissions of this

### Outras maneiras de vivenciar uma exposição ou outros meios de comunicar

As invenções e acessos à tecnologia da comunicação foram, historicamente, uma prova de civilização. Por onde começar? Por um pictograma, um sinal de fumaça, um hieróglifo, um alfabeto? Certamente, a existência e o destino das tecnologias de comunicação são contingentes nos contextos culturais que definem sua eficácia, por exemplo, em sua velocidade e clareza de transmissão e reprodutibilidade ou, de forma alternativa, ao serem impenetráveis aos forasteiros.

Ferramentas digitais caracterizam a comunicação hoje em dia. A informação circula de maneira rizomática e mais rápido que nunca. Notícias e pontos de vista variados, bem como respostas pessoais, são onipresentes e instantâneos. A privacidade pessoal é, na verdade, privatizada corporativamente nesses sistemas e por meio deles. E esse fato limita muito pouco a utilização das ferramentas existentes. O desejo de se comunicar simplesmente se sobrepõe à tecnologia e a reformula. É esse mesmo desejo que cria um diálogo significativo entre arte e tecnologia. Por fim, a arte é – ao longo do tempo, das geografias e das culturas – a forma mais duradoura de comunicação. Enquanto isso, a tecnologia se baseia em determinada habilidade ou nos equipamentos disponíveis. No entanto, ambas as coisas estão intimamente ligadas, pois envolvem fundamentalmente uma transformação e uma articulação de materiais e linguagens.

A 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre dedica atenção especial aos anacronismos da tecnologia de

comunicação, com o objetivo de perceber de maneira sensorial as formas com que sua eficácia foi medida culturalmente. Longe de se centrar nos artefatos, ela reativa os meios, conectando-se a eles e por meio deles. Eles são abordados enquanto espaços e, como tais, também como canais de distribuição para destacar sua relação simbiótica com a arte contemporânea. A famosa frase de Marshall McLuhan “o meio é a mensagem” é aqui seguida à risca. Assim como também o são as reflexões de Cildo Meireles em suas *Inserções em circuitos ideológicos*, para criar sistemas de circulação e para a troca de informações que não dependem de controle centralizado<sup>85</sup>. Também são de claro interesse a mídia e a midiaticização. A arte contemporânea tem muito a oferecer e a comunicar, e o que é mostrado em uma exposição é apenas uma instância onde isso pode acontecer. A esperança era, e é, de refletir as várias maneiras pelas quais se pode criar e compartilhar arte, como ela pode atingir um público e como um público pode acessá-la e percebê-la, contemplar e ponderar sua mensagem, apropriá-la, abandoná-la ou refazê-la.

Por exemplo, o primeiríssimo evento da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, um encontro para apresentar sua equipe à comunidade artística local e a jornalistas, envolveu um sinal de fumaça – conhecido como uma das formas mais antigas de comunicação – que declarava oficialmente as novidades das designações curatoriais. Os artistas receberam mensagens sobre uma obra comissionada, pensamentos a respeito de suas obras ou convites por

Presidio [isla del Presidio], esta isla fue una cárcel para presos políticos durante los años de la dictadura en Brasil. El único edificio en pie, construido en 1956, ha sido abandonado desde hace algún tiempo, y el clima ha marchitado su arquitectura y accesibilidad. Esta isla fue el espacio propuesto para embarcarse en un viaje a través de la atemporalidad inventiva; visitar momentos de pensamiento radical no bien recibidos, e impulsar nuevos descubrimientos.

Encuentros en la Isla convocó excursiones mensuales a la Ilha do Presidio con un grupo de artistas, intelectuales y docentes, entre mayo y noviembre de 2013. Todas las sesiones se destinaron a una temática y en cada una se incluía un ensayo comisionado, relacionado con el tema, cuya finalidad radicaba en orientar los debates durante las excursiones. Los temas fueron: *Los destiempos de la invención* incluyendo mi texto curatorial; *Islas prisión*, donde Maria Lúcia Streck escribe sobre las islas-prisión en América Latina; *De márgenes y hudimientos*, con un texto de Verónica Cordeiro sobre un grupo de artistas encarcelados durante la dictadura en Uruguay; *Ilha do Presidio*, albergando la primera historia completa sobre la isla escrita por Eduardo Bueno; *Isla como metáfora* –un estudio sobre islas en la literatura y la filosofía por Sarah Demeuse; *Aislamiento y abandono*, en el que Sara Hermann penetra las narrativas de las islas del Caribe; y *Escribir en prisión*, bibliografía comentada sobre la escritura creativa de los presos y el sentimiento de obligado enclaustramiento al escribir, autoría de Angie Keefer. En paralelo, el artista Tarek Atoui fue invitado

para crear una obra que lograra capturar y trasladar el sentido insular a la exposición. Para su proyecto, un grupo de exploradores jóvenes se encaminan en una expedición por la isla con la intención de registrar sus vibraciones sonoras; mismas que se transmitirán a través de *radio en amplitud modulada*; para concluir con un *performance* de sonidos vivos creado por Atoui en Porto Alegre.

Siendo que los viajes a la Ilha do Presidio no son accesibles al público, el sitio web de la 9ª Bienal se ha convertido en una iteración pública de los Encuentros en la Isla.<sup>24</sup> Una sección de la página web incluye las impresiones, las percepciones y las reflexiones respecto a islas diversas, y específicamente sobre la Ilha do Presidio, escritas por los marineros que participaron en las excursiones. Con más de 70 contribuciones proporcionadas por los marineros –incluyendo prosa, poesía, narraciones personales y ficción– además de los ensayos comisionados ya mencionados, esta publicación en línea es una experiencia única para navegar con la imaginación hacia los Encuentros en la Isla. Dos de los ensayos se publican de nuevo, ahora en este catálogo; son aquellos escritos por Demeuse y Bueno. A su vez se acompañan de un texto rumiando en las islas del el curador del tiempo, Raimundas Malašauskas. También se crearon contribuciones visuales. Cada excursión incluía un artista invitado para capturar y compartir sus impresiones visuales sobre la isla, ya fuera sobre esta isla específica, o bien, sobre la memoria de alguna otra. Los involucrados fueron Danilo Christidis, Fernanda Gassen, Romy

kind took place. Artist Nicolás Bacal took inspiration from the relatively outdated Speaking Clock, a telephone service that automatically provided the correct time. Bacal collaborated with the woman whose voice was used for the Speaking Clock in Brazil to read a poem on the perception of time. Her name is Eloí Cruz, and her recital can be heard by dialing a phone number. Artist Malak Helmy’s work also approaches time, but as it is perceived through distance. From across the Atlantic, a bird messenger carried Helmy’s work. The bird’s recipient, and a second messenger in turn, is an active Twitter user. The bird’s messages were sound recordings from sites in the artist’s native Egypt associated with unusual natural phenomenon. Fernanda Laguna, a visual artist, organizer, and poet, prepared a message in a bottle planned to be thrown from Ilha do Presidio into the waters of the Guaíba. The bottle’s unknown content is a response to a love letter displayed in the exhibition, its possible fate an experience of the message’s ultimate and yet indefinite recipient.

Embracing the idea of communicating in various modalities, and at different pacing, this exhibition catalog includes six special commissions. These are iterations of art projects in print form. Five participating artists or artist duos in the biennial whose practice includes writing and publishing, and which is characterized by archival, bibliographical or field research, were invited to create a booklet within the catalog: Bik Van der Pol, Beto Shwafaty, Faivovich & Goldberg, Gamboni & Teixido, and Michel Zóximo. The researcher and

curator Mauricio Marcin was asked to put together a booklet compiling photography and unpublished poems by artist Juan José Gurrola, and to write a text introducing Gurrola’s little-known work and his decades-long artistic practice.

Varying significantly from each other—with pictures and writing styles that include visual and narrative essay, fiction, and epistolary form—all six contributions have original content. These commissioned booklet were intended to portray more wholly the artistic practices of these artists, and to share their ideas and research in hopes of enriching the public’s experience of their work in the exhibition, which in most of these cases is either performance or project-based, hence, manifesting as events or being, even now, works in progress.

### As a Way of Conclusion or “What’s Wrong with Technological Art”

In a letter dated July 3, 1969, artist Robert Smithson informed Gyorgy Kepes that he would withdraw from the United States section in the 10th Bienal de São Paulo taking place later that year.<sup>29</sup> Founding director of the Center for Advanced Visual Studies (CAVS) at MIT, Kepes was the organizer of that ultimately unrealized exhibition. Much like the program of the CAVS he had founded only a couple of years earlier, Kepes’s curatorial proposal for the 10th Bienal focused on showcasing so-called advanced art, particularly that which collaboratively combined art and technology. However, Smithson was one among several artists who had boycotted the exhibition proposal,

telegrama pessoal. Uma torre abandonada na frente de Porto Alegre, do outro lado do Guaíba, serviu como farol para emitir uma mensagem em código Morse dando as boas-vindas ao público da 9ª Bienal. Uma das primeiras encomendas, feita ao estúdio de design gráfico Project Projects em Nova York, foi a nova tipografia *Porto Alegre*, inspirada em tabelas periódicas arcaicas e em símbolos climáticos desconhecidos. Essa tipografia ocupa o lugar do logotipo da 9ª Bienal, variando sempre de acordo com a mensagem que transmite, progressivamente revelando-se a si própria na medida em que é usada.

Mario Garcia Torres, cujos ensaios visuais em vídeo ou em slides foram acompanhados recentemente de faixas compostas especialmente para a ocasião, foi convidado numa etapa inicial do processo curatorial para criar uma canção para a 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre. Embora se esperasse que a canção fosse memorável – ou do tipo que não sai da cabeça, por assim dizer – ela precisava ser o mais distante possível de um *jingle*. Sua finalidade era comunicar as ideias e sensibilidades propostas pela 9ª Bienal, mais que ser uma melodia promocional. Garcia Torres mergulhou no material de pesquisa da curadoria e naturalmente trouxe seus próprios interesses para o projeto. Um deles era abordar o sentido de distanciamento, de que reagir a distância a uma situação ou local ainda a ser vivenciado poderia e deveria envolver o sonho. Ele criou não só uma canção, mas um álbum completo destinado a ser mais uma antologia musical que uma trilha sonora para a exposição. Com um toque pop e

tropical, e uma pitada de português<sup>26</sup>, as canções abordam a comunicação em si, a atração magnética e os fenômenos naturais, locais de Porto Alegre – incluindo a ilha do Presídio – e o sentido de vulnerabilidade vivenciado nos processos criativos e de aprendizado. O artista também interpretou musicalmente o poema “Blanc” de Lygia Clark, que reflete sobre o tempo, e fez sua versão para a canção “If You Hold a Stone”, de Caetano Veloso, originalmente inspirada nos métodos terapêuticos alternativos de Clark. Exceto por essas duas canções, Garcia Torres compôs todas as letras do álbum, e cada uma das faixas teve seus arranjos e gravações feitos por ele, acompanhado de um grupo de músicos<sup>27</sup>. Cinco das seis canções do álbum estão circulando pelos ares há alguns meses e estão disponíveis para download no site da 9ª Bienal<sup>28</sup>.

Além disso, antes do período da exposição, outra mensagem para a 9ª Bienal foi lançada na atmosfera... Desta vez, usando telepatia. Esse *happening* aconteceu no programa inaugural do Redes de Formação ocorrido no início do ano – mais especificamente, em 17 de maio de 2013 e, coincidentemente, data proclamada pelas Nações Unidas como Dia Internacional das Telecomunicações e da Sociedade da Informação. O artista Eduardo Navarro enviou uma mensagem de maneira meditativa de sua cidade natal de Buenos Aires para um público de centenas de pessoas que participava do programa realizado no Theatro São Pedro em Porto Alegre. Embora a transmissão da mensagem tenha sido planejada de antemão e anunciada no local no dia

Pocztaruk, Kátia Prates, Leticia Ramos, Leonardo Remor y Tiago Rivaldo. Sus contribuciones también se han publicado en este catálogo.

A su manera, existen Encuentros en la Isla y Redes de Formación fuera de las convenciones desplegadas dentro de la exposición sin perder de vista el ejercicio curatorial en pos de hacer público el arte y las ideas; informar sobre sus contextos y manifestar sus expresiones. Para profundizar aún más en el empirismo que evocan estos programas y las obras de la 9ª Bienal, los mensajes institucionales y las obras de arte comisionadas se activaron de otras maneras. Para conseguirlo, peculiares formatos de comunicación fueron trasladados – conveniente e inusualmente– a la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre.

**Otras maneras de experimentar una exposición, otros medios para comunicar**  
Los inventos para acceder a las tecnologías de comunicación se han entendido históricamente como evidencia de civilización. ¿Y dónde empezar? ¿Con un pictograma, una señal de humo, un jeroglífico, un alfabeto? Ciertamente la existencia y el destino de las tecnologías para la comunicación dependen de los contextos culturales, pues son éstos los que definen su eficacia. Por ejemplo, en cuanto a su velocidad, claridad y reproducibilidad de transmisión; o alternamente, al mantenerse impenetrables para aquellos a quienes no pertenece.

Hoy en día, las herramientas digitales caracterizan la comunicación. La información circula de forma rizomática y lo hace más rápido que nunca. Noticias y puntos de vista variables, así como respuestas

personales acontecen ubicuas e instantáneas; esparciéndose por todos lados al mismo tiempo. Es un hecho que la privacidad personal está incorporada y privatizada dentro de estos sistemas y a través de ellos. Y este hecho poco contribuye en la limitación del uso de los medios existentes. El deseo de comunicar desplaza la tecnología y la reconforma; siendo ese mismo deseo lo que crea un diálogo significativo entre el arte y la tecnología. Finalmente, el arte –a través del tiempo, los lugares geográficos y las culturas– es la forma más perdurable de comunicación. Mientras tanto, la tecnología está basada en una cierta habilidad, o en el equipo que esté disponible. Sin embargo, ambos –arte y tecnología– están estrechamente unidos ya que implican de manera fundamental la transformación y la articulación de materiales y lenguajes.

La 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre concede particular atención a los anacronismos de la comunicación tecnológica, con el propósito de percibir sensorialmente la manera en la que se midió su eficacia a nivel cultural. Lejos de centrarse en las herramientas, reactiva medios, conectándose a través y entre ellos. Se les aproxima como nodos –canales de distribución– iluminando su relación simbiótica con el arte contemporáneo. La afamada frase de Marshall McLuhan “el medio es el mensaje” aquí se asume con toda el alma. Así también, las reflexiones de Cildo Meireles en *Inserciones en circuitos ideológicos*, para crear sistemas de circulación e intercambio de información que no dependan de un control central<sup>25</sup> hacen evidente el interés en los medios y las mediatizaciones. El

which also included artworks by Takis and Haacke. Their resignation was a protest against the increasingly repressive government in Brazil at the time, and what they deemed as the U.S.’s dubious involvement and interests in the region.<sup>30</sup>

Smithson not only alludes to the above critique in his letter; he also voices concerns regarding the exhibit’s optimistic embrace of technology, which he considers a field involving too much self-confidence, and of collaboration, which he deems as a righteous form of ‘team spirit.’ He writes: “As rockets go to the Moon the darkness around the Earth grows deeper and darker...If technology is to have any chance at all, it must become more self-critical. If one wants teamwork he should join the army. A panel called *What’s Wrong with Technological Art* might help.”<sup>31</sup> Smithson’s observations were, paradoxically, I believe, actually very close to Kepes’s own vision, though their philosophical approach certainly differed. While Smithson’s activism is an act of resistance, a positioning with a marked distance, Kepes is proactive and his approach entails working and producing change from within, institutionally speaking.

In an unpublished letter stating his curatorial reasoning for the biennial exhibition, Kepes writes: “I have long been convinced of the need for a place to focus the efforts of artists who believe in cooperating for socially meaningful artistic objectives and who know that in this work they have to utilize the twentieth century’s scientific and technological competence...I saw [this exhibition] as an opportunity to bring

[this] idea, the validity of which I am convinced, before the widest possible forum.”<sup>32</sup> Indeed, Kepes’s intent for that exhibition, and more importantly, for shaping the CAVS program at MIT, approached technology and collaboration critically. Concrete ends tempered utopic ideas. For Kepes, the accelerated transformation of society, entailing urban developments of great scale, would be done most sensibly and intelligently if artists were more directly involved in its planning processes. He considered three basic conditions required for artists to “take up this task”:

**First, they must cultivate those neglected areas of their creative imagination which can render them responsive to the new scale. Second, they will have to learn to adjust to a community with city planners, architects, social scientists, psychologists, and many others who are working at reshaping the environment. Third, they will have to learn to explore the new technical potentials needed to implement their findings.**<sup>33</sup>

Kepes’s curatorial vision was strongly influenced by studying with the artist László Moholy-Nagy, and soon after, teaching with him at the New Bauhaus in Chicago. The reference to the Bauhaus here is deliberate.<sup>34</sup> An early 20th-century pedagogical experiment with a socialist ideology as its foundation, the Bauhaus crystallized the aims of designing and constructing a new, better world through the integration of arts and other specialized fields, from philosophy to architecture and engineering.

do programa (uma projeção digital de slides com os dizeres “Receptor aberto” iluminou um auditório escuro e silencioso por mais de um minuto), era impossível prever ou verificar a experiência do artista ou do público. Tanto o *happening* quanto a mensagem eram simples, embora seja mais fácil falar que ter a disposição para receber e encontrar tempo para a contemplação. Junto com o compartilhamento, esses dois estados motivaram a criticidade da comunicação, enfatizando a experiência do aprendizado.

Durante o período de exposição da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, outros trabalhos encomendados desse tipo aconteceram. O artista Nicolás Bacal inspirou-se no Hora Certa, um serviço telefônico relativamente ultrapassado que fornecia automaticamente o horário correto. Bacal contou com a colaboração da mulher cuja voz era utilizada no Hora Certa brasileiro para ler um poema sobre a percepção do tempo. Ela se chama Eloí Cruz e seu recital pode ser ouvido discando para um número de telefone. A obra da artista Malak Helmy também aborda o tempo, mas da maneira como ele é percebido a distância. Do outro lado do Atlântico, um pássaro mensageiro carregou o trabalho de Helmy. O destinatário do pássaro e, por sua vez, também segundo mensageiro da obra é um usuário ativo do Twitter. As mensagens do pássaro são gravações sonoras de locais no Egito natal da artista associadas a fenômenos naturais atípicos. Fernanda Laguna, artista plástica, curadora e poeta, preparou uma mensagem em uma garrafa para ser jogada da ilha do Presídio nas águas do Guaíba. O conteúdo desconhecido

da garrafa é uma resposta a uma carta de amor exibida na exposição, e seu possível destino é uma experiência do destinatário final e ainda desconhecido da mensagem.

Envolvendo a ideia de comunicação em diversas modalidades e em ritmos diferentes, este catálogo da exposição inclui seis trabalhos especialmente encomendados. Eles são iterações de projetos artísticos em forma impressa. Cinco artistas ou duplas de artistas participantes da Bienal, cuja prática inclui escrita e publicação, e que é marcada por pesquisa de campo, de arquivo ou bibliográfica, foram convidados a criar um livreto no catálogo. São eles: Bik Van der Pol, Beto Shwafaty, Faivovich & Goldberg, Gamboni & Teixeira e Michel Zóximo. Ao pesquisador e curador Mauricio Marcín foi pedido que fizesse um livreto contemplando fotografia e poemas não publicados do artista Juan José Gurrola, além de um texto introdutório ao trabalho pouco conhecido de Gurrola e sua prática artística de décadas de história.

Variando significativamente entre si – com imagens e estilos de escrita que incluem ensaios visuais e narrativos, ficção e formas epistolares –, todas as seis contribuições têm conteúdo original. Os livretos encomendados têm o intuito de retratar de maneira mais completa as práticas artísticas desses artistas e de compartilhar suas ideias e pesquisas com a expectativa de enriquecer a experiência do público com suas obras na exposição, que são, na maioria dos casos, baseados em performance ou em projetos, manifestando-se, assim, como eventos, ou sendo, mesmo agora, trabalhos em andamento.

arte contemporâneo tiene mucho que ofrecer y que comunicar: una exposición es sólo una de las instancias donde esto puede llevarse a cabo. La esperanza era, es, reflexionar sobre las múltiples maneras de cómo el arte puede ser creado y compartido; cómo puede acercarse al público, y cómo se logra que el público tenga acceso a él para poder percibirlo, contemplarlo y recibir su mensaje; tomarlo, dejarlo; o bien, reconstituirlo.

Por ejemplo, el primer evento de la 9ª Bienal fue una reunión para presentar al equipo con la comunidad artística local y con los periodistas; se hizo invocando una de las más antiguas formas de comunicación –una señal de humo– con la que se habrían de comunicar las noticias sobre los compromisos curatoriales. Los artistas recibían mensajes sobre alguna comisión; ideas relativas a sus obras; o invitaciones personales en telegramas. Una torre abandonada enfrente de Porto Alegre al otro lado del Guaíba sirvió como faro para emitir un mensaje en clave Morse dando la bienvenida a los visitantes de la 9ª Bienal. Una de las primeras comisiones de la 9ª Bienal encargada al estudio de diseño gráfico Project Projects constaba en el diseño de la nueva tipografía *Porto Alegre*, inspirada en arcaicas tablas periódicas y símbolos meteorológicos casi desconocidos. Esta tipografía toma el lugar del logo para el proyecto siempre variando sobre el mensaje que envía; desenvolviéndose progresivamente a medida en que se utiliza.

Mario Garcia Torres, cuyos ensayos visuales en video o diapositivas –últimamente acompañados por cintas sonoras compuestas *ex profeso*– fue

invitado durante el período de inicio del proceso curatorial; la comisión constaba en crear una canción para la 9ª Bienal. A pesar de que la canción debía intentar ser memorable, o fácil de recordar, era igualmente importante que la canción se alejara de la posibilidad de ser una tonada promocional. Su finalidad era comunicar las ideas y las sensibilidades propuestas por la 9ª Bienal, y no actuar como una melodía de autopromoción. Garcia Torres inició la búsqueda sumergido en archivos de la Bienal mientras que involucraba sus propios intereses en el proyecto. Uno de éstos consistía en poder enlazar un sentido de lejanía que pudiera dar respuesta a una situación o a un lugar aún por ser experimentado; pero que para experimentarse, podía y debía incitar el soñar. Así fue como creó no sólo una canción, sino un álbum completo con la intención de que fuera una especie de antología musical –no una cinta sonora de acompañamiento para la exposición. Algo *pop*, algo tropical y algo de portugués,<sup>26</sup> las canciones refieren al proceso mismo de la comunicación, la atracción magnética y los fenómenos naturales; los sitios en Porto Alegre, incluyendo la Ilha do Presídio; y el sentido de vulnerabilidad experimentado en todo aprendizaje y proceso creativo. El artista también interpretó musicalmente el poema *Blanc* de Lygia Clark, que habita sereno entre temporalidades; y recreó una canción de Caetano Veloso “If You Hold a Stone”, inspirada por los métodos terapéuticos alternativos de Clark. A excepción de estas dos canciones, Garcia Torres escribió el resto de las líricas del disco; los arreglos y la grabación los hizo en

The focus on technologies encompassed industry in the widest sense possible, while collaboration implied the interdisciplinary or, in nonacademic terms, a crosspollination of ideas in and of varying communities and fields of thought.

This open approach to dialogue and influence in a creative process carries an underlying, modernist critique of art history’s interpretation of artworks as primarily manifesting internal, personal expressions over how art’s ideas, materials, and forms ground art and cultural production in society. Collaborative production does not necessarily involve rescinding authorship or artistic autonomy, although it certainly destabilizes the assumed, longstanding view of the artist as lone genius and proposes, as well as questions, the instrumental role that art can have in changing inter-subjectivities, and of a work’s relationship to its environment.

Almost half a century has passed since the boycott at the 10th Bienal de São Paulo, and almost a century since the foundation of the short-lived but still influential Bauhaus. Kepes and his CAVS may be the link between these two moments, at least in this essay. The reason for mentioning them here is to reflect on the contexts in which their ideas emerged, specifically how they innovatively, and hence controversially for some, addressed technology and collaboration in art. These moments are marked by precise political climates: the former ensuing during the Cold War period, increasing state militarization and social repression; the latter following World War I, operating as a hub to consider social

renewal and communist or socialist ideals against increasing fascism. Tense political contexts like those are certainly experienced differently today on a global scale, though by no means absent.

It is June 2013, and as I write the conclusion to this essay, it is impossible to disregard the massive *protestos* [riots] that have arisen in recent days across Brazil. Triggered by a price hike in public transportation, these uprisings have brought scrutiny onto public spending for social benefits, especially in contrast to the massive amount being spent to host the World Cup taking place in Brazil next year, 2014. Of note is that newspapers claim these demonstrations at this scale hadn’t been experienced in Brazil in decades, perhaps since the 1960s. Of note, too, is that while these uprisings are particular to Brazil’s situation, they resonate with other political demonstrations, strikes and protests that spread throughout the world in recent years.<sup>35</sup> Each instance of these social uprisings is of course ignited by a distinct local cause, and yet, I sense, they share in common what the philosopher Slavoj Žižek proposed as a collective demand: “We don’t want a higher standard of living. We want a better standard of living.”<sup>36</sup>

The economist Ana Esther Ceceña also calls for this idea in her proposal to create sustainable relationships with natural environments. She takes her cue from the Andean concepts of *sumak qamaña* (living well) and *sumak kawsay* (good life). Ceceña argues that for these kinds of relationships to ensue, a cultural transformation is vital. This, for its



### À guisa de conclusão ou “O que há de errado com a arte tecnológica”

Em uma carta datada de 3 de julho de 1969, o artista Robert Smithson informou a Gyorgy Kepes que iria se retirar da representação dos Estados Unidos na X Bienal de São Paulo que aconteceria naquele ano<sup>29</sup>. Como diretor fundador do Center for Advanced Visual Studies – CAVS do MIT, Kepes era o organizador daquela exposição que, por fim, não chegou a se realizar. Assim como o programa do CAVS, que ele tinha fundado alguns anos antes, a proposta curatorial de Kepes para a X Bienal se concentrava em exibir a chamada arte avançada, particularmente aquela que combinava arte e tecnologia de maneira colaborativa. No entanto, Smithson era um dos vários artistas que tinham boicotado a proposta da exposição, que também incluía obras de arte de Takis e Haacke. Sua abdicação foi um protesto contra o governo cada vez mais repressor que se instalara no Brasil à época, e o que eles consideravam um envolvimento dúbio dos EUA e de seus interesses na região<sup>30</sup>.

Smithson não se limita a aludir à crítica acima em sua carta; ele também exprime suas preocupações relacionadas com a adoção otimista da tecnologia na exposição, que ele considera ser um campo que envolve muita autoconfiança, e também sobre a colaboração, que ele considera uma forma justa de “espírito de equipe”. Ele escreve: “Assim como foguetes vão à Lua, a escuridão na Terra fica mais e mais profunda e obscura... Se a tecnologia deve ter alguma chance que seja, ela tem de se tornar mais autocrítica. Se um sujeito quer trabalho em equipe, deve se alistar no

exército. Um painel chamado *O que há de errado com a arte tecnológica* deve ajudar nisso”<sup>31</sup>. Paradoxalmente, acredito eu, as observações de Smithson eram, na verdade, bastante próximas da visão de Kepes, embora suas abordagens filosóficas fossem certamente distintas. Se, por um lado, o ativismo de Smithson é um ato de resistência, um posicionamento com distanciamento marcado, Kepes, por sua vez, é proativo e sua abordagem implica trabalhar e produzir mudanças partindo de dentro, falando do ponto de vista institucional.

Em carta não publicada onde afirma seu argumento curatorial para a exposição da Bienal, Kepes escreve: “Estou há muito convencido da necessidade de um local para concentrar os esforços dos artistas que acreditam em cooperar por objetivos artísticos de significância social e que sabem que têm de usar em suas obras a competência científica e tecnológica do século XX... Eu via [essa exposição] como uma oportunidade de levar [essa] ideia, de cuja validade estou convencido, para o fórum mais amplo possível”<sup>32</sup>. De fato, o intuito de Kepes para a exposição, e, sobretudo, para dar forma ao programa CAVS no MIT, abordava tecnologia e colaboração de maneira crítica. Fins concretos mitigavam ideias utópicas. Para Kepes, a transformação acelerada da sociedade, que implica desenvolvimentos urbanos de grande escala, seria feita de maneira mais sensata e inteligente, se os artistas se envolvessem mais diretamente em seus processos de urbanismo. Ele considerava três condições básicas necessárias aos artistas para “assumir essa tarefa”:

conjunción con un grupo de músicos.<sup>27</sup> Cinco de las seis canciones del álbum se escuchan en la radio desde hace varios meses y también están disponibles para descargarse en el sitio web de la 9ª Bienal.<sup>28</sup>

Sucedió también, antes del período de exhibición, que otro mensaje de la 9ª Bienal fue lanzado a la atmósfera... esta vez, telepáticamente. El *happening* tuvo lugar en el evento inaugural del programa Redes de Formación celebrado con anterioridad el 17 de mayo de 2013; coincidentemente, la misma fecha programada por las Naciones Unidas como el Día Mundial de la Sociedad de Telecomunicaciones e Información. El artista Eduardo Navarro envió un mensaje meditado desde su lugar de origen en Buenos Aires a una audiencia de cientos de personas presentes en el Teatro Sao Pedro en Porto Alegre para atender el programa. Mientras que la transmisión del mensaje fue planeada de antemano y anunciado en sitio el día del programa (una proyección digital de diapositivas que decía *Receptor en disposición* iluminaba un oscuro y silencioso auditorio durante un minuto aproximadamente), fue imposible de predecir o verificar la experiencia del público y/o del artista. Evento y mensaje eran sencillos; aunque resulta más sencillo decir que tener una disposición real para recibir, y hacernos del tiempo para la contemplación. Unidos en el acto de compartir, estos dos estados motivan la crítica en la comunicación, enfatizando la experiencia en el proceso de aprendizaje.

Durante el período de la exposición de la 9ª Bienal do Mercosul |

Porto Alegre acontecieron otras dos comisiones de este tipo. El artista Nicolás Bacal se inspiró en el –relativamente anticuado– *Speaking Clock* [Reloj parlante]: servicio telefónico que automáticamente enuncia la hora correcta. Bacal colaboró con la mujer cuya voz era utilizada en el reloj despertador en Brasil, para leer un poema sobre la percepción del tiempo. Su nombre es Eloí Cruz, y su recitación puede escucharse marcando un número telefónico predeterminado. El trabajo de la artista Malak Helmy también atiende el tiempo, pero percibido a la distancia. Desde el otro lado del Atlántico una paloma mensajera lleva el trabajo de Helmy. El recipiente de la paloma mensajera era, a su vez, una segunda ave mensajera en tanto era un usuario activo de Twitter al mismo tiempo. Los mensajes de las aves eran sonidos grabados en diferentes sitios de Egipto, lugar de nacimiento de la artista asociados con fenómenos naturales muy poco comunes. Fernanda Laguna, artista visual, organizadora y poeta, preparó un mensaje en una botella que planeaba arrojar desde la Ilha do Presídio a las aguas del Guaíba. El desconocido mensaje contenido en la botella es la respuesta a una carta de amor que se exhibe en la exposición; su destino posible, una experiencia sobre el aún indefinido último receptor del mensaje.

Aceptando la idea de comunicarse entre modalidades variadas y desde diferentes pasos, el catálogo de esta exposición incluye seis comisiones especiales, repeticiones de proyectos artísticos en formato impreso. Cinco artistas o parejas de artistas participantes en la 9ª Bienal

part, entails reconsidering, destabilizing even, the Western derived and now globally prevailing view of progress. With a largely anthropocentric view of culture, a major driving force of progress is dominating nature. Also implicated in this hierarchical and utilitarian view is a permanent negation or objectification of the non-human or of the sacrificable-human.<sup>37</sup> Technological developments are inextricably linked to this—when we view them as advanced or obsolete, and how we come to value and evaluate them.

For reaching sustainability then, much like when embracing entropy, the challenge is to culturally reconsider notions of progress from a controlling approach to a complementary relation, welcoming intersubjectivities rather than championing individuality. These ideas around progress and harmony are not “themes” of the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre. They are, however, questions that have informed the project’s development. In this sense, Smithson’s proposal to address “What’s Wrong With Technological Art” has been a persistent influence. Perhaps because it’s ideologically defiant—it appears to ask for a value judgment, a position. Yet I think it is in the seams between his words where the crux of the matter lies. The underlying question may be this: What is it in, or about, *art* that contributes to the long-standing discussion of the purposes and uses of technologies—of tools, whether indigenous, rural or modern, created for experiencing this and other worlds?

Some international contemporary art biennials, certainly the 9th Bienal

do Mercosul | Porto Alegre, emerge from a desire for questioning, giving visibility, and mobilizing. It bets on inquisitiveness to uproot impassés of common sense; it makes public ideas and works that are not commonly presented in a given place; it brings together diverse publics that seldom convene. This combination of inquiry, visibility, and mobility characterize our times.

Ultimately, art exhibitions can motivate people to recognize what is, what has, what hasn’t been and what could yet be deemed valuable and relevant—for today, yesterday, here, and elsewhere. I trust that the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre is an occasion for this to happen. Its participating artists, thinkers, and cultural producers raise difficult questions. They make the unseen visible. Their work is moving. They offer the public a variety of ways to contemplate, imagine, and perceive what is overlooked, and to feel and consider anew what has possibly always been there, in front of us, but went unacknowledged. I believe that it is in experiencing these subtleties in the art of our times that more sensible alternatives for collectively envisioning a better world can arise—and become possible.

**Primeiro, eles devem cultivar essas áreas negligenciadas de sua imaginação criativa capaz de lhes tornar responsáveis à nova escala. Segundo, eles precisarão aprender a se ajustar a uma comunidade com urbanistas, arquitetos, cientistas sociais, psicólogos e muitos outros que estão trabalhando para reformular o ambiente. Terceiro, eles terão que aprender a explorar os novos potenciais técnicos necessários para implementar suas descobertas**<sup>33</sup>.

A visão curatorial de Kepes era fortemente influenciada pelo fato de ter estudado com o artista László Moholy-Nagy e, pouco depois, de ter lecionado com ele na New Bauhaus em Chicago. Essa referência à Bauhaus é proposital<sup>34</sup>. Sendo um experimento pedagógico do início do século XX com ideologia socialista em suas bases, a Bauhaus cristalizava os objetivos de projetar e construir um mundo novo e melhor por meio da integração das artes e de outras áreas especializadas, da filosofia à arquitetura e engenharia. O foco nas tecnologias englobava a indústria no sentido mais amplo possível, enquanto a colaboração implicava ideias interdisciplinares ou, em termos não acadêmicos, uma polinização cruzada de ideias vindas de comunidades e áreas de pensamento diversas.

Essa abordagem aberta ao diálogo e à influência no processo criativo carrega uma crítica subjacente e modernista à interpretação que a história da arte faz das obras de arte como sendo primariamente manifestações de expressões internas e

personais, em relação a como as ideias, os materiais e as formas artísticas fundamentam a produção artística e cultural na sociedade. A produção colaborativa não envolve necessariamente abrir mão da autoria ou da autonomia artística, embora ela certamente desestabilize a visão hipotética e de longa data de que o artista é um gênio solitário e propõe, além de questionar, o papel instrumental que a arte pode ter na mudança de intersubjetividades e na relação de uma obra com seu ambiente.

Quase meio século se passou desde o boicote à X Bienal de São Paulo, e já quase um século desde a fundação da Bauhaus, que teve vida breve, mas segue influente. Kepes e o seu CAVS podem ser o link entre esses dois momentos, pelo menos neste ensaio. O motivo para mencioná-los aqui é refletir sobre os contextos em que essas ideias surgiram, especificamente como eles abordaram, de maneira inovadora e, por isso mesmo, também polêmica para alguns, a tecnologia e a colaboração na arte. Esses momentos são marcados por climas políticos precisos: o primeiro surgido no período da Guerra Fria, que aumentou a militarização do Estado e a repressão social; o segundo, depois da Primeira Guerra Mundial, funcionando como um núcleo para refletir sobre a renovação social e os ideais comunistas ou socialistas contra o fascismo crescente à época. Contextos políticos de igual tensão certamente são vivenciados de forma diferente hoje em dia em escala global, embora não sejam ausentes, de forma alguma.

É junho de 2013 e, enquanto escrevo a conclusão para este ensaio,

—cuya práctica incluye escritura y publicidad, y cuya obra se caracteriza por tener investigaciones de campo, bibliografía y trabajo de archivo— fueron invitados a crear una rúbrica en el catálogo con los nombres de: Bik Van der Pol, Beto Shwafaty, Faivovich & Goldberg, Gamboni & Teixido y Michel Zóximo. El investigador y curador Mauricio Marcin fue invitado a conjuntar una rúbrica en la que se unieran fotografías y poemas inéditos del artista Juan José Gurrola; invitado también a escribir un texto introductorio para el —escasamente conocido— trabajo de Gurrola y sus décadas de práctica artística.

Variando significativamente entre sí —con imágenes y estilos de escritura que incluyen ensayos visuales y narrativos, ficción y formas epistolares— estas seis contribuciones tienen un contenido original. Se intentó que estas rúbricas comisionadas proporcionaran un retrato más completo sobre las prácticas de estos artistas; así como compartir sus ideas e investigaciones con la esperanza de enriquecer la experiencia del público al entrar en contacto con su trabajo en la exposición, mismo que, en la mayoría de los casos, son performances o se basan en proyectos que se manifiestan como eventos; o bien, siendo aún obras en proceso.

**A manera de conclusión o, “¿qué es lo que está mal en el arte tecnológico?”**

En una carta con fecha de 3 de julio de 1969 el artista Robert Smithson informaba a Gyorgy Kepes que se retiraría de la sección correspondiente a los Estados Unidos en la 10ª Bienal de São Paulo que tendría lugar unos meses más adelante en

ese mismo año.<sup>29</sup> Director y fundador del Center for Advanced Visual Studies –CAVS [Centro para Estudios Visuales Avanzados], en MIT, Kepes sería el organizador, quien finalmente no llevó a cabo la exposición. Muy parecido al programa de CAVS, fundado apenas un par de años antes, la propuesta curatorial de Kepes para la 10ª Bienal se enfocaba en la presentación del llamado ‘arte vanguardista’, en particular aquel en el que se combinaban arte y tecnología. Sin embargo, Smithson fue uno de varios artistas que boicotearon la propuesta de la exposición, en la que también se incluían obras de Takis y Haacke. Su renuncia fue una protesta contra la creciente represión gubernamental en Brasil en esos años; y lo que juzgaban como un dudoso involucramiento de intereses de EEUU en la región.<sup>30</sup>

Smithson no sólo alude a esta crítica en su carta, también expresa su preocupación ante el optimismo con el que la exposición adoptaba a la tecnología, considerada por él como un campo que demandaba mucha confianza, tanto en uno mismo como en la colaboración; lo que él juzgaba como una manera ejemplar del ‘espíritu de equipo’. Escribe: “Conforme los cohetes van hacia la Luna, la oscuridad alrededor de la tierra crece más profunda y más oscura... Si la tecnología ha de tener alguna oportunidad, debe ser más autocrítica. Si uno quiere un trabajo en equipo debería unirse al ejército. Un panel titulado ‘What’s Wrong with Technological Art’ [Qué es lo que está mal en el arte tecnológico] podría ayudar.”<sup>31</sup> Pienso que las observaciones de Smithson eran, paradójicamente, muy cercanas a la visión de Kepes, aunque sus

1 This subtitle is drawn from the biennial’s exhibition title *Portals, Forecasts and Monotypes*. There is an intended word sequencing difference between them. Unlike the physical exhibition, where objects are arranged with regard to spatial logic, here I will discuss works based on related themes and subject matter found between various artistic practices and projects.

2 Charles Monteiro, *Breve história de Porto Alegre* (Brazil: Editora da Cidade, 2012), 72.

3 Mantilla and Chaves’s *Isla* is one in a series of works that form part of the artists’ project “Observaciones sobre la ciudad del polvo” [Observations on the People’s City], about atmospheric conditions and political climates. This video is presented in the biennial’s Web site component of Island Sessions. In the exhibition *Cielo* [Sky] (2009), a drawing installation from this same project, is on display.

4 Judith Schallansky, *Atlas of Remote Islands* (England: Penguin, 2010), 18–19.

5 Maurice Tuchman, Introduction, *A Report on the Art & Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967-1971* (California: Los Angeles County Museum of Art, 1971), 10. Tuchman’s Introduction is included in its entirety in the Appendix of this exhibition catalog. In addition, it is important to note that, as part of the curatorial research for the 9th Bienal, Daniela Pérez and Julia Rebouças did primary research on A&T in the archives of LACMA. Visits to other archives and interviews to artists, researchers, artist’s estates, and the study of additional bibliography were also part of the research process. Curator Sarah Demeuse conducted part of this research process, too. Archival research was conducted on the archives of the Artists Placement Group at the Tate in the UK, and the exhibition of this initiative at Raven Row in London, in 2013; the archives of E.A.T. at the Getty in Los Angeles, California; and the CAVS archives at MIT in Cambridge, Massachusetts.

6 The Bienal do Mercosul’s first edition took place a year later, in 1997. This year also marks the start of several other international contemporary art biennials. While the first five editions of the biennial had mostly focused on art and culture of Mercosul—with curators and artists of “guest”

countries invited at different times—the organization and funding structure remained centralized in Porto Alegre.

7 From the biennial foundation’s staff, it was J. Paola Soares Martins and Michelle Loreto that primarily paved the way with potential partners in the corporate sector; Bernardo José de Souza and I participated only in a couple of those meetings. De Souza also initiated several conversations with potential partners outside the corporate sector, setting meetings for us with research centers and universities; some of these became partners in Imagination Machines. It is important to note here that many companies were approached, and most declined participation. It is also worthwhile mentioning that when offered only materials rather than expertise and dialogue, the collaboration was not ultimately taken. A case in point was with a proposal by artist Erika Verzutti to work with a soap company. Over six months were spent in negotiations with a major transnational company in Brazil that produces, among its products, soap; in the end, they declined to participate. Other national companies and smaller soap producers were approached, but when offering just the raw soap (and nine tons of it, which the artist estimated she would need) in donation, it was clear that without their expertise, their technology and a personal exchange in the process, neither a meaningful collaboration or joint experimental process would ensue, nor would the material be handled properly, given the time and skills at hand.

8 The exchange varied from what type of companies we should be approaching, and how, to what kind of experiences or projects had been developed in a given place and time. In this process, there were also disagreements, specifically on how companies would invest resources and, assuming all collaborations would be “productive,” whether artists could retain ownership of their work.

9 A paper giving an overview and personal account on E.A.T., written by Billy Klüver, is included in the Appendix of this exhibition catalog.

10 For an introduction to Jorge Romero Brest’s ideas and the sociopolitical context in which the CAV at Di Tella emerges, see:

é impossível deixar de lado os protestos intensos que proliferaram recentemente Brasil afora. Desencadeadas por um aumento da tarifa do transporte público, essas insurreições levaram a um exame cuidadoso dos gastos públicos com benefícios sociais, particularmente em contraste com os valores exorbitantes que estão sendo gastos para sediar a Copa do Mundo que acontecerá no Brasil no próximo ano, 2014. É importante notar que os jornais afirmam que demonstrações dessa magnitude não aconteciam no país há décadas, talvez desde os anos 1960. Também é notável que, apesar de essas revoltas serem específicas da situação do Brasil, elas ecoam outras demonstrações, greves e protestos políticos que estão se espalhando pelo mundo no passado recente<sup>35</sup>. Cada instância dessas revoltas sociais é obviamente inflamada por diferentes causas locais, mas, ainda assim, parece-me que elas têm em comum o que o filósofo Slavoj Žižek sugere ser uma demanda coletiva: “Não queremos um padrão de vida mais alto. Queremos um padrão de vida melhor”<sup>36</sup>.

A economista Ana Esther Ceceña também aponta para essa ideia em sua proposta de criar relações sustentáveis com ambientes naturais. Ela se inspira nos conceitos andinos do *sumak qamaña* (viver bem) e *sumak kawsay* (boa vida). Ceceña argumenta que, para que esses tipos de relacionamento possam existir, uma transformação cultural é crucial. Isso, por sua vez, implica reconsiderar, e até mesmo desestabilizar, a visão de progresso vinda do Ocidente que hoje prevalece no mundo todo. Com uma visão amplamente

antropocêntrica da cultura, uma força motriz de grande porte do progresso está dominando a natureza. Essa visão hierárquica e utilitária também implica uma negação permanente ou uma objetificação do não humano ou daquilo que é sacrificavelmente humano<sup>37</sup>. Os desenvolvimentos tecnológicos estão indissociavelmente ligados a isso – quando os encaramos como avançados ou obsoletos, e como chegamos a conferir valor e a avaliar tais desenvolvimentos.

Então, para atingir a sustentabilidade, algo muito parecido com quando se abraça a entropia, o desafio é reconsiderar culturalmente as noções de progresso a partir de uma abordagem controladora de uma relação complementar, dando as boas-vindas às intersubjetividades, em vez de defender a individualidade. Essas ideias acerca de progresso e harmonia não são “temas” da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre. Todavia, elas são questões que informaram o desenvolvimento do projeto. Nesse sentido, a proposta de Smithsonian de abordar “O que há de errado com a arte tecnológica” foi uma influência persistente. Talvez por ser algo ideologicamente desafiador – que parece demandar um julgamento de valor, um posicionamento. Ainda assim, me parece que é nas entrelinhas de suas palavras que reside o ponto crucial dessa matéria. A questão subjacente talvez seja: o que existe na *arte*, ou sobre ela, que contribui para a discussão de longa data acerca dos usos e propósitos das tecnologias – das ferramentas, sejam elas nativas, rurais ou modernas, criadas para vivenciar este e outros mundos?

aproximaciones filosóficas evidentemente difieren. Mientras que el activismo de Smithsonian es un acto de resistencia, un posicionamiento con una marcada distancia, Kepes es proactivo y su acercamiento da pie a un trabajo en el que se los cambios se generan desde adentro, institucionalmente hablando.

En una carta no publicada, en la que Kepes especifica el razonamiento curatorial de su exposición para la 10ª Bienal, escribe: “Durante mucho tiempo he estado convencido sobre la necesidad de un lugar en el que se puedan enfocar los esfuerzos de los artistas que creen en la cooperación como vía hacia objetivos artísticos socialmente significantes; y para quienes saben que en este trabajo tienen que utilizar las competencias científicas y tecnológicas del siglo XX... Yo visualicé [esta exposición] como una oportunidad para retomar [esta] idea –de cuya validez estoy convencido– ante el foro más grande posible.”<sup>32</sup> Ciertamente, la intención de Kepes para esa exposición intentaba dar forma al programa CAVS del MIT; pero más importante aún era su interés por aproximarse de forma crítica a la tecnología y a la colaboración. Fines concretos que moderarían ideas utópicas. Para Kepes, la acelerada transformación de la sociedad, impulsando la construcción de desarrollos urbanos a gran escala, podría llevarse a cabo de manera más sensible e inteligente si los artistas estuvieran directamente involucrados en los procesos de planeación. Consideraba tres condiciones básicas entre aquellos artistas que decidieran “asumir el desafío”:

**Primero: deberían de cultivar aquellas áreas descuidadas de su imaginación creativa que pudieran brindar respuestas ante la nueva escala. Segundo: necesitan aprender a acostumbrarse a una comunidad conformada por planificadores urbanos, científicos sociales, psicólogos y muchos otros quienes trabajan en dar forma al medio ambiente. Tercero: tendrán que aprender a explorar los nuevos potenciales técnicos que resultarán necesarios para implementar sus hallazgos.**<sup>33</sup>

La visión curatorial de Kepes fue fuertemente influenciada por su proceso de formación con el artista László Moholy-Nagy; y, poco después, por haber impartido clases con él en The New Bauhaus, Chicago. La referencia a la Bauhaus es deliberada.<sup>34</sup> Temprano experimento pedagógico del siglo XX, partiendo de una ideología socialista como fundamento, la Bauhaus cristalizó los propósitos de diseñar y construir un mundo nuevo y mejor a través de la integración de las artes y otros campos especializados, iniciando por relacionar la filosofía con la arquitectura y la ingeniería. El enfoque sobre las tecnologías incluyó a la industria, en el mejor y más vasto sentido posible; mientras que la colaboración implicaba la interdisciplina; o bien, en términos no académicos: una polinización cruzada de ideas y de diferentes comunidades y campos de pensamiento.

Este acercamiento abierto a dialogar e influenciar en un proceso creativo conlleva una subyacente crítica modernista a la interpretación que la historia del arte hace a los

Andrea Giunta, “Jorge Romero Brest: Rewriting Modernism,” in *Listen, Here, Now*, ed. Inés Katzenstein (New York: Museum of Modern Art, 2004), 78–92. A collection of texts by Romero Brest is published in *Listen, Here, Now*. For an introduction to the CAV, see: John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. (Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985).

11 Andrea Giunta, “Jorge Romero Brest,” 84.

12 Jorge Romero Brest, “Analysis of the Situation of the Centro de Artes Visuales (ITDT)” unpublished document dated 1970 and printed in *Listen, Here, Now*, 150–153.

13 The CAyC’s mission statement and an early document describing their activities and interests are published in the Appendix of this catalog.

14 The art historian Claire Bishop—who has written copiously and critically on participation and collaboration in contemporary art—considers APG and the community arts movements of post-1968 Britain as attempts to reconsider the role of the artist in society in the context. For an introduction to APG, see Claire Bishop, “Chapter 6. Incidental People: APG and Community Arts,” in *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London and New York: Verso, 2012).

15 APG presented a short list of artists for the company to select, and a one-month trial period began the collaboration.

16 From the artist book by George Levantis, *Pieces of Sea Fall through the Stars*, published in March 1978.

17 In some documents, Ocean Trading and Transport, Ltd. is also referred as Ocean Fleets, Ltd.

18 And even if there were plans for that, it would have been an impossible undertaking with the resources we had at hand, including only fifteen months to organize and publicly present an exhibition. One of the biggest challenges was tracking down the historic artworks on loan and, after having found these, to determine their conservation status and maintenance demands, the loans or permissions to fabricate, etcetera. This alone took twelve

months, and, as I write this, some artworks are still under negotiation.

19 For a comprehensive archive of projects of this kind, internationally, see: Aleksandra Mir, *Corporate Mentality*, ed. John Kelsey (New York and Berlin: Sternberg Press, 2003).

20 While from the start we considered that some of the collaborations wouldn’t ensue in anything, or in something that was not ready for an exhibition, the pressures of a start-and-end date related to the project budget and overall infrastructure of the biennial as well, since time relates here to staff hires and budget items.

21 The unusual title of this devoted gallery space and program comes from a conversation I had with Daniela Pérez about her correspondence with artist Eduardo Kac. Coincidentally, Sarah Demeuse had taught a university course on Ekphrasis some years back. The title seemed forecasted from different sides. The explanation of *ekphrasis* here is taken from William J. T. Mitchell, reference below.

22 William J. T. Mitchell, “Ekphrasis and the Other,” in *Picture Theory* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1994), 151–152.

23 Needless to say at this point, but might as well, the critiques around the notions of advanced technology trickled in throughout the rest of the biennial’s program, diversifying the curatorial lenses that we used to perceive and approach art and technology, as well as discovery and invention, experimentation and innovation.

24 Since the Ilha do Presidio has been abandoned for some time, and as it lacks any significant infrastructure to dock and access, it was neither possible to organize nor offer boat trips to the general public.

25 Cildo Meireles, “Statements,” in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Alexander Alberro and Blake Stimson, eds. (Cambridge: MIT Press, 2000), 410.

26 Neither Mario García Torres nor the musicians and singers whom he worked with in Mexico knew Portuguese, so the lyrics were phonetically translated and interpreted from the original Spanish or

Algumas bienais internacionais de arte contemporânea, e certamente a 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, surgem de um desejo de questionar, dar visibilidade e mobilizar. Esse desejo se apoia na curiosidade de extirpar impasses do bom senso; ele torna públicas as ideias e obras que não são comumente apresentadas em determinados lugares; ele reúne públicos distintos que raramente se cruzam. Essa combinação de questionamento, visibilidade e mobilidade caracteriza a nossa época.

Enfim, as exposições de arte são capazes de motivar pessoas a reconhecer o que é, o que foi, o que não foi e o que ainda pode vir a ser considerado de valor e relevante – seja hoje, ontem, aqui e em qualquer lugar. Acredito que a 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre seja uma ocasião para isso acontecer. Os artistas, pensadores e produtores culturais que dela participam levantam questões difíceis. Eles tornam visível aquilo que não é visto. O trabalho deles está em movimento. Eles oferecem ao público uma variedade de maneiras de contemplar, imaginar e perceber aquilo que é deixado de lado, e ainda de sentir e pensar uma vez mais aquilo que possivelmente sempre esteve ali, na nossa frente, mas passava despercebido. Acredito que, vivenciando essas sutilezas na arte de nosso tempo, alternativas mais sensatas para vislumbrar coletivamente um mundo melhor possam surgir – e se tornar possíveis.

- 1 Este subtítulo é o mesmo título da exposição *Portais, previsões e arquipélagos* da 9ª Bienal. Há uma diferença intencional na ordenação das palavras. Diferentemente da exposição física, na qual os objetos estão organizados de acordo com a lógica espacial, aqui discutirei as obras baseando-me em temas e assuntos relacionados identificados entre várias práticas e projetos artísticos.
- 2 Monteiro, Charles. *Breve história de Porto Alegre*. Brasil: Editora da Cidade, 2012, p. 72.
- 3 O vídeo *Isla*, de Mantilla e Chaves, faz parte de uma série de obras dos artistas que integram o projeto “Observaciones sobre la ciudad del polvo” [Observações sobre a cidade do povo], que trata de condições atmosféricas e climas políticos. O vídeo é apresentado na seção Encontros na Ilha do site da Bienal. Na exposição, é mostrada a instalação de desenhos *Cielo* [Céu] (2009), que integra o mesmo projeto.
- 4 Schalansky, Judith. *Atlas of Remote Islands*. Inglaterra: Penguin, 2010, pp. 18–19.
- 5 Veja no anexo deste catálogo Tuchman, Maurice. “Introdução”. Publicado originalmente em *A Report on the Art & Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967–1971*. Califórnia: Los Angeles County Museum of Art, 1971, p. 10. Além disso, é importante notar que, como parte da pesquisa curatorial para a 9ª Bienal, Daniela Pérez e Júlia Rebouças fizeram uma primeira pesquisa sobre o A&T nos arquivos do LACMA. Visitas a outros arquivos e entrevistas com artistas, pesquisadores, espólios dos artistas e o estudo de bibliografia adicional também fizeram parte desse processo de pesquisa. A curadora Sarah Demeuse também conduziu parte desse processo de pesquisa. Foram realizadas pesquisas nos arquivos do Artists Placement Group na Tate, no Reino Unido, além da exposição dessa iniciativa na Raven Row, em Londres, em 2013; nos arquivos do E.A.T. no Getty Museum em Los Angeles, na Califórnia; e nos arquivos do CAVS no MIT, em Cambridge, Massachusetts.
- 6 A primeira edição da Bienal do Mercosul aconteceu em 1997. Esse ano também marca o início de várias outras bienais internacionais de arte contemporânea. Se, por

trabajos artísticos que se manifiesta primordialmente en expresiones personales sobre las ideas de arte, los materiales y las formas en el terreno del arte y de la producción cultural en la sociedad. La producción colaborativa no necesariamente involucra autoría recindida o autonomía artística aunque ciertamente desestabiliza el asumido punto de vista del artista como genio solitario y propone al mismo tiempo que cuestiona el rol instrumental que el arte puede tener en cambiar intersubjetividades, y la relación de un trabajo con su medio ambiente.

Casi medio siglo ha pasado desde el boicot a la 10ª Bienal de São Paulo y casi un siglo desde la fundación de corta vida pero aún influyente Bauhaus. Kepes y su CAVS puede ser el eslabón entre estos dos momentos, cuando menos en este ensayo. La razón para mencionarlos aquí es para reflejar el contexto en el cual sus ideas emergen, específicamente como estas ideas en forma innovadora, y con un resultado controversial para algunas, direccionaron tecnología y colaboración en arte.

Estos momentos están marcados por climas políticos precisos: el resultado anterior, durante el período de la Guerra Fría incrementó la militarización del estado y la represión social; la subsecuente Primera Guerra Mundial operó como el centro para considerar la renovación social y el comunismo o los ideales socialistas contra el creciente fascismo. Actualmente contextos políticos tensos como esos, ciertamente y de diferentes maneras, están siendo experimentados a escala global, pero ninguno de forma ausentes. Estamos

en junio de 2013 y conforme escribo las conclusiones de este ensayo es imposible no considerar las masivas protestas que en días recientes se han levantado en todo Brasil.

Provocados por un aumento de precios en el transporte público, estos levantamientos han traído un escrutinio sobre el gasto público en beneficios sociales, especialmente en contraste con la enorme cantidad que se gasta para organizar la Copa del Mundo que tendrá lugar en Brasil el próximo año, 2014. Los periódicos proclaman que la escala de las actuales manifestaciones no se había experimentado en Brasil en décadas, tal vez desde los años sesenta. Es notable también que mientras estas alzas son particulares a la situación de Brasil, tienen resonancia entre otras demostraciones políticas, huelgas y protestas que se han ido extendiendo por todo el mundo en años recientes.<sup>35</sup> Cada instancia de estos levantamientos sociales es alimentada por una causa local distinta; aun así, pienso que tienen en común aquello que el filósofo Slavoj Žižek propuso entender como una ‘demanda colectiva’. “No queremos un alto estándar de vida, queremos un mejor estándar de vida.”<sup>36</sup>

La economista Ana Esther Ceceña hace un llamado sobre esta idea cuando intenta crear relaciones sustentables con el medio ambiente natural. Ella toma su sugerencia de los conceptos andinos de *umak qamaña* (vivir bien) y *sumak kawsay* (buena vida). Ceceña argumenta que en esta clase de relaciones, la siguiente transformación es vital. Por su parte, esto involucra reconsiderar incluso, la desestabilización de la

English into Portuguese. One song is in Spanish, and this is of a cover of “If You Hold a Stone,” originally in English, by the Brazilian composer and singer Caetano Veloso.

27 The composers, musicians, and singers that participated were: José Gabriel Cárdenas W., Ernesto García, Gustavo M. Hernández, and Marian Ruzzi. The 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre in Brazil partnered with Hotel El Ganzo in San José del Cabo in Mexico to coproduce this project.

28 The Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark granted permission to Mario García Torres for musicalizing the poem “Blanc” by Lygia Clark. To date, García Torres’ Spanish cover song of Caetano Veloso’s “If You Hold a Stone” can be played within the exhibition space and time period of the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre, with Veloso’s consent. Permission for releasing the cover song from Veloso’s music label and distributor elsewhere is pending.

29 Robert Smithson, “Letter to Gyorgy Kepes (1969),” in *Robert Smithson: The Collected Writings*, edited by Jack Flam (Los Angeles and Berkeley: University of California Press, 1994), 369.

30 For a recent analysis of Kepes’s unrealized exhibition in the 10th Bienal de São Paulo (1969), refer to Tadej Pogačar’s lecture at MIT on December 10, 2012, available at <http://act.mit.edu/videos/2013/01/tadej-pogacar-and-the-p-a-r-a-s-i-t-e-museum-of-contemporary-art>. Accessed on June 30, 2013.

31 Robert Smithson, “Letter to Gyorgy Kepes.”

32 Unpublished letter dated June 20, 1969, from Gyorgy Kepes addressed to Takis. CAVS, MIT Archives.

33 Unpublished letter dated November 21, 1967, from Gyorgy Kepes addressed to Takis. CAVS, MIT Archives, page 2 of 4.

34 See Elaine S. Hochman, “Epilogue: The Bauhaus in America,” in *Bauhaus: Crucible of Modernism* (New York: Fromm International, 1997), 265–274.

35 To name a few: the Arab Spring, the Indignants Movement in Spain, Occupy in the United States, the sit-in at Taksim Gezi Park in Turkey, etcetera.

36 Slavoj Žižek, “Don’t Fall in Love With Yourself (Remarks at Zuccotti Park, October 9, 2011),” in *Occupy!* (USA: Verso, 2011), 69.

37 Ana Esther Ceceña, “No queremos desarrollo, queremos *vivir bien*,” in *Renunciar al bien común: Extractivismo y (pos)desarrollo en América Latina*, ed. Gabriela Massuh (Buenos Aires: Maldulce, 2012), 307–323.

- um lado, as primeiras edições da Bienal do Mercosul se concentraram principalmente na arte e cultura do Mercosul – com curadores e artistas de países “convidados” participando em ocasiões distintas –, por outro, a estrutura de organização e financiamento continuou centralizada em Porto Alegre.
- 7 Da equipe da Fundação Bienal, foram J. Paulo Soares Martins e Michelle Loreto que abriram caminho inicialmente com possíveis parceiros do setor corporativo: Bernardo José de Souza e eu participamos somente de algumas dessas reuniões. Souza também iniciou várias conversas com possíveis parceiros fora do setor corporativo, agendando reuniões para nós com centros de pesquisa e universidades: alguns desses se tornaram parceiros do programa Máquinas da Imaginação. É importante observar aqui que muitas empresas foram abordadas, e a maioria delas recusou a participação. Também vale mencionar que, quando eram oferecidos apenas materiais em vez de expertise e diálogo, a colaboração não era aceita ao final. Um caso ocorrido foi o da proposta da artista Erika Verzutti para trabalhar com uma empresa de sabonetes. Mais de seis meses foram gastos em negociações com uma grande multinacional em atividade no Brasil que produz sabonetes, entre outros produtos; ao final, eles desistiram de participar. Outras empresas nacionais e produtores de sabonetes de menor porte foram abordados, mas, ao oferecer como doação apenas a matéria bruta do sabonete (e nove toneladas disso, que era o volume que a artista estimava precisar), ficou claro que, sem a expertise, a tecnologia e uma troca pessoal no processo, não resultaria nenhuma colaboração ou processo experimental coletivo que fosse significativo, tampouco os materiais seriam manipulados de maneira adequada, considerando o tempo e as habilidades disponíveis.
- 8 Esse intercâmbio variava desde quais tipos de empresas deveríamos abordar e como, até que tipos de experiências ou projetos tinham sido desenvolvidos num determinado local e momento. Nesse processo, houve também discordâncias, especificamente na maneira como as empresas investiriam seus recursos e, considerando que todas as colaborações fossem “produtivas”, se os artistas manteriam propriedade de sua obra.
- 9 O anexo deste catálogo da exposição inclui um ensaio redigido por Billy Klüver com uma visão geral e um relato pessoal sobre o E.A.T.
- 10 Como introdução às ideias de Jorge Romero Brest e ao contexto sociopolítico no qual o CAV surgiu no Di Tella, ver: Giunta, Andrea. “Jorge Romero Brest: Rewriting Modernism”. In: Katzenstein, Inés (ed.). *Listen, Here, Now*. Nova York: Museum of Modern Art, 2004, pp. 78-92. Uma coletânea de textos de Romero Brest foi publicada no volume *Listen, Here, Now*. Como material introdutório ao CAV, ver: King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
- 11 Giunta, op. cit., p. 84.
- 12 Romero Brest, Jorge. “Analysis of the Situation of the Centro de Artes Visuales (ITDT)”, documento não publicado datado de 1970 e impresso na coletânea *Listen, Here, Now*, op. cit., pp. 150-153.
- 13 A declaração de missão do CAyC e um documento que descreve suas primeiras atividades e interesses estão publicados no anexo deste catálogo.
- 14 A historiadora da arte Claire Bishop – que tem textos abundantes e críticos sobre participação e colaboração na arte contemporânea – considera o APG e os movimentos de arte comunitária no Reino Unido pós-1968 como tentativas de reconsiderar o papel do artista na sociedade dentro desse contexto. Como introdução ao APG, ver Bishop, Claire. “Chapter 6. Incidental People: APG and Community Arts”. In: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres e Nova York: Verso, 2012.
- 15 O APG apresentava uma lista de artistas selecionados para a empresa escolher, e um período teste de um mês dava início à colaboração.
- 16 Do livro de artista de George Levantis, *Pieces of Sea Fall through the Stars*, publicado em março de 1978.
- 17 Em alguns documentos, refere-se à Ocean Trading and Transport, Ltd. também como Ocean Fleets, Ltd.

visión de ‘progreso’ según Occidente, que hoy prevalece a nivel mundial. En medio de una larga historia de la cultura de mirada antropocéntrica, una mayor fuerza directriz de progreso está por dominar al mundo. Implicada en esta visión jerárquica y utilitaria está también una permanente negación u objetivización del no-humano o del humano sacrificable.<sup>37</sup>

Los desarrollos tecnológicos están inextricablemente ligados con todo lo ya mencionado, cuando nosotros mismos los llegamos a considerar tan avanzados como obsoletos; de la misma manera en que los valoramos y evaluamos.

Entonces, para alcanzar sustentabilidad –tal como sucede cuando se abraza la entropía–, el reto está en reconsiderar culturalmente las nociones de progreso por medio de un acercamiento controlado a una relación complementaria, dando la bienvenida a intersubjetividades en vez de declarar la victoria de la individualidad. Estas ideas en torno al progreso y la armonía no son “temáticas” de la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre. Sin embargo, son preguntas que han informado el desarrollo del proyecto. En este sentido, la propuesta de Smithson al enunciar: “What’s Wrong With Technological Art”, ha sido una influencia persistente. Tal vez porque es ideológicamente desafiante, en tanto que parece preguntar por un juicio de valor, por una postura. Aun así, pienso que es entre líneas donde yace el quid del asunto. La pregunta subrayada puede ser ésta: ¿Qué hay en el arte, o acerca del arte, que contribuye a la larga discusión de los propósitos y los usos

de las tecnologías, de las herramientas, ya sean indígenas, rurales o modernas, creadas para experimentar éste y otros mundos?

Algunas bienales contemporáneas internacionales –ciertamente la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre– surgen del deseo de cuestionar, dando visibilidad y gestando movilización. Apuestan en lo inquisitivo para desarraigar aquellos estancamientos de sentido común; hacen públicas ideas y obras que comúnmente no se presentan en un determinado lugar; atraen públicos diversos que muy pocas veces se reúnen. Esta combinación –inquisitiva, visible y móvil– caracteriza nuestra época.

Últimamente, las exposiciones de arte pueden motivar a la gente a reconocer lo que es, lo que ha sido, lo que no ha sido y lo que aún puede ser considerado valioso y relevante –para hoy, ayer, aquí y en cualquier parte. Confío en que la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre es una ocasión para que esto suceda. Los artistas participantes, pensadores y productores culturales participantes lanzan preguntas difíciles. Ellos hacen visible lo invisible. Su trabajo es conmovedor. Ofrecen al público una variedad de formas para contemplar, imaginar y percibir lo que se pasa por alto; para sentir y considerar de nuevo lo que posiblemente siempre ha estado ahí, frente a nosotros, sin ser reconocido. Creo que al experimentar esas sutilezas en el arte de nuestros tiempos aparecerán alternativas plenas de una mayor sensibilidad para poder imaginar, colectivamente, un mundo mejor que logre emerger y convertirse en algo posible.

- 18 E ainda que houvesse planos para isso, teria sido impossível empreendê-los com os recursos que existiam, incluindo um prazo de apenas quinze meses para organizar e apresentar publicamente uma exposição. Um dos maiores desafios foi rastrear obras de arte históricas que estavam emprestadas e, depois de encontrá-las, estabelecer seu estado de conservação e suas demandas de manutenção, os empréstimos ou permissões necessários para construí-las etc. Só isso levou doze meses e, enquanto escrevo este texto, algumas obras ainda estão em negociação.
- 19 Um arquivo abrangente de projetos internacionais desse tipo pode ser encontrado em: Mir, Aleksandra. *Corporate Mentality*. Kelsey, John (ed.). Nova York e Berlim: Sternberg Press, 2003.
- 20 Se, por um lado, consideramos desde o princípio que algumas das colaborações não resultariam em nada ou em algo que não estaria pronto para uma exposição, por outro, havia pressões quanto às datas de início e término relativas ao orçamento do projeto e também à infraestrutura geral da Fundação Bienal, considerando que o tempo, neste contexto, diz respeito à contratação de pessoal e a itens orçamentários.
- 21 O título atípico desse espaço de galeria e programa dedicado vem de uma conversa que tive com Daniela Pérez sobre sua correspondência com o artista Eduardo Kac. Coincidentemente, Sarah Demeuse havia ministrado um curso na universidade sobre Ekphrasis alguns anos antes. O título parecia ter sido previsto de vários ângulos. A explicação aqui utilizada de *ekphrasis* é emprestada de William J. T. Mitchell, vide a próxima nota.
- 22 Mitchell, William J. T. "Ekphrasis and the Other". In: *Picture Theory*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1994, pp. 151–152.
- 23 Neste ponto, talvez seja supérfluo, mas ao mesmo tempo necessário, dizer que as críticas acerca das noções de tecnologia avançada respingaram sobre todo o resto do programa da Bienal, diversificando as perspectivas curatoriais que usávamos para perceber e abordar a arte e a tecnologia, bem como a descoberta e a invenção, a experimentação e a inovação.
- 24 Como a ilha do Presídio está abandonada há algum tempo, e como lá falta infraestrutura significativa de acesso e apontamento, não foi possível organizar nem oferecer viagens de barco para o público em geral.
- 25 "Inserções em circuitos ideológicos" foi escrito em abril de 1970, na ocasião do debate *Perspectivas para uma arte brasileira*, em 1971. Reeditado na revista *Malasartes 1* (set/nov, 1975).
- 26 Nem Mario Garcia Torres nem os músicos e cantores com os quais ele trabalhou no México sabiam falar português, então as letras passaram por uma tradução fonética e foram interpretadas em português a partir do original em espanhol ou inglês. Uma delas é em espanhol, uma versão de "If You Hold a Stone", canção originalmente em inglês do cantor e compositor brasileiro Caetano Veloso.
- 27 Os compositores, músicos e cantores que participaram foram: José Gabriel Cárdenas W., Ernesto Garcia, Gustavo M. Hernández e Marian Ruzzi. A 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, no Brasil, fez parceria com o Hotel El Ganzo em San José del Cabo, no México, para coproduzir esse projeto.
- 28 A Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark concedeu permissão a Mario Garcia Torres para musicar o poema "Blanc" da artista. Até o momento, a versão cover em espanhol de Garcia Torres para a canção "If You Hold a Stone" de Caetano Veloso pode ser tocada no espaço expositivo ao longo do período da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre com consentimento de Caetano. A permissão da gravadora e da distribuidora de Caetano para lançar a versão cover em outros locais ainda está pendente.
- 29 Smithson, Robert. "Letter to Gyorgy Kepes (1969)". In: Flam, Jack (ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Los Angeles e Berkeley: University of California Press, 1994, p. 369.
- 30 Para uma análise recente da exposição de Kepes que não chegou a acontecer na X Bienal de São Paulo (1969), assistir à palestra de Tadej Pogačar no MIT em 10 de dezembro de 2012, disponível em <http://act.mit.edu/videos/2013/01/tadej-pogacar-and-the-p-a-r-a-s-i-t-e-museum-of-con->

- 1 Este subtítulo deriva del título de la exposición *Portales, pronósticos e islotes*; entre sus palabras existe un juego intencional de diferencias secuenciales. A distancia de la exposición física, donde los objetos son emplazados de acuerdo con una cierta lógica espacial, aquí hablaré de las obras según sus temáticas en tanto relaciones y sujetos materiales coincidentes entre varios proyectos y prácticas artísticas.
- 2 Charles Monteiro, *Breve história de Porto Alegre*. (Brasil: Editora da Cidade, 2012); 72.
- 3 *Isla* (2009) de Mantilla e Chaves conforma uno –entre una serie de trabajos– que constituyen el proyecto *Observaciones sobre la ciudad del polvo*; reflexionando sobre condiciones atmosféricas y climas políticos. Este video es presentado en el sitio electrónico de la 9ª Bienal como parte del programa Encuentros en la Isla. En la exposición se incluía también *Cielo* (2009), una instalación de dibujo que forma parte de este mismo proyecto.
- 4 Judith Segalansky, *Atlas of Remote Islands*. (Londres: Penguin, 2010), 18–19.
- 5 Maurice Tuchman, "Introduction". En *A Report on the Art & Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967–1971* (California: Los Angeles County Museum of Art, 1971), 10. La introducción escrita por Tuchman está incluida en su totalidad en el apéndice de este catálogo. Además, es importante señalar que, como parte de la investigación curatorial para la 9ª Bienal, Daniela Pérez y Julia Rebouças llevaron a cabo una investigación sobre el programa A&T consultando fuentes primarias en los archivos del LACMA. Como parte de este proceso de investigación realizaron visitas a otros archivos y legados de artista; entrevistas con artistas e investigadores; así como un estudio de bibliografía complementaria. La curadora Sarah Demeuse también formó parte del proceso de investigación. La investigación de archivos se llevó a cabo en los archivos del Artists Placement Group en Tate, Reino Unido y en la exposición sobre esta iniciativa mostrada en Raven Row, Londres 2013; en los archivos de E.A.T. en el Getty en Los Ángeles California; y los archivos sobre CAVS en el MIT, Cambridge, Massachusetts.

- 6 La primera edición de la Bienal do Mercosul fue en 1997. Este año también marca el inicio de otras bienales internacionales de arte contemporáneo. Mientras que las primeras cinco ediciones de la Bienal se habían centrado sobre todo en el arte y la cultura del Mercosur –con curadores y artistas de países "huéspedes" invitados en diferentes momentos– la estructura de la organización y la financiación permanece centralizada en Porto Alegre.
- 7 Entre el personal de la fundación de la Bienal José Paulo Soares Martins y Michele Loreto allanaron el camino con los socios potenciales en el sector empresarial: Bernardo José de Souza y yo participamos solamente en un par de esas reuniones. De Souza también inició conversaciones con varios socios potenciales fuera del sector empresarial; estableció reuniones para nosotros con centros de investigación y universidades, algunos de ellos se convirtieron en socios de Máquinas de la Imaginación. Es importante señalar que nos acercamos a muchas empresas y la mayoría se negó a participar. También vale la pena mencionar que cuando se ofrecen solamente los materiales –en lugar de la experiencia y el diálogo– la colaboración terminaba por no llevarse a cabo. Ejemplo de ello fue una propuesta de la artista Erika Verzutti para trabajar con una empresa de jabón. Invirtió más de seis meses en negociaciones con una importante empresa transnacional en Brasil que produce jabón, entre otros productos; al final, la empresa declinó su participación. Otras compañías nacionales y productores menores de jabón se acercaron, pero al ofrecer solamente el jabón crudo (la artista estimaba necesitar nueve toneladas) quedaba claro que sin su experiencia, su tecnología y el intercambio con su personal durante el proceso, la donación en sí no produciría una colaboración significativa o un proceso experimental conjunto; ni se manejaría adecuadamente el material –teniendo en cuenta el tiempo y las habilidades que se requieren para lograrlo.
- 8 El intercambio variaba dependiendo del tipo de empresa a la que nos acercábamos; considerando cómo lo haríamos; inclusive, qué tipo de experiencias o proyectos se habían desarrollado en un lugar y tiempo determinados. Durante este proceso también hubieron desacuerdos, especialmente sobre cómo habrían de invertir sus recur-

- temporary-art, em inglês. Acessado em 30 de junho de 2013.
- 31 Smithson, op. cit.
- 32 Carta não publicada datada de 20 de junho de 1969, de Gyorgy Kepes endereçada a Takis. CAVS, MIT Archives.
- 33 Carta não publicada datada de 21 de novembro de 1967, de Gyorgy Kepes endereçada a Takis. CAVS, MIT Archives, pp. 2-4.
- 34 Hochman, Elaine S. "Epilogue: The Bauhaus in America". In: *Bauhaus: Crucible of Modernism*. Nova York: Fromm International, 1997, pp. 265-274.
- 35 Para citar alguns: a Primavera Árabe, o movimento 15-M ou dos Indignados na Espanha, o Occupy nos Estados Unidos, a ocupação de Taksim Gezi, na Turquia etc.
- 36 Žižek, Slavoj. "Don't Fall in Love with Yourself (Remarks at Zuccotti Park, October 9, 2011)". In: *Occupy!* EUA: Verso, 2011, p. 69.
- 37 Ceceña, Ana Esther. "No queremos desarrollo, queremos *vivir bien*". In: Massuh, Gabriela (ed.). *Renunciar al bien común: Extractivismo y (pos)desarrollo en América Latina*. Buenos Aires: Maldulce, 2012, pp. 307-323.
- 9 Un texto que da una visión general y una narración personal sobre el programa E.A.T. -escrito por Billy Klüver- se incluye en el "Apéndice" de este catálogo.
- 10 Para consultar una introducción a las ideas de Jorge Romero Brest y el contexto sociopolítico en que la CAV emerge en Di Tella, ver: Andrea Giunta "Jorge Romero Brest: Rewriting Modernism", en: *Listen, Here, Now*, Inés Katzenstein ed. (Nueva York: Museum of Modern Art, 2004), 78-92. Una colección de textos de Romero Brest está publicada en *Listen, Here, Now*. Para una introducción a la CAV, ver: John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino* en la década del sesenta. (Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985).
- 11 *Ibid.*, 84.
- 12 Jorge Romero Brest, "Analysis of the Situation of the Centro de Artes Visuales (ITDT)" documento inédito fechado en 1970; impreso en *Listen, Here, Now, Ibid.*, 150-153.
- 13 La declaratoria de la misión del CAyC, así como un documento temprano que describe sus actividades e intereses, se publican en el "Apéndice" de este catálogo.
- 14 La historiadora de arte Claire Bishop -quien ha escrito extensa y críticamente sobre participación y la colaboración en arte contemporáneo- considera que APG y los movimientos comunitarios artísticos post-1968 en Gran Bretaña son intentos por reconsiderar el lugar del artista en la sociedad y contexto. Para consultar una introducción sobre APG ver: Claire Bishop, "Chapter 6. Incidental People: APG and Community Arts" en *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (Londres y Nueva York: Verso, 2012).
- 15 APG presentó una breve lista de artistas para que la empresa pudiera seleccionar; durante un período de prueba de un mes, se inició la colaboración.
- 16 Tomado del libro de artista de George Levantis, *Pieces of Sea Fall through the Stars*, publicado en marzo de 1978.
- 17 En algunos documentos, Ocean Trading and Transport, Ltd., se encuentra también inscrito como Ocean Fleets, Ltd.
- 18 Incluso si hubiera habido planes para ello, habría sido una empresa imposible con los recursos que teníamos a la mano, contando únicamente con 15 meses para organizar y presentar la exposición al público. Uno de los mayores desafíos fue localizar las obras históricas prestadas; y después de encontrarlas, determinar su estado de conservación y requerimientos para su óptimo mantenimiento: conseguir los préstamos o los permisos de fabricación, etc. Tan sólo esto tardó 12 meses; aun mientras escribo, algunas obras de arte siguen en negociaciones.
- 19 Para consultar un archivo integral de este tipo de proyectos a nivel internacional, ver: Aleksandra Mir, *Corporate Mentality*, John Kelsey ed. (Nueva York y Berlín: Sternberg Press, 2003).
- 20 Mientras que desde un principio se consideró que algunas de las colaboraciones no requerían producir, o ser parte de algo que no estuviera listo para una exposición, la presión de una fecha de inicio y fin relacionada con el presupuesto del proyecto, y con la infraestructura general de la Bienal, refería al tiempo como contrataciones de personal y partidas presupuestarias.
- 21 El inusual nombre de este programa y su destinado espacio expositivo proviene de una conversación que tuve con Daniela Pérez referente a su correspondencia con el artista Eduardo Kac. Coincidentemente, Sarah Demeuse había enseñado un curso universitario sobre Ekphrasis hace algunos años. El título parecía pronosticado desde diferentes lados. La explicación sobre el sentido de Ekphrasis retomada aquí proviene de William J.T. Mitchell, (referencia incluida abajo).
- 22 William J. T. Mitchell, "Ekphrasis and the Other" en *Picture Theory* (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1994), 151-152.
- 23 Innecesario decirlo en este momento, pero aun así, las críticas en torno a las nociones relativas a la tecnología avanzada permearon el resto del programa de la 9ª Bienal; diversificando los lentes curato-

riales que utilizábamos para percibir y abordar el arte y la tecnología; el descubrimiento e invención; la experimentación y la innovación.

- 24 Siendo que la Ilha do Présidio ha estado abandonada por un tiempo; y como carece de una infraestructura operativa para el desembarco y acceso, fue imposible organizar visitas en barco para el público general.
- 25 Cildo Meireles, "Declaraciones" en *Arte conceptual*, Peter Osborne, ed. (Phaidon Limited Press, 2011).
- 26 Ni Mario García Torres ni los músicos y los cantantes con los que trabajó en México sabían portugués, por eso las letras de las canciones fueron fonéticamente traducidas e interpretadas del idioma original español o inglés al portugués. Una canción está en español, y es la de la portada de "If you Hold a Stone", originalmente en inglés, por el compositor y cantante brasileño Caetano Veloso.
- 27 Los compositores, músicos y cantantes que participaron fueron: José Gabriel Cárdenas W., Ernesto García, Gustavo M. Hernández y Marian Ruzzi. La 9ª Bienal en Brasil se asoció con el hotel El Ganso, en San José del Cabo, México, para coproducir este proyecto.
- 28 La Asociación Cultural O Mundo de Lygia Clark concedió permiso a Mario García Torres para musicalizar el poema "Blanc" de Lygia Clark. La versión realizada por García Torres de la canción de Caetano Veloso, "If You Hold a Stone", en castellano, puede ser interpretada fuera de la exposición y del tiempo que permanezca la 9ª Bienal, con el consentimiento de Caetano. El permiso para liberarla en otras partes (la canción de Caetano, marca y distribuidor) está aún pendiente.
- 29 Robert Smithson, "Carta a Gyorgy Kepes (1969)" en *Robert Smithson: The Collected Writings*, editado por Jack Flam (Los Angeles y Berkeley: University of California Press, 1944); 369.
- 30 Para un análisis reciente de la exposición no realizada de Kepes en la 10ª Bienal de São Paulo (1969), véase la conferencia de Tadej Pogacar en MIT; 10 de diciembre, 2012: <http://act.mit.edu/videos72013701tadej-pogacar-and-the-p-a-r-a-s-i-t-e-mu->

seum-of-contemporary-art. Último acceso al sitio electrónico en 30 de junio de 2013.

- 31 *Op. cit.* Robert Smithson.
- 32 Carta no publicada fechada el 20 de junio de 1969; escrita por Gyorgy Kepes a Takis. CAVS, MIT Archives.
- 33 Carta no publicada fechada el 21 de noviembre de 1967; escrita por Gyorgy Kepes a Takis. CAVS, MIT Archives; p. 2 de 4.
- 34 Ver: Elaine S. Hochman, "Epilogue: The Bauhaus in America" en *Bauhaus: Crucible of Modernism* (Nueva York: Fromm International, 1997), 265-274.
- 35 Para nombrar algunos: la Primavera Árabe; el Movimiento de los indignados en España; el movimiento *Occupy* en Estados Unidos; la ocupación del Taksim Gezi, en Turquía; etc.
- 36 Slavoj Žižek, "Don't Fall In Love With Yourself", comentarios realizados en Zuccotti Park el 9 de octubre de 2011 recopilados en *Occupy!* (EU: Verso, 2011), 69.
- 37 Ana Esther Ceceña, "No queremos desarrollo, queremos vivir bien" en *Renunciar al bien común: Extractivismo y (pos) desarrollo en América Latina*, Gabriela Massuh ed. (Buenos Aires: Maldulce, 2012), 307-323.





## Caça ao tesouro explorar documentos, experimentar documentos

**Luiza Proença** Como parte do processo de pesquisa para a 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, vocês visitaram vários arquivos de projetos colaborativos entre artistas e empresas, em especial Art and Technology – A&T, Experiments in Art and Technology – E.A.T. e Artist Placement Group – APG. O que foi o mais interessante ao ter acesso aos documentos?

**Daniela Pérez** O processo de pesquisa foi feito nos arquivos do Los Angeles County Museum – LACMA, do Getty e da Tate Modern, assim como em vários outros arquivos pessoais e informais a que tivemos acesso via histórias orais ou relatos por escrito. O mais interessante foi justamente a possibilidade de sondar caso a caso – mediante capítulos amplos de “quase novelas” – que o prolífico desenvolvimento de um projeto artístico que acontece entre a colaboração de uma empresa e um artista está baseado, como em tudo, talvez, na ideia de que dois personagens se encontrem no caminho. A sensibilidade e abertura, tanto de um mundo altamente profissionalizado em um assunto particular como daquele que busca penetrar nesse espaço alheio, têm que encontrar a maneira de gerar um diálogo de interesse comum que propicie curiosidade no outro para envolver-se mutuamente. Embora existam muitas diferenças nas formas de pensar e/ou trabalhar, encontrar a tradução necessária para conviver e trocar. Creio que esse elemento é fundamental e visível nos diferentes arquivos a que tivemos acesso, sem importar uma iniciativa particular.

Como Billy Klüver menciona algumas vezes nos seus textos sobre o E.A.T., a relação entre artista e engenheiro não é, tampouco tem sido, fácil. O engenheiro aprende a trabalhar “fora” do seu ambiente ou oficina, tal como o artista luta e combate uma nova resistência que se manifesta de fora da comunidade ou do circuito artístico para a criação de ideias.

Por outro lado, como muitos dos projetos tiveram processos extremamente complexos, somente os arquivos em suas diversas formas são capazes atualmente de compartilhar as experiências, seja com imagens, figuras e textos, ou, inclusive, com ausências; e isso é um dado constante na maioria dos casos. Durante nossa visita a alguns desses arquivos em Los Angeles, também visitamos o Museum of Jurassic Technology, absolutamente inspirador. A partir dele, o seguinte trecho de uma citação, que de alguma forma pode vincular a experiência que procuro compreender sobre as ideias que tive ao ter acesso aos documentos: “...magnetism is the golden chain that links together all of the segments of the universe, the seen and the unseen, the immaterial and the material is all linked...” [“(...) o magnetismo é a corrente de ouro que liga todos os segmentos do universo, o visto e o não visto, o imaterial e o material estão todos unidos (...)”].

**Júlia Rebouças** Há uma série de coisas que filtra nossa experiência com o mundo, sobretudo com a história, por mais próxima ou recente. Enquanto eu voava de Belo Horizonte para Los Angeles, pensava nos arquivos que encontraria ou na promessa atraente

## Caza del tesoro

**Luiza Proença** Como parte del proceso de investigación para la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, una de las cosas que se han hecho fue visitar varios archivos de iniciativas como Art and Technology, Experiments in Art and Technology – E.A.T. e Artist Placement Group – APG. ¿Qué ha sido lo más interesante que han aprendido allí al ver las correspondencias?

**Daniela Pérez** Lo más interesante del proceso de investigación en los archivos del LACMA, del Getty, del Tate Modern, así como otros varios archivos personales e informales a los que hemos tenido acceso mediante historias orales o recuentos de tiempos pasados por escrito, ha sido justamente la posibilidad de desentrañar caso por caso –mediante fragmentos amplios de “quasi-novelas”– que el prolífico desarrollo de un proyecto artístico en colaboración estrecha entre un artista y una empresa está basado, como en todo tal vez, en que dos personajes correctos se encuentren en el camino. La sensibilidad y apertura, tanto de un mundo altamente profesionalizado en un tema particular, como del que busca entrar en ese espacio ajeno, tienen que encontrar la manera de generar un diálogo de interés común que propicie curiosidad en el otro para así involucrarse mutuamente y, a pesar de las muchas diferencias en formas de pensar y/o trabajar, se encuentre la traducción necesaria para convivir e intercambiar. Creo que este elemento es fundamental y visible en los distintos archivos a los que tuvimos acceso, sin importar la iniciativa particular.

La relación entre artista e ingeniero como lo menciona Billy Klüver

## minerar documentos, experimentar documentos

una y otra vez en sus textos sobre Experiments in Art and Technology, no es ni ha sido fácil. El ingeniero aprende a trabajar “fuera” de su medioambiente o taller, tanto como el artista lucha y combate una nueva resistencia que se proclama desde fuera de la comunidad o del circuito artístico ante su creación e ideas.

Por otra parte, hay un factor constante en la mayoría de los casos y es que, como muchos de los proyectos se vieron involucrados en procesos sumamente complejos, solamente los archivos, en sus diversas formas, son hoy capaces de traernos las experiencias ya sea en forma de imágenes, cifras y textos, o incluso como ausencias. En nuestra visita a algunos de estos archivos en Los Ángeles, también visitamos el Museum of Jurassic Technology, absolutamente inspirador. De ahí, el siguiente fragmento de una cita que de alguna forma se puede vincular a la experiencia que aquí intento desentrañar sobre las ideas que quedan luego de haber tenido acceso a estos documentos, “...magnetism is the golden chain that links together all of the segments of the universe, the seen and the unseen, the immaterial and the material is all linked...” [...magnetismo es la cadena de oro que une todos los segmentos del universo, lo visible y lo invisible, lo inmaterial y lo material están todos unidos...].

**Júlia Rebouças** Hay una serie de cosas que pasan por el filtro de nuestra experiencia con el mundo, especialmente con la historia, por más reciente o próxima que sea. Mientras volaba de Belo Horizonte hacia Los Angeles pensaba en los archivos

## Treasure Hunts

**Luiza Proença** As part of the investigation process for the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre you visited archives from collaborative projects between artists and companies, particularly Art and Technology – A&T, Experiments in Art and Technology – E.A.T., and the Artist Placement Group – APG. What was the most interesting aspect about accessing those documents?

**Daniela Pérez** The research project took place in the archives of the Los Angeles County Museum – LACMA, the Getty Museum, and Tate Modern, along with personal and informal archives we accessed through oral history or written reports. The most interesting aspect about this was the possibility of measuring case by case—through extensive, almost “novelesque” chapters—that the fruitful development of an art project, organized in collaboration between a business and an artist, is based, like everything perhaps, on the idea that the two players come together during the process. Sensibility and openness both in a world that is highly professionalized in a particular subject and in one that seeks to penetrate that alien space have to find a way of creating a dialogue of common interest that triggers an interest in the other so that they can develop mutually. Although there are many differences in the ways of thinking and/or working, a form of interpretation has to be found for coexistence and exchange. I think that is the fundamental and visible element in the different archives we looked at, without emphasizing any one in particular.

## Mining Documents, Experiencing Documents

As Billy Klüver mentions in his writings about the E.A.T., the relation between artist and engineer has never been easy. The engineer learns to work “outside” his environment or workshop, as the artist struggles and fights a new resistance of working outside the art community or the art world for creation and ideas.

On the other hand, many of the projects involved highly complex processes, and so only the archives in their various forms can really share those experiences, through images, diagrams, and text, or even through absences; and that’s a constant feature in most cases. During our visit to one of those archives in Los Angeles, we also visited the completely inspirational Museum of Jurassic Technology. The following quotation extract has some connection with the experience I’m trying to convey about my ideas through having access to the documents: “...magnetism is the golden chain that links together all of the segments of the universe, the seen and the unseen, the immaterial and the material is all linked....”

**Júlia Rebouças** A series of things is involved in filtering our experience of the world, particularly with history, however near or recent. While I was flying from Belo Horizonte on the way to Los Angeles, I thought about the archives I would find or the alluring promise of scrutinizing the complete (or *more* complete) documentation of the two key enterprises we would be developing for the 9th Bienal—Art and Technology, and Experiments in Art and Technology.

The first day of work was at LACMA. The boxes were delivered

Daniela Pérez, Júlia Rebouças,  
Luiza Proença

de me deparar com a documentação completa (ou *mais* completa) desses que foram dois eventos/empreendimentos-chave para a 9ª Bienal que desenvolvíamos e para uma história contemporânea da arte – Art and Technology e Experiments in Art and Technology.

O primeiro dia de trabalho foi no LACMA. As caixas chegaram do arquivo com a ressalva: aqueles eram os documentos remanescentes de uma enchente de 1992 que havia acometido material de diversos departamentos, inclusive do setor de documentação. Naquele momento, estávamos interessadas em alguns projetos artísticos específicos, mas instigava-nos, sobremaneira, a chance de tentar captar um sentimento ou emoção geral que poderia ter acompanhado aquele projeto, o Art and Technology. Por mais que soubéssemos desde sempre da limitação de qualquer registro, a ciência da enchente deixava-a clara, e tornava a ausência e a parcialidade não evidentes, mas condições daquela pesquisa. Pensei na imagem do alagado, de estar com os pés na água, antes de tudo.

Para além da enchente, outra condição me acometeu diante do mesmo arquivo: a do fracasso. Grande parte dos nomes de artistas listados, que foram convidados para desenvolver projetos, não os desenvolveu. Mesmo entre aqueles que lograram uma parceria com indústria ou empresa, que encaminharam projetos, apenas alguns alcançaram o êxito da realização da ideia e da exposição de seu resultado. E estes, que são nomes que a caixa de documentos de projetos destaca, justificam as outras

tentativas de diálogo frustradas, os vazios intermitentes no diálogo entre técnica e criatividade, a inadequação invariável do desejo de criar, e toda a impossibilidade de concretização dos projetos que ficaram para trás. Esses são aspectos que não devemos contornar, mas assumir com generosidade no processo, quem sabe tê-los como instrumentos na navegação. Identificá-los, de saída, nos arquivos de projetos históricos foi importante.

**LP** Considerando as histórias de “fracasso” e “sucesso” intrínsecas aos projetos de natureza experimental e colaborativa, como vocês entendem a exibição de documentos em uma exposição como re(a)apresentação das experiências resultantes de tais iniciativas? Qual é o lugar da informação na 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre?

**DP** Diferentes tipos de documentos e depoimentos que nutriram a pesquisa são compartilhados no projeto da 9ª Bienal de distintas formas e plataformas. O projeto curatorial permite esse desdobramento de forma natural, considerando a composição mais adequada para compartilhar cada caso. Há um reconhecimento do valor dos documentos e depoimentos para construir versões próprias de histórias passadas, mas também, mais que qualquer coisa, o encontro do visitante com um projeto que foi desenvolvido principalmente como experiência é amplamente valorizado. Por isso é fundamental compartilhar os conteúdos de diferentes maneiras.

Absorvidas pelo material que revisamos em diferentes instituições ou que foram compartilhados por alguns indivíduos – desde cartas

que encontraríamos o en la promesa atractiva de tener acceso a documentación completa (o a *la más* completa) de esos dos eventos / emprendimientos clave para la 9ª Bienal que hemos desarrollado y para una historia contemporánea del arte —Art and Technology y E.A.T.—.

El primer día de investigación fue en el LACMA. Las cajas llegaron en el archivo con la advertencia: eran los documentos remanentes de una inundación en 1992 que había afectado materiales de varios departamentos, incluso del de documentación. En aquel momento estábamos interesadas en algunos proyectos artísticos específicos, pero nos entusiasmo mucho la oportunidad de tratar de capturar un sentimiento o emoción que en general podría haber acompañado el proyecto A&T. Por más que conocíamos desde siempre la limitación de cualquier registro, la ciencia de la inundación dejó la ausencia, y no la parcialidad, evidente. Pensé en la imagen de quien pasa por una inundación, la de sentarse con los pies en el agua, sobre todo.

Además de la inundación, otra condición me golpeó frente al mismo archivo, fue la idea de fracaso. Gran parte de los artistas que fueron invitados a desarrollar proyectos, no los han podido realizar. Incluso entre aquellos que han logrado un acuerdo con la industria o empresa que apoyó los proyectos, sólo unos pocos han logrado la realización con éxito de sus ideas y la exposición de su resultado. Y estos son los nombres que la caja de documentos con proyectos destaca, justifica los otros intentos fallidos de diálogo, huecos intermitentes entre la técnica y la creatividad, la invariable

incapacidad del deseo para crear, y toda la imposibilidad de realización de los proyectos que fueron dejados atrás. Estos son aspectos que no debemos eludir, pero asumirlos en el proceso generosamente, tal vez tenerlos como instrumentos para orientarnos. Identificarlos en los archivos de los proyectos históricos fue importante.

**LP** Considerando las historias de “fracaso” y “éxito” intrínsecas en los proyectos de naturaleza experimental y colaborativa, ¿cómo entienden ustedes la exhibición de documentos en una muestra como re(a)apresentación de las experiencias que resultan de tales iniciativas? ¿Cuál es el lugar de la información en la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre?

**DP** Me parece que, realmente, distintos tipos de documentos y testimonios que han nutrido la investigación, se comparten en el proyecto de la 9ª Bienal de distintas formas y en diferentes plataformas; el proyecto curatorial permite ese desdoblamiento de forma natural –dependiendo de qué *composición* sea la más adecuada para compartir según el caso-. Hay un reconocimiento del valor de los documentos y testimonios para construir versiones propias de historias pasadas, pero también se valora ampliamente el encuentro del espectador con un proyecto que, incluso, fue desarrollado principalmente como experiencia más que cualquier otra cosa. Por eso es fundamental compartir los contenidos de distintas maneras.

Absortos ante el material que revisamos en distintas instituciones o nos compartieron algunos individuos, desde cartas personales y documentos

from the archives with one caution: these were the documents remaining after the 1992 flood, which had affected several departments, including the documentation sector. We were interested at that time in some specific art projects, but we particularly wanted a chance to get an overall feeling of what that Art and Technology project might have involved. Despite what we had always known about the limitation of any records, knowing about the flood made that clearer, and deemed the nonevident absence and partiality part of the conditions of the research. More than anything, I pictured the flood and having to stand with one’s feet in the water.

Apart from the flood, I was struck by something else about that archive: failure. Many of the listed artists invited to submit projects failed to do so. Only a few among those who established partnerships with industry or business and delivered proposals actually managed to achieve the idea and display the result. And those, who are the ones highlighted in the box of documents, justified the other frustrated attempts at dialogue, the intermittent gaps in the dialogue between technical issues and creativity, the invariable lack of adaptability of the desire to create and all the impossibility of materializing the projects left behind. Instead of circumventing those aspects, we should generously accept them into the process, and perhaps use them as navigation instruments. Identifying them from the outset amongst the archives of historical projects was very important.

**LP** Considering the histories of “failures” and “successes” as intrinsic features of projects the nature of which is experimental and collaborative, how do you see the display of documents in an exhibition as (re) presentation of the experiences arising out of these initiatives? What is the position of information in the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre?

**DP** Different types of documents and statements that fed into the research are being shared in the 9th Bienal project in different ways and platforms. The curatorial project allows this to unfold naturally, considering the most suitable arrangement for each case. It recognizes the value of documents and statements for constructing versions of past stories, but great value is also more than anything placed on the viewer’s encounter with a project that was mainly developed as an experience. That’s why it’s fundamental to share the content in different ways.

Our involvement in material reviewed in different institutions or shared with particular individuals—from personal letters and administrative documents to complex discussions about project development—led us to think that these documents could have a more direct and immediate presence in rooms. But after some discussion, we wondered whether a more focused approach wouldn’t be better. In the end, the physical display includes only a few cases, such as Marta Minujin’s, Allan McCollum’s, and Edgar Orlaineta’s, for example, in which the artists were involved in the research and/or recording actions, together with experiences in the

peçoais e documentos administrativos até conversas complexas sobre o desenvolvimento dos projetos –, chegamos a pensar que, em salas, estes documentos poderiam ter uma presença muito mais direta e imediata. Porém, após algumas conversas, pensamos se não seria válido sermos mais pontuais. Finalmente, na exposição física, existem poucos casos, como os de Marta Minujín, Allan McCollum e Edgar Orlaineta, por exemplo, onde os artistas integram a pesquisa e/ou o registro de ações, assim como experiências, na extensão material da obra em si. Além disso, em outras plataformas do projeto curatorial, reproduzimos uma seleção pontual de documentos que são compartilhados por interpretação e tradução pessoais ou, talvez, inclusive anecdótica.

No processo de pesquisa, também encontramos vários documentos oficiais que continham dados improváveis; isso evidenciou a necessidade de gerar ou criar nossas próprias versões de certas histórias, deixando a porta aberta para os infinitos pontos de vista sempre possíveis. Para a iniciativa do E.A.T., por exemplo, um dos seus cofundadores, Billy Klüver, conduziu um trabalho árduo com o arquivo dos projetos iniciados, mesmo consciente da necessidade de colocar cópias do meticuloso arquivo em reconocidas instituições de prestígio. Por outro lado, o Artist Placement Group, fundado em 1966 como una organización que facilitaria o trabalho de artistas dentro de indústrias públicas e privadas, sem necessidade de gerar produtos finais como obras, mas sim privilegiar as experiências, parece ter arquivos múltiples e dispersos.

Uma entre muitas soluções que encontramos para apresentar na 9ª Bienal os projetos históricos e contemporâneos que realmente se beneficiariam ao serem vistos em sua forma física foi destinar o espaço do auditorio do Memorial do Rio Grande do Sul para o programa Ekphrasis. Nele, como parte da exposição, são apresentados projetos artísticos oralmente, ou por conversa, pois foram efêmeros, intangíveis, microscópicos ou simplemente se encontravam demasiado distantes para serem vistos, como as mensagens para o futuro nos poemas de Christian Bök ou os monumentos permanentes na órbita da Terra de Trevor Paglen.

**LP** Como vocês entendem a noção de “tecnología” e como se desdobra no projeto da 9ª Bienal?

**JR** “Tecnología” é uma palavra muito precisa e específica para o conceito que gostaríamos de desenvolver na 9ª Bienal; é amplamente aplicada no sentido comum para designar *gadgets* ou experiências atuais com dispositivos digitais. Nas situações em que conversei sobre a 9ª Bienal sem a necessidade de usar a palavra “tecnología”, foi curioso perceber como naturalmente a conversa se desenvolvia para aquela definição. Porém, quando eu usava a palavra, o significado ficava mais amplo, generoso e claro. O glossário é mais que útil quando as ideias envolvem projetos concretos de artistas, pois os mal-entendidos poderiam ser fatais para o desenvolvimento da curadoria. Para mim, precisamos ser extremamente claros e objetivos com relação ao que estamos dizendo e propondo

administrativos hasta complejas conversaciones sobre el desarrollo de los proyectos, llegamos a pensar, en un comienzo, en que estos documentos en salas, podrían tener una presencia mucho más directa e inmediata. Sin embargo, luego de algunas conversaciones, pensamos que valía la pena ser más puntuales y finalmente en la exposición física se destacan pocos casos como los de Marta Minujín, Allan McCollum y Edgar Orlaineta, por ejemplo, donde los artistas ya integran también su investigación y/o registro de acciones así como experiencias, en la extensión material de la obra en sí. Además, reproducimos una selección puntual de documentos en otras plataformas, también como parte del proyecto curatorial y otros tantos, fueron compartidos mediante interpretación y traducción personal, anecdótica incluso, tal vez.

Durante el proceso de investigación también encontramos varios documentos oficiales que contenían datos inverosímiles; eso evidenció la necesidad de generar o crear nuestras propias versiones de ciertas historias, dejando abierta la puerta al sin fin de puntos de vista siempre posibles. Para la iniciativa de E.A.T. por ejemplo, uno de sus co-fundadores, Billy Klüver, llevó a cabo una ardua labor con el archivo de los proyectos iniciados por ellos, consciente, incluso, de la necesidad de colocar copias del meticuloso archivo en reconocidas instituciones de prestígio. El Artist Placement Group por otra parte, a pesar de que se proclamó desde 1966 como una organización que facilitaría que artistas pudieran entrar a trabajar dentro de industrias públicas y privadas sin necesidad de generar

productos finales como obras, sino privilegiar las experiencias, parece tener archivos múltiples y dispersos.

Una, entre muchas otras soluciones que encontramos para poder compartir en la Bienal proyectos históricos y contemporâneos que realmente no podrían beneficiarse o no se beneficiaban realmente al ser vistos en su forma física, fue destinar el espacio del auditorio, dentro del Museo Memorial, al Ekphrasis. Allí, como parte de la exposición, se presentan proyectos artísticos que se comparten mediante el formato del habla y la conversación, ya sea porque fueron efímeros, intangibles, microscópicos, o simplemente se encontraban demasiado distantes para ser vistos, como los mensajes para el futuro en los poemas de Christian Bök, o los monumentos permanentes en órbita en los aros de la Tierra, de Trevor Paglen.

**LP** ¿Cómo entienden ustedes la noción de “tecnología” y cómo se desarrolla en el proyecto de la 9ª Bienal?

**JR** “Tecnología” es una palabra muy precisa e interesante para el concepto que queremos desarrollar en la 9ª Bienal; es ampliamente aplicada por el sentido común para designar *gadgets* o experiencias actuales con dispositivos digitales. Cuando yo traté de hablar acerca de la 9ª Bienal sin la necesidad de utilizar la palabra “tecnología”, fue gracioso percibir como la conversación naturalmente se desarrollaba hacia esta definición. Sin embargo, cuando utilizaba, el significado generoso de tecnología era claro. Creo que el glosario es

material extent of the work in itself. In other platforms of the curatorial project we also produced a focused selection of documents shared through personal or even perhaps anecdotal interpretation and translation.

During the research process we also found some official documents containing unlikely information, which demonstrated a need to generate or create our own versions of certain stories, leaving the door open for an infinite number of possible viewpoints. For the E.A.T. initiative, for example, one of its cofounders, Billy Klüver, found it difficult to work with the project archives, even knowing of the need to place detailed copies of the files in recognized institutions. On the other hand, the Artist Placement Group—founded in 1966 as an organization focused on facilitating the work of artists inside public or private industries without the need to create end products as works but instead concentrating on the experience itself—seemed to have numerous widely disseminated archives.

One of the many solutions we found for displaying at the 9th Bienal the historical and contemporary projects that might really benefit from being seen in their physical form was to use the Memorial do Rio Grande do Sul auditorium space for the Ekphrasis program. This part of the exhibition will present art projects orally or through conversation, since they were temporary, intangible, microscopic, or merely too far away to be seen, like the message for the future in the poems of Christian Bök or Trevor Paglen’s monuments permanently orbiting the Earth.

**LP** What do you understand by the idea of “technology” and how it is being developed in the project for the 9th Bienal?

**JR** Though “technology” is a very accurate and interesting word for the concept that we want to develop for the 9th Bienal, it is widely applied by common sense to designate gadgets or current experiences with digital devices. It’s funny how the conversation naturally is geared towards this word even when I tried to talk about the 9th Bienal without using the word “technology.” When it happens, however, the generous meaning of technology is clear. I think the glossary is more than useful at this stage when ideas are about to become concrete projects of artists, and that misunderstandings can be fatal for the proper development of the curatorship. I thought we had to be clear and objective (as much as possible) with companies, with the biennial board, with artists, with the press, and especially with the audience, about what we are saying (and not about what we do not mean).

**DP** Perhaps we did not necessarily question advanced technologies as such, or just that, but since we had already discussed with the rest of the curatorial team an interest in technologies (*techne*), as ways of working, then we were just careful to stick to that. While we went through the archives, Julia also brought up the following question, as she was thinking about in terms of the new and upcoming contemporary commissions enhanced by this biennial’s project: In the 1960s there was a

(e não sobre aquilo a que *não* nos referimos) para as empresas, a equipe da Bienal, os artistas e, especialmente, o público.

**DP** Talvez não tenhamos questionado necessariamente as tecnologias avançadas como tal, ou apenas isso, porém, uma vez que já tínhamos discutido com a equipe curatorial um interesse por tecnologias (*techne*), como maneiras de trabalhar, então tivemos apenas o cuidado de seguir nessa linha. Durante a pesquisa nos arquivos, a Júlia fez a seguinte pergunta, já que estava pensando em termos de novas e futuras comissões para a Bienal, aprimoradas a partir do projeto desta Bienal: nos anos 1960 havia uma visão utópica – até mesmo missionária – em relação à “tecnologia”, que é muito diferente da visão de hoje em dia, uma vez que aqueles modelos entraram em crise também. Então, qual seria o projeto do nosso tempo? No sentido de o que “visionário” pode realmente significar? Que utopias estão por aí? O que é desconhecido? Que papel tem realmente este engenheiro/artista?

Talvez algumas incongruências tenham sido frutíferas no processo deste projeto e, já que nos demos conta disso, tudo está colocado claramente na exposição e em suas plataformas. O mesmo aconteceu com o reconhecimento de que algumas das ideias necessitam ser comunicadas de maneira muito específica, e isso também foi levado em conta.

**JR** Gosto de lembrar também que nos arquivos do E.A.T. no Getty, chegamos ao projeto Ananda, na Índia, que fazia parte de um esforço

por parte do governo americano de implementar um sistema de televisão naquele país. A primeira área de trabalho foi Ananda, uma vila rural onde a população feminina dedicava-se sobretudo à criação de búfalos. A ideia era implementar um programa educativo de televisão endereçado a elas, em que temas como controle de natalidade e saúde pública poderiam ser abordados por meio de programas veterinários com foco no gado.

Depois da implementação desta etapa ligada ao programa de televisão, um grupo de nove artistas americanos foi convidado pelo E.A.T. a passar algum tempo na Índia viajando, estudando e trabalhando, entre eles Trisha Brown, Robert Breer, Robert Whitman. Nos arquivos do projeto, constam as participações da Unesco e do The DAE / Nasa Satellite Television Project, com assistência financeira do World Bank. Nas atas de reunião, identificamos ainda membros da diretoria da Indian Space Research Organization, Atomic Energy Commission, Bell Telephone Laboratories etc. Projeto semelhante teve lugar na Guatemala e em El Salvador, com a finalidade de desenvolver programas de cultura nacional para televisão. Aqueles artistas de alguma maneira podiam desinstrumentalizar, com uma vivência criativa, a presença oficial do Estado norte-americano.

Durante a pesquisa foi importante mapear vários nomes e os projetos paralelos que corriam junto aos comissionamentos artísticos do E.A.T. e perceber que havia claramente um interesse de colonização tecnológica que acompanhava as iniciativas de arte naquele contexto. Assim, se nós

más que útil cuando las ideas están a punto de cumplir proyectos concretos de artistas, y los malos entendidos pueden ser fatales para el desarrollo adecuado de la curaduría. Para mí, tenemos que ser claros y objetivos (tanto como sea posible) acerca de lo que estamos diciendo y proponiendo (y no acerca de lo que *no* nos referimos a) a las empresas, con el equipo de la Bienal, los artistas, la prensa y especialmente, el público.

**DP** Tal vez no nos cuestionamos necesariamente las tecnologías avanzadas como tales, o solamente, pero ya que habíamos discutido con el resto del equipo de curadores un interés en tecnologías (*techne*) como formas de trabajo, entonces tuvimos cuidado de atenernos a eso. Durante la investigación de los archivos, Júlia también planteó la siguiente pregunta, ya que ella estaba pensando en términos de nuevas y futuras comisiones contemporáneas realizados por esta bienal: en los años 1960 hubo una utópica visión —tal vez incluso misionera— en relación con la tecnología que es muy diferente a la de hoy, una vez que esos modelos han entrado en crisis también. ¿Entonces, cuál sería el proyecto de nuestro tiempo? Lo que “visionario” puede significar? ¿Qué utopías persisten? ¿Qué se desconoce? ¿Qué papel tiene realmente este ingeniero / artista?

Tal vez algunas incongruencias fueron también un tanto fructíferas en el proceso de este proyecto y ya nos hemos dado cuenta de esto, que está claramente en la exposición y sus plataformas. Lo mismo sucede con el reconocimiento de que algunas de las

ideas necesitan ser comunicadas de manera muy particular, y por lo tanto que se consideró.

**JR** En los archivos de E.A.T. en el Getty, encontramos el proyecto Ananda, en la India, que formaba parte de un esfuerzo por parte del gobierno americano para implementar un sistema de televisión en aquel país. La primera área de trabajo fue Ananda, una villa rural donde la población de mujeres se dedicaba, sobre todo, a la creación de búfalos. La idea era implementar un programa educativo de televisión dirigido a ellas, en el que temas como control de natalidad y salud pública podrían ser tratados mediante programas veterinarios con foco en el ganado.

Después de la implementación de esta etapa vinculada al programa de televisión, un grupo de nueve artistas americanos fue invitado por el E.A.T. para pasar algún tiempo en la India, viajando, estudiando y trabajando, incluyendo Trisha Brown, Robert Breer, Robert Whitman. En los archivos de los proyectos, informa la participación de UNESCO, The DAE / Nasa Satellite Television Project, con asistencia financiera del World Bank. En las actas de la reunión, identifica se también miembros del consejo de la dirección de Indian Space Research Organization, Atomic Energy Commission, Bell Telephone Laboratories, etc. Un proyecto similar tuvo lugar en Guatemala y El Salvador, con la intención de desarrollar programas de cultura nacional para televisión. Aquellos artistas de alguna manera podían desinstrumentalizar, con

utopic vision—maybe even missionary—in relation to “technology,” which is very different than that of today, since those models have been in crisis too, etc. What would the project of our time be then, in terms of what “visionary” really means? Or what utopias are out there? What is unknown? What role does that engineer/artist really play?

Perhaps certain incongruences were even fruitful in the process of this project and since we have been aware of all of this, it is actually played out clearly in the exhibition and its platforms. It was the same with acknowledging the fact that some of the ideas needed to be communicated in very particular ways, and so that was taken into account too.

**JR** I like to remember when we came across the Indian Ananda project in the E.A.T. archives at the Getty. This was part of a US government effort to set up a television system in the country. The first area of work was the rural town of Ananda, where the women were involved in buffalo farming. The idea was to create an educational television program addressed to them in which issues like birth control and public health could be addressed through veterinary programs focused on livestock.

Following implementation of that stage linked to the television program, a group of nine American artists—including Trisha Brown, Robert Breer, Robert Whitman—was invited by E.A.T. to spend time travelling, studying, and working in India. The project archives mention participation by UNESCO, The DAE / Nasa

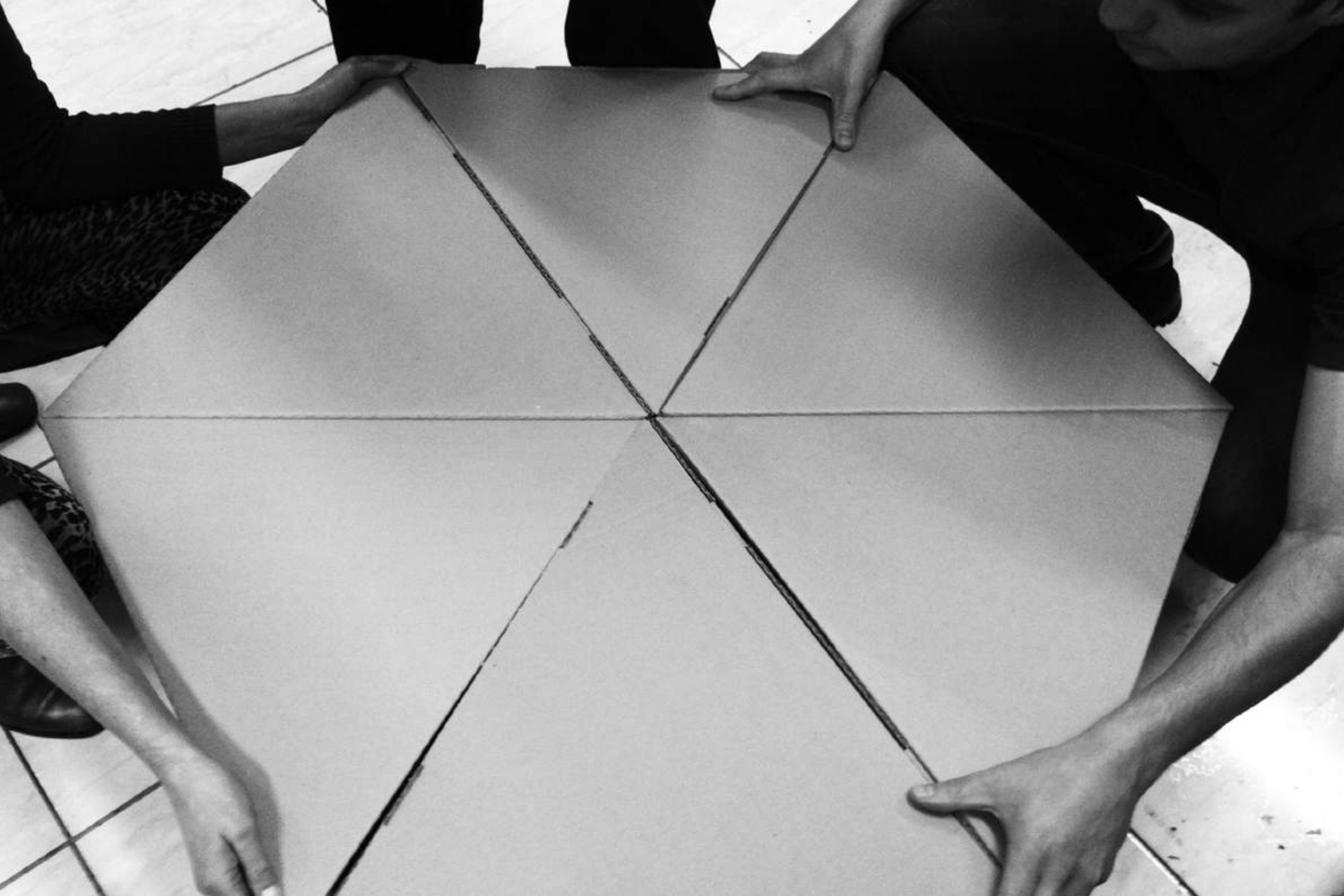
Satellite Television Project, and financial assistance from the World Bank. The minutes of meetings also include board members from the Indian Space Research Organization, Atomic Energy Commission, Bell Telephone Laboratories, etc. A similar project was based in Guatemala and El Salvador, aimed at developing national culture programs for television. Those artists somehow managed through creative experience to dilute the official presence of the US State.

While carrying out the research, it was important to map various names and parallel projects running alongside the E.A.T. art commissions and see that there was clearly an interest in technological colonization accompanying the art initiatives in that context. So if we are always involved in a power system and always working to implement a particular vision of the future, of progress, even utopia, what is our project today? What is the meaning of the idea of progress we are sharing that guides us into the future? What is it that we want to put into every home, what “television” will retransmit the development projects? Coming into contact with that kind of archive, my question was how to update that experience for today. How can one identify and plan the elements of macro and micropolitics? Beyond this critical reflection on the past, I think that this experience can lead to reflection and practice that examines (without inquisition) the present and the future related to the union between art and industry, art and technology, art and development, and art and science.

sempre estamos imbricados em um sistema de poder e se trabalhamos sempre para implementar uma certa visão de futuro, progresso, ou mesmo de utopia, qual é então o nosso projeto hoje? Qual é o sentido da ideia de progresso que compartilhamos que nos guia para o futuro? O que queremos instalar em todas as casas, qual “televisão” vai retransmitir os projetos de desenvolvimento? Quando em contato com esse tipo de arquivo, minha pergunta tem sido como atualizar essa experiência nos dias de hoje? Como identificar e tensionar os elementos de macro e micropolítica? Para além dessa reflexão crítica sobre o passado, acredito que essa experiência possa nos guiar numa reflexão e numa prática que examine (sem ser inquisidora) o presente e o futuro relacionados à união entre arte e indústria, arte e tecnologia, arte e desenvolvimento, arte e ciência.

una vivencia creativa, la presencia oficial del estado norteamericano.

Durante la investigación fue importante identificar varios nombres y proyectos que corrían paralelo a las comisiones E.A.T. y darse cuenta de que había un evidente interés de colonización que acompañaba las iniciativas tecnológicas de arte en aquel contexto. Por lo tanto, si nosotros siempre estamos involucrados en el sistema de poder y siempre trabajamos para implementar determinada visión de futuro, progreso o incluso una utopía, ¿cuál es entonces nuestro proyecto actual? ¿cuál es el significado de la idea de progreso que compartimos y nos guía hacia el futuro? ¿Lo queremos divulgar en todos los hogares? ¿qué televisión va a transmitir los proyectos de desarrollo? Al entrar en contacto con este tipo de archivo, mi pregunta ha sido cómo actualizar esta experiencia hoy día. ¿Cómo identificar y tensionar elementos de macro y micro política? Más allá de esta reflexión crítica sobre el pasado, creo que esta experiencia nos puede iluminar en una reflexión y una práctica que examina (sin ser inquisitivo), el presente y el futuro en relación con la unión del arte y la industria, el arte y la tecnología, el arte y el desarrollo, y el arte y la ciencia.



## Máquinas da Imaginação

Sob o guarda-chuva do programa Máquinas da Imaginação, seis artistas foram convidados pela 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre a desenvolver projetos em colaboração com empresas, centros de pesquisa e instituições brasileiras dispostas a subsidiar processos criativos por meio de seu capital tecnológico e intelectual. Destas parcerias, emergiram propostas tão diversas quanto aquelas apresentadas por Audrey Cottin, Luiz Roque, Lucy Skaer, Bik Van der Pol, Cinthia Marcelle e Daniel Steegmann Mangrané, as quais foram conduzidas com os apoios da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS (via Instituto do Cérebro, Faculdade dos Meios de Comunicação Social e os centros de Microgravidade, Energia Eólica e Engenharia Mecatrônica) e da Prefeitura de Porto Alegre, além das empresas Celulose Irani, Gerdau e Petrobras.

Embora fortemente inspirado no projeto Art & Technology – iniciativa pioneira do Los Angeles County Museum – LACMA, que ganhou corpo ao final da década de 1960 nos Estados Unidos – Máquinas da Imaginação revelou-se antes um mecanismo para o compartilhamento de informações, e a rearticulação de conceitos e dinâmicas de trabalho que necessariamente um programa para a criação de obras de arte pelo uso de alta tecnologia. Nesse sentido, os quase cinquenta anos que separaram ambas as experiências só fizeram recrudescer o processo de transformação das noções de avanço econômico, progresso científico e desenvolvimento tecnológico que haviam sido consolidadas ao longo

da modernidade. Se, na origem, tal natureza de colaboração ainda esteve associada, em alguma medida, à ideia de *reshaping the future* [remodelar o futuro], avançado o século XXI e extremado o debate acerca das relações forjadas entre homem e natureza desde a Revolução Industrial, foram justamente as questões políticas, ecológicas e filosóficas inerentes ao uso da tecnologia que deram a tônica ao conjunto de projetos apresentados pelos artistas da 9ª Bienal.

Uma vez superada a máxima modernista que identificava o tempo presente como plataforma para o progresso, refutando a tradição e fazendo *tabula rasa* das experiências progressas travadas pela humanidade, o que sobreveio à Guerra Fria, à corrida espacial e à era da informação foi uma espécie de ressaca intelectual, cujo condão crítico reposicionou o pensamento contemporâneo como força contrária a qualquer projeto futuro de viés totalizante. As utopias divisadas ao longo do século XX não só frustraram as expectativas de um “admirável mundo novo”, que se descortinaria *pari passu* ao desenvolvimento de poderoso aparato tecnológico, mas também promoveram uma severa ruptura nos modos de produção vigentes, socialista ou capitalista, indistintamente – o fim da era industrial, a dissolução do bloco soviético e a crescente consciência ambiental foram fatores determinantes desse processo.

O complexo absolutamente diverso de experiências transcorridas ao longo do programa Máquinas da Imaginação deriva justamente dessa substancial mudança em nossa relação com a tecnologia, a informação e

## Máquinas de la Imaginación

Bajo el paraguas del programa Máquinas de la Imaginación de la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, seis artistas fueron invitados para desarrollar proyectos en colaboración con empresas, centros de investigación e instituciones brasileñas dispuestas a subsidiar procesos creativos a través de su capital tecnológico e intelectual. De estas parcerias, surgieron propuestas tan diversas como aquellas presentadas por Audrey Cottin, Luiz Roque, Lucy Skaer, Bik Van der Pol, Cinthia Marcelle y Daniel Steegmann Mangrané, que fueron conducidas con los apoyos de la Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS (en el Instituto do Cérebro [Instituto del Cerebro], Faculdade dos Meios de Comunicação Social [Facultad de los Medios de Comunicación Social] y su centros de microgravidad, energía eólica y ingeniería mecatrónica) y de la Alcaldía de Porto Alegre, además de las empresas Celulose Irani, Gerdau y Petrobras.

Aunque fuertemente inspirado en el proyecto Art & Technology – iniciativa pionera del Los Angeles County Museum – LACMA, en los Estados Unidos, de los fines de la década de 1960 – Máquinas de la Imaginación se reveló más como un mecanismo para compartir informaciones, rearticulación y dinámica de trabajo que (necesariamente) un programa para la creación de obras de arte a través del uso de la tecnología. En este sentido, los casi cincuenta años que separan ambas experiencias sólo hicieron recrudescer el proceso de transformación de las nociones de avance económico, progreso económico y desarrollo tecnológico que habían sido

consolidadas a lo largo de la modernidad. Si en su origen tal naturaleza de colaboración aún estuvo asociada, en alguna medida, a la idea de *reshaping the future* [remodelar el futuro], avanzado el siglo XXI y extremado el debate sobre las relaciones forjadas entre hombre y naturaleza desde la Revolución Industrial, fueron justamente las cuestiones políticas, ecológicas, y filosóficas inherentes al uso de la tecnología que dieron la tónica al conjunto de proyectos presentados por los artistas de la 9ª Bienal.

Una vez superada la máxima modernista que identificaba el tiempo presente como plataforma para el progreso, refutando la tradición y haciendo *tabula rasa* de las experiencias progresistas emprendidas por la humanidad, lo que le sucedió a la guerra fría, a la carrera espacial y a la era de la información fue una especie de resaca intelectual cuyo don crítico reposicionó el pensamiento contemporáneo como fuerza contraria a cualquier proyecto futuro de sesgo totalizador. Las utopías divisadas a lo largo del siglo XX no sólo frustraron las expectativas de “un mundo feliz”, que se descortinaria *pari passu* al desarrollo del poderoso aparato tecnológico, sino también promovieron una severa ruptura en los modos de producción vigentes, socialista o capitalista, indistintamente – el fin de la era industrial, la disolución del bloque soviético y la creciente conciencia ambiental fueron factores determinantes de este proceso.

El complejo absolutamente diverso de experiencias transcurridas a lo largo de Máquinas de la Imaginación deriva justamente de este substancial cambio en nuestra

## Imagination Machines

Under the large umbrella of the program Imagination Machines at the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre, six artists were invited to develop projects in collaboration with companies, research centers, and Brazilian institutions willing to support creative processes with their technological and intellectual capital. These partnerships led to proposals as varied as the ones being shown by Audrey Cottin, Luiz Roque, Lucy Skaer, Bik Van der Pol, Cinthia Marcelle, and Daniel Steegmann Mangrané, which were developed with the support of Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS (by Instituto do Cérebro [Brain Institute], Faculdade dos Meios de Comunicação Social [Social Communication Media School], and the centers of microgravity, wind power, and mechatronic engineering), Porto Alegre City Hall, and the Celulose Irani, Gerdau, and Petrobras companies.

Although strongly inspired by Los Angeles County Museum’s pioneering Art & Technology project in the United States in the late 1960s, Imagination Machines is primarily a mechanism for sharing information, and rearticulating concepts and work dynamics, rather than necessarily a program for creating artworks through the use of high technology. So the almost fifty years separating both experiments only serve to intensify the process of transforming notions of economic advance, scientific progress, and technological development that have been consolidated during the modern period. If this kind of collaboration was originally to some extent associated with

the idea of *reshaping the future*, once we advanced into the 21st century and elevated the debate about relationships forged between man and nature since the Industrial Revolution, it was precisely the political, ecological, and philosophical issues inherent to the use of technology that set the tone of the group of projects presented by artists at the 9th Bienal.

Having overcome the modernist ideal which identified the present time as a platform for progress, rejecting tradition and making a *tabula rasa* of the preceding experiences of mankind, what followed the Cold War, the space race, and the information era was a kind of intellectual reaction which critically repositioned contemporary thinking as a counterforce to any all-encompassing future project. The utopias envisaged throughout the 20th century not only frustrated expectations of the “brave new world” that was supposed to unveil alongside the development of powerful technological devices, but also stimulated a severe rupture with the prevailing modes of production, regardless of whether they were socialist or capitalist. The end of the industrial era, the dissolution of the Soviet bloc, and growing environmental awareness were determining factors in this process.

The highly diverse complex of experiences occurring during the Imagination Machines program stems precisely from this substantial change in our relationship with technology, information, and the world of work. And no more having the promise of a technological “Eldorado” or of a redeeming prospect for the field of politics or economics, the perception



o mundo do trabalho. Em não mais havendo promessa de “eldorado” tecnológico ou paisagem redentora no campo político e econômico, caiu por terra a percepção do tempo e, portanto, do processo histórico como sucessão linear de eventos que correm rumo ao inexorável avanço da civilização. Por outro lado, a passagem à era digital operou verdadeira revolução na cultura contemporânea, elevando o conhecimento e o intercâmbio de informações à categoria de bens maiores na cadeia produtiva, razão pela qual grande parte das comissões esteve centrada no debate intelectual suscitado pelo binômio “ciência e tecnologia”.

A análise deste conflagrado cenário *vis-à-vis* o contexto nacional não poderia prescindir daqueles ingredientes formadores do tabuleiro cultural do Brasil, quais sejam: a informalidade nas relações de trabalho e na vida pública de modo geral – e aqui vale dizer que boa parte das parcerias com empresas e instituições logrou ser estabelecida por laços pessoais, endossando a célebre teoria do “homem cordial” postulada pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda ao dissecar o *modus operandi* da sociedade brasileira<sup>1</sup> –; o *gap* tecnológico que separa, para além das fronteiras geográficas, o vale do Silício dos pampas gaúchos, legitimando a manutenção da lógica de produção fordista em alguns setores da economia local; a atuação do poder público oscilando entre a intervenção estatal e a radicalidade da democracia direta – haja vista a prática do orçamento participativo implementada pela máquina pública dos municípios de Pelotas, em 1984, e de Porto Alegre,

em 1989; e o conservadorismo de uma indústria impermeável ao *input* criativo de artistas, além de altamente refratária aos estímulos externos, os quais invariavelmente acabariam afetando sua lógica de trabalho e dinâmicas próprias de produção.

Cabe lembrar que as malfadadas investidas na busca por parcerias com fábricas de sabão, conforme interesse previamente manifestado por um dos artistas, fizeram-nos compreender que o modelo de colaboração definida *a priori* era inadequado como estratégia de aproximação às corporações – ou seja, elas deveriam declarar de antemão seu interesse no programa de comissões. Diversas outras empresas foram contatadas sem sucesso, muitas das quais dispostas exclusivamente a doar produtos ou matéria-prima, mostrando-se avessas ao engajamento em uma experiência de mútuo benefício mediante a troca de conhecimento, *know-how* e tecnologia. Não obstante, é bem verdade que a perspectiva de insucesso no transcurso das empreitadas sempre figurou em nosso horizonte de trabalho, uma vez que a falha constitui elemento vital em todo e qualquer processo de experimentação.

O arco de colaborações que constitui Máquinas da Imaginação é, portanto, altamente representativo do panorama político-cultural e dos diversos estágios da cadeia produtiva no Brasil, quer seja de matéria-prima, bens de consumo ou conhecimento. Em decorrência disso, o périplo pelas instituições e empresas que nos acolheram ao longo de 2012 e 2013 – levantando dados, ajudando a reformular conceitos, investindo tempo, dinheiro, disponibilizando tanto

relación con la tecnología, la información y el mundo del trabajo. Con la dilución de la promesa de un “eldorado” tecnológico o paisaje redentor en el campo político y económico, se viene abajo la percepción del tiempo y, por lo tanto, del proceso histórico como sucesión lineal de eventos que ocurren rumbo al inexorable avance de la civilización. Por otro lado, el pasaje a la era digital operó una verdadera revolución en la cultura contemporánea, elevando el conocimiento y el intercambio de informaciones a la categoría de mayores bienes en la cadena productiva, razón por la cual gran parte de las comisiones estuvo centrada en el debate intelectual suscitado por el binomio “ciencia y tecnología”.

En este conflagrado escenario *vis-à-vis*, el contexto nacional no podría prescindir de aquellos ingredientes formadores del tablero cultural de Brasil, sean: la informalidad en las relaciones de trabajo y en la vida pública en general —y vale decir aquí que gran parte de las asociaciones con empresas e instituciones se lograron establecer a través de los lazos personales, endosando la célebre teoría del “hombre cordial” postulada por el historiador Sérgio Buarque de Holanda al disecar el *modus operandi* de la sociedad brasileña<sup>1</sup> —; la brecha tecnológica que separa, para más allá de las fronteras geográficas, el valle del Silicio de las pampas gaúchas, legitimando la manutención de la lógica de producción fordista en algunos sectores de la economía local; la actuación del poder público oscilando entre la intervención estatal y el radicalismo de la democracia directa —dada la práctica del presupuesto

participativo implementada por la máquina pública de los municipios de Pelotas, en 1984, y de Porto Alegre en 1989; y el conservadurismo de una industria impermeable al *input* creativo de artistas, además de altamente refractaria a los estímulos externos, los cuales invariablemente terminarían por afectar su lógica de trabajo y dinámicas propias de producción.

Cabe recordar que los desafortunados intentos en la búsqueda de asociaciones con fábricas de jabón, conforme interés previamente manifestado por uno de los artistas, nos hicieron comprender que el modelo de colaboración definida *a priori* era inadecuado como estrategia de aproximación a las corporaciones – o sea, ellas deberían declarar de antemano su interés en el programa de comisiones. Otras diversas empresas fueron contactadas sin éxito, muchas de las cuales estuvieron dispuestas exclusivamente a donar productos o materia-prima, mostrándose contrarias al emprendimiento en una experiencia de mutuo beneficio mediante el intercambio de conocimiento, *know-how* y tecnología. No obstante, es verdad que la perspectiva de fracaso en el transcurso de los intentos siempre figuró en nuestro horizonte de trabajo, una vez que la falla constituye elemento vital en todo y cualquier proceso de experimentación.

El arco de colaboraciones que constituye Máquinas de la Imagination es, por lo tanto, altamente representativo del panorama político-cultural y de las diversas etapas de la cadena productiva en Brasil, sea de materia-prima, bienes de consumo o conocimiento. A consecuencia de esto, el periplo por

of time collapsed and, with it, the idea of the historical process as a linear succession of events contributing towards the inexorable advance of civilization. On the other hand, movement into the digital era brought about a genuine revolution in contemporary culture, raising knowledge and exchange of information to a higher level in the production chain, which is why most of these commissions were centered on the intellectual debate evoked by the dual term of “science and technology.”

The analysis of this heightened scenario *vis-à-vis* the national context could not evade those formative ingredients in the cultural checkboard of Brazil: informality in work relations and public life in general—and it should be mentioned here that a considerable part of the partnerships with companies and institutions were successfully established through personal connections, in an endorsement of the famous theory of the “cordial man” put forth by the historian Sérgio Buarque de Holanda in his dissection of the *modus operandi* of Brazilian society<sup>1</sup>—the technological gap that crosses boundaries and separates Silicon Valley from the Rio Grande do Sul pampas, legitimizing the maintenance of a Fordist production rationale in some sectors of the local economy; the activities of public authorities wavering between state intervention and the radicalism of direct democracy—bearing in mind the participatory budget program implemented by the public mechanisms of Pelotas in 1984 and Porto Alegre in 1989; and the conservatism of industry impervious to the creative input of artists and highly resistant

to external stimuli, which invariably ends up affecting their work rationale and dynamics of production.

It is worth recalling the ill-fated efforts at seeking partnerships with soap factories, following initial interest from one of the artists, which led to the realization that the collaboration model defined in advance was unsuitable as a strategy for approaching corporations—or rather, they needed to have previously declared an interest in the commissions program. Various other companies were contacted to no avail, many of which were willing only to donate products or raw material, demonstrating a reluctance to engage in a mutually beneficial experience through exchange of knowledge, know-how, and technology. Nonetheless, it is quite true that the prospect of failure in the course of these enterprises was always lurking over the horizon, since it is a vital element in each and every experimental process.

The arc of collaborations involved in the Imagination Machines project is therefore highly representative of the political-cultural scenario and of the various stages of the production chain in Brazil, be it raw materials, consumer goods, or knowledge. As a result, the visits to the institutions and companies that welcomed us throughout 2012 and 2013—collecting data, helping to reshape ideas, investing time and money, and providing both human and material resources—revealed a world where the most radical dichotomies live side by side, unexpected layers of time overlapping each other to define a horizon that is as politically nebulous as it is aesthetically and philosophically fruitful.

recursos humanos quanto materiais – desvelou um mundo onde convivem as mais radicais dicotomias, insuspeitadas camadas de tempo que se sobrepõem umas às outras desenhando um horizonte tão nebuloso politicamente quanto profícuo do ponto de vista estético e filosófico.

Neste cenário de extremos, onde a paisagem industrial e a atmosfera intelectual do país remetem a projetos históricos díspares ou inconciliáveis – “Brasil, o país do futuro”, de Stefan Zweig (1941), ou “50 anos em 5”, como queria o presidente Juscelino Kubitschek (1956), *versus* o atraso do “Estado patrimonialista brasileiro”, tal qual tipificou o jurista e sociólogo Raymundo Faoro<sup>2</sup> –, depa-ramos, artistas e curadores, durante este processo e na segunda década do século XXI, com a quimera de uma nação em desenvolvimento.

A arquitetura dos campos de mineração da Gerdau, cujas formas desenhadas pelas escavadeiras evocam a estrutura de um anfiteatro grego, aliada à escala sobre-humana da mais pesada entre todas as indústrias de que se tem notícia (a saber, a siderúrgica) permitem dimensionar a ação do homem durante sua curta passagem por este planeta – desde um heliporto, do alto de uma montanha nas Minas Gerais (onde o ciclo do ouro gerou dividendos às coroas portuguesa e britânica), avistamos, de um lado, a natureza intocada e, de outro, a topografia das crateras, tão dramática quanto reveladora das riquezas encontradas no subsolo brasileiro. Muito embora a figura humana seja coadjuvante neste cenário *sci-fi*, de atmosfera desoladora e que de imediato nos remete à Zona

do filme *Stalker* – clássico do cinema russo dirigido por Andrei Tarkovski –, é a ela que se destina a arquitetura industrial de proporções monumentais feita de vigas, perfis, tarugos, entre outros subprodutos derivados do aço.

Numa floresta de pinus próxima à costa do Rio Grande do Sul, na porção meridional do Brasil, a extração da seiva é feita com tamanha destreza e agilidade que os operários da Celulose Irani – responsáveis por coletar a resina que verte dos troncos num processo de constante renovação – assumem uma presença etérea, como fantasmagorias em um bosque, desaparecendo entre os milhares de árvores plantadas naquela região originalmente formada por uma extensa cadeia de dunas. Este material semelhante em aspecto e cor ao valioso âmbar que revestia as paredes do Palácio de Catarina ou ornava as mãos canhestras da aristocracia russa, trata-se na realidade de insumo depreciado, utilizado, entre outros fins, para a produção da goma de mascar e da cera de depilação, dois ícones do consumo de massa propalados pelo mundo ocidental.

O polo naval da gigante estatal Petrobras, responsável por interromper o ciclo de decadência de Rio Grande (uma histórica cidade ao sul do Brasil), empregando direta e indiretamente milhares de homens e mulheres nativos, produz tão somente uma única plataforma de petróleo ao ano, cuja capacidade de extração do ouro negro chega a números impressionantes. Tais estruturas industriais, cujas proporções inimagináveis se assemelham às do Leviatã, são dotadas de quadras de tênis, salões

las instituciones y empresas que nos acogieron a lo largo de 2012 y 2013 —obteniendo datos, ayudando a reformular conceptos, invirtiendo tiempo, dinero, dejando disponibles tanto recursos humanos cuanto materiales— desveló un mundo donde conviven las dicotomías más radicales, insospechadas camadas de tiempo que se sobreponen unas a las otras diseñando un horizonte tan nebuloso políticamente, cuanto fructífero desde el punto de vista estético y filosófico.

En este escenario de extremos, donde el paisaje industrial y la atmósfera intelectual del país remiten a proyectos históricos díspares o inconciliables —“Brasil, el país del futuro” de Stefan Zweig (1941) o “50 años en 5” como quería el presidente Juscelino Kubitschek (1956), *versus* el atraso del “Estado patrimonial brasileño”, tal cual tipificó el jurista y sociólogo Raymundo Faoro<sup>2</sup>— depa-ramos, artistas y curadores, durante este proceso y en la segunda década del siglo XXI, con la quimera de una nación en desarrollo.

La arquitectura de los campos de minería de la Gerdau, cuyas formas diseñadas por la excavadora evocan a la estructura de un anfiteatro griego, aliada a la escala sobre-humana de la más pesada entre todas las industrias de las cuales se tiene noticia (a saber, la siderúrgica), permiten dimensionar la acción del hombre durante su corto pasaje por este planeta –desde un heliporto, del alto de una montaña en Minas Gerais (donde el ciclo del oro generó dividendos a las coronas portuguesas y británicas), avistamos de un lado la naturaleza intocada y de otro lado, la topografía de los cráteres, tan dramático cuanto revelador de las

riquezas encontradas en el subsuelo brasileño. Aunque la figura humana sea coadjuvante en este escenario *sci-fi*, de atmósfera desoladora y que de inmediato nos remite a la Zona de la película *Stalker* -clásico del cine ruso dirigido por Andrei Tarkovsky- es a ella que se destina la arquitectura industrial de proporciones monumentales hecha de vigas, perfiles, tarugos, entre otros subproductos derivados del acero.

En un bosque de pinos próximo a la costa de Rio Grande do Sul, en la porción meridional de Brasil, la extracción de la savia es realizada con tanta destreza y agilidad que los operarios de la Celulose Irani – responsables por coleccionar la resina que verte de los troncos en un proceso de constante renovación – asumen una presencia etérea, como fantasmagorías en un bosque, desapareciendo entre los miles de árboles plantados en esta región originalmente formada por una extensa cadena de dunas. Este material semejante en aspecto y color al valioso âmbar que revestia las paredes del Palacio de Catarina o adornaba manos torpes de la aristocracia rusa, se trata en realidad de insumo depreciado, utilizado, entre otros fines, para la producción de goma de mascar y cera de depilación, dos iconos del consumo de masas propalados por el mundo occidental.

El polo naval de la gigante estatal Petrobras, responsable por interrumpir el ciclo de decadencia de Rio Grande (una histórica ciudad al sur de Brasil), empleando directa e indirectamente miles de hombres y mujeres nativos, produce solamente una única plataforma de petróleo al año, cuya capacidad de extracción del

Amid this setting of extremes, where the industrial landscape and intellectual atmosphere of the country relate to unequal or incompatible projects—Stefan Zweig’s “Brazil, land of the future” (1941) or the “50 years in 5,” sought by president Juscelino Kubitschek (1956), as opposed to the backwardness of the “Brazilian Patrimonialist State,” singled out by the lawyer and sociologist Raymundo Faoro<sup>2</sup>— we, artists and curators, along this process and at the end of the second decade of the 21st century, are faced with the chimera of a nation in development.

The architecture of the Gerdau mining fields, whose shapes drawn by diggers evoke the structure of a Greek theater, allied to the superhuman scale of the heaviest known industry (i.e., mining) allow assessment of the action of man during his brief sojourn on this planet—from a heliport on a mountain in Minas Gerais (where the gold cycle generated dividends for the Portuguese and British crowns), on one side we look down on untouched nature, and, on the other, a topography of craters that is as dramatic as it is revealing of the riches found beneath the soil of Brazil. Even though the human form plays a supporting role in this desolate sci-fi setting immediately suggestive of the Zone in Andrei Tarkovsky’s classic Russian film *Stalker*, this monumental industrial architecture of beams, profiles, rods, and other steel byproducts is actually intended for that human form.

In a pine forest near the Rio Grande do Sul coast in southern Brazil, sap extraction is carried out with such dexterity and agility that

the presence of the Celulose Irani employees—responsible for collecting the resin from tree trunks in a process of constant renewal—is almost ethereal, like phantoms in the woods, disappearing among the thousands of trees planted in the region originally formed by a huge chain of sand dunes. The color and appearance of this material, which resembles the valuable amber that covered the walls of Catherine the Great’s palace or adorned the clumsy hands of the Russian aristocracy, is really an undervalued raw material used, among other things, for the production of chewing gum and depilation wax, two icons of mass consumption driven by the Western world.

The naval hub of the huge state-owned industry Petrobras, responsible for breaking the cycle of decay in Rio Grande (an historic city in the south of Brazil), creating thousands of direct and indirect jobs for local men and women, produces just one oil rig per year, with an extraction capacity for the black gold that reaches impressive figures. These industrial structures on a scale as unimaginable as Leviathan, come with tennis courts, games rooms, soccer fields, or cinemas—efforts to ease the harsh isolation experienced by workers on the high seas for fifteen-day periods, in a compulsory regime systematically alternating between land and sea.

Meanwhile, at the Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, one research center is simulating microgravity, another producing motor-vehicle fuel based on cooking oil, and a third is developing robots from gaming machines

de jogos, campos de futebol ou salas de cinema, esforços na tentativa de aplacar o brutal isolamento experimentado pelos operários em alto-mar durante períodos de no máximo quinze dias, obedecendo a regimes compulsórios e sistemáticos de alternância entre terra e água.

Enquanto isso, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, um centro de pesquisa simula a microgravidade, outro produz combustível para automóveis a partir do óleo de cozinha e um terceiro desenvolve robôs modificando máquinas de jogo apreendidas pela Receita Federal brasileira. Nessa mesma instituição, um polo de cinema está sendo construído sobre as ruínas de um antigo seminário cujo monumental órgão serviu de elemento cênico para a palestra fictícia da filósofa *queer* Beatriz Preciado, reproduzida em um filme sobre mudança de sexo, instabilidade política e autonomia estética.

Já a ocupação da Lua, divisada por Bik Van der Pol, toma como ponto de partida o orçamento participativo, prática de democracia direta cuja radicalidade serviu de inspiração para que a máquina pública fosse transformada em verdadeira máquina da imaginação, tornando a burocracia administrativa uma engrenagem utópica a serviço da coletividade. A experiência empírica, proposta pela dupla holandesa, dar-se-á nas ruas de Porto Alegre através do embate entre trovadores e público, instados à discussão de ideias que ganham forma apenas no campo da imaginação, instância primeira – e por que não última? –, na busca de soluções para o futuro da humanidade.

Estas são algumas das impressões colhidas durante o desenvolvimento do programa Máquinas da Imaginação, flashes de uma experiência reveladora, notas mentais de um processo que não se encerra nesta Bienal e que seguramente permanecerá produzindo efeitos sobre a imaginação de artistas, público, curadores, instituições e seus funcionários, relativizando dogmas e solapando crenças, mas, sobretudo, estimulando a curiosidade de quem observa o mundo em sua constante transformação, acima, ao longo e abaixo do plano social.

1 Buarque de Holanda, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1936/1992.

2 Faoro situa no período colonial, atribuindo à herança portuguesa, a origem da corrupção e da burocracia no Brasil, país que ainda hoje não faz distinção entre as esferas pública e privada. Faoro, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1973.

oro negro llega a números impresionantes. Tales estructuras industriales, cuyas proporciones inimaginables son semejantes a la del Leviatán, son dotadas de canchas de tenis, salones de juegos, canchas de fútbol o salas de cine, esfuerzos con el intento de aplacar el brutal aislamiento experimentado por los operarios en alto mar durante períodos de máximo 15 días, obedeciendo a regímenes compulsorios y sistemáticos de alternancia entre tierra y agua.

Mientras, en la Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, un centro de investigación simula la microgravidad, otro produce combustible para automóviles a partir de aceite de cocina, y el tercero desarrolla robots modificando máquinas de juegos aprendidas por la Receta Federal brasileña. En esta misma institución, un polo de cine está siendo construido sobre las ruínas de un antiguo seminario cuyo monumental órgano sirvió de elemento escénico para la conferencia ficticia de la filósofa *queer* Beatriz Preciado, reproducida en una película sobre cambio de sexo, inestabilidad política y autonomía estética.

Ya la ocupación de la Luna divisada por Bik Van der Pol toma como punto de partida el presupuesto participativo, práctica directa de democracia cuyo radicalismo sirvió de inspiración para que la máquina pública fuera transformada en verdadera máquina de la imaginación, convirtiendo a la burocracia administrativa en un engranaje utópico al servicio de la colectividad. La experiencia empírica, propuesta por el dúo holandés, ocurrirá en las calles de Porto Alegre a través del embate

entre trovadores y público, instados a la discusión de ideales que ganan forma apenas en el campo de la imaginación, instancia primera, y porque no última, en la búsqueda de soluciones para el futuro de la humanidad.

Estas son algunas de las impresiones recogidas durante el desarrollo de Máquinas de la Imaginação, flashes de una experiencia reveladora, notas mentales de un proceso que no termina en esta Bienal y que seguramente permanecerá produciendo efectos sobre la imaginación de artistas, público, curadores, instituciones y sus funcionarios, relativizando dogmas y solapando creencias, pero sobretudo estimulando la curiosidad de quien observa el mundo en su constante transformación, hacia arriba, a lo largo y hacia abajo del plano social.

1 Buarque de Holanda, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1936/1992.

2 Faoro sitúa en el período colonial, atribuyendo a la herencia portuguesa, el origen de la corrupción y de la burocracia en Brasil, país que aún hoy no hace distinción entre las esferas públicas y privadas. Faoro, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1973.

seized by the Brazilian tax authorities. The same institution is erecting a film studio on the site of a former seminary, whose monumental organ served as a scenic element for the fictional lecture by the queer philosopher Beatriz Preciado, in a film about sex change, political instability, and aesthetic autonomy.

In turn, the occupation of the moon devised by Bik Van der Pol is based on the participatory budget, practice of direct-democracy the radicality of which serves as inspiration for transforming the public machine into a genuine imagination machine, using administrative bureaucracy as a utopian mechanism at the service of the community. The empirical experience proposed by the Dutch artists' duo will take place in the streets of Porto Alegre in an interaction between local *trovadores* [troubadours] and the public, discussing ideas that in the first instance—and, why not, the last?—only take shape in the field of the imagination, in the search for solutions for the future of mankind.

These are a few impressions gleaned during the development of Imagination Machines, flashes of a revealing experience, mental notes of a process that will not end with this Bienal and will surely go on producing effects on the imagination of artists, the audience, curators, institutions and their staff, questioning dogmas and overturning beliefs, but above all stimulating the curiosity of those looking at the constantly changing world, on a level above, along, and below the social.

1 Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil* (Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1936/1992).

2 Faoro sets the roots of Brazilian corruption and bureaucracy in the colonial period, in a country that to this day makes no distinction between the public and private spheres. Raymundo Faoro, *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro* (Rio de Janeiro: Editora Globo, 1973).



## Alguém sabe algo,

**Dominic Willsdon** Olá, Mônica, bom dia, daqui de São Francisco. Estou feliz por ter a chance de trocar essa correspondência. Deixe-me perguntar-lhe, em primeiro lugar, quais questões de educação são atualmente mais urgentes no Rio Grande do Sul, Brasil? Que tipos de perguntas são discutidas – na mídia, no governo, entre os professores – sobre o sistema educacional? Pergunto isso porque a Bienal do Mercosul é uma instituição de educação informal que funciona, de uma forma ou de outra, para complementar a escolarização formal, por isso as condições de escolaridade formal são nosso contexto primário. Mas, de maneira mais imediata, estou interessado em saber se as preocupações com educação fazem parte dos atuais protestos sobre os serviços públicos que estão ocorrendo no Brasil.

**Mônica Hoff** Olá, Dominic, bom dia, daqui de Porto Alegre. Também estou muito feliz com essa correspondência com você. Neste último mês de intensas manifestações no Brasil [junho de 2013], muito se tem discutido sobre que tipo de manifestação é essa: de classe ou da sociedade civil. Na verdade, é impossível separar um do outro – pelo menos, assim deveria ser, não é? Um professor, por exemplo, não é uma figura isolada. É talvez um dos principais agentes no contexto de uma sociedade. Da sua sala de aula, saem muitos cidadãos que invariavelmente farão parte de um sistema político, econômico e social já estabelecido. Serão empregados ou empregadores, pais, mães, consumidores, formadores de opinião, clientes, pacientes, dirigentes e mesmo novos professores.

## alguém sabe algo mais

No Rio Grande do Sul, o sindicato dos professores é muito forte e organizado, e realiza manifestações com regularidade há muitos anos. Agora, o resto da sociedade civil não apoia e participa ativamente dessas manifestações, ou seja, vai à rua, ocupa a cidade, busca melhorias. A sociedade civil não reconhece devidamente a importância de sua reivindicação, mas a entende como uma reivindicação de classe e, então, se isenta de participar ativamente. Afinal, os professores são apenas “uma classe” da sociedade que não atinge diretamente suas vidas.

Tenho acompanhado as manifestações de perto e nunca vi tanta gente nas ruas. Nunca vi tanta gente fazendo e entendendo ao mesmo tempo o que é educação e cidadania. Ainda que não percebam de pronto, isso, sim, é educação. Discutir sobre isso é educação. Questionar-se sobre isso é educação.

Quanto à questão mais urgente no que diz respeito à educação, do ponto de vista dos professores, é a valorização da categoria. Leia-se como valorização: primeiro, o respeito ao piso salarial aprovado no Congresso Nacional; segundo, melhores salários – essa luta é histórica (os salários dos professores que atuam, principalmente, na rede pública são baixíssimos) – e melhores condições de trabalho. Ao mesmo tempo, no que diz respeito às questões postas em cena pelos outros segmentos da sociedade civil, ou seja, estudantes, profissionais liberais, aposentados, estão: o excessivo gasto que as cidades brasileiras, e assim, a máquina pública, estão dispensando para a realização da Copa do Mundo, gasto este que poderia ser

## Alguien sabe algo,

**Dominic Willsdon** Hola Mônica, buenos días desde San Francisco. Me da mucho gusto intercambiar contigo estas palabras. Si me permites, lo primero que te quiero preguntar es lo siguiente: ¿qué temáticas en educación son más urgentes en la actualidad en Rio Grande do Sul, Brasil? ¿Cuáles son las interrogantes respecto al sistema educativo, ahora en discusión en los medios de comunicación, en el gobierno, entre docentes? Te pregunto lo anterior pues la Bienal do Mercosul es una institución de educación *informal* que trabaja, de una y otra forma, como suplemento a la estructura escolar *formal*; por lo que las condiciones de educación *formal* son nuestro contexto primario. Así pues me interesa escuchar si el territorio de la educación en relación con los espacios públicos forma parte de las protestas públicas que están sucediendo hoy en Brasil.

**Mônica Hoff** Hola Dominic, buenos días desde Porto Alegre. Yo también estoy contenta en dialogar contigo. Durante los últimos meses de intensas protestas en Brasil, se ha discutido mucho sobre qué tipo de manifestación pública es esta: ¿está definida por un asunto de clases sociales o por la sociedad civil? De hecho, es imposible separar una de la otra –al menos así debiera ser, ¿no es cierto? Un maestro, por ejemplo, no está aislado; es, posiblemente, uno de los principales agentes activos en el contexto de una sociedad. De su aula saldrán muchos ciudadanos que inevitablemente serán parte de la vida política, económica y social ya establecida. Sean empleados o jefes; padres de familia,

## alguien sabe algo más

consumistas, líderes de opinión, consumidores, pacientes, directores, e incluso, maestros.

En Rio Grande do Sul, el sindicato de maestros es muy poderoso y organiza manifestaciones públicas con regularidad desde hace muchos años. Sin embargo, el resto de la sociedad civil no los apoya y participa activamente en estas demostraciones –por ejemplo, salir a marchar por las calles; ocupar espacios públicos en la ciudad exigiendo mejorar sus condiciones– debo decirte que no es así. La sociedad civil no reconoce –a tal grado– la importancia de sus reclamos; pero sí comprende su vindicación de clase y su libertad de acción participativa. Después de todo, los maestros conforman la “única clase” dentro de la sociedad cuyos problemas no afectan la forma de vida de la sociedad civil.

He estado siguiendo de cerca las manifestaciones y puedo decirte que nunca había visto tanta gente en las calles, tantas personas comprendiendo y experimentando la educación y la ciudadanía. Aun si no perciben del todo que sí, se trata de la educación. Discutir sobre esto es educación. Cuestionar es educación.

Desde el punto de vista de los maestros, el aspecto más apremiante de la cuestión educativa es un sistema de evaluación para su categorización. Recapitulando: en primer lugar se debe respetar el salario aprobado por el Congreso Nacional, y en segundo lugar, elevar el monto pagado –este aspecto ha sido una lucha histórica (especialmente, los salarios de los maestros que trabajan en el sector público son sumamente bajos); buscando, por supuesto, mejorar sus

## Someone Who Knows Something...

**Dominic Willsdon** Hi, Mônica, good morning from San Francisco. I am happy to have the chance to correspond in this way. Let me ask you, first of all, what issues in education are currently most urgent in Rio Grande do Sul, Brazil. What kinds of questions are discussed—in the media, in government, among teachers—about the educational system? I ask this because the Bienal do Mercosul is an institution of *informal* education that works, in one way or another, to supplement *formal* schooling; so the conditions of formal schooling are our primary context. But more immediately I am interested to hear whether educational concerns are any part of the current protests about public services that are taking place in Brazil.

**Mônica Hoff** Hi, Dominic, good morning from Porto Alegre. I'm also very happy to correspond with you. In the recent months of intense protests in Brazil, there has been much discussion about what kind of demonstration this is: Does it have to do with specific classes or the civil society as a whole? In fact, it is impossible to separate one from the other—at least it should be, shouldn't it? A teacher, for instance, is not someone isolated. A teacher is perhaps one of the main agents in the context of a society. From his or her classroom, there will emerge many citizens who invariably will be part of a political, economic, and social system already established. They will be employees or employers, parents, consumers, opinion makers, customers, patients, managers, and even teachers.

## and Someone Who Knows Something Else

In Rio Grande do Sul, the teachers' union is very strong and organized, and has been taking to the streets regularly for many, many years. However, the rest of civil society neither supports nor participates actively in these demonstrations, i.e., they don't take to the streets, occupy the city, search improvement. Civil society does not give due importance to those claims, because it sees them as claims from that particular class, and therefore it feels released from the obligation to participate actively. After all, teachers are just “one class” of society and their issues don't affect civil society lives in a direct way.

I have been following the demonstrations closely and I have never seen so many people on the street. I have never seen so many people experiencing and understanding, at the same time, what education and citizenship actually are. They might even not perceive that instantly, but that is indeed education. Arguing about it is education. Questioning it is education.

As for the most pressing question regarding education, from the point of view of teachers, it is the category valuation. And when I say valuation, I mean: first of all, respect for the minimum wage approved by the National Congress, and, second, better wages—this fight is ageless (the wages of teachers who work primarily in public schools are very low)—and better working conditions. At the same time, among the questions posed by other groups of civil society, i.e., students, those self-employed, retirees, we find: excessive expenses that the Brazilian cities—and, therefore, the public administration—are

direcionado para a educação, assim como a falta de investimento no transporte e nos espaços públicos.

Essas questões, como numa bola de neve, estão deflagrando uma série de outras movimentações da sociedade no sentido de organizar-se em assembleias realizadas na rua a fim de discutir, definir pautas coletivas e solicitar a abertura do orçamento público direcionado a alguns serviços, por exemplo.

**DW** Sim, é um assunto sem fim. Eu me lembro de você falando, no ano passado, sobre os baixos salários dos professores como um problema no Brasil, e eu disse que não era diferente nos Estados Unidos (eu disse que você deveria assistir ao filme *American Teacher* [Professor americano], produzido pelo The Teacher Salary Project). Mas estou interessado em quando a questão não é o dinheiro, ou quando uma questão de dinheiro exprime algo mais, talvez algo mais abstrato ou fundamental. Eu diria, por exemplo, que a questão fundamental para os EUA é a competição – entre alunos, entre professores, entre escolas e, finalmente, entre as nações (em termos de desempenho econômico).

Eu me lembro de você falando, outro exemplo, sobre o “tempo” como um problema para os professores no Brasil. Se começarmos a pensar sobre o tempo e o espaço como problemas educacionais, nós já poderíamos estar dizendo algo sobre por que o projeto pedagógico da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre evoluiu dessa maneira.

**MH** Sim, lembro-me dessa nossa conversa sobre a presença da figura do tempo na educação (o tempo dito

pedagógico, o tempo do professor, o tempo da economia, o tempo esperado). Na verdade, não consigo separar um do outro e, obviamente, a ideia de competitividade embutida na educação é um fator crucial. Não só no Brasil, mas com muita força por aqui, as crianças são criadas/educadas para darem certo. E esse “dar certo” está intimamente relacionado a um mundo que tem como métrica a competição, à ideia de produtividade e à condição de uma obsolescência programada.

Infelizmente, no Brasil, já há bastante tempo, a educação passou a ser medida por uma escala de produtividade pautada pela visibilidade do que se produz. Essa é a lógica imposta pelo Ministério da Educação e órgãos federais aos programas de pós-graduação e, ainda que menos explícito, me parece ser a mesma endereçada ao ensino básico. Jerome Bruner, conhecido psicólogo norte-americano e pesquisador do desenvolvimento infantil, mencionou, em entrevista, que é preciso que haja diversão na educação. Segundo Bruner, muito da aprendizagem acontece apenas por causa da diversão. As escolas que temos, no entanto, não são lugares divertidos, não seguem a lógica do prazer, não lidam com o tempo de maneira a possibilitar espaços de diálogo e curiosidade.

A lógica da educação que temos hoje esmaga o tempo e obviamente estabelece um ritmo que trai a si mesma do começo ao fim. Nesse sentido, as iniciativas educacionais não formais, talvez por não seguirem currículos e por serem experimentais, acabam se tornando muito mais potentes. E não me refiro somente

condiciones de trabajo. Al mismo tiempo, en relación con las interrogantes postradas en el escenario por otros “segmentos” de la sociedad civil –por ejemplo, los estudiantes, los profesionistas, los retirados– se encuentran los reclamos por los gastos excesivos centrados en las ciudades brasileñas, y aquellos impulsados por la maquinaria gubernamental, que se están derrochando por la celebración de la Copa Mundial de Fútbol –dinero que podría ser invertido en educación; mejoras a la infraestructura del espacio público; y en hacer más accesible el transporte.

Sucede pues que estas problemáticas siguen creciendo como bola de nieve; despertando una serie de movimientos alternos en la sociedad que se empiezan a organizar en asambleas; tomando las calles para discutir –ahí mismo– las agendas colectivas y sus peticiones por la apertura del presupuesto para el gasto público; para dirigirlo hacia servicios determinados como los que aquí he mencionado.

**DW** Sí, es un tema sin final. Recuerdo haberte escuchado hablar, sobre la mala paga que reciben los maestros como una problemática en Brasil; entonces yo comenté que era un asunto bastante similar en Estados Unidos (y te recomendaba ver el filme *American Teacher* [Maestro americano], producido por la agrupación: Teacher Salary Project). Pero me interesa cuando el tema no es monetario, o cuando este factor expresa algo más, quizá ‘algo’ más abstracto o esencial. Por ejemplo, podría argumentar que el problema fundamental en Estados Unidos es un asunto de *competencia*

–entre estudiantes, entre maestros, entre escuelas– y últimamente, entre naciones (en términos de desempeño económico).

Recuerdo que hablabas, en otro ejemplo, sobre el *tiempo* como un problema para los maestros en Brasil. Si comenzamos a considerar el *tiempo* y el *espacio* como problemas educativos, quizá estemos ya diciendo algo referido al proyecto pedagógico de la 9ª Bienal; pensando, por ejemplo, en el desarrollo que ha tenido Porto Alegre en relación con estos aspectos.

**MH** Recuerdo esta conversación, especialmente por la presencia de la figura del tiempo en la educación (el tiempo pedagógico; el tiempo del maestro; el ahorro de tiempo; el tiempo de expectativa). Naturalmente, no puedo desarticular uno del otro; y por supuesto, la idea de competitividad implantada en la educación es un factor crucial. No solamente en Brasil, pero con gran fuerza aquí, donde los niños son educados para ser exitosos (por los medios que sean necesarios). Y esta idea está relacionada íntimamente con un mundo en donde la comparación/medición es la competencia misma; la idea de productividad y la condición de una obsolescencia planeada.

Desafortunadamente, hace ya tiempo que en Brasil la educación está siendo evaluada con base en su productividad –escala guiada por el grado de visibilidad de aquello que produce. Ésta es la lógica impuesta por el Ministerio de Educación y los programas federales de evaluación –aunque menos explícitamente– destinados a evaluar la educación básica. El psicólogo estadounidense e

incurring with the holding of the Soccer World Cup, expenses that might as well be geared towards education, not to mention the lack of investment in public spaces and transportation.

These issues have grown like a snowball and are triggering a series of other movements of society geared towards organizing in assemblies held on the streets to discuss and define collective agendas, and demand that the public budget be directed to other services, for example.

**DW** Yes, it is an endless topic. I remember you talking, last year, about low pay for teachers as an issue in Brazil, and I said it was no less so in the United States (I said you should watch the film *American Teacher*, produced by The Teacher Salary Project). But I am interested in when the issue is not about money, or when a money issue expresses something else, perhaps something more abstract or fundamental. I would argue, for example, that the fundamental issue in the US is one of *competition*—between students, between teachers, between schools, and ultimately between nations (in terms of economic performance).

I remember you talking, for another example, about *time* as a problem for teachers in Brazil. If we start to think about *time* and *space* as educational problems, we might already be saying something about why the pedagogical program of the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre has evolved in the way that it has.

**MH** I remember that conversation, and especially about the presence

of the figure of time in education (the pedagogical time; the teacher’s time; saving time; the expected time). Actually, I can’t detach one from the other, and of course, the idea of competitiveness embedded in education is a crucial factor. Not only in Brazil, but with great strength here, children are educated to be successful (whatever that means). And this “to be successful” is closely related to a world whose metric is competition, to the idea of productivity, and to the condition of planned obsolescence.

Unfortunately, in Brazil, for some time now, education has to be measured by a productivity scale guided by the visibility of what is produced. This is the logic imposed by the Ministry of Education and federal programs to graduate programs and, in a more veiled way, it seems to be addressed to the basic education as well. Jerome Bruner, a well-known American psychologist and researcher in the field of children’s development, states that education has to be fun. According to Bruner, a great part of the learning process takes place only owing to the fun. The schools we have, however, are not fun places, they do not follow the logic of pleasure, they don’t handle time so as to allow space for dialogue and curiosity.

The logic of education of nowadays crushes time and obviously sets a rhythm that betrays itself from beginning to end. In this sense, nonformal educational initiatives, perhaps due to the fact that they don’t follow curricula and are more experimental, seem much more powerful. And I don’t mean only those initiatives that come at the expense of a possible lack

àquelas iniciativas que surgem em detrimento de uma possível falta da educação formal, mas às iniciativas que se dão antes disso, na esfera pública: nas salas de aula sem sala.

Durante anos, muito se discutiu sobre métodos de ensino e processos de aprendizagem. Muito se discute ainda sobre conteúdo e comportamento. Entretanto, pouco é dito sobre a forma na qual são abrigados tais processos pedagógicos, ou seja, sobre a interferência das estruturas física e temporal na educação, isto é, sobre como arquitetura e carga horária incidem e transformam o contexto real do que chamamos educação. Teorias pedagógicas são importadas e revistas constantemente, mas a arquitetura das escolas e o tempo destinado às aulas seguem a mesma lógica da educação de um século atrás, e sobre elas parece não pairar muita discussão. Tendo a crer que não há pedagogia inovadora que resista à arquitetura escolar da maioria das escolas brasileiras. Foucault segue em alta por aqui – a diferença entre elas e a arquitetura de muitos presídios é praticamente nula. E isso realmente não seria um problema se os presídios fossem o que propõem ser: espaços voltados à educação e à “reabilitação” para o convívio social. Mas não são e não vão ser, pois isso não interessa à sociedade civil. Ela aprendeu a funcionar considerando a educação algo fora do seu alcance, função de outrem. Um *ou topos*, utopia.

Quanto à questão do tempo, da mesma forma, não há pedagogia que sobreviva como processo vivo, prazeroso e libertador com um controle de tempo que destina a cada aula escolar os incompreensíveis cinquenta

minutos. O que são cinquenta minutos? Cinco unidades de dez minutos? Três mil segundos? São apenas uma maneira de representar a quantificação do tempo. O tempo, que para uma aula de artes é um, e para uma aula de educação física é outro. O tempo, que para ler um texto é um, e para ver uma imagem é outro. O tempo, que é um numa aula de biologia em sala fechada, e outro quando num jardim ou horta. Por outro lado, há o tempo do professor – a (não) existência desse tempo (para pensar, se divertir, experimentar) – que, para mim, está completamente relacionado ao lugar que a educação ocupa em nossas vidas.

Parece-me que uma das questões da educação é que, equivocadamente, ela precisa ser um “lugar de aprendizagem”. E aprender não pode, simplesmente, significar divertimento, prazer e liberdade.

**DW** Deixe-me observar duas coisas motivado pelo que você escreveu antes e agora. Uma delas é sobre a igualdade. Igualdade, o problema da desigualdade, a ideia de que a desigualdade é um problema – isso é fundamental para esta nova era inesperada de protesto. Ele vai além da igualdade econômica. Na minha cidade, as pessoas tomaram as ruas nos últimos dias também, mas é para celebrar a igualdade no casamento, após duas decisões da Suprema Corte dos Estados Unidos. Então, como devemos entender a igualdade na educação? A segunda coisa é sobre a visibilidade. Uma das razões pelas quais as questões do que fazer com parques públicos (ou espaço público urbano, em geral), como na Turquia, e com o transporte público conseguem

investigador en el desarrollo infantil, Jerome Bruner, mencionó en una entrevista que la educación debiera ser divertida. Sin embargo, las que tenemos hoy no son espacios para la diversión; no siguen la lógica del placer ni abogan por el tiempo como una herramienta para dar lugar al diálogo e impulsar la curiosidad.

La lógica de la educación de hoy aplasta el tiempo y, por supuesto, crea un ritmo que se sabotea a sí mismo de principio a fin. En respuesta, las áreas educativas no-formales, tal vez por no seguir el plan de estudios y por ser más experimentales, parecen mucho más poderosas. Al decir esto no me refiero a las iniciativas que provienen a expensas de una posible falta de educación formal, sino a esas iniciativas que suceden antes de que esto pueda suceder en la esfera de lo público: una especie de escuela sin aulas.

Al pasar de los años, se ha discutido mucho sobre los métodos de enseñanza y los procesos de aprendizaje; existe un debate respecto a los contenidos, e incluso sobre la conducta. Sin embargo, se dice poco acerca de la forma, es decir, en la interferencia de las estructuras físicas y temporales en la educación, es decir, acerca de cómo la arquitectura y la carga de trabajo transforman el contexto real de la educación. Las teorías se importan y se revisan constantemente, pero la arquitectura de las escuelas y el tiempo asignado a las clases en Brasil, en la práctica, sigue la misma lógica de la educación hace un siglo, y de ellos parece que no hay mucho debate. Yo tiendo a creer que no existe una pedagogía innovadora presente y activa en la

mayor parte de las escuelas en Brasil. Foucault permanece aquí –la diferencia entre las escuelas y la arquitectura de las prisiones es casi nula. Realmente esto no sería un problema si las prisiones fueran aquello que supondrían ser: espacios dedicados a la educación y a la “rehabilitación” en vías de una socialización. Pero no lo son ni lo serán, puesto que este tema no figura como algo importante para la sociedad civil.

Volviendo a la temática del tiempo, no hay pedagogía posible que pueda sobrevivir al tiempo destinado a cada clase: cincuenta minutos. ¿Qué son cincuenta minutos? ¿Cinco unidades de diez minutos? ¿Tres mil segundos? Es solamente una forma de representar la cuantificación del tiempo. El tiempo para una clase de arte es uno y para la clase de educación física es otro tipo de tiempo. El tiempo de una clase de biología en un aula cerrada es completamente distinto a la misma clase pero en un jardín. Por otro lado, está el tiempo del maestro –la (in)existencia de este tiempo (para pensar, para divertirse, para experimentar)– aspecto que resulta completamente relacionado con el papel que la educación ocupa en tu vida.

Una de las cuestiones centrales en la educación radica, erróneamente, en que se constituya como un “espacio de aprendizaje”. Considerando que el aprendizaje no puede deslindarse de la diversión, del placer y de la libertad.

**DW** Permíteme señalar dos cosas que me ha hecho pensar lo que has escrito antes y lo que escribes ahora. Una de ellas tiene que ver con la equidad. El problema de la

of formal education, but the initiatives that take place before that, in the public sphere: in classrooms without rooms, so to speak.

For years, much has been discussed about methods of teaching and learning processes. There is still debate about content and behavior. However, little is said about the form, i.e., about the interference of physical and temporal structures in education, in other words, about how architecture and workload influence the real context of education. Educational theories are constantly imported and revised, but the architecture of schools and time allocated to classes in Brazil, in practice, follow the same educational logic of a hundred years ago, and there seems to be not much discussion about them. I tend to believe that there is no innovative pedagogy that will stand the school architecture of most Brazilian schools. Foucault enjoys high esteem here—the difference between them and the architecture of many prisons is virtually nil. And it really would not be that big a problem if the prisons were what they were supposed to be: spaces dedicated to education and “rehabilitation” to socialize. But they are not and will never be, because it doesn’t matter to civil society. It learned to work considering education something out of reach, the function of others. *Ou topos*, Utopia.

As regards the issue of time, in the same manner, no pedagogy can survive as a living, pleasurable, and freeing process by conditioning learning to periods of fifty minutes. What are fifty minutes? Five units of ten minutes? Three thousand seconds? It’s just one way of representing the

quantification of time. Time spent in an art class is one and in a physical education class is another. The time employed to read a text is one and that employed to see an image is another. The time of a biology class in a closed room is completely different from the same class in a garden. On the other hand, there is the teacher’s time—the (non)existence of that time (to think, to have fun, to experience)—that, for me, is completely related to the place education occupies in our lives.

It seems to me that one of the issues is that education wrongfully needs to be a “place of learning.” And learning simply cannot mean fun, pleasure, and freedom.

**DW** Let me just note two things prompted by what you wrote before and now. One is about equality. Equality, the problem of inequality, the idea that inequality is a problem—this is central to this unexpected new era of protests. It goes beyond economic equality. In my city, people have taken to the streets in recent days too, but it is to celebrate marriage equality, following two decisions by the Supreme Court of the United States. So how should we understand equality in education? The second thing is about visibility. One of the reasons why issues to do with public parks (or urban public space, generally), as in Turkey, and public transport can mobilize people, and for good reasons, is that these things are so visible, and embody so visibly what we seek to hold in common. Education is much less visible. Schools are turned inward on themselves. It is a big question: How can

mobilizar as pessoas, e por bons motivos, é que essas coisas são tão visíveis, e encarnam tão visivelmente o que procuramos manter em comum.

A educação é muito menos visível. As escolas estão voltadas para dentro de si mesmas. É uma grande questão: como a educação pode ser vista amplamente como um bem público? Coloque os dois juntos: como a *igualdade* na educação pode ser vista como um bem público? Como podemos encontrar uma linguagem e algumas imagens, para representar a igualdade na educação, agora que a educação está tão voltada para a conquista individual? Deve haver um papel para as instituições culturais de arte nisso, quer sejam museus ou bienais. Tais instituições são, certamente, visíveis, e voltadas para o público; elas são, talvez, os locais mais espetacularmente visíveis de educação informal. O que podemos fazer, a serviço da igualdade educacional, com essa visibilidade?

**MH** Por um lado, acredito que a visibilidade da educação seja inerente a sua efetividade – para ser vista, precisa ser exerci(ta)da. Por outro lado, acredito que a educação é, e deve ser, algo invisível. Esse é o seu lugar. Talvez a arte seja um ponto nevrálgico nesse processo, pois tem o poder de ser/abordar a educação sem aparentemente ser educação. Existem muitos projetos e ações que podem servir de exemplo para isso, mas eu prefiro mencionar o caso da Colômbia, especialmente a gestão de Antanas Mokus na prefeitura de Bogotá, que investiu em ações poéticas aparentemente simples realizadas no espaço público urbano para gerar

educação. A partir da instauração de um quase caos urbano, ele conseguiu tratar problemas sociais e educacionais historicamente complexos. Deu certo, até certo ponto. Pessoas aprenderam quando começaram a ver a si mesmas como parte importante de um amplo (e coletivo) contexto.

No que diz respeito ao contexto das instituições de arte, sim, eu acredito na potência das instituições de arte no levante da educação. Do contrário, eu não estaria na Bienal do Mercosul. Mas, temo também, pois, para que isso aconteça, é necessário que haja uma inversão na lógica de mercado dessas instituições, de modo que passem a atuar no campo do real. Você concorda?

**DW** Você tem muito mais entendimento do que vêm a ser as bienais do que eu. Só muito recentemente é que eu tenho sido convidado a pensar sobre o que uma bienal pode ser, especificamente como uma plataforma educacional. Eu percebo o ceticismo, a partir de muitas perspectivas, sobre a bienal como uma forma. Às vezes, isso tem a ver com a maneira como as bienais promovem a economia do evento. As cidades tornaram-se paisagens do evento (cultural, empresarial, esportivo etc.), elas se vendem como eventos. Mesmo as pessoas que não são tão céticas a respeito das bienais podem estar exaustas com o formato. Eu tenho a sensação (que não é baseada em muita experiência) de que essa exaustão pode permitir uma reconsideração do que são as bienais. Isso pode nos levar a pensar coisas diferentes sobre como a bienal habita uma cidade, como ela permanece em um

inequidad es un problema central en esta nueva e inesperada era de protesta. Va más allá de la equidad económica. En días recientes, también en mi ciudad la gente tomó las calles para protestar sobre el derecho al matrimonio en condiciones de equidad –en respuesta a las dos decisiones avaladas recientemente por la Suprema Corte de Justicia de Estados Unidos. ¿Entonces, cómo debiéramos entender la equidad cuando se trata de educación? La segunda cuestión tiene que ver con la visibilidad. Una de las razones que comparten las temáticas que tienen que ver con espacios públicos en general, como por ejemplo con los parques –como sucede en Turquía–, así como cuando (por buenas razones) el transporte público es utilizado para la movilización de masas, es que estas movilizaciones se hacen visibles y dan cuerpo a una visibilidad tal, que la buscamos para sentirnos parte de ella.

El tema de la educación es mucho menos visible. Las escuelas están cerradas hacia su propio interior. Es una gran pregunta: ¿cómo podemos hacer que la educación sea *vista en amplitud* como un bien público? Situemos ambas interrogantes juntas: ¿cómo puede verse la *equidad* en educación como un bien público?, ¿Cómo podemos encontrar un lenguaje, acaso en imágenes, que sea capaz de representar equidad ahora que la educación se ha convertido en un logro tan individualista? Quizá exista aquí un papel para el arte en las instituciones culturales –ya sea en museos o bienales. Estas instituciones son ciertamente visibles y muestran su rostro al público; posiblemente son

los espacios visibles más espectaculares en los que sucede la educación informal. ¿Qué podemos hacer en servicio de la equidad en la educación con ese grado de visibilidad?

**MH** Por un lado, creo que la visibilidad de la educación es inherente a su efectividad; de tal forma que su “ser visto” debe ser ejercitado. Por otro lado, me doy cuenta de que la educación es y debe ser invisible. Este es su lugar. Quizá en el arte radique el entrecruce de todo esto, porque tiene el poder para educar sin ser de manera aparente una estructura o una herramienta educativa. Hay muchos ejemplos en el contexto del arte que pudieran representar esta realidad pero quiero hablar del caso Colombia. Y, especialmente, sobre la gestión de Antanas Mockus en Bogotá –invirtiendo en acciones poéticas simples en el espacio público como generadoras de educación. Desde un estrato y condición casi por completo caótica abordó problemas históricos de gran complejidad. En buena medida, funcionó. La gente aprendió cuando empezaron a observarse a sí mismos como partículas de un contexto más grande (y colectivo).

Dentro del contexto de las instituciones del arte, sí tienen el poder de elevar los alcances de la educación. De lo contrario, no estaría involucrada en la Bienal do Mercosul. Pero también me siento un poco intimidada por ello pues, para que esto pueda suceder, debe existir un cambio, una revocación en la lógica del mercado dentro de estas instituciones; pues parecería que comienzan a actuar dentro del campo de lo real. ¿No te parece?

education be *seen* widely as a public good? Put the two together: how can *equality* in education be seen as a public good? How can we find some language, and some images, to represent equality in education now that education has become so much about individual achievement? There might be a role for art cultural institutions in this, whether museums or biennials. Such institutions are certainly visible, and public-facing; they are perhaps the most spectacularly visible sites of informal education. What can we do, in service of educational equality, with that visibility?

**MH** On the one hand, I think that the visibility of education is inherent to its effectiveness—in order to be seen, it has to be exercised. On the other hand, I believe that education is (and should be) invisible. That is its place. Perhaps art is the crux of it all, because it has the power to address education without apparently being it. There are a lot of projects and actions that can be examples of that, but I’d rather mention Colombia’s case, particularly the administration of Antanas Mockus in Bogota, which invested in seemingly simple poetic actions performed in public spaces to generate education. From an intentional urban quasi-chaos, he managed to address social and educational issues that were historically complex. It worked, to some extent. People learned when they began to see themselves as a significant part of a larger (and collective) context.

In the context of art institutions, yes, I do believe in the power of art institutions in the “rise” of education. Otherwise, I would not be in

the Bienal do Mercosul. But I’m also afraid of it, because, for this to happen, there must be an inversion in the market logic of such institutions so that they begin to operate in the field of the real. Don’t you think?

**DW** You have much more understanding of biennials than I do. It is only recently that I have been invited to think about what a biennial can be, specifically as an educational platform. I hear skepticism from many perspectives, about the biennial as a form. Sometimes this has to do with how biennials promote an economics of the event. Cities have become landscapes of the event (cultural, corporate, sporting, etc.), they trade in events. Even people who are not so skeptical of biennials can seem exhausted by them. For me, I have a sense (that is not based on much experience) that this exhaustion (shading back into skepticism) might allow for a reconsideration of what biennials are. It can lead us to think different things about how a biennial dwells in a city, how it abides in a place, not for a number of weeks and months, but over years. The Bienal do Mercosul already has something of this ongoing, longer-term identity—and, more than anyone, it has been your work that has created it. It struck me very much how, at the beginning of the process to create this ninth edition, so much was already in place: structures, a culture, an active legacy, a set of expectations. The Bienal do Mercosul seems already to be less a series of events and more like a single, continuous entity that pulses through the city, through the region rather, every two



lugar, não por algumas poucas semanas e meses, mas ao longo dos anos. A Bienal do Mercosul já tem algo desse curso, essa identidade a longo prazo – e, mais que ninguém, foi o seu trabalho que criou isso. Pareceu-me, no início do processo para criar esta nona edição, que muito já estava em vigor: estruturas, uma cultura, um legado ativo, um conjunto de expectativas. A Bienal do Mercosul já parece ser menos uma série de eventos e mais uma entidade única e contínua que pulsa pela cidade, pela região, a cada dois anos. Alguma coisa nessa linha de caráter permanente está sendo proposta, neste momento, por exemplo, por aqueles que estão repensando as bienais de Santa Fé e Liverpool.

Se a bienal é algo apoiado por uma cidade, o que é pensar uma cidade, como um todo, como um espaço de aprendizagem, ou mesmo como um educador? Ou uma sala de aula sem sala, para usar a sua frase. Aqui está uma ideia extravagante que está comigo por um tempo. Como muita gente, fui influenciado, anos atrás, pelo livro de Venturi, Scott Brown e Izenour, *Aprendendo com Las Vegas* (1972) (na verdade, parece haver um interesse renovado nessa questão; há algumas publicações recentes que refletem sobre o assunto: uma edição pelo Supercrits e alguns livros coeditados ou escritos por Aron Vinegar, e também uma exposição em Yale, em 2009), mas me pego pensando: e se lermos *Aprendendo com Las Vegas*, não como um livro sobre Las Vegas ou sobre arquitetura, mas como um livro sobre a aprendizagem? E sobre como foi Las Vegas, em 1972, um professor? Há

diferença entre a sua pedagogia e sua grade curricular? Podemos pensar no ambiente construído de Las Vegas como sua grade curricular, e sua paisagem social como sua pedagogia?

Você falou sobre como a arquitetura escolar disciplina a experiência educacional. Sabemos que há cem anos ou mais, os educadores mais progressistas têm procurado chegar a fins educativos por meios ligados à arquitetura. Se existem afinidades entre educação e arquitetura, existem igualmente afinidades entre desescolarização (ou *unschooling*) e arquitetura. O extremo, nesse sentido, pode ser o movimento Forest School. Sentindo-se constrangido pela sala de aula? Vá para fora! Há alguma verdade nesse entrelaçamento de planejamento educacional e espacial. Você só tem que olhar como o *layout* das salas de aula mudou no último século (a partir de linhas fixas de assentos para as ilhas de colaboração, por exemplo). Eu tenho algumas reservas, porém, sobre como a liberdade é interpretada como a ausência de restrição. (Eu também sou cético no que se refere às reivindicações progressistas em favor da desescolarização: no debate realizado no ano passado entre as publicações *Slate* e *n+1*, entre Astra Taylor e Dana Goldstein, estou com Goldstein.) Pensar a cidade como uma sala de aula pode nos fazer interpretar a experiência educacional da arquitetura, sem a oposição na escola=não livre, sem escola=livre. Não há nada livre sobre o espaço das cidades, mas suas limitações e oportunidades podem ser mais expansivas e multifacetadas que as da sala de aula. Certamente, nosso projeto pedagógico para esta 9ª Bienal, Redes

DW Tú tienes un nivel de comprensión mucho mayor sobre las bienales que yo. Hace poco tiempo apenas fui invitado a pensar en lo que puede o podría ser una bienal –específicamente en términos de configurarse como una plataforma para la educación. Escucho perspectivas escépticas emergiendo de muchos lados en relación con concebir la bienal como una forma. A veces esto tiene que ver con las maneras en las que las bienales se promocionan como eventos. Las ciudades se han convertido en escenarios de todo tipo de acontecimientos (culturales, corporativos, deportivos, etc.); intercambian entre ellas los eventos. Incluso la gente que no es tan escéptica de las bienales parece agotada con el tema. Tengo esta sensación (que en realidad no está basada en mucha experiencia), de que este agotamiento (oscureciéndose hacia el escepticismo) puede permitir la reconsideración de lo que son bienales. Es esto lo que puede guiarnos sobre diferentes cosas; ya sea cómo es que las bienales habitan en una ciudad; cómo es que se van haciendo de un espacio –no por un número determinado de semanas o meses– sino durante años. La Bienal do Mercosul tiene algo que se mantiene andando, una identidad a largo plazo –y más que nadie, ha sido tu trabajo lo que ha generado esta identidad. Me llamó mucho la atención, al inicio del proceso de creación de esta 9ª Bienal, que tantas cosas están ya en su sitio: estructuras; una cultura dispuesta; un legado activo; todo un cúmulo de expectativas. La Bienal do Mercosul parece configurarse –no como una secuencia de eventos– sino como una identidad individual,

continua, pulsando cada dos años alrededor de la ciudad –o mejor aún, a través de una región. Algunos ejemplos cuyo carácter participa de gestos similares está sucediendo entre quienes están repensando y configurando las bienales de Santa Fe, y la bienal de Liverpool.

Si una bienal de alguna manera está sustentada por la ciudad, ¿qué puede pensarse sobre la ciudad como un todo, en tanto espacio de aprendizaje; o incluso, como agente educativo? O bien, como una escuela sin aulas –para retomar tu frase. He aquí un dato curioso que ha estado conmigo por un tiempo. Como muchas otras personas, fui influenciado por el libro *Aprendiendo de Las Vegas* (1972) de Venturi, Scott Brown e Izenour; (sucede que parece existir una revaloración de este texto; son varias las publicaciones recientes que reflexionan sobre él. Entre ellas está una edición de Supercrit; un par de libros coeditados o con autoría de Aron Vinegar; así como una exposición creada en Yale en 2009). De tal manera que ahora estoy pensando, ¿qué pasaría si leyéramos *Aprendiendo de Las Vegas* no como un libro sobre la ciudad de Las Vegas, ni sobre su arquitectura, sino como un libro que habla principalmente de la educación?; ¿cómo es que la ciudad de Las Vegas se convirtió en un maestro en 1972? Y ¿existe diferencia alguna entre su pedagogía y su plan de estudios?; ¿es posible pensar el contexto de Las Vegas y su trayectoria como un paisaje social pedagógico?

Has hablado de la manera en que la arquitectura de la escuela determina la experiencia educativa. Sabemos bien que desde hace un

years. Something of this ongoing character is being proposed, right now, for example, by those who are rethinking the biennials of Santa Fe and Liverpool.

If a biennial is something supported by a city, what is it to think of a city, as a whole, as a space of learning, or even as an educator? Or a classroom without rooms, to use your phrase. Here is a whimsical thought that has been with me for a while. Like a lot of people, I was influenced, years ago, by Venturi, Scott Brown, and Izenour's *Learning from Las Vegas* (1972) (as it happens, there seems to be a fresh interest in this; there have been a few recent publications reflecting on it: an edition by Supercrit and a couple of books coedited or authored by Aron Vinegar, also an exhibition at Yale in 2009), but I find myself thinking: What if we read *Learning from Las Vegas* not as a book about Las Vegas or about architecture, primarily, but as a book about learning? And how was Las Vegas, in 1972, a teacher? And is there a difference between its pedagogy and its curriculum? Can we think of the built environment of Las Vegas as its curriculum, and its social landscape as its pedagogy?

You talked about how school architecture disciplines educational experience. We know that for a hundred years or more, progressive educators have sought to pursue educational ends by architectural means. If there are affinities between education and architecture, there are equally affinities between deschooling (or *unschooling*) and *anarchitecture*. At the extreme, in this direction, might be the Forest Schools

movement. Feeling constrained by the classroom? Go outside! There is some truth in this intertwining of educational and spatial planning. You only have to look at how the layout of classrooms has changed in the last century (from fixed rows of seating to collaborative islands, for example). I have some reservations, though, about how freedom is interpreted as the absence of constraint. (I am also skeptical about the progressive claims in favor of *unschooling*; in the debate last year across the publications *Slate* and *n+1* between Astra Taylor and Dana Goldstein, I'm with Goldstein.) Thinking about the city as a classroom might let us interpret educational experience architecturally, without this opposition of in school = unfree, *unschool* = free. There is nothing free about the space of cities, but their constraints and opportunities may be more expansive and multifaceted than those of the classroom. Certainly, our pedagogical program for this 9th Bienal, Cloud Formations, is an experiment with this larger landscape of the city, and beyond. How do you see the relationship, Mónica, between these citywide educational experiences, and those of the classroom or lecture theater? And what kind of educator is Porto Alegre?

Also, one other thing in response to something you wrote earlier. I hear you asserting the importance of both pleasure and equality. Do you think these values are in tension at all? I would choose equality over pleasure any time. The worst thing that you can say about an education system is not that it is boring, but that it is unjust. This might be too large an

de Formação, é um experimento com esta maior paisagem da cidade, e além. Como você vê o relacionamento, Mônica, entre essas experiências educacionais em toda a cidade, e as da sala de aula ou palestra? E que tipo de educador é Porto Alegre?

Além disso, uma outra coisa em resposta a algo que escrevi anteriormente. Ouvi você afirmar a importância do prazer e da igualdade. Você acha que esses valores estão de alguma forma em tensão? Eu escolheria a igualdade sobre o prazer a qualquer momento. A pior coisa que você pode dizer sobre um sistema de ensino não é que é chato, mas que é injusto. Isso pode ser um problema muito grande para abordarmos aqui.

**MH** Vejo que *Aprendendo com Las Vegas* foi para você uma espécie de divisor de águas. Talvez ele tenha surtido em você o mesmo efeito que um livro chamado *Estética da Ginga – a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica* e alguns ensaios de Frederico Morais sobre a cidade como educadora surtiram em mim há alguns anos. No livro, a autora Paola Berenstein Jacques busca, por meio da subida de Oiticica ao morro, uma espécie de inventário artístico, arquitetônico e sociocultural dessa experiência, evocando a voz da comunidade e a favela como coletivo, como espaço de convívio, como paisagem arquitetônica e sítio político. Isso me ajudou a pensar na cidade como um espaço de expansão e contração, como um lugar “mole” e impermanente, a despeito de toda sua imponência arquitetônica maciça. Um lugar em que a pedagogia existe, mas o currículo, tal qual o concebemos, não.

Isso constitui uma espécie de pedagogia a pé – uma pedagogia experimental, que se dá no caminho e que tem o tamanho do passo. Uma espécie de pedagogia pobre, nas palavras de Jan Masschelein; ou ainda, uma pedagogia do vínculo. Para mim, o processo educacional da Bienal do Mercosul está nessa micropolítica imprecisa do encontro. As mostras bianuais são fundamentais como forma de “presentificar”, colocar em pauta, ou seja, dar visibilidade às invisibilidades do presente. E isso, por si só, já é extremamente importante. Mas, atualmente, eu as vejo como parte de um interminável processo que se desenrola ininterruptamente no tempo e no espaço, de diferentes maneiras, onde as mostras não são mais o ápice desse processo, mas um dos programas.

Pensando no contexto de Porto Alegre e, mais precisamente, da Bienal do Mercosul, eu sinceramente não consigo vê-la como uma instituição cultural que realiza a cada dois anos uma grande mostra de arte, mas como um estuário, ou seja, um ambiente líquido de transição entre algo aparentemente pacato, permanentemente, silencioso e necessário para uma comunidade (um rio) e um outro algo grande, externo, bravio, arrebatador, marcadamente geopolítico e que possibilita conexões e contrastes com “terras distantes” (o oceano). Talvez por isso, a Bienal do Mercosul não seja identificável (fora do contexto local) como um megaevento de proporções irreparáveis. Ela comumente é vista como uma Bienal de proporções mais “humanas”, como um amplo projeto pedagógico talvez – algo que tem começo, mas não tem fim.

siglo o más, docentes vanguardistas han buscado alcanzar mejoras en el proceso de aprendizaje a través de la arquitectura. Si existen afinidades entre la educación y la arquitectura, debe haberlas entre la “des-escolaridad” (o la no-escolaridad) y la anarquitectura. Andando en esta dirección hasta un nivel extremo, pudiera ubicarse el movimiento de las Forest Schools. ¿Te sientes enclaustrado en el salón de clases? ¡Anda, ve afuera! Existe una cierta verdad en esta imbricación entre la planeación espacial y los procesos de aprendizaje. Tan sólo hay que ver cómo se ha transformado el despliegue de las aulas comunes al paso del último siglo (por ejemplo, el cambio de las filas de asientos fijos a las islas de colaboración). Sin embargo, mantengo algunas reservas sobre la manera en la que se está interpretando la libertad como ausencia de límites. (También tengo dudas sobre los reclamos progresistas que apelan por una des-escolarización; en el debate de las publicaciones *Slate* y *n+1* sucedido hace un año entre Astra Taylor y Dana Goldstein, mi punto de vista apoya a Goldstein). Pensar la ciudad como un salón de clases nos puede permitir interpretar la experiencia educativa de manera arquitectónica; esta oposición se entiende así: dentro de la escuela=sin libertad; des-escolarizado=libre. No hay nada libre en el espacio que conforman las ciudades, pero sus límites y oportunidades pueden ser más amplios y multifacéticos que los de un salón de clases. Ciertamente, nuestro programa pedagógico para esta 9ª Bienal, Redes de Formación es un experimento que atiende la extensión de ese amplio paisaje que es la

ciudad y más allá de sus confines. ¿Mónica, cómo ves la relación entre estas experiencias educativas en toda la ciudad, con aquellas que se derivan de un salón de clases o un auditorio?; y ¿qué tipo de educador crees que es Porto Alegre?

También quiero recuperar algo que escribiste antes. Te escucho afirmando la importancia del placer tanto como la equidad. ¿Consideras que estos valores se encuentran en una relación-en-tensión? Yo escogería la equidad sobre el placer en cualquier escenario. Lo peor que se puede decir de un sistema educativo –no es que sea aburrido– sino que sea injusto. Aunque posiblemente esta temática puede ser demasiado amplia para tratarla en este espacio.

**MH** Considero que *Aprendiendo de Las Vegas* representa para ti un parteaguas. Quizá tuvo en ti un efecto similar al que generó en mí el libro *Estética da Ginga – a arquitetura das favelas a través da obra de Hélio Oiticica* [Estética de *Ginga* –la arquitectura de las favelas a través de la obra de Hélio Oiticica]; y algunos ensayos sobre la ciudad como formadora de personas escritos por Frederico Morais. En su libro, la autora Paola Berenstein Jacques avanza sobre la acción de Oiticica cuando escala el morro (las colinas donde se ubican las favelas en Río de Janeiro) para hacer una especie de inventario artístico, arquitectónico y sociocultural de esta experiencia, que evoca la voz de la comunidad y de la favela un colectivo, un espacio para la interacción social, como un paisaje arquitectónico y un lugar político. Esto me ayudó a pensar la ciudad como espacio de

issue to address here.

**MH** I see that *Learning from Las Vegas* has been a watershed for you. Perhaps it had on you the same impact that the book *Estética da Ginga – a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica* [The aesthetics of Ginga the favelas architecture through the work of Hélio Oiticica] and some essays by Frederico Morais about the city as educator had on me a few years back. In the book, the author Paola Berenstein Jacques uses Oiticica’s climbing of the *morro* [the hills, where the favelas are located in Rio] to make some sort of artistic, architectonic, and sociocultural inventory of this experience, evoking the voice of the community and the favela as a collective, as a space for social interaction, as an architectural landscape and political site. This helped me see the city as a space of expansion and contraction, as a “soft” and impermanent place, regardless of its massive architectural magnificence. A place in which pedagogy does exist, but the curriculum, as we devise it, doesn’t.

This constitutes a “walking pedagogy” of sorts—an experimental pedagogy, which evolves on the way and has the size of the step. A sort of poor pedagogy, in the words of Jan Masschelein; or a pedagogy of the “bond.” To me, the educational process of the Bienal do Mercosul lies in this imprecise micropolitics of the encounter. The biennial exhibitions are fundamental as a manner of “presentifying,” putting on the agenda, in other words, lending visibility to the invisibilities of the present. And this per se is very important. But, nowadays, I see them as part of an endless

process which takes place continuously in time and space in different ways, in which the exhibitions are no longer the pinnacle of the process, but one of the programs.

Thinking on the Porto Alegre context and, more precisely, on the Bienal do Mercosul, I sincerely cannot see it as a cultural institution that organizes a big art show every two years, but as an estuary, a liquid transitional environment between something apparently calm, permanent, silent, and necessary for a community (a river), and something big, external, wild, ravishing, notably geopolitical, and which allows for connections and contrasts with “distant lands” (the ocean). Perhaps that is why the Bienal do Mercosul isn’t identified (outside the local context) as a large event of irreparable proportions. It is commonly seen as a biennial of more “human” proportions, perhaps as a broad pedagogical project—something that has a beginning, but has no end.

Therefore I cannot separate the different editions, especially in terms of its pedagogical proposals. The curatorship of Luis Camnitzer, Marina de Caro, and Pablo Helguera don’t seem to me to be in any way divergent, on the contrary, they only make sense together, overlapped, crossed over, in dialogue and having the city/community as mediator. In this sense, we can not speak of different biennials, but one that, in the worst case scenario, revises itself every two years, its inconspicuous permanence being, in fact, what sustains it and gives it breath.

In order to think the educational issue in the 9th Bienal, I tried to focus

Assim, não consigo separar as diferentes edições, principalmente no que se refere à educação. As curadorias pedagógicas de Luis Camnitzer, Marina de Caro e Pablo Helguera não me parecem de modo algum divergir entre si, pelo contrário, só fazem sentido juntas, sobrepostas, atravessadas, em diálogo e tendo a cidade/comunidade como mediadora. Nesse sentido, não podemos falar de diferentes bienais, mas de uma só que, na pior das hipóteses, se revê a cada dois anos, sendo a sua permanência imperceptível o que, de fato, lhe sustenta e lhe dá fôlego.

Para pensar a educação na 9ª Bienal, tentei me concentrar nesse início de trajetória mais experimental do projeto pedagógico (2006-2013), orquestrando o que já estava ali, apenas tirando as suas paredes, deixando que fosse ritmo e fluxo, que se desse ao caminhar. De certa forma, eu me vejo descaminhando, ou seja, revendo o já caminhado, pontuando, reconsiderando, colocando em diálogo velhas percepções com novas esperanças. Pedagogia me parece ser isso, não uma métrica, uma proposta, mas um processo orgânico que anda com o andar. Se voltarmos ao início da nossa conversa, no qual falávamos das manifestações que estão acontecendo no Brasil e no mundo, isso se tornará ainda mais evidente. A ocupação da cidade é, na verdade, a ocupação de um lugar chamado educação – não apenas para quem a ocupa fisicamente e/ou ideologicamente, mas também para quem se ocupa em não vê-la ou fugir dela.

No programa Redes de Formação, os dois passos iniciais para isso foram: primeiro, derrubar as paredes

físicas (da escola, ou o ambiente formador da Bienal, dois marcos instituidores de comportamento e percepção), buscando olhar para onde eles nem sempre olham, fazendo com que as ações e atividades passassem a acontecer no corpo da cidade, em espaços de socialização como ruas, praças, estações de metrô, prédios públicos; em espaços não vinculados à arte ou à educação, mas a perspectivas relacionadas à relação do homem com a natureza, a esfera pública, a produção de energia e a ideia de bem comum, como estações de tratamento de águas, minas de carvão, parque eólico, plantações, laboratórios científicos e experimentais, florestas, usinas, acontecendo em diferentes pontos de Porto Alegre e de outras cidades, presencialmente e a distância – através da ativação de uma rede, principalmente, de mediadores e educadores; e, segundo, decorrente do primeiro, que as ações/atividades aconteçam em trânsito, como expedições mais que aulas, ou como aulas caminhanças (peripatéticas) em que corpo e mente, natureza e cultura, ciência e arte se põem em diálogo, ou mesmo em atrito o tempo todo. Acredito que o que podemos almejar não é que Porto Alegre seja este ou aquele educador, mas que se perceba como tal.

Para finalizar, não acho que igualdade e prazer estejam em tensão. Parece-me que não é o caso de optar por um ou outro, mas de entender um como prolongamento do outro. E isso sempre dependerá daquilo que você entende por igualdade e prazer. No Brasil, uma aula chata nunca é apenas uma aula chata – ela representa um desencontro, uma desconexão de

expansión y contracción; un espacio “suave” e impermanente a pesar de la masiva magnificencia arquitectónica, en que la pedagogía existe, pero donde la trayectoria curricular –como la conocemos–, no.

Eso constituye una especie de pedagogía de “a pie” –una pedagogía experimental, que tiene lugar en el camino y tiene el tamaño del paso. Una especie de pedagogía pobre, en palabras de Jan Masschelein, o una pedagogía del “consolidado”. Para mí, el proceso educativo es en este impreciso encuentro micro-político. Las exposiciones bianuales son fundamentales como una forma de tornar presente, incluyéndolo en la agenda, o dicho en otras palabras, para dar visibilidad a lo invisible del presente. Y esto es muy importante, por supuesto. Pero, hoy en día, veo las exposiciones, en el contexto de la Bienal do Mercosul, como parte de un proceso sin fin, que se lleva a cabo de forma continua en el tiempo y en el espacio de diferentes maneras, donde la exposición no es ningún margen del proceso, pero sí uno de los programas.

Pensando en el contexto de Porto Alegre –y de manera más precisa en el contexto de la Bienal do Mercosul– sinceramente no puedo verla como una institución cultural que organiza una gran exposición de arte cada año, como un estuario; es decir, como un entorno líquido en transición entre algo aparentemente calmo, permanente, silencioso y necesario para una comunidad (un río), y algo enorme, externo, violento, atronador y rebosante de conexiones y contrastes geopolíticos entre “tierras distantes” (el océano). Quizá es porque la Bienal do Mercosul no se identifica (fuera

del contexto local) con un gigantesco evento de proporciones irreparables. Por lo general se asume como una bienal de proporciones más “humanas”; como un amplio proyecto pedagógico quizá –algo que marca un inicio pero no precisa un final.

Me es imposible separar sus diferentes ediciones, especialmente en términos de sus intenciones pedagógicas. La curaduría de Luis Camnitzer, Marina de Caro y Pablo Helguera no me parecen divergentes en ningún sentido; al contrario, hacen sentido entre sí, sobrepuestas, entrecruzadas dialógicamente con la ciudad como mediador. En este sentido, no podemos hablar de diferentes bienales, pero que, en el peor de los casos, se revisa a sí misma cada dos años, y ha sido su estancia discreta lo que, de hecho, la sostiene y le da aliento.

Intenté mantenerme enfocada en el trayecto más experimental del proyecto pedagógico de la bienal (2006-2013), orquestrando lo que ya estaba ahí, removiendo algunos de sus muros; permitiéndolo así un ritmo y un flujo que habrían de acontecer durante el camino. Me veo a mí misma “des-caminando” en cierto modo, es decir, revisando lo que se ha caminado, señalando las cosas aquí y allá, poniendo las viejas ideas en el diálogo, con nuevas esperanzas. Me parece que la pedagogía es esto; no una propuesta medible, sino un proceso orgánico que camina al caminar. Si volvemos al inicio de nuestra conversación cuando hablamos de las manifestaciones que están teniendo lugar en Brasil, como en otras partes del mundo, esto se hará evidente con mayor fuerza. La ocupación de una ciudad es, de hecho, la ocupación de

on the more experimental beginnings of the pedagogical project’s path (2006–2013), orchestrating what was already there, just removing its walls, allowing it to have rhythm and flow, to walk. I see myself “de-walking,” in a certain way, that is, reviewing what has already been walked, pinpointing things here and there, reconsidering, putting old perceptions in dialogue, with new hopes. Pedagogy seems to be that to me, not a metric, a proposal, but an organic process which walks the walk. If we return to the beginning of our conversation, in which we spoke of the demonstrations which are taking place in Brazil and across the globe, this will become even more evident. The city’s occupation is, in fact, the occupation of a place called education—not only for those who occupy it physically and/or ideologically, but also for those who are occupied in not seeing it or escaping from it.

On Cloud Formations, the two initial steps towards that were: firstly, to tear down the physical walls (of the school, or the educational environment of the Bienal, two marks for behavior and perception), trying to look in the direction they do not always look to, making the actions and activities happen within the body of the city, in socialization spaces such as streets, squares, subway stations, public buildings; spaces unrelated to art or education, but to perspectives related to the relationship of man with nature, the public sphere, energy production, and the idea of the common good such as water treatment stations, coal mines, wind farms, plantations, scientific and experimental laboratories,

forests, power plants, taking place in different spots in Porto Alegre and other cities, in person and at a distance—through the activation of a network of mediators and educators, particularly; and, secondly, resulting from the first point, that the activities take place in transit, as in expeditions more than in classes, or as walking classes (peripatetic) in which mind and body, nature and culture, science and art are put into dialogue, or even against each other, all the time. I believe that what we could aim is not for Porto Alegre to be this or that educator, but for it to perceive itself as such.

Finally, I don’t think equality and pleasure are in tension. It seems to me that this is not the case of choosing one over the other, but of understanding one as an extension of the other. And that will always depend on what you mean by equality and pleasure. In Brazil, a boring class is never just a boring class—it is a mismatch, a disconnection of speeches (and narratives), and these discourses are never just plain linguistic ones. Maybe pleasure is missing because equality isn’t the metric. Maybe equality isn’t the metric because the idea of a hedonistic pleasure, in addition to being questionable, definitely cannot suit.

But speaking of education as encounter and equality, I would like to hear what are your thoughts on the closing symposium of the 9th Bienal and what are your expectations and forecasts for after it. What should come after it? What is the meaning of (the project of) permanence in the case of an art biennial? Should the pedagogical curatorship

discursos (e narrativas), e esses discursos nunca são apenas linguísticos. Talvez o prazer esteja em falta porque a igualdade não é a métrica. Talvez a igualdade não seja a métrica porque a ideia de um prazer hedonista para além de ser questionável, definitivamente, não pode servir.

Mas falando na educação como encontro e como igualdade, eu gostaria de ouvi-lo sobre como você está pensando o simpósio de fechamento da 9ª Bienal e quais são suas expectativas ou previsões para o pós-9ª Bienal. O que deve vir depois? O que significa (projeto de) permanência no caso de uma bienal de arte? Deve a curadoria pedagógica continuar, ou chegamos num momento em que ela já não precisa mais existir?

**DW** O termo “simpósio” ainda carrega uma memória de convívio e diálogo socrático, mas simpósios contemporâneos tendem a ser diferentes. Pensar e falar tornou-se algo profissionalizado. Simpósios tornaram-se o desempenho profissional do pensar profissionalizado. Eu não sou contra os profissionais. Ideologicamente, o profissionalismo está enraizado na manutenção do bem público (médicos, advogados e professores estão entre os profissionais originais), o que não é o caso com os rivais históricos do profissional: o amador e o empresário. Mas o profissionalismo não implica uma fusão de *status* e valor. Os simpósios podem ser apresentações de *status*. No entanto, estive em um simpósio em Nova York há dois anos, e Manuel Borja-Villel, diretor do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, disse algo marcante

que se tornou o impulso atrás do simpósio que vamos produzir em novembro de 2013. Ele disse que a educação é um encontro entre alguém que sabe alguma coisa e alguém que sabe algo mais. É uma definição simples, poderosa – e é, ao mesmo tempo, absolutamente normal e impossivelmente utópica. Ela provoca uma variedade de pensamentos. Ela sugere, em primeiro lugar, que, antes de a educação ser a aquisição de conhecimento, ou a formação de consciência – ou mesmo em vez dessas coisas –, ela é um evento em que as pessoas se encontram. O conteúdo da educação é secundário, é apenas uma coisa. Em segundo lugar, o termo “encontro” sugere um elemento de surpresa, de novidade, de estranhamento, talvez até mesmo de ameaça. Ou, se não é necessariamente uma ameaça, é, no mínimo, um estranho, ou talvez alguém familiar vivido como um estranho. Ele é um estranho na medida em que ele sabe algo que eu não sei. Eu não sei o que ele sabe, e vice-versa. Cada um possui algo que falta ao outro. Então, em terceiro lugar, e mais importante, este é um encontro entre iguais. Lembro, ou imagino, que Borja-Villel fez uma pausa, para dar efeito, logo depois do “alguém que sabe algo...”, convidando à pressuposição de que “o outro vai ser alguém que não sabe nada”. Um dos pressupostos mais difundidos e perniciosos sobre a educação é que ela implica a presença de conhecimento em um, e sua ausência no outro. E, assim, em Porto Alegre, para o encerramento da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, vamos ser um pouco ao contrário e tentar um simpósio que apresente, não

un lugar llamado “educación” –no sólo por aquellos que lo ocupan de manera física y/o ideológica, sino también por aquellos que están empeñados en no verlo; o bien, aquellos que quieren escapar de estos lugares.

Las fases iniciales de Redes de Formación consistían en: derribar las barreras físicas (de la escuela y del ambiente formativo de la Bienal –dos estancias institucionales que marcan el comportamiento y la percepción); intentando situar la mirada donde no siempre lo hacemos, permitiendo que las acciones y las actividades sucedan dentro del cuerpo de la ciudad, en lugares propios de los procesos de socialización como lo son las calles, las plazas, las estaciones de tren y los edificios públicos; espacios no relacionados con el arte ni con la educación, sino con las perspectivas de convivencia entre los hombres y la naturaleza; la esfera de lo público; la producción de energía y la idea del bien común. Sitios como: plantas de tratamiento de agua; minas de carbón; parques eólicos; plantaciones; laboratorios científicos y experimentales; bosques; plantas generadoras de electricidad, en distintos lugares de Porto Alegre y otras ciudades; ya fuera en persona o a distancia –activando redes sociales especialmente entre mediadores y educadores. Como resultado de la primera acción, impulsar que las actividades sucedieran en lugares de tránsito, como algo más cercano a una expedición que a una clase –“clases caminando” (peripatéticamente hablando) en donde la mente y el cuerpo, la naturaleza y la cultura, la ciencia y el arte se juntan para entablar diálogos; o incluso, donde se enfrentan todo el tiempo. Lo

que podíamos aspirar no es ser para Porto Alegre tal o cual educador, sino que se perciba a sí misma como tal.

Finalmente, no creo que la equidad y el placer estén en tensión. No me parece que esta sea una situación en la que haya que elegir entre una y otro, sino entender una como continuación del otro. Y siempre va a depender de lo que entendemos por igualdad y placer. En Brasil una lección aburrida no es sólo una lección aburrida –se trata de un desajuste, una desconexión de los discursos (y narraciones) y estos discursos no son nunca sólo lingüísticos. Quizá el placer está ausente porque la igualdad no se puede medir. Tal vez la igualdad no se mide porque la idea de un placer hedonista va más allá de lo cuestionable, lo definitivo, lo que no tiene cabida.

Hablando de la educación como encuentro y como equidad, quisiera escuchar tu opinión sobre el simposio de la 9ª Bienal y ¿cuáles son tus expectativas? ¿Cuál es el sentido de permanencia (del proyecto) en el caso de una bienal de arte? ¿La curaduría pedagógica debe continuar o ha llegado a un punto en el que ya no necesita existir como tal?

**DW** El término “simposio” aún trae a la memoria una idea de comunidad y de diálogo socrático, cuando los simposios contemporáneos son en realidad diferentes. Los simposios se han convertido en *performances* del pensamiento profesionalizado. No estoy en contra de los profesionistas. Ideológicamente, el profesionalismo se ancla en el mantenimiento de los bienes públicos (doctores, arquitectos, maestros, son algunas de esas

continue, or have we reached a moment in which it doesn't need to exist anymore?

**DW** The term *symposium* still carries a memory of conviviality and Socratic dialogue, but contemporary symposia tend to be different. Thinking and talking has become professionalized. Symposia have become the performance of professionalized thinking. I am not against professionals. Ideologically, professionalism is rooted in the maintenance of the public good (doctors, lawyers, and teachers are among the original professionals), and that is not the case with the professional's historical rivals: the amateur and the entrepreneur. But professionalism does entail a conflation of status and value. Symposia can be performances of status. However, I was at a symposium in New York City two years ago, and Manuel Borja-Villel, the director of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, said something striking which has become the impulse behind the symposium we will produce in November. He said that education is an encounter between someone who knows something and someone who knows something else. It is a simple, powerful definition—and it is both utterly ordinary and impossibly utopian. It provokes a variety of thoughts. It suggests, firstly, that before education is the acquisition of knowledge, or the formation of consciousness—or even instead of these things—it is an event in which people meet each other. The content of education is secondary, it is just something. Secondly, the term *encounter* suggests an element of

surprise, of novelty, of estrangement, perhaps even of threat. Or if the other is not necessarily a threat, she is at least a stranger, or perhaps someone familiar experienced *as a stranger*. She is a stranger inasmuch as she knows something I do not know. I do not know what she knows and vice versa. Each possesses something that the other lacks. So, thirdly, and most importantly, this is an encounter between *equals*. I recall or imagine that Borja-Villel paused, for effect, momentarily after “someone who knows something...,” inviting the preconception that the other will be someone who knows nothing. One of the most pervasive and pernicious assumptions about education is that it entails the presence of knowledge in one, and its absence in the other. And so, in Porto Alegre, for the closing of the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre, we are going to be a little contrary and attempt a symposium that performs, not professional status, but something else. It will be—we hope—a performance of the counterassumption that education is an encounter between equals.

And after that? Well, Mônica, that might be more a question for you than for me! I will say one thing. I mentioned that at least a couple of other biennials are beginning to think of themselves as ongoing, abiding institutions for their cities: SITE Santa Fe and the Liverpool Biennial are the examples that come to mind. In each case, it is proposed that this continuous, year-round every-year character should take the form of an educational initiative. I don't know whether this will take place, or whether other biennials will think

o *status* profissional, mas outra coisa. Será – esperamos – a apresentação da contrassuposição de que a educação é um encontro entre iguais.

E depois disso? Bem, Mônica, essa pode ser uma pergunta mais para você que para mim! Eu vou dizer uma coisa. Eu mencionei que pelo menos algumas outras poucas bienais estão começando a pensar em si como instituições permanentes, colaboradoras de suas cidades: SITE Santa Fé e a Bienal de Liverpool são exemplos que me vêm à mente. Em cada caso, propõe-se que esse caráter permanente, de duração por todo o ano, todos os anos, deva assumir a forma de uma iniciativa educacional. Eu não sei se isso vai acontecer, ou se outras bienais vão ter pensamentos semelhantes. Se isso acontecer, poderemos ver o formato bienal tendo dois ritmos: o ritmo da apresentação do evento, mais rápido e voltado para o público, paralelamente ao ritmo da educação, mais longo, mais lento, voltado para o encontro, as relações. Podemos olhar para trás e ver que a Bienal do Mercosul estabeleceu um certo precedente a esse respeito.

primeras profesiones); pero no es éste el caso de sus rivales históricos: el *amateur* y el empresario. Pero el profesionalismo sí conlleva una elevación de estatus y sentido de importancia. Los simposios pueden entenderse como *performances* de estatus. De cualquier manera, hace dos años estaba en un simposio en Nueva York y Manuel Borja-Villel, director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, dijo algo impresionante que se ha convertido en la fuerza impulsora detrás de nuestro simposio que tendrá lugar en noviembre de 2013. Decía entonces que la educación es un encuentro entre alguien que sabe algo y alguien que sabe algo más. Es una definición simple y poderosa –a la vez completamente ordinaria e inalcanzablemente utópica. Provoca una enorme cantidad de ideas. Por principio sugiere que antes de que la educación se convierta en adquisición de conocimiento o la toma de conciencia –o incluso en lugar de ser estas cosas– es un acontecimiento en el que la gente se encuentra. El contenido de la educación es realmente secundario; es simplemente “algo”. En segundo término, el concepto del *encuentro* sugiere un elemento de sorpresa, o novedad; de extrañamiento, quizá incluso de amenaza. O bien, si el otro no es necesariamente una amenaza, sí es un extranjero; o en todo caso, alguien que es experimentado *como* extranjero. Es un extranjero en tanto que sabe algo que yo desconozco. Yo no sé que es lo que sabe y viceversa. Cada uno posee algo que el otro no tiene. Así que, en tercer lugar, y tal vez lo más importante, este es un encuentro entre *iguales*. Recuerdo o imagino que Borja-Villel hizo una

pausa, para agregar efecto, después de decir “alguien que sabe alguna cosa...” invitando a preconcebir en la mente que el otro será ese que no sabe nada. Una de las suposiciones más dañinas respecto a la educación es aquella que da lugar a la presencia del conocimiento en uno, y la ausencia de tal en otro. Así, para la clausura de la 9ª Bienal, buscaremos ser un poco distintos, contrarios, intentando un simposio que sea performativo –no en cuanto a rangos profesionales, sino algo diferente. Será, esperamos, un *performance* que asuma la contraafirmación que entiende la educación como un encuentro entre iguales.

¿Y después de esto? Bueno, ¿quizá sea ésta una pregunta para ti! Diré al respecto una cosa más. Mencione ya que, al menos un par de bienales están comenzando a considerarse como algo que se mantiene aconteciendo; incluyendo configurarse entre instituciones para sus ciudades: SITE Santa Fe y la bienal de Liverpool son un par de ejemplos que me vienen a la mente. En cada caso, se propone que –durante el año completo– el proyecto se comprenda y funcione como una iniciativa educativa. No sé si esto sucederá o no; ignoro también si otras bienales piensan en términos semejantes. Si es que sucede, podremos entender la bienal como un acontecer en dos tiempos: el más veloz, centrado en el público, es el tiempo de la presentación de la exposición; junto con un tiempo mucho más largo y lento de la educación, fincado en las relaciones establecidas entre personas. Quizá podamos volver la mirada para encontrarnos con que la Bienal do Mercosul ha sentado un precedente en este terreno.

similar thoughts. If it does happen, we might see the biennial form having two tempos: the faster, audience-centered tempo of exhibition presentation alongside the longer, slower, relationship-centered tempo of education. We might look back and see that the Bienal do Mercosul has set a certain precedent in this respect.



## Sobre homens e ilhas

“Todo homem é uma ilha” – profetizou, profético e irascível, o português José Saramago. A frase de imediato ressoou fulgurante, com o inequívoco carimbo de veracidade: afinal, o homem que a escreveu se encontrava no autoexílio, isolado em uma... ilha, é claro. Mais especificamente em Lanzarote, uma das Canárias, o arquipélago na antiguidade conhecido como “ilhas Afortunadas”, embora desde os primórdios a história tenha conspirado para transformá-lo em um lugar assombrosamente desafortunado.

O recado do Nobel português parecia soar claro: nascemos sozinhos, morremos sozinhos, cercados pelo mar revolto da incompreensão, lambidos pela ressaca da ignorância. Ao mesmo tempo, é como se dispuséssemos de todo o tempo do mundo para, como o mais famoso dos ilhéus, o primordial Robinson Crusoe, refletir sobre os caminhos e descaminhos da vida, no mais completo isolamento.

“Todo homem é uma ilha? Sou Ibiza!”, retorquiu, pragmático e debochado, o escritor inglês Nick Hornby. E então, de repente, era como se o mito da ilha da fantasia, a ilha da felicidade plena, a ilha da utopia hedonista, de todos os luxos e excessos, se interpusesse tão real e efetivo quanto o da ilha da solidão. Mais que isso: com ambos os modelos coexistindo num mesmo oceano imaginário, restando apenas decidir o que afinal é melhor, se a ilha solitária ou a ilha solidária...

“Que livros e discos você levaria para uma ilha deserta?” A pergunta corriqueira, que tantas vezes nos pegamos fazendo para outros, quando não para nós mesmos, parece trazer em si

## uma viagem real e imaginária às Pedras Brancas

a constatação – quase a certeza – de que dar com os costados numa ilha isolada, longe de ser uma danação, equivale a mergulhar numa espécie de idílio insular, dedicado ao cultivo do intelecto e do espírito. E que toda ilha há de ser um paraíso tropical, para o pleno desfrute dos sentidos.

O sonho descaradamente burguês de passar as férias em uma ilha – ou, o que é ainda mais desabusado, ser *dono* de uma – repete o mesmo padrão: o que pode ser mais prazeroso que curtir o tempo com vagar numa ilha deserta? Contanto, é claro, que o isolamento seja voluntário e, acima de tudo, temporário. Ocorre, no entanto, que se Hornby estava parodiando Saramago, este havia, como é bem sabido, parafraseado John Donne (1572-1631). E o genial poeta inglês se antecipara a ambos em quatro séculos, mesclando metáfora insular e condição humana com propósitos bem mais altruístas: “Nenhum homem é uma ilha, inteiro em si mesmo” – proclamou Donne. “Cada homem é uma parte do continente, um pedaço do todo; se um torrão é varrido para o mar, a Europa fica menor, como se um promontório fosse; como se fosse o solar dos teus amigos, ou o teu próprio; A morte de qualquer homem me diminui, porque sou parte da humanidade; portanto não te perguntes por quem os sinos dobram, eles dobram por ti...”.

Ou seja, a vida bem pode ser um oceano bravio, mas, querendo ou não, fazemos parte do ecumênico arquipélago humano: estamos todos conectados. Feitos do mesmo barro, somos parte um do outro, atrelados pelos elos da interdependência, como bem explica o jogo de carma e darma

## Sobre hombres e islas

“Todo hombre es una isla” – profirió, profético e irascible, el portugués José Saramago-. La frase de inmediato resonó fulgurante, con inequívoco sello de veracidad: a fin de cuentas el hombre que la escribió estaba en el auto exilio, aislado en una... isla, claro. Más específicamente en Lanzarote, una de las islas Canarias, el archipiélago conocido en la antigüedad como “Islas Afortunadas”, aunque desde los primordios la historia haya conspirado para transformarlo en un lugar asombrosamente desafortunado.

El mensaje del Nobel portugués parecía sonar claro: nacemos solos, morimos solos, rodeados por el revuelto mar de la incompreensión, lamidos por la resaca de la ignorancia. Al mismo tiempo, es como si dispusiéramos de todo el tiempo del mundo para, como el más famoso isleño, el primordial Robinson Crusoe, reflexionar sobre los caminos y descaminos de la vida, en el más completo aislamiento.

“¿Todo hombre es una isla? ¡Soy Ibiza!” –replicó, pragmático y burlón, el escritor inglés Nick Hornby-. Y entonces, de repente, era como si el mito de la isla de la fantasía, la isla de la felicidad plena, la isla de la utopía hedonista, de todos los lujos y excesos, se interpusiera tan real y efectivo como el de la isla de la soledad. Y más aún: con ambos modelos coexistiendo en un mismo océano imaginario, restando apenas decidir que es lo mejor al final, la isla solitaria o la isla solidaria...

“¿Qué libros y discos llevarías a una isla desierta?”. La pregunta trivial, que a menudo nos descubrimos haciéndonosela a los otros, cuando no a uno mismo, parece traer en sí misma

## un viaje real e imaginario a las Pedras Brancas

la constatación –casi la certeza–, que ir a parar a una isla solitaria, lejos de ser un problema, sería como sumergirse en una especie de idilio insular, dedicado al cultivo del intelecto y del espíritu. Y que toda isla ha de ser un paraíso tropical, para el pleno disfrute de los sentidos.

El sueño descaradamente burgués de tomarse vacaciones en una isla, –o, lo que es todavía más insolente: ser *dueño* de una–, repite el mismo modelo: ¿qué podría ser más placentero que disfrutar el tiempo vagando en una isla desierta? Siempre que, por supuesto, el aislamiento sea voluntario y sobre todo, temporal. Sucede sin embargo que, si Hornby estaba parodiando a Saramago, este ya había, como se sabe, parafraseado a John Donne (1572-1631). Y el genial poeta inglés se había anticipado a ambos en cuatro siglos, mezclando metáfora insular y condición humana con propósitos mucho más altruístas: “Ningún hombre es una isla, entero en sí mismo” –proclamó Donne-. Cada hombre es una parte del continente, una parte del todo. Si el mar se lleva una porción de tierra, toda Europa queda disminuida, como si fuera un promontorio, o la casa de uno de tus amigos, o la tuya propia. La muerte de cualquier hombre me afecta, porque me encuentro unido a toda la humanidad; por eso, nunca preguntes por quién doblan las campanas; doblan por ti.”

O sea, la vida bien puede ser un océano bravío pero, queriéndolo o no, formamos parte del ecuménico archipiélago humano: estamos todos conectados. Hechos del mismo barro, somos parte de un todo, unidos por

## Of Man and Island

“Every man is an island”—uttered the Portuguese writer José Saramago, prophetically and irascible. The phrase resonated immediately and brilliantly with the unmistakable stamp of truth: after all, the man who wrote it had inflicted exile upon himself, isolated on... an island, of course. More specifically Lanzarote in the Canaries, the archipelago known in antiquity as the Fortunate Isles, although history has conspired from time immemorial to turn them into a place of astonishing misfortune.

The Nobel laureate’s message seemed loud and clear: we are born alone, we die alone, surrounded by a turbulent sea of incomprehension, lapped by the tide of ignorance. At the same time we seem to have all the time in the world to reflect, like the most famous of islanders, Robinson Crusoe, on the pathways and detours of life, in total isolation.

“Every man is an island? I am Ibiza!” retorted the English writer Nick Hornby, pragmatically and scornfully. And then, suddenly, it was as if the myth of the fantasy island, the isle of complete happiness, the isle of hedonistic Utopia, of all luxury and excess, appeared as real and as effective as the island of solitude. More than that, in fact: with both models coexisting in the same imaginary ocean, leaving only the task of deciding which is the best in the end, the solitary island or the solidary island...

“What books and records would you take to a desert island?” The trivial question that we so often find ourselves asking others, if not ourselves, seems to contain the assertion—almost the certainty—that arriving on the shores of a desert

## A Real and Imaginary Voyage to Pedras Brancas

island would be far from unpleasant; instead, it would be a kind of immersion in an insular idyll, devoted to nurturing the mind and the spirit. And every island has to be a tropical paradise for full enjoyment of the senses.

The shamelessly bourgeois dream of vacationing on an island—or even more inappropriate, *owning* one—follows the same pattern: what could be more enjoyable than spending one’s time wandering around a desert island? Provided that the isolation is voluntary and, above all, temporary. But Hornby was in fact parodying Saramago, who, on his turn, as we know, was paraphrasing John Donne (1572–1631). And the brilliant English poet anticipated both by four centuries, mixing island metaphor and human condition with much more altruistic intent: “No man is an island, entire of itself,” proclaimed Donne. “Every man is a piece of the continent, a part of the main. If a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as if a manor of thy friend’s or of thine own were. Any man’s death diminishes me, because I am involved in mankind. And therefore never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee.”

In other words, life might as well be a turbulent ocean but, like it or not, we are part of the ecumenical human archipelago: we are all connected. Made from the same clay, each a part of the other, linked by ties of interdependence, as explained by the relationship of karma and dharma in Buddhism. The problem may lie in precisely that assertion which, as opposed to the benevolence of Donne

do budismo. O problema é que, talvez, seja justamente essa constatação que, na contramão da benevolência de Donne e da transcendência budista, leve tanta gente a manter aceso o mito da ilha deserta: estamos todos no mesmo barco? Então, estou fora...

#### Hy-Brazil, a ilha miragem

Saramago, Hornby, John Donne, interligados pelas próprias diferenças, são parte do arquipélago de escritores que dedicaram suas obras, ou parte delas, ao mundo das ilhas. De imediato vêm à mente Daniel Defoe, Jack London, Herman Melville, Joseph Conrad, Robert Louis Stevenson, Somerset Maugham, James Michener e todos os demais que se deixaram capturar pela fragrância misteriosa, pelo chamado selvagem das ilhas dos Mares do Sul. A ilha do tesouro, a ilha misteriosa, a ilha do coral, a ilha encantada, a ilha solitária, a ilha do dia anterior, a ilha de “Aldous ‘Admirável mundo novo’ Huxley”: arquétipos literários poderosos o bastante para fixar a imagem de paraísos tropicais que, mesmo selvagens e habitados por canibais, impõem a ideia da pureza virginal em contraposição aos pecados e horrores do mundo civilizado.

Na prática, porém, tão distante da saborosa sopa de letrinhas, o mundo civilizado tratou de conquistar, desmatar, poluir, despovoar e urbanizar as mesmas ilhas que a pena dos mestres tanto havia celebrado. E, o que é mais assombroso: em muitos casos ignorou a sutileza das metáforas e as transformou de fato em prisão. Não é preciso pensar muito para lembrar a infâmia gotejante das masmorras da ilha do Diabo, da inescapável Alcatraz, das

napoleônicas Elba e Santa Helena, ou da nefasta ilha de Robben, na qual penou por mais de vinte anos Nelson Mandela. Todo homem é uma ilha – e se não está preso em si mesmo, bem pode estar preso nela.

Claro que o Brasil não deixaria de contribuir para encorpar a ingloria lista de ilhas-presídio. Mas seria injusto mencioná-las antes de empreender breve sobrevoo pelo lado mais luminoso do patrimônio insular genuinamente nacional. Até porque o Brasil entrou no curso oficial da história como uma... ilha. E não apenas por ter sido batizado, no mesmo dia em que foi “descoberto”, com o nome de ilha de Vera Cruz, mas especialmente porque, na cabeça de muitos nautas e cartógrafos do século XVI, o torrão de terra avistado naquele entardecer de 22 de abril de 1500, exalando o perfume da majestosa mata que o recobria, pareceu ser... a misteriosa ilha do Brasil. Sim, a céltica e legendária Hy-Brazil, que desde o século IX da Era Cristã povoava os mapas e a imaginação europeus: a ilha da Bem-Aventura, que teria sido descoberta por São Brandão no ano de 365, e em demanda da qual tantas expedições haviam sido infrutiferamente lançadas, pois “resonante de sinos sobre o velho mar, a ilha se afastava no horizonte esfumado sempre que os marujos dela se aproximavam...”.

Ocorre, porém, que a nova terra descoberta por Cabral não apenas possuía vastidão continental, como estava recoberta de... pau-brasil. E foi em função da incrível coincidência entre o nome da árvore e o da ilha, que a mitológica Hy-Brazil caiu no esquecimento – e foi assim também

los lazos de la interdependencia, como explica el juego de Karma y Dharma del budismo. El problema es que tal vez sea justamente esa constatación que, a contramano de la benevolencia de Donne y de la transcendencia budista, lleve a tanta gente a mantener vivo el mito de la isla desierta: ¿estamos todos en el mismo barco? Entonces yo salgo...

#### Hy Brazil, la isla espejismo

Saramago, Hornby, John Doone, interconectados por las propias diferencias, forman parte del archipiélago de escritores que dedicaron sus obras, o parte de ellas, al mundo de las islas. De inmediato vienen a la mente Daniel Defoe, Jack London, Herman Melville, Joseph Conrad, Robert Louis Stevenson, Somerset Maugham, James Michener y todos los otros que se dejaron capturar por la fragancia misteriosa, por el llamado salvaje de las islas de los Mares del Sur. La isla del tesoro, la isla misteriosa, la isla de coral, la isla encantada, la isla solitaria, la isla del día anterior, la isla de “Aldous ‘Un mundo feliz’ Huxley”: arquétipos literarios lo suficientemente potentes como para fijar la imagen de paraísos tropicales que, aunque salvajes y habitados por canibales, imponen la idea de la pureza virginal en contrapunto con los pecados y horrores del mundo civilizado.

En la práctica, sin embargo, tan distante de la sabrosa sopa de letras, el mundo civilizado trató de conquistar, talar, contaminar, despoblar y urbanizar las mismas islas que la pluma de los maestros tanto habían celebrado. Y lo que es más asombroso: en muchos casos

ignoró la sutileza de las metáforas y las transformó de hecho en prisión. No es necesario pensar mucho para recordar la infamia que goteaba en las mazmorras de la isla del Diablo, de la inescapable Alcatraz, de las napoleónicas Elba y Santa Helena, o de la nefasta isla de Robben, en la cual penó por más de 20 años Nelson Mandela. Todo hombre es una isla, y si no está preso en sí mismo, puede bien, estar preso en ella.

Claro que Brasil no dejaría de contribuir para incorporarse a la no gloriosa lista de islas-presidio. Pero sería injusto mencionarlas antes de emprender un breve sobrevuelo por el lado más luminoso del patrimonio insular genuinamente nacional. Incluso porque Brasil entró en el curso oficial de la historia como una... isla. Y no sólo por haber sido bautizado, el mismo día que fue “descubierto”, con el nombre de Ilha de Vera Cruz [Isla de la Vera Cruz], sino y especialmente porque, en la cabeza de muchos nautas y cartógrafos del siglo XVI, el pedazo de tierra avistado en aquel atardecer del 22 de abril de 1500, exhalando el perfume de la majestuosa selva que lo recubría, pareció ser... la misteriosa isla de Brasil. Sí, la céltica y legendaria Hy Brazil, que desde el siglo IX de la Era Cristiana poblaba los mapas y la imaginación europea: la isla de la Buenaventura, que habría sido descubierta por San Brandán en el año de 365, y en busca de la cual tantas expediciones habrían sido lanzadas sin éxito, ya que “resonante de campanas sobre el viejo mar, la isla se alejaba en el horizonte esfumado siempre que los marineros se le aproximaban...”.

and Buddhist transcendence, leads so many people to keep the myth of the desert island alive: are we all in the same boat? If so, I’m out...

#### Hy-Brazil, the Mirage Island

Saramago, Hornby, John Donne, interconnected by their own differences, are part of the archipelago of writers whose work, or part of it, has been concerned with the world of islands. Daniel Defoe, Jack London, Herman Melville, Joseph Conrad, Robert Louis Stevenson, Somerset Maugham, James Michener immediately spring to mind, and all the others who allowed themselves to be carried away and lured by the mysterious fragrance and wilderness of the South Sea Islands. Treasure island, mystery island, coral island, enchanted island, solitary island, the island of the day before, the isle of “Aldous ‘Brave New World’ Huxley”: literary archetypes powerful enough to establish the image of tropical paradises that, albeit savage and inhabited by cannibals, impose an idea of virgin purity as opposed to the sins and horrors of the civilized world.

But far from that tasty distant alphabet soup, in practice the civilized world tried to conquer, deforest, pollute, depopulate, and urbanize the same islands so celebrated by those master writers. And even more astonishingly, the subtlety of the metaphor has been oftentimes ignored, and they have indeed turned into prisons. It is not hard to conjure up the infamous dripping dungeons of Devil’s Island, the inescapable Alcatraz, the Napoleonic Elba and Saint Helena, or the nefarious Robben Island, Nelson Mandela’s prison for almost twenty

years. Every man is an island—and if not imprisoned in himself, he may as well be imprisoned on it.

Of course Brazil has not failed to contribute to expanding the inglorious list of prison islands. But it would be unfair to mention them before hovering over the brighter side of a genuinely national island heritage. Even more so because Brazil in fact entered the official course of history as... an island. And not just because it was named Ilha de Vera Cruz [True Cross Island] on the very day of its “discovery,” but especially because to the minds of many 16th-century sailors and cartographers the landmass sighted on that afternoon of April 22, 1500, exuding the fragrance of its majestic forest covering, seemed to be... the Mysterious Isle of Brazil. Yes, the legendary Celtic Hy-Brazil, which since the 9th century had populated European maps and imaginary: the Fortunate Isle, discovered by St. Brendan, in pursuit of which so many fruitless expeditions had set forth: “where bells tolled over the old sea and the island seemed to vanish in the horizon every time the sailors tried to reach it...”

It so happened that Cabral’s newly discovered land was not just of continental scale, it was also covered with... brazilwood trees. And it was because of the amazing coincidence between the name of the tree and the name of the island that the mythical Hy-Brazil faded into oblivion—which was also, by the way, how we became *brasileiros* [“Brazilers,” so to speak, as opposed to Brazilians<sup>1</sup>]. Had the rules of grammar been correctly employed, we would have been *brasilienses* (as we are Brazilians in



que nos tornamos “brasileiros”. Se as regras gramaticais tivessem sido corretamente empregadas, seríamos “brasilienses” (como em inglês, “Brazilians”; em francês, “brésiliens” e em tantas outras línguas e ilhas), posto que “brasileiros” eram apenas aqueles que se dedicavam ao trato e ao tráfico de pau-brasil, como pimenteiros os que lidavam com a pimenta, baleeiros os que caçavam baleias e negreiros os que traficavam escravos...

Mas se Hy-Brazil esfumou-se, e a ilha de Vera Cruz logo virou Terra de Santa Cruz para em seguida se tornar “Terra do Brasil” e, pouco depois, pura e simplesmente, Brasil, essa foi a deixa para que as verdadeiras ilhas nativas entrassem em cena. O desfile iniciou-se cedo, com Fernando de Noronha, o nosso Havaí, visitada por Américo Vespúcio em 1501 e se tornando a primeira capitania hereditária; com a ilha de Marajó, a nossa ilha de Páscoa, então repleta de povos indígenas de refinada e enigmática cultura, tudo logo devastado; com a ilha de Antonio Vaz, no coração do Recife, renunciando Manhattan ao abrigar, sob o domínio holandês e graças à visão do conde de Nassau, a fabulosa Cidade-Maurícia. Isso sem falar da Ilha Bela, de nome autoexplicativo, da ilha do Bananal, maior ilha fluvial do globo, da Itaparica de todas as delícias baianas, de Itamaracá, nem dos piratas e tesouros da Ilha Grande.

Foi justo no antigo reduto de piratas, nessa mesma Ilha Grande, que em 1903 instalou-se a Colônia Penal de Dois Rios, mui reveladoramente chamada de Caldeirão do Diabo, e que, entre seus mais notórios hóspedes-forçados, registrou a presença de Graciliano Ramos, Agildo Barata,

Orígenes Lessa, Nelson Rodrigues, Madame Satã, Fernando Gabeira e o ousado trãnsfuga Escadinha, o traficante VIP. Só que, muito antes da bela Ilha Grande, o atual paraíso turístico Fernando de Noronha havia feito as vezes de prisão: em 1612, já havia gente degredada lá, embora o presídio só tenha sido oficialmente constituído em 1859; presídio que cerca de um século mais tarde abrigaria o cangaceiro Galo Branco (do bando de Lampião) e outro cabra macho pernambucano, Miguel Arraes. Noronha, ainda assim, sempre foi tida como um destino menos remoto e cruel que a ilha de Trindade, o território brasileiro mais distante do continente, perdido nas lonjuras atlânticas, a mais de mil quilômetros da terra firme, e onde, entre 1737 a 1942, funcionou uma temível “colônia penal” na qual penaram, entre muitos outros, os lendários tenentes de 1922, Juarez Távora e Eduardo Gomes.

#### **Pedras Brancas: nossa explosiva ilha-presídio**

Ok, só que já é mais do que hora de Porto Alegre, foco e centro da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, entrar nessa história insular. Até porque, embora os porto-alegrenses muitas vezes mal se lembrem disso, o fato é que moramos... num porto. Um porto lacustre, está certo, mas nem por isso menos influenciado pelo espelho d’água que o banha. Espelho no qual Porto Alegre finge não se refletir, mas que, além de lamber as pedras do cais, está coalhado de ilhas – muitas ilhas. A maioria delas, parte do delta do Jacuí, são ilhas rasas, arenosas, formadas pelo lento depósito de sedimentos. Ilhas baixas, portanto, alagadiças

Sucede, sin embargo, que la nueva tierra descubierta por Cabral no sólo poseía grandeza continental, sino que también estaba recubierta de... *pau-brasil*. Y fue debido a la increíble coincidencia entre el nombre del árbol y el de la isla, que la mitológica Hy Brazil cayó en el olvido y fue así también que nos volvimos *brasileiros*. Si las reglas gramaticales hubieran sido correctamente empleadas, seríamos *brasilienses* (como en inglés, *Brazilians*; en francés, *brésiliens* y en tantas otras lenguas e islas), puesto que *brasileiros* eran solamente los que se dedicaban al cuidado y al tráfico del *pau-brasil*, como pimenteros los que trabajaban con pimienta, balleneros los que cazaban ballenas y negreiros los que traficaban esclavos...

Pero si Hy Brazil se esfumó y la Ilha de Vera Cruz en seguida se convirtió en Tierra de Santa Cruz para, poco después, convertirse en Terra do Brasil [Tierra de Brasil] y, un poco más tarde, pura y simplemente Brasil, ese fue el pie para que las verdaderas islas nativas entraran en escena. El desfile comenzó temprano, con Fernando de Noronha, nuestra Hawai, visitada por Américo Vespucio en 1501 convirtiéndose en la primera capitania hereditaria; con la isla de Marajó, nuestra isla de Pascua, en ese entonces repleta de pueblos indígenas de refinada y enigmática cultura, todo enseguida devastado; con la isla de Antonio Vaz, en el corazón de Recife, renunciando Manhattan al abrigar, bajo dominio holandés y gracias a la visión del conde de Nassau, la fabulosa Ciudad-Mauricia. Eso sin hablar de la Ilha Bela, con nombre auto-explicativo; de la isla del Bananal, la más grande isla

fluvial del globo; de Itaparica de todas las delicias bahianas, de Itamaracá, y ni de la Ilha Grande [Isla Grande] de los piratas y tesoros.

Fue justamente en el antiguo reducto de piratas, en la propia Ilha Grande, que en 1903 se instaló la Colonia Penal de Dos Rios, llamada de un modo muy revelador Calderón del Diablo, y que entre sus más notorios huéspedes forzosos registró la presencia de Graciliano Ramos, Agildo Barata, Orígenes Lessa, Nelson Rodrigues, Madame Satã, Fernando Gabeira y el osado trãnsfuga Escadinha, el traficante vip. Solo que mucho antes de la bella Ilha Grande, el actual paraíso turístico Fernando de Noronha había servido de prisión: en 1612, ya había gente desterrada allí aunque el presidio solo haya sido oficialmente construido en 1859; presidio que cerca de un siglo más tarde abrigaría al forajido Galo Branco (del grupo de Lampião<sup>4</sup>) y al otro pernambucano, Miguel Arraes<sup>2</sup>. Noronha, aun así, siempre fue vista como un destino menos remoto y cruel que la isla de Trinidad, el territorio brasileño más distante del continente, perdido en las lejanías atlánticas, a más de mil kilómetros de tierra firme, y donde, entre 1737 y 1942 funcionó una temible “colonia penal” en la cual penaron, entre muchos otros, los legendarios tenientes de 1922, Juarez Távora y Eduardo Gomes.

#### **Pedras Brancas: nuestra explosiva isla-presidio**

Ok, solo que ya ha pasado la hora de que Porto Alegre, foco y centro de la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, entre en esta historia insular. Incluso porque a pesar de que los

English; *brésiliens* in French, and in many other languages and islands), given that *brasileiros* were only those people involved in dealing and trading in brazilwood, as “peppers” traded pepper, whalers hunted whales, and slavers traded slaves...

But if Hy-Brazil faded away and the Ilha de Vera Cruz soon became the Terra de Santa Cruz [Land of the Holy Cross], to then become Terra do Brasil [Land of Brazil], and shortly thereafter merely Brazil, that was the cue for the real native islands to enter the stage. The parade began early with Fernando de Noronha, the Brazilian Hawaii, visited by Amerigo Vespucci in 1501 and becoming the first Captainty; then the Marajó Island, Brazil’s own Easter Island, then populated by indigenous people with a refined enigmatic culture that would soon be devastated; the island of Antonio Vaz, in the heart of Recife, foreshadowing Manhattan as the home of the fabulous Mauritsstad, thanks to the vision of the Count of Nassau under Dutch rule. Not to mention the beautiful isle of Ilha Bela, the Bananal Island, the largest river island on the planet, the Itaparica of Bahian delights, Itamaracá, and the pirates and treasures of Ilha Grande.

It was precisely at the old pirate stronghold on that same Ilha Grande that the Dois Rios Penal Colony was established in 1903, revealingly known as the Devil’s Cauldron, whose notorious compulsory guests included Graciliano Ramos, Agildo Barata, Orígenes Lessa, Nelson Rodrigues, Madame Satã, Fernando Gabeira, and the daring turncoat Escadinha, the VIP drug dealer. Interestingly enough, today’s tourist paradise

Fernando de Noronha served its own time as a prison long before the beautiful Ilha Grande: people were already being deported there in 1612, although the prison was only officially established in 1859; the prison that almost a century later would house the outlaw Galo Branco (from the Lampião gang<sup>2</sup>) and another Pernambucan, Miguel Arraes.<sup>3</sup> Nonetheless, Noronha was always considered a far less cruel and remote fate than the island of Trindade, the furthest from the Brazilian mainland, lost in the far reaches of the Atlantic Ocean more than one thousand kilometers from terra firma, where a formidable “penal colony” operated from 1737 to 1942, where due penalty was inflicted upon the likes of the legendary lieutenants of 1922, Juarez Távora and Eduardo Gomes.

#### **Pedras Brancas: Our Own Explosive Prison Island**

Alright, it’s about time for Porto Alegre, the focus and center of the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre, to enter this insular story. Even more so because despite the fact that the people of Porto Alegre often barely remember it, the fact remains that we live... in a port.<sup>4</sup> A lakeside port, it’s true, but nonetheless influenced by the reflecting pool that surrounds it. A mirror in which Porto Alegre pretends not to see itself reflected, but one that in addition to lapping the quayside rocks is also littered with islands—many islands. Most of these, in the Jacuí delta, are shallow sandy islands formed by the slow deposition of sediment. Low islands, therefore, marshy and unsteady, almost moving ones.

e inconstantes, quase movediças.

Mas não muito longe delas, em direção ao Sul, há uma ilha diferente. Uma ilha ancestral, de granito remoto, sólida e altiva, erguendo-se, vestida de árvores, desde o fundo do Guaíba, como se emergisse em busca de sol e céu. Uma ilha de pedras brancas, apropriadamente batizada de... ilha das Pedras Brancas, embora, por esses percalços do destino e desvãos da humanidade, já tenha sido chamada também de ilha da Pólvora e ilha do Presídio. As três nomenclaturas têm suas razões e seus motivos, mas não restam dúvidas de que uma se sobrepõe às outras duas, na cronologia, na geografia, na essência, no âmago, na alma.

Embora os dois topônimos sombrios e explosivos não devam nem possam ser esquecidos, *first things first!* E o que veio primeiro foram as... pedras brancas. Na verdade, elas vieram *antes* de Porto Alegre e do Guaíba, antes do Brasil e até antes da América. Afinal, as rochas que constituem a ilha eram parte de Gondwana, o continente ancestral que há cerca de 330 milhões de anos agrupava América do Sul, África, Austrália, Índia e Antártica numa só massa continental. Massa essa que se partiu há 180 milhões de anos – e partiu à deriva pelos mares do mundo, como se suas partes fossem, elas mesmas, ilhas gigantes.

Na verdade, não apenas a ilha das Pedras Brancas, mas os atuais morros de Porto Alegre – Santana, da Polícia, São Pedro, Santa Teresa – foram, todos eles, antigas ilhas, formando um florido e primitivo arquipélago. Tão primitivo que suas ilhas sequer eram banhadas pelo Guaíba.

Simplesmente porque... o Guaíba não existia. O que transformava tais morros em ilhas era o próprio mar que, nos períodos bem denominados pelos geólogos de “transgressão marinha”, invadia e alagava por inteiro a área hoje ocupada por Porto Alegre e região metropolitana. Bem, *toda*, não: os morros sempre mantiveram seus cumes à tona, como ilhas altivas e verdejantes.

Com o recuo do mar, e apesar do surgimento do Guaíba, todas essas ilhas se tornaram terra firme e atualmente são os morros que emolduram a capital dos gaúchos. Bem, outra vez mais, *todas* não, pois a ilha das Pedras Brancas insistiu em manter seu isolamento insular, embora esteja bem perto de Porto Alegre e bem perto do município vizinho de Guaíba. Na verdade, como se dividida entre duas paixões, a ilha é equidistante de ambas as cidades.

Cidades, aliás, que só viriam a existir num futuro um tanto longínquo e que não foram os primeiros assentamentos humanos a surgir na região. Por volta de três mil anos a.C., os Arachane, grupo indígena da etnia Guarani, começou a se instalar na zona onde atualmente estão Porto Alegre e Guaíba. Há quem afirme, sem base em evidências arqueológicas, mas com toda paixão e fervor, que os ditos Arachane – ou “povo que vê o nascer do sol” – transformaram a ilha numa espécie de altar a céu aberto, com suas róseas rochas ígneas de sólido granito, fazendo as vezes de menir. Improvável ou não, a imagem é irresistivelmente bela, e quem quer que, hoje mesmo, coloque os pés na diminuta ilhota – com 140 metros de comprimento por 60

porto-alegrenses muitas vezes mal lo recuerden, el hecho es que vivimos... en un puerto [en português, “porto”]. Un puerto lacustre, está bien, pero no por eso menos influenciado por los espejos de agua que lo bañan. Espejo en el cual Porto Alegre finge no reflejarse pero que, además de lamer las piedras del muelle, está lleno de islas, muchas islas. La mayoría de ellas, parte del delta de Jacuí, son islas rasas, arenosas, formadas por el lento depósito de sedimentos. Islas bajas, por lo tanto, de fácil inundación e inconstantes, casi movedizas.

Pero no muy lejos de ellas, en dirección al Sur, existe una isla diferente. Una isla ancestral, de granito remoto, sólida y altiva, levantándose, vestida de árboles, desde el fondo del Guaíba, como si emergiera en busca de sol y cielo. Una isla de piedras blancas, apropiadamente bautizada de... Ilha das Pedras Brancas [isla de las Piedras Blancas], aunque por esos contratiempos del destino y caprichos de la humanidad, también ha sido llamada Ilha da Pólvora [isla de la Pólvora] e Ilha do Presídio [isla del Presidio]. Las tres nomenclaturas tienen sus razones y sus motivos, pero no quedan dudas de que una se sobrepone a las otras dos, en la geografía, en la esencia, en la raíz, en el alma.

Aunque los dos topónimos sombríos y explosivos no deban ni puedan ser olvidados, *¡first things first!* lo que vino primero fueron las... piedras blancas. De hecho, vinieron *antes* que Porto Alegre y que el Guaíba, antes que Brasil y antes, incluso, que América. Al final, las rocas que constituyen la isla formaban parte de Gondwana, el continente ancestral que hace aproximadamente

330 millones de años agrupaba América del Sur, África, Australia, India y la Antártida en una sola masa continental. Esta masa se quebró hace 180 millones de años y partió a la deriva por los mares del mundo, como si sus partes fueran, en sí mismas, islas gigantes.

De hecho, no sólo la Ilha das Pedras Brancas sino también los actuales *morros* [cerros] de Porto Alegre –Santana, da Polícia, São Pedro, Santa Teresa–, fueron, todos, antiguas islas, formando un florido y primitivo archipiélago. Tan primitivo que sus islas ni siquiera eran bañadas por el Guaíba. Simplemente porque... el Guaíba no existía. Lo que transformaba esos cerros en islas era el propio mar, que en los períodos correctamente denominados por los geólogos “transgresión marina”, invadia y anegaba completamente el área actualmente ocupada por Porto Alegre y región metropolitana. Bueno, *toda*, no: los cerros siempre mantuvieron sus cumbres expuestas, como islas altivas y verdosas.

Con la retirada del mar y a pesar del surgimiento del Guaíba, todas esas islas se convirtieron en tierra firme y actualmente son los cerros que enmarcan la capital de los *gaúchos*. Bueno, una vez más, *todas* no, pues la Ilha das Pedras Brancas insistió en mantener su aislamiento insular, aún estando muy cerca de Porto Alegre y cerca del municipio vecino Guaíba. En realidad como se dividía entre dos amores la isla es equidistante de ambas ciudades.

Ciudades, , que, de hecho, sólo vendrían a existir en un futuro distante y que no fueron los primeros asentamientos humanos que

Not far to the south of these lies a different island. An ancient island, of distant granite, solid and proud, standing upright, clothed with trees, emerging from the bottom of the Guaíba, as if in search of sun and sky. An island of white stones, appropriately named... Ilha das Pedras Brancas [White Stones island], although the twists of fate and acts of humankind have also named it Ilha da Pólvora [Gunpowder island] and Ilha do Presídio [Prison island]. There are reasons and motives behind the three names—but there can be no doubt that one of them surpasses the other two in chronology, geography, essence, heart, and soul.

Although those two somber and explosive place names should not and cannot be forgotten, first things first! What came first were the... white stones. As a matter of fact, they came *before* Porto Alegre and the Guaíba, before Brazil and before America. After all, the rocks that form the island were part of Gondwana, the ancient continent which around 330 million years ago grouped South America, Africa, Australia, India, and Antarctica together as one. It was a landmass that broke apart 180 million years ago—to drift on the seas of the world, as if its parts were themselves gigantic islands.

In fact not just Ilha das Pedras Brancas but also the current hills of Porto Alegre—Santana, da Polícia, São Pedro, Santa Teresa—all used to be ancient islands, forming a primitive floral archipelago. So primitive that the islands were not washed by the Guaíba. Because, quite simply... the Guaíba did not exist. What turned

those hills into islands was the sea itself—which, during the periods so aptly called “marine transgression” by geologists, invaded and completely flooded the area occupied by Porto Alegre and the metropolitan region today. Well, not *all* of it: the peaks of the mountains remained exposed, like lofty, verdant islands.

With the retreat of the sea, and despite the appearance of the Guaíba, all those islands became one landmass and now form the hills framing the Rio Grande do Sul capital city. Well, once again, not *all* of them, since Ilha das Pedras Brancas insisted in retaining its island isolation, despite being quite close to Porto Alegre and to the neighboring town of Guaíba. Indeed, as if torn between two passions, the island is equidistant from the two towns.

They are towns that in fact would only come into being in the distant future and were not the first human settlements to emerge in the region. Around 3000 B.C., the indigenous Arachane group of Guarani peoples began to settle in the area now occupied by Porto Alegre and Guaíba. Some say, without any archaeological evidence but with passionate belief, that the Arachane—or “people who see the sunrise”—turned the island into an outdoor altar of sorts, with its pinkish igneous rocks of solid granite doubling as a menhir. Unlikely or not, it is an irresistibly beautiful image, and whoever sets foot on the tiny island today—140 meters long by 60 meters wide, similar to a soccer field—really feels as if he were landing on some natural cathedral, bathed by the shimmering metallic brown waters so typical of the Guaíba.

metros de largura média, ela apresenta dimensões bem similares às de um campo de futebol – fica mesmo com a impressão de que está desembarcando numa catedral natural, lambida pelas águas de reluzente marrom metálico tão típicas do Guaíba.

Os Arachane não foram conquistados, escravizados nem dizimados. Simplesmente abandonaram a região tão logo os primeiros conquistadores europeus começaram a chegar, por volta de meados do século XVI. Os colonos e estancieiros portugueses que vieram por terra, desde Laguna-SC, pelos ondulados campos de Viamão, estabeleceram-se em suas fazendas de criar gado, a principal delas pertencente ao legendário Jerônimo de Ornelas, instalada nas fraldas do Morro Santana, onde hoje fica a Escola de Agronomia da UFRGS. Mas aqueles que de fato deram origem à cidade – que, aliás, só iria virar cidade duas décadas depois de sua chegada – foram os sessenta desafortunados casais açorianos jogados ao acaso, e pelo descaso do governo, na praia onde agora se exhibe a praça da Alfândega, ao lado da rua... da Praia.

Os açorianos chegaram em 1752, à bordo de barcas e lanchões. Passaram ao largo da ilha das Pedras Brancas, portanto, mas, ocupados demais em reinventarem as próprias vidas, talvez mal tenham reparado no que viram. Mais tarde, continuaram sem tempo para ela. Claro que bem podem tê-la usado como pouso ou parada em meio às pescarias que realizavam no Guaíba. Mas a ilha só entra de fato nos registros históricos depois que os rebeldes

farroupilhas, em sua guerra de secessão contra o Império do Brasil, transformaram o lago Guaíba em vasta piscina dedicada ao curso. Nesse contexto, ao longo dos dez anos pelos quais se prolongou o conflito (de 1835 e 1845), a ilha das Pedras Brancas se assomou como ponto estratégico, de ataque e de defesa, e presenciou emboscadas, naufrágios e até o arremedo de batalhas navais.

Firmada a chamada “paz honrosa”, nem assim as Pedras Brancas conseguiram driblar um destino explosivo: em 1857, ela virou ilha da Pólvora, já que a quarta Casa da Pólvora de Porto Alegre foi instalada justamente ali. Por que teriam sido necessários doze longos anos para que os responsáveis percebessem que a umidade do Guaíba deixava a pólvora quase imprestável é um mistério que desafia o bom senso. O fato é que apenas em 1869, o dito depósito foi desativado. Mas, por mais de meio século, a ilha continuou sendo exclusivamente instalação militar onde se guardava parte do arsenal destinado a proteger a cidade, embora a cidade nunca mais tenha sido atacada. Somente em 1930 o exército deixou de lado aquele quartel flutuante.

Seguiram-se anos de abandono. Os prédios que tinham abrigado os sinistros barris do pó negro foram sendo lentamente carcomidos pelo tempo, pelo musgo, pela aragem a soprar incessante de Sudoeste. Pescadores esparsos e aventureiros com tempo e curiosidade de sobra eventualmente aportavam ali, mas a moradia efetiva pertencia às heras, aos ratos e insetos, enquanto os prédios gotejavam seu suor de pedras roídas. Um quarto de século e um tanto

surgieron en la región. Alrededor de tres mil años a.C., los Arachanes, grupo indígena de la etnia Guaraní, comenzaron a instalarse en la zona donde actualmente están Porto Alegre y Guaíba. Algunos afirman, sin base en evidencias arqueológicas, pero con toda pasión y fervor, que los citados Arachanes, –o “pueblo que ve el nacer del sol”–, transformaron la isla en una especie de altar al aire libre, con sus rosadas rocas ígneas de sólido granito, que hacían el papel de menhires. Improbable o no, la imagen es irresistiblemente bella y quien quiera que hasta hoy ponga los pies en el diminuto islote, de 140 metros de longitud por 60 metros de ancho promedio, en dimensiones bastante similares a las de un campo de fútbol, tendrá realmente la impresión de estar desembarcando en una catedral natural, mojada por las aguas de reluciente marrón metálico tan típicas del Guaíba.

Los Arachanes no fueron conquistados, esclavizados ni diezmados. Simplemente abandonaron la región tan pronto los primeros conquistadores europeos comenzaron a llegar, por mediados del siglo XVI. Los colonos y estancieros portugueses que llegaron por tierra, desde Laguna, por los ondulados campos de Viamão, se establecieron en sus estancias ganaderas, siendo la principal la que pertenecía al legendario Jerónimo de Ornelas, instalada en la base del cerro Santana, donde queda actualmente la Escuela de Agronomía de la UFRGS, pero los que realmente originaron la ciudad –que, de hecho, sólo vendría a transformarse en ciudad dos décadas después de su llegada–, fueron las 60 desafortunadas

parejas de azorianos abandonadas al azar, por desatención del gobierno, en la playa donde hoy se encuentra la Praça da Alfândega [plaza de la Alfandega], al lado de la Rua da Praia [calle de la playa].

Los azorianos llegaron en 1752, a bordo de barcas y lanchones. Por lo tanto pasaron delante de la Ilha das Pedras Brancas, pero, demasiado ocupados en reinventar sus propias vidas, tal vez no hayan notado lo que vieron. Más tarde, continuaron sin tiempo para ella. Claro que la pudieron haber usado como lugar para posar o como parada mientras pescaban en el Guaíba. Pero la isla sólo consta en los registros históricos después que los rebeldes *farroupilhas*, en la guerra de secesión contra el Imperio de Brasil, convirtieron el Guaíba en una gran piscina dedicada al curso. En ese contexto, a lo largo de los diez años en que se prolongó el conflicto (de 1835 a 1845), la Ilha das Pedras Brancas se mostró como punto estratégico, de ataque y defensa, y presencié emboscadas, naufrágios, e incluso imitaciones de batallas navales.

Ni siquiera cuando fue establecida la llamada “paz honrosa” Ilha das Pedras Brancas esquivarse de un destino explosivo: en 1857, se convirtió en la Ilha da Pólvora, ya que la cuarta Casa de la Pólvora de Porto Alegre fue instalada justamente allí. Por qué habrían sido necesarios 12 largos años para que los responsables se dieran cuenta que la humedad del Guaíba volvía casi inutilizable la pólvora es un misterio que desafia el sentido común. El hecho es que sólo en 1869, el mencionado depósito fue desactivado. Pero por más de medio siglo la isla continuó siendo

The Arachane were not conquered, enslaved, or decimated. They simply fled the region as soon as the first European conquistadors began to arrive around the mid-16th century. The Portuguese settlers and ranchers moving in over the undulating landscape of Viamão from Laguna (in the state of Santa Catarina) settled in cattle farms—the largest of which belonged to the legendary Jerônimo de Ornelas—in the foothills of Morro Santana, which is now home to the Universidade Federal do Rio Grande do Sul’s Agronomy School. But those who actually started the city—which in fact would only become a city twenty years after their arrival—were the sixty unfortunate Azorean couples planted by chance, and by government neglect, on the beach that now contains the Praça da Alfândega square, alongside the... Rua da Praia [Beach Street].

The Azoreans arrived by barge and coaster in 1752. They missed Ilha das Pedras Brancas, however, and perhaps more concerned with reinventing their lives, they hardly noticed what they had seen. Later, they still had no time for the island. Of course it may well have been used as a stopping place or landing stage in the Guaíba fisheries, but the island only really entered the historical records after the Farroupilha uprising and war of secession against the Brazilian Empire turned Lake Guaíba into a huge pool of piracy. It was in this context of the ten-year conflict (1835–1845) that Ilha das Pedras Brancas emerged as a strategic point of attack and defense, witnessing ambushes, shipwrecks, and even mock sea battles.

Not even with the signing of the so-called “honorable peace” did the Ilha das Pedras Brancas manage to evade an explosive fate: in 1857, it became Ilha da Pólvora, due to the establishment of the Porto Alegre Munitions store on the site. Why it would take twelve long years before those in charge realized that the damp conditions of the Guaíba would make the gunpowder almost unusable is a mystery that defies common sense, but the fact remains that the powder store was only shut down in 1869. But for more than half a century the island remained exclusively as a military installation for storing part of the arsenal aimed at protecting the city, despite the city never having been attacked. The army only left the floating barracks in 1930.

Years of neglect ensued. The buildings which had housed the sinister barrels of black powder were slowly eaten away by time, moss, and the incessant southwestern winds. Occasional groups of adventurous fishermen with curiosity and time to spare would sometimes land on the island, but effective occupancy remained with the ivy, the rats, and insects, while the buildings dripped sweat from their eroding stones. More than a quarter of a century would pass before a piece of paper in some bureaucratic office was signed and the island given a new fate: at the dawn of the 1950s, it became a laboratory for research into a swine-disease vaccine. That might have been a good cause, but the atmosphere of contagion and quarantine, the sacrificed animals, the white-coated researchers with their flasks and enzymes must have lent a touch of the Island

mais iria se passar antes que, em algum gabinete burocrático, algum papel fosse assinado e à ilha fosse dada nova destinação: no alvorecer da década de 1950, ela virou laboratório para desenvolver vacina contra a peste suína. A causa até poderia ser nobre, mas o ar de contágio e quarentena, os animais sacrificados, os pesquisadores metidos em aventais brancos, seus frascos e suas enzimas devem ter concedido um certo clima de ilha do Dr. Moreau ao lugar... Pena que a cidade nunca tenha tido seu H.G. Wells para costurar nela algum conto tétrico. De todo modo, nada que tenha acontecido na ilha até então pode se comparar ao destino que algum outro burocrata de algum outro departamento decidiu lhe dar em 1956. Esse, sim, genuinamente tétrico e nada ficcional. “Há uma ilha isolada em meio ao Guaíba?” bem pode ter pensado o sujeito. “Que tal transformá-la em presídio?” E em presídio “de segurança máxima” a ilha das Pedras Brancas foi de fato transformada...

Talvez algum outro burocrata de fatiota, ou então um agente penitenciário, ou quem sabe um militar fardado tenha reparado que aquelas rochas enormes, brotando por entre as figueiras e corticeiras rubras em flor, dando corpo e forma à ilha, não eram exatamente... brancas. Eram (e de fato são) róseas. E talvez tenha julgado isso motivo forte o suficiente para mudar o nome do lugar. O fato é que a ilha das Pedras Brancas, depois de ter sido a ilha da Pólvora, tornou-se, muito sombria, mas apropriadamente... ilha do Presídio.

Mas o fato é que 1956 era a época em que, para citar a deliciosa

expressão do crítico Roberto Schwarz, o Brasil estava “irreconhecivelmente inteligente”. Havia o Cinema Novo, a bossa nova e até Brasília, a Nova Cap. O país já estava gestando a era da corrupção em larga escala advinda de obras públicas superfaturadas, mas pelo menos o presidente, o afável JK, era um sujeito jovial, de sorriso franco – o nosso branco Obama, por assim dizer. Não havia, portanto, um clima, digamos, prisional no país. E a cadeia – por mais de segurança máxima que fosse – passou a abrigar marginais e desvalidos em geral. Aqueles que os próprios guardas costumam chamar de “presos pés de chinelo”.

Só que o mandato de JK acabou, vieram as eleições e a voz das urnas e a vontade soberana do povo deram posse a Jânio Quadros, o presidente que seria apenas uma piada se não tivesse assumido e, logo em seguida, renunciado. Após gravíssima crise institucional que quase levou o Brasil à guerra civil, o vice de Jânio, João Goulart, chegou à presidência. Mas seu governo instável e turbulento prenunciava um final abrupto e, em abril de 1964, de fato estourou um golpe militar, e o país mergulhou na ditadura. Então, sim, a ilha das Pedras Brancas tornou-se a ilha do Terror. E não foi preciso contar nem com Doutor Moreau, nem com o satânico Doutor No. Até porque não era ficção: era bem real.

Muitos inimigos do regime fardado foram enviados para lá. Na maioria dos casos, os barcos cruzavam o Guaíba à noite, e os detidos só descobriam bem mais tarde onde tinham ido parar. Não se sabe ao certo quantos presos políticos foram jogados naquelas onze celas sórdidas.

exclusivamente instalação militar donde se guardaba parte del arsenal destinado a proteger la ciudad, aunque la misma nunca más haya sido atacada. Sólo en 1930 el ejército hace a un lado aquel cuartel flotante.

Luego siguieron años de abandono. Los edificios que habían cobijado los siniestros barriles de polvo negro fueron lentamente carcomidos por el tiempo, por el musgo, por la brisa del Sudoeste soplando incesantemente. Pescadores sueltos y aventureros con tiempo y curiosidad eventualmente aportaban allí, pero la morada efectiva pertenecía a las hiedras, a las ratas e insectos, mientras las construcciones goteaban su sudor de piedras carcomidas. Un cuarto de siglo y un poco más pasarían antes de que en algún gabinete burocrático algún papel fuera firmado y a la isla se le diera nuevo destino: en los albores de la década de 1950 se convirtió en laboratorio para desarrollar la vacuna contra la peste porcina. La causa podría, tal vez, ser noble, pero el aire contagioso y la cuarentena, los animales sacrificados, los investigadores dentro de sus delantales blancos, sus frascos y sus enzimas deben haberle concedido cierto clima de la isla del Dr. Moreau al lugar... Una pena que la ciudad nunca haya tenido su H.G. Wells para tejer en la isla algún cuento tétrico.

De todos modos, nada de lo que haya sucedido en la isla hasta ese entonces se puede comparar al destino que algún otro burócrata de algún otro departamento decidió darle en 1956. Ese sí, verdaderamente tétrico y nada ficticio. “¿Existe una isla aislada en medio del Guaíba?”, bien pudo haber pensado el individuo. “¿Qué tal

transformarla en un presidio?” Y en un presidio “de máxima seguridad” la Ilha das Pedras Brancas fue de hecho transformada...

Tal vez algún otro burócrata de traje, o quizá un agente penitenciario, o quién sabe un militar de uniforme, haya notado que aquellas enormes rocas, brotando entre las higueras y ceibos rubros en flor, dándole cuerpo y forma a la isla, no eran exactamente...blancas. Eran (y de hecho son) rosadas. Y quizá haya juzgado que ese motivo era lo suficientemente fuerte para cambiarle el nombre al lugar. El hecho es que la Ilha das Pedras Brancas, después de haber sido la Ilha da Pólvora, se convirtió, muy sombria, pero apropiadamente, en... Ilha do Presídio.

Pero el hecho es que 1956 era la época en que, para citar la deliciosa expresión del crítico Roberto Schwarz, Brasil estaba “irreconociblemente inteligente”. Allí estaba el Cinema Novo, la Bossa Nova e incluso Brasilia, la Nova Cap. El país ya estaba gestando la era de la corrupción en gran escala, proveniente de obras públicas sobrefaturadas, pero por lo menos el presidente, el afable JK, era un individuo jovial, de sonrisa franca –Nuestro Obama blanco, por así decirlo–. No había, por lo tanto un clima, digamos, de prisión en el país. Y la cárcel –por más de máxima seguridad que fuera–, empezó a albergar marginales y desvalidos en general. Aquellos que los mismos guardias solían llamar de “presos de bajo nivel social”.

Pero el mandato de JK terminó, llegaron las elecciones y la voz de las urnas y la voluntad soberana del pueblo le dieron el triunfo a Jânio

of Dr. Moreau to the place... It is a pity that the city never had its own H.G. Wells to weave some macabre tale about it all.

In any case, nothing that had hitherto occurred on the island could compare to its fate determined by some other bureaucrat in another department in 1956. This was indeed really macabre and not at all fictional. “Is there an isolated island in the middle of the Guaíba?” this individual may well have thought, “Why not turn it into a prison?” And Ilha das Pedras Brancas was indeed transformed into a “maximum security” prison...

Perhaps some other dressed-up bureaucrat, or some prison guard, or even some uniformed soldier had noticed that those huge rocks sprouting from between the figs and flowering cockspur coral trees, which lent the island its body and shape, were not quite... white. They were (and indeed are) a pinkish color. And perhaps he thought this a good enough reason to change the name of the place. The fact remains that Ilha das Pedras Brancas, after having been Ilha da Pólvora, became very somberly albeit appropriately... Ilha do Presídio.

But 1956 was a time when, to quote the wonderful expression coined by the critic Roberto Schwarz, Brazil was “unrecognizably intelligent.” There was the Cinema Novo, bossa nova, and even Brasilia, the Nova Cap [New Cap]. The country was already engendering the era of large-scale corruption arising from overpriced public works, but at least the president, the amiable Juscelino “JK” Kubitschek was a likeable fellow with an open smile—our own

white Obama, so to speak. Brazil did not therefore have what one might call a prison atmosphere. And the prison—no matter how maximum the security—was used to house the marginal and underprivileged in general, people whom the guards themselves used to call “flip-flop inmates”.<sup>5</sup>

But JK’s mandate came to an end, elections were held, and the voice of the ballot box and the sovereign will of the people gave power to Jânio Quadros, a president who would have been little more than a joke had he not resigned shortly after taking office. After a very serious institutional crisis that brought Brazil to the brink of civil war, Quadros’ vice-president, João Goulart, became president. But his own unstable and turbulent administration heralded an abrupt end in April 1964, with the outbreak of a military coup, and the country plunged into dictatorship. It was then that indeed Ilha das Pedras Brancas became the Isle of Terror, and there was no need for Doctor Moreau or Dr. No. Even more so because this was not fiction: it was all pretty real.

Many of the uniformed regime’s enemies were sent to the island. Boats crossed the Guaíba at night mostly, and the inmates only discovered where they had ended up much later. It is not known for sure how many political prisoners were thrown into those eleven sordid cells. But virtually all of them are known to have been tortured there. And at least one of them, sergeant Manuel Raymundo Soares, died during those ghastly sessions. His body appeared with hands bound under the Guaíba bridge in 1966. The so-called “Bound Hands

Mas se sabe, isto sim, que praticamente todos foram torturados lá. E pelo menos um, o sargento Manuel Raymundo Soares, foi morto numa dessas infames sessões. Seu corpo apareceu com as mãos amarradas, sob a ponte do Guaíba, em 1966. O chamado Caso das Mãos Amarradas é um dos tantos que ficou boiando no pântano dos episódios “não esclarecidos” que os vinte anos de ditadura tão prodigamente produziram. Teria havido também outro episódio marcante, e esse quase cômico, não fosse antes trágico: contam que, usando uma enorme panela como barco e uma colher de pau como remo, um dos presos “navegou” rumo à liberdade, desembarcando na praia de Ipanema, na zona sul de Porto Alegre.

Embora o presídio da ilha das Pedras Brancas não possa exibir o mesmo elenco de celebridades que o da ilha Grande, também teve detentos famosos, entre os quais Carlos Araújo, ex-marido da atual presidenta Dilma Rousseff, e Raul Pont, ex-prefeito de Porto Alegre. E se a ilha não teve um H.G. Wells para descrevê-la com cores sombrias, encontrou na figura do ex-vereador e preso político Índio Vargas o autor disposto a usar aquelas pedras e aquelas celas como cenário para um livro de ação, misturando fato e ficção. Em *A guerrilheira – Mistério e mortes na ilha do Presídio*, Vargas conta a história de Tânia, a combatente que lidera um ousado plano de fuga no qual cerca de cinquenta prisioneiros escapam do inferno ilhado.

Além de inspiração, a ilha das Pedras Brancas também serviu de palco – literalmente. Em janeiro de 2011, o grupo Oi Nóis Aqui Traveiz montou a peça *Viúvas – Performance*

*sobre a ausência* entre as grossas paredes em ruínas do antigo presídio, que havia sido desativado em 1983, um anos antes da abertura política e da redemocratização do Brasil. Não poderia haver locação mais apropriada para o texto assinado pelo chileno Ariel Dorfman em parceria com o americano Tony Kushner: a peça é sobre a revolta das mulheres de um povoado chileno, que decidem resistir ao regime militar depois que muitos de seus maridos, pais ou irmãos começaram a sumir, “desaparecidos” nos porões da ditadura. Quem assistiu ao espetáculo ficou com a sensação de que os aspectos mais fantasmagóricos da ilha – em especial à noite, com iluminação cênica – tinham sido especialmente criados para ambientar aquela história. E foi com esse conto de morte que a ilha das Pedras Brancas voltou à vida, pois logo em seguida foram retomadas excursões turísticas ao lugar que por décadas estivera simultaneamente tão perto e tão longe de Porto Alegre.

Apesar dessa história tão concreta quanto o próprio granito que lhe dá forma, a ilha das Pedras Brancas emerge do fundo lodoso do Guaíba também como metáfora. Até porque, embora nem toda a cidade seja uma ilha, Porto Alegre muitas vezes bem se finge de insular. O que nos faz indagar: Porto Alegre, inteira em si mesma, isolada do resto, ou um porto parte do todo? Porto Alegre, de portas abertas ou pregada na pedra do porto? Porto brasileiro, gaúcho, platino? Ilha farroupilha ou imperial? Casa da pólvora ou palco aberto? Porto de partida ou ponto de chegada? Ibiza ou ilha de Crusoe? Que cidade é essa afinal que tem

Quadros, el presidente que sería solamente un chiste si no hubiera asumido y en seguida renunciado. Después de una gravísima crisis institucional que casi llevó a Brasil a una guerra civil, el vice de Jânio, João Goulart, llegó a la presidencia. Pero su gobierno inestable y turbulento preanunciaba un final abrupto y, en abril de 1964, de hecho explotó un golpe militar y el país se sumergió en la dictadura. Fue así que la Ilha das Pedras Brancas se convirtió en la isla del Terror, y no fue necesario contar ni con el doctor Moreau, ni con el satánico doctor No. Incluso porque no era ficción: era muy real.

Muchos enemigos del régimen uniformado fueron enviados para allá. En la mayoría de los casos, los barcos cruzaban el Guaíba a la noche y los detenidos sólo descubrían mucho más tarde donde habían ido a parar. No se sabe con exactitud cuántos presos políticos fueron arrojados en aquellas once sórdidas celdas. Pero sí se sabe que prácticamente todos allí fueron torturados. Y por lo menos uno, el sargento Manuel Raymundo Soares, fue asesinado en una de esas sesiones. Su cuerpo apareció con las manos atadas, debajo del puente del Guaíba, en 1966. El denominado “caso de las manos atadas” es uno de los tantos que quedó flotando en el pantano de los episodios “no aclarados” que los 20 años de dictadura tan prodigamente produjeron. Habría ocurrido también otro episodio destacable, y este casi cômico si no fuera trágico: se cuenta que, utilizando una enorme olla como barco y una cuchara de madera como remo, uno de los presos “navegó” rumbo a la libertad, desembarcando en la

playa de Ipanema, en la zona sur de Porto Alegre.

Aunque el presidio de la Ilha das Pedras Brancas no exhiba el mismo elenco de celebridades que el de la Ilha Grande, tuvo también reclusos famosos, entre los cuales están Carlos Araújo, ex-marido de la actual presidenta Dilma Rousseff, y Raul Pont, ex-alcalde de Porto Alegre. Y si la isla no tuvo a un H.G. Wells para describirla con colores sombrios, encontró en la figura del ex-concejal y preso político Índio Vargas al autor dispuesto a utilizar aquellas piedras y aquellas celdas como escenario para un libro de acción, mezclando realidad y ficción. En *A guerrilheira: Mistério e mortes na ilha do Presídio* [La guerrilla: Misterio y muertes en la isla del Presidio], Vargas cuenta la historia de Tânia, la combatiente que lidera un osado plan de fuga en el cual aproximadamente 50 prisioneros escapan del infierno aislado.

Además de inspiración, la Ilha das Pedras Brancas sirvió también literalmente de escenario. En enero de 2011, el grupo Oi Nóis Aqui Traveiz montó la obra *Viúvas: Performance sobre la ausencia* [Viudas: Performance sobre la ausencia] entre las gruesas paredes en ruinas del antiguo presidio, que había sido desactivado en 1983, un año antes de la apertura política y de la redemocratización de Brasil. No podría existir local más apropiado para el texto firmado por el chileno Ariel Dorfman en colaboración con el americano Tony Kushner: la obra trata de la rebelión de mujeres de un poblado chileno, que deciden resistir al régimen militar después que muchos de sus maridos, padres o hermanos comienzan a desaparecer,

Affair” is one of many that remained floating on the mire of the “unresolved” issues generated by twenty years of dictatorship. There was also another landmark episode, almost comical had it not been so tragic: they say that one of the prisoners “navigated” his way to freedom in a huge cooking pot using a spoon as a paddle, and landed on Ipanema Beach in the south area of Porto Alegre.

Despite the fact that the Ilha das Pedras Brancas inmates cannot match the star-studded cast boasted by the Ilha Grande facilities, it also had its share of famous inmates, including Carlos Araújo, former husband of the current president Dilma Rousseff, and former Porto Alegre mayor Raul Pont. And if the island did not have its H.G. Wells to describe it in somber colors, it did find in the person of former councilor and political prisoner Índio Vargas a writer who could use those rocks and cells as the setting for an action novel mixing fiction and reality. Vargas’s *A guerrilheira: Mistério e mortes na ilha do Presídio* [The Guerrilla: Mystery and Death in Ilha do Presídio] tells the story of Tânia, the guerrilla who led a daring escape plan in which around fifty prisoners fled the island hell.

As well as providing inspiration, Ilha das Pedras Brancas has also doubled as stage—literally. In January 2011, the group Oi Nóis Aqui Traveiz staged the play *Viúvas: Performance sobre a ausência* [Widows: Performance on Absence] amongst the thick ruined walls of the old prison, which had been shut down in 1983, one year before the political openness and redemocratization of

Brazil. There could not have been a more appropriate setting for *Viúvas*, by the Chilean Ariel Dorfman, in partnership with the American Tony Kushner, about a women’s uprising in a Chilean town during the military dictatorship after many of their husbands, fathers, or brothers underwent “forced disappearance” in the dungeons of the dictatorship. Whoever saw the play was under the impression that the most phantasmagorical aspects of the island—particularly at night, under stage lighting—had been especially devised as a setting for that story. And it was with that tale of death that Ilha das Pedras Brancas came back to life; tourist excursions resumed shortly afterwards to the island which for decades had been both so close and so far from Porto Alegre.

Despite having a history as concrete as the granite that forms it, Ilha das Pedras Brancas also emerges from the muddy bottom of the Guaíba as a metaphor. Even more so on account of the fact that although the city is not entirely an island, Porto Alegre often pretends to be insular. Which leads us to ask: Porto Alegre, entire of itself, isolated from the rest, or a port part of the main? Porto Alegre with open doors or pinned to the stone of the port? A Brazilian port, Rio Grande do Sul port, or Platine port? A Farroupilha island or an imperial one? Gunpowder store or outdoor stage? Point of departure or point of arrival? Ibiza or Crusoe’s island? What city is this, after all, which has islands it hardly sees? Which has a port and few voyages? Does Porto Alegre not see itself, or does it see double?

ilhas, mas mal as vê? Que tem porto e pouco zarpa? Porto Alegre não se enxerga ou enxerga duplo?

A ilha das Pedras Brancas até pode ter pedras piramidais, mas não é esfinge. Não propõe enigmas, nem devora quem não a decifra. Mas todo aquele que pega um barco e singra o Guaíba – o minuano soprando no rosto, pequenas gotas umedecendo os cabelos revoltos, baluçante ao sabor da maré – em direção àquelas rochas e figueiras em meio ao vasto lago, entre as ondas de tom metálico, bem pode se sentir como se estivesse em busca de respostas para perguntas que sequer tinha lhe ocorrido fazer.

Olhar a ilha das Pedras Brancas e, da ilha das Pedras Brancas, olhar a cidade, se oferece assim como camino para uma redescoberta. Afinal, quando assegurou em seu *Conto da ilha desconhecida* que todo homem é una ilha, Saramago não estava sendo sombrío ou pessimista, como noutras tantas ocasiões. Estava sugerindo que, aquele que “não sai de si, não chega a saber quem é”. Como as ilhas dos contos de ação e aventura, temos todos nossos segredos e nossos tesoros, prontos para serem explorados. Se somos ilhas, estamos aquí para sermos descubertos...

E Porto Alegre também. Talvez baste a cidade sair um pouco de si – e se enxergar. Bem dali, da ilha das Pedras Brancas, de tantos contos e tantos cantos.

“desaparecidos” en los sótanos de la dictadura. Quien vio el espectáculo se quedó con la sensación de que los aspectos más fantasmagóricos de la isla, en especial a la noche, con iluminación escénica, habían sido especialmente creados para ambientar aquella historia. Y fue con ese cuento de muerte que la Ilha das Pedras Brancas volvió a la vida, ya que en seguida después, fueron retomadas excursiones turísticas al lugar que por décadas había estado simultáneamente tan cerca y tan lejos de Porto Alegre.

A pesar de esta historia tan concreta como el propio granito que le da forma, la Ilha das Pedras Brancas emerge del fondo lodoso del Guaíba también como metáfora. Incluso porque aunque no toda la ciudad sea una isla, Porto Alegre muchas veces bien se finge insular. Esto nos hace indagar: ¿Porto Alegre, entera en sí misma, aislada del resto, o un puerto parte del todo? ¿Porto Alegre, de puertas abiertas o clavada en la piedra del puerto? ¿Puerto, brasileño, gaúcho, rioplatense? ¿Isla *farroupilha* o imperial? ¿Casa de la pólvora o escenario abierto? ¿Puerto de partida o puerto de llegada? ¿Ibiza o isla de Crusoe? ¿Al final, qué ciudad es esta que tiene islas pero que casi no las ve? ¿Qué tiene puerto pero poco zarpa? ¿Porto Alegre no se ve o ve doble?

La Ilha das Pedras Brancas hasta puede tener piedras piramidales, pero no es esfinge. No propone enigmas, ni devora quien no la descifra. Pero todo el que toma un barco y singla el Guaíba –el *minuano* soplando el rostro, pequeñas gotas humedeciendo el cabello revuelto, balanceándose a merced de la marea–, hacia aquellas

rocas e higueras en medio al vasto lago, entre las olas de un tono metálico, bien puede sentirse como si estuviera en busca de respuestas para preguntas que ni siquiera se le había ocurrido hacer.

Mirar la Ilha das Pedras Brancas y, desde Ilha das Pedras Brancas mirar la ciudad, ofrece como un camino para un redescubrimiento. Después de todo, cuando aseguró en su *Cuento de la isla desconocida* que todo hombre es una isla, Saramago no estaba siendo sombrío o pesimista, como en tantas otras ocasiones. Estaba sugiriendo que, quien “no sale de sí mismo, no llega a saber quién es”. Como las islas de los cuentos de acción y aventura, todos tenemos nuestros secretos y nuestros tesoros listos para ser explorados. Si somos islas, estamos aquí para ser descubiertos...

Y Porto Alegre también. Tal vez le baste a la ciudad salir un poco de sí misma y verse. Justamente desde allí, desde la Ilha das Pedras Brancas, de la de tantos cuentos y tantos cantos.

1 Lampião (1897–1938) fue líder del *cangaço*, grupo bandolero popular en las décadas de 1920 e 1930, en el nordeste de Brasil. [N.E.].

2 Miguel Arraes (1916–2005) fue un político conocido por su oposición a la dictadura en Brasil (1964–1985). [N.E.].

Ilha das Pedras Brancas might even have pyramid stones, but it is no sphinx. It neither poses enigmas nor devours those who do not decipher it. But whoever takes a boat and sails the Guaíba—the *minuano* wind blowing on their face, drops of moisture in tangled hair, swaying to the rhythm of the waves—heading towards those rocks and fig trees in the middle of the huge lake, surrounded by metallic-colored waters, might as well feel in search of answers to questions never even imagined.

Looking at Ilha das Pedras Brancas and, from Ilha das Pedras Brancas looking at the city provides something like a route of rediscovery. After all, when Saramago stated that every man is an island in his *Tale of the Unknown Island*, he was not being somber or pessimistic, as in other occasions. He was suggesting that anyone who “does not leave himself, never finds out who he is.” Just as the islands in action and adventure stories, we all have our secrets and our treasures ready to be explored. If we are islands, we are here to be discovered...

And Porto Alegre as well. Perhaps the city needs to get out of itself a little—to see itself. Exactly from there, from Ilha das Pedras Brancas, the isle of so many stories and so many sides.

1 The author refers to the ways of calling the Brazilians in Portuguese: the right term, according to the Portuguese grammar (*brasilienses*) and the popular historical name (*brasileiros*), which could be translated into English, respectively, as “Brazilians” and, hypothetically, “Brazilers.”—Ed.

2 Lampião (1897–1938) was a bandit leader from Brazilian Northeast in the 1920s and 1930s. He formed a gang called Cangaço. —Ed.

3 Miguel Arraes (1916–2005) was a politician famous for being an opponent to Brazil’s dictatorship (1964–1985). —Ed.

4 “Porto Alegre” in English means “Cheerful Port.”—Trans.

5 The author refers to the sandals worn mainly by the poor, before they became fashionable. —Ed.



## A tartaruga e o ovo

Nunca sonhei que ilhas separadas por cerca de oitenta ou cem quilômetros, a maioria delas a uma distância visível entre si, formadas exatamente das mesmas rochas, com um clima bastante semelhante, elevadas a uma altura quase igual, seriam apropriadas tão diferentemente; mas perceberemos logo que esse é o caso. É o destino da maioria dos viajantes, tão logo descubrem o que há de mais interessante num local, já têm de deixá-lo apressadamente; mas talvez eu deva ser grato por ter obtido material suficiente para estabelecer esse fato extraordinariamente notável na distribuição dos seres orgânicos. —Charles Darwin, *A viagem do Beagle*

Eis o que relata um diligente e admirado Charles Darwin a respeito das ilhas Galápagos. Graças ao afastamento e ao caráter único dessas ilhas, elas se tornaram o lar de tartarugas jamais vistas em outra parte do planeta. Além disso, cada uma delas, pequenas e próximas de suas irmãs como devem ter sido, continha diferentes espécies e exemplificava a maravilha da variação natural, um fato que era facilmente esquecido na vida continental. Apesar de sua proximidade e afinidade visual, esse arquipélago revela a multiplicidade da singularidade. Ali, num ponto remoto do Pacífico, existe uma distância crítica natural que complica a singularidade num deslumbramento exponencial e num verdadeiro parque científico.

Para nós, humanos contempladores de nossos próprios umbigos, esses animais equatoriais falam ao tempo.

## algumas histórias insulares

Afora suas aparências pré-históricas intrínsecas, as tartarugas podem chegar até os 150 anos de idade, e ultrapassam facilmente o recorde humano de 122 anos e 164 dias de vida. Em sua passividade plácida, a tartaruga é um *sanitas* natural, que nos lembra de que o relógio não para e sugere que nossos dias estão contados. O recente falecimento de Consome George [George Solitário], um raro exemplar da tartaruga-das-galápagos-de-pinta, em junho de 2012, selou a extinção de sua espécie. Com vida estimada em bem mais que cem anos, George nasceu poucas décadas atrasado para que sua trajetória se cruzasse com a de Darwin, então na casa dos trinta anos. Mas seja o lendário George ou uma tartaruga doméstica encarando você no aquário de uma pet shop qualquer, os répteis nos seduzem com sua aparência antiga. Como um dos primeiros vertebrados terrestres, a tartaruga dá indícios de um vínculo ininterrupto com o pré-humano, teletransportando-nos para os grandes salões da história natural, por onde desfilam os restos de seres míticos ora extintos.

Falando em termos ambientais, a morte de George também é um preságio do fim da ilha. Trata-se de uma história bem conhecida: mudanças trazidas ao ecossistema por viagens (sejam elas motivadas pelas ambições de colonização, pesquisa, lazer ou por qualquer combinação desses fatores) abrem espaço para contágio, pestes, doenças e, muitas vezes, extinção. Segundo essa história, se a conectividade não mata, certamente empobrece a variação original. A colônia de lázaros é apenas uma narrativa reversa desse mesmo conto: partindo

## La tortuga y el huevo

Nunca soñé que unas islas, a unas cincuenta o sesenta millas de distancia y la mayoría de ellas visibles unas de otras, formadas exactamente por las mismas rocas, bajo un clima muy parecido, alcanzando casi la misma altitud, tendrían habitantes tan dispares; pero pronto veremos que éste es el caso. Es el destino de los viajeros que, tan pronto como descubren lo que hay de interesante en un lugar, se ven apresurados a abandonarlo; pero yo, tal vez, debería estar agradecido por haber obtenido los suficientes materiales como para establecer este hecho tan notable en la distribución de los seres orgánicos. —Charles Darwin, *El viaje del Beagle*

Así informa un asombrado y diligente Charles Darwin sobre las islas Galápagos. Gracias a su aislamiento y peculiaridad, estas islas fueron el hogar de tortugas nunca vistas en cualquier otro lugar del planeta. Además, cada isla, por pequeña y cercana que fuera a sus hermanas, contaba con diferentes especies y ejemplificaba la maravilla de la variación natural, un hecho que se olvida fácilmente en la vida continental. A pesar de la cercanía y de la afinidad visual, este archipiélago despliega singularidad en la multiplicidad. Aquí, en el remoto Pacífico, hay una natural distancia crítica, que complica la singularidad en una maravilla exponencial y en un parque científico.

Para nosotros, humanos que nos miramos el ombligo, estos animales ecuatoriales le hablan al tiempo. Aparte de su aspecto intrínsecamente prehistórico, las tortugas pueden

## algumas histórias de ilhas

alcanzar una edad de 150 años y fácilmente superar los 122 años y 164 días del récord humano. En su pasividad plácida, la tortuga es un *vanitas* natural, diciéndonos que el reloj está marcando, sugiriendo que todos estamos viviendo en tiempo prestado. El reciente fallecimiento del Solitario George, una rara tortuga de la isla Pinta, en junio de 2012, selló la extinción de su especie. George, que se calcula llegó a tener más de 100 años, nació sólo unas décadas demasiado tarde para cruzarse en su camino con el treintañero Darwin. Ya sea un legendario George o esa tortuga doméstica que te mira desde el acuario de la tienda de animales, el reptil nos encanta con su vetusto aspecto. Al ser uno de los primeros vertebrados terrestres, la tortuga apunta a una conexión ininterrumpida con el prehumano, teletransportándonos a la antesala de la historia natural donde desfilan las reminiscencias de seres míticos extintos.

Desde el punto de vista ecológico, la muerte de George también presagia el fin de la isla. Es una historia muchas veces contada: cambios en el ecosistema, provocados por viajes (ya sea por ambiciones de colonización, investigación, ocio o cualquier combinación de éstos), traen condigo contagios, plagas, enfermedades y, a menudo, extinción. Según esta historia, si la conectividad no mata, ciertamente empobrece la variación original. La colonia de leprosos es sólo un relato a la inversa de este mismo cuento: aceptando que las islas inevitablemente terminan, la enfermedad se exporta a la isla, con la esperanza de devolver una salud insular al continente. Guantánamo,

## The Turtle and the Egg

I never dreamed that islands, about fifty or sixty miles apart, and most of them in sight of each other, formed of precisely the same rocks, placed under a quite similar climate, rising to a nearly equal height, would have been differently tenanted; but we shall soon see that this is the case. It is the fate of most voyagers, no sooner to discover what is most interesting in any locality, than they are hurried from it; but I ought, perhaps, to be thankful that I obtained sufficient materials to establish this most remarkable fact in the distribution of organic beings. —Charles Darwin, *Voyage of the Beagle*

So reports an astonished and diligent Charles Darwin about the Galapagos Islands. Thanks to their seclusion and uniqueness, these islands were home to turtles unseen anywhere else on the planet. Moreover, each island, as small and close to its siblings as it may have been, featured different species and exemplified the marvel of natural variation, a fact easily forgotten in Continental life. Despite closeness and visual affinity, this archipelago unfolds singularity into multiplicity. Here, in the remote Pacific, there is a natural, critical distance that complicates singularity into exponential marvel and scientific playground.

To us navel-gazing humans these Equatorial animals speak to time. Aside from their intrinsically prehistoric looks, turtles can reach an age of 150 years, and easily surpass the 122 years and 164 days of the human record. In its placid passivity,

## A Few Island Stories

the turtle is a natural *vanitas*, telling us that the clock is ticking, suggesting that we're all living on borrowed time. The recent passing of Lonesome George, a rare Pinta Island tortoise, in June 2012, sealed the extinction of his species. Estimated to have reached well above a hundred years, George was born only a few decades too late to cross paths with the thirty-something Darwin. Be it a legendary George or that domestic turtle staring at you from the pet shop aquarium, the reptile lures us through its ancient looks. As one of the early terrestrial vertebrates, the turtle hints at an uninterrupted link with the pre-human, teleporting us into the great halls of natural history that parade the remnants of mythical extinct beings.

Environmentally speaking, George's passing also presages the end of the island. It's an oft-told story: changes in the ecosystem, brought about by travel (whether motivated by ambitions for colonization, research, leisure, or any combination thereof), give for contagion, pests, disease, and, often, extinction. According to this story, if connectivity doesn't kill, it certainly impoverishes original variation. The leper colony is only a reverse telling of this same tale: accepting that islands inevitably end, disease is exported to the island, in the hopes to return an insular health to the mainland. Guantánamo, Alcatraz, Australia, and even the Ilha do Presidio [Prison island] facing Porto Alegre, Brazil, are the outcomes of this same logic.



do princípio de que as ilhas têm um fim inevitável, doenças são exportadas para elas, com a expectativa de retomar uma saúde insular nas terras continentais. Guantánamo, Alcatraz, a Austrália e até mesmo a ilha do Presídio que encara a cidade de Porto Alegre, no Brasil, são resultado dessa mesma lógica.

\* \* \*

Enfim, o começo partia de Deus e de um par, mas não o recomeço, que parte de um ovo [...]. A ideia de uma segunda origem dá todo seu sentido à ilha deserta, sobrevivência da ilha santa num mundo que tarda para recomeçar. No ideal do recomeço há algo que precede o próprio começo, que o retoma para aprofundá-lo e recuá-lo no tempo. A ilha deserta é a matéria desse imemorial ou desse mais profundo.  
—Gilles Deleuze, *Causas e razões das ilhas desertas*

O ovo-ilha<sup>1</sup> é uma alegoria de cognição: trata-se de uma entidade que pode ser contida e que resolve de maneira elegante o enigma que é o tempo, tanto o humano quanto o não humano, do ponto de vista cultural e biológico. O ovo-ilha domestica delicadamente o paradoxo de começos obscuros, de quando ou com quem começar a contar o tempo, dos futuros embutidos no passado. Ele se esquiva do impasse da galinha. Para Deleuze, a esterilidade da ilha deserta requer o futuro, um futuro que foi postergado ou salvaguardado pelo passado. Assim, esse espaço relata um conto de descoberta mais que de invenção, na medida em que esta, a invenção,

é envolvida rumo ao encontro com algo dormente, à espera de ser levada a seu potencial completo.

No entanto, há outras maneiras pelas quais as ilhas falam ao *deserdado*<sup>2</sup>. Quando a ilha não é reduzida imediatamente à figura de cognição, a um lugar onde ancorar um palco de desenvolvimento biológico ou cultural, ela tende a funcionar como espaço reservado do desejo. Nesse cenário, a ilha é fadada ao desapontamento: sua pequenez e autonomia em relação aos paradigmas familiares minam as esperanças existentes antes do desembarque. A ilha torna-se o deserto do desejo. Tipicamente, isso acontece porque o desejo inicial do viajante não encontra correspondência na realidade, causando uma fuga na negação. Que imagem pode retratar isso melhor que aquela de um Colombo chegando a Hispaniola [ilha de São Domingos] com suas quinquilharias em mãos, para se dar conta (quando? em seguida? em breve? nunca?) de que a ilha não é um continente, mas sim algo outro e vivo – os primórdios do colonialismo como resultado da negação inicial?

\* \* \*

...Assim, foi o rato-almiscarado, o mergulhador da terra, quem trouxe do fundo do oceano o solo a partir do qual a terra deveria crescer.

A mulher pegou um pequeno pedaço de sujeira e o colocou no meio do dorso da grande tartaruga marinha. Então, a mulher começou a andar em círculos ao redor dela, movendo-se na direção obedecida pelo sol. A terra começou a crescer. Quando a terra estava

Alcatraz, Australia e incluso la Ilha do Presídio [isla del Presidio] frente a Porto Alegre, Brasil, son los resultados de esta misma lógica.

\* \* \*

El nuevo comienzo empieza con un huevo... La idea de un segundo origen da a la isla desierta todo su significado, la supervivencia de un lugar sagrado en un mundo que tarda en recomenzar. En el principio ideal hay algo que precede al comienzo en sí mismo, que lo profundiza y lo retrasa con el paso del tiempo. La isla desierta es el material de este algo inmemorial, este algo más profundo.  
—Gilles Deleuze, *Causas y razones de las islas desiertas*

La isla huevo<sup>1</sup> es un símbolo de cognición: es un continente que elegantemente resuelve el enigma que es el tiempo, tanto humano como no humano, cultural y biológicamente hablando. La isla huevo con delicadeza modera la paradoja de los principios inciertos, de cuándo o con quién empezar a contar el tiempo, de los futuros incrustados en el pasado. Elude el callejón sin salida del pollo. Para Deleuze, la aridez de la isla desierta llama al futuro, a un futuro que ha sido retrasado o salvaguardado por el pasado. Este espacio cuenta así una historia más de descubrimiento que de invención, mientras pliega esta última en el encuentro con algo latente, que espera ser llevado a su máximo potencial.

Sin embargo, hay otras maneras en que las islas hablan con lo desierto.<sup>2</sup> Cuando la isla no se reduce

imediatamente a una figura de la cognición, a un lugar en el que anclar una etapa de desarrollo biológico o cultural, tiende a funcionar como el marcador de posición del deseo. En este escenario, la isla está destinada a decepcionar: su pequeñez y autonomía de los paradigmas familiares socavan las esperanzas previas al desembarque. La isla resulta ser el desierto del deseo. Por lo general, esto es porque el deseo inicial del viajero no se corresponde con la realidad, causando un escape hacia la negación. ¿Qué mejor imagen de esto que un Colón llegando a La Española, baratijas en la mano, para darse cuenta (¿cuándo?, ¿entonces?, ¿pronto?, ¿nunca?) de que la tierra no es un continente, sino algo diferente y vivo —principios del colonialismo como resultado de la negación inicial?

\* \* \*

...Así fue como la rata almizclera, el buzo de tierra, trajo desde el fondo del océano la tierra con la cual el planeta fue creciendo. La mujer tomó el diminuto pedazo de tierra y lo colocó en el centro de la espalda de la gran tortuga marina. Entonces la mujer comenzó a caminar en un círculo alrededor de ésta, avanzando en la dirección en la que va el Sol. La tierra comenzó a crecer. Cuando la tierra era lo bastante grande, plantó las raíces que tenía agarradas entre sus dedos cuando cayó del cielo-mundo. Así, las plantas crecieron en la tierra....  
—Historia de la creación iroquesa

\* \* \*

The new beginning starts with an egg.... The idea of a second origin gives the deserted island its whole meaning, the survival of a sacred place in a world that is slow to re-begin. In the ideal beginning there is something that precedes the beginning itself that takes it up to deepen it and delay it in the passage of time. The desert island is the material of this something inmemorial, this something most profound.  
—Gilles Deleuze, *Desert Islands*

The egg-island<sup>1</sup> is a trope of cognition: it is a containable entity that elegantly resolves the enigma that is time, both human and nonhuman, and culturally and biologically speaking. The egg-island delicately domesticates the paradox of unclear beginnings, of when, or with whom, to start counting time, of futures embedded in the past. It eludes the chicken cul-de-sac. For Deleuze, the desert island's barrenness calls for future, for a future that has been delayed or safeguarded by the past. This space thus tells a tale of discovery more so than of invention, as it folds the latter into the encounter with something dormant, waiting to be brought to full potential.

There are, however, other ways in which islands speak to desert-ness.<sup>2</sup> When the island is not immediately shrunk into a figure of cognition, into a place in which to anchor a stage of biological or cultural development, it tends to function as the placeholder of desire. In this scenario, the island is fated to disappoint: its tiny-ness and autonomy from familiar paradigms

undermine the hopes had prior to disembarking. The island turns out to be the desert of desire. Typically, that's because the traveler's initial desire is left unmatched by reality, causing an escape into denial. What better image of this than a Columbus arriving at Hispaniola, trinkets in hand, to realize (when? then? soon? never?) that the land isn't a continent, but something other and alive—colonialism's beginnings as the outcome of initial denial?

\* \* \*

...Thus it was the muskrat, the Earth-Diver, who brought from the bottom of the ocean the soil from which the earth was to grow.  
The woman took the tiny clod of dirt and placed it on the middle of the great sea turtle's back. Then the woman began to walk in a circle around it, moving in the direction that the sun goes. The earth began to grow. When the earth was big enough, she planted the roots she had clutched between her fingers when she fell from the Sky-World. Thus the plants grew on the earth...  
—Iroquois Creation Story

It's the stuff of myths: an animal that transforms, petrifies into an island.

It serves as a shortcut to address questions about where we live:

Where does our land come from?

What is our relation to the animals around us?

Why, and how, do things stand apart from the rest?

suficientemente grande, ela plantou as raízes que levava agarrada por entre os dedos ao cair do Mundo dos Céus. Assim, as plantas cresceram na terra...  
—História da Criação segundo os iroqueses

É a matéria dos mitos: um animal que se transforma, que se petrifica na forma de ilha.

Ele serve como atalho para abordar as questões sobre de onde vivemos:

De onde vem nossa terra?

Qual é nossa relação com os animais que nos cercam?

Por que, e como, as coisas se distanciam do restante?

Por outro lado, isso levanta questões sobre como viver:

Essa metamorfose sugere que uma ilha seja, de alguma forma, animada?

Isso, uma mais uma vez, reitera o imperativo do sacrifício, de alguém que abre mão da vida, ou do hábito regular, para o bem de muitos (antes de Cristo, o animal...)?

De onde vem o ser altruísta; quais das suas características fazem dele particularmente adequado a tal sacrifício?

A tartaruga evoca um refúgio característico: de maneira calma e natural, firmemente e com um olho na praticidade, ela traça o caminho da vida nômade à domesticidade. Na verdade, como um protoveículo recreativo,

a tartaruga mal precisa intervir no ambiente anfritião para ser capaz de ser protegida e se sentir confortável. O rato-almiscarado, por outro lado, é um ser altamente produtivo que vive nos interstícios entre a terra e a água, e é conhecido predominantemente pela construção de túneis e tocas. Ele cria uma infraestrutura para si, adaptando insistentemente seu entorno, de acordo com suas próprias necessidades. Essa dupla, um casamento da diligência móvel e do semissedentarismo, incorpora um fato simples: que a terra não é dada (tampouco um acidente) e que ela tem sua própria história antes da chegada do humano.

Ressuscitada de maneira ativa nos anos 1970, essa história da criação fez parte de uma reinterpretação maior daquilo que significava ser originalmente norte-americano. Os contornos contidos e circunscritos do casco da tartaruga ajudaram a promover uma visão da América do Norte como uma entidade isolada. Assim, o mito (tal e qual a política de identidade) contraria tanto as explicações geológicas quanto as econômicas que obscurecem as linhas entre as Américas do Norte, Central e do Sul. O rato-almiscarado e a tartaruga protegem contra o, ou incorporam uma desconfiança no, sonho utópico do pan-americanismo, do NAFTA e, possivelmente, do caldeirão cultural dos EUA. Afinal de contas, a história deles insiste nos confins, nas fronteiras que são naturalizadas e animadas por animais ancestrais nativos daquela terra.

Deixando de lado o neoprotecionismo essencialista, a fábula permanece testemunha da invenção de uma terra como uma resolução dialética entre duas forças distintas<sup>3</sup>. A terra

Es la materia de los mitos: un animal que se transforma, se petrifica en una isla.

Sirve como un atajo para responder preguntas sobre donde vivimos:

¿De dónde proviene nuestra tierra?

¿Cuál es nuestra relación con los animales que nos rodean?

¿Por qué y cómo están las cosas del resto?

A cambio, plantea preguntas sobre cómo vivir:

¿Sugiere esta metamorfosis que una isla está animada de alguna manera?

¿Una vez más, explica la necesidad imperiosa de sacrificio, de renunciar a la vida, o un hábito regular, por el bien de la mayoría— antes de Cristo, el animal....?

¿De dónde viene este ser abnegado; cuál de sus rasgos resulta especialmente adecuado para tal sacrificio?

La tortuga evoca un refugio característico: naturalmente y con calma, firmemente y con un ojo para el sentido práctico, traza el camino de la vida nómada a la domesticidad. De hecho, como proto-RV, la tortuga apenas necesita intervenir en su entorno para poder protegerse y sentirse cómoda. La rata almizclera, por el contrario, es un ser siempre productivo que vive en los intersticios entre la tierra y el agua y es bien conocido por la construcción de túneles y madrigueras. Crea una infraestructura para sí misma, con insistencia,

adaptando su entorno a sus propias necesidades. Este dúo, un matrimonio de laboriosidad móvil y semi-sedentarismo, encarna un simple hecho: que la tierra no es algo dado (o un accidente, para el caso) y que tiene su propia historia antes de la llegada del ser humano.

Resucitada con ahínco en los años setenta, esta historia del origen fue parte de una reinterpretación más amplia de lo que significaba ser originario de Norteamérica. Los reducidos y circunscritos contornos del caparazón de la tortuga ayudaban a promover una visión de América del Norte como una entidad separada. De esta manera, el mito (así como la política de identidad) responde a explicaciones tanto geológicas como económicas que desdibujan las líneas entre América del norte, centro y sur. La tortuga y la rata almizclera protegen contra, o encarnan una desconfianza en, el sueño utópico del Panamericanismo, el NAFTA y, posiblemente, el crisol de Estados Unidos. Después de todo, su historia insiste en confines, en fronteras que son naturalizadas y animadas por ancestrales animales nativos de la tierra.

Dejando a un lado el neo-proteccionismo esencialista, el cuento es testigo de la invención de una isla como una resolución dialéctica entre dos fuerzas distintas.<sup>3</sup> La tierra sigue la fórmula de la hetero-normatividad, de una X y una Y formando la posibilidad de vida. Nos dice que, *ab origine*, esta pieza singular de la tierra es dos. Hoy en día, sólo unas pocas islas son múltiples y socavan la presunción común de que una isla es una sola unidad, y un caldo de cultivo para la

In return, it prompts questions of how to live:

Does this metamorphosis suggest that an island is somehow animated?

Does it, once again, spell out the imperative of sacrifice, of the one giving up life, or regular habit, for the good of the many—before Christ, the animal....?

Where does the selfless being come from: which of its features makes it particularly suited for such sacrifice?

The turtle evokes a characteristic refuge: naturally and calmly, sturdily, and with an eye for practicality, it traces the path from nomadic life to domesticity. In fact, as proto-RV, the turtle hardly needs to intervene in its host environment to be able to be protected and feel comfortable. The muskrat, on the other hand, is an ever-productive being that lives in the interstices between land and water, and is most known for constructing tunnels and dens. It creates an infrastructure for itself, insistently adapting its surroundings to its own needs. This duo, a marriage of mobile industriousness and semi-sedentariness, embodies a simple fact: that land is not a given (or an accident, for that matter) and that it has its own history prior to the arrival of the human.

Actively resuscitated in the 1970s, this origin story partook of a larger reinterpretation of what it meant to be originally North American. The contained, circumscribed contours of the turtle's shell aided in promoting a view of North America as a separate entity. And so, myth (as well

as identity politics) counters geologic as well as economic explanations that blur the lines between North, Central, and South America. Muskrat and turtle protect against, or embody a distrust in, the utopian dream of Pan-Americanism, NAFTA, and, possibly, of the US melting pot. After all, their story insists on confines, on borders that are naturalized and animated by ancestral animals native to the land.

Leaving essentialist neo-protectionism aside, the tale stands witness to the invention of an island as a dialectical resolution between two distinct forces.<sup>3</sup> Land continues the formula of hetero-normativity, of an *X* and a *Y* forming the possibility of life. It tells us that, *ab origine*, this singular piece of land is two. Today, only a few islands are multiple and undermine the common assumption that an island is a single unit, and a breeding ground for linguistic, ethnic, ecologic, and climatologic singularity. Most notably, there is (again) Hispaniola, which is home to both Haiti and the Dominican Republic: a single body divided by mountains, language, abolition, and colonial ambition.

**But the greatest curiosity, upon which the fate of the island depends, is a loadstone of a prodigious size, in shape resembling a weaver's shuttle. It is in length six yards, and in the thickest part at least three yards over. This magnet is sustained by a very strong axle of adamant passing through its middle, upon which it plays, and is poised so exactly that the weakest hand can turn it. It is hooped round with a hollow cylinder of adamant, four feet yards in diameter, placed**

dá continuidade à formula da hetero-normatividade, de um X e um Y com-pondo a possibilidade de vida. Ela nos diz que, *aborigine*, esse pedaço singular de terra são dois. Hoje, são poucas as ilhas múltiplas que debilitam a hipótese comum de que uma ilha é uma unidade individual e também solo fértil para a singularidade linguística, étnica, ecológica e climatológica. De maneira ainda mais notável, existe (novamente) Hispaniola, onde se instalam o Haiti e a República Dominicana: um organismo único dividido por montanhas, linguagens, abolição e ambição colonial.

Mas a maior curiosidade, da qual depende o destino da ilha, é uma pedra-ímã de tamanho prodigioso, semelhante no formato a uma lançadeira de tecelão. Mede cinco metros de comprimento e, na parte mais grossa, pelo menos mais de três. Esse ímã é sustentado por fortíssimo eixo de diamante, que lhe passa sobre o meio, sobre o qual joga, estando equilibrado com tamanha exatidão, que pode virá-lo a mais fraca das mãos. É rodeado por um cilindro oco de diamante, de um metro e meio de profundidade, outros tantos de grossura e onze metros de diâmetro, colocado horizontalmente, e sustentado por oito pés, também de diamante, com cinco metros de altura cada um. No meio do lado côncavo há um encaixe de trinta centímetros de profundidade, no qual se encaixam as pontas do eixo, que giram quando se faz mister.

[...] Por meio dessa pedra-ímã, faz-se com que a ilha suba e desça, e se mova de um lugar para outro.

— Jonathan Swift, *Viagens de Gulliver*

A lentidão de uma tartaruga sugere uma estagnação, embora sempre haja a possibilidade de um movimento abrupto. Essa probabilidade de aceleração alimenta a suspeita de a terra não ser permanentemente sólida – a questão não é *o quê*, mas sim *quando* uma mudança irá acontecer. No zênite das ilhas móveis situa-se, é claro, a flutuante Laputa de Swift. Essa ilha, onde fica o palácio do rei, é dirigida por astrónomos que conduzem um conjunto central imantado, como se fosse uma pedra preciosa rara, compondo uma engenhoca única. Sendo um retrato fantástico, Laputa soluciona os enredamentos complexos entre poder, conhecimento e natureza. Cientistas das estrelas guiam o rei soberano que, em função do alcance do ímã, nunca consegue se emancipar totalmente dos governantes da terra abaixo. Resumidamente: as forças invisíveis da natureza, confiadas aos cientistas, mantêm à margem o poder de um único homem<sup>4</sup>.

\* \* \*

Nunca nasceu nenhum homem, que espere alcançar a longa vida, nem há de haver, que chegasse aos Feácios e à terra em que moram, para algum dano causar-lhes, pois todos são caros aos deuses.

Nós a departe moramos de todos, no mar cheio de ondas, últimos seres humanos, sem ter contato com outros.

—Homero, *Odisseia* (Canto VI, 201–205, p. 116)

singularidad lingüística, étnica, ecológica y climatológica. En particular, está (otra vez) La Española, hogar de Haití y la República Dominicana: un solo cuerpo dividido por montañas, lengua, abolición y ambición colonial.

Pero la mayor curiosidad, de la que depende el destino de la isla, es un imán de tamaño prodigioso, de forma que se asemeja a la lanzadera del tejedor. Es de seis yardas de longitud y en la parte más gruesa por lo menos tres yardas más. Este imán es sostenido por un eje muy fuerte de diamante pasando por su centro, sobre el que juega, y está tan exactamente equilibrado que la mano más débil puede girarlo. Está rodeado por un cilindro hueco de diamante, cuatro yardas de diámetro, colocado horizontalmente y apoyado por ocho pies de diamante, cada una de seis yardas de alto. En el centro de la parte cóncava, hay una ranura de doce pulgadas de profundidad, en la que las extremidades del eje se incrustan y giran a cada ocasión.

... Por medio de este imán, la isla consigue elevarse y caer, y moverse de un lugar a otro. —Jonathan Swift, *Los viajes de Gulliver*

La lentitud de una tortuga sugiere estasis, aunque siempre existe la posibilidad de movimiento brusco. Esta probabilidad de aceleración alimenta la sospecha de que la tierra no es permanentemente sólida —la cuestión no es *qué*, sino *cuándo* se producirá un cambio. Por supuesto, en el cenit de las islas móviles aparece la flotante Laputa de Swift. Hogar del palacio

del rey, esta isla es dirigida por los astrónomos que manejan un conjunto central magnético, como una gema rara en un único artilugio. Como cuadro fantástico, Laputa resuelve los complejos enredos entre poder, conocimiento y naturaleza. Los científicos de las estrellas guían al rey soberano, que, debido al alcance del imán, nunca puede emanciparse completamente de los gobernantes abajo en la tierra. En pocas palabras: las fuerzas invisibles de la naturaleza, confiadas a los científicos, mantienen a raya la energía de un solo hombre.<sup>4</sup>

Porque no hay nadie ahora vivo, o aún por estarlo, que alcance esta tierra de los Feacios trayendo guerra, porque los dioses verdaderamente nos aman, y nosotros vivimos muy lejos en el mar agitado, el más remoto de la gente. Otros hombres nunca interactúan con nosotros. —Homero, *La Odisea*

Saltando de una isla a otra: sin duda un rasgo del turismo de masas y de las líneas de crucero del siglo XX. Un precedente fuerte y convincente para este movimiento se hizo en el legendario viaje de Odiseo de Troya a su hogar, Ítaca. Su legado inyecta el gigantesco crucero contemporáneo con relevancia mítica. Sin embargo, en lugar de una escapada exótica, la vida de Odiseo toma la forma de un viaje en el mar entremezclado con particulares y a menudo problemáticos encuentros sociales, cada uno de los cuales resultan ser una isla.

Phaeacia (Esqueria), por muchos identificada como la actual isla de Corfú, destaca por lo que nos dice acerca del significado de una isla en

horizontally, and supported by eight adamantine feet, each six yards high. In the middle of the concave side, there is a groove twelve inches deep, in which the extremities of the axle are lodged, and turned round as there is occasion.

...By means of this loadstone, the island is made to rise and fall, and move from one place to another. —Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*

A turtle's slowness suggests stasis, though there's always a possibility of abrupt movement. This likelihood for acceleration feeds the suspicion of land not being permanently solid—the question not being *what*, but *when* a shift will happen. At the zenith of mobile islands stands, of course, Swift's floating Laputa. Home to the king's palace, this island is directed by astronomers who steer a central magnet set, like a rare gem, in a unique contraption. As fantastical picture, Laputa resolves the complex entanglements between power, knowledge, and nature. Scientists of the stars guide the sovereign king, who, due to the magnet's reach, can never fully emancipate himself from the rulers on the earth below. In short: nature's invisible forces, entrusted to scientists, keep a single man's power at bay.<sup>4</sup>

For there's no man now alive or yet to be who'll reach this land of the Phaeacians bringing war, because gods truly love us, and we live far off in the surging sea, the most remote of people. Other men never interact with us.

—Homer, *The Odyssey*

Hopping from one island to the next: certainly a thing of 20th-century mass tourism and cruise lines. A strong and convincing precedent for this moving was made in Odysseus's legendary journey from Troy to his home, Ithaca. His legacy injects the gargantuan contemporary cruise-liner with mythical relevance. Yet, rather than an exotic escapade, Odysseus's life takes the shape of a voyage at sea interspersed with particular and often troublesome social encounters, each of which happens to be an island.

Phaeacia, by many identified as the present island of Corfu, stands out for what it tells us about the meaning of an island in human life. Here, Odysseus endures close to a quarter of his entire journey home and passes his time recounting personal mishaps. Entertaining the court of king Alcinoös, he is treated as honorary guest and shares with them his encounters with the Lotus Eaters, the Cyclops, Circe, the Sirens, and Scylla and Charybdis. Unlike a Scheherazade who uses storytelling (or, rather: the retelling of tales read and received) as a tactic to avert her own death, to convert her listener along the way, Odysseus answers to a divine command to narrate his own experiences to continue his homecoming by creating empathy. Throughout the tales, one motif prevails: getting to the island isn't the challenge; rather, taking leave from it is problematic. Making it back onto the sea to continue life implies cracking a secret code, turning him into a hacker of a societal system.<sup>5</sup>

Odysseus's telling restages and gives glamour to the poet's own

Saltando de uma ilha a outra: certamente uma característica do turismo e dos cruzeiros em massa do século XX. A lendária jornada de Odisseu, de Troia até sua casa, Ítaca, constituiu um precedente forte e convincente dessa movimentação. Seu legado injeta relevância mítica aos adeptos contemporâneos e gargantuescos dos cruzeiros. No entanto, mais que uma escapada exótica, a vida de Odisseu assume a forma de uma viagem marítima intercalada por encontros sociais particulares e frequentemente problemáticos, cada um deles sendo uma ilha.

Esquéria, identificada por alguns como a atual ilha de Corfu, destaca-se pelo que nos diz sobre o significado de uma ilha na vida humana. Aqui, Odisseu suporta quase um quarto do total de sua jornada para casa e passa o tempo recontando seus percalços pessoais. Entretendo a corte do rei Alcínoo, é tratado como convidado de honra e compartilha com eles seus encontros com os Lotófagos, os Ciclopes, Circe, as Sereias, e com Cila e Caribde. Diferentemente de Xerezade, que conta histórias (ou melhor, que reconta fábulas lidas e ouvidas) como tática para evitar sua própria morte, para converter seu ouvinte ao longo desse percurso, Odisseu responde a um comando divino para narrar suas próprias experiências, criando empatia, de modo a continuar sua volta para casa. Ao longo das narrativas, um tema prevalece: o desafio não é chegar à ilha; pelo contrário, deixá-la é que é problemático. Retomar o caminho do mar para continuar a vida implica desvendar um código secreto, o que faz dele um *hacker* do sistema da sociedade<sup>5</sup>.

A narrativa de Odisseu resgata e confere glamour à própria narrativa do poeta em tempo real. Assim, a história que o leitor solitário ora encontra reflete perfeitamente os contos ouvidos pelos feácios. Esse alinhamento impecável entre o leitor distante e o ouvinte em tempo real também equipara o poema a uma ilha. O livro-ilha de Esquéria poderia ser facilmente comparado a uma Coreia do Norte hedonista: para eles, esforçar-se e ser essa sociedade feliz, opulenta e amante das artes que eles se tornaram, implica evitar todo e qualquer contato com estrangeiros. Por meio de um controle rígido de comércio com o mundo exterior, sua noção de paz é fundada no isolamento, e não na troca mútua. Apesar da reclusão e do potencial tédio, a vida em Esquéria, com toda sua beleza e prazer, de fato leva a imaginar se não seria mais fácil ser alguém insular que alguém social... É mais fácil ler do que parar de fazê-lo.

Se um leitor é tipicamente solitário, o contador de histórias também é. Na sua chegada, Odisseu está só. Ninguém de sua tripulação conseguiu chegar tão longe. Seu despertar na ilha perdura na memória visual do leitor. Nu, levado a terra firme depois de um naufrágio, ele está inconsciente e é encontrado pela jovem Nausícaa, em pleno frescor adolescente. É somente graças à magia de Atena que o náufrago volta no tempo e se transforma em um homem atraente. O encontro apresenta um potencial renascimento em outra sociedade. Aqui, a ilha não é um ovo; pelo contrário, chegar nela é como sair do ovo. Por

la vida humana. Aquí, Odiseo permanece una cuarta parte de su viaje a casa y pasa su tiempo contando desgracias personales. Entreteniéndose a la corte del rey Alcinoos, es tratado como invitado de honor y comparte con ellos sus encuentros con los Comedores de Loto, los Cíclopes, Circe, las Sirenas y Escila y Caribdis. A diferencia de una Scheherazade que utiliza la narración (o, más bien: el recontar historias leídas y recibidas) como una táctica para evitar su propia muerte, para convertir a su oyente en el camino, Odiseo responde a un mandato divino de narrar sus propias experiencias para continuar su regreso a casa mediante la creación de empatía. A través de los cuentos, prevalece un motivo: llegar a la isla no es el desafío; por el contrario, despedirse de ella es problemático. Volver al mar para continuar la vida implica descifrar un código secreto, convirtiéndolo en un *hacker* (pirata) de un sistema social.<sup>5</sup>

Las narraciones de Odiseo restauran y dan glamour al relato del poeta en tiempo real. Y, por lo tanto, la historia que ahora se encuentra el solitario lector refleja perfectamente los cuentos que los Feacios escuchan. Esta alineación impecable entre el lector distante y el oyente en tiempo real también iguala el poema a una isla. La isla-libro de Phaeacia podría compararse fácilmente a una hedonista Corea del Norte: para ellos, el prosperar y ser la sociedad feliz, opulenta y amante del arte en la que se han convertido, requiere evitar todo contacto con los extranjeros. A través de un estricto control del comercio con el mundo exterior, su idea de la paz se funda en el aislamiento en

lugar del intercambio. A pesar del aislamiento y del potencial aburrimiento, la vida en Phaeacia en toda su belleza y disfrute hace que uno se pregunte si es más fácil ser insular que social... más fácil leer que parar de leer.

Si un lector es estereóticamente solitario, el narrador también es un solitario. A su llegada, Odiseo está solo. Nadie de su tripulación ha conseguido llegar tan lejos. Su despertar en la isla se adhiere a la memoria visual del lector. Desnudo, arrastrado hasta la orilla después de un naufragio, es inconsciente y encontrado por el joven Nausícaa en su plena adolescencia. Sólo gracias a la magia de Athena el náufrago rebobina su edad y se transforma en un hombre atractivo. El encuentro presenta un potencial renacimiento en otra sociedad. Aquí, la isla no es un huevo; más bien, llegar a la isla es como abrir la cáscara del huevo. Fortuitamente, sin embargo, Ulises no pasa como Feacio; pasa con el fin de transgredir. Necesita para despedirse y terminar un bucle para reinsertarse, dolorosamente, en su Ítaca natal. Su *quasi*-asimilación en Phaeacia sugiere alienación y congelación temporal como ingredientes necesarios en la receta que le (re) torna el líder de su propia sociedad. En este caso, el poder legítimo significa habilidad, retórica y persistencia, más que linaje o mandamiento divino. Y, del mismo modo, aislamiento social no significa convertirse en el náufrago terminal, sino la preparación para el Gobierno soberano.

\* \* \*

La vida en Papeete pronto se convirtió en una carga. Era Europa

telling in real time. And, so, the story the lonely reader now encounters perfectly mirrors the tales the Phaeacians hear. This spotless alignment between distant reader and real time listener also equates the poem to an island. The book-island of Phaeacia could be most easily compared to a hedonistic North Korea: for them, to thrive and be the happy, opulent, art-loving society they have become, any and all contact with strangers is to be avoided. Through a strict control of commerce with the outside world, their notion of peace is founded on isolation rather than on mutual exchange. Despite the seclusion and potential boredom, life in Phaeacia in all its beauty and enjoyment does make one wonder whether it is easier to be insular than social... easier to read than to stop reading.

If a reader is stereotypically lonely, the storyteller is also a singleton. Upon arrival, Odysseus is alone. Not one of his crew has made it so far. His awakening on the island sticks to the reader's visual memory. Naked, washed ashore after a shipwreck, he's unconscious and found by the young Nausícaa in adolescent bloom. Only thanks to Athena's magic does the shipwrecked rewind age and transform into an attractive man. The meeting presents a potential rebirth into another society. Here, the island isn't an egg; rather, arriving at the island is like popping out of the egg. Eventually, though, Odysseus doesn't pass as Phaeacian; he passes in order to transgress. He needs to take leave and complete a loop to re-insert himself, painfully so, into his native Ithaca. His quasi-assimilation into

Phaeacia suggests alienation and temporal freezing as necessary ingredients in the recipe that would (re) gain him the leadership over his own society. In his case, legitimate power means skill, rhetoric, and persistence, more so than bloodline or divine command. And, similarly, social isolation doesn't signify becoming the terminal castaway, but preparation for sovereign governance.

\* \* \*

Life at Papeete soon became a burden. It was Europe—the Europe which I had thought to shake off—and that under the aggravating circumstances of colonial snobbism, and the imitation, grotesque even to the point of caricature, of our customs, fashions, vices, and absurdities of civilization. Was I to have made this far journey, only to find the very thing which I had fled?

...

The European invasion and monotheism have destroyed these vestiges of a civilization, which had its own grandeur.

—Paul Gauguin, *Noa Noa*

Consider the myriad of avant-garde artists as antipodes of Odysseus. Like Paul Gauguin in the South Pacific, they intentionally make it onto the island in their quest for novelty encrusted in the primal circle of its geography. Only by stubbornly piercing deeper inland, does Gauguin overcome disappointment and eventually find the truth of happiness—a truth he nevertheless decides to abandon upon return to France. Living with a beautiful young native (a detail

fim, no entanto, Odisseu não passa por feácio; ele passa com o intuito de transgredir. Ele precisa partir e completar um ciclo para se reinserir, de maneira bastante dolorosa, em sua Ítaca nativa. Sua semiassimilação em Esquéria sugere a alienação e o congelamento temporal como ingredientes necessários da receita que lhe faria (re)conquistar a liderança de sua própria sociedade. No caso dele, o poder legítimo significa habilidade, retórica e persistência, mais que descendência ou ordem divina. E, do mesmo modo, o isolamento social não significa tornar-se o náufrago derradeiro, mas sim a preparação para um governo soberano.

\* \* \*

**A vida em Papeeté, depois me tornou pesada.**

**Aquilo era Europa – a Europa da qual eu tinha pensado livrar-me! – com vários agravantes, além do esnobismo colonial, a imitação, grotesca até a caricatura, de nossos costumes, modas, vícios e ridicularias civilizadas. Fazer uma viagem tão longa para encontrar isso, para encontrar o mesmo de que eu vinha fugindo!**

[...]

**A invasão europeia e o monoteísmo destruíram os vestígios de uma civilização que teve sua grandeza.**

—Paul Gauguin, *Noa Noa*

Considere a miríade de artistas de vanguarda como antípodas de Odisseu. Assim como Paul Gauguin no Pacífico Sul, eles chegam à ilha intencionalmente em sua busca por

novidades incrustadas no círculo primal de sua geografia. É somente ao penetrar obstinada e profundamente em terra, que Gauguin consegue superar o desapontamento e finalmente encontra a verdade da felicidade – uma verdade, contudo, que ele decide abandonar ao retornar à França. Vivendo com uma bela e jovem nativa (um detalhe que não deve ser omitido, considerando que ela é crucial no oferecimento do acesso ao verdadeiro Outro), ele atinge um ponto de simplicidade, de uma vivência atemporal – feito uma criança desprovida de civilização – que marca simultaneamente um ponto alto de sua própria produção artística. O Taiti representa o mais profundo eu de Gauguin: somente entrando em contato com seu outro supostamente radical, ele consegue voltar a si. Assim, essa ilha não só reconta a história de declínio recebida, mas também a da origem dupla, da necessidade discursiva de um outro dialético que revela seus verdadeiros primórdios – *Acima de tudo, eles me ensinaram a me conhecer melhor; eles me ensinaram a mais profunda verdade.*

Aninhado no meio da ilha, o ateliê de Gauguin é purificado da dúvida e da influência exterior. Seu processo é totalmente intuitivo, e as cores são transferidas diretamente da natureza voluptuosa para a página – sem traduções ou filtros. Em isolamento e protegido da corrupção, esse artista habita o equivalente cultural do protótipo do laboratório científico, onde os agentes mediadores que levam da hipótese à teoria são silenciados numa caixa-preta. No meio-termo entre esse ateliê no Taiti

**—la Europa que yo creía haberme quitarme de encima— y ello bajo las agravantes circunstancias del esnobismo colonial y la imitación grotesca, incluso hasta el punto de la caricatura, de nuestras costumbres, modas, vicios y absurdos de la civilización. ¿Acaso hice este viaje largo, sólo para encontrar aquello de lo que yo había huido?**

[...]

**La invasión europea y el monoteísmo han destruido estos vestigios de una civilización, que tenía su propia grandeza.**  
—Paul Gauguin, *Noa Noa*

Consideremos la infinidad de artistas de vanguardia como la antípoda de Odiseo. Al igual que Paul Gauguin en el Pacífico Sur, llegan intencionalmente a la isla en búsqueda de la novedad alojada en el círculo primordial de su geografía. Sólo penetrando obstinadamente tierra adentro, Gauguin supera la decepción y finalmente encuentra la verdad de la felicidad —una verdad que sin embargo decide abandonar para regresar a Francia. Al vivir con una hermosa joven nativa (un detalle que no debe omitirse, ya que ella es crucial para facilitar el acceso al Otro real), él llega a un punto de simplicidad, de vida atemporal —como un niño sin civilización— que al mismo tiempo marca un hito en su propia producción artística. Para Gaugin, Tahití representa lo más profundo de sí mismo: sólo estando en contacto con quien se supone su Otro más opuesto puede llegar a ser él mismo. Y así, esta isla no sólo vuelve a contar el relato recibido de la decadencia, sino que también el del origen dual,

el de una necesidad discursiva de un otro dialéctico que revela verdaderos comienzos —*Sobre todo, me han enseñado a conocerme mejor; ellos me han dicho la verdad más profunda.*

Anidado en el interior de la isla, el estudio de Gauguin se limpia de duda y de la influencia exterior. Su proceso es totalmente intuitivo y los colores se transfieren directamente de la naturaleza exuberante hacia la página —sin traducciones o filtrado. Aislado y protegido de la corrupción, este artista habita el equivalente cultural del laboratorio de ciencias prototípico, donde los agentes mediadores que conducen desde la hipótesis a la teoría son silenciados en una caja negra. En un punto intermedio entre el estudio en Tahití y el más avanzado Fermilab se sitúan las preservadas islas tortuga de Darwin, como incubadoras de un desarrollo natural único y espontáneo.

\* \* \*

**Lo que las personas habían dejado atrás –un par de zapatos, un gorro de tiro, algunas faldas descoloridas y abrigos en armarios—, aquellos objetos mantenían la forma humana y el vacío indicaba cómo una vez estuvieron llenos y animados...**

[...] **y la nariz suave de los aires de mar húmedos y fríos, frotando, husmeando, repitiendo y reiterando sus preguntas —”¿Te desvanecerás? ¿Perecerás?”**

—Virginia Woolf, *Al faro*

Nunca pensé en mí como una isleña —prefiero la infinidad de la tierra a la del agua. Por lo menos, así me sentí cuando llevé a cabo esta obra. Poco después, me di cuenta de que

not to be omitted, as she is crucial in providing access to the real Other), he reaches a point of simplicity, of a timeless living—like a child without civilization—that simultaneously marks a high point in his own artistic production. Tahiti stands for Gauguin’s deepest self: only by getting in touch with his supposed radically other, can he come to his own. And so, this island not only retells the received tale of decay, but also of the two-fold origin, of a discursive need for a dialectical other who reveals true beginnings—*Above all, they have taught me to know myself better; they have told me the deepest truth.*

Nested in the insides of the island, Gauguin’s studio is cleansed of outside influence and doubt. His process is fully intuitive, and colors transfer directly from luscious nature onto the page—no translations or filtering. In isolation and protection from corruption, this artist inhabits the cultural equivalent of the prototypical science lab, where the mediating agents that lead from hypothesis to theory are silenced in a black box. In the middle ground between this studio on Tahiti and a state-of-the-art Fermilab stand Darwin’s sheltered turtle islands as incubators for unique, effortless natural development.

\* \* \*

**What people had shed and left—a pair of shoes, a shooting cap, some faded skirts and coats in wardrobes—those alone kept the human shape and the emptiness indicated how once they were filled and animated....**

**... and the soft nose of the clammy sea airs, rubbing, snuffing, iterating, and reiterating their questions—“Will you fade? Will you perish?”**  
—Virginia Woolf, *To the Lighthouse*

I didn’t think of myself as an island person—I like the infinity of land over that of water. Or that’s how I felt when setting out on this piece. Soon thereafter, I came to realize that, for the last eight years, I had in fact been living on an island. The island on which I’ve been living is called “the city.” Coincidentally, my current home is situated between Atlantic Avenue and Pacific Street, reducing what is a continent to the size of a single block, turning the ground underneath my feet into an island minuscule in radius. The place that triggered these realizations and the re-connections with the diverse islands in my life was not the one of my daily surroundings. It was the Ilha do Presídio in the Guaíba Bay.

The day my fellow biennial colleagues and I visited, the Ilha was circumnavigated by a sailboat with black sails and a pirate’s flag. Notably, the pirates didn’t disembark—perhaps because we were there, or perhaps because pirates are, by nature, a horizon appearance, a mirage floating ominously off the shore. Whatever their reasons may have been, these pirates helped me in inhabiting the line between fiction and reality. Fiction, after all, is only a more specific way of engaging reality. They made me ponder the bizarre curator-pirate coincidence. Just like them, we were plotting how to appropriate, albeit discursively so, this space.<sup>6</sup>

e o Fermilab com tecnologia de ponta, sobressaem-se as ilhas das tartarugas protegidas, de Darwin, como incubadoras para um desenvolvimento natural único e sem esforços.

\* \* \*

**Somente os objetos abandonados ou largados pelos armários – um par de sapatos, um boné de caça, saias desbotadas e casacos – conservavam a forma humana e deixavam entrever no vazio como outrora estiveram ativos e plenos de vida [...]**

**[...] até mesmo a curiosidade do vento e a plácida espreita da pegajosa brisa marinha, roçando, indagando e repetindo insistentemente – “será que vocês desbotarão? será que morrerão?”**  
—Virginia Woolf, *Ao farol*

Eu não me via como uma pessoa ilha – gosto mais da infinidade da terra que daquela da água. Ou pelo menos era assim que me sentia até começar este artigo. Logo depois disso, me dei conta de que, nos últimos oito anos, eu estava vivendo, na verdade, em uma ilha. A ilha onde venho vivendo chama-se “cidade”. Coincidentemente, minha casa atual fica entre a Atlantic Avenue e a Pacific Street<sup>6</sup>, reduzindo o que seria um continente ao tamanho de um único quarteirão, transformando o solo sob meus pés em uma ilha de raio minúsculo. O lugar que acionou o gatilho dessas associações e reconexões com as diversas ilhas da minha vida não faz parte dos meus arredores cotidianos. Foi a ilha do Presídio, na baía do Guaíba.

No dia em que eu e meus colegas da 9ª Bienal visitamos a ilha, navegava em seus arredores um veleiro com velas negras e uma bandeira pirata. Notavelmente, os piratas não desembarcaram – talvez porque estivessemos lá, ou talvez porque piratas são, por natureza, uma aparição no horizonte, uma miragem flutuando com ar ameaçador afastada da costa. Sejam quais tenham sido os motivos deles, esses piratas me ajudaram a povoar a linha entre a ficção e a realidade. A ficção, afinal de contas, é só uma maneira mais específica de se envolver com a realidade. Eles me fizeram refletir sobre a proximidade bizarra entre um curador e um pirata. Assim como eles, nós estávamos maquinando como nos apropriar desse espaço, embora apenas no plano discursivo<sup>7</sup>.

Diferentemente daqueles piratas, nós desembarcamos de fato. Foi o primeiro dia de céu aberto na nossa estadia em Porto Alegre, e aproveitei o tempo da viagem pelas águas do Guaíba para assimilar as vistas da cidade que se estendia ao longe. Livres em nosso destino, entramos no modo de introspecção, caminhando em silêncio. O que vimos casava perfeitamente com as imagens vistas em tela nos dias que antecederam a visita. De alguma forma, esse lugar já tinha os ares de um museu; suas pedras e rochas nos diziam para não tocá-las e não causar desordem. Acabei percebendo que aquela não era uma ilha a ser descoberta. Esqueça Gauguin ou Darwin. Você não se apropria da ilha tampouco “entra nela”, como fariam a família Robinson ou um Crusoe. Odisseu estaria totalmente desarmado neste espaço de silêncio e de ecos ocultos.

de hecho, durante los últimos ocho años, había vivido en una isla. La isla en la que he estado viviendo se llama “la ciudad”. Coincidentemente, mi casa actual se encuentra entre Atlantic Avenue y Pacific Street [avenida Atlántico y avenida Pacífico], reduciendo un continente al tamaño de una sola cuadra, convirtiendo el suelo debajo de mis pies en una isla de radio minúsculo. El lugar que desencadenó esta toma de conciencia y las reconexiones con las diferentes islas en mi vida no fue el de mi entorno diario. Fue la Ilha do Presídio en la bahía de Guaíba.

El día en que mis colegas de la Bienal y yo la visitamos, la isla fue rodeada por un navío con velas negras y bandera pirata. Curiosamente, los piratas no desembarcaron —tal vez porque estábamos allí, o quizás porque los piratas son, por naturaleza, una aparición en el horizonte, un espejismo flotando de forma siniestra mar adentro. Fueran cuales fueran sus motivos, estos piratas me ayudaron a ocupar la línea entre la ficción y la realidad. La ficción, después de todo, es sólo una manera más específica de cautivar la realidad. Me hicieron reflexionar sobre la extraña coincidencia del curador-pirata. Al igual que ellos, estábamos planeando cómo apropiarnos, aunque solo discursivamente, de este espacio.<sup>6</sup>

Pero, al contrario que esos piratas, nosotros desembarcamos. Fue el primer día despejado de nuestra estancia en Porto Alegre y yo había usado el tiempo del recorrido en las aguas de Guaíba para admirar las vistas de la extendida ciudad. Una vez liberados en nuestro destino, entramos en modo introspección, caminando en

silencio. Lo que vimos correspondía perfectamente con las imágenes que habíamos visto en la pantalla los días previos a esta visita. De alguna manera, este lugar tenía ya la apariencia de un museo; sus rocas y piedras nos decían que no tocásemos nada y que no fuéramos ruidosos. Me di cuenta de que esta no era una isla para el descubrimiento. Olvídate de Gauguin o de Darwin. Uno no “entra” o se apropia de la Ilha como haría una familia Robinson o un Crusoe. Odisseo habría sido totalmente desarmado en este espacio de silencio y ecos huecos.

Mas que desierta, la Ilha do Presídio puede describirse como desértica.<sup>7</sup> En primer lugar, la formación se ve como un conjunto de rocas apresuradamente agrupado pero nunca realmente acabado, como si hubiera sido abandonado en medio de su ensamblaje (¿dónde estaba la asidua rata almizclera?). Además, la ruina de la prisión que ocupa una parte importante de la isla recuerda a la historia humana. Esta isla arroja el manto de la ficción o el imaginario. A diferencia de la prototípica isla Huevo que llega antes y más allá de lo humano, la Ilha do Presídio ha completado el círculo. Advierte sobre poner un pie en ella otra vez y, así, repetir la misma historia. Arbustos, pájaros, lagartos y escapadas adolescentes nocturnas componen ahora el ecosistema de este lugar que es más real que lo real. En un irónico giro del destino, el grafiti no desentona aquí, sino que se sincroniza perfectamente con el mensaje emitido por el lugar en sí.

La isla, concluí después de mi viaje magnético en compañía de los animales, pasado futuro y futuro

Unlike those pirates, we did disembark. It was the first cloudless day of our stay in Porto Alegre, and I had used the travel time in the Guaíba waters to take in the views of the stretched-out city. Set free at the destination, we went into introspection mode, walking around silently. What we saw perfectly matched the images seen on screen in the days prior to this visit. Somehow, this place had the guise of a museum already; its rocks and stones telling us not to touch or behave rowdily. I came to realize this wasn’t an island for discovery. Forget Gauguin or Darwin. You don’t “get into it” or make the Ilha your own as a Family Robinson or a Crusoe would. Odysseus would have been completely disarmed in this space of silence and hollow echoes.

Rather than desert-ness, *desertedness* best describes the condition of the Ilha do Presídio.<sup>7</sup> Firstly, the formation looks like a set of rocks hastily compiled but never really finished, as if it had been abandoned midway through assembly (where was the assiduous muskrat?). What’s more, the prison-ruin that takes up a substantial part of the island reminds of human history. This island sheds the cloak of fiction or the imaginary. Unlike the prototypical egg-island that reaches before and beyond the human, the Ilha do Presídio has come full circle. It warns one to set foot on it again and, thus, to loop the same story. Shrubs, birds, lizards, and nightly teen escapades now make up the ecosystem of this place that is realer than real. In an ironic twist of fate, graffiti doesn’t contest here, but synchs perfectly with the message emitted by the place itself.

The Ilha, I concluded after my magnetic voyage in the company of animals, past future and future perfect, is an egg of an unearthly species, at once alluding to beginnings and screaming of endings.

**The egg is something in suspense. It has never settled ... I vaguely glance at the egg in the kitchen in order not to break it. I take the greatest care not to understand it. It cannot be understood and I know that if I were to understand the egg, it would only be in error.**  
—Clarice Lispector, *The Egg and The Chicken (I)*

<sup>1</sup> Isn’t it a curious coincidence that in my native tongue, Dutch, the word for island—“ei-land”—could be dissected into “ei-land,” literally meaning egg-land?

<sup>2</sup> At the time of writing, I have a peculiar case staring me right in the face: Cyprus. Entered into an emergency bank freeze, its life floats suspended, putting the inhabitants on the brink of becoming the castaways of the Eurozone. Here, we have the island as the deserter, not as a self-initiated apostate, but as a paradoxical forced secessionist. Its situation begs us to rethink, rather than re-begin, the monetary and economic fantasy of the 1990s. Should Brussels decide to vote away the problem island, it can only be the sign of another circle closing through repetition. If, in the golden days of a peninsular Hellas, problem thinkers would be voted away and ostracized to islands or isolated areas, now it is the continental bureaucracy cutting ties with the islandic Greek.

<sup>3</sup> There was, however, never a doubt about the unity of the kitchen island, brainchild of the 20th-century interior designer. A popular addition to the suburban kitchen since the 1970s, this island visualizes a Fordist approach to domestic work. As bulk presence, often in the middle of the kitchen, it spatializes the specialization and compartmentalization of work. If

Mais que a *desertidão*, é o caráter *desertado* que melhor descreve a condição da ilha do Presídio<sup>8</sup>. Em primeiro lugar, a formação parece um conjunto de rochas compilado apressadamente, mas que nunca foi terminado, como se tivesse sido abandonado no meio de sua montagem (onde estava o perseverante rato-almiscarado?). Mais que isso, as ruínas da prisão, que ocupam uma parte considerável da ilha, fazem lembrar a história humana. Essa ilha estende o manto da ficção ou do imaginário. Diferentemente da ilha-ovo prototípica que se estende antes e para além do humano, a ilha do Presídio fecha o círculo. Ela alerta o sujeito para fincar pé ali novamente e, assim, repetir a mesma história. Arbustos, pássaros, lagartos e escapadelas noturnas adolescentes agora compõem o ecossistema deste local que é mais real que o próprio real. Ironia do destino, o grafite aqui não contesta, mas se mostra em perfeita sincronia com a mensagem emitida pelo próprio local.

Depois de minha viagem magnética na companhia dos animais, no futuro do pretérito e no futuro perfeito, concluí que a ilha é um ovo de uma espécie sublime que, ao mesmo tempo, alude aos primórdios e clama os desenlaces.

**O ovo é uma coisa suspensa. Nunca pousou. [...] – Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. —Clarice Lispector, O ovo e a galinha**

- Não é uma coincidência curiosa o fato de que, em minha língua natal, o holandês, a palavra para ilha – “ei-land” – possa ser desmembrada em “ei-land”, que significa, literalmente, “terra do ovo”.

- No original “desert-ness”. [N.T.]

Durante a redação deste texto, um caso peculiar me encara: o Chipre. Adentrando um congelamento bancário emergencial, a vida lá flutua em suspensão, colocando seus habitantes à beira de se tornarem náufragos da zona do euro. Nesse caso, temos a ilha como desertora – não como apóstata autoiniciada, mas como uma separatista forçada e paradoxal. Sua situação nos implora a repensar, em vez de recomençar, a fantasia econômica e monetária dos anos 1990. Caso Bruxelas decida votar contra a ilha problemática, isso só pode ser mais um sinal do fechamento desse círculo por meio da repetição. Se, nos tempos áureos da Grande Grécia peninsular, pensadores problemáticos eram, por meio de votos, afastados e colocados em ostracismo em ilhas ou áreas isoladas, agora é a burocracia continental que desfaz os laços com a Grécia insular.

- No entanto, nunca houve dúvidas quanto à unidade da “ilha” de cozinha, cria do design de interiores do século XX. Suplemento popular da cozinha suburbana desde os anos 1970, essa ilha visualiza uma abordagem fordista ao trabalho doméstico. Sendo uma presença sólida, normalmente no meio da cozinha, ela espacializa a especialização e compartimentagem do trabalho. Se, anteriormente, todas as atividades aconteciam na mesa da cozinha ou perto dela, agora a preparação tem um local específico, supostamente mais higiênico e eficiente, desconectado do consumo e, muitas vezes, também do preparo.

- E quando o magnetismo se torna o tema principal, chegamos à telepintura e à tele-escultura; Vassilakis Takis no Center for Advanced Visual Studies do MIT

- Sair vivo da ilha: eis o desafio enfrentado em qualquer cidade de porte considerável com problemas de trânsito. Quem nunca passou por isso – seja esperando, no meio de uma ilha de engarrafamento, tentando encontrar o momento exato para cruzar uma avenida? Trata-se de um Odisseu

perfecto, es un huevo de una especie de otro mundo, que alude a los principios al tiempo que grita los finales.

**El huevo es una cosa suspendida. Nunca se posó. Cuando se posa, no es él quien se posó. Fue una cosa que quedó debajo del huevo. Miro el huevo, en la cocina, con una atención superficial para no quebrarlo. Tomo el mayor cuidado para no entenderlo. Siendo imposible entenderlo, sé que si yo lo entiendo es porque estoy equivocándome. Entender es la prueba del error. —Clarice Lispector, *El huevo y la gallina (I)***

- ¿No es una curiosa coincidencia el hecho de que en mi lengua nativa, el holandés, la palabra para isla —“ei-land”— pueda diseccionada como “ei-land,” significando literalmente tierra-huevo?

- En el original “desert-ness”. [N.T.]

En el momento de escribir, tengo un caso peculiar mirándome justo a la cara: Chipre. Tras entrar en un ‘corralito’ de emergencia, su vida flota en suspensión, llevando a los habitantes al borde de ser los náufragos de la Eurozona. Aquí, tenemos la isla como el desertor, no como un apostata auto iniciad, sino como un paradójico secesionista forzado. Su situación nos ruega que repensemos, más que re iniciar, la fantasía monetaria y económica de los 1990s. Si Bruselas decidiese votar la salida de la problemática isla, ello sólo puede suponer el cierre de otro círculo por medio de la repetición. Si, en los días dorados de la Hellas peninsular, se votaba la salida de los pensadores problemáticos, que eran enviados al ostracismo en islas o áreas remotas, ahora es la burocracia continental la que corta lazos con el griego isleño.

- Sin embargo, nunca hubo duda sobre la unidad de la isla de cocina, una creación del diseñador de interiores del siglo XX. Un aditamento popular a la cocina suburbana desde los años setenta, esta isla

visualiza un enfoque fordista del trabajo doméstico. Como presencia voluminosa, a menudo en medio de la cocina, da espacio a la especialización y división del trabajo. Si con anterioridad toda la actividad se llevó a cabo en, o cerca de, la mesa de la cocina, ahora la preparación tiene un lugar específico, supuestamente más higiénico y eficiente, desconectado del consumo y, con frecuencia también, de la cocina.

- Y cuando el magnetismo se convierte la materia primaria en el arte, llegamos a la tele-pintura y la tele-escultura; Vassilakis Takis en el Center for Advanced Visual Studies del MIT.

- Vivir fuera de la isla: es un desafío en cada ciudad considerablemente grande con problemas de tráfico. ¿Quién no ha estado allí, esperando, en medio de una isla de tráfico, tratando de encontrar el momento adecuado para cruzar a la otra parte de la avenida? Es Odiseo, brevemente, actualizado... hasta que un conductor desinteresado disminuye su velocidad o hasta que la ciudad decide invertir en puentes peatonales.

- El incidente también me llevó a reflexionar sobre mi propia práctica. Me pregunté cómo yo, como un agente flotante, interactué con la corriente principal y las restantes corrientes de intercambio. ¿Quién, pensé, podría reclamar realmente una legítima propiedad en el campo (uno plagado de incertidumbre sobre la propiedad intelectual) en que transitamos? Incluso, ¿por qué continuar dividiendo las aguas entre piratas y marineros inocentes?

- En la traducción en inglés del texto, Deleuze utiliza “desertedness” y “desertness” de forma intercambiable, mezclando pasado con el presente.

previously all activity took place at, or close to, the kitchen table, now preparation has a specific, supposedly more hygienic and efficient, place disconnected from consumption, and, frequently also, from cooking.

- And when magnetism becomes the primary matter in art, we land at telepainting and telesculpture; Vassilakis Takis at MIT’s Center for Advanced Visual Studies.

- Making it alive off the island: it’s a challenge faced in every decently sized city with traffic issues. Who hasn’t been there—waiting, in the middle of a traffic island, trying to find the right moment to cross the other part of the avenue? It’s Odysseus, briefly, reloaded...until a selfless driver lowers her speed or until the city decides to invest in footbridges.

- The incident also moved me to reflect on my own practice. I wondered how I, as free-floating agent, interacted with the mainstream and extant flows of exchange. Who, I thought, could actually claim legitimate ownership in the field (one rife with uncertainty over intellectual property) in which we traffic? More, why continue dividing the waters between pirates and innocent sailors?

- Note how the quoted English translation of Deleuze’s text uses “desertedness” and “desertness” interchangeably, mixing past with present.

Works Cited

Axtell, James ed. *Indian Peoples of Eastern America: A Documentary History of the Sexes*. New York: Oxford University Press, 1981. Available at http://www.firstpeople.us/FP-Html-Legends/TheCreationStory-Iroquois.html.

Darwin, Charles. *Voyage of the Beagle (1845)*. Excerpt taken from http://www.galapagoscruise.com.ec/galapagos-turtles.

Deleuze, Gilles. “Desert Islands.” In *Desert Islands and Other Texts 1953-1974*. New York: Semiotext(e), 2004, 9–14.

Gauguin, Paul. *Noa Noa* (1892), trans. O.T. Theis (downloaded from sacred-texts.com).

Homer. *Odyssey* (book VI, v. 259–264), trans. Ian Johnston. Excerpt taken from http://records.viu.ca/~johnstoi/homer/odysseytofc.htm.

Lispector, Clarice. “The Egg and The Chicken (I).” *Selected Crónicas*. Trans. Giovanni Pontiero. New York: New Directions, 1992, 78.

Swift, Jonathan. *Gulliver’s Travels (1735)*. Excerpt taken from http://classclit.about.com/library/bl-etexts/jswift/bl-jswift-gull-3-3.htm.

Woolf, Virginia. *To the Lighthouse (1927)*. New York and London: Harvest Book, 1981, 129.

brevemente atualizado... Até que uma motorista altruísta reduza a velocidade ou até que a cidade decida investir em passarelas.

6 “Avenida Atlântica” e “avenida Pacífico”, em livre tradução.

7 Esse incidente também me levou a refletir sobre minha própria prática. Fiquei pensando como eu, uma agente que flutua livremente, interajo com os fluxos de troca convencionais e existentes. Cheguei a pensar: quem poderia de fato reivindicar propriedade legítima no campo (repleto de incertezas sobre propriedade intelectual) em que transitamos? E mais, por que continuar dividindo as águas entre marujos inocentes e piratas?

8 É interessante observar como a tradução inglesa – *Desert Islands and Other Texts 1953–1974*, da editora Semiotext(e), 2004 – do trecho de Deleuze citado neste texto utiliza os termos “*deserted*” (desertado) e “*desert*” (deserto) indistintamente, misturando o passado com o presente.

#### Bibliografia

AXTELL, James (ed.) *Indian Peoples of Eastern America: A Documentary History of the Sexes*. Nova York: Oxford University Press, 1981. Trecho disponível em: <http://www.firstpeople.us/FP-HTML-Legends/TheCreationStory-Iroquois.html>, em inglês.

DARWIN, Charles. *Voyage of the Beagle* (1845). Trecho disponível em: <http://www.galapagos-cruise.com/ec/galapagos-turtles>, em inglês.

DELEUZE, Gilles. *A Ilha Deserta e outros textos*. Trad.: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004, pp. 6–11.

GAUGUIN, Paul; MORICE, Charles. “Noa Noa, a ilha feliz”. Trad.: Alberto Farah. Rio de Janeiro: *O Cruzeiro*, 1948.

HOMERO. “Canto VI”. In: *Odisseia*. Trad.: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.

LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Trad.: Octávio Mendes Cajado. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987, pp. 192–193.

WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Trad.: Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993, pp. 130–131.

#### Obras Citadas

Axtell, James ed. *Indian Peoples of Eastern America: A Documentary History of the Sexes* (Nueva York: Oxford University Press, 1981). Disponível em: <http://www.firstpeople.us/FP-HTML-Legends/TheCreationStory-Iroquois.html>.

Darwin, Charles. *Voyage of the Beagle* (1845). Disponível em: <http://www.galapagos-cruise.com/ec/galapagos-turtles>.

Deleuze, Gilles. *La isla desierta y otros textos*. Ed. David Lapoujade e trad. José Luis Pardo. Valencia: pre-textos, 2005.

Gauguin, Paul. *Noa Noa, la vida feliz*. Mcaciones Aka, 2000.

Homer. *Odyssey* (book VI, v. 259–264), trans. Ian Johnston. Disponível em: <http://records.viu.ca/~johnstoi/homer/odysseytofc.htm>.

Lispector, Clarice. *El huevo o la gallina (I)*. Disponível em <http://nuevasletrasun.blogspot.com.br/2009/08/el-huevo-o-la-gallina.html>.

Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels* (1735). Disponível em <http://classclit.about.com/library/bl-etexts/jswift/bl-jswift-gull-3-3.htm>.

Woolf, Virginia. *Al faro*. Barcelona: Lumen, 2004.





## Ilha onde tudo é

Olha só essa ilha, ilha mágica, ilha onde tudo é  
folhas de louro e cruz de São Nino  
recifes de coral pilando jade,  
violino Stradivarius somado ao teclado de Bach,  
o cachimbo de Magritte e o chapéu de Vladimir Monomakh,  
o contador de Geiger contando memórias perdidas de Alzheimer  
Enquanto as leis de Einstein andam com pantufas de Wittgenstein,  
o pêdulo de Foucault e, por que não? Foucault ele mesmo  
Aquele outro Foucault, ele mesmo, o outro Foucault,  
e... Umberto Eco,  
botas Zebu e produtos eco – ah! Ecoam Foucault,  
e frango El Pollo Loco, vá vá, sim, vá vá,  
estéril moloko, sabe, também, natural moloko, saudável sim,  
cachos naturais, frizz, frios e açúcar de polvilhar  
lugares com pó, lugares a limpar, lugar do achado,  
e lugar a se libertar, o flashback do flash  
argh, e Bashô, e isso e aquilo, e não é só, não só isso, de tudo, disso!

Olha só essa ilha, ilha mágica, ilha onde tudo é:  
cérebro de ovelha, simples, assim como cérebro humano,  
de novilho, novo e do cão, latindo de galinha, que não pensa em nada e do galo a cacarejar  
toalhas brancas, limpas, e meias de seda  
e decisões que partem de tristezas e tranças a congelar  
poesia e prosa, epoxy e rosa, quem tem olfato? e appetite?  
cortinas e panos, chãos e tetos, portas e alçapão  
afe, e Bashô, e isso e aquilo, e não é só, não só isso, de tudo, disso!

## Isla donde todo está

Sólo mira esta isla, la isla mágica, isla de todo:  
hojas de laurel y cruces gregorianas, arrecifes de coral quebrando jade violines Stradivarius sumando teclados a Bach,  
y la pipa de Magritte y ese sombrero de Monomakh  
y el contador de Geiger cuenta los trazos perdidos de Alzheimer  
mientras las leyes de Einstein andan con pantuflas de Wittgenstein  
el péndulo de Foucault, y ¿por qué no? el propio Foucault,  
ese otro Foucault, sí, ese otro Foucault y... Umberto Eco  
botas de Ecco y cosas eco-oh! eco Foucault,  
y el pollo de El Pollo Loco, ve, ve, sí ve ve,  
moloko esterilizado, sabes, también, moloko tan natural, ciertamente tan saludable  
espirales naturales, crujientes, cortes fríos y azúcar en polvo  
puntos de polvo, puntos que lavar, puntea la caza  
y puntos para desenlazar, destellos devueltos,  
aagh, y Basho, y y y esto y lo otro, ¡y eso no es nada de lo que es todo, de todo, de aquello!

## Island Where Everything Is

Just look at this island, the magic island, Island of everything:  
laurel leaves and Georgian crosses, corral riffs and that pestle nephrites, Stradivarius' violins added keyboards of Bach,  
a pipe of Magritte and that hat of Monomakh,  
and the counter of Geiger count the lost tracks of Alzheimer,  
as the laws of Einstein walk with slippers of Wittgenstein,  
the pendulum of Foucault and, why not? Foucault himself,  
that other Foucault, yes, that other Foucault!  
and... Umberto Eco,  
boots of Ecco and products eco- oh! echo Foucault,  
and chicken El Pollo Loco, go go, yes go go,  
sterilised moloko, you know, also, so natural moloko, so healthy indeed, natural curls, crisps, cold cuts, powdered sugar,  
spots to powder, spots to wash, spot the catch  
and spots to unleash, flashes back flash,  
aagh, and Basho, and and and this and that,  
and that's not all at all, of all, of that!

Just look at this island, the magic island, Island of everything:  
sheep's brain, plain, as plain as human brain,  
calf's brain, young brain and dog's brain barking,  
hen's brain, think none of it and rooster's brain crowing,  
clean white hot towels and soft silk socks,  
and new decisions due to sadness and: winter frozen dreadlocks,  
poetry and prose, epoxy and rose, who's got the nose? and the appetite?  
curtains and fabrics, floors and ceilings, doors and traps,  
aagh, and Basho, and and and this and that,  
and that's not all at all, of all, of that!

Veja só essa ilha, ilha mágica, onde tudo é fitas rosadas e necro românticos associado arduoso, os livros de Apresian sobre a semântica do léxico esse Pokémon, aquele Pokémon, cutuquem os Pacman Lautréamont e seu grito: Venham! Humanos! doce aspirina e amarga, como é amarga, a novalgina furta cor - do mundo todo, por toda parte, a vitamina, Pentalgina - cinco vezes mais forte que a dor, mais dolorosa, assassina o campo russo e a intencionalidade da intenção, morta Tio Kolia e Tio Vanya, poderia ficar mais paternal? E as três irmãs, um celeiro, um banheiro, uma raiz por cachecol quatro quartos e cinco noites ao vivo, mais linhas por gravar trinta e oito papagaios e dezesseis habilidosos doutores oferecem ajuda olhares suspeitos e “Otto e mezzo” e multiplicação menos adição, reage, re-encena ursinho Puff, aguenta a barra comigo e meu primo Lufi, que rouba porquinhos, e multicoloridas aves-do-paraíso, em pouso esperando o acaso novas caras, novas vozes, e vinhos que não sabemos pronunciar o nome, e o vestido de chita, a bunda arrebita, e o tempo confortavelmente a passar, o que pode se usar, querendo chupar, fica. Vai nessa! e não é só, não só isso, de tudo, disso!

Veja só essa ilha, ilha mágica, onde tudo é um cedo-vem na mão e uma gaivota a voar, uma carroça no céu, e um barco no mar, observam o dragão de cinco cabeças e um anjo de sete bocas um submarino submerso e um coquetel de vodka, saúde! cerveja com colarinho e um milagre qualquer, nada a entumecer um rosto pálido e uma bola de cobre, largada no canto do shopping ao contrário do galo dourado e do MC chamado Schuster afe, e Bashô, e isso e aquilo, e não é só, não só isso, de tudo, disso!

Sólo mira esta isla, la isla mágica, isla de todo: listones rosados y necrománticos envueltos asociales artísticos, libros de Apresian en términos semánticos este Pokemon y ese Pokemon, vayamos todos a clavarnos con Pacman Lautréamont y el alarido estruendoso ¡Vamos! ¡Humano! y el dulce citramon y el agrio agrio analgin entonces seroburomalin – primer mundo entero, sí, esparcido, una vitamina, Pentalgin H – cinco veces más fuerte que el dolor, doloroso, asesino el campo ruso y la voluntad voluntariosa, la mataron, Tío Kolia y tío Vania, ¿qué tanto más tío se puede ser? y tres hermanas, y granero, y baño, y raíces de árbol como mascada cuatro habitaciones y cinco animadas veladas, siempre más líneas que trazar, treinta y ocho pericos y dieciséis hábiles doctores ofrecen ayuda, miradas culpables y 8½, y multiplica menos suma, así que reaccione, re-accione resiste Winny, resiste conmigo y mi primo Winnie, quien ha robado cerdos gordos, y aves del paraíso de vibrantes colores, esperan sentadas el atardecer con nuevos rostros y voz pero vinos que no podemos pronunciar, y vestidos de zaraza, alardeando traseros, conforme pasa cómodo el tiempo,

lo que se puede vestir y que se anhela engullir ha quedado atrapado, ¡ve por él! aagh, y Basho, y y y esto y aquello, ¡y eso no es nada de lo que es todo, de todo, de aquello! Sólo mira esta isla, la isla mágica, isla de todo: en la mano un carbonero y en una nube, un pelicano, observa el carruaje en el cielo y la barca en el mar, contempla el dragón de cinco cabezas y el ángel con siete bocas un submarino sumergido y vodka ‘Marino’, ¡di salud! cerveza con espuma y otro milagro cualquiera, nada para regodear, un pálido rostro y una pelota de cobre, dejados al olvido en la esquina del comercio, a diferencia del gallo dorado y el rapero llamado Schuster, aagh, y Basho, y y y esto y aquello, ¡y eso no es nada de lo que es todo, de todo, de aquello!

Just look at this island, the magic island, Island of everything: pink ribbons and wrapped necromantics, artful asocial, books by Apresian on lexical semantics, this Pokemon and that Pokemon, lets all poke it with Pacman Lautréamont and the loud scream Come on! Human! and sweet citramon and bitter bitter analgin, then seroburomalin - first worldwide, yes, widespread, a vitamin, Pentalgin H - five times stronger than pain, painfuller, a killer that Russian field and wilful will, killed her, Uncle Kolia and uncle Vania, how much more uncle can it get? and three sisters, and barn, and bath, a tree root as scarf, four rooms and five live evenings, ever more lines to carve, thirty eight parrots and sixteen slick doctors offer help, guilty looks and 8½, and multiply minus add, so react re-enact, bear Winny, bear with me and my cousin Winnie, who's stolen fat pigs, and bright coloured paradise birds, sit awaiting a sunset, with new faces and voice but wines we can't pronounce, and chintz dresses, flaunt asses, as time comfortably passes, what may be worn and wants to be sucked stuck, go for it! aagh, and Basho, and and and this and that, and that's not all at all, of all, of that! Just look at this island, the magic island, Island of everything:

a titmouse in the hand and seagull in the cloud, see a chariot in the sky and a boat in the sea, watch a five headed dragon and a seven mouth angel a submarine submerged and vodka ‘Marine’, say cheers! beer with foam and just another regular miracle, with nothing to bloat, a pale face and a copper ball, left forgotten in the corner mall, unlike the golden rooster and the rapper named Schuster, aagh, and Basho, and and and this and that, and that's not all at all, of all, of that!

Veja só essa ilha, ilha mágica, onde tudo é estátua da Liberdade e catedral de São Vito, duas grandes torres (nenhuma das duas ainda implodidas) verdade verdadeira... isso sim, é tudo real, e a ponte do rio Neva, pessoas a se encontrar, pontos de vista escuros para pontos de vista brancos manchados o Rio Negro como capital nórdica, onde descansam os reis um passarinho e um passarão num bater de asas sem fim uma pizza gostosa e uma pizza pra viagem, entregue por gêmeos na esquina da praça, servida em fatias, a calmaria Pizza quaresmeira e carne congelada, por favor, Ricota e azeite, Ivan Lendl acerta um “ace”, Um conto fantástico, um rabo de bicho, o rabo da cobra ao acenar, Realismo de pia, eufemismos e meio realismo, remédios pra gripe, antidrepressivos, meios contra feitiços, lágrimas profundas, leve cintilo, caca de nariz, sucesso profissional, charretes e escadas psicanálise e análise geral pra que a mente fique estabilizada afe, e Bashô, e isso e aquilo, e não é só, não só isso, de tudo, disso!

Veja só essa ilha, ilha mágica, onde tudo é um túmulo para Felix Edmundovich Dzerzhinsky, lápide no topo um hino para Leonid Dneprodzerzhinsky sob a pedra uma nova órbita e o velho Arbat, ainda que quase circular e defesa tripla para todos os moços a pousar menta piperita e succulenta fruta, aos franceses framboesa parada do dia dos trabalhadores e capital burguesa canções de Chukovsky ao som da música de Tchaikovsky livros de Maiakovski com fotografias de Makovsky, tudo fica lúgubre Kaftan amarelo e “Fonte Azul” em espírito evocados, “Fantasma Branco” e o garoto Anton, serão ambos provocados afe, e Bashô, e isso e aquilo, e não é só, não só isso, de tudo, disso!

**Este texto é uma tradução de Остров, где всё есть música de Psoy Korolenko, feita do russo para o inglês por Lester & Malasauškas.**

Sólo mira esta isla, la isla mágica, isla de todo: Estatua de la libertad y Catedral de San Vicente ambas grandes torres (ninguna de ellas ha salido volando todavía) cierto como el silbido... sí claro, todo esto es cierto, y un puente que cruza Nevu, una persona se despide, Y puntos de vista negros para pruebas de tiempo entintadas de blanco, Río negro para capital nórdica, donde reposan los reyes, un pequeño pájaro y un pájaro grande, en incesante aleteo, un pizza deliciosa y una pizza por encargo, entregada por gemelos, en la esquina de la plaza, sirven por rebanada un pedazo, lul pizza prestada y carne congelada por favor, sí, hermosa por favor, queso *cottage* y aceite prestado, saque as de Ivan Lendl, una historia mágica, el rabo de un animal, llama la cola de una serpiente, realismo de tarja de cocina, eufemismos y revuelto realismo, medicinas contra el resfriado, medicinas contra la melancolía, mecanismos contra el hechizo, lágrimas del pozo, brillando con suavidad, sodomita de la nariz, éxito de oficina, carruajes y escaleras, psicoanálisis, y análisis general para que esos cerebros se mantengan en orden, aagh, y Basho, y y y esto y aquello, ¡y eso no es nada de lo que es todo, de todo, de aquello!

Sólo mira esta isla, la isla mágica, isla de todo: una tumba para Felix Edmundovich Dzerzhinsky, piedra en la cima un anatema para Leonid Ilyich Dneprodzerzhinsky, debajo de la roca una nueva órbita y el viejo Arbat, si tan sólo en círculos sueltos y triple defensa para los jóvenes todos en desembarco hierbabuena con sabor menta y jugosa fruta jugosa, frambuesa para los franceses capital burguesa y desfile proletario del día del trabajo canciones de Chukovsky con música de Tchaikovsky libros de Majakovski con fotos de Makovski, todo se vuelve bastante turbio. Kaftán amarillo y “Fuente azul” en espíritu invocados “Fantasma blanco” y Anton cuando niño, todos serán provocados aagh, y Basho, y y y esto y aquello, ¡y eso no es nada de lo que es todo, de todo, de aquello!

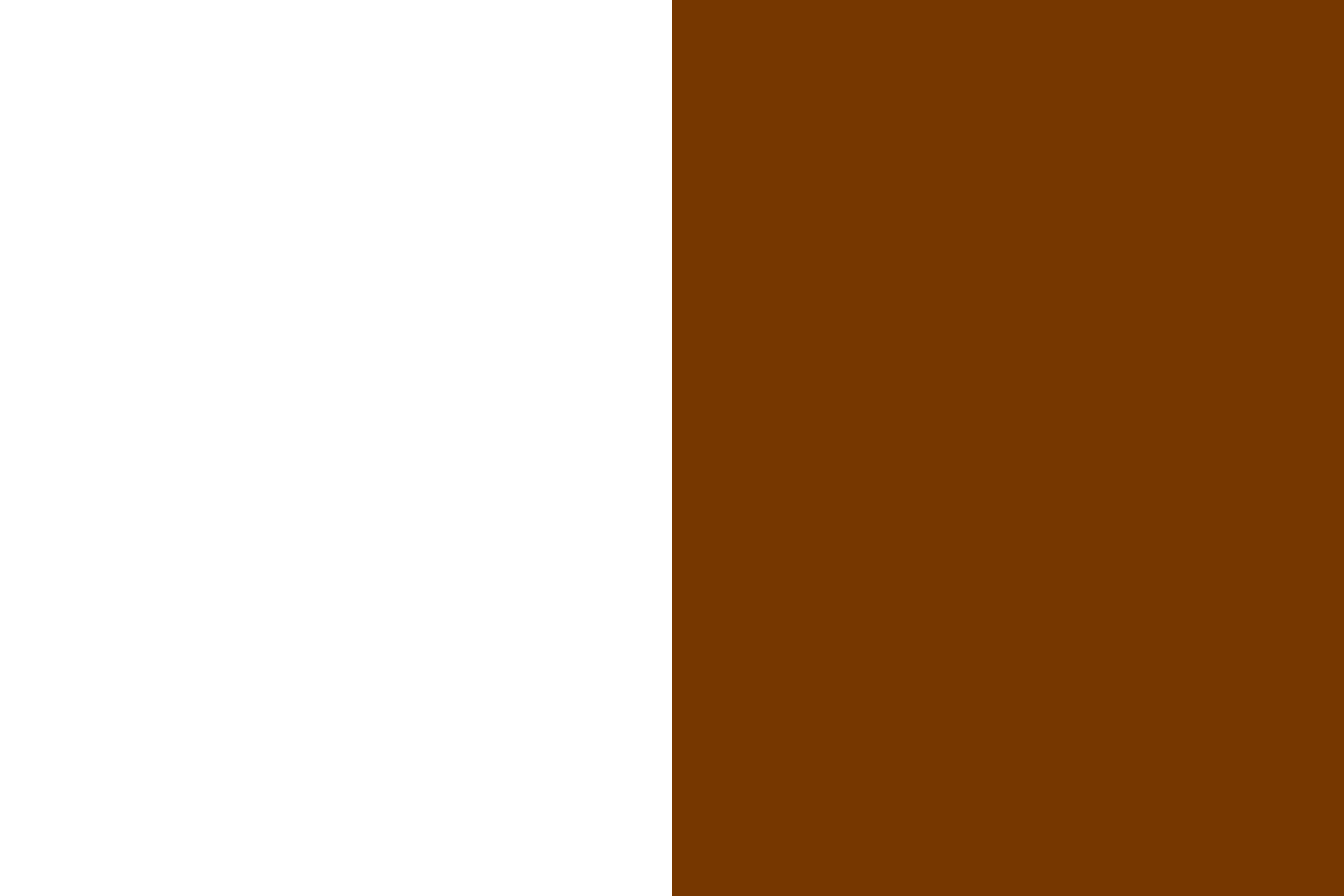
**Este texto es una traducción de Остров, где всё есть música de Psoy Korolenko, traducida originalmente del ruso al inglés por Lester & Malasauskas**

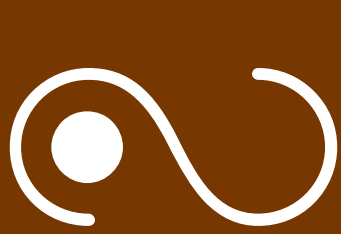
Just look at this island, the magic island, Island of everything: Statue of Liberty and St. Vitus Cathedral, all two big towers (none of them has been blown off yet), true as a whistle.... yes indeed, it is all true, and a bridge across Nevu, a person on rendezvous, And black viewpoints for white tainted time tests, Black river for Nordic capital, where kings rest, a little bird and a big bird, endlessly flapping wings, a tasty pizza and an ordered pizza, delivered by twins, on the corner of the plaza, served slices a piece,lul Lent pizza and frozen meat please, yes pretty please, cottage cheese and lent oil, hit an ace by Ivan Lendl, a magic tale, an animals’ tail, a snakes tail beckoning, kitchen sink realism, euphemisms and mixed realism, medicines against flu, medicines against blue, means against spell, tears from the well, glittering softly, bugger from nose, success in office, carriages and ladders, psychoanalysis, and general analysis so those brains stay in order, aagh, and Basho, and and and this and that, and that’s not all at all, of all, of that!

Just look at this island, the magic island, Island of everything: a grave for Felix Edmundovich Dzerzhinsky, stone on top and anthem for Leonid Ilyich Dneprodzerzhinsky, beneath the rock a new orbit and The Old Arbat, albeit in lose circles and triple defence for all the lads landing minty peppermint and juicy juicy fruit, framboise for the French bourgeois capital and proletarian labor day parade songs by Chukovsky along the music of Tchaikovsky books by Majakovski with pictures of Makovski, it all gets quite murky yellow kaftan and “Blue fountain” in spirit evoked “White Phantom” and boy Anton, all will be provoked aagh, and Basho, and and and this and that, and that’s not all at all, of all, of that!

**This text is a translation of Остров, где всё есть song by Psoy Korolenko, from the Russian language to the English, made by Lester & Malasauskas**







S



I



E



L



T



I



E



M



P



O



L



O



P



E



R



M



I



T



E



Nasceu: 1967  
Vive: Londres

A Era Espacial existe há mais de meio século. A esta altura, estamos acostumados a pensar no espaço sideral contendo coisas feitas pelo homem, tais como foguetes, satélites, estações e ônibus espaciais, e resíduos em geral. O que costumava preencher os cenários de ficção científica hoje integra a infraestrutura humana real. Apesar dessa mudança, raramente travamos contato com essa realidade material, que em geral conhecemos apenas por meio de imagens ou descrição. Na verdade, é principalmente quando as coisas dão errado que atingimos uma sensação física de comunicação com o espaço sideral e com os veículos de transporte.

Parcialmente enterrado na margem das águas do Guaíba, o satélite destruído de Aleksandra Mir convida para uma inspeção cuidadosa e ressalta tanto o material quanto a escala, deixando parte da reconstrução para nossa imaginação. Essa construção gigantesca de aproximadamente 20 metros de comprimento é feita totalmente de material industrial descartado coletado em várias fábricas locais, e conecta o material de aterros ou do armazenamento de resíduos no subsolo com o espaço sideral.

Ao nos confrontar com tal evidência física e sólida pouco comum, a obra abre questões básicas de escala galáctica – Quando? Por quê? De onde?

—SDM

Nació: 1967  
Reside: Londres

La era espacial ha cumplido más de cincuenta años. Hoy en día nos hemos acostumbrado a pensar que el espacio exterior contiene cosas creadas por el hombre —tales como cohetes, satélites, estaciones espaciales, lanzaderas y desechos espaciales. Aquello que solía llenar los escenarios de ciencia ficción ahora es parte de la infraestructura humana real. A pesar de este cambio, rara vez estamos en contacto con esta realidad material, que conocemos sobre todo a través de imágenes o descripciones. Casualmente, es sobre todo cuando las cosas van mal cuando percibimos un sentido físico en los dispositivos espaciales de transporte y comunicación.

Parcialmente enterrado en la costa de las aguas de Guaíba, el satélite estrellado de Aleksandra Mir invita a una inspección minuciosa y subraya tanto el material como la escala, dejando parte de la reconstrucción a nuestra propia imaginación. Esta gigantesca construcción de unos 20 metros de largo (más de 65 pies) está hecha completamente de residuos industriales, recogido de las fábricas locales y conecta el material de los vertederos terrenales o subterráneos de almacenamiento de residuos con el espacio exterior.

Al confrontarnos con una evidencia física y sólida tan poco corriente, el trabajo abre unas simples interrogantes de escala galáctica —¿Cuándo? ¿Por qué? ¿De dónde?

—SDM

Born: 1967  
Lives: London

The Space Age is more than half a century old. By now, we've become accustomed to thinking of outer space as containing manmade stuff—such as rockets, satellites, space stations, shuttles and generic space debris. What used to fill the stage sets in science fiction is now part of real human infrastructure. Despite this shift, we're rarely in touch with this material reality, which we mostly know through images or description. Coincidentally, it's mostly when things go wrong that we achieve a physical sense of outer space communication and transportation vessels.

Partially buried at the shore of the Guaíba waters, Aleksandra Mir's crashed satellite invites for close inspection and underscores both material and scale, leaving part of the reconstruction work up to our own imagination. This gigantic construction of about 20 meters (over 65 feet) long is entirely made from industrial waste recollected from local factories, and connects the stuff of earthly landfills or underground waste storage with outer space.

Confronting us with such uncommon solid physical evidence, the work opens basic questions of a galactic scale—When? Why? Whence?

—SDM



1201

www.zerohora.com

# ZERO HORA



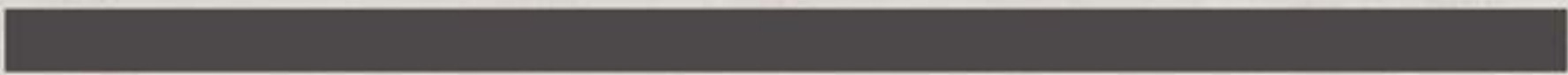
**PREPARE-SE PARA CURTIR O CANADÁ**  
Planeje com antecedência um roteiro que pode reservar muitas surpresas

Viagem

PORTO ALEGRE, TERÇA-FEIRA, 16 DE JULHO DE 2013 - ANO 50 - Nº 17.447 - 2ª EDIÇÃO

SC/PR - R\$ 3,00/ DEMAIS REGIÕES - R\$ 4,50/ URUGUAI - \$ 48 R\$ 2,50

# Satélite cai em Porto Alegre



**Sem controle Municípios não fiscalizam arrecadação**

Prefeituras aumentam rombo nos cofres ao deixar de cobrar impostos. Pág. 10



Nasceu: 1944, Los Angeles, EUA  
Vive: Nova York, EUA

Para produzir a instalação *The Event: Petrified Lightning from Central Florida (with Supplemental Didactics)* [O evento: relâmpago petrificado na Flórida Central (com didática suplementar)], em 1998, Allan McCollum fez uma parceria com diversos pesquisadores do International Center for Lighting Research and Testing [Centro Internacional para Pesquisa de Relâmpagos e Testes]. A obra, feita durante o verão de 1997 em Camp Blanding na Flórida, Estados Unidos, partia da produção artificial de relâmpagos e de sua petrificação (o vidro líquido causado pelo evento atingiu temperaturas acima de 27800 °C, 50000 °F). Em seguida, McCollum fabricou 10 mil réplicas de um dos relâmpagos petrificados usando uma mistura de epóxi e areia de zircão de Camp Blanding.

Relâmpagos petrificados, ou fulguritos, são esculturas de vidro naturais em forma cilíndrica. Eles são o resultado de uma grande quantidade de energia dispensada repentinamente quando relâmpagos atingem a superfície da terra. Como conchas, eles demarcam o local onde ocorreu o evento. Ao ativar relâmpagos e os choques que produzem o fulgurito, McCollum mimetiza o processo criativo e os eventos da natureza e usa o resultado em uma instalação de arte com réplicas que lembram souvenirs somadas a uma grande quantidade de informação escrita.

Os 13 mil pequenos livretos com 66 títulos que apoiam o componente escultural da instalação revelam a enorme quantidade de memória e significado envolvida na formação dos fulguritos. Para McCollum é crucial a linguagem escrita para evidenciar a quantidade de informação que está no breve instante do relâmpago natural que excede as capacidades sensoriais ou cognitivas humanas.

Será que esse fulgurito artificial, acompanhado pelo excesso de informação, também aponta para os limites e entusiasmo da experiência humana, da conversão e da introspecção?

—SDM

Nació: 1944, Los Angeles, EEUU  
Reside: Nueva York, EEUU

Para producir su instalación *The Event: Petrified Lightning from Central Florida (with Supplemental Didactics)* [El evento: rayos petrificados de Florida Central (con didáctica suplementaria)], 1998, Allan McCollum colaboró con varios investigadores del International Center for Lighting Research and Testing [Centro Internacional para la Investigación y Experimentación de los Rayos]. La pieza, realizada durante el verano de 1997 en Camp Blanding, Florida, comenzó con la activación artificial de rayos y fulguritas (el cristal líquido generado alcanzó temperaturas de hasta 27.800 grados centígrados, 50.000 grados Fahrenheit).

McCollum hizo que un fabricante local creara 10.000 réplicas de cierta fulgurita usando una mezcla de la misma arena epoxi y circón de Camp Blanding.

Las fulguritas son esculturas de vidrio natural con la forma de tubo de los rayos. Son lo que queda tras una enorme cantidad de energía que se libera repentinamente cuando un rayo golpea la superficie terrestre. Como cáscaras, son las marcas de un acontecimiento. Desencadenando un rayo y el golpe de un rayo que produce una fulgurita, McCollum imita los procesos creativos y los eventos de la naturaleza y utiliza el resultado del evento como disparador para una instalación de arte a gran escala, con réplicas estilo *souvenir* junto a una gran cantidad de información por escrito.

Los 13.000 folletos pequeños con 66 títulos que apoyan el componente escultórico de la instalación comunican la gran cantidad de memoria y significado que el caso de la fulgurita implica. Para McCollum, es crucial introducir la lengua escrita para sugerir la cantidad de información que contiene el breve instante de iluminación natural que excede las capacidades sensoriales o cognitivas humanas.

¿Quizás esta fulgurita artificial multiplicada con exceso de información que la acompaña también señala los límites y la emoción de la experiencia humana, conversión y entendimiento?

—SDM

Born: 1944, Los Angeles, USA  
Lives: New York, USA

To produce his installation *The Event: Petrified Lightning from Central Florida (with Supplemental Didactics)*, 1998, Allan McCollum collaborated with several researchers from the International Center for Lighting Research and Testing. The piece, made over the summer of 1997 in Camp Blanding in Florida, began with artificially triggering lightning strikes and fulgurites (the liquid glass caused by the event reached temperatures of up to 27,800 degrees Celsius, 50,000 degrees Fahrenheit). McCollum then had a local manufacturer make ten thousand replicas of a selected fulgurite using a mixture of the same epoxy and zircon sand from Camp Blanding.

Fulgurites are natural glass sculptures in the tube-shape of lightning. They are what remains after a large amount of energy is suddenly released when lightning strikes on the Earth's surface. As shells, they are placeholders of an event. By triggering lightning and a lightning strike that produces a fulgurite, McCollum mimics the creative processes and events of nature and uses the outcome of the event as trigger for a large-scale art installation of souvenir-like replicas paired with a vast amount of written information.

The thirteen thousand small booklets with sixty-six titles that support the sculptural component of the installation communicate the large amount of memory and meaning that is embedded in the fulgurite event. For McCollum, it is crucial to introduce written language to suggest how much information is contained in the brief instant of natural lightning that exceeds human sensory or cognitive capacities.

Perhaps this multiplied artificial fulgurite with the accompanying excess of information also points to the limits and excitement of human experience, conversion and insight?

—SDM

THE EVENT  
*Petrified Lightning from Central Florida (with Supplemental Didactics)* [O evento: relâmpago petrificado na Flórida Central (com didática suplementar)], 1997–1998  
 Areia de zircão, epóxi e livretos  
 Cortesia do artista e Petzel Gallery, Nova York

A, B Detalhes de instalação, Miami Art Museum, Flórida, EUA.  
 Foto: Miami Art Museum, Flórida.  
 C No trailer no ICLRT, Allan McCollum ativa o lançamento de foguete para desencadear um relâmpago.  
 Foto: Jade Dellinger

D Limpeza do fulgurito (relâmpago petrificado) em receptáculo preparado.  
 Foto: Jade Dellinger  
 E Um dos 500 frames por segundo do filme do relâmpago final.  
 Foto: Allan McCollum

F Allan McCollum e gestor do Center for Lightning Research and Testing – ICLRT, em Camp Blanding, Flórida, EUA, preparam lançamento de foguete.  
 Foto: Jade Dellinger

THE EVENT  
*Petrified Lightning from Central Florida (with Supplemental Didactics)* [El evento: rayos petrificados en Florida Central (con didáctica suplementaria)], 1997–1998  
 Arena de circón, epoxi y libretos  
 Cortesia del artista y Petzel Gallery, Nueva York

A, B Detalles de instalación, Miami Art Museum, Florida, EEUU.  
 Foto: Miami Art Museum, Florida  
 C Allan McCollum en el trailer en el ICLRT, activando un cohete para desencadenar un rayo.  
 Foto: Jade Dellinger

D Limpieza de la fulgurita en receptáculo preparado.  
 Foto: Jade Dellinger  
 E Uno de los 500 frames por segundo de la película del rayo final.  
 Foto: Allan McCollum

F Allan McCollum y gestor del Center for Lightning Research and Testing – ICLRT, en Camp Blanding, Florida, EEUU, preparan lanzamiento de cohete.  
 Foto: Jade Dellinger

THE EVENT  
*Petrified Lightning from Central Florida (with Supplemental Didactics)*, 1997–1998  
 Zircon sand and epoxy, printed booklets  
 Courtesy the artist and Petzel Gallery, New York

A, B Installation details, Miami Art Museum, Florida, USA. Photo: Miami Art Museum, Florida.  
 C Allan McCollum in trailer at ICLRT, triggering the rocket launch to trigger a lightning bolt.  
 Photo: Jade Dellinger

D Cleaning off the fulgurite in the prepared receptacle.  
 Photo: Jade Dellinger  
 E Single frame of the 500-frames-per-second film of the final lightning strike.  
 Photo: Allan McCollum

F Allan McCollum and manager of the International Center for Lightning Research and Testing – ICLRT at Camp Blanding, Florida, USA, preparing rocket launch.  
 Photo: Jade Dellinger



A



B



C



D



E



F

Jennifer Allora  
Nasceu: 1974, Filadélfia, EUA

Guillermo Calzadilla  
Nasceu: 1971, San Juan, Porto Rico  
Vivem: San Juan, Porto Rico

A International Spatial Station – ISS [Estação Espacial Internacional], satélite artificial habitável, navega na órbita da Terra desde 1998. Por meio da associação de agências espaciais dos Estados Unidos, Rússia, Japão, Canadá e do continente europeu, a estação seria usada como laboratório de pesquisas em ambiente espacial e de microgravidade, ou servindo ainda como base para testes de projetos em Marte e na Lua. Desde 2010, é usada com intuítos comerciais e diplomáticos, sendo visitada inclusive por turistas. Festejada como uma iniciativa multinacional, é, de fato, comandada por um eixo de países com forte poder econômico. Outras nações poderiam integrar o grupo de construção da estação, contribuindo dentro da cota dos países principais. O Brasil, por exemplo, fez significativos aportes ao projeto, junto aos Estados Unidos, mas teria sido excluído do programa quando, em 2006, o único astronauta brasileiro a visitar a estação realizou o voo numa nave russa.

Fortemente críticos a esse tipo de empreendimento – que roga para si o nome de internacional, mas que atua atendendo a interesses de nações poderosas – Allora & Calzadilla construíram, em 2003, a estrutura de *Ten Minute Transmission* [Transmissão de dez minutos], uma antena para estabelecer comunicação com a ISS. Formada por centenas de cabides de arame, um sistema de radioamador e um programa de computador, a “estação escultura” tenta estabelecer contato com os astronautas tripulantes. A cada noventa minutos, a ISS completa uma volta em torno da Terra, ficando acessível, por dez minutos, na coordenada onde está a antena, quando são feitas as tentativas de comunicação. No tempo restante,

Jennifer Allora  
Nació: 1974, Filadelfia, EEUU

Guillermo Calzadilla  
Nació: 1971, San Juan, Puerto Rico  
Residen: San Juan, Puerto Rico

La International Space Station – ISS [Estación Espacial Internacional], satélite artificial habitable, navega en la órbita de la Tierra desde 1998. Por medio de una asociación de agencias espaciales de los Estados Unidos, Rusia, Japón, Canadá y del continente europeo, la estación sería usada como laboratorio de investigaciones en ambiente espacial y de microgravedad, y serviría de base para la realización de pruebas de proyectos en Marte o en la Luna. Desde 2010, se utiliza con intenciones comerciales y diplomáticas, siendo, inclusive, visitada por turistas. Festejada como una iniciativa multinacional es, de hecho, comandada por un eje de países con fuerte poder económico. Otras naciones podrían integrar el grupo de construcción de la estación contribuyendo con la misma cuota que los países principales. Brasil, por ejemplo, ha hecho significativos aportes para el proyecto, en contrato con los Estados Unidos, pero fue excluido del programa cuando, en 2006, el único astronauta brasileño en visitar la estación realizó el vuelo en una nave rusa.

Fuertemente críticos con este tipo de emprendimiento —que se atribuye el nombre de internacional pero que actúa atendiendo solamente intereses de naciones poderosas— Allora & Calzadilla construyeron, en 2003, la estructura de *Ten Minute Transmission* [Transmisión en diez minutos], una antena para establecer comunicación con la ISS. Formada por centenas de perchas de alambre, un sistema de radioaficionado y un programa de computadora, la “estación escultura” intenta establecer contacto con los astronautas tripulantes. Cada 90 minutos la ISS completa una vuelta

alrededor de la Tierra, quedando accesible desde el lugar donde se encuentra la antena durante 10 minutos, que es cuando son realizadas las tentativas de comunicación. El resto del tiempo la antena capta frecuencias de radios AM y FM, además de otras transmisiones de radioaficionados, que pueden ser oídas por los visitantes de la exposición. Para los artistas, no importa mucho la técnica y la manufactura de un aparato de comunicación espacial, aunque no deje de ser sorprendente que una estructura visiblemente precaria alcance lo que, para el imaginario común, es la abstracta y compleja presencia humana fuera de la Tierra. Lo principal aquí es explorar las posibilidades no oficiales y no gubernamentales de acceso a un espacio que se supone altamente regulado y controlado —el espacio sideral—. A pesar de que ya existan registros de una efectiva práctica de comunicación con la ISS, a través de otros medios aficionados, en la acción de *Ten Minute Transmission* su éxito no está solamente en el contacto con los astronautas, sino en la creación de posibilidades materiales y artísticas para este emprendimiento.

—JR

Jennifer Allora  
Born: 1974, Philadelphia, USA

Guillermo Calzadilla  
Born: 1971, San Juan, Puerto Rico  
Live: San Juan, Puerto Rico

The International Spatial Station – ISS is an inhabitable artificial satellite orbiting Earth since 1998. Through an association of space agencies from the United States, Russia, Japan, Canada, and Europe, the ISS was conceived as a laboratory for research into the space environment and microgravity. It also serves as a testing base for projects on Mars and the Moon. Since 2010, it has been used for commercial and diplomatic purposes, including tourist visits. Celebrated as a multinational initiative, it is in fact controlled by a group of countries with strong economic power. Other nations could join the station construction group, contributing within the share of the main countries. Brazil, for instance, has made significant contributions to the project alongside the United States, but was supposedly excluded from the program in 2006, when the only Brazilian astronaut to visit the station flew in a Russian spacecraft.

Strongly critical of this kind of enterprise, which claims international status but serves the interests of powerful nations, Allora & Calzadilla created *Ten Minute Transmission*, 2003. The artwork serves as an antenna for communicating with the ISS. Made from hundreds of wire clothes hangers, an amateur radio, and a computer program, the sculpture station attempts to make contact with the astronaut crew. The ISS completes its orbit of Earth every ninety minutes, and is accessible at the coordinates of the exhibition space for ten minutes, when attempts at communication are made. For the rest of the time, the aerial captures AM and FM radio transmissions and other amateur radio stations, which

can be heard by exhibition visitors. For the artists, the technique and manufacture of a space communications device is less important, although it is still surprising that such a visibly precarious structure can reach what to the everyday mind is the abstract and complex human presence beyond Earth. The main thing here is to explore the unofficial and nongovernmental possibilities of access to a space that aims to be highly controlled and regulated—outer space. Although effective practical communication with the ISS has been recorded by other amateur media, the success of the *Ten Minute Transmission* action lies not in the contact with the astronauts but instead in the creation of the material and artistic possibilities of carrying out this endeavor.

—JR

*Ten Minute Transmission*  
[Transmissão de dez minutos]  
cabides metálicos e aparelho de rádio amador  
274 x 609 x 304 cm aprox.

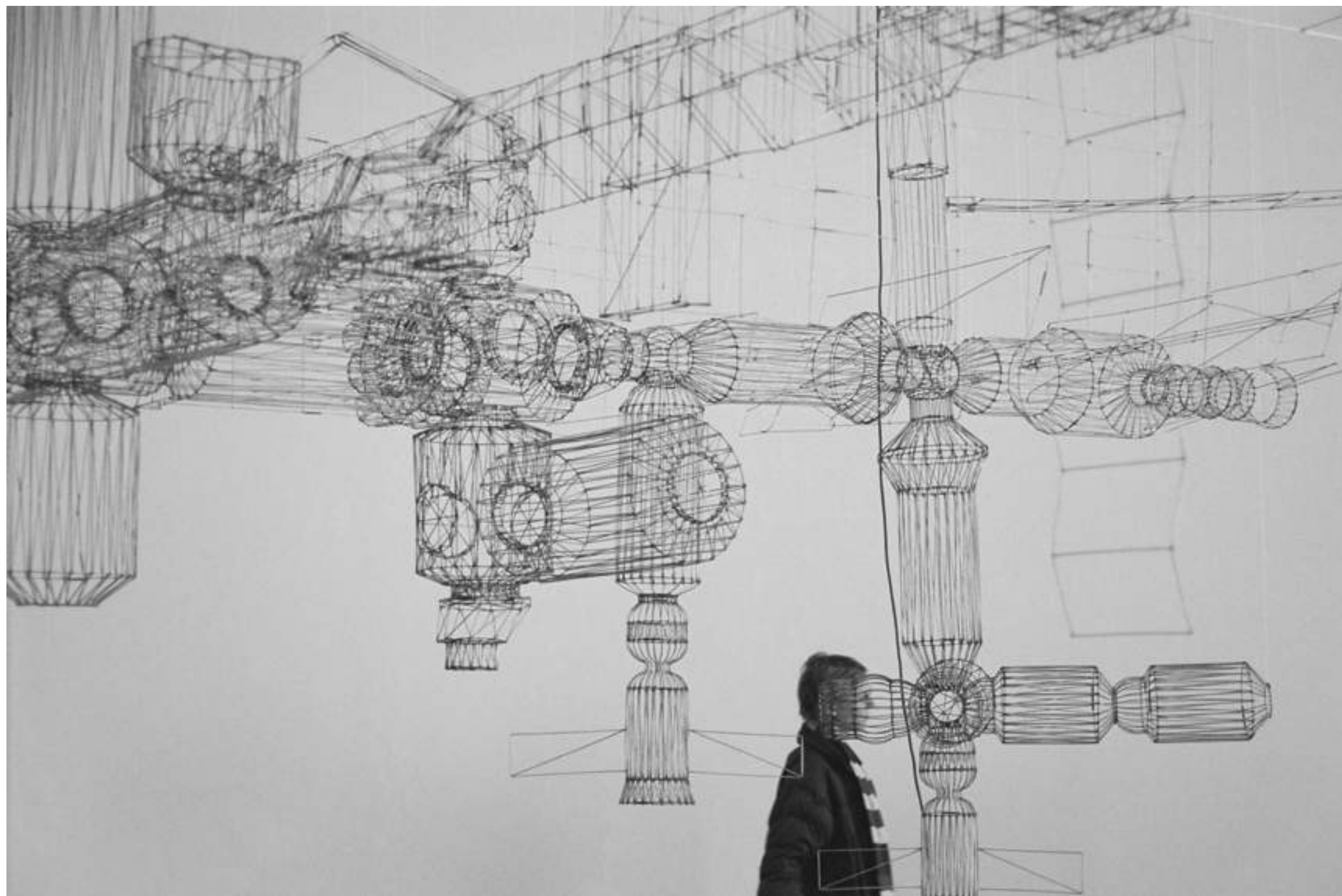
Doado pelo American Fund para a Tate Gallery.  
Cortesia do American Acquisitions Committee 2012

*Ten Minute Transmission*  
[Transmisión en diez minutos]  
perchas de metal y radioaficionado  
274 x 609 x 304 cm aprox.

Presentado por el American Fund para Tate Gallery.  
Cortesia del American Acquisitions Committee 2012

*Ten minute transmission*, 2003  
metal hangers and amateur radio  
274 x 609 x 304 cm approx.

Presented by the American Fund for the Tate Gallery  
Courtesy of the American Acquisitions Committee 2012



<div><div><span><span></span></span></div><div><span>Alta Tecnología Andina</span></div></div>
<b>Participantes:</b> <b>Rodrigo Derteano</b> <b>Nasceu: 1979, Genebra, Suíça</b> <b>Vive: Lima, Peru</b>
<b>Jorge Villacorta</b> <b>Nasceu: 1958, Lima, Peru</b> <b>Vive: Lima</b>

Alta Tecnología Andina – ATA é uma organização cultural não-governamental e sem fins lucrativos, fundada com o objetivo de contribuir com o desenvolvimento da nova cultura baseada na utilização e expansão dos meios eletrônicos no Peru e na América Latina. A base desse desenvolvimento envolve o fomento e o apoio a projetos de jovens profissionais com vocação e capacidade comprovada para a pesquisa, sem distinção de crença, raça ou classe social. Por meio deste estímulo, busca-se identificar e formar indivíduos de excelência constatada para que cumpram o papel de ativadores em todos os campos de práticas humanas; pessoas plenamente comprometidas com o uso e o valor da tecnologia no desenvolvimento das áreas da comunicação e do conhecimento, e também para colaborar com o crescimento de uma sociedade integrada aos avanços da pesquisa, em que aspectos como a independência e a inovação constantes constituam vantagens competitivas em nível internacional. Ciente da dinâmica complexa e mutante da conduta humana, a ATA busca fornecer suporte e apoio para o futuro equilíbrio da constituição cultural de indivíduos preparados para assumir plenamente o compromisso de ativar a tríade de uma nova epistemologia, composta por arte, ciência e tecnologia, sobre a qual se apoiará cada vez mais a cultura do século XXI em todo o mundo, e que integrará uma nova coletividade em que a participação e a contribuição nacional e internacional serão os eixos do desenvolvimento.

Um dentre os muitos projetos emblemáticos apoiados pela ATA, com a colaboração de outros parceiros fundamentais, é *Ciudad Nazca* [Cidade de Nazca], 2010, do artista Rodrigo Derteano. Sua inspiração são as linhas de Nazca – antigos geoglifos traçados na superfície terrestre do deserto peruano. Criadas pela cultura de mesmo nome, essas linhas perfeitas (que revelam um grande

conhecimento geométrico dos antigos habitantes) representam a figura de um mico, de uma baleia e de um colibri, além de muitas outras, que persistem até hoje graças à ausência de chuva na região. O projeto de Derteano consistiu na programação de um pequeno veículo robô para traçar o mapa de uma cidade imaginária sobre a superfície do deserto na costa peruana. O desenho, um projeto urbano gerado por computador, descreve o crescimento de uma população hipotética.

Atualmente, existem inúmeros problemas derivados do desenvolvimento e do crescimento urbanos desenfreados. Lima é a segunda maior cidade do mundo construída em um deserto e, ainda por cima, não contou com um planejamento sério, o que resultou em uma grande desigualdade social nos modos de vida de sua população. O grande mapa da cidade no deserto tem como objetivo principal não apenas direcionar o olhar para os fatores que se constituem hoje como condições de vida no local, mas busca também questionar a negação do conceito de deserto para os habitantes de uma cidade como Lima. Contrariamente, para a civilização Nazca o deserto representava um espaço de ritual e, portanto, uma expansão de seu espaço de vida.

Para realizar o projeto, Derteano reuniu um grupo interdisciplinar de pessoas, incluindo o coletivo arquitetônico Supersudaca, para elaborar o projeto da cidade. O robô foi desenvolvido por Kiko Mayorga e Carlos Ventocilla.

A cidade imaginária de Derteano demorou cinco dias para ser traçada na localidade de Huarmey, e só pode ser apreciada em sua totalidade a partir de uma determinada altura – com pequenos aviões, satélites e/ou ferramentas como o Google Maps. O desenho do mapa construído para *Ciudad Nazca* será lentamente apagado pela ação do vento, e não tem a intenção de deixar marcas permanentes na superfície do local.

—DP

<div><div><span><span></span></span></div><div><span>Alta Tecnología Andina</span></div></div>
<b>Participantes:</b> <b>Rodrigo Derteano</b> <b>Nació: 1979, Ginebra, Suíza</b> <b>Reside: Lima, Perú</b>
<b>Jorge Villacorta</b> <b>Nació: 1958, Lima, Perú</b> <b>Reside: Lima</b>

Alta Tecnología Andina – ATA es una organización cultural no gubernamental, sin fines de lucro, fundada con el objetivo de contribuir al desarrollo de la nueva cultura basada en la utilización y la expansión de medios electrónicos en Perú y América Latina. El cimientto de este desarrollo involucra el fomento y el apoyo a proyectos de jóvenes profesionales sin distinción de credo, clase o raza, de probada capacidad y vocación de investigación. A través de este estímulo se busca identificar y formar individuos de excelencia confirmada en el papel de activadores en todos los campos del quehacer humano, plenamente comprometidos en el uso y el valor de la tecnología para desarrollar áreas de comunicación y conocimiento, contribuyendo al crecimiento de una sociedad integrada al avance de la investigación, en la que aspectos como la independencia y la innovación permanente constituyan ventajas competitivas a nivel internacional. Consciente de la cambiante y la compleja dinámica de la conducta humana, ATA busca proveer de soporte y sustento al futuro equilibrio en la constitución cultural de individuos preparados para asumir plenamente el compromiso de activar la triada de una nueva epistemología, conformada por arte, ciencia y tecnología, sobre la cual gravitará cada vez más la cultura del siglo XXI en todo el mundo; estos individuos serán integrantes de una nueva colectividad en la que la participación y la contribución nacional e internacional serán los ejes del desarrollo.

*Ciudad Nazca*, 2010, del artista Rodrigo Derteano, es uno de los muchos proyectos ya emblemáticos apoyados por ATA, en colaboración con otros compañeros fundamentales. Inspirado en los antiguos geoglifos de la cultura Nazca, trazados sobre la superficie terrestre del desierto en Perú, estas líneas son perfectas, dejan entrever un gran conocimiento geométrico de los antiguos habitantes; representan la figura de un chango,

una ballena y un colibrí, entre muchas otras que sobreviven hoy gracias a la falta de lluvia en la región. El proyecto de Derteano consistió en programar un pequeño vehículo robot, para que trazara el mapa de una ciudad imaginaria sobre la superficie del desierto en la costa peruana. El dibujo, un diseño urbano generado por computadora, describe el crecimiento de una población hipotética.

Actualmente existen un sin fin de problemas derivados del desarrollo y el crecimiento urbano incontrolado; Lima es la segunda ciudad construida sobre un desierto, que además no contó con un planeamiento serio y, por tanto, hoy se ve afectada por una gran desigualdad social en las formas de vida de su población. El gran mapa de la ciudad en el desierto tiene como intención fundamental no sólo dirigir la mirada a los factores que se establecen hoy como condiciones de vida en este sitio, sino que busca cuestionar la negación del concepto del desierto para los habitantes de una ciudad como Lima. Para la civilización Nazca, al contrario, el desierto representaba un espacio de ritual y, en consecuencia, una expansión de su espacio de vida.

Para llevar a cabo este proyecto, Derteano reunió a un grupo interdisciplinario de personas, entre ellos el colectivo arquitectónico Supersudaca, para elaborar el diseño de la ciudad. El desarrollo del robot lo realizaron Kiko Mayorga y Carlos Ventocilla.

La ciudad imaginaria de Derteano en la localidad de Huarmey tomó cinco días en ser trazada y sólo se aprecia en su totalidad desde cierta altura al hacer uso de avionetas, satélites y/o herramientas como Google Maps. El dibujo del mapa generado por *Ciudad Nazca* se irá borrando lentamente gracias al viento, sin la intención de generar marcas permanentes en la superficie del sitio.

—DP

<div><div><span><span></span></span></div><div><span>Alta Tecnología Andina</span></div></div>
<b>Participants:</b> <b>Rodrigo Derteano</b> <b>Born: 1979, Geneva, Switzerland</b> <b>Lives: Lima, Peru</b>
<b>Jorge Villacorta</b> <b>Born: 1958, Lima, Peru</b> <b>Lives: Lima</b>

Alta Tecnología Andina – ATA is a cultural NGO whose goal is to contribute to new cultural development based on the dissemination and use of electronic media in Peru and Latin America. This involves encouraging and supporting projects by young professionals with proven skills and an interest for research, without discriminating on the basis of religion, class or race. Through incentives and funding, ATA attempts to identify and train individuals who stand out for their role as catalysts in every field of human activity, who are committed to using and valuing technology to develop new areas of communication and understanding, contributing to the growth of a society focused on the progress of research, where independence and constant innovation provide competitive advantages on an international level. Aware of the changing, complex dynamic of human behavior, ATA seeks to foster and support the future balance in the cultural makeup of individuals who are ready to assume the commitment of activating a new epistemology—based on the triad of art, science and technology. Indeed, twenty-first century culture will be increasingly based on this epistemology on a global level, and these individuals will be members of a new collectivity in which national and international participation and contribution will be the motors of development.

One of several emblematic projects already funded by ATA in collaboration with other important partners is *Ciudad Nazca* [Nazca City], 2010, by artist Rodrigo Derteano. His project is inspired in the ancient geoglyphs of the Nazca culture, drawn on the ground in the Peruvian desert: perfect lines that show this ancient people’s profound understanding of geometry, and that represent a monkey, a whale or a hummingbird among many others figures that survive to this day thanks to the region’s extremely dry climate. Derteano’s project consisted in programming a small robotic

tractor to trace the layout of an imaginary city in the Peruvian coastal desert. The drawing, a computer-generated urban grid, represents the expansion of a hypothetical town.

There are now countless problems deriving from uncontrolled urban growth and development. Lima is the second largest city built in a desert, and it also lacks rigorous planning, which is one reason behind the great social disparities that its inhabitants experience today. The fundamental goal of Derteano’s enormous map of the city in the desert is not only to point out the area’s present living conditions, but also to examine why the inhabitants of a city like Lima have ignored the idea of the desert. The Nazca civilization, on the contrary, viewed the desert as a ritual space and thus as an extension of their living space.

To carry out his project, Derteano assembled an interdisciplinary team of people, including the Supersudaca architecture collective, who designed the grid, and Kiko Mayorga and Carlos Ventocillo, who made the robot.

Derteano’s imaginary city, in the town of Huarmey, took five days to trace and can only be viewed as a whole from a certain height—from a plane, satellite, and/or using a tool such as Google Maps. *Ciudad Nazca*’s grid will gradually be erased by the wind, as there was no intention of leaving any permanent marks on the landscape.

—DP

Nasceu: 1969, Montevideo, Uruguai  
Vive: Montevideo

Porto Alegre, 6 de novembro de 2012, 36 °C. O calor é insuportável. Ana Laura López de la Torre desembarca em Porto Alegre pela primeira vez. Procedência: Montevideo. Propósito oficial: ministrar oficina em um festival de arte local. Propósito real: compartilhar, debater, aprender. Primeira percepção: água. Primeira interrogação: onde é a praia? (pois se há rio, há praia - dita a sua herança montevideana). Resposta automática: não há praia, ela fica a 1 hora de viagem de Porto Alegre.

Provocada pela negação da água diante da sua presença evidente, Ana Laura não titubeou: num fim de tarde de quase verão, refrescou Porto Alegre com uma piscina pública de 2 x 3 metros instalada em frente ao centro de cultura da cidade (onde originalmente existia uma fonte), resultando na performance *Agua*. Naquele momento, sem saber, a artista começava um intenso movimento pessoal e comunitário de compreensão e apropriação da água como elemento político, democratizador e simbólico da cidade.

Com o intuito de entender a relação aparentemente paradoxal dos porto-alegrenses com a água, sobretudo com o Guaíba - rio, para muitos; lago, para tantos -, o projeto *AGUAÍBA* é uma ação política (e artística) afetiva de caráter colaborativo desenvolvida ao longo de vários meses a partir de conversas, caminhadas, oficinas e rodas com diferentes comunidades e pessoas que têm a água e o Guaíba como uma presença indelével em suas vidas. E uma performance também, realizada junto à orla do Guaíba no fim de semana de abertura da 9ª Bienal.

—MH

Nació: 1969, Montevideo, Uruguay  
Reside: Montevideo

Porto Alegre, 6 de noviembre de 2012, 36 °C . El calor es insoportable. Ana Laura López de la Torre llega a la ciudad por primera vez. Procedencia: Montevideo. Propósito oficial: enseñar taller en un festival de arte. Verdadero propósito: compartir, debatir, aprender. Primera idea: el agua. Primera pregunta: ¿dónde está la playa? (Porque si hay río, hay playa - dijo su herencia montevideana). Respuesta automática: no hay playa, se trata de una 1 hora en coche de aquí.

Intrigada por la negación del agua en su presencia más que evidente, Ana Laura no dudó: en un fin de tarde de casi verano, refrescó Porto Alegre con una piscina de 2 x 3 metros instalada en frente del centro de cultura en la que originalmente había una fuente, creando la performance *Agua*. En ese momento, sin saber, la artista comenzaba un intenso movimiento personal y comunitario de comprensión y apropiación del agua como elemento de democratización, político y simbólico de la ciudad.

Para entender la relación aparentemente paradójica de Porto Alegre con el agua, especialmente con el Guaíba -río, para muchos; lago, para otros-, Ana Laura presenta el proyecto *AGUAÍBA*, una acción política (y artística) afectiva de carácter colaborativo desarrollada a lo largo de varios meses a través de conversaciones, paseos, talleres y ruedas con diferentes comunidades y personas que tienen el agua y el Guaíba como una presencia indeleble en sus vidas. Y una performance también, presentada junto al Guaíba en los días de inauguración de la 9ª Bienal.

—MH

Born: 1969, Montevideo, Uruguay  
Lives: Montevideo

Porto Alegre, November 6, 2012, 36 °C. The heat is unbearable. Ana Laura López de la Torre lands in Porto Alegre for the first time. Origin: Montevideo. Official reason: to run a workshop in a local art festival. Real reason: to share, discuss, learn. First impression: water. First question: where's the beach? (Her Montevideo origin tells her that if there is a river, there must be a beach). Automatic response: there's no beach, the nearest is one hour from Porto Alegre.

Challenged by the denial of water in the face of its clear presence, Ana Laura did not hesitate: on an early summer evening, she refreshed Porto Alegre with a 2 x 3-metre public swimming pool installed in front of a cultural centre in the city (where there had originally been a spring), resulting in the performance called *Agua* [Water]. That was the moment when the artist, unawares, began an intense personal and community involvement with understanding and using water as a political, symbolic and democratising element of the city.

Aiming to understand the apparently paradoxical relationship that the people of Porto Alegre have with water, particularly the Guaíba - for many a river, but a lake for many others - the *AGUAÍBA* project is a sensitive political (and artistic) action developed collaboratively over several months of discussions, walks, workshops and visits to different communities and people for whom water and the Guaíba have an indelible presence. And it is also a performance on the shores of the Guaíba on the opening weekend of the 9th Bienal.

—MH





Nasceu: 1988, Guayaquil, Equador  
Vive: Guayaquil

Para realizar suas obras, Anthony Arrobo recorre a matérias e formas tradicionais da história da arte, enveredando por um léxico de elementos da pintura, do desenho e da escultura. Tinta, tela, papel, grafite, para citar os materiais mais recorrentes, são submetidos a procedimentos em que fica evidente sua natureza física, mas que, ao mesmo tempo, se afastam de sua manifestação mais comum, num gesto que pode ser lido como minimalista.

O procedimento é sutil, e o artista avança quando envolve um imaginário de achados geológicos e explorações espaciais. De repente, a forma perfeitamente densa e lisa da escultura esférica de grafite – *Universe* [Universo], 2011 – mistura-se a uma paisagem supostamente lunar, numa fotografia a partir de maquete feita com o mesmo grafite – *Moon* [Lua], 2011. A forma original ou a matéria clássica da arte naturalizam-se e viram, sob o apelo da disciplina científica, elementos de um contexto real. Ou o seu oposto complementar: a natureza, em sua impossibilidade de apreensão total, é sempre lida por nós de forma fragmentada e como uma ficção, qualidade ali atestada pela presença do objeto de arte. Tudo é natureza ou tudo é construção.

Para a 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, Arrobo propôs a realização de *Crimen perfecto* [Crime perfeito], em que uma pedra é recolhida de uma montanha e, a partir dela, é produzido um molde. A pedra é então reproduzida em vidro, e o original desaparece submerso num fundo de rio ou de volta, invisível, à natureza. O que resta é seu “antípoda simbólico”, nas palavras do artista. Como a alma da pedra, ou como seu fantasma.

—JR

Nació: 1988, Guayaquil, Ecuador  
Reside: Guayaquil

Para realizar sus obras, Anthony Arrobo recurre a materias y formas tradicionales de la historia del arte, transitando por una serie de elementos de la pintura, el dibujo y la escultura. Tinta, tela, papel, grafito, para citar los materiales más frecuentes, son sometidos a procedimientos en los cuales se coloca en evidencia su naturaleza física, pero que al mismo tiempo se apartan de su manifestación más común, en un gesto que puede ser leído como minimalista.

El procedimiento es sutil y el artista avanza cuando vincula un imaginario de hallazgos geológicos y exploraciones espaciales. De repente, la forma perfectamente densa y lisa de la escultura esférica de grafito —*Universe* [Universo], 2011— se mezcla con un paisaje supuestamente lunar, en una fotografía a partir de una maqueta realizada con el mismo grafito —*Moon* [Luna], 2011—. La forma original o la materia clásica del arte se naturalizan y se transforman, respondiendo al llamado de una disciplina científica, en elementos de un contexto real. O su opuesto complementario: la naturaleza, en su imposibilidad de aprehensión total, siempre es leída por uno de forma fragmentada y como una ficción, cualidad allí certificada por la presencia del objeto de arte. Todo es naturaleza o todo es construcción.

Para la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, Arrobo ha propuesto la realización de *Crimen perfecto*, en la cual se recoge una piedra de una montaña y a partir de la misma se produce un molde. La piedra es así reproducida en vidrio y el original desaparece sumergido en el fondo de un río, o vuelve invisible a la naturaleza. Lo que queda es su “antípoda simbólica”, en palabras del artista. Como el alma de la piedra, o como su fantasma.

—JR

Born: 1988, Guayaquil, Ecuador  
Lives: Guayaquil

Anthony Arrobo makes his works by using traditional material and forms from art history, moving through a lexicon of elements taken from painting, drawing, and sculpture. Paint, canvas, paper, graphite—to mention the most recurrent types of material—undergo procedures that reveal their physical nature, but which at the same time move away from their most recurrent manifestations, in an approach that might be read as minimalist.

The artist’s subtle procedure moves on to involve imagery from geological discoveries and spatial explorations. Suddenly, the perfectly dense and smooth form of the spherical graphite sculpture (*Universe*, 2011) mixes with a supposedly lunar landscape, in a photograph from a model made with the same graphite (*Moon*, 2011). The original form or the classical material of art are naturalized and, under the scientific discipline appeal, become elements of a real context. Or its complementary opposite: nature, in its impossibility of being completely apprehended, is always read by us in fragments and as fiction, a quality here attested by the presence of the art object. Everything is nature or everything is construction.

For the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre, Arrobo proposes carrying out *Crimen perfecto* [Perfect crime], in which a rock is taken from a mountain and is used to make a mold. The rock is then replicated in glass, and the original disappears at the bottom of a river or is returned, invisible, to nature. What remains is its “symbolic antipode,” as the artist puts it. Something like the soul of the rock, or its ghost.

—JR

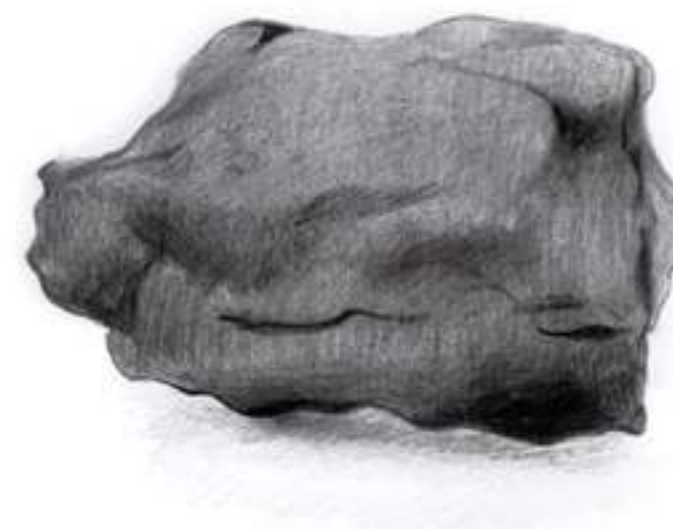
Esboço de *Crimen perfecto* [Crime perfeito], 2013  
Pedra submersa no Guaíba e cópia da pedra em resina  
Escultura: 55 x 60 x 50 cm aprox.  
Pedra: 55 x 60 x 50 cm aprox.

Cortesia do artista e NoMÍNIMO espacio cultural, Guaiaquil



Boceto de *Crimen perfecto*, 2013  
Piedra sumergida en el Guaíba y copia de dicha piedra en resina  
Escultura: 55 x 60 x 50 cm aprox.  
Piedra: 55 x 60 x 50 cm aprox.

Cortesia del artista y NoMÍNIMO espacio cultural, Guayaquil



Preliminary drawing for *Crimen perfecto* [Perfect Crime], 2013  
Submerged stone in Guaíba and reproduction of the stone in resin  
Sculpture: 55 x 60 x 50 cm approx.  
Stone: 55 x 60 x 50 cm approx.

Courtesy the artist and NoMÍNIMO espacio cultural, Guayaquil

Nasceu: 1984, Saint-Mandé, França  
Vive: Bruxelas, Bélgica

Mistério, ciência e humor dão a tônica a *Operating Theatre* [Demonstração cirúrgica], de Audrey Cottin, uma série em três episódios estrelada por pesquisadores, cientistas, alunos, cineastas, operários, atores, técnicos e visitantes da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre.

O confronto com uma série de pesquisas desenvolvidas por diversos departamentos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, levou Cottin a reformular o conceito de *operating theatre*, prática corrente no século XIX, quando médicos demonstravam publicamente suas habilidades cirúrgicas em anfiteatros não esterilizados, repletos de alunos e diversos curiosos espectadores. As conversas entabuladas no Centro de Microgravidade sobre os protocolos envolvidos no exercício da medicina a distância (*e-health*) – conectando missões espaciais a juntas médicas estabelecidas na Terra – deram subsídios para que a artista concebesse uma sequência de ações performáticas transmitidas ao vivo (via internet) de pontos tão variados quanto distantes entre si, a um público localizado em um dos espaços expositivos da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre.

Fortemente inspirada nas séries televisivas, a obra de Cottin para esta Bienal se estrutura em episódios (ou atos), os quais, sucessivamente, vão revelando ao público novos aspectos da ação performática, em parte derivada da pesquisa sobre *dislexia/multitask* empreendida pelo Instituto do Cérebro, em outra, pelo trabalho de operários da Irani, uma fábrica de resina, celulose e papel que, ao lado da PUCRS, recebeu a artista para a realização do projeto de comissões da 9ª Bienal.

De natureza colaborativa, o processo de trabalho de Cottin usualmente

envolve artistas, profissionais ou comunidades que em alguma medida contribuem de maneira decisiva para o resultado final de suas ações performáticas. Nesse sentido, para a realização da presente obra, a artista arregimentou não só alunos e professores da Faculdade de Cinema, envolvidos na captação das imagens e no *streamline* dos conteúdos audiovisuais, mas também atores e funcionários da empresa Irani, os quais desempenham papéis distintos nos diversos atos de seu *Operating Theatre*. Por outro lado, a plateia localizada em um dos espaços da 9ª Bienal é instada a reagir às imagens transmitidas através de agentes infiltrados nela, responsáveis por orquestrar a “corrupção da audiência”, método utilizado por Cottin em alguns de seus trabalhos anteriores, notadamente os *Clapping Groups* [Grupos de aplausos] – nestas performances, a repetição de um determinado ritmo era eventualmente interrompida por um agente, levando o público a responder a estímulos externos cujos efeitos se faziam sentir nos padrões sonoros produzidos pelas palmas.

Do mesmo modo como nas salas de operação originais, onde a atmosfera altamente carregada de micro-organismos aportados pela audiência afetava o curso das cirurgias, as performances de Cottin são igualmente impactadas pela presença do público: os convidados de *Operating Theatre* contaminam o ambiente, não com seus vírus e bactérias, mas mediante a introdução de novas ideias e elementos no processo criativo da artista.

—BJS

Nació: 1984, Saint Mandé, Francia  
Reside: Bruselas, Bélgica

Misterio, ciencia y humor dan la tónica a *Operating Theatre* [Sala de operaciones], una serie en tres episodios con actuaciones estelares de investigadores, científicos, alumnos, cineastas, obreros, actores, técnicos y visitantes de la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre.

Enfrentarse a una serie de investigaciones desarrolladas por diversos departamentos de la Pontificia Universidad Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, llevó a Cottin a reformular el concepto de *operating theatre*, inspirado en una práctica corriente en el siglo XIX, cuando médicos demostraban públicamente sus habilidades quirúrgicas en anfiteatros no esterilizados, repletos de alumnos y diversos curiosos espectadores. Las conversaciones entabladas en el Centro de Microgravidade [Centro de Microgravedad] sobre los protocolos vinculados al ejercicio de la medicina a distancia (*e-health*) —conectando misiones espaciales a juntas médicas establecidas en la Tierra—, dieron subsidios para que la artista pudiera concebir una secuencia de acciones performáticas transmitidas en vivo (via internet), desde puntos tan variados como distantes entre sí, a una audiencia localizada en uno de los espacios expositivos de la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre.

Fuertemente inspirada en las series televisivas, la obra de Cottin para esta Bienal se estructura en episodios (o actos) que sucesivamente van revelándole al público nuevos aspectos de la acción performática, en parte derivada de la investigación sobre *dislexia/multitask* emprendida por el Instituto do Cérebro [Instituto del Cerebro] y en parte por el trabajo de operarios de Irani, una fábrica de resina, celulosa y papel que, junto a la PUCRS, recibió a la artista para la realización del proyecto de comisiones Máquinas de la Imaginación.

De naturaleza colaborativa, normalmente el proceso de trabajo de Cottin involucra artistas, profesionales o comunidades, los que en alguna medida contribuyen de modo decisivo para el resultado final de sus acciones performáticas. En este sentido, para la realización de la presente obra, la artista reúne no solo a alumnos y profesores de la facultad de cine, vinculados a la captación de imágenes y en el *streamline* de los contenidos audiovisuales, sino también a actores y funcionarios de la empresa Irani, quienes desempeñan papeles distintos en los diversos actos de su *Operating Theatre*. Por otro lado, la platea localizada en uno de los espacios de la 9ª Bienal es instada a reaccionar a las imágenes transmitidas por medio de agentes infiltrados, responsables por conducir la “corrupción de la audiencia”, acción ya utilizada por Cottin en algunos de sus trabajos anteriores, en particular *Clapping Groups* [Grupo de palmas] —performances en las que la repetición de un determinado ritmo era eventualmente interrumpida por un agente, llevando al público a responder a estímulos externos cuyos efectos se hacían sentir en los modelos sonoros producidos por las palmas.

Tal como en las salas de operaciones originales, en las que la atmósfera altamente cargada de microorganismos aportados por la audiencia afectaba el curso de las cirugías, las performances de Cottin son igualmente afectadas por la presencia del público: los invitados a los *Operating Theatre* contaminan el ambiente, no con sus virus y bacterias, sino mediante la introducción de nuevas ideas y elementos en el proceso creativo de la artista.

—BJS

Born: 1984, Saint-Mandé, France  
Lives: Brussels, Belgium

*Operating Theatre* contains mystery, science, and humor in a three-episode series starring researchers, scientists, students, filmmakers, workers, actors, technicians, and visitors to the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre.

Audrey Cottin’s reformulation of the 19th-century concept of the “operating theatre,” in which doctors publicly demonstrated their surgical skills in unsterile theaters full of students and other interested onlookers, arose out of her discovery of research developed by different departments of the Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. The discussions laid out in the Centro de Microgravidade [Microgravity Center] about the protocols concerning telemedicine (*e-health*)—connecting space missions with medical boards on Earth—provide the background for the artist’s development of a sequence of performance actions transmitted live (via the Internet) from points as varied as they are distant from each other, to an audience in one of the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre exhibition venues.

Strongly inspired by television series, Cottin’s work for this Bienal is structured into episodes (or acts), which successively reveal new aspects of the performance action to the audience, partly derived from research into *dyslexia/multitasking* carried out at the Instituto do Cérebro [Brain Institute], and also by the work of factory staff at the Irani resin, pulp, and paper plant, which together with PUCRS hosted the artist for carrying out the commission project for Imagination Machines.

The collaborative nature of Cottin’s working process generally involves artists, professionals, or communities that to some extent make decisive contributions to the final result of her

performance actions. For this current work, the artist has therefore enlisted not just students and lecturers from the Film School, involved in recording images and streamlining audiovisual content, but also actors and staff from the Irani company, playing distinct roles in the various acts of her *Operating Theatre*. On the other hand, the audience at one of the 9th Bienal’s exhibition venues is required to react to the transmitted images by agents set among it, who are responsible for orchestrating “audience corruption,” a device used by Cottin in earlier works, particularly the *Clapping Groups*—performances in which the repetition of a particular rhythm was occasionally interrupted by an agent leading the audience to respond to external stimuli the effects of which were felt in the sound patterns produced by clapping palms.

Just as in the original operating theaters, where the highly charged atmosphere of microorganisms carried by the audience affected the course of the surgery, Cottin’s performances are similarly affected by the presence of the audience: *Operating Theatre* guests contaminate the environment not with their viruses and bacteria, but instead through the introduction of new ideas and elements to the artist’s creative process.

—BJS

*Operating Theater* [Demonstração cirúrgica], 2013  
Fotos: Audrey Cottin

A 01/03/2013: Celulose Irani, Balneário Pinhal. Todos os dias úteis quatrocentos trabalhadores descascam a floresta da empresa. Eles cortam os pinheiros e derramam sua resina em sacos plásticos. A remoção da casca do pinheiro é uma coreografia de trabalho projetada pela administração científica. No seu tempo livre, os trabalhadores esculpem a resina.

B 12/03/2013: Celulose Irani, Campina da Alegria. Coordenador desenha a cadeia da celulose da floresta ao papel. Nuvens seguem informando Campina da Alegria. Terça-feira, 15 de setembro de 2009, o mau tempo atingiu Santa Catarina na segunda-feira, como um furacão, com ventos alcançando cerca de 200 quilômetros por hora, atingindo a zona oeste do estado de acordo com o secretário Márcio Luiz Alves da Defesa Civil de Santa Catarina.

C 07/03/2013: PUCRS, Porto Alegre, Departamento de Energia Solar. Protótipo de módulo fotovoltaico. Me dê, me dê uma luz. Ninguém pode confirmar para mim qual energia é a melhor entre a solar e a eólica, eu acho que elas são complementares...

D 04/03/2013: PUCRS, Porto Alegre, Departamento de Microgravidade. Exame de aparelho vestibular. Os pilotos de avião são submetidos ao exame de vestibular (situado no ouvido interno) que é o sistema sensorial que fornece a principal contribuição sobre o movimento e senso de equilíbrio.

*Operating Theater* [Sala de operaciones], 2013  
Fotos: Audrey Cottin

A 03/01/2013: Celulose Irani, Balneário Pinhal. Cada día de trabajo 400 trabajadores despegan bosque de pinos de la empresa. Ellos cortan los pinos y vierten su resina en bolsas de plástico. La extracción del pino es una especie de coreografía de flujo de trabajo, diseñada por la gerencia científica. En su tiempo libre, los trabajadores esculpen la resina.

B 12/03/2013: Celulose Irani, Campina da Alegria. Coordenador dibuja la cadena de celulosa, desde el bosque hasta el papel. Las nubes siguen informando Campina da Alegria. Martes, 15 septiembre de 2009: el tiempo malo golpea Santa Catarina el lunes debido a un tornado, con vientos que llegan hasta 200 kilómetros por hora, que golpearon la parte occidental del estado de Santa Catarina, según el secretario de defensa civil Marcio Luiz Alves.

C 03/07/2013: PUCRS, Porto Alegre, Departamento de Energia Solar [Departamento de Energia Solar]. Prototipo de módulo fotovoltaico. Dame, dame una luz! Nadie me puede confirmar cuál energía es mejor—la energía solar o la energía eólica, supongo que podrían ser complementarias...

D 03/04/2013: PUCRS, Porto Alegre, Instituto de Microgravidade [Instituto de Microgravidad]. Prueba del sistema vestibular: Pilotos de Aeronaves son sometidos al examen vestibular (situado en el oído interno), que es el sistema sensorial que proporciona movimiento y sentido del equilibrio.

*Operating Theater*, 2013  
Photos: Audrey Cottin

A 03/01/2013: Celulose Irani, Balneário Pinhal. Every working day 400 workers peel the company's pine forest. They cut away the pine trees and pour their resin into plastic bags. The pine bark removal is a kind of workflow choreography designed by scientific management. In their spare time, the workers sculpt the resin.

B 03/12/2013: Celulose Irani, Campina da Alegria. Coordinator draws the cellulose chain, from forest to paper. Clouds keep informing Campina da Alegria. Tuesday September 15th 2009, the bad weather hits Santa Catarina on Monday as a tornado, with estimated winds reaching two hundred kilometers per hour struck the western part of the state according to Santa Catarina Civil Defense Secretary Marcio Luiz Alves.

C 03/07/2013: PUCRS, Porto Alegre, Departamento de Energia Solar [Solar Energy Department]. Photovoltaic module prototype. Give me give me light! No one can confirm me which energy is best between solar energy and wind power, I guess these might be complementary...

D 03/04/2013: PUCRS, Porto Alegre, Instituto de Microgravidade [Micro-Gravity Institute]. Vestibular system test: Aircraft Pilots are submitted to test the vestibular system (situated in the vestibulum in the inner ear) which is the sensory system that provides the leading contribution for movement and sense of balance.



A



B



C



D

Aurélien Gamboni  
Nasceu: 1979, Lausanne, Suíça  
Vive: Genebra, Suíça

Sandrine Teixeira  
Nasceu: 1974, Paris, França  
Vive: Paris

Eventos cataclísmicos muitas vezes nos fazem perceber como a natureza e a cultura estão entrelaçadas. Para Sandrine Teixeira e Aurélien Gamboni, isso é um fato dado e, nos últimos anos, eles têm se concentrado em casos de inundações para destacar as várias redes compostas por humanos e não humanos, e agentes do passado e do presente. Para a 9ª Bienal, eles abordam a enchente que devastou Porto Alegre em 1941.

O processo da dupla combina pesquisa em arquivos e a interação com residentes locais. Além da compilação de um arquivo e de testemunhos, eles também introduzem a especulação no projeto. Precisamente, a fim de ir além do mero testemunho, eles organizam leituras ao vivo do conto de Edgar Allan Poe *Uma descida ao Maelström*, de 1841, que conta como um pescador conseguiu se salvar de um redemoinho.

Do mesmo modo, em Porto Alegre, a ficção científica de Edgar Allan Poe funciona como um portal por onde se entra no universo da especulação. Para os artistas, a história não só ativa memórias locais, mas também abre caminho para que diferentes perguntas e proposições venham à tona. Gamboni e Teixeira denominam tal processo coletivo interpretativo *confabulation* [confabulação] (seguindo a teoria literária de Yves Citton), descrevendo a criação coletiva de uma nova escrita futura que une o histórico ao potencial, o específico ao imaginário. A leitura ao vivo e a discussão são o ponto de partida para uma assembleia de vozes que se unem em uma escrita futura.

—SDM

Aurélien Gamboni  
Nació: 1979, Lausanne, Suíza  
Reside: Ginebra, Suíza

Sandrine Teixeira  
Nació: 1974, París, Francia  
Reside: París

Los eventos catastróficos a menudo nos hacen darnos cuenta de cómo la naturaleza y la cultura están conectadas. Para Sandrine Teixeira y Aurélien Gamboni, esto es un hecho y por ello se han concentrado, en los últimos años, en poner de manifiesto las variadas redes de agentes humanos y no humanos, pasados y presentes. Como contribución a la exhibición se han concentrado en la devastadora inundación que en 1941 asoló el centro de Porto Alegre.

Su proceso combina investigación de archivo e interacciones con residentes locales. Además de la recolección de un archivo y de testimonios, también introducen la especulación en su proyecto. Precisamente para ir más allá de lo testimonial, organizan lecturas en vivo de la obra de Edgar Allan Poe *Un descenso al Maelström*, un relato de 1841 que cuenta cómo un pescador pudo salvarse de un remolino.

Del mismo modo, en Porto Alegre, el cuento de ciencia ficción de Poe funciona como un portal a través del cual entrar en el reino de la especulación. Para los artistas, la historia no sólo activa recuerdos locales, sino que también permite que surjan diferentes cuestiones y propuestas. Gamboni y Teixeira llaman a ese proceso interpretativo coral “confabulación” (por la teoría literaria de Yves Citton), describiendo la creación colectiva de un nuevo guión para el futuro que fusione lo histórico con lo potencial, lo específico con lo imaginario. La discusión de la lectura en vivo es el punto de partida de la amalgama de voces que se reúnen en un futuro guión.

—SDM

Aurélien Gamboni  
Born: 1979, Lausanne,  
Switzerland  
Lives: Geneva, Switzerland

Sandrine Teixeira  
Born: 1974, Paris, France  
Lives: Paris

Cataclysmic events often make us realize how nature and culture are entangled. For Sandrine Teixeira and Aurélien Gamboni, this is a given fact and they have, over the last few years, focused on cases of floods to foreground the various networks composed of human and non-human, and past and present agents. For their contribution to the 9th Bienal, they have concentrated on the 1941 devastating flooding of downtown Porto Alegre.

Their process combines archival research as well as interaction with local residents. In addition to the compilation of an archive and testimonials, they also introduce speculation into their project. Precisely in order to get beyond mere testimony or witnessing, they organize live, close readings of Edgar Allan Poe’s 1841 *A Descent into the Maelström*, a short story recounting how a fisherman was able to save himself from a whirlpool.

Similarly, in Porto Alegre, Poe’s science fiction tale functions as a portal through which to enter the speculative realm. For the artists, the story not only activates local memories, but also allows for different questions and propositions to come forth. Gamboni and Teixeira call such collective interpretative process *confabulation* (after the literary theory of Yves Citton), describing the collective creation of a new, future script that joins the historical with the potential, the specific with the imaginary. The live reading and discussion is the starting ground for an assembly of voices that comes together into a future script.

—SDM

A *A Descent into the Maelström (mind spiral)*, [Uma descida no Maelström (espiral da mente)], 2012  
 Desenho  
 10.5 x 14.8 cm  
 Cortesia dos artistas

B *The Maelström Agency* [A operação Maelström], 2012  
 Desenho  
 10.5 x 14.8 cm  
 Cortesia dos artistas e Thomas Zander, Colônia

C *Os contos de Edgar Allan Poe*, retrato da edição de 1944 ilustrada por Fritz Eichenberg. Fotografia: Dylan Perrenoud, 2011  
 Cortesia Dylan Perrenoud e Aurélien Gamboni

D *Pôr do sol em vila Guaíba*, 2013 fotografia documental  
 Cortesia dos artistas

A *A Descent into the Maelström (mind spiral)* [Un descenso al Maelström (espiral de la mente)], 2012  
 Dibujo  
 10.5 x 14.8 cm  
 Cortesia de los artistas

B *The Maelström Agency* [La mediación Maelström], 2012  
 Dibujo  
 10.5 x 14.8 cm  
 Cortesia de los artistas y Thomas Zander, Colonia

C *Los cuentos de Edgar Allan Poe*, retrato de la edición de 1944 ilustrada por Fritz Eichenberg. Fotografia: Dylan Perrenoud, 2011  
 Cortesia Dylan Perrenoud y Aurélien Gamboni

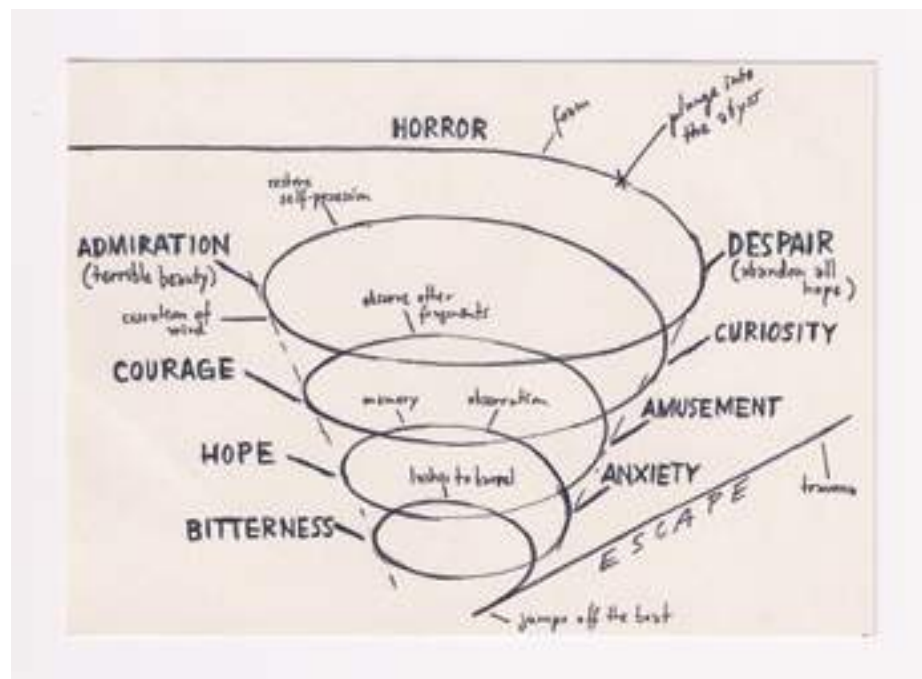
D *Puesta de sol en vila Guaíba*, 2013  
 Fotografia  
 Cortesia de los artistas

A *A Descent into the Maelström (mind spiral)*, 2012  
 Drawing  
 10.5 x 14.8 cm  
 Courtesy the artists

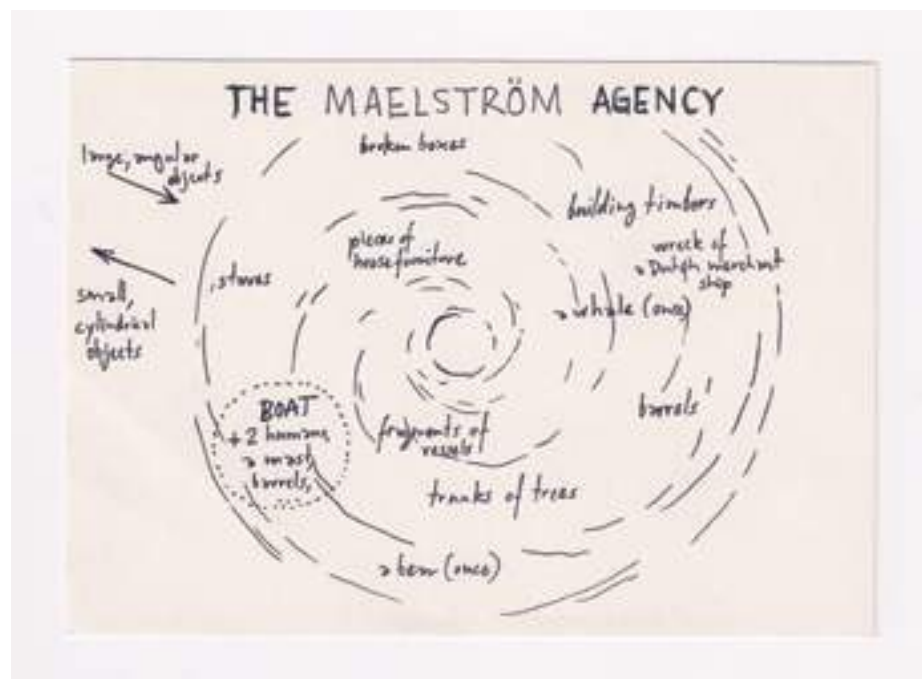
B *The Maelström Agency*, 2012  
 Drawing  
 10.5 x 14.8 cm  
 Courtesy the artists and Thomas Zander, Cologne

C *The Tales of Edgar Allan Poe*, portrait of the 1944 edition illustrated by Fritz Eichenberg. Photograph: Dylan Perrenoud, 2011  
 Courtesy Dylan Perrenoud / Aurélien Gamboni

D *Sunset at vila Guaíba* documentation photograph, 2013  
 Courtesy the artists



A



B



D



C

Nasceu: 1977, São Paulo, Brasil  
Vive: São Paulo

BJS Máquinas de escrever e calculadoras foram das primeiras e mais impactantes tecnologias com as quais tomei contato na infância, ainda na década de 1970. O que teria dado errado no ambicioso projeto de Adriano Olivetti?

BS Também lembro ter brincado com uma máquina Olivetti que meu pai possuía em casa. É incrível pensar que um aparato mecânico destinado a apoiar o trabalho administrativo pudesse servir ao propósito do lazer, do aprendizado e enfim, da cultura. Por consequência, há uma preocupação significativa no projeto de Adriano Olivetti no que se refere ao trabalho intelectual em conjunção com as esferas industriais. Desde muito cedo, ele vislumbrava a reconstrução do pós-guerra como um processo de hibridizações entre sociedade, máquina, informação, cultura e política. Os ideários e processos modernos, aliados às técnicas de organização científica do trabalho, tornavam-se os pilares de um novo programa e desenho social, um que seria baseado em comunidades formadas ao redor de fábricas, em uma busca constante de equilíbrio com outras esferas do território, da natureza e da sociedade: algo que diferenciava o projeto tecno-social da Olivetti de outras empresas de tecnologia e informação.

O desvio – se pudermos assim chamar a interrupção desse projeto de três décadas – ocorre em 1960, devido a fatores econômicos, políticos e ideológicos, causados pela morte prematura de Adriano Olivetti, pela situação financeira da empresa (que adquirira a empresa Underwood nos EUA) e pela consequente intervenção administrativa formada pelas empresas Fiat, Pirelli, IMI e Mediobanca, que não viam com bons olhos as ações sociais olivettianas, assim como não consideravam lucrativas as pesquisas avançadas da companhia na então emergente área da eletrônica e informática. Assim, o departamento encarregado das pesquisas em eletrônica – área que seria chave para a continuidade da cultura de inovação tecno-social da empresa – foi vendido à empresa americana General Electric pois, segundo rumores, havia o temor de que tal tecnologia “vazasse” para o lado oriental da cortina de ferro. Dessa forma, a Olivetti existiu até o início da década de 1990, mas sem a envergadura sociopolítica impressa pelo projeto de Adriano.

BJS Em que medida o sólido ideário de Olivetti foi obra de um visionário ou utópico?

Nació: 1977, São Paulo, Brasil  
Reside: São Paulo

BJS Las máquinas de escribir y las calculadoras fueron una de las primeras y más impactantes tecnologías con las cuales tuve contacto en la infancia, aún en la década de 1970. ¿Qué habría salido mal en el ambicioso proyecto de Adriano Olivetti?

BS Recuerdo haber jugado con una máquina Olivetti que mi papá tenía en casa. Es increíble pensar que un aparato mecánico destinado a apoyar el trabajo administrativo pudiera servir al propósito del ocio, del aprendizaje y finalmente, de la cultura. Por consiguiente, hubo una preocupación significativa en el proyecto de Adriano Olivetti en lo que se refiere al trabajo intelectual junto a las tareas industriales. Desde muy pronto vislumbraba la reconstrucción de la posguerra como un proceso de hibridación entre sociedad, máquina, información, cultura y política. Los idearios y procesos modernos, aliados a técnicas de organizaciones científicas del trabajo, se convertían en los pilares de un nuevo programa y diseño social, que estaría basado en comunidades formadas alrededor de las fábricas, en búsqueda constante de equilibrio con otras esferas del territorio, de la naturaleza y de la sociedad: lo que diferenciaba el proyecto tecno-social de Olivetti de las otras empresas de tecnología e información.

El desvío –si podemos llamarle así a la interrupción de este proyecto de tres décadas–, sucedió en 1960, debido a factores económicos, políticos e ideológicos, causados por la muerte prematura de Adriano Olivetti, por la situación financiera de la empresa (que había adquirido la empresa Underwood en los EEUU) y por la consecuente intervención administrativa formada por las empresas Fiat, Pirelli, IMI y Mediobanca, que no veían con buenos ojos las acciones sociales “olivettianas”, como tampoco eran consideradas lucrativas las investigaciones avanzadas de la compañía en la entonces emergente, área electrónica e informática. De ese modo, el departamento encargado de las investigaciones en electrónica –área clave para la continuidad de la cultura de innovación tecno-social de la empresa– fue vendido a la empresa americana General Electric, ya que, según rumores, se temía que se transfiriera para el lado oriental de la cortina de hierro. Así, Olivetti existió hasta principios de la década de 1990, pero sin la envergadura sociopolítica impresa por el proyecto de Adriano.

BJS ¿Hasta qué punto el sólido ideario de Olivetti fue obra de un visionario o de un utópico?

BS Adriano fue un visionario, ligado a la ingeniería y a la industria, así como al arte y la arquitectura, además de ser un político de cuño humanista. Claro que estamos hablando de una de las primeras empresas multinacionales, por eso no podemos olvidar que el modelo capitalista formaba parte de ésta. Pero tanto las políticas internas, como las acciones públicas de la empresa, tenían en vista un horizonte, al mismo tiempo económico y de actuación social. Olivetti parecía ser algo que hoy nos hace falta: un intelectual público y al mismo tiempo un emprendedor de extremo coraje, un capitalista con preocupaciones sociales reales (como pocos que surgieron en el curso de la historia).

BJS ¿Las obras en exhibición en la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre son monumentos a un futuro inalcanzable o las ruinas de un proyecto interrumpido?

BS Sobre todo, son un inicio, una materialización y una reintroducción pública de este episodio histórico a través del campo del arte. Busco reinterpretar algunas preocupaciones de Olivetti en relación con los materiales industriales; de como estos, organizados son, en sí mismos, elementos de comunicación. Por otro lado, busco también reelaborar fragmentos de archivos e iconografías relativas a la historia de una empresa que existió por alrededor de ochenta años. Así reencarno, de cierta forma, la preocupación que Olivetti tenía al elaborar los momentos de comunicación y las situaciones de acceso del público a sus máquinas: sea en exposiciones, ferias o en tiendas y escritorios (todas esas instancias proyectadas y ejecutadas por escultores, artistas y arquitectos). Además, Olivetti fue la primera empresa invitada por el MoMA para realizar una muestra institucional, en 1952. Este proyecto para la 9ª Bienal tiene, por este motivo, la importancia de un acto de reflexión y reintroducción, material, espacial y discursivo, relativo a un vasto campo de investigación, producción e impactos socioculturales sin igual realizados por Olivetti.

Born: 1977, São Paulo, Brazil  
Lives: São Paulo

BJS Typewriters and calculators were some of the first and most powerful technologies I came into contact with in my childhood, back in the 1970s. What went wrong with Adriano Olivetti’s ambitious project?

BS I also remember playing with an Olivetti that my father had at home. It is incredible to think that a mechanical device intended as a support for office work could provide a service for leisure, learning and finally culture. Consequently, Adriano Olivetti’s project is significantly concerned with intellectual work in connection with the realm of industry. He saw post-war reconstruction from the outset as a process of hybridization between society, machine, information, culture and politics. Modern ideals and processes allied to techniques of social organisation of work became the pillars of a new programme and social design that would be based on communities formed around factories in a constant pursuit of balance with other spheres of territory, nature and society: which is what distinguished Olivetti’s techno-social project from those of other technology and information companies.

The diversion – if that is what we might call the interruption of this 30-year project – occurred in 1960 due to economic, political and ideological factors caused by the premature death of Adriano Olivetti, the company’s financial situation (having acquired the US company Underwood) and the consequent administrative intervention by Fiat, Pirelli, IMI and Mediobanca, who looked unkindly on Olivetti’s social actions and considered the company’s advanced research into the emergent field of electronics and informatics as not lucrative. So the department involved in electronics research – which would be the key to the continuing culture of the company’s techno-social innovation – was sold to the American company General Electric, in the light of rumours of it leaking to the eastern side of the iron curtain. The Olivetti company existed in this form until the early 1990s, but without the socio-political scope embedded in the plans of Adriano.

BJS How much was Olivetti’s ideal a utopia or the work of a visionary?

BS Adriano was a visionary, connected to engineering and industry just as much as to art and architecture, and a humanist politician. We are of course talking about one of the

first multinational companies, so the capitalist model cannot be ignored as part of this. But the company’s internal policies and public actions alike sought a horizon that was economic and also involved social action. Olivetti seemed to be someone that we lack nowadays: a public intellectual and also a very brave entrepreneur, a capitalist with real social concerns (like very few figures to have appeared throughout history).

BJS Are the works on show in the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre monuments to an unachieved future or the ruins of an interrupted project?

BS More than anything it is a beginning, a materialization and public reintroduction to this historical episode through the field of art. I am seeking to reinterpret Olivetti’s concerns in relation industrial materials and how, when organized, they are elements of communication in themselves. On the other hand I also want to rework fragments of archives and images related to this story, of a company that existed for around 80 years. So in a way I am re-embodying Olivetti’s concern for developing occasions for communication and conditions of public access to his machines, in exhibitions, trade fairs, or shops and offices (all designed and built by sculptors, artists and architects) – indeed Olivetti was the first company invited to have an institutional exhibition at MoMA, in 1952. This project for the 9th Bienal is therefore important as an act of reflection and reintroduction – material, spatial and discursive – to the huge field of research, production and socio-cultural impact achieved by Olivetti.

Estudos para o projeto *Foundations of the Design Substance: Cultural Metaphors to Design a New Future* [Fundamentos da substância do design: metáforas culturais para projetar um novo futuro], baseado em arquivos de imagem

da Olivetti (do livro *Olivetti: 1908-1958*), 2012. São Paulo/Turin. Cortesia do artista

Estudios para el proyecto *Foundations of the Design Substance: Cultural Metaphors to Design a New Future*, [Fundamentos de la sustancia del diseño: metáforas culturales para el diseño de un nuevo futuro] basado en las imágenes de

archivo de Olivetti (del libro *Olivetti: 1908-1958*), 2012. São Paulo/Turin. Cortesía del artista

Studies for the project *Foundations of the Design Substance: Cultural Metaphors to Design a New Future*, based on Olivetti's archival images (from the book *Olivetti: 1908-1958*), 2012. São Paulo/Turin. Courtesy the artist





**Liesbeth Bik e Jos Van der Pol**  
**Trabalham em colaboração desde 1994**  
**Vivem: Roterdã, Holanda**

O satélite natural da Terra, a Lua, é o único corpo celeste a ser visitado por seres humanos, a Lua inspirou a dupla holandesa Bik Van der Pol (Liesbeth Bik e Jos Van der Pol) a desenvolver, em 2006, o projeto Fly Me to the Moon [Leve-me até a Lua], o qual partia da exibição de uma rocha lunar no Rijksmuseum – doada aos Países Baixos pelo governo norte-americano em 1969 – para discutir uma série de questões relativas ao interesse público, à natureza pública ou privada de uma coleção, e a um eventual desejo da instituição de lá construir sua sucursal. Na esteira dessa exposição, geólogos levantaram suspeita sobre a origem de tão rara rocha, descobrindo, ao fim, tratar-se de uma peça falsa.

Já que a Lua passou (conforme TV e jornais) do campo da natureza para o da cultura, melhor é não mais duvidar dela. Passou da competência dos astrónomos, poetas e mágicos para a dos políticos, advogados e tecnocratas. E quem pode duvidar destes? A Lua é doravante propriedade imobiliária (embora móvel) da NASA. Pode haver maior prova de realidade? A Lua é “real estate” = estado real, e todas as dúvidas a seu respeito cessaram. —Vilém Flusser, A Lua, 1979

Satélite natural da Terra, cuja força gravitacional repercute diretamente em seus oceanos, a Lua vem exercendo grande fascínio sobre a espécie humana desde tempos imemoriais. Igualmente cultuada por comunidades primitivas, astrónomos e escritores de ficção científica, ela tornou-se trampolim para a corrida espacial travada entre as duas superpotências que emergiram após o fim da 2ª Guerra Mundial: objeto de disputa política em torno do qual gravitavam dois blocos de poder, EUA e URSS, foi responsável por fazer da televisão muito mais que um meio de comunicação de massa, um poderoso aparelho ideológico. Em 20 de julho de 1969, o planeta Terra assistiu ao primeiro homem pisar na Lua: lá chegando, Neil Armstrong fincaria a bandeira norte-americana.

Único corpo celeste a ser visitado por seres humanos, a Lua inspirou a dupla holandesa Bik Van der Pol (Liesbeth Bik e Jos Van der Pol) a desenvolver, em 2006, o projeto *Fly Me to the Moon* [Leve-me até a Lua], o qual partia da exibição de uma rocha lunar no Rijksmuseum – doada aos Países Baixos pelo governo norte-americano em 1969 – para discutir uma série de questões relativas ao interesse público, à natureza pública ou privada de uma coleção, e a um eventual desejo da instituição de lá construir sua sucursal. Na esteira dessa exposição, geólogos levantaram suspeita sobre a origem de tão rara rocha, descobrindo, ao fim, tratar-se de uma peça falsa.

Sete anos mais tarde, quando convidada a participar da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, a dupla decidiu iniciar controversa pesquisa sobre a possibilidade de o homem ocupar a Lua e lá estabelecer raízes. Consultas a juristas acerca das questões legais

envolvidas em tal movimento migratório, além da eventual aquisição de alguns hectares do satélite, levariam ambos a estudar a atmosfera social e política da intencionada ocupação.

Após conduzir larga pesquisa sobre orçamento participativo, prática de democracia direta, cujos pioneiros foram a cidade de Pelotas, em 1985, através do então prefeito Bernardo de Souza, seguida pela de Porto Alegre, em 1989, Bik Van der Pol decidiu investigar o processo dessa radical experiência política através dos folclóricos trovadores encontrados na porção meridional do Brasil. De acordo com a tradição, esses homens típicos da paisagem campe-sina local cantam e tocam ao violão, alternadamente, em tom de balada e de mútuo desafio, as vicissitudes da vida nos pampas.

No projeto para a 9ª Bienal, trovadores gaúchos realizam, em espaços públicos, apresentações cujo teor político e utópico não só do orçamento participativo, mas também, e especialmente, da ocupação da Lua, dá o tom ao embate musical entre as diversas vozes dissecadas por Foucault ao tipificar os “dizedores do verdadeiro”, quais sejam, o profeta, o professor, o sábio e o parresiasta (aquele que fala sem fazer concessões, diz o que bem entende). Tanto a Lua quanto o orçamento participativo, em seus respectivos campos gravitacionais, simbolizaram, na origem, perspectivas míticas, embora não inalcançáveis, que se viram severamente frustradas quando a especulação política, derivada dos interesses individuais ou de um grupo, tornou rasteira a reflexão sobre o futuro da humanidade.

Ao identificar a Lua como nova esfera pública, arena imaginária do debate coletivo, Bik Van der Pol faz tábula rasa da experiência política na Terra, buscando divisar novas formas de radicalidade democrática a partir da ocupação de um território universal.

—BJS

**Liesbeth Bik y Jos Van der Pol**  
**Trabajan en colaboración desde 1994**  
**Residen: Rotterdam, Países Bajos**

Ya que la Luna pasó (según la TV y los periódicos) del campo de la naturaleza al de la cultura, es mejor no dudar más de ella. Pasó de la competencia de los astrónomos, poetas y magos para la de los políticos, abogados y tecnócratas. ¿Y quién puede dudar de éstos? La Luna es ahora propiedad inmobiliaria (aunque móvil) de la NASA. ¿Puede existir más prueba de realidad? La Luna es “real estate” = propiedad inmobiliaria y todas las dudas al respecto han acabado. —Vilém Flusser, La Luna, 1979

Satélite natural de la Tierra cuya fuerza gravitacional repercute directamente en sus océanos, la Luna ha ejercido gran fascinación en la especie humana desde tiempos inmemoriales. Igualmente venerada por comunidades primitivas, astrónomos y escritores de ciencia ficción, se convirtió en trampolín para la carrera espacial entablada entre las dos superpotencias que emergieron al término de la 2ª Guerra Mundial: objeto de disputa política alrededor del cual gravitaban dos bloques de poder, EEUU y URSS, responsable por convertir a la televisión en mucho más que un medio de comunicación de masas, un poderoso aparato ideológico. El 20 de julio de 1969, el planeta Tierra vio al primer hombre pisar la Luna: llegando allí, Neil Armstrong clavaría la bandera norteamericana.

Único cuerpo celeste visitado por seres humanos, la Luna inspiró al Bik Van der Pol (Liesbeth Bik y Jos Van der Pol) a desarrollar en 2006 el proyecto *Fly me to the moon* [Llévame a la Luna], en el cual el punto de partida era la exhibición de una roca lunar del Rijksmuseum —donada a los Países Bajos por el gobierno norteamericano en 1969— para discutir una serie de temas vinculados al interés público, a la naturaleza pública o privada de una colección y a un eventual deseo de la institución de construir allí su sucursal. Siguiendo el rastro de esta exposición, geólogos levantaron sospechas sobre el origen de una roca tan rara, y al fin descubrieron que se trataba de una pieza falsa.

Siete años después cuando, invitados a participar en la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, los dos decidieron iniciar una controvertida

investigación sobre la posibilidad de que el hombre ocupara la Luna y allí estableciera raíces. Consultas a juristas acerca de las cuestiones legales vinculadas a ese movimiento migratorio, además de la eventual adquisición de algunas hectáreas del satélite, llevarían a ambos a estudiar la atmósfera social y política de la intencionada ocupación.

Después de conducir una amplia investigación sobre el presupuesto participativo, práctica de democracia directa cuyos pioneros la iniciaron en la ciudad de Pelotas, en 1985, por medio del entonces alcalde Bernardo de Souza, y fue seguida por la ciudad de Porto Alegre, en 1989, Bik Van der Pol decidió investigar el proceso de esa radical experiencia política a través de los folclóricos trovadores encontrados en el extremo meridional de Brasil. De acuerdo con la tradición, aquellos hombres típicos del paisaje campesino local cantan y tocan con la guitarra, alternadamente, en tono de balada y mutuo desafío, las vicisitudes de la vida en la pampa.

En el proyecto para la 9ª Bienal, trovadores de la región realizan en espacios públicos presentaciones cuyo contenido político y utópico, no solo del presupuesto participativo, sino especialmente de la ocupación en la Luna, determinan el tono del choque musical entre las diversas voces analizadas por Foucault al tipificar las “formas de decir verdad”, ya sea la del profeta, del profesor, del sabio y del parresiasta (el que habla sin hacer concesiones, el que dice lo que quiere). Tanto la Luna como el presupuesto participativo, en sus respectivos campos gravitacionales, simbolizan en su origen perspectivas míticas, aunque no inalcanzables, que se han visto severamente frustradas cuando la especulación política, derivada de los intereses individuales o de un grupo, convirtió la reflexión sobre el futuro de la humanidad en algo raso.

Al identificar la Luna como nueva esfera pública, arena imaginaria del debate colectivo, Bik Van der Pol hace tabula rasa de la experiencia política en la Tierra, buscando divisar nuevas formas de radicalidad democrática a partir de la ocupación de un territorio universal.

—BJS

**Liesbeth Bik and Jos Van der Pol**  
**They work collectively since 1994**  
**Live: Rotterdam, The Netherlands**

Since the Moon (according to the TV and newspapers) has left the field of nature and entered into that of culture, it is better to no longer doubt it. It no longer remains within the competence of astronomers, poets, and magicians, and is now handed over to the competence of politicians, lawyers, and technocrats. And who could doubt them? The Moon is therefore the immovable (although mobile) property of NASA. The Moon is “real estate” = in a state of reality, and any doubts about it have ceased. —Vilém Flusser, The Moon, 1979

Earth’s natural satellite, the Moon, whose gravitational force has a direct effect on the oceans, has held great fascination for the human species since time immemorial. Worshipped equally by primitive communities, astronomers, and science-fiction writers, it became a springboard for the space race between the two superpowers that emerged at the end of World War II: an object of political dispute exerting its gravitational pull on the two power blocs of the USA and USSR, it was responsible for turning television from a mass-communications medium into a powerful ideological device. On July 20, 1969, planet Earth watched the first man walk on the Moon: and as he did so, Neil Armstrong planted the United States flag on its surface.

The only heavenly body to be visited by human beings, the Moon inspired the Dutch duo Bik Van der Pol (Liesbeth Bik and Jos Van der Pol) to develop the project *Fly Me to the Moon* in 2006, based on an exhibition of a lunar rock at the Rijksmuseum—donated to The Netherlands by the North American government in 1969—to address a series of issues related to public interest, the public or private nature of a collection, and the possible desire of the institution to build a branch there. Following the exhibition, geologists raised suspicions about the origin of this rare stone and discovered it to be a fake.

Seven years later, when they were invited to take part in the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre, the duo decided to begin controversial research into the possibility of man living on the Moon and taking roots there. Consultations with lawyers about the legal issues involved

in such a migration movement, together with the possible acquisition of some hectares of the moon, led to their studying the social and political atmosphere of such intended occupation.

After conducting extensive research into the participatory budget, a practice of direct democracy pioneered by the city of Pelotas in 1985 under the then mayor Bernardo de Souza, followed by Porto Alegre in 1989, Bik Van der Pol decided to investigate the process of this radical political experiment using *trovadores* from the southern part of Brazil. According to tradition, these typical men from the local countryside sang and played the guitar, alternating between ballad and mutual challenge to the ups and downs of life in the Pampas.

In the project for the 9th Bienal, Rio Grande do Sul singers will be carrying out political and utopian presentations in public spaces, not just about the participatory budget, but particularly about occupation of the Moon, in a musical clash between the various voices identified by Foucault, when typifying “truth tellers,” as the prophet, the sage, the teacher-technician, and the parrhesiast (someone who talks truth in his own name and therefore takes a risk). Both Moon and participatory budget, in their respective gravitational fields, symbolize at heart mythical but not unreachable perspectives that become severely frustrated when political speculation, derived from individual or group interests, demeans reflection about the future of mankind.

By identifying the Moon as a new public domain, the imaginary arena of collective debate, Bik Van der Pol erase all traces of political experience on Earth, seeking to define new forms of democratic radicalism based on occupation of a universal territory.

—BJS

A, B Entrevista com líder comunitário José Ventura, no bairro Restinga, em Porto Alegre. Cortesia dos artistas

C, D Teste de atores para performance no terraço do Memorial do Rio Grande do Sul. Cortesia dos artistas

A, B Entrevista con el líder comunitario José Ventura en el barrio Restinga, en Porto Alegre. Cortesía de los artistas

C, D Casting de actores para performance en la terraza del Memorial do Rio Grande do Sul. Cortesía de los artistas

A, B Interview with community leader José Ventura in the neighborhood Restinga, in Porto Alegre. Courtesy the artists

C, D Casting actors for performance on the terrace of the Memorial do Rio Grande do Sul. Courtesy the artists



A



C



B



D

Nasceu: 1978, Guangzhou, China  
Vive: Pequim, China

Uma árvore na qual são pendurados uniformes, peças de roupas de uso casual, fotografias dos funcionários da fábrica e desenhos realizados pelos trabalhadores entre 2005 e 2006 – época em que Cao Fei aproximou-se dos empregados da OSRAM China Lighting Ltd., na província de Guangdong – fazem parte da nova instalação, concebida pela artista no processo contínuo de reflexão sobre sua experiência no projeto *What Are You Doing Here?* [O que você está fazendo aqui?].

As principais atividades da empresa alemã Siemens estão ligadas à indústria eletrônica e de engenharia. O Siemens Art Program foi estabelecido em 1987; por este programa, a companhia buscou promover a comunicação de seus empregados com artistas. Entre 2000 e 2006, o Siemens Art Program, sob o título “*What Are You Doing Here?*”, convidou uma série de artistas da China – incluindo Cao Fei – para que conduzissem projetos em colaboração com os empregados das subsidiárias da Siemens no país. Então, os trabalhadores foram estimulados a refletir sobre seu próprio ambiente laboral e a envolverem-se ativamente no processo de trabalho dos artistas.

A OSRAM, uma subsidiária da Siemens e líder manufatureira no setor de iluminação, foi uma das responsáveis por promover a integração da China ao sistema global para que o país penetrasse no mercado internacional. Evidentemente, a OSRAM causou um impacto na China ao introduzir um novo sistema laboral e novas formas de relação social, que alteraram a cultura e o capital tanto na zona de Pearl River Delta quanto no resto do país. Nesse contexto, Cao Fei teve uma convivência próxima com os trabalhadores da fábrica em Foshan.

Algo fundamental para a pesquisa que deu origem ao trabalho foi a colaboração, suscitada em diferentes

níveis, com jovens – em sua maioria solteiros e pertencentes a uma nova geração de chineses, que, em busca de um outro estilo de vida, migrou dentro do país para trabalhar em outras cidade e províncias. No desenvolvimento natural de sua pesquisa científica, Cao Fei levanta questionamentos a partir dessa montagem recente – fazendo uso da escrita – em uma série de histórias, poemas e breves enunciados, que nos permitem entrever aspectos vinculados à vida daqueles trabalhadores com os quais a artista conviveu alguns anos atrás, durante os seis meses de residência em Foshan. Nas etiquetas das roupas penduradas na árvore estão impressos pequenos textos que relatam sonhos, inspirações e utopias correspondentes a um setor dessa geração de chineses. Em outro momento, e por meio de outra forma material, essas ideias também foram projetadas como parte de situações reunidas e compartilhadas em uma série de questionários, oficinas, desenhos, performances, canções, instalações e publicações elaborados por Cao Fei e os trabalhadores da OSRAM. De acordo com a artista, o projeto pertence a estes.

O diálogo de Cao Fei com os trabalhadores gerou ainda, entre outras formas de materialização, o vídeo *Whose Utopia?* [Utopia de quem?]. Com um ritmo desacelerado e uma música para piano e violão intercalada com sons de máquinas de trabalho, vêem-se bailarinos executando movimentos harmônicos em posturas similares às das aves, entre cenários de trabalho duro, rodeados por máquinas e refeitórios repletos de caixas que, certamente, contêm holofotes para iluminação.

—DP

Nació: 1978, Guangzhou, China  
Reside: Beijing, China

Un árbol de donde cuelgan uniformes, prendas de vestir casual, fotografías del personal de la fábrica y dibujos realizados por los trabajadores en 2005 y 2006 –cuando Cao Fei se aproximó a los empleados de OSRAM China Lighting, Ltd., en la provincia de Guangdong–, forman parte de la nueva instalación concebida por la artista, en el proceso continuo de reflexión de su experiencia a partir del proyecto, *What Are You Doing Here?* [¿Qué estás haciendo aquí?].

Las principales actividades de la empresa alemana Siemens giran en torno a la industria ingenieril y electrónica. Siemens Art Program se estableció en 1987; con este departamento, la compañía buscó propiciar la comunicación entre empleados y artistas. Entre 2000 y 2006, el Siemens Art Program bajo el título “*What Are You Doing Here?*” invitó a una serie de artistas de China –incluyendo a Cao Fei– a conducir proyectos en colaboración con empleados de las subsidiarias de Siemens en el país. Los trabajadores entonces fueron invitados a reflexionar sobre su propio ambiente laboral y a involucrarse activamente en el proceso del trabajo de los artistas.

OSRAM, subsidiaria de Siemens y líder en manufactura de iluminación, participó en promover la integración de China al sistema global para penetrar el mercado internacional. El impacto que ha generando OSRAM en China, evidentemente, es el de un nuevo sistema laboral y formas de relación social que han alterado la cultura y el capital, tanto en la zona de Pearl River Delta como en el resto del país. En este contexto, Cao Fei convivió de forma estrecha con trabajadores de la fábrica en Foshán.

Para la investigación original de este trabajo ha sido fundamental la colaboración en distintos niveles con una mayoría de jóvenes solteros, pertenecientes a una nueva generación en China que ha migrado dentro del país para trabajar

en otras ciudades y provincias en busca de un estilo de vida diferente. En el desarrollo natural de su investigación artística, Cao Fei indaga por medio de este reciente montaje –haciendo uso de la escritura– en una serie de historias, poemas y enunciados cortos que dejan entrever aspectos vinculados a la vida de aquellos trabajadores con los que convivió hace algunos años durante sus seis meses de residencia en Foshán. Impresos en las etiquetas de las ropas que cuelgan del árbol, hay pequeños textos que comunican sueños, inspiraciones y utopías que corresponden a un sector de esta generación de China. En otro momento y en distinta forma material, estas ideas también se proyectaron como parte de situaciones que se reunieron y se compartieron en una serie de cuestionarios, talleres, dibujos, performances, canciones, instalaciones y publicaciones, elaborados entre Cao Fei y los trabajadores de OSRAM, a quienes –considera la artista– este proyecto les pertenece.

El diálogo de Cao Fei con los trabajadores generó además, entre otras formas de materialización, el vídeo *Whose Utopia?* [¿Qué utopía?]. Con un ritmo desacelerado y música de piano acompañada de una guitarra que se entremezcla con sonidos de las máquinas de trabajo, se muestra a bailarines ejecutando movimientos armónicos en posturas similares a las de las aves, entre escenarios de rigurosa labor, rodeados de máquinas y bodegones repletos de cajas que seguramente contienen focos para iluminar.

—DP

Born: 1978, Guangzhou, China  
Lives: Beijing, China

A tree on which uniforms are hung, street clothes, photographs of factory staff, drawings made by workers in 2005 and 2006—when Cao Fei approached employees of OSRAM Lighting China Ltd in Guangdong—: all this forms part of a new installation conceived by the artist in the continuous process of reflecting on her experience involving the project *What Are You Doing Here?*

The German company Siemens is chiefly concerned with the engineering and electronics industries. In 1987, it launched the Siemens Art Program, seeking to establish a dialogue between employees and artists. From 2000 to 2006, under the title “*What Are You Doing Here?*,” the program asked a series of artists in China, including Cao Fei, to organize projects in collaboration with employees of Siemens’s subsidiaries in that country. The workers were then asked to reflect on their own work environment and to get actively involved in the artists’ work process.

The Siemens subsidiary and lighting company OSRAM fostered China’s integration into and penetration of the international market. OSRAM’s impact in China clearly includes the implementation of a new work system and social relations that have altered culture and the distribution of capital in the Pearl River Delta area, as well as the rest of the country. It is in this context that Cao Fei developed close relationships with workers at the OSRAM factory in Foshan.

Fundamental to the original research for this piece is the collaboration at different levels of a new generation of young, usually single people who migrate within the country to work in different cities and provinces, drawn by the promise of a different lifestyle. Developing naturally out of her research, Cao Fei’s most recent installation uses writing to examine a series of stories, poems and statements that let us glimpse aspects

of the lives of the employees with whom she lived during a six-month residency several years ago in Foshan. Printed on the labels of the clothes hanging from the tree are small texts that describe dreams, inspirations and ideals of a cross-section of young Chinese workers. At another time and under a different guise, these ideas also arose in situations that were shared in a series of questionnaires, workshops, drawings, performances, songs, installations and publications made by Cao Fei with the OSRAM workers; according to the artist, this project indeed belongs to them.

Another physical manifestation of Cao Fei’s dialogue with the workers is the video *Whose Utopia?* With a slower pace and piano music accompanied by a guitar that sounds interspersed with working machines, dancers shown running harmonic movements in positions similar to those of birds, including rigorous scenes of work, surrounded by machines and still lifes surely full of boxes containing bulbs to illuminate.

—DP

*My Future Is Not A  
Dream 02, 03, 04 and  
05 (Whose Utopia  
series)*  
[Meu futuro não é um  
sonho 02, 03, 04 e 05  
(da série Utopia de  
quem)]

2006  
fotografia  
120 x 150 cm  
Cortesía da artista  
e Vitamin Creative  
Space & Lombard-  
Freid Projects



*My Future Is Not A  
Dream 02, 03, 04 and  
05 (Whose Utopia  
series)*  
[Mi futuro no es un  
sueño 02, 03, 04 y 05  
(de la serie Utopia de  
quién)]

2006  
fotografia  
120 x 150 cm  
Cortesía de la artista  
y Vitamin Creative  
Space & Lombard-  
Freid Projects



*My Future Is Not  
A Dream 02, 03, 04  
and 05 (Whose Utopia  
series)*

2006  
C-print  
120 x 150 cm  
Courtesy the artist  
and Vitamin Creative  
Space & Lombard-  
Freid Projects



**Nasceu:** 1966, Etobicoke, Canadá
**Vive:** Calgary, Canadá

Ontem eu recebi uma boa notícia: depois de anos de fracasso, minha mais recente sequência genética *The Xenotext* [O Xenotexto] finalmente funcionou, produzindo uma proteína viável e estável que provocou uma cultura E.coli para fluorescer de forma correta. Assim, cirei uma bactéria que é tanto um arquivo para armazenar um poema quanto uma máquina de escrever um poema. Agora eu tenho que repetir esse experimento em um organismo objetivo, *Deinococcus radiodurans*, antes de dizer que finalmente conclui o projeto.

—Christian Bök em e-mail enviado para Daniela Pérez

O cientista Stuart Kauffmann, que ganhou a bolsa MacArthur Fellow e atualmente é diretor do iCore – Institute for Biocomplexity and Informatics [Instituto de Biocomplexidade e Informática] da Universidad de Calgary –, emprestou o tempo e a experiência de seu laboratório nas horas vagas para que Christian Bök criasse um exemplo de “poesia viva”.

Ultrapassando os limites do formato convencional de um livro, Christian Bök imaginou *The Xenotext Experiment* [O experimento Xenotexto] um poema extraordinário, cujas palavras vivem, como uma espécie de parasita, dentro de uma célula que se alimenta de outra forma de vida. Para Bök, é fundamental nos darmos conta de que, apesar da relevância que a ciência tem em nossas vidas atualmente, poucos poetas assumem o desafio da linguagem científica – e, inclusive, catalogam e desprezam o vocabulário científico como algo pouco (ou nada) poético. Bök, por sua vez, considera que algumas das especulações mais relevantes já escritas estão justamente em ensaios de especialistas em física, por exemplo.

*The Xenotext Experiment* é um projeto que visa à retenção de informações textuais por meio de codificações genéticas, produzindo mensagens provenientes do DNA. O objetivo por trás do projeto é que, dentre várias outras coisas, a mensagem permaneça livre de danos ou alterações e, assim, seja preservada como um patrimônio a ser decodificado anos mais tarde. Assim, ele busca combater a ameaça de nossa própria extinção. Esse exercício literário explora o potencial estético da genética, e também estabelece como desafio a busca por descobertas referentes à linguagem, assumindo todas as implicações (inclusive sociais) da biotecnologia.

Em algum momento ao longo do processo e da pesquisa para esse projeto, Bök imagina que o poema será conciso – com aproximadamente cinquenta palavras. O código deve caber no genoma sem comprometer as funções do organismo. É preciso determinar o que o poema dirá. Além disso, pretende-se produzir um livro para exibir o poema original ou uma versão semelhante. O livro contaria com apêndices sobre o experimento, incluindo uma amostra do organismo, que seria distribuída em uma lâmina de vidro como aquelas utilizadas em laboratórios. Em outro nível, o projeto levanta a possibilidade de que se encontrem futuros emissários biológicos para transmitir mensagens a diferentes épocas e a distâncias estelares. O organismo, portanto, é uma forma de arquivo criptografado que é também por si só uma ferramenta para a escrita, a tradução e a codificação ou leitura do próprio poema.

—DP

**Nació:** 1966, Etobicoke, Canadá
**Reside:** Calgary, Canadá

Debo señalar que ayer recibí una buena noticia: después de dos años de fracasos, mi más reciente secuencia genética de *The Xenotext* [El Xenotexto] finalmente funcionó, produciendo una proteína viable y estable que provocó un cultivo de E.coli para fluorescer de forma correcta. Así pues, he creado una bacteria que es a la vez un archivo de almacenamiento de un poema y una máquina de escribir un poema. Ahora tengo que repetir este experimento en el organismo objetivo, *Deinococcus radiodurans*, antes de decir que por fin he cumplido con el proyecto...

El científico Stuart Kauffmann, quien obtuvo la beca MacArthur Fellow, y actualmente es director de iCore, del Institute for Biocomplexity and Informatics [Instituto de Biocomplejidad e Informática] de la Universidad de Calgary, accedió a brindarle a Christian Bök tiempo y la experiencia de su laboratorio durante sus ratos libres para crear un ejemplo de “poesia viva”.

Más allá de los límites que establece el formato del libro, la poesía que imagina *The Xenotext Experiment* [El experimento Xenotexto] de Christian Bök es un poema extraordinario, cuyas palabras subsisten como las de un parásito, dentro de una célula que se alimenta de otra forma de vida. Para Bök es fundamental darse cuenta de que a pesar de la actual relevancia de la ciencia en nuestras vidas, pocos poetas abordan como reto el lenguaje de la ciencia, e incluso catalogan y menosprecian el vocabulario de la ciencia como poco –sino es que nulamente– poético. Bök, en cambio, considera que algunas de las especulaciones escritas más relevantes

se encuentran precisamente en ensayos de especialistas en física, por ejemplo.

*The Xenotext Experiment* es un proyecto para la retención de información textual codificada de forma genética para generar mensajes que provienen del DNA. La intención detrás del proyecto, entre otras, es que el mensaje permanezca sin ser dañado ni alterado, para entonces ser preservado como patrimonio a ser decodificado en los próximos años; el proyecto busca combatir la amenaza de nuestra propia extinción. Este ejercicio literario explora el potencial estético de la genética y también establece como reto generar descubrimientos sobre el lenguaje, asumiendo las implicaciones, inclusive sociales, de la biotecnología.

El poema, imagina Bök en algún momento del largo proceso de, será conciso –aproximadamente cincuenta palabras. El código debe caber en el genoma sin comprometer la función del organismo. Hay que determinar lo que el poema dirá. Además, probablemente, se produciría un libro que exhibiría el poema original, o una versión similar, y contaría con apêndices sobre el experimento con una muestra del organismo, la cual se distribuiría en una plaquilla de vidrio como aquellas de los laboratorios. En otro nivel, el proyecto plantea la posibilidad de encontrar futuros emisarios biológicos que transmitan mensajes a distintas épocas y a distancias australes. El organismo, por tanto, es una forma de archivo encriptado que en sí es también una herramienta para la escritura, la traducción y la codificación o la lectura del propio poema.

—DP

**Born:** 1966, Etobicoke, Canada
**Lives:** Calgary, Canada

I should note that yesterday I just got some good news: after two years of failure, my most recent genetic sequence for *The Xenotext* finally worked, producing a stable, viable protein that caused a culture of E. coli to fluoresce properly. I have thus created a bacterium that is both an archive for storing a poem and a machine for writing a poem. I now have to repeat this experiment on the targeted organism, *Deinococcus radiodurans*, before I can say that I have finally fulfilled the project...

—Christian Bök

MacArthur fellow Stuart Kauffmann, now director of the Institute for Biocomplexity and Informatics at the University of Calgary, lent Christian Bök his time and experience in his lab during his off hours in order to create an instance of “living poetry.”

Overstepping the limits of the book format, what Christian Bök imagined for *The Xenotext Experiment* is an extraordinary poem whose words survive like a kind parasite within a cell that feeds off another life form. In spite of the great importance of science in our present-day lives, Bök feels that few poets deal with the challenges of the language of science, and many of them even disparagingly categorize the vocabulary of science as somewhat or entirely non-poetic. On the other hand, some of the most relevant speculative writing today, in Bök’s opinion, is done by scientists such as physicists.

*The Xenotext Experiment* is a project to conserve genetically coded textual information in order to generate DNA-based messages. One of the project’s goals amongst others is for the message to remain undamaged and unaltered, conserved as a legacy that can be decoded years later; thus, it seeks to

contend against the threat of our own extinction. This literary exercise explores the aesthetic potential of genetics and challenges itself to discover things about language as well, assuming the social (and other) implications of biotechnology.

At some point in his long research process, Bök imagines that the poem would be concise—approximately fifty words. The code must fit into the genome without jeopardizing the organism’s functioning. The poem’s content has yet to be determined. A book will also likely be made showing the original poem (or a version of it), including appendixes on the experiment and containing a specimen of the organism on a glass slide. On another level, the project posits the possibility of finding biological emissaries that could convey messages far into the future and across astronomical distances. The organism is thus a form of encrypted file that, in and of itself, is also an instrument for writing, translating, encoding and reading a poem.

—DP

Nasceu: 1974, Belo Horizonte-MG, Brasil  
Vive: Belo Horizonte

Sob ampla supervisão e estrito controle, Cinthia Marcelle penetrou os domínios de uma das mais pesadas indústrias de que se tem notícia: a siderúrgica. Dos campos de mineração, onde é feita a extração do ferro para a produção do aço, até as gigantescas plantas que fabricam as densas e espessas placas utilizadas pelas mais diversas indústrias, absolutamente tudo na corporação Gerdau aponta para uma escala sobre-humana, uma paisagem na qual a presença do homem confunde-se com a tecnologia não apenas devido ao porte deste poderoso complexo industrial, mas sobretudo porque a automação dos equipamentos é tão crescente quanto necessária.

A matéria-prima que se esconde abaixo da superfície terrestre serve de insumo, entre outros fins, para a edificação vertical das estruturas arquitetônicas que formam os complexos urbano e industrial das grandes cidades do mundo e das Minas Gerais, o estado brasileiro onde nasceu a artista e que foi cenário de um dos mais perversos ciclos de exploração da metrópole portuguesa sobre a colônia brasileira: o ouro extraído pelos escravos africanos serviu igualmente à construção de palácios e igrejas em Portugal e Inglaterra, verdadeiros monumentos ao imperialismo europeu tão resplandecentes quanto perversos, reveladores da dominação britânica sobre a coroa lusitana e conseqüentemente desta sobre o Brasil.

Há algum tempo Cinthia Marcelle está interessada pelo riquíssimo solo de sua terra natal (objeto de outras obras suas), cuja coloração rubra indica a forte presença do minério de ferro, razão pela qual diversas mineradoras estão localizadas naquele estado, fazendo-se notar ao longo das muitas estradas que escoam seus produtos ao resto do país e alhures. Para a 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, a artista circulou pelos interiores e exteriores da Gerdau, absorvendo na pele o calor das grandes estruturas que fundem o aço e acumulando sobre ela o pó que reveste todo o processo de fabricação do poderoso metal, tão denso e pesado que inviabiliza o manuseio humano e transforma seu beneficiamento numa tarefa hercúlea, digna dos deuses ou de tremendo aparato tecnológico, gruas e guindastes afins.

Diante desse cenário de ficção científica, tão insondável e impenetrável quanto a Zona do filme *Stalker*, dirigido

pelo cineasta russo Andrei Tarkovsky, a artista optou por trabalhar a superfície, as camadas epidérmicas de tal processo de transformação da natureza. Em contato com o ar, o nobre metal sofre a ação da atmosfera, oxidando-se – assumindo a mesma coloração avermelhada do solo de onde provém e que lhe deu origem –, recuperando assim algo da natureza que lhe foi suprimida ao longo do extenso processo de seu beneficiamento.

No Memorial do Rio Grande do Sul, a artista constrói uma área imantada à qual o óxido carmim da ferrugem adere, formando uma zona de atração, um campo de força onde estão concentrados os elementos constitutivos da obra da artista e mais especialmente de sua experiência durante o programa Máquinas da Imaginação. Superfície e profundidade são extremos não apenas do ciclo de produção do aço, mas também da produção artística em geral. Ao contrapor o que é visível àquilo que está oculto, quer seja na memória, no subsolo, no campo das ideias ou na abstração do pensamento, Cinthia Marcelle nos faz perceber que há muito mais a ser descoberto do que as camadas aparentes nos dão a entender.

Tão sutil quanto brutal, sua obra dá conta daquilo que é visível embora inescrutável em sua complexidade, exposto em parte porém oculto em sua totalidade, tão comentado quanto silenciado, insondável e intrigante. O exercício metonímico permite à artista tratar do universal e do particular – a parte pelo todo –, nos revelando as misteriosas camadas que compõem a exploração promovida pelo homem, quer seja do inconsciente, do subsolo ou mesmo daquilo que se encontra sobre a superfície terrestre.

—BJS

Nació: 1974, Belo Horizonte-MG, Brasil  
Reside: Belo Horizonte

Bajo amplia supervisión y estricto control, Cinthia Marcelle penetró los dominios de una de las más pesadas industrias de las cuales se tiene noticia: la siderúrgica. De los campos de minería, donde es realizada la extracción del hierro para la producción de acero, hasta las gigantescas plantas que fabrican las densas y espesas placas utilizadas por las más distintas industrias, absolutamente todo en la corporación Gerdau apunta a una escala sobrehumana, un paisaje en el cual la presencia del hombre se mezcla con la tecnología no sólo debido al porte de este poderoso complejo industrial, sino, sobre todo, porque la automatización de los equipamientos es tan creciente como necesaria.

La materia prima que se esconde debajo de la superficie terrestre sirve de insumo, entre otros fines, para la edificación vertical de las estructuras arquitectónicas que forman los complejos urbanos e industriales de las grandes ciudades del mundo y de Minas Gerais, el estado brasileño donde nació la artista y que fue escenario de uno de los más perversos ciclos de explotación de la metrópoli portuguesa sobre la colonia brasileña: el oro extraído por los esclavos africanos sirvió igualmente a la construcción de palacios e iglesias en Portugal e Inglaterra, verdaderos monumentos al imperialismo europeo tan resplandecientes como perversos, reveladores de la dominación británica sobre la corona lusitana y consecuentemente de esta sobre Brasil.

Hace algún tiempo Cinthia Marcelle ha estado interesada en el rico suelo de su tierra natal (objeto de otras de sus obras), cuya coloración rubra indica la fuerte presencia del mineral de hierro, razón por la cual diversas mineras están localizadas en aquél estado, haciéndose notar a lo largo de las muchas carreteras que drenan sus productos al resto del país y otros lugares. Para la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, la artista circuló por los interiores y exteriores de la Gerdau, absorbiendo en la piel el calor de las grandes estructuras que funden el acero y acumulando sobre ella el polvo que reviste todo el proceso de fabricación del poderoso metal, tan denso y pesado que hace inviable el manoseo humano y transforma su beneficio en una tarea hercúlea, digna de los dioses o del tremendo aparato tecnológico, grúas y guindastes afines.

En este escenario de ciencia ficción, tan insondable e impenetrable cuanto la Zona de la película *Stalker*, dirigido por el cineasta ruso Andrei Tarkovsky, la artista optó por trabajar la superficie, las camadas epidérmicas de este proceso de transformación de la naturaleza. En contacto con el aire, el noble metal es sometido a la acción de la atmósfera, oxidándose –asumiendo la misma coloración rojiza del suelo de donde proviene y que le dio origen–, recuperando de este modo algo de la naturaleza que le fue suprimida a lo largo del extenso proceso de su beneficiación.

En el Memorial do Rio Grande do Sul, la artista construye un área imantada al cual el óxido carmín del herrumbre se adhiere, formando una zona de atracción, un campo de fuerzas donde están concentrados los elementos constitutivos de la obra de la artista y especialmente de sus experiencias durante el programa Máquinas de la Imaginación. Superficie y profundidad son extremos no apenas del ciclo de producción del acero, sino también de la producción artística en general. Al contraponer lo que es visible a aquello que está oculto, sea en la memoria, en el subsuelo, en el campo de las ideas o en la abstracción del pensamiento, Cinthia Marcelle nos hace percibir que hay mucho más por descubrir de lo que las camadas aparentes nos dan a entender.

Tan sutil como brutal, su obra consigue abarcar aquello que es visible aunque inescrutable en su complejidad, expuesto en parte sin embargo oculto en su totalidad, tan comentado como silenciado, insondable e intrigante. El ejercicio metonímico permite a la artista tratar lo universal y lo particular –la parte por el todo–, revelándonos las misteriosas camadas que componen la exploración promovida por el hombre, sea del inconsciente, del subsuelo o incluso de aquello que está sobre la superficie terrestre.

—BJS

Born: 1974, Belo Horizonte-MG, Brazil  
Lives: Belo Horizonte

Under close supervision and strict control, Cinthia Marcelle entered the domain of siderurgy, one of the heaviest industries in the world. From the iron ore mines for the production of steel to the huge steelworks manufacturing the thick, dense sheet metal used for shipbuilding, almost the entire Gerdau corporation seems to operate on a superhuman scale in a landscape in which the presence of man merges with technology, not just because of the size of this powerful industrial complex but also and especially because the automation of equipment is as much a growing feature as it is necessary, and the final destination of most of these products goes much further than domestic consumption.

The raw material hidden below the earth's surface is used as input for purposes like the vertical construction of architectural structures that form the urban and industrial complexes of the great cities of the world and of Minas Gerais, the Brazilian state where the artist was born and which was the setting for the most vicious cycles of the Portuguese metropolis's exploitation of its Brazilian colony: the gold extracted by African slaves was used in the construction of palaces and churches in both Portugal and England, genuine monuments to European Imperialism that are as resplendent as they are evil, revealing British dominance over the Portuguese crown and Portugal's domination of Brazil.

Cinthia Marcelle has for some time been interested in the richness of the soil of her homeland (the object of some of her other works), whose ruddy colour indicates the strong presence of iron ore, the reason for the location of several mining companies in the state, which can be noted along the many roads channelling their products to the rest of the country and elsewhere. For the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre the artist moved around inside and outside the Gerdau plant, absorbing into her skin the heat of the great structures for forging steel and becoming covered in the dust that covers the whole process of manufacturing the powerful metal which is too dense and heavy for human manipulation and whose processing is transformed into a herculean task worthy of the gods, or huge technological equipment, hoists and cranes.

Faced with a science-fiction setting as unfathomable and impenetrable as the Zone in the Russian director Andrei Tarkovsky's film *Stalker*, the artist chose to work with the surface, with the epidermal layers of this process of transformation of nature. In contact with the air, the metal is affected by the action of the atmosphere, oxidizing to take on the same red colour of the soil it came from – thus restoring something of the nature that was suppressed throughout its extensive processing.

In the Memorial do Rio Grande do Sul, the artist has constructed magnetized area which the rusty carmine oxide adheres to, forming a zone of attraction, a force field where the constitutive elements of the artist's work, and more particularly her experiences during the Imagination Machines programme are concentrated. Surface and depth are extremes not just of the steel-production cycle, but also of art production in general. By countering the visible with what is hidden, in the memory, underground, in the field of ideas or the abstraction of thought, Cinthia Marcelle makes us realize that there is much more to be discovered beyond what can be seen from the visible layers.

As subtle as it is brutal, her work addresses what is visible yet inscrutable in all its complexity, partly revealed but hidden in its totality, as much discussed as it is silenced, unfathomable and intriguing. This metonymic exercise allows the artist to deal with the universal and the particular – the part through the whole – revealing the mysterious layers involved in man's exploration, of the unconscious, the underground or even what can be found on the earth's surface.

—BJS

A Paisagem com minério, 2013.  
Foto: Cinthia Marcelle

B Minério sobre mão, 2013.  
Foto: Marcelo XY

C À margem de uma mineradora qualquer, 2013.  
Foto: Leticia Weiduschadt



A



B

A Paisaje con mena, 2013.  
Foto: Cinthia Marcelle

B Mena sobre mano, 2013.  
Foto: Marcelo XY

C Al lado de una empresa minera cualquiera, 2013.  
Foto: Leticia Weiduschadt

A Ore landscape, 2013.  
Photo: Cinthia Marcelle

B Ore over hand, 2013.  
Photo: Marcelo XY

C By a mining company, 2013.  
Photo: Leticia Weiduschadt



C

Nasceu: 1985, Manizales, Colômbia  
Vive: Bogotá, Colômbia

Em 2012, Daniel Santiago integrou um programa de residência em Toronto, Canadá. Morador de Bogotá, fez desse deslocamento o ponto de partida para o desenvolvimento do projeto *tesoro, diálogo entre tiempos* [tesouro, diálogo entre tempos], 2012. A videoprojeção retrata cinco momentos distintos: a reprodução de um caderno de planejamento do projeto, uma sequência de imagens que catalogam objetos, registros da viagem de Bogotá a Toronto, a ação de afundar o barco e jogar o tesouro, e a cena de um cachorro cavando um buraco. Na obra apresentada na 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, um tesouro é elaborado a partir da reunião de *memorabilia* coletados pelo artista em suas andanças por diferentes cidades da América Latina e da América do Norte. Em Bark Lake, região ao norte de Ontário, Canadá, fez este arquivo pessoal submergir, como que criando para si um mito.

A partir da experiência da viagem e da mudança, o artista coleta registros da passagem do tempo, dos lugares percorridos e das relações estabelecidas, numa espontaneidade que remete à escritura de diários de campo. Fotografia e vídeo são seus suportes preferenciais, sempre à mão nesta dinâmica de colecionar instantâneos de intimidade, mas há também desenhos e colagens. Há, no espírito da obra de Daniel Santiago, um sentimento compartilhado por muitos de sua geração e de sua região: aquele de percorrer caminhos reelaborando criticamente a história de seus países, recolhendo fragmentos que vão contar sobre a memória, sobre o seu lugar, sobre a mobilidade e uma nova conformação geopolítica. As narrativas que cria têm base documental, mas a palavra *ficção* aparece também com frequência.

—JR

Nació: 1985, Manizales, Colombia  
Reside: Bogotá, Colombia

En 2012, Daniel Santiago integró un programa de residencia en Toronto, Canadá. Residente en Bogotá, hizo de este desplazamiento el punto de partida para el desarrollo del proyecto *tesoro, diálogo entre tiempos*, 2012. La proyección en vídeo retrata cinco momentos distintos: la reproducción de un cuaderno de planificación del proyecto, una secuencia de imágenes que catalogan objetos, registros del viaje de Bogotá a Toronto, la acción de hundir el barco arrojando el tesoro y la escena de un perro cavando un agujero. En la obra presentada en esta Bienal, se elabora un tesoro a partir de la reunión de *memorabilia* recolectados por el artista en sus andanzas por distintas ciudades de Latino América y de Norte América. En Bark Lake, región al norte de Ontario, Canadá, hizo sumergir este archivo personal, como creando un mito para sí mismo.

A partir de la experiencia del viaje y de la mudanza, el artista recolecta registros del paso del tiempo, de los lugares recorridos y de las relaciones establecidas, con una espontaneidad que remite a las escrituras de diarios de campo. Fotografía y vídeo son sus soportes preferidos, siempre a mano en esta dinámica de coleccionar instantáneas de intimidad, pero también hay dibujos y collages. Existe en el espíritu de la obra de Daniel Santiago un sentimiento compartido por muchos de su generación y de su región, el de recorrer caminos reelaborando criticamente la historia de sus países, recogiendo fragmentos que contarán sobre la memoria, sobre su lugar, sobre la movilidad y una nueva conformación geopolítica. Las narrativas creadas tienen base documental, pero la palabra *ficción* también aparece con frecuencia.

—JR

Born: 1985, Manizales, Colombia  
Lives: Bogotá, Colombia

In 2012, Daniel Santiago joined a residency program in Toronto, Canada. Coming from Bogotá, he used this change of location as the starting point for developing the project titled *tesoro, diálogo entre tiempos* [treasure, dialogue between times], 2012, a video projection portraying five different moments: the reproduction of a project-planning notebook, a sequence of images cataloguing objects, travel notes from Bogotá to Toronto, the action of sinking the boat and throwing away the treasure, and the scene of a dog digging a hole. In the work for the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre, treasure is produced from bringing together memorabilia collected by the artist on his visits to different cities in Latin and North America. He sank this personal archive into Bark Lake, North Ontario, Canada, as if creating a myth for himself.

Based on the experience of travel and change, the artist collects records of the passage of time, places visited, and relationships established in a spontaneous approach that is related to the writing of field diaries. His preferred media are photography and video, always employed in this dynamic of collecting instants of intimacy, but he also uses drawing and collage. The spirit of Daniel Santiago's work contains a feeling shared by many artists of his generation and region, of travelling routes in a critical reworking of the history of their countries, gathering fragments that tell of memory, of their place, of mobility and a new geopolitical formation. The narratives he creates have a documentary basis, but there is also frequent presence of the word *fiction*.

—JR



tesoro, diálogo entre  
tiempos [tesouro,  
diálogo entre  
tempos], 2012  
Ação, documentos  
e vídeo, 2 min  
Cortesia do artista



tesoro, diálogo entre  
tiempos, 2012  
Acción, documentos y  
vídeo, 2 min  
Cortesia del artista



tesoro, diálogo entre  
tiempos [treasure,  
dialogue between  
times], 2012  
Action, documents  
and video, 2 min  
Courtesy the artist



Nasceu: 1977, Barcelona, Espanha  
Vive: Rio de Janeiro, Brasil

Existem lugares que estão mais próximos do mito e são carregados de um poder que torna fútil qualquer tentativa de construção de história linear. Para Daniel Steegmann Mangrané, essas últimas fronteiras, que ele conhece seja por meio de leitura ou presencialmente, são um chamado para pôr em prática e questionar ou reverter processos de engenharia da abstração. Por exemplo, por meio de colagens e filmes, ele encerra tempo e forma em um enigma, um emaranhado específico de uma cosmologia da selva. Embora ele tenha uma propensão para utilizar materiais comumente associados a esses lugares (pigmento dourado ou folhas de plantas), sua obra é um estudo preciso e detalhado de geometria, superfície e cor. Também compara (ou até mesmo combina) as realidades rigorosamente materiais do meio com elementos vivos – como um bicho-pau explorando uma maquete construtivista, ou uma película de filme considerada análoga a uma densa floresta tropical. Assim é que a obra dialoga com expansão e animação.

Mas o interesse de Steegmann Mangrané pela última fronteira não está somente no plano conceitual. Ele também aborda suas próprias obras como portais para outras. Repetidas vezes, ele pergunta o que é um objeto, e suas obras nos fazem a mesma pergunta. Suas instalações, geralmente usando retroprojeção ou projeções em ângulos enviesados, viram os objetos do avesso e revelam seu processo de trabalho ao longo do tempo. Assim, elas se tornam elementos individuais de uma sintaxe em andamento. Uma colagem pode, depois de finalizada, tornar-se o pretexto para projetar uma imagem de seu reverso, o que, então, se torna o ponto de partida para uma animação em vídeo. Tais investidas nas profundezas de uma obra

alternam-se muitas vezes com estruturas em *looping*.

Para a 9ª Bienal, o artista viajou para Rio Grande, polo naval da Petrobras, onde são produzidas plataformas de petróleo para exploração em águas profundas. As obras exibidas na Usina do Gasômetro têm origem nas impressões carregadas dessa visita e combinam de maneira poética referências a (e pesquisa sobre) imagens topológicas do solo marinho, tecnologias de mapeamento sonoro, e a exaustiva tarefa frenética humana do lugar.

—SDM

Nació: 1977, Barcelona, España  
Reside: Río de Janeiro, Brasil

Hay lugares que están cerca del mito y cargados con un poder que hace inútil cualquier intento de historia lineal. Para Daniel Steegmann Mangrané, tales fronteras, que él conoce bien a través de la lectura o de visitas de primera mano, son una llamada a trabajar y a cuestionar o revertir los procesos de ingeniería de la abstracción. Por ejemplo, a través de collages y películas, él pliega el tiempo y forma un acertijo, un enredo adecuado a la cosmología de la selva. Mientras que él tiene una inclinación por usar materiales comúnmente asociados a tales espacios (pintura dorada u hojas de plantas), su trabajo es un estudio preciso y concentrado de geometría, superficie y color. También compara (y empareja) estrictas realidades materiales del medio con elementos vivos —imagina un “bicho palo” explorando una maqueta constructivista, o una tira de película tratada como la analogía de un bosque denso y tupido. Así es como la obra habla de la expansión y la animación.

Pero Steegmann Mangrané no se interesa sólo a nivel conceptual en esta última frontera. También considera sus propias obras como portales a otros trabajos. Una y otra vez, él pregunta qué es un objeto, y sus obras nos plantean a nosotros la misma pregunta. Sus instalaciones, que generalmente usan retro-proyección o proyectos en ángulos oblicuos, dan la vuelta a los objetos y despliegan su proceso productivo a lo largo del tiempo. Así se convierten en unidades de una sintaxis en proceso. Una lata de collage, en proceso de finalización, se convierte en un pretexto para proyectar la imagen de su espalda, que se convierte en el punto de partida de una animación en video. Estas inmersiones en las profundidades de una obra se alternan a menudo con estructuras en bucle.

Para su contribución a la 9ª Bienal, el artista viajó a Rio Grande do Sul, el polo naval de Petrobras, donde se producen plataformas para exploración en aguas profundas. Las obras exhibidas en la Usina do Gasômetro originan en las apabullantes impresiones de esta visita y combinan de manera poética referencias a, e investigación en, imágenes topológicas del suelo marino, tecnologías de mapeo sonoro, y la exhaustiva actividad frenética humana del sitio.

—SDM

Born: 1977, Barcelona, Spain  
Lives: Rio de Janeiro, Brazil

There are places that are closer to myth and charged with a power that renders any attempt at linear history futile. For Daniel Steegmann Mangrané, such ultimate frontiers, whether he knows them through reading or first-hand visits, are a call to set to work and to question or reverse engineer processes of abstraction. For instance, through collages and film, he folds time and form into one conundrum, an entanglement proper to the cosmology of the jungle. While he has a penchant for using materials commonly associated with such “off” spaces (gold paint or plant leaves), his work is a precise, concentrated study of geometry, surface, and color. It also compares (and even pairs) strict material realities of the medium with living elements—think of a stick insect exploring a constructivist maquette, or a film strip analogous to a densely layered forest. That is how the work speaks to expansion and animation.

But it is not only on a conceptual level that Steegmann Mangrané is interested in this ultimate frontier. He also approaches his own works as portals to other works. Over and over, he asks what an object is, and his works pose the same question to us. His installations, often using overhead projection or projections in skewed angles, turn objects inside out and unfold his working process over time. Thus they become single units of a syntax in progress. A collage can, upon finishing, become the pretext for projecting an image of its back, which then becomes the starting point for a video animation. These ventures into the depths of a work are often alternated with looping structures.

For his contribution to the 9th Bienal, Steegmann Mangrané traveled to Rio Grande do Sul’s Petrobras polo naval, production site of platforms for deep-sea

exploration. The works on display in the Usina do Gasômetro are borne from the overwhelming impression of that visit and poetically join references to, and research into, topological imagery of the marine bed, sound mapping technologies, and the base’s exhaustive, frenetic human activity.

—SDM



*Formentera, 2007*  
Fotografia digital

Danilo Christidis  
(1983, Porto Alegre,  
Brasil; Porto Alegre)  
foi convidado para  
registrar suas  
impressões no  
encontro "Náufragos,  
marginalizados", na  
ilha do Presídio, no  
dia 13 de julho de  
2013.

*Formentera, 2007*  
Fotografia digital

Danilo Christidis  
(1983, Porto Alegre,  
Brasil; Porto  
Alegre) fue invitado  
para registrar  
sus impresiones  
en el encuentro  
"De margenes y  
hudimientos", en la  
Ilha do Presidio [isla  
del presidio], en 13 de  
julio de 2013.

*Formentera, 2007*  
Digital Photography

Danilo Christidis  
(1983, Porto  
Alegre, Brazil;  
Porto Alegre) was  
invited to shoot his  
impressions on the  
session "Outcasts,  
Castaways", at Ilha  
do Presídio [prison  
island], on July 13th,  
2013.



Nasceu: 1942, Manila, Filipinas  
Vive: Londres, Reino Unido

Nos tantos textos biográficos já escritos sobre David Medalla, as palavras *pioneiro* e *precoce* aparecem com recorrência. O fato de ter ingressado aos doze anos na Columbia University para estudar literatura – o que certamente influenciou decisivamente sua prática – e de ter tido seu trabalho referenciado por Gaston Bachelard, Louis Aragon e Marcel Duchamp faz parte do anedotário de sua vida. Ainda em 1964, fundou, juntamente com Paul Keeler, a Signal Gallery, em Londres, um espaço de experimentação em arte e ciência, onde tais campos poderiam “harmonizar e energizar” um ao outro, nas palavras do artista.

Na esteira de uma atuação inovadora, desenvolveu nos anos 1960 suas *Bubble Machines* [Máquinas de bolhas], que viriam a marcar a história da arte cinética e da escultura. Ao longo dos anos, diversas versões foram sendo recriadas. O dispositivo-base proposto por Medalla era simples: um motor que acionava água e sabão, e formava colunas de bolhas. O que se apresentava, no entanto, era uma escultura complexa, que se autoconformava às vistas do público, monumental e efêmera, sem anular fundamentos como a forma, a densidade, o movimento, e desafiando as noções de estabilidade e solidez.

Datada do ano de 1964, e refeita em 2013, *Sand Machine* [Máquina de areia] é composta por cobre e ferro banhados a ouro que, com bambu e acionados por um motor, produzem formas e desenhos numa caixa de areia. À medida que um novo desenho ou caligrafia é formado, ele mesmo apaga o que havia sido produzido anteriormente, transformando sistematicamente o resultado da obra. A maneira própria como Medalla entende a estrutura maquinica nas esculturas nos informa sobre seu percurso. Em nenhum momento, foram alijadas de

seu trabalho a organicidade e a imprevisibilidade, mesmo que o gerador da ação fosse um motor.

Os anos 1970 foram marcados por uma série de experiências participativas, incluindo a criação de organizações e comunidades voltadas aos mais diversos temas, de questões sociais e políticas às de gêneros, como a provocativa *Exploding Galaxies* [Explodindo galáxias]. Em períodos mais recentes, David Medalla tem desenvolvido eventos e performances em homenagem a nomes importantes da literatura mundial. Como parte de sua prática, está sempre em deslocamento pelo mundo, conta casos, relembra histórias, descreve cenas fantásticas, nomeia personagens, impressiona com o bom humor e a erudição de quem cria mundos. Num desenho de 1969, também presente no escopo de obras de Medalla apresentado na 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, o artista lança a muralha da China em órbita, como um anel ao redor da Lua. Não se trata somente de um criador de mundos, mas também de um provocador de galáxias.

—JR

Nació: 1942, Manila, Filipinas  
Reside: Londres, Reino Unido

En tantos textos biográficos ya escritos sobre David Medalla las palabras *pionero* y *precoz* se repiten. El hecho de haber ingresado a los 12 años la Columbia University para estudiar literatura —lo que seguramente orientó decisivamente su práctica— y el de su trabajo haber tenido las referencias de Gaston Bachelard, Louis Aragon y Marcel Duchamp forman parte del anecdotario de su vida. En 1964, fundó junto a Paul Keeler la Signal Gallery, en Londres, un espacio de experimentación en arte y ciencia, donde estos campos podrían “armonizar y energizarse” unos a otros, según las palabras del propio artista.

En su trayecto de una actuación innovadora, desarrolló en los años 1960 sus *Bubble Machines* [Máquinas de burbujas], que vendrían a ser un marco en la historia del arte cinético y de la escultura. A lo largo de los años, diversas versiones han sido recreadas. El dispositivo base propuesto por Medalla era simple: un motor que accionaba agua y jabón y formaba columnas de burbujas. Lo que se presentaba, sin embargo, era una escultura compleja, que se auto conformaba monumental y efímera, a la vista del público, sin anular fundamentos como la forma, la densidad, el movimiento, desafiando las nociones de estabilidad y solidez.

Fechada en el año 1964 y realizada nuevamente en 2013, *Sand machine* [Máquina de arena] está compuesta de cobre y hierro bañados en oro que, con bambú y accionada por un motor, produce formas y dibujos en una caja de arena. Mientras que un nuevo dibujo o caligrafía se forma, la misma borra lo que había sido producido anteriormente, transformando sistemáticamente el resultado de la obra. La manera particular, como Medalla entiende la estructura maquinica en las esculturas nos da

muestras de su trayectoria. En ningún momento quedó fuera de su trabajo la organicidad y la imprevisibilidad, aunque el generador de la acción fuera un motor.

Los años 1970 fueron marcados por una serie de experiencias participativas, incluyendo la creación de organizaciones y comunidades centradas en los más diversos temas, desde cuestiones sociales y políticas a las de género, como la provocativa *Exploding Galaxies* [Explosión de galaxias]. En períodos más recientes, David Medalla ha estado desarrollando eventos y performances en homenaje a nombres importantes de la literatura mundial. Como parte de su práctica, siempre se está moviendo por el mundo, cuenta casos, recuerda historias, describe escenas fantásticas, nombra personajes, impresiona con el buen humor y la erudición de quien crea mundos. En un dibujo de 1969, presente también en el conjunto de las obras de Medalla presentado en la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, el artista lanza la Muralla China en órbita, como un anillo alrededor de la Luna. No se trata solamente de un creador de mundos, sino también como un provocador de galaxias.

—JR

Born: 1942, Manila, Philippines  
Lives: London, UK

Words like *pioneer* and *precocious* often recur in the many biographies of David Medalla. Anecdotes from his life include the fact of entering Columbia University to study literature at the age of twelve— which certainly had a decisive impact on his practice—and his work being mentioned by Gaston Bachelard, Louis Aragon, and Marcel Duchamp. In 1964, he also founded the Signal Gallery with Paul Keeler in London, a space of art and science experimentation, in which each field could “harmonize and energize” the other, as the artist put it.

Continuing this innovative practice, in the 1960s he developed his *Bubble Machines* that would become landmarks in the history of kinetic art and sculpture. Several versions have been recreated over the years. Medalla’s idea for the device was simple: a motor that activated soapy water to form columns of bubbles. But what was being presented was a complex, monumental, and ephemeral sculpture that took shape in front of the viewer, without abandoning the fundamentals of form, density, and movement, and challenging notions of stability and solidity.

Dating from 1964, and remade in 2013, *Sand Machine* consists of copper and iron plated which are driven by an engine and bamboo to produce shapes and drawings in a sandbox. As each new drawing or calligraphy is formed, it erases what has been made previously, systematically changing the result of the work. The very way in which Medalla understands machine structure in the sculptures tells us of his development. At no time have organicity and unpredictability been removed from the work, even if driven by an engine.

The 1970s were marked by a series of participatory experiments, including the creation of organizations and

communities around the widest ranges of topics, from social and political issues to questions of gender, like the provocative *Exploding Galaxies*. More recently, David Medalla has developed performances and events honoring important figures from world literature. As part of his practice, he is always moving through the world, telling stories, remembering tales, describing amazing scenes, and naming people, with the impressive good nature and learning of someone who creates worlds. In a drawing from 1969, included in Medalla’s works on display at the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre, the artist launches the Great Wall of China into orbit, as a ring around the Moon. It is not just about being a creator of worlds, but also a challenger of galaxies.

—JR

A *renderização de Cloud Gates* [Portões de nuvem], 1965/2013  
Acrílico, espuma, mangueiras, sistema de bombas de ar e água  
320 x 300 cm

B *Launching the Great Wall of China*, [Lançando a muralha da China], 1969  
Grafite sobre papel  
60 x 53 cm

C *Sand Machine* [Máquina de areia], 1964/2013  
Cobre y hierro cromados, arena, motor y bambú  
60 x 60 x 69 cm  
Foto: Mauro Almeida

D *Detalhe de Sand Machine*, 1964/2013  
E Projeto para performance na 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre  
Todas as imagens são cortesia do artista e Baró Galeria, São Paulo

A *Maqueta digital de Cloud Gates* [Puertas de nube], 1965/2013  
Acrílico, espuma, mangueiras, sistema de bomba de aire y agua  
320 x 300 cm

B *Launching the Great Wall of China* [Lanzamiento de la muralla de China], 1969  
Grafite sobre papel  
60 x 53 cm

C *Sand Machine* [Máquina de arena], 1964/2013  
Cobre y hierro cromados, arena, motor y bambú  
60 x 60 x 69 cm  
Foto: Mauro Almeida

D *Detalle de Sand Machine*, 1964/2013  
E Proyecto para performance en la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre  
Todas las imagenes son cortesia del artista y Baró Galeria, São Paulo

A *Digital rendering of Cloud Gates*, 1965/2013  
Acrylic, foam, hoses, air pump system and water  
320 x 300 cm

B *Launching the Great Wall of China*, 1969  
Gaphite on paper  
60 x 53 cm

C *Sand Machine*, 1964/2013  
Copper and iron plated, sand, engine and bamboo  
60 x 60 x 69 cm  
Photo: Mauro Almeida

D *Detail of Sand Machine*, 1964/2013  
E Project for performance at 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre  
All images courtesy the artist and Baró Galeria, São Paulo



A



B



C



D



E

**Nasceu:** 1973, Lima, Peru  
**Vive:** Berlim, Alemanha

Dos seus oito tentáculos, o animal já só tinha um, que brandia sua vítima como se fosse uma pena.  
—Júlio Verne, *Vinte mil léguas submarinas*

A lula-gigante (*Architeuthis*) pode atingir o comprimento de 13 metros. Até uma década atrás, nunca tinha sido fotografada em seu habitat natural. Agora é possível encontrar diversos vídeos rápidos e turvos no YouTube supostamente mostrando os tentáculos em movimento da lula-gigante.

Justamente em função de sua invisibilidade, o animal tem um lugar especial nas fábulas populares, bem como na imaginação literária – tanto Herbert Melville como Júlio Verne, por exemplo, mencionam encontros dramáticos com esse monstro do mar. Nesse sentido, o animal é como uma tela na qual humanos projetam suas fantasias a respeito da catástrofe natural e da impotência humana. Ela personifica um lugar abstrato, onde a natureza e o homem colidem violentamente.

Aparentemente, as lulas-gigantes estudadas e vistas até hoje, em sua maior parte, são animais doentes que chegam à costa para morrer. Será que contam uma fábula da natureza no fundo do mar não só de terror, mas também romântica, de extinção e solidão?

A lula-gigante de David Zink Yi pesa 300 quilos e mede aproximadamente 6 metros. Ela jaz no piso do espaço expositivo, em uma poça de tinta. A réplica de Zink Yi dessa besta assustadora é feita de cerâmica delicada, com acabamento em cobre e chumbo.

—SDM

**Nació:** 1973, Lima, Perú  
**Reside:** Berlín, Alemania

Solo uno de sus brazos se balanceaba en el aire, blandiendo a la víctima como una pluma.  
—Julio Verne, *Veinte mil leguas de viaje submarino*

El calamar gigante (*Architeuthis*) puede alcanzar los 13 metros de longitud (más de 42 pies). Hasta hace una década, nunca había sido fotografiado en su habitat natural. Hoy se puede encontrar un puñado de turbios y cortos videos en YouTube que supuestamente muestran los movimientos de los tentáculos del calamar gigante.

Precisamente por su invisibilidad, el animal tiene un lugar especial en los cuentos populares, así como en la imaginación literaria —tanto Herbert Melville como Julio Verne, por ejemplo, mencionan encuentros dramáticos con este monstruo marino. En este sentido, el animal es una pantalla en la que los humanos proyectan sus fantasías de catástrofes naturales e impotencia humana. Encarna un lugar abstracto donde la naturaleza y el hombre colisionan. Aparentemente, la mayoría de los calamares gigantes vistos y estudiados hasta la fecha son ejemplares enfermos que se acercan a la costa para morir. ¿Será que no cuentan sólo una historia de las maravillas naturales de las profundidades, sino también una romántica, de extinción y soledad?

El calamar gigante de David Zink Yi pesa 300 kilos y mide aproximadamente seis metros. Se encuentra en el piso de la galería en una gran piscina de tinta. La réplica de Zink Yi de la asombrosa bestia está hecha de delicada cerámica con esmalte de cobre y plomo.

—SDM

**Born:** 1973, Lima, Peru  
**Lives:** Berlin, Germany

Only one of its arms wriggled in the air, brandishing the victim like a feather.  
—Jules Verne, *Twenty Thousand Leagues under the Sea*

The Giant Squid (*Architeuthis* or arch-squid) can reach a length of 13 meters (over 42 feet). Up until a decade ago, it had never been photographed in its natural habitat. Now you can find a handful of murky, short videos on YouTube supposedly featuring the moving tentacles of the Giant Squid.

Precisely because of its invisibility, the animal has a special place in folk tales as well as in the literary imagination—Herbert Melville and Jules Verne, for instance, both mention dramatic encounters with this sea monster. In this sense, the animal is a screen on which how humans project their fantasies of natural catastrophe and human impotence. It embodies an abstract place where nature and man violently collide.

Apparently, the majority of Giant Squids seen and studied to date, are ailing ones that wash ashore to die. Perhaps they don't only tell a tale of nature's deep-sea awe, but also a romantic one, of extinction and loneliness?

David Zink Yi's Giant Squid weighs 300 kilograms (660 pounds) and measures approximately 6 meters (18 feet). It lies on the gallery floor in a large pool of ink. Zink Yi's replica of the awe-inspiring beast is made from delicate ceramics with a copper and lead glaze.

—SDM



Sem título  
(*Architeuthis*), 2010  
Cerâmica e esmalte  
29 x 115 x 575 cm  
Vista de instalação  
da exposição  
*Manganese Make my  
Colors Blue*, MAK-  
Gallery, Viena, 2010  
© Wolfgang  
Woessner/MAK



Sin título  
(*Architeuthis*), 2010  
Cerámica y esmalte  
29 x 115 x 575 cm  
Vista de instalación  
de la exposición  
*Manganese Make my  
Colors Blue*, MAK-  
Gallery, Viena, 2010  
© Wolfgang  
Woessner/MAK

Untitled  
(*Architeuthis*), 2010  
Ceramic and glaze  
29 x 115 x 575 cm  
Installation view of  
*Manganese Make my  
Colors Blue*, MAK-  
Gallery, Vienna, 2010  
© Wolfgang  
Woessner/MAK



Nasceu: 1972, Ciudad de México, México  
Vive: Ciudad de México

O já desaparecido *Solar Toy* [Brinquedo solar] era acionado a partir de energia solar. O protótipo deste brinquedo, foi projetado originalmente por Charles Eames no seu estúdio na Califórnia em 1958. Tratava-se de uma resposta ao convite da Aluminum Company of America – ALCOA para que ele projetasse um objeto de alumínio e, assim, difundisse as distintas possibilidades de utilização desse material no período posterior à 2ª Guerra.

Em 2011, após aquela que continua sendo uma pesquisa detalhada, obsessiva e longa, Edgar Orlaineta fez uma reconstrução do brinquedo, obtendo uma versão nova – e quase idêntica – ao original de Eames. *Solar Do-(It-Yourself) Nothing Toy*. *After Charles Eames*, elaborado a partir de pedaços reciclados e reutilizáveis de alumínio, além de motores da época e diversas ferramentas, é uma reconstrução artesanal e fiel de Orlaineta. Ele utilizou como modelo imagens encontradas em publicações dos anos 1950, bem como o material de arquivo dos Eames na Biblioteca do Congresso, em Washington. Entre outras coisas, essa documentação evidencia a grande atenção que o objeto recebeu nos anos 1950 ao integrar uma campanha publicitária da ALCOA, intitulada *Design Forecast* – que foi comissionada por designers de prestígio da época. O slogan da campanha dizia:

PREVISÃO: HÁ UM MUNDO DE ALUMÍNIO NO MUNDO DE AMANHÃ...

Além disso, algumas imagens do *Solar Toy* vinham acompanhadas pelas seguintes linhas:

(...) onde a energia inimaginável do sol será combinada com a versalidade infinita do alumínio (...) para dar continuidade a uma nova era de realização maravilhosamente expressada por esse caleidoscópio em constante mudança de formas e texturas de alumínio (...) rodas e pistões (...) em o primeiro brinquedo solar da humanidade.

Para essa apresentação da ampla pesquisa artística desenvolvida por

Nació: 1972, Ciudad de México, México  
Reside: Ciudad de México

El desaparecido *Solar Toy* [Juguete solar] era activado a partir de energia solar. El prototipo que realizara Charles Eames de este juguete fue diseñado en su origen en 1958 en su estudio en California, respondiendo a la invitación por parte de Aluminum Company of America – ALCOA, a diseñar un objeto de aluminio y así difundir las distintas posibilidades de este material luego de la Segunda Guerra Mundial.

En el 2011, luego de lo que continúa siendo una detallada, obsesiva y larga investigación, Edgar Orlaineta reconstruyó una nueva –y casi idéntica– versión del juguete de Eames. *Solar Do-(It-Yourself) Nothing Toy*. *After Charles Eames*, elaborado a partir de pedazos reciclados y reutilizables de aluminio, además de motores de la época y diversas herramientas, es una reconstrucción artesanal y fiel de Orlaineta que toma como guía las imágenes en publicaciones de los años cincuenta y el material del archivo de los Eames en la Biblioteca del Congreso en Washington. Entre otras cosas, esta documentación evidencia la gran atención que recibió el objeto como parte de la campaña publicitaria de ALCOA en los años cincuenta titulada *Design Forecast* –a partir de comisiones realizadas por prestigiados diseñadores del momento. El lema de la campaña fue:

FORECAST: HAY UN MUNDO DE ALUMINIO EN EL MUNDO DE MAÑANA...

Algunas imágenes del *Solar Toy* eran acompañadas además, de las siguientes líneas:

[...] donde la energía inimaginable del sol combinará con la infinita versatilidad del aluminio [...] para dar paso a una nueva era de logros maravillosamente expresada por este caleidoscopio siempre cambiante de formas y texturas de aluminio [...] llantas y pistones [...] el primer juguete solar de la humanidad.

Para esta presentación de la amplia investigación artística desarrollada por Orlaineta –compuesta en su totalidad de obra en varios formatos incluyendo

collage, video, impresiones, juguetes y esculturas– el enfoque recae en una selección de *memorabilia* recabada minuciosamente, así como en la instalación de la escultura que imita el trabajo de Eames, frente a un gran fotomural que replica el escenario desértico visto como paisaje en la mayoría de las impresiones fotográficas del *Solar Toy* en distintas publicaciones. *Solar Do-(It-Yourself) Nothing Toy*. *After Charles Eames* re-contextualiza y reposiciona un diseño en apariencia sin funcionalidad, aunque del todo visionario alertando desde entonces sobre el uso de energías alternativas con recursos naturales. Del ámbito industrial de mediados de siglo XX, al medio artístico del siglo XXI, la escultura Orlaineta sugiere, a partir de su nuevo contexto, una posible relación con la destreza implícita en la tradición hojalatera de las artesanías mexicanas.

—DP

Born: 1972, Mexico City, Mexico  
Lives: Mexico City

In his studio in California in 1958 Charles Eames made a solar-powered prototype known as *Solar Toy* after being asked by the Aluminum Company of America – ALCOA to design an aluminum object that would advertise the various possibilities of this material in the wake of World War II.

In 2011, after to be a detailed, obsessive, protracted (and indeed ongoing) investigation, Edgar Orlaineta constructed a new, nearly identical version of Charles Eames’s kinetic sculpture. *Solar Do-(It-Yourself) Nothing Toy*. *After Charles Eames* is made with pieces of recycled and reusable aluminum, motors from the period and various other devices; it is a handcrafted, faithful reconstruction based on images from publications of the 1950s and material from the Eames Collection at the Library of Congress in Washington. Among other things, this documentation evinces the attention the object received as part of ALCOA’s *Design Forecast* advertising campaign of the 1950s involving commissions to prestigious designers. The campaign’s slogan was,

FORECAST: THERE’S A WORLD OF ALUMINUM IN THE WONDERFUL WORLD OF TOMORROW...

Certain pictures of the *Solar Toy* were also accompanied by the following statement:

...where the unimaginable energy of the sun will combine with the infinite versatility of aluminum... to usher in a new age of accomplishment delightfully expressed by this ever-changing kaleidoscope of aluminum shapes and textures... wheels and pistons... in mankind’s first solar toy.

This presentation of Orlaineta’s far-flung artistic exploration—composed of works in various formats including collage, video, prints, toys and sculptures—focuses on a carefully selected collection of memorabilia and on the installation of the sculpture mimicking the Eames piece in front of a large-format photo-mural of the desert landscape that

appears as the background of most published photographs of *Solar Toy*. *Solar Do-(It-Yourself) Nothing Toy*. *After Charles Eames* re-contextualizes an apparently useless though visionary design that, since the time of its conception, foresaw the use of alternative energy from renewable resources. Bridging the gap between the mid-twentieth-century industrial world and the art world of the twenty-first century, Orlaineta’s sculpture also suggests, given its new context, a possible link to the skill involved in the traditional Mexican craft medium of *hojalateria* or tinsmithing.

—DP

A *Solar Do-(It-Yourself) Nothing Toy.*  
After Charles Eames.  
2009–2011

Alumínio reutilizado e/ou reciclado, motores, pintura, fio e metal.  
74 cm x 80 cm x 45 cm aprox.  
Foto: Don Lewis e Steve Turner Contemporary, Los Angeles  
Cortesia Kadist Art Foundation

B Coleção do artista de anúncios publicados entre 1956 e 1962 de diferentes periódicos onde aparece a campanha *Design Forecast* para ALCOA. Entre os autores estão Charles Eames, Herbert Bayer, Isamu Noguchi e Alexander Girard.  
Foto: Edgar Orlaineta

C Partes restantes relacionadas ao *Solar Do-(It-Yourself) Nothing Toy*

A *Solar Do-(It-Yourself) Nothing Toy.*  
After Charles Eames.  
2009–2011

Aluminio reutilizado y/o reciclado, motores, pintura, hilo y metal.  
74 cm x 80cm x 45 cm aprox.  
Foto: Don Lewis y Steve Turner Contemporary, Los Angeles  
Cortesia Kadist Art Foundation

B Colección del artista de anuncios publicados entre 1956 y 1962 de diferentes periódicos en donde aparece la campaña *Design Forecast* para ALCOA. Entre los autores están Charles Eames, Herbert Bayer, Isamu Noguchi y Alexander Girard.  
Foto: Edgar Orlaineta

C Partes efímeras relacionadas al *Solar Do-(It-Yourself) Nothing Toy*

A *Solar Do-(It-Yourself) Nothing Toy.*  
After Charles Eames.  
2009–2011

Recycled aluminum, engines, painting, yarn and metal.  
74 cm x 80cm x 45 cm approx.  
Photo: Don Lewis and Steve Turner Contemporary, Los Angeles  
Courtesy Kadist Art Foundation

B Artist's collection of propaganda published between 1956 and 1962 from different publications where the campaign *Design Forecast* for ALCOA appears. Among the authors are Charles Eames, Herbert Bayer, Isamu Noguchi and Alexander Girard.  
Photo: Edgar Orlaineta

C Pieces related to *Solar Do-(It-Yourself) Nothing Toy*



A



B



C

Nasceu: 1962, Rio de Janeiro, Brasil  
Vive: Chicago, EUA

Como coloca Eduardo Kac, *Aromapoesia* é um livro para ser lido com o nariz.

A sua unidade compositiva configura-se a partir de cheiros. Os doze “aromapoemas” do livro variam muito uns em relação aos outros no que diz respeito à sua composição, ou seja, o número e os tipos de moléculas que os constituem.

O tempo é um tema relevante no processo de concepção do livro: enquanto se privilegia a experiência do leitor (no presente, para que seja lembrada como parte do passado), também se busca a persistência dos cheiros a longo prazo (futuro). Por isso, cada poema do livro é protegido por uma fina camada de vidro poroso posicionada em cada uma das páginas, permitindo assim guardar os cheiros e, ao mesmo tempo, dissipá-los lentamente. Inclusive, o livro vem acompanhado por um conjunto de pequenas garrafas, que o proprietário pode utilizar para recarregar o cheiro de cada página individualmente.

*Aromapoesia* é um livro de artista comissionado originalmente pelo OpenLab, de Paris, e produzido com a assistência do Enghien-les-Bains Art Center, na França.

—DP

Nació: 1962, Río de Janeiro, Brasil  
Reside: Chicago, EEUU

Como lo establece su autor, *Aromapoetry* [Aromapoesía], 2011, es un libro a ser leído con la nariz.

La unidad composicional del poema de Eduardo Kac, *Aromapoetry*, se configura a partir de olores. Los doce “aromapoemas” varían mucho uno del otro en su composición, es decir, en el número y los tipos de moléculas que los conforman.

Para este libro el tiempo es un tema fundamental en el proceso de su concepción: mientras la experiencia del lector se privilegia (en el presente, para ser recordada como parte del pasado), también se busca una perduración de los olores a largo plazo (futuro). Por tanto, cada poema en el libro está protegido por una fina capa de vidrio poroso en cada una de sus páginas, lo cual consigue atrapar los olores y, además, disiparlos lentamente. El libro, incluso, está acompañado de un juego de pequeñas botellas que su dueño puede utilizar para volver a cargar de olor cada página, de forma individual.

*Aromapoetry* es un libro de artista comisionado originalmente por OpenLab, París, y producido con la asistencia de Enghien-les-Bains Art Center, en Francia.

—DP

Born: 1962, Rio de Janeiro, Brazil  
Lives: Chicago, USA

As its author states, *Aromapoetry*, 2011, is a book to be read with one’s nose.

The compositional unit—or poem—of Eduardo Kac’s book is based on scents. Each of the book’s twelve “aromapoems” is quite different in composition, i.e. in the number and types of molecules with which it is made.

Time is a relevant topic in the process of this book’s conception: while it focuses on the reader’s experience (in the present, to be remembered as part of the past), it also attempts to make the odors last in the long term (future). Thus, each page of the book is protected by a thin layer of porous glass that encapsulates the odor while slowly releasing it. The book is also accompanied by a set of small bottles that can be used by the owner to replenish each page’s odor individually.

*Aromapoetry* is an artist’s book originally commissioned by OpenLab, Paris, and produced with the assistance of the Enghien-les-Bains Art Center in France.

—DP

Nasceu: 1979, Buenos Aires, Argentina  
Vive: Buenos Aires

Para *Horses Don't Lie* [Cavalos não mentem], Eduardo Navarro parte de fazendas de animais que se especializam na terapia do toque desenvolvida para crianças autistas. Por meio do contato tátil com os animais, o tratamento pretende desenvolver uma sensação de confiança e empatia nos participantes. O foco de Navarro no autismo propõe o entendimento da condição como “possibilidade e não como limitação”. Se a psicanálise tradicional interpreta o autismo como uma incapacidade para formar um “eu”, e como incapacidade de se relacionar com outras pessoas, o artista pretende considerar essas instâncias de encontro entre animais e humanos, onde a ênfase no sujeito/eu recua para o segundo plano. Seu ponto de vista talvez até subverta uma dicotomia-padrão entre sujeitos/eus ativos e objetos passivos, e nos leve, assim, a entender essas interações entre humanos e animais sem precisar delimitar fronteiras categóricas ou ontológicas entre os dois.

Para a 9ª Bienal, Navarro trabalha juntamente com coreógrafos e especialistas de Porto Alegre para criar uma dança performática de cavalo. De longe e fora do alcance, os visitantes poderão observar humanos vestidos como cavalos se movimentando como o prevê uma coreografia. Cada cavalo é parte do grupo, mas também é único. Sua dança explora um modo de pensar por meio de imagens mentais que suspende a linguagem verbal e se aproxima de um estado de transe. Com base em observações de sua pesquisa sobre a terapia de confiança e toque nas fazendas de animais, Navarro também contribui com o projeto pedagógico da 9ª Bienal, realizando uma oficina para os mediadores da mostra.

Em 17 de maio de 2013, Eduardo Navarro enviou uma mensagem telepática de Buenos Aires para Porto Alegre.

—SDM

Nació: 1979, Buenos Aires, Argentina  
Reside: Buenos Aires

Para *Horses Don't Lie* [Los caballos no mienten], Eduardo Navarro parte de criaderos especializados en terapia de tacto desarrollada para niños autistas. A través del contacto táctil con los animales, este tratamiento tiene como objetivo desarrollar un sentido de confianza y empatía en los participantes. El enfoque de Navarro sobre el autismo propone entender la condición “como una posibilidad y no como una limitación”. Si el psicoanálisis tradicional interpreta el autismo como una incapacidad para formar un ego y como la incapacidad para relacionarse con otros seres humanos, Navarro quiere que consideremos estos casos de contacto humano-animal, en los que el énfasis entre el sujeto queda en un segundo plano. Su punto de vista incluso puede trastocar la dicotomía común entre sujetos activos y objetos pasivos, de esta manera nos sugiere un entendimiento de estas interacciones entre humanos y animales sin la necesidad de establecer límites categóricos u ontológicos entre los dos.

Para esta exposición, Navarro trabaja junto a coreógrafos y profesionales especialistas de Porto Alegre para crear un espectáculo de danza de caballos que ocurrirá a intervalos regulares a lo largo de la 9ª Bienal. Desde la distancia y fuera de su alcance, los visitantes serán capaces de observar a los seres humanos disfrazados de caballos moviéndose según un guión especialmente coreografiado. Cada caballo es parte del grupo pero también es único. Esta danza explora un modo de pensar a través de imágenes mentales que anula el lenguaje verbal y se acerca a un estado de transe. Basándose en las observaciones de sus investigaciones sobre la terapia de confianza y toque en los criaderos, Navarro contribuye también a la parte pedagógica de la Bienal con un taller para mediadores de la comunidad artística.

El 17 de mayo de 2013, Eduardo Navarro envió un mensaje telepático desde Buenos Aires.

—SDM

Born: 1979, Buenos Aires, Argentina  
Lives: Buenos Aires

For *Horses Don't Lie*, 2013, Eduardo Navarro departs from animal farms that specialize in touch therapy developed for autistic children. Through tactile contact with animals, this treatment aims to develop a sense of trust and empathy in the participants. Navarro's focus on autism proposes to understand the condition “as a possibility rather than a limitation.” If traditional psychoanalysis interprets autism as an inability to form a self, and as the incapacity to relate to other humans, Navarro wants us to consider these instances of human-animal encounter, where the emphasis on a subject/self recedes into the background. His viewpoint may even upend a standard dichotomy between active subjects/selves and passive objects, and thus leading us to understand these interactions between human and animal without the need to draw categorical or ontological boundaries between the two.

For the 9th Bienal, Navarro works together with choreographers and professional specialists from Porto Alegre to create a horse dance performance that will occur at regular intervals throughout the course of the Bienal. From a distance and beyond reach, visitors will be able to observe humans dressed as horses moving according to a specially choreographed script. Each horse is part of the group but also unique. This dance explores a mode of thinking through mental images that cancels out verbal language and approaches a trance-like state. Based on observations from his research into the trust-and-touch therapy at the animal farms, Navarro also contributes to the pedagogical project of the Bienal with a workshop for the community of art mediators.

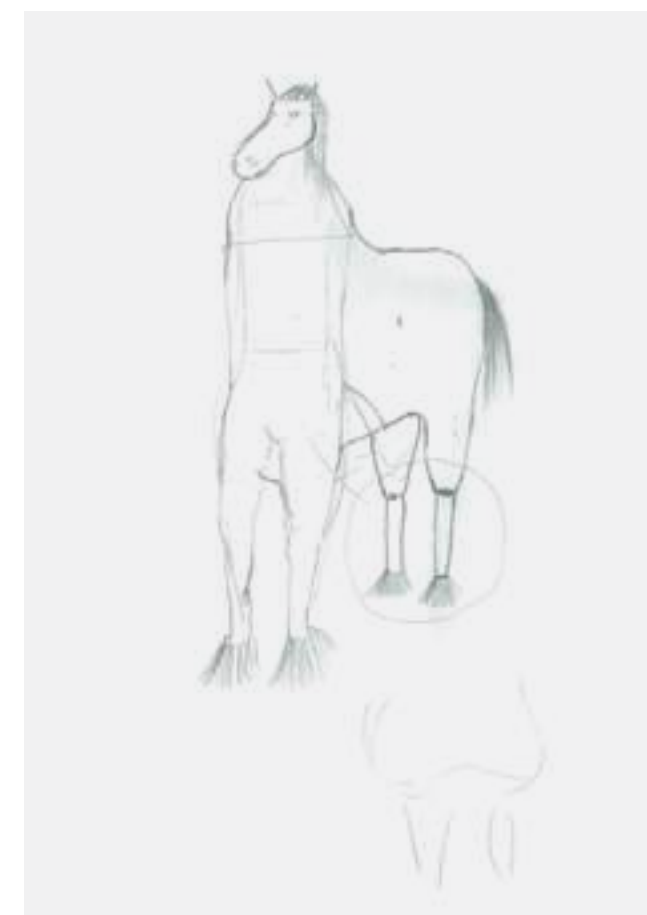
On May 17, 2013 Eduardo Navarro sent a telepathic message from Buenos Aires.

—SDM

Esboços para *Horses Don't Lie* [Cavalos não mentem], 2013  
Trajes de cavalos para serem utilizados por uma só pessoa  
Cortesia do artista

Bocetos para *Horses Don't Lie* [Caballos no mienten], 2013  
Trajes de caballos para ser utilizados por una solo persona  
Cortesia del artista

Sketches for *Horse Don't Lie*, 2013  
Horse suits to be worn by a single person  
Courtesy the artist



Nasceu: 1979, Lima, Peru  
Vive: Londres, Reino Unido

A pedra é um elemento recorrente na produção de Elena Damiani, assim como paisagens naturais e formações geológicas. Sempre desabitados, seus espaços ressoam a presença humana apenas na forma de citação ou pelo aparecimento de estruturas arquitetônicas e esculturais. No mais, suas imagens são de silêncio e de uma certa desolação. Elas tratam de um tempo impreciso, podendo referir-se a um passado longínquo ou a um futuro insuspeito.

Em suas obras, Elena Damiani trata do material de arquivo como quem cuida de um bem raro, ciente de que opera numa sociedade que teme o esquecimento. Como uma colecionadora, recorre a livros, catálogos, hemerotecas, arquivos públicos. Descarta, no entanto, o rigor da cronologia ou os detalhes que ligam o documento utilizado a um fato, data ou contexto específico. As relações que proporciona são abertas, respeitando movimentos criativos, mais como lembranças que como disciplina histórica.

Partindo dessa liberdade de associações, tem a colagem como importante procedimento, construindo sobreposições ou colocando lado a lado referências distintas, que resultam não só em expansão de sentido, mas também em instigantes instalações, esculturas, vídeos e fotografias. Na série de esculturas *Macelo*, 2012–2013, acopla imagens no centro de um aglomerado de mármore que combina uma face polida a outra, em estado bruto. Nas obras de *Fading Field* [Campo em desaparecimento], 2013, comissionadas para a 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, paisagens diferentes são colocadas umas sobre as outras, em instalações que emolduram vazios, fundos negros e perspectivas.

—JR

Nació: 1979, Lima, Perú  
Reside: Londres, Reino Unido

La piedra es un elemento que se repite en la producción de Elena Damiani, así como también paisajes naturales y formaciones geológicas. Siempre deshabitados, sus espacios hacen resonar la presencia humana apenas en forma de citas, o por la presencia de estructuras arquitectónicas y esculturales. Por lo demás, sus imágenes son de silencio y de una cierta desolación. Tratan de un tiempo impreciso, que se puede referir a un pasado lejano o a un futuro insospechado.

En sus obras, Elena Damiani, trata al material de archivo como quien cuida un raro bien, conciente de operar en una sociedad que teme el olvido. Como una coleccionista, recurre a libros, catálogos, hemerotecas, archivos públicos. Descarta, sin embargo, el rigor de la cronología o los detalles que relacionan el documento utilizado a un hecho, fecha o contexto específico. Las relaciones que proporciona son abiertas, respetando movimientos creativos, más como recuerdos que como disciplina histórica.

Partiendo de esta libertad de asociaciones, utiliza el collage como importante procedimiento, construyendo superposiciones o colocando lado a lado referencias distintas, que no solo dan lugar a la expansión de sentido, sino que también resultan en instigadoras instalaciones, esculturas, vídeos y fotografías. En la serie de esculturas *Macelo*, 2012–2013, acopla imágenes en el centro, un aglomerado de mármol que combina una cara pulida con la otra, en su estado bruto. En las obras de *Fading field* [Campo evanescente], 2013, comisionadas para esta exposición, distintos paisajes son colocados uno sobre el otro, en instalaciones que enmarcan vacíos, fondos negros y perspectivas.

—JR

Born: 1979, Lima, Peru  
Lives: London, United Kingdom

One of the recurrent elements in Elena Damiani's work is the stone, together with natural landscapes and geological formations. The spaces created by her are always uninhabited and echo human presence only as citation or through the appearance of architectural and sculptural structures in images that in essence convey silence and a sense of desolation, dealing with an imprecise time and referring perhaps to a distant past or to an unimagined future.

Elena Damiani's works deal with archive material like someone looking after something rare, aware that she works in a society that dreads oblivion. Using books, catalogues, newspaper libraries, and public archives like a collector, she however rejects the rigor of chronology or the details that connect the document to a fact, date, or specific context, offering instead open relationships that respect creative movement, more like memories than historical discipline.

Starting from this free association, collage becomes an important procedure for constructing superimpositions or positioning different references next to each other, which result not only in the expansion of meaning but also in intriguing installations, sculptures, videos, and photographs. The series of sculptures titled *Macelo*, 2012–2013, connects together images in the middle of a slab of marble with one polished face contrasting with another in its raw state. In the works in the *Fading Field* series, 2013, commissioned for the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre, different landscapes are placed one on top of each other to create installations as frameworks for voids, black backgrounds, and perspectives.

—JR

A *Macelo N.2*, 2012  
Mármore, vidro,  
colagem sobre  
páginas encontradas  
Foto: Daniel Giannoni  
Coleção Eduardo  
Hoschild

B *Fading Field  
N. 2*, 2012  
Impressão digital  
em seda de chiffon,  
madeira e tinta  
187 × 143 cm  
Cortesia da artista

C *Down by the  
water* [Por baixo  
da água]. Da série  
*While Wandering*,  
[Divagando], 2012  
Impressão sobre  
páginas encontradas,  
papel de seda  
29,7 × 41 cm  
Foto: Daniel Giannoni  
Cortesia da artista

A *Macelo N.2*, 2012  
Mármol, vidrio,  
collage sobre páginas  
encontradas  
Foto: Daniel Giannoni  
Colección Eduardo  
Hoschild

B *Fading Field  
N. 2*, 2012  
Impresión digital  
en chifón de seda,  
madera y tintura  
187 × 143 cm  
Cortesia de la artista

C *Down by the water*  
[Abajo por el agua].  
De la serie *While  
Wandering* [Mientras  
vagaba], 2012  
Impresión sobre  
páginas encontradas,  
papel de seda  
29,7 × 41 cm  
Foto: Daniel Giannoni  
Cortesia de la artista

A *Macelo N.2*, 2012  
Marble, glass, collage  
on found pages  
Photo: Daniel  
Giannoni  
Eduardo Hoschild  
Collection

B *Fading Field  
N. 2*, 2012  
Digital print on silk  
chiffon, wood, paint  
187 × 143 cm  
Courtesy the artist

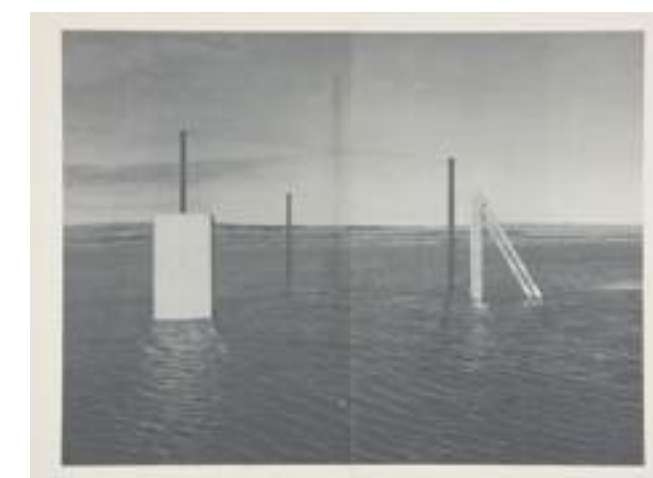
C *Down by the  
water*. From the  
series *While  
Wandering*, 2012  
Print on found pages,  
silk paper  
29,7 × 41 cm  
Photo: Daniel  
Giannoni  
Courtesy the artist



A



B



C



Nasceu: 1971, São Paulo, Brasil  
Vive: São Paulo

Em entrevista recente, gravada em vídeo e disponível na internet, Erika Verzutti fala de sua produção e, numa passagem cheia de bom humor, diz que seu trabalho é feito na cozinha. Dessa tirada, podemos extrair alguns aspectos interessantes para discutir sua atuação e a razão do convite para a 9ª Bienal. A referência à cozinha pode ser diretamente identificada com os temas que escolhe representar, como frutas, legumes, animais. Há uma domesticidade orgânica em suas esculturas, pinturas, desenhos e colagens. Por outro lado, a cozinha também pode se referir a um método de trabalho despretensioso, que lida de maneira leve com a tradição, com os materiais caros à história da arte, com as referências críticas e com o rigor do conceito. Não falta conhecimento ou controle. Trabalhar na cozinha parece ser aqui uma opção.

O trabalho de Erika Verzutti tem tons de brincadeira, imperfeições de acabamento, composições improváveis, marcas de processo, exageros, flacidez, enrugamentos, deformações. É sensual e jocosos, e, às vezes, é os dois ao mesmo tempo. A escultura tem sido um meio particularmente recorrente nos últimos anos, e a artista faz uso de um leque extenso de materiais, indo de bronze e argila até lã, cimento e pedra.

O convite inicial para integrar a 9ª Bienal veio, então, na forma de um comissionamento. Tal processo, por mais que amplamente explorado em diferentes níveis institucionais, está sempre exposto a riscos em seu desenvolvimento e execução. Para esta Bienal, o comissionamento de obras estava relacionado à promoção de colaborações entre artistas e indústrias, colocando esses dois sistemas produtivos juntos, o que acrescentou novas camadas de negociações. O processo de Erika

Verzutti começou então com o questionamento sobre com o quê trabalhar. A resposta veio na indicação de matérias pastosas ou massas, encontradas no ramo dos produtos de higiene, como a base da pasta de dente ou do sabão. Aqui a artista provocaria a si mesma ao introduzir, em sua prática, uma consistência nova, com diferentes qualidades organolépticas, e também desafiaria a indústria parceira, ao repensar a escala, forma, quantidade e uso do material em questão, fora da linha de produção. Nenhuma indústria do ramo, no entanto, apresentou-se disponível para a Bienal, e tal comissionamento foi suprimido.

A esta negativa institucional, a artista respondeu com o projeto de produzir em argila, moldada à mão, uma forma que seria feita em sabão: uma Vênus em pose de lótus. A partir da forma simples do triângulo, essas esculturas são repetidas em três padrões, como abóboras, grávidas e pinhas. A base maior permite que ganhem autonomia e estabilidade, podendo ser dispostas diretamente no espaço.

—JR

Nació: 1971, São Paulo, Brasil  
Reside: São Paulo

En una entrevista reciente, grabada en video y disponible en internet, Erika Verzutti habla sobre su producción y, en un momento repleto de buen humor, dice que su trabajo es realizado en la cocina. De esa confesión, podemos extraer algunos aspectos interesantes para discutir su actuación y la razón por la cual fue invitada a participar de la 9ª Bienal. La referencia a la cocina puede ser directamente identificada con los temas que elige representar, como frutas, verduras, animales. Existe una domesticidad orgánica en sus esculturas, pinturas, dibujos y collages. Por otra parte, la cocina también puede referirse a un método de trabajo sin pretensiones, que se relaciona de un modo leve con la tradición, con los materiales preciados de la historia del arte, con referencias críticas y el rigor del concepto. No falta conocimiento o control. Trabajar en la cocina parece ser aquí una opción.

El trabajo de Erika Verzutti tiene un tono de juego, imperfecciones en su finalización, composiciones improbables, marcas del proceso, exageraciones, flacidez, arrugas, deformaciones. Es sensual y jocosos, y a veces las dos cosas al mismo tiempo. La escultura ha sido un medio frecuente en los últimos años y la artista utiliza una amplia gama de materiales, que van del bronce y la arcilla, hasta la lana, el cemento y la piedra.

La invitación para integrar la 9ª Bienal vino luego, en forma de comisión. Este proceso, ampliamente explotado en diferentes niveles institucionales, siempre se expone a riesgos en su desarrollo y ejecución. Para esta Bienal la comisión de obras estaba relacionada a promover la colaboración entre artistas e industrias, presentando estos dos sistemas productivos juntos, lo que agregó nuevas instancias de negociación. El proceso de Erika Verzutti se inició preguntándose

sobre con qué trabajar. La respuesta se dio con la indicación de materiales pastosos o masas, encontrados en el ramo de los productos de higiene, como la base para el dentífrico o el jabón. Aquí la artista se provoca a sí misma al introducir en su práctica una nueva consistencia, con distintas cualidades organolépticas como también desafía a la industria asociada, al repensar la escala, forma, cantidad y uso del material en cuestión, fuera de la línea de producción. Ninguna industria del ramo, sin embargo, se presentó disponible para la Bienal y entonces esa comisión fue abolida.

A esta negativa institucional, la artista respondió con el proyecto de producción en arcilla, moldeada a mano, de una forma que sería hecha en jabón: una Venus en posición de loto. A partir de la forma simple de un triángulo, estas tres esculturas se repiten en tres modelos, tales como calabazas, piñas y embarazadas. La base más grande les otorga autonomía y estabilidad, con lo que se pueden disponer directamente en el espacio.

—JR

Born: 1971, São Paulo, Brazil  
Lives: São Paulo

Talking about her work in a recent video interview available on the Internet, Erika Verzutti light heartedly says that it is made in the kitchen. From this we might extract some interesting aspects for discussing her practice and the reason for her invitation to this 9th Bienal. The kitchen reference can be directly identified with her chosen subject matter, such as fruit, vegetables, and animals. There is an organic domesticity to her sculptures, paintings, drawings, and collages. On the other hand, the kitchen might also refer to an unpretentious working process, which deals with tradition, the precious materials to art history, critical references, and conceptual rigor in a light way. There is no lack of knowledge or control here. Working in the kitchen seems to be a choice.

Erika Verzutti's work has tones of play, imperfect finishing, unlikely compositions, marks from the process, exaggerations, sags, wrinkles, and deformations. It is sensual and playful, and sometimes both at the same time. Sculpture has been a recurrent medium in recent years, and the artist employs a wide range of materials, from bronze and clay to wool, cement, and stone.

The invitation to show at the 9th Bienal came as a commission. Albeit widely explored at different institutional levels, this process is always subject to risk in terms of development and execution. The commissioning of works for this Bienal was related to the promotion of collaborations between artists and industry, putting these two productive systems together, which led to new levels of negotiation. Verzutti's commissioning process therefore began with asking what she wanted to work with. The reply suggested viscous or paste-like materials found in hygiene products, such as toothpaste or soap base. Here

the artist challenges herself by introducing a new consistency to her practice, with different organoleptic qualities, and she also challenges the partner industry by reconsidering scale, form, quantity, and the use of the material in question beyond the production line. However, no industry of the sector was available for the Bienal, and this commission was abolished.

To this institutional denial, the artist responded with a project of producing in clay—molded by hand—a shape that would otherwise be made in soap: a Venus in the lotus position. From the simple shape of a triangle, these sculptures are repeated in three patterns, as pumpkins, pregnant women, and pines. The larger base allows them to gain autonomy and stability, so as to be arranged directly on the space.

—JR

A *Vênus deitada*,  
2011  
Tinta acrílica e  
aquarela sobre papel  
30 x 42 cm

B *Vênus missionária*,  
2011  
Tinta acrílica e  
aquarela sobre papel  
30 x 42 cm

C *Vênus passional*,  
2011  
Tinta acrílica e  
aquarela sobre papel  
30 x 42 cm

Todas as fotos de  
Eduardo Ortega  
Cortesia Galeria  
Fortes Vilaça

A *Vênus deitada*  
[Venus acostada],  
2011  
Pintura acrílica y  
acuarela sobre papel  
30 x 42 cm

B *Vênus missionária*  
[Venus misionaria],  
2011  
Pintura acrílica y  
acuarela sobre papel  
30 x 42 cm

C *Vênus passional*  
[Venus pasional], 2011  
Pintura acrílica y  
acuarela sobre papel  
30 x 42 cm

Todas las fotos de  
Eduardo Ortega  
Cortesia Galeria  
Fortes Vilaça

A *Vênus deitada*  
[Laid Down Venus],  
2011  
Vinyl paint and  
watercolor on paper  
30 x 42 cm

B *Vênus missionária*  
[Missionary Venus],  
2011  
Vinyl paint and  
watercolor on paper  
30 x 42 cm

C *Vênus passional*  
[Passional Venus],  
2011  
Vinyl paint and  
watercolor on paper  
30 x 42 cm

All photos by  
Eduardo Ortega  
Courtesy Galeria  
Fortes Vilaça



A



B



C

Guillermo Faivovich  
Nasceu: 1977, Buenos Aires, Argentina

Nicolás Goldberg  
Nasceu: 1978, Paris, França  
Vivem: Buenos Aires, Argentina

O meteorito Mesón de Fierro foi dado como desaparecido em 1783. Desde então, existem desenhos, mapas, várias histórias relatadas sobre expedições frustradas e uma comunidade de aficionados que continua à sua procura.

A existência do meteorito foi documentada pela primeira vez em 1576, quando conquistadores espanhóis exploravam a região de Campo del Cielo, na divisa das províncias de Santiago del Estero e Chaco, Argentina. Eles estimaram um peso de 23 mil quilos (quase 25 toneladas) e acreditaram que surgira de uma mina subterrânea de metal desconhecido, e por isso o denominaram Mesón de Fierro [Mesa de Ferro]. O Mesón tem sido objeto de fascinação e motivo de especulação científica, não só no que se refere ao que ele é, ou sua origem, mas também sobre para onde ele possa ter ido. Isso é o que faz do Mesón de Fierro uma espécie sobrenatural única. Desde o século XVI, ele tem sido o catalisador de uma comunidade de garimpeiros, como Pedro Antonio Cerviño, Miguel Rubín de Celis e Juan Baigorri Velar, que influenciaram o processo, método e conteúdo desenvolvidos por Faivovich & Goldberg por ocasião da 9ª Bienal.

Desde 2006, Guillermo Faivovich e Nicolás Goldberg têm selecionado materiais pertinentes à vida real e imaginada do Mesón de Fierro em arquivos em Londres e na Argentina. Em 2013, eles trazem o meteorito para Porto Alegre, em uma variedade de formas espectrais, discursivas e materiais. Em 9 de novembro, o relato de Miguel Rubín de Celis à Royal Society de Londres, de 1786, será revisitado em uma leitura por Marcelo Ahumada, Diretor do Patrimônio Cultural da Província de Santiago del Estero, dentro do programa Encontros na Ilha. A pintura do meteorito feita por Faivovich & Goldberg a partir do desenho de 1783 e na escala gigantesca estimada do meteorito integrará o segmento da 9ª Bienal denominado Portais.

—SDM

Guillermo Faivovich  
Nació: 1977, Buenos Aires, Argentina

Nicolás Goldberg  
Nació: 1978, París, Francia  
Residen: Buenos Aires, Argentina

El meteorito de Mesón de Fierro ha sido desaparecido desde 1783. Hasta la fecha, hay dibujos, mapas, relatos históricos de varias expediciones frustradas y una comunidad de aficionados que siguen buscando el meteorito.

Su existencia fue documentada por primera vez en 1576 por los conquistadores españoles al explorar la región de Campo del Cielo en el área fronterizo entre las provincias argentinas de Santiago del Estero y el Chaco. Calcularon que pesaba 23.000 kilos y creyeron que procedía de un mineral de metal subterráneo desconocido y, por lo tanto, lo llamaron Mesón de Fierro. El Mesón ha causado especulación científica, no sólo sobre qué es, o su procedencia, sino que también sobre a dónde habrá podido ir.

Eso es lo que hace del Mesón de Fierro un ejemplar aterrestre único. Desde el siglo XVI ha funcionado como catalizador de una comunidad de buscadores, incluidos Pedro Antonio Cerviño, Miguel Rubín de Celis, y Juan Baigorri Velar, quienes informan el proceso, el método y el contenido desarrollado para la ocasión por Faivovich & Goldberg.

Desde 2006, Guillermo Faivovich y Nicolás Goldberg han seleccionado materiales pertenecientes a la vida real e imaginaria terrestre del Mesón de Fierro a partir de archivos en Londres y Argentina. Traen el meteorito a Porto Alegre en una variedad de formas espectrales, discursivas y materiales. El 9 de noviembre será revisitado el informe que en 1786 Miguel Rubín de Celis hizo a la Royal Society de Londres, con una lectura en vivo por Marcelo Ahumada, Director del Patrimonio Cultural de la Provincia de Santiago del Estero, como parte de los Encuentros en la Isla. La pintura del meteorito de Faivovich & Goldberg's hecha a partir del dibujo de 1783, según la estimada escala gigantesca está incluida en Portales.

—SDM

Guillermo Faivovich  
Born: 1977, Buenos Aires, Argentina

Nicolás Goldberg  
Born: 1978, Paris, France  
Live: Buenos Aires, Argentina

The Mesón de Fierro meteorite went missing in 1783. To date, there are drawings, maps, several historical accounts on frustrated expeditions, and a community of aficionados who continue searching for the meteorite.

Its existence was first documented in 1576 by Spanish conquistadores upon exploring the Campo del Cielo region in the border area of the Santiago del Estero and Chaco provinces, Argentina. They estimated it to weigh 23,000 kilograms (25 short tons) and believed it had come from an unknown, subterranean metal ore, and therefore called it “Mesón de Fierro,” which translates as “table of iron.” The Mesón has been an object of fascination and a cause for scientific speculation, not only about what it is, or its provenance, but also about where it may have gone. That is what makes the Mesón de Fierro a unique unearthly specimen. Since the 16th century, it has functioned as catalyst of a community of prospectors, including Pedro Antonio Cerviño, Miguel Rubín de Celis, and Juan Baigorri Velar, all of whom inform the process, method, and contents developed by Faivovich & Goldberg for the occasion of the 9th Bienal.

Since 2006, Guillermo Faivovich and Nicolás Goldberg have culled material pertinent to the actual and imagined earthbound life of the Mesón de Fierro from archives in London and Argentina. They bring the meteorite to Porto Alegre in a variety of spectral, discursive, and material forms. On November 9, Miguel Rubín de Celis's 1786 account to the Royal Society of London is revisited in a live reading by Marcelo Ahumada, Director of the Cultural Patrimony of the Province of Santiago del Estero, as part of Island Sessions. Faivovich & Goldberg's painting of the meteorite made after the 1783 drawing and set to the meteorite's estimated gargantuan scale is included in Portals.

—SDM

Aspecto do bosque nativo durante a primeira exploração em Campo del Cielo (1 de junho de 2006). Cortesia dos artistas



Aspecto del bosque nativo durante primera exploración en Campo del Cielo (1 de junio 2006). Cortesía de los artistas



Aspect of native woodland during first expedition in Campo del Cielo (June 1, 2006). Courtesy the artists



*Eixo Ventral*, 2013  
Fotografia analógica /  
montagem digital  
60 x 70 cm

Fernanda Gassen  
(1983, Porto Alegre,  
Brasil; Porto Alegre)  
foi convidada para  
registrar suas  
impressões no  
encontro "Prisões  
em ilhas", na ilha do  
Presídio, no dia 15  
de junho de 2013.

*Eixo Ventral*  
[Eje ventral], 2013  
Fotografia analógica /  
montaje digital  
60 x 70 cm

Fernanda Gassen  
(1983, Porto Alegre,  
Brasil; Porto Alegre)  
fue invitada para  
registrar sus  
impresiones en el  
encuentro "Islas  
Prisión", en la Ilha  
do Presídio [isla del  
presidio], en 15 de  
junio de 2013.

*Eixo Ventral*  
[Ventral axis], 2013  
Film photography/  
digital edition  
60 x 70 cm

Fernanda Gassen  
(1983, Porto Alegre,  
Brazil; Porto Alegre)  
was invited to shoot  
her impressions on  
the session "Prison  
islands", at Ilha  
do Presídio [prison  
island], on June 15th,  
2013.



Nasceu: 1972, Buenos Aires, Argentina  
Vive: Buenos Aires

Cartas têm um destinatário.  
Tweets e postagens têm seguidores.  
A única certeza da mensagem na  
garrafa é o seu remetente.

...Vou mandar um SOS para o mundo... espero que alguém encontre minha mensagem na garrafa, mensagem na garrafa...  
—“Message in a Bottle” [Mensaje na garrafa], The Police, 1979, álbum *Reggatta de Blanc*

É um meio associado ao desespero, e também à esperança de que os correios e o vento irão levar a palavra para alguém em algum lugar que possa lê-la, que entenda a linguagem da mensagem e que possa fazer alguma coisa a respeito. A trajetória das garrafas é imprevisível, no entanto, tem-se a certeza de que irão longe. Elas ficam à deriva, em um horizonte de possibilidades futuras desconhecidas.

No imaginário coletivo, tais mensagens são enviadas de ilhas, ou de locais próximos a barcos naufragados. Elas pretendem chegar a costas continentais com recursos e equipes de resgate. A garrafa é um recipiente resistente ao tempo; ela se mantém e está a serviço de salvar um ser humano da angústia. Nesse cenário, a tecnologia da escrita é totalmente dependente das capacidades materiais do vidro ou do plástico.

Mensagens tendem a ser curtas, pragmáticas. Contudo, o que poderia acontecer se um poema flutuasse sobre a água? Em 12 de setembro de 2013, na ilha do Presídio, a artista e poeta Fernanda Laguna irá enviar uma mensagem numa garrafa pelas águas do Guaíba.

—SDM

Nació: 1972, Buenos Aires, Argentina  
Reside: Buenos Aires

Las cartas tienen un destinatario.  
Los tweets y las entradas tienen seguidores. El mensaje en la botella sólo tiene la certeza de su remitente.

... Enviaré un SOS al mundo... Espero que alguien encuentre mi mensaje en la botella, mensaje en la botella...  
—“Message in a Bottle” [Mensaje en la botella], The Police, 1979, álbum *Reggatta de Blanc*

Es un medio asociado con la desesperación, pero también con la esperanza de que las corrientes y el viento lleven la palabra a un alguien a un lugar que pueda leer, que entienda el idioma del mensaje y que pueda actuar en consecuencia. La trayectoria de las botellas es impredecible, pero con certeza llegarán lejos. Viajan a la deriva en un horizonte de posibilidades desconocidas.

En el imaginario colectivo, este tipo de mensajes se envían desde islas, o de barcos naufragados. Suelen llegar a las costas continentales con recursos y equipos de rescate. La botella es un recipiente resistente a tiempo; se conserva y resiste al servicio de salvar a un ser humano angustiado. En este escenario, la tecnología de la escritura depende totalmente de la capacidad material del vidrio o del plástico.

Los mensajes suelen ser cortos, pragmáticos. Sin embargo, ¿qué podría pasar cuando un poema se aleja flotando en las aguas? El 12 de septiembre de 2013, la poetisa y artista Fernanda Laguna enviará un mensaje en una botella desde la Ilha do Presídio en las aguas de Guaíba.

—SDM

Born: 1972, Buenos Aires, Argentina  
Lives: Buenos Aires

Letters have an addressee.  
Tweets and postings have followers.  
The message in a bottle’s only certainty is its sender.

... I’ll send an SOS to the world... I hope that someone finds my message in a bottle, message in a bottle...  
—“Message in a Bottle”, The Police, 1979, album *Reggatta De Blanc*

It’s a medium associated with despair, yet also with the hope that streams and wind will carry word to a someone-somewhere who can read, who understands the language of the message and who can act upon it. The bottles’ trajectory is unpredictable, yet certain to go far. They drift off into a horizon of unknown future possibility.

In the collective imagination, such messages are sent from islands, or from near-to shipwrecked boats. They tend to arrive at continental shores with resources and rescue crews. The bottle is a vessel resistant to time; it preserves and it stands at service of saving a human in anguish. In this scenario, the technology of writing is fully dependent on the material capacities of glass or plastic.

Messages tend to be short, pragmatic. Yet, what could happen when a poem floats off into the water? On September 12, 2013, poet and artist Fernanda Laguna will send a message in a bottle from the Ilha do Presídio in the Guaíba waters.

—SDM

20 de junio de 2013  
Ilha das Pedras Brancas

Hola amor...

¿Cómo estás? ¿Qué has estado haciendo? ¿Qué descubriste con esos binoculares que te compraste el mes pasado? ¿Qué soy mucho más pequeña que cuando me nuestro frágil? ¿Qué entro en la yema de uno de tus dedos? Podrás corroborar hoy más que nunca que me tenés en la palma de tu mano, como a un pajarito... ¿Será que lo vivo también se achica con la distancia? ¿Cómo que soy todo lo que soy pero a escala y que el amor que siento por vos es mucho más pequeño? Por las dudas va lo vivo que hay en mí en esta carta. Y... ¿sabés? lo vivo que hay en vos lo tengo acá y es un dibujo: un torbellino de arena ascendiendo con un fondo de olas de mar como rulos, todo mal dibujado. No es tu cara porque no he logrado darle vida a lo que recuerdo de tus muecas, y eso que lo he intentado. En cambio esta escena inexplicable sobre papel es lo mismo que vos. Porque no es una interpretación de lo que sos en lápiz. No sé... realmente no sé como lo logré, apareció de casualidad. Como si te hubieras hecho presente en mi habitación y se hubiera desparramado sobre la hoja, como la tinta de una pluma, todo eso que no puedo ni nombrar de vos. Seguro, si lo vieras, te reirías (hasta yo me tiento) y como siempre me dirías que no sabés como hago para interesarte con estas ideas. Sé que aunque no lograrás ver lo que yo, te convencería de que tengo razón. Me encanta eso de tu personalidad, que podés llegar a creer en algo que no ves. Porque vivís la convicción de que el mundo es mucho más que algo que pasa por vos. Te daría un beso... pero eso para después. Mientras te cuento, amor... El dibujo se generó de casualidad y eso suma a lo increíble más incredibilidad. Lo hice yo con una parte de mí que supongo desconozco, por eso me parece casual que haya surgido de mis manos el peor dibujo de mi vida (y sabés de qué te hablo) y

el que más amo. El tiempo acá es algo... a ver si me sale decirte... como algo lleno... Cuando sale el sol, cuando se acuesta sobre el río. La luz de la luna es el tiempo de la noche, y cuando no hay luna el frío es el segundo. Y cuando se llena de ansiedad quiero salir volando para ponerme a escribir y encontrarme con vos en esta carta. Otras veces dibujo el tiempo presente con los momentos en que estuvimos juntos. Siempre en mis dibujos pasa algo. ¿Te acordás de ese dibujo que te regalé que era yo tocando el timbre de tu casa el día que nos enamoramos para siempre? Y después nos dibujé cantando en la terraza del hotel, ya contentos porque había pasado algo. ¡Qué lindo pensar que esos dibujos están en tu casa. Que esos primeros instantes del amor están intactos a tu cuidado! Cada vez que intenté dibujar paisajes fracasé. Me parecía que no pasaba nada allí. Como que no tenían onda, algo les faltaba. Yo te decía: "Me desespera que el paisaje no me diga nada. Ni me mira. Le pondría ojos". Una vez se los puse a uno pintado en celestes, pero no me bastó esa mirada. No funcionó. ¿Para qué los dibujé? Bueno... no soporté la ansiedad que me produjo la soledad. Y acá, que estoy tan sola, todo me habla. Ahora que lo pienso no es que el tiempo esté lleno, si no que está llenado. Cada día armo un mundo (con su tiempo y espacio) que me ame. Hago lo que intenté hacer con ese paisajito de grandes ojos. Pero a fuerza de deseo (que siempre es más potente que la necesidad) aprendí que más que insertarle una mirada a las cosas, debía crear cada día un contexto, un teatro donde ellas y yo pudiéramos desplegar un sutil romance. Por ejemplo, si estoy sentada en la mesa de esto a lo que llamo cuarto, me agacho apoyando mi cara en la madera para ponerme al alcance de los objetos y al estar a su altura entro en la escala de su mundo, y allí en esa diminuta ficción me siento acompañada. Te juro que cuando hago esto, hasta este nuevo ambiente tiene otro clima. La luz de la lámpara es tan tibia y mi cuerpo tiene el tamaño de mi cara. Este mundo existe y es lo más real que

he podido hacer desde que estoy aquí. Es un mundo tan real que cuando nos veamos, después de abrazarnos y charlar mil horas, te lo voy a mostrar y te presentaré, uno por uno, a cada uno de los actores, mis amigos. Ay amor, ¿qué onda con la realidad? ¿Qué onda con la fe? ¿Y qué onda con el arte? Todas palabras que no significan nada sin el pequeño teatro de la experiencia. El otro día nos pusimos a charlar con una compañera. Yo la interné hablándole como si fueras vos cuando te interno. Le decía "Sofía, acá las palabras significan menos que cuando una charla en un bar con amigos. Allí hablamos a lo loco y la falta de contenido de nuestros conceptos pasa inadvertida porque la experiencia en sí de la charla es tan apasionante que podríamos hablar horas sobre lo real, por ejemplo, sin saber lo que estaríamos queriendo decir con esa palabra". Ella me respondió, escuchá qué inteligente: "Si cada uno expresara la experiencia que tiene de lo real, más que una reunión en un bar sería una performance". Y nos cagamos de la risa. Automáticamente me acordé cuando estuvimos en San Pablo juntos y todo era... era... queda medio tonto decirlo así pero... ¿mágico? ¿Acaso esta palabra no es la única capaz de expresar humildemente lo inexplicable, lo que no se puede conceptualizar? Fueron días de primavera. Días que significan noches de una tibieza parecida a una remera de algodón. Con una luna menguando que aparecía de vez en cuando, en los ¿breves? instantes que se producían cuando dejábamos de besarnos. Y ella era el signo que nos anunciaría la existencia de otra noche. La de los párpados enamorados que titilan. ¿Qué era lo rojo? ¿Una ideología o el amor? ¿O era que estábamos modelando en nuestras bocas un nuevo corazón? Decir mágico no resume nada. Apenas ilumina, como aquella luna, lo que no se deja ver. Lo mágico no demanda una explicación. ¡Amor, cómo me gustaría hacer juntos magia como esa vez! Y algo de eso pasa en el dibujo del que te hablo, por eso no te lo puedo explicar, pero puedo ver los efectos de esa obra. ¿A quién le importa

el truco del mago? Lo genial es el cambio inexplicable de los objetos y las sensaciones que se producen en cada uno a medida que nos van transformando. Para los niños las cosas suceden mágicamente porque están un paso adelante de las explicaciones, por eso se la pasan con varitas mágicas y espadas de poder en sus manos. Con llaves que abren cofres que son piedras. Como nosotros cuando queremos transformar el mundo y no sabemos bien como hacerlo. Todo cambio, cualquiera sea, en un punto es mágico si se pone el acento en la transformación y no en lo transformado. La magia es la imaginación. Lo que está viniendo, a lo que estamos yendo. No me sale explicarte lo que es la imaginación porque la estoy imaginando. En mis manos tengo un dibujo con las cinco letras de la llave de tu nombre. Lo veo con los ojos que ven hasta lo que no puede verse. Sé que estás simplemente aquí, con la mente que sabe en forma de apariciones. Está lo vivo que hay en vos porque está tu expansión. Esto es más que real por eso durará para siempre. Siempre y cuando esté a tu cuidado...

Amor, voy a hacer un barco que te lleve tu misterio. Lo haré con una vela gigante que respire todo el viento del río o tal vez te lo envíe en una botella, con una bocanada de aire y tres besos. Sólo esperalo en algún lugar de la costa donde, al cerrar los ojos, tengas la certeza que estoy ahí.

-Fernanda



Nasceu: 1937, Pelotas-RS, Brasil  
Vive: Rio de Janeiro, Brasil

*Wasthavastahunn*, universo imaginário concebido por Duval há mais de cinco décadas, segue em permanente expansão, ganhando novos “verbetes”, tal qual uma enciclopédia, sempre que o gênio do artista regressa, no rigor da rotina diária, às origens do único continente habitado do planeta *Fahadoika*, cuja diáspora provocada pela tão antecipada colisão entre dois sóis fez com que a quase totalidade de sua população procurasse novos destinos em outras remotas galáxias. Estoicos, os que lá permaneceram cultuam suas tradições e prezam pelo convívio estelar, abrindo o fluxo galáctico uma vez ao ano para que novos visitantes possam tomar contato com sua excêntrica civilização.

Dotado de fauna, flora, cartografia, astronomia e tecnologias próprias, bem como de um conjunto de mitologias, dogmas, liturgias, costumes e hábitos mundanos, absolutamente tudo neste universo obedece a uma lógica estrita, jamais rompida ou traída pela memória do artista, nem mesmo pelo compreensível afã do revisionismo histórico. Preciosista na construção de seu colossal mundo de ficção científica, Duval evidencia os mínimos detalhes desta épica narrativa por meio de de ilustrações, pinturas, prosa e diversos cadernos de anotações.

Embora o paralelo entre Duval e os chamados *outsider artists* ou artistas marginais (Henry Darger, Arthur Bispo do Rosário, entre outros) possa soar natural, dado o componente obsessivo de sua incansável produção invariavelmente dedicada a um único universo imaginário, tal analogia não encontra procedência, na medida em que o artista vem sendo objeto de exposições no Brasil e no mundo desde que se mudou para o Rio de Janeiro ao final da década de 1950, deixando para trás Pelotas, sua

terra natal: segundo alguns, esta seria a matriz de sua fantástica galeria de personagens absurdos e aristocráticos, haja vista o passado de afluência e refinamento experimentado pela cidade durante o ciclo do charque no século XIX, superado há muito pela decadência econômica que bem caracteriza o extremo sul do Brasil.

Sob recomendação da 9ª Bienal, a editora Projeto, especializada em literatura infanto-juvenil, lançará o livro *Bivar: em busca de um animal que nunca existiu*, uma publicação que investiga a mitológica criatura jamais vista, embora vastamente estudada em *Wasthavastahunn*. Destinada às mais variadas gerações, a fantástica obra de Duval faz agora parte do imaginário das crianças.

—BJS

Nació: 1937, Pelotas-RS, Brasil  
Reside: Río de Janeiro, Brasil

*Wasthavastahunn*, universo imaginario concebido por Duval desde hace más de cinco décadas, continúa en permanente expansión, recibiendo nuevas “entradas”, tal cual una enciclopedia, cada vez que el genio del artista regresa, en el rigor de la rutina diaria, a los orígenes del único continente habitado del planeta *Faradoika*, cuya diáspora provocada por la tan anticipada colisión entre dos soles hizo que casi toda su población buscara nuevos destinos en otras remotas galaxias. Estoicos, los que allí han permanecido veneran sus tradiciones y aprecian la convivencia estelar, abriendo el flujo galáctico una vez al año para que nuevos visitantes puedan tener contacto con su excéntrica civilización.

Dotado de fauna, flora, cartografía, astronomía y tecnologías propias, así como de un conjunto de mitologías, dogmas, liturgias, costumbres y hábitos mundanos, absolutamente todo en ese universo obedece a una lógica estricta, jamás quebrantada o traicionada por la memoria del artista, ni siquiera por el afán comprensible de un revisionismo histórico. Preciosista en la construcción de su colosal mundo de ciencia ficción, Duval deja en evidencia los mínimos detalles de esta épica narrativa a través de ilustraciones, pinturas, prosa y diversos cuadernos de anotaciones.

Aunque el paralelo entre Duval y los denominados artistas marginales (Henry Darger, Arthur Bispo do Rosário, entre otros) pueda parecer natural, dado el componente obsesivo de su incansable producción invariablemente dedicada a un único universo imaginario, tal analogía no se muestra procedente en la medida en que el artista ha sido objeto de exposiciones en Brasil y en el mundo desde que se mudó a Rio de Janeiro a fines de la década de 1950, dejando Pelotas, su tierra natal: según algunas

opiniones, ésta sería la matriz de su fantástica galería de personajes absurdos y aristocráticos, teniendo en cuenta el pasado de abundancia y refinamiento experimentado por la ciudad durante el ciclo del charque, en el siglo XIX, y perdido hace mucho tiempo por el declinio económico que caracteriza bien el extremo sur de Brasil.

Con la recomendación de la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, la editora Projeto, especializada en literatura infantojuvenil, lanzará el libro *Bivar: em busca de um animal que nunca existiu* [Bivar: en busca del animal que nunca existió], una publicación que investiga la mitológica criatura jamás vista, aunque exhaustivamente estudiada en *Whastavastahunn*. Destinada a las más variadas generaciones, la fantástica obra de Duval forma ahora parte del imaginario de los niños.

—BJS

Born: 1937, Pelotas-RS, Brazil  
Lives: Rio de Janeiro, Brazil

*Wasthavastahunn*, the imaginary world devised by Duval more than fifty years ago, is constantly expanding and acquiring new “entries,” like an encyclopedia, whenever the artist’s genius returns, as part of his daily routine, to the origins of the only inhabited continent on the planet *Fahadoika*, whose diaspora caused by the highly anticipated collision between two suns led to almost the whole population seeking new futures in other remote galaxies. Those stoics who remained worship their traditions and cherish stellar existence, opening the galactic flow once a year so that new visitors can make contact with their eccentric civilization.

Endowed with its own flora, fauna, cartography, astronomy, and technologies, together with a set of myths, dogmas, liturgies, customs, and everyday habits, absolutely everything in this world obeys a strict logic, never broken or betrayed by the artist’s memory; not even by the understandable desire for historical revisionism. Fastidiously constructing his huge science-fiction world, Duval reveals the minutest details of this epic narrative through illustrations, paintings, prose, and a variety of notebooks.

Although the obsessive nature of his tireless work invariably devoted to a single imaginary world might raise parallels between Duval and the so-called “outsider artists” (such as Henry Darger and Arthur Bispo do Rosário), the analogy falls down to the extent that the artist has been the subject of exhibitions in Brazil and abroad since he moved to Rio de Janeiro in the late 1950s from his homeland Pelotas, which some see as the source of his fantastic gallery of absurd and aristocratic characters, bearing in mind the city’s distinguished and affluent past during the 19th-century

so-called “Dried Salted Meats” period, long surpassed by the economic decay that well characterizes the extreme south of Brazil.

Under the recommendation of the 9th Bienal, a publisher specialized in children’s literature—Editora Projeto—will launch the book *Bivar: em busca de um animal que nunca existiu* [Bivar: In Search of An Animal That Never Existed], which investigates the mythological creature that has never been seen, despite being widely studied in *Wasthavastahunn*. Intended for many different generations, Duval’s fantastic work now enters the children’s imaginary.

—BJS

A, B *Bivar: Em busca de um animal que nunca existiu da série O mundo imaginário (galáxia Washemin)*,  
1967/1999  
Livro ilustrado  
2 de 31 páginas  
21 x 29,7 cm  
cada página  
Cortesia do artista



A

A, B *Bivar: Em busca de um animal que nunca existiu* de la serie *O mundo imaginário (galáxia Washemin)* [El mundo imaginario (galaxia Washemin)],  
1967/1999  
Libro ilustrado  
2 de 31 paginas  
21 x 29,7 cm  
cada pagina  
Cortesia del artista

A, B *Bivar: Em busca de um animal que nunca existiu* from the series *O mundo imaginário (galáxia Washemin)* [The Imaginary World (Washemin Galaxy)],  
1967/1999  
Illustrated manuscript  
2 of 31 pages  
21 x 29,7 cm  
each page  
Courtesy the artist



B

Nasceu: 1977, Culiacán, Sinaloa, México  
Vive: Sinaloa

Com o objetivo de criar um testemunho em forma de diamante artificial via a extração de moléculas de carbono do cabelo humano pertencente a indígenas rarámuri, Fritzia Irizar se envolveu no processo de fabricação e produção de *Naturaleza de imitación* [Natureza de imitação].

Por meio de uma convocatória para que doassem seu próprio cabelo – o que os rarámuris não hesitaram em fazer – e supondo que os reflexos de seu atual nível precário de vida e saúde alimentícia pudessem ser vistos nas propriedades do cabelo, a comunidade de Sierra Tarahumara, em Chihuahua, México se transformou em fornecedora de matéria-prima para um objeto de luxo e desejo. Durante muitas décadas, essa população viveu em condições de pobreza extrema devido ao desalojamento de suas terras e da marginalização. Quando Fritzia Irizar evidencia tanto o tipo de matéria-prima quanto uma ideia vaga dos procedimentos do seu processo de transformação – neste caso, por meio da empresa norte-americana Infinity Diamond –, o diamante falso é apresentado como um objeto potencialmente acessível a muitos, ainda que isso ponha em xeque os seus valores simbólicos e econômicos.

Procedimento geral:

1. Desfazer o cabelo até transformá-lo em pó.
2. Análise química para determinar o conteúdo de carbono proveniente do cabelo.
3. Aquecê-lo, buscando remover todos os elementos à exceção do carbono.
4. Processo de purificação do carbono.
5. Deixar sob pressão até convertê-lo em grafite.
6. Colocar em uma cápsula de crescimento junto a outros elementos.
7. Colocar a cápsula na incubadora.
8. Após duas semanas de exposição à pressão e a temperaturas extremas, o diamante se cristalizará.
9. Polir o diamante.

O resultado é um produto visual que encapsula desde trocas complexas dentro da sociedade até sistemas de valor que questionam as incongruências e desigualdades morais entre os seres humanos. Além disso, ao ser incorporado esse trabalho no início de 2012, pouco tempo depois de uma nota na imprensa nacional ter anunciado o suicídio de rarámuris devido “à fome na região”. Como obra de arte, o diamante é absorvido por outro sistema – também específico – de apreciação, consumo e valor comercial, que ressalta enfaticamente um sem número de implicações, tanto históricas e intrínsecas ao objeto como sociais, conceituais, estéticas e, sem dúvidas, éticas; o gesto de Irizar é um comentário, que não implica um caráter ativista.

O diamante em exibição abriga processos e condições invisíveis ao olho humano – assim como pode ocorrer com o abandono, o esquecimento e a vulnerabilidade –, além daquela simbologia ancestral que o cabelo tem em certas civilizações, servindo inclusive como troféu de vitória e elemento de atração. Quando se transforma uma matéria natural em outra coisa (ainda que não somente nesses casos), tem início um caminho muito previsível rumo ao esquecimento; nesta obra especificamente, buscou-se subverter a regra, transformando em lembrança o que geralmente é esquecido na memória coletiva da sociedade.

—DP

Nació: 1977, Culiacán, Sinaloa, México  
Reside: Sinaloa

Con la intención de crear un testimonio en forma de diamante artificial mediante la extracción de moléculas de carbono del cabello humano de indígenas rarámuri, Fritzia Irizar se involucró en el proceso de fabricación y producción de *Naturaleza de imitación*.

A través de una convocatoria para donar su propio cabello –lo cual no dudaron en hacer los rarámuris–, y suponiendo que el nivel precario de vida y de salud alimenticia actual se puede ver reflejado en las propiedades del cabello, la comunidad de la Sierra Tarahumara en Chihuahua, México, se convirtió en proveedora de la materia prima de un objeto de lujo y de deseo. Durante muchas décadas, esta población ha vivido en condiciones de pobreza extrema a partir del desalojo de sus tierras y la marginación. Cuando Fritzia Irizar pone en evidencia tanto el tipo de materia prima, como una idea vaga de los procedimientos de proceso de la transformación del mismo –en este caso mediante la empresa estadounidense, Infinity Diamond–, el falso diamante se presenta como un objeto potencialmente a la mano de varios, aunque propiciando que los valores económicos y simbólicos del mismo entren en jaque.

Procedimiento general:

1. Deshacer el cabello hasta volverlo polvo.
2. Elaborar un análisis químico que determine el contenido de carbón proveniente del cabello.
3. Calentar el cabello buscando remover otros elementos con excepción del carbón.
4. Proceso de purificación del carbón.
5. Poner bajo presión hasta convertir el carbón en grafito.
6. Colocar en una cápsula de crecimiento junto con otros elementos.
7. Colocar cápsula en una incubadora.
8. Después de dos semanas de exposición a extremas temperaturas y presión, el diamante se cristalizará.
9. Pulir el diamante.

El resultado es un producto visual que encapsula desde complejos trueques dentro de la sociedad, hasta sistemas de valor que ponen en duda las incongruencias y las desigualdades morales entre los seres humanos. Adquiere otros niveles de interpretación cuando el diamante se incorpora como juguete desgastado en una historia de mediación política: Irizar realizó este trabajo poco tiempo después de que una nota en la prensa nacional, a principios del 2012, informara el suicidio de un grupo de rarámuris debido “al hambre en la región”. Como obra de arte, el diamante es absorbido en otro sistema de apreciación, consumo y valor comercial específico, que subraya enfáticamente un sin fin de implicaciones tanto históricas e intrínsecas del objeto, como sociales, conceptuales, estéticas y éticas sin duda; el de Irizar es un gesto-comentario, no conlleva la intención de una acción activista.

Este diamante en exhibición contiene procesos y condiciones invisibles a simple vista como pueden ser el abandono, el olvido y la vulnerabilidad, además de aquellos símbolos longevos del cabello para ciertas civilizaciones incluyendo el de objeto de victoria y elemento de atracción. Cuando se transforma una materia natural en otra cosa (aunque no sólo en esos casos), comienza un muy predecible camino hacia el olvido, que en esta obra, precisamente, busca subvertir la regla y ser el recuerdo de lo que suele olvidarse en la memoria colectiva de la sociedad.

—DP

Born: 1977, Culiacán, Sinaloa, Mexico  
Lives: Sinaloa

Fritzia Irizar began the process of fabricating and producing *Naturaleza de imitación* [Fake Nature] in order to provide evidence in the form of an artificial diamond by extracting carbon molecules from human hair donated by indigenous Rarámuri.

Irizar asked to donate their hair—which they enthusiastically did—supposing that the properties of its follicles would reflect their current precarious living conditions, including nutritional deficiencies. The people of the Sierra Tarahumara in the state of Chihuahua, Mexico—who have experienced extreme poverty and food insecurity for many decades after having been evicted from their traditional lands—became the suppliers of the raw matter for an object of luxury and desire. When Fritzia Irizar reveals what type of material she is using and provides a rough outline of the steps involved in its transformation process (employing the services of American company Infinity Diamond in this case), the fake diamond goes from being an object like many others to undermining their economic and symbolic value.

General procedure:

1. Hair is turned into dust.
2. Chemical analysis: determining the hair’s carbon content.
3. Heating lock of hair to remove all elements except carbon.
4. Carbon purification process.
5. Carbon put under pressure to form graphite.
6. Graphite placed in growth capsule along with other elements.
7. Capsule placed in incubator.
8. After two weeks under extreme high pressure and temperature, the diamond is formed.
9. Polish the diamond.

The result is a visual product that encapsulates everything from complex exchanges in society to systems of values that cast doubt on the moral

incongruences and inequalities among human beings. It also acquires various other levels of interpretation when the diamond, as a kind of toy that is symbolically worn out, becomes part of a narrative of political mediation: Irizar made the piece not long after a story appeared on the national news in early 2012 referring to the suicide of a group of Rarámuri due to “famine in the region.” As an artwork, the diamond is also absorbed into another system of valuation and consumption and given a specific commercial value, thus referring to a wide range of historical, social, conceptual, aesthetic and ethical issues in addition to the implications of the object’s intrinsic qualities; Irizar’s piece is a gesture-comment and is not intended to be perceived as activism.

The diamond on display contains processes and conditions that are invisible at first glance like abandonment, forgetfulness and vulnerability. The hair with which it was made is also an ancient symbol for certain civilizations, a token of victory and an element of attraction. When a natural material is transformed into something else, we embark on a very predictable path towards forgetting; Irizar’s project seeks to subvert this rule and be the record of what would have been forgotten in society’s collective memory.

—DP

A Sem título  
(Naturaleza de imitación) [Natureza de imitação], 2012  
Documentação de coleta de cabelo, comunidades Tarahumaras de Chihuahua, México  
Foto: Iván Contreras

B Sem título  
(Naturaleza de imitación), 2012  
Procedimiento de extracción de moléculas de carbono presentes no cabelo humano  
Foto: Infinity Diamond

C Sem título  
(Naturaleza de imitación), 2012  
Diamante 0,4 cm  
Foto: Talcual Galería

A Sin título  
(Naturaleza de imitación), 2012  
Documentación de recogida de pelo, comunidades Tarahumaras de Chihuahua, México  
Foto: Iván Contreras

B Sin título  
(Naturaleza de imitación), 2012  
Procedimiento de extracción de moléculas de carbono presentes en el cabello humano  
Foto: Infinity Diamond

C Sin título  
(Naturaleza de imitación), 2012  
Diamante 0,4 cm  
Foto: Talcual Galería

A Untitled  
(Naturaleza de imitación) [Fake Nature], 2012  
Documentation of hair collection, Chihuahua Tarahumara communities, México  
Photo: Iván Contreras

B Untitled  
(Naturaleza de imitación), 2012  
Process of extraction of carbon molecules present in human hair  
Photo: Infinity Diamond

C Untitled  
(Naturaleza de imitación), 2012  
Diamond 0.4 cm  
Photo: Talcual Gallery



A



C



B

Nascido no Reino Unido, de ascendência grega  
Vive: Londres, Reino Unido

Fascinado por seus estudos sobre a ilha do Sal, em Cabo Verde, George Levantis tem dedicado grande parte de seu tempo na exploração do sal como material para sua obra. Nos anos 1970, Levantis já havia incorporado ao seu trabalho, durante os longos trajetos em alto mar que realizou com o Ocean Fleets, uma mistura de acrílico e água salgada. Inicialmente, Levantis se envolveu com a iniciativa Artist Placement Group – APG ao ser apresentado ao grupo por seu tutor, Stuart Brisley. O APG foi criado no Reino Unido em 1966 como uma organização sem fins lucrativos, e recebia apoio de diversas fundações. Seu objetivo era situar artistas em empresas privadas ou públicas do setor industrial, bem como em departamentos do governo, por um tempo mínimo de um mês. Transcorrido esse período, decidia-se coletivamente se a prática profissional poderia continuar durante o ano seguinte, ou mesmo por mais tempo; partindo sempre do entendimento de que os artistas não estavam comprometidos com a produção de resultados tangíveis.

Nascido em uma família de marinheiros e capitães de barco, Levantis manifestou um interesse natural pela possibilidade de realizar uma prática profissional com a Ocean Fleets Ltd., de Liverpool. A proposta era que Levantis realizasse essa experiência de maneira aberta, a bordo de um barco; automaticamente, a tripulação interpretou a presença do artista como a figura de um indivíduo capaz de ajudar a enfrentar os momentos de ócio, ensinando-os a pintar durante o trajeto. Levantis exerceu tal função, pintando retratos de quem pedisse – já que, uma vez a bordo, buscou interagir com os marinheiros e aproximar-se deles.

O sucesso da primeira viagem, da Inglaterra ao Japão (com duração de dois meses e meio), deu origem a outras duas,

com destino à África (seis semanas) e à Ásia (três meses). Nos trajetos, Levantis gravou conversas com os marinheiros, aprendeu a fazer diversos tipos de nós, fotografou e desenhou, entre outras coisas, um uniforme naval para seu próprio uso. Passou muito tempo observando o céu e as estrelas; ficou obcecado pela ideia de que viajava sobre um pedaço de metal que atravessava o oceano; e lidou com a realidade de sua presença ambígua em meio à tripulação.

A partir da colaboração com a Ocean Fleets entre 1974 e 1975, Levantis produziu a instalação *Pieces of Sea Fall Through the Stars* [Pedacos de mar que caem pelas estrelas] (também conhecida como *The Three Dimensional Tactile Diagram* [As três dimensões do diagrama tátil]), de 1976. A instalação estabelece uma espécie de resposta ao ambiente com o qual Levantis se confrontou em mar aberto; enfatiza os ciclos da noite e do dia, e evoca o espaço confinado do barco como um espaço de isolamento. O artista guarda até hoje, em um baú de marinheiro, as varas de bambu (compradas em Kyoto, no Japão) utilizadas na obra original, que foi exibida apenas duas vezes. Para a 9ª Bienal, Levantis realizou a reconstrução completa da obra utilizando os materiais originais, e também alguns outros coletados no Brasil.

Em 1978, Levantis publicou *Pieces of Sea Fall through the Stars*, em que relata os vínculos e as relações que estabeleceu com a tripulação de cada um dos barcos, incluindo alguns momentos durante os quais a tripulação trouxe a bordo algumas das construções utilizadas em sua obra.

—DP

Nacido en el Reino Unido, de ascendencia griega  
Reside: Londres, Reino Unido

Recientemente, fascinado con el estudio de la isla Sal en Cabo Verde, George Levantis dedica gran parte de su tiempo a explorar la sal como material para su obra. En la época de los setenta, Levantis ya había incorporado en su trabajo una mezcla de acrílico con agua salada durante sus largos trayectos en alta mar con Ocean Fleets. En un principio, Levantis se involucró con la iniciativa, Artist Placement Group – APG, gracias a que su tutor Stuart Brisley lo introdujera al grupo. Desde 1966, APG se había establecido en el Reino Unido como una organización sin fines de lucro que recibía apoyo de diversas fundaciones con la intención de ubicar a artistas en industrias privadas y/o públicas, así como en departamentos del gobierno, por un tiempo mínimo de un mes después del cual entre todos se decidía si la práctica profesional podía continuar durante el siguiente año o incluso más tiempo; siempre bajo el entendimiento de que los artistas no estaban comprometidos a producir resultados tangibles.

De familia de marineros y capitanes de barco, Levantis manifestó un interés natural en la posibilidad de realizar una práctica profesional con Ocean Fleets Ltd., en Liverpool. La intención era que Levantis llevara a cabo esta experiencia de forma abierta, a bordo de un barco; la tripulación interpretó instintivamente la presencia del artista como la figura del individuo que combatiría los tiempos de ocio y les enseñaría a pintar durante el trayecto. Levantis sí llevó a cabo esa labor –pintando retratos de quien se lo pedía– ya que una vez a bordo, buscó un acercamiento e interacción con los marineros.

El éxito del primer viaje de Inglaterra a Japón (dos meses y medio), desembocó en dos más con dirección a África (seis semanas) y Asia (tres meses). Durante los trayectos, Levantis grabó

conversaciones con los marinos, aprendió a hacer todo tipo de nudos, tomó fotografías y diseñó, entre otras cosas, un uniforme naval para él. Pasó mucho tiempo observando el cielo y las estrellas; se obsesionó con la idea de que viajaba sobre un pedazo de metal que atravesaba el océano; y lidió con la realidad de su presencia ambigua entre la tripulación.

De la colaboración con Ocean Fleets, 1974–1975, Levantis produjo la instalación *Pieces of Sea Fall through the Stars* [Pedazos de mar que caen a través de las estrellas] (también conocida como *The Three Dimensional Tactile Diagram* [Las tres dimensiones del diagrama táctil]), de 1976. La instalación establece una especie de respuesta al ambiente al que Levantis se confrontó en mar abierto, con énfasis en los ciclos de noche y día y sugiriendo el espacio confinado del barco como de aislamiento. Exhibida sólo en un par de ocasiones, el artista guarda hasta el día de hoy en un baúl de marinero las varas de bambú que utilizó originalmente en la obra, adquiridas en Kyoto, Japón. Para la 9ª Bienal, Levantis ha llevado a cabo una reconstrucción completa del trabajo con materiales originales, así como algunos otros recopilados en Brasil.

En 1978, Levantis publicó *Pieces of Sea Fall through the Stars*, donde relata vínculos y relaciones con el personal de cada uno de los barcos, incluyendo alguno durante el cual el personal lanzara a bordo algunas de las construcciones para su obra.

—DP

Born in the UK  
of Greek ancestry  
Lives: London, UK

Interested recently by the study of Sal, an island in Cape Verde named for its salt deposits, George Levantis has devoted much of his time exploring salt as material for his work. In the 1970s, Levantis had already used acrylic paint mixed with salt water in his work during his long sea journeys with the Ocean Fleet shipping company. Initially Levantis became involved with the Artist Placement Group – APG after his tutor Stuart Brisley introduced him to them. APG was established in Great Britain in 1966 as a non-profit organization that received funding from various foundations in order to place artists in private and public-sector businesses or government departments for a minimum of a month; after this time, everyone involved decided whether the internship should continue for a year or even longer, always with the understanding that the artists did not necessarily have to produce tangible results.

Coming from a family of sailors and ships' captains, Levantis was naturally interested in doing an internship with the Liverpool-based Ocean Fleet Ltd. The goal was for Levantis to perform it aboard a ship; the crew immediately perceived the artist's role there as someone who would combat boredom during their off hours and who would show them how to paint during the voyage. Levantis did perform this task—painting portraits of those who asked him to—since he wanted to get to know and interact with the sailors while on board.

The success of Levantis's first trip from England to Japan (two-and-a-half-months long) led to two more crossings to Africa (for six weeks) and then Asia (three months). During these trips, Levantis taped conversations with the sailors, learned to make many kinds of knots, took photographs, and designed,

amongst other things, a naval uniform for himself. He spent a lot of time observing the sky and stars; he became obsessed with the idea that he was traveling on a lump of metal across the ocean; and he had to deal with the reality of his ambiguous presence among the crew.

Out of his collaboration with Ocean Fleet (1974–1975), Levantis made the installation *Pieces of Sea Fall through the Stars* (also known as *The Three-Dimensional Tactile Diagram*) in 1976. The installation is a kind of response to the environment that Levantis encountered on the open sea with the heightened significance of the cycle of day and night. Shown only a few times, it represents the boat's confined space as a space of isolation. The artist still conserves the bamboo rods he originally used, bought in Kyoto and stored in a sailor's trunk. For the 9th Bienal, Levantis carried out a complete reconstruction of the piece with original materials and others he collected in Brazil.

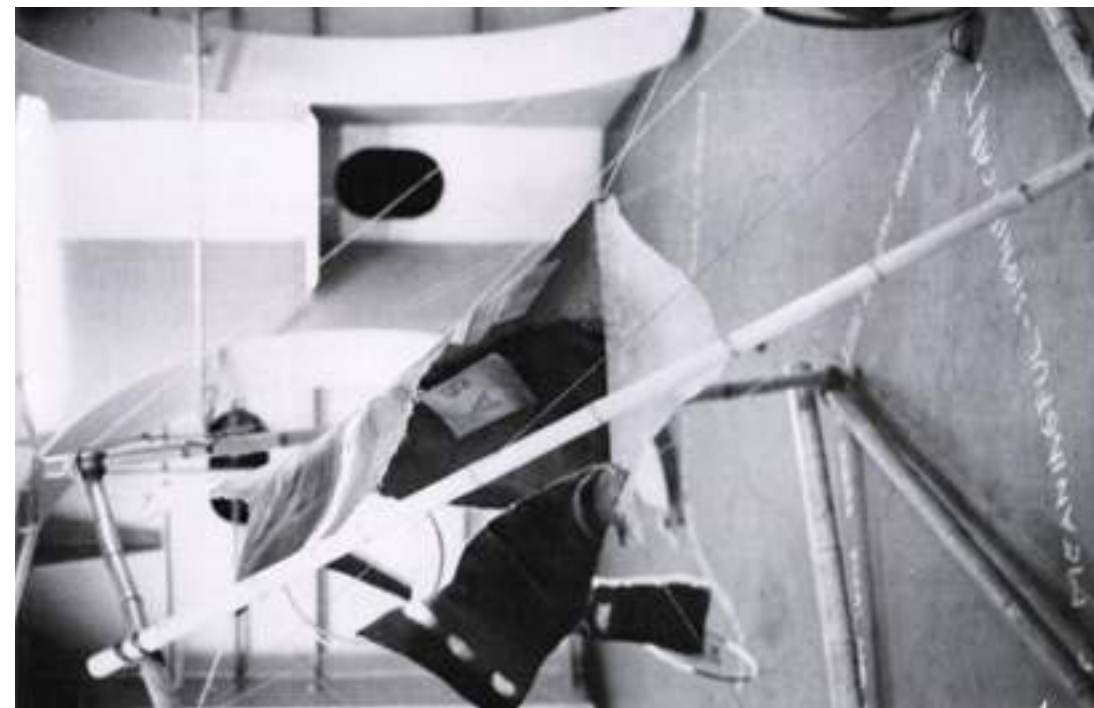
In 1978, Levantis published *Pieces of Sea Fall through the Stars* where he describes his ties and relationships with the personnel of each ship he was on, including anecdotes such as when crewmen threw some of the things he had made overboard.

—DP

*Pieces of Sea Fall  
Through the Stars  
(Three Voyages  
1974-75)* [Pedazos  
do mar que caem  
pelas estrelas (três  
viagens 1974-75)],  
1978  
Cortesia do artista

Imágenes del libro  
*Pieces of Sea Fall  
Through the Stars  
(Three Voyages  
1974-75)* [Pedazos  
del mar que caen a  
través de las estrellas  
(tres viajes 1974-75)],  
1978  
Cortesia del artista

*Pieces of Sea Fall  
Through the Stars  
(Three Voyages  
1974-75)*, 1978  
Courtesy the artist



**Gilda Mantilla**  
Nasceu: 1967, Los Angeles, EUA

**Raimond Chaves**  
Nasceu: 1963, Bogotá, Colômbia  
Vivem: Lima, Peru

A atmosfera de Lima é opaca, nebulosa e pouco renovada, o que depende em grande parte da situação da cidade. Cingida pelos planaltos do norte, formando um toldo, se apóiam contrariamente todos os vapores que sobem da costa e a transpiração da vegetação fértil circundante e, como o sul costuma soprar com pouca força, ela não pode fazer com que os vapores ultrapassem o topo das colinas. Isso faz com que os raios do sol dissipem com mais facilidade as neblinas dos lugares ao redor do que as de Lima, e, portanto, os invernos são mais leves naqueles do que nesta(...)

—Hipólito Unanue, *Observaciones sobre el clima de Lima y sus influencias en los seres organizados en especial el hombre* [Observações sobre o clima e suas influência nos seres organizados em especial o homem], 1799–1805

De 2008 a 2010, Gilda Mantilla e Raimond Chaves tomaram o lugar de examinadores poéticos e meteorológicos da cidade de Lima, onde moram. O projeto *Observações sobre a cidade do pó*, buscava ler a cidade a partir de sua atmosfera acinzentada, do inverno longo, da temperatura sempre amena, da bruma persistente e da chuva escassa. O clima, então, se prolongaria por um estado de espírito de sua população. Como se a cordilheira que barra o movimento das nuvens sobre a cidade interrompesse também o fluxo de ideias e as correntes que trazem a vivacidade da transformação. Uma cidade com tempos distendidos, imóvel. Como somente os moradores de uma cidade conseguem fazer, Gilda

Mantilla e Raimond Chaves tocam em sutilezas sobre estereótipos de um povo.

O resultado desse trabalho aparece em uma série de esculturas feitas com papel cartão cru, que com sua cor pálida, constituição porosa e absorvente poderia retratar a cidade. Vemos formações nebulosas, uma ilha, marés e o sol, além de aparatos como uma armadilha para nevoeiro, partituras e calendário. Como não poderia deixar de ser, também o céu é representado aí. Ou como estrutura de cartão, recebendo projeções e integrando-se a programas públicos, ou como uma pintura mural com camadas de grafite e tinta. A nesse última formação de céu, aderida à parede, está integrada uma pequena casinha de observação meteorológica. É este momento do projeto, em sua formação céu-mural e suporte de observação, que ora se apresenta na 9ª Bienal.

—JR

**Gilda Mantilla**  
Nació: 1967, Los Ángeles, EEUU

**Raimond Chaves,**  
Nació: 1963, Bogotá, Colombia  
Residen: Lima, Perú

La atmósfera de Lima es opaca, nebulosa y poco renovada, lo que depende en gran parte de la situación de la ciudad. Ceñida por la serranía del norte se apoyan contra ésta, formándole un toldo, todos los vapores que se levantan de la costa y de la transpiración de la vegetación feraz que la rodea, y como el sur por lo común sopla con poca fuerza, no puede hacer que los vapores sobrepujen las cumbres de los cerros. De aquí se origina el que los rayos del sol disipen con más facilidad las nieblas de los lugares circunvecinos que las de Lima, y que por consiguiente, los inviernos sean en aquéllos más templados que en ésta....

—Hipólito Unanue, *Observaciones sobre el clima de Lima y sus influencias en los seres organizados en especial el hombre*, 1799–1805

Del 2008 al 2010, Gilda Mantilla y Raimond Chaves se tomaron el lugar de examinadores poéticos y del clima de Lima. El proyecto *Observaciones sobre la ciudad del polvo*, buscaba leer la ciudad a partir de su atmósfera grisácea, del invierno largo, de la temperatura siempre amena, de la bruma persistente y de la lluvia escasa. El clima, entonces, tendría una duración de un estado de ánimo de su población. Como si la cordillera que interrumpe el movimiento de las nubes sobre la ciudad también interrumpiese la lluvia de ideas y las corrientes que traen la vivacidad de la transformación. Una ciudad con tiempos distendidos, inmóvil. Con la sensibilidad que solamente los que viven en una ciudad puede tener, Gilda Mantilla y Raimond Chaves se

acercan a las sutilezas de los estereotipos de un pueblo.

El resultado de este trabajo aparece en una serie de esculturas hechas en cartón con su color pálido, y su constitución porosa y absorbente –retrato de la ciudad–. Configuran formaciones nebulosas, una isla, las mareas y el sol, además de aparatos como una trampa para la niebla, partituras y calendario. Como no podía ser de otra manera, el cielo también está representado así. O como estructura del cartón, recibiendo proyecciones e integrándose a programas públicos, o como una pintura mural con capas de grafito y tinta. A esta última formación del cielo, adherida a la pared, se une una pequeña casa construida para la observación meteorológica. Es este momento del proyecto, en su formación cielo-mural y soporte de observación, el que se presenta en la 9ª Bienal.

—JR

**Gilda Mantilla**  
Born: 1967, Los Angeles, USA

**Raimond Chaves**  
Born: 1963, Bogotá, Colombia  
Live: Lima, Peru

The atmosphere in Lima is opaque, cloudy and little renewed, due mostly to the city’s location. Bordered by the Northern mountain range, the city holds the vapours coming from both the coast and the perspiration of the fertile vegetation that surrounds it, and given the weakness of southern winds, the fog cannot overcome the mountain tops. Thus, sunrays dissipate much more easily the fog in the surrounding areas of Lima and because of this, in turn, winters are more temperate in those places than here...

—Hipólito Unanue, *Observaciones sobre el clima de Lima y sus influencias en los seres organizados en especial el hombre* [Observations on the Climate of Lima and its Influence on the Organized being, Specially Man], Lima, 1799–1805.

From 2008 to 2010, Gilda Mantilla and Raimond Chaves acted as poetic and meteorological observers of the city of Lima. *Observaciones sobre la ciudad del polvo* [Observations of the city of dust], was a project that sought to read the city from its grey atmosphere of a long winter with constantly mild temperatures, persistent mist and sparse rain. The climate therefore extended into the population’s state of mind, as if the mountain range that blocks the movements of clouds over the city also interrupts the flow of ideas and currents bringing the liveliness of change. A city of extended time, motionless. With the sensibility that only the inhabitants of a city can have, Gilda Mantilla and Raimond Chaves subtly touch upon the stereotypes of a people.

The result of this work appears in a series of sculptures made from recycled cardboard, with its pale colour and porous and absorbent constitution – a portrait of a city. Nebulous formations appear, an island, tides and the sun, together with devices like a fog trap, musical score and calendar. And the sky is also represented, as it could not fail to be. Either as a cardboard structure for projections and becoming part of the public programs or as a wall painting with layers of graphite and paint. This latter formation of the sky, fixed to the wall, acquires a small meteorological observation station. It is this part of the project, in its formation of sky-mural and observation support that is developed at the 9th Bienal.

—JR

Excertos do vídeo  
*Isla*, [Ilha], 2009  
vídeo em loop  
sem som, projeção  
sobre cartão  
105 x 60 x 4 cm  
5 min 49 s

Cortesia dos artistas,  
Revolver Galeria,  
Lima, e ProjecteSD,  
Barcelona



Stills del vídeo *Isla*,  
2009  
Vídeo loop sin  
sonido, proyección  
sobre cartón  
105 x 60 x 4 cm  
5 min 49 s

Cortesia de los  
artistas, de Revolver  
Galería, Lima y  
ProjecteSD, Barcelona

Video stills from *Isla*  
[Island], 2009  
Video in loop without  
sound, projection  
on cardboard  
105 x 60 x 4 cm  
5 min 49 s

Courtesy the artists,  
Revolver Galeria,  
Lima and ProjecteSD,  
Barcelona





Nasceu: 1983, Havana, Cuba  
Vive: Havana

O excremento é raramente visto como algo diferente de uma matéria de descarte sumamente depreciável, desagradável, fedorenta e rejeitada pela sociedade que, além disso, evita qualquer uso ou funcionalidade alternativos para ele. Como bem sabemos, essa matéria residual evadida pelo corpo de forma natural é resultado, sobretudo, de um processo digestivo por meio do qual o corpo absorve o que necessita e elimina o restante.

No projeto de Grethell Rasúa intitulado *Con tu propio sabor* [Com seu próprio sabor], 2005–2006, nos confrontamos em primeira instância com a ideia ou a imagem de um jardim com plantas aromáticas e outras espécies utilizadas para temperar a comida. No entanto, ao nos familiarizarmos com os detalhes de seu processo, nos damos conta de que o projeto é ativado somente com a participação das pessoas que se envolvem direta e pessoalmente com o desenvolvimento desse jardim. Para que as plantas sejam cultivadas, o público e/ou o espectador deve doar seu próprio excremento, para que este seja utilizado no cultivo como fertilizante. A artista mistura partes iguais de excremento e terra dentro de floreiras ou recipientes individuais e planta ali uma semente ou um pedaço de planta, que rega conforme a necessidade. Devido às características gerais dos minerais que fazem parte da mistura, as condições de cultivo costumam ser excelentes para a germinação; ao atingir seu estado maduro, o espécime é transformado em pó e guardado em recipientes.

O passo seguinte no processo desse projeto é entregar o produto à pessoa que ofereceu seu excremento como fertilizante e, além disso, receber um pagamento pelo resultado. Sob uma forma distinta, a matéria-prima retorna ao doador; o ideal é que este utilize o pó para temperar sua comida. O valor do excremento é potencialmente subvertido graças a uma simbologia social mais ampla, que aciona esse projeto artístico e causa impacto na vida de cada um dos participantes.

—DP

Nació: 1983, La Habana, Cuba  
Reside: La Habana

El excremento es raramente valorado como algo contrario a una materia de desecho sumamente despreciable, desagradable, oloroso, que la sociedad rechaza y de la que se evita cualquier uso alterno o funcionalidad. Esta materia residual, que arroja el cuerpo de forma natural, es sobre todo y como bien sabemos el resultado de un proceso digestivo mediante el cual el cuerpo absorbe lo que necesita y lo que no, lo elimina.

A primera vista, en el proyecto de Grethell Rasúa titulado *Con tu propio sabor*, 2005–2006, el espectador concibe la idea o la imagen de un jardín con plantas aromáticas y especias para sazonar la comida. Sin embargo, al acercarse a detalle al proceso, caemos en la cuenta de que este proyecto solamente se activa con la participación de personas que se involucran directa y personalmente con el desarrollo de este jardín. Para que existan plantas o especias en cultivo, el espectador debe comisionarlas mediante la donación de su propio excremento como fertilizante para el cultivo. La artista mezcla el excremento junto con la tierra, en partes iguales, en contenedores o macetas individuales, y planta en ellos una semilla o pedazo de planta, la cual riega conforme es necesario. Dadas las características generales de los minerales de la mezcla, las condiciones de cultivo suelen ser óptimas para la germinación que, una vez en estado maduro, se guarda en forma de polvo en varios contenedores.

El siguiente paso en el proceso de este proyecto es entregarle el producto a la persona que contribuyó con su excremento como fertilizador y, además, recibir un pago por el resultado. La materia prima, en distinta forma, retorna al donador, quien idealmente utilizará el polvo para sazonar sus comidas. El valor del excremento es potencialmente subvertido gracias a una simbología social más amplia que activa este proyecto artístico e impacta en la vida de cada uno de los participantes.

—DP

Born: 1983, Havana, Cuba  
Lives: Havana

Excrement is still rarely valued as anything but a worthless, unpleasant, malodorous byproduct that society tries to ignore while also overlooking any alternate use for it. This residue, which naturally issues from the body is, as we all know, the result of a process of digestion whereby the body absorbs what it needs and eliminates what it does not.

At first glance, in Grethell Rasúa's project *Con tu propio sabor* [With Your Own Flavor], 2005–2006, a spectator conceives the idea or image of a garden with aromatic plants and herbs used to season food. However, delving into the details of her process, we realize that this project is only activated by the participation of people who become directly and personally involved in the making of the garden. There will be plants and spices only if the viewer has to commission them by donating some of their own excrement as fertilizer. In individual containers or pots, the artist mixes equal parts of excrement and soil and plants a seed or cutting, watering it as needed. The minerals in the potting mix provide often ideal conditions for germination and growth; once the plant has reached maturity, it is dried, ground and bottled.

The next step in this project is to give the product back to the person who provided their excrement as fertilizer, and also to obtain payment. The raw matter, transformed, is returned to the donors, who will ideally use the plants powder to season their food. The value of excrement is potentially subverted thanks to a broader social symbology, activating this art project and having an impact on the life of all the people who took part in it.

—DP

Nasceu: 1936, Colônia, Alemanha  
Vive: Nova York, EUA

Em *Circulation* [Circulação], 1969, um fluxo de água percorre tubulações transparentes que estão fisicamente interconectadas. A água movimenta-se como que em síncope, mudando seu ritmo e direção, mas retornando ao seu início ou à fonte. Sob os olhos do público, Hans Haacke faz visível o funcionamento de sistemas, sejam eles físicos, biológicos, sociais, políticos ou culturais. Em atuação desde os anos 1960, Haacke desenvolveu uma complexa discussão sobre sistemas. Num momento concentrou-se em fenômenos físicos, trabalhando com energia, água, ar, terra. Em outros, questionou o mundo da arte como parte da engrenagem econômica, em fenômenos sociais e políticos.

Os anos 1960 e 1970 marcam, entre outras coisas, a entrada de empresas, grandes corporações e colecionadores privados como patrocinadores de exposições e empreendimentos artísticos, sobretudo na Europa e nos Estados Unidos. Uma mudança significativa na escala das exposições e no seu alcance surge daí. A obra de Hans Haacke vai encontrar nessa relação um terreno fértil. O artista descortina os interesses por trás da aproximação entre capital financeiro e capital simbólico, revelando não só a perversidade e o cinismo do que poderia ser entendimento como cooptação do sistema artístico, como também ressalta os proveitos dessa relação para a arte. A crítica levantada por Haacke parte do reconhecimento de que o mundo da arte não está apartado do mundo (ou de outros mundos). Os sistemas se contêm.

Em 1969, ano em que produziu *Circulation*, Haacke enviou cinco propostas para análise de Maurice Tuchman, curador e coordenador do projeto Art & Technology, no LACMA, em Los Angeles. O projeto, uma das referências

Nació: 1936, Colonia, Alemania  
Reside: Nueva York, EEUU

En *Circulation* [Circulación], 1969, un flujo de agua recorre tuberías transparentes que están físicamente interconectadas. El agua se mueve como en síncope, cambiando su ritmo y dirección, pero retornando a su inicio, o a la fuente. Bajo la mirada del público, Hans Haacke hace visible el funcionamiento de sistemas, sean físicos, biológicos, sociales, políticos o culturales. En actividad desde los años 1960, Haacke desarrolló una compleja discusión sobre sistemas. En un período se concentró en fenómenos físicos, trabajando con energía, agua, aire, tierra. En otros, cuestionó el mundo del arte como parte del engranaje económico, en fenómenos sociales y políticos.

Los años 1960 y 1970 marcaron, entre otras cosas, la entrada de empresas, grandes corporaciones y coleccionistas privados como patrocinadores de exposiciones y emprendimientos artísticos, sobre todo en Europa y en los Estados Unidos. Un cambio significativo en la escala de las exposiciones y en su alcance surge de ahí. La obra de Hans Haacke encuentra en esta relación un terreno fértil. El artista desenmascara los intereses detrás de la aproximación entre capital financiero y capital simbólico, revelando no solamente la perversidad y el cinismo de lo que podría ser entendimiento como cooptación del sistema artístico, sino que también resalta los beneficios de esta relación para el arte. La crítica erguida por Haacke parte del reconocimiento de que el mundo del arte no está apartado del mundo (o de otros mundos). Los sistemas se contienen.

En 1969, año en el cual produjo *Circulation*, Haacke envió cinco propuestas para el análisis de Maurice Tuchman, curador y coordinador del proyecto Art & Technology, en el LACMA, en Los Angeles. El proyecto, una de las

referencias de la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, colocaba en colaboración artistas e industrias. Las propuestas de Haacke que llegaron a los cuidados de Tuchman se basaban en aerodinámica, tecnología comunicacional, meteorología y electricidad. A pesar de la expectativa positiva de Haacke, sus tentativas de intercambio con el mundo industrial fallaron, y ningún proyecto de su autoría fue presentado en la exposición final en el LACMA, o en el Pabellón Americano para la Expo de Osaka, en 1970.

Después de más de 50 años desde la primera instalación de *Circulation*, la obra de Haacke retoma de modo incontestado a las preguntas que fueron realizadas en el pasado sobre las implicancias de la relación entre el sistema productivo, financiero y económico y el sistema del arte. En el contexto de la 9ª Bienal, discute de modo sofisticado los fluidos que lubrican esta relación, y cómo beneficios y perversidades inherentes a esta tensa relación son actualizados en nuestras prácticas contemporáneas.

—JR

Born: 1936, Cologne, Germany  
Lives: New York, USA

*Circulation*, 1969, involves water flowing through interconnected transparent tubes in a syncopated movement that changes rhythm and direction but returns to its starting point or the source. Hans Haacke visibly reveals to viewers the functioning of systems, be they physical, biological, social, political or cultural. Since the 1960s, he has developed a complex discussion of systems in his work. At one moment it concentrates on physical phenomena, working with energy, water, air and earth. At other times it questions the art world as part of the economic mechanism, in social and political phenomena.

The 1960s and 70s marked among other things the entry of companies, large corporations and private collectors as sponsors of exhibitions and art events, particularly in Europe and the United States, leading to a significant change in the scale and scope of exhibitions. Hans Haacke's work will find this fertile ground, unveiling the interests behind the proximity of financial capital and symbolic capital and revealing not just the ills and cynicism that can be understood as a co-option of the art system but also highlighting the benefits of this relationship for art. Haacke's criticism is based on a recognition that the art world is not separate from the world (or from other worlds). Systems contain themselves.

In 1969, the year he made *Circulation*, Haacke sent five proposals for analysis by Maurice Tuchman, curator and coordinator of the Art & Technology project at LACMA, Los Angeles. The project aimed to establish collaboration between artists and industry and is one of the guiding references of this 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre. Haacke's proposals for Tuchman were

based on aerodynamics, communications technology, meteorology and electricity. Despite Haacke's positive expectations, his attempts at interchange with the world of industry failed, and none of his projects were presented at the final exhibition at LACMA, or in the American Pavilion for the 1970 Expo in Osaka.

—JR

*Circulation*  
[Circulação], 1969  
O trabalho na ocasião  
da exposição *earth, air, fire, water* [terra, ar, fogo, água] em 1971, no Boston Museum of Fine Art. Água, bolhas de ar, bomba de circulação, de tubos de plástico e conectores  
dimensões variáveis

© Hans Haacke / VG  
Bildkunst e Artists'  
Rights Society, Nova  
York (ARS).  
© Hans Haacke:  
*Circulation*, 1969/  
Licenciado por  
AUTVIS, Brasil.

Cortesia de Hans  
Haacke e Paula  
Cooper Gallery, Nova  
York.

*Circulation*  
[Circulación], 1969  
La obra en la  
muestra *earth, air, fire, water* [tierra, ar, fuego, agua] en 1971, en el Boston Museum of Fine Art. Agua, burbujas de aire, bomba de circulación, tubos y conectores de plástico  
dimensiones variables

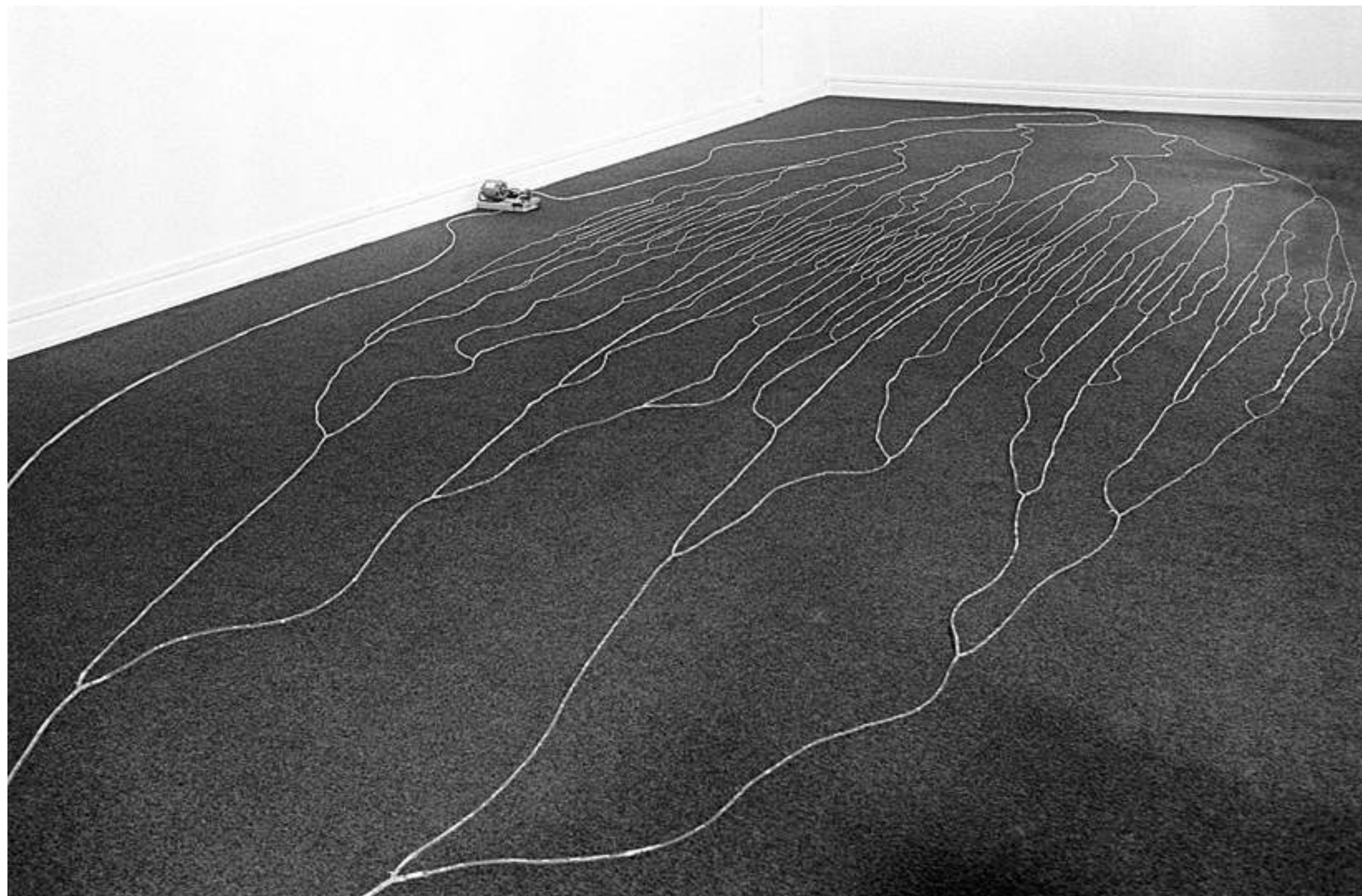
© Hans Haacke / VG  
Bildkunst y la Artists'  
Rights Society, Nueva  
York (ARS).  
© Hans Haacke:  
*Circulation*, 1969  
/ Licenciado por  
AUTVIS, Brasil.

Cortesia de Hans  
Haacke y Paula  
Cooper Gallery,  
Nueva York.

*Circulation*, 1969  
The work on  
occasion of the  
exhibition *earth, air, fire, water* in 1971, at  
the Boston Museum  
of Fine Art.  
Water, air bubbles,  
circulating pump,  
plastic tubing and  
connectors  
dimensions variable

© Hans Haacke / VG  
Bildkunst and Artists'  
Rights Society, New  
York (ARS).  
© Hans Haacke:  
*Circulation*, 1969/  
Licensed by AUTVIS,  
Brazil.

Courtesy of Hans  
Haacke and Paula  
Cooper Gallery, New  
York.



**Nasceu:** 1974, Bala Cynwyd, PA, EUA  
**Vive:** Richmond, VA, EUA

Todas as células da esponja são de linha germinal: todas potencialmente imortais. São vários tipos de células, porém usadas no desenvolvimento de um modo diferente da maioria dos animais multicelulares. Os embriões eumetazoários formam camadas celulares com dobras e invaginações em complexos padrões de “origami” para constituir o corpo. As esponjas não têm esse tipo de desenvolvimento embriológico. Em vez disso, elas se autoagrupam. Cada uma de suas células totipotentes tem uma afinidade para ligar-se a outras células, como se fossem protozoários autônomos com tendências sociáveis. —Richard Dawkins, “Esponjas”, em *A grande história da evolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 560.

Continuando sua longa pesquisa sobre esponjas e a produção de protótipos por meio da organização de *workshops* de feltragem e tingimento, Hope Ginsburg concentra-se em duas espécies de esponjas de água doce nativas do Rio Grande do Sul: a *Oncosclera jewelii* e a *Drulia brownii*.

Em *Água doce*, Ginsburg irá apresentar dois reservatórios, cada um contendo representações de um tipo específico de esponja. Cor, textura e a arquitetura da exposição são elementos cruciais para Ginsburg. Na instalação, ela não só imita e ressalta a aparência natural da esponja, mas também desenvolve um design para os reservatórios, de modo que eles sejam observados de cima, aludindo às tradicionais telas transparentes japonesas.

As esponjas representadas na Usina do Gasômetro são produzidas por meio de um processo manual de feltragem

e tingimento, no qual materiais locais são utilizados. Como em outros projetos desenvolvidos sob o título de *Sponge HQ* [QG da esponja], Ginsburg compartilha esses processos em um *workshop* com artistas locais e alunos da Virginia Commonwealth University, em Richmond, Estados Unidos, onde leciona. A apresentação na Usina, assim, é produto de uma multiplicidade de (co)operações – entre a especialista em esponjas Cecilia Volkmer-Ribeiro e a artista, assim como entre o *Sponge HQ* e artistas locais. Para a artista, as “tendências sociáveis” da esponja funcionam como uma analogia ao tipo de colaborações sociais que seus projetos pretendem catalisar.

—SDM

**Nació:** 1974, Bala Cynwyd, PA, EEUU  
**Reside:** Richmond, VA, EEUU

Todas las células de las esponjas son células de línea germinal y, por tanto, potencialmente inmortales. Tienen varios tipos de células, pero a lo largo de su desarrollo, estos tipos se utilizan de una manera diferente a como lo hace la mayoría de organismos pluricelulares. Los embriones de los eumetazoos forman capas de células que se pliegan en un complejas ‘papiroflexias’ para fabricar el cuerpo. Las esponjas no tienen ese tipo de desarrollo embrionario sino que se autoensamblan. Las células toti-potentes muestran afinidad por otras células con las que se juntans, como si fueran protozoos autónomos con tendencias sociales. —Richard Dawkins, “The Sponge’s Tale” in *The Ancestor’s Tale* (Nueva York: Houghton Mifflin, 2004). 486–87.

Continuando su investigación a largo plazo sobre las esponjas y la producción de prototipos a través de la organización de talleres de fieltro y teñido, Hope Ginsburg se ha centrado en dos especies de agua dulce de la esponja, nativas de Rio Grande do Sul: el *Oncosclera jewelii* y el *Drulia brownii*.

En *Água doce* [Agua dulce] Ginsburg presentará dos tanques, cada uno con representaciones de un tipo singular de esponja. El color, la textura y la forma estructural son elementos cruciales para Ginsburg. En la instalación, no sólo quiere imitar y subrayar el aspecto natural de la esponja, sino que también ha desarrollado un diseño de los depósitos para ser observados desde arriba y que alude a las tradicionales pantallas japonesas transparentes.

Las esponjas representadas en Usina do Gasômetro se producen mediante

un proceso manual que usa tinte y fieltro en el cual se utilizan colorantes y lana local. Como en otros proyectos desarrollados bajo el nombre de *Sponge HQ* [Sede de la esponja], Ginsburg abre estos procesos preparatorios en un formato de taller para artistas locales y para sus propios estudiantes de VCU en Richmond, Estados Unidos. La presentación en la Usina, por lo tanto, es producto de múltiples cooperaciones —entre la experta en esponjas Cecilia Volkmer-Ribeiro y la artista, así como entre el *Sponge HQ* y los artistas locales. Para la artista, las “tendencias sociables” de la esponja resultan una analogía del tipo de colaboración social que sus proyectos pretenden catalizar.

—SDM

**Born:** 1974, Bala Cynwyd, PA, USA  
**Lives:** Richmond, VA, USA

All sponge cells are germ-line cells – all potentially immortal. They have several different cell types, but they are deployed in development in a different way from most multi-cellular animals. Eumetazoan embryos form cell layers that fold and invaginate in complicated ‘origami’ ways to build the body. Sponges don’t have that kind of embryology. Instead they self-assemble –each of their toti-potent cells has an affinity for hooking up to other cells, as though they were autonomous protozoa with sociable tendencies. —Richard Dawkins, “The Sponge’s Tale” in *The Ancestor’s Tale* (New York: Houghton Mifflin, 2004). pp. 486–87.

Continuing her long-term research into sponges and the production of proto-types through the organization of felting and dyeing workshops, Hope Ginsburg has focused on two freshwater sponge species native to Rio Grande do Sul: the *Oncosclera jewelii* and the *Drulia brownii*.

In *Água doce* [Freshwater], Ginsburg will present two tanks, each of which featuring representations of a singular sponge type. Color, texture as well as display architecture are crucial elements for Ginsburg. In the installation, she wants not only to mimic and underscore the sponge’s natural appearance, but she has also developed a design for the tanks to be observed from above that alludes to traditional Japanese transparent screens.

The sponges represented at the Usina do Gasômetro are produced through a manual felting and dyeing process in which local wool and dyes are used. As in other projects developed under the name of *Sponge HQ*, Ginsburg

opens these preparatory processes into a workshop format for local artists and her own students from VCU in Richmond, USA. The presentation at the Usina do Gasômetro, then, is a product of multiple co-operations—between sponge expert Cecilia Volkmer-Ribeiro and the artist, as well as between the *Sponge HQ* and local artists. For the artist, the sponge’s “sociable tendencies” stand as analogy for the type of social collaborations her projects aim to catalyze.

—SDM

Processo de *Água doce*, 2013. Quarenta e cinco quilos de lã são preparados e tingidos para alcançar uma paleta de quatro cores, que descreve muitas espécies de esponjas brasileiras, tanto de água doce e marinhas.

Ex-alunos e monitores do *Sponge HQ* [QG da esponja] em Richmond se reuniram no laboratório da VCUarts para realizar esse projeto de tingimento natural em grande escala.

A obra é produzida em colaboração por meio de dois locais *Sponge HQ* em Richmond, EUA e em Porto Alegre, Brasil.

Participantes: *Sponge HQ*: Colleen Billing Lindsay Clements Jessica Dodd Dan Fawley Gavin Foster Clare van Loenan

Porto Alegre Cecilia Volkmer-Ribeiro

Processo de *Água doce* [Agua dulce], 2013. Cuarenta y cinco kilos de lana son elaborados y teñidos para alcanzar una paleta de cuatro colores que describirá muchas especies de esponjas brasileñas, tanto de agua dulce y marinhas.

Los exalumnos y monitores del *Sponge HQ* [Sede de la esponja] en Richmond se reunieron en el laboratorio de VCUarts para llevar a cabo este proyecto teñido natural a gran escala.

Esa obra ha sido producida en colaboración en dos sitios, *Sponge HQ* en Richmond, Virginia y [estudio] en Porto Alegre, Brasil.

Participantes: *Sponge HQ*: Colleen Billing Lindsay Clements Jessica Dodd Dan Fawley Gavin Foster Clare van Loenan

Porto Alegre Cecilia Volkmer-Ribeiro

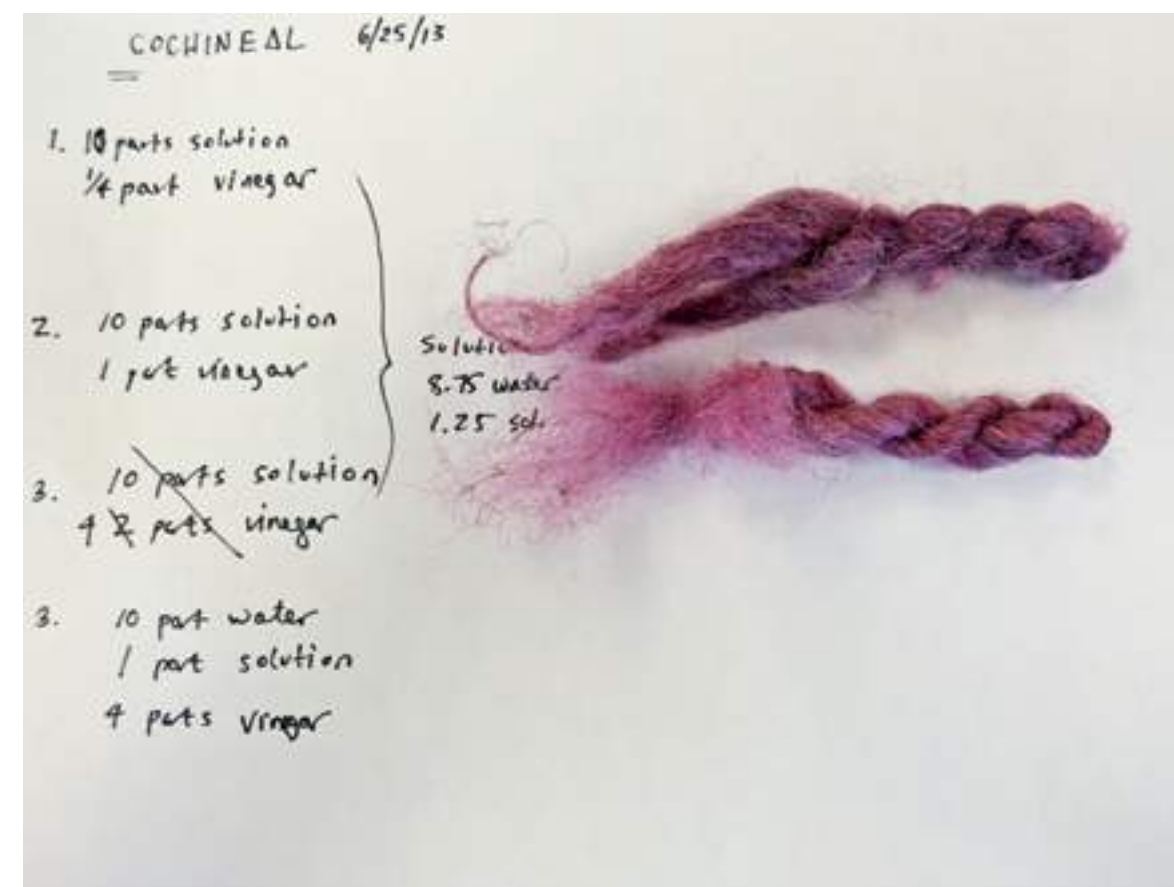
Process of *Água doce* [Freshwater], 2013. Forty-five pounds of wool are mordanted and dyed to achieve a palette of four colors, which will describe as many species of Brazilian sponges, both freshwater and marine.

Former students and monitors of the *Sponge HQ* in Richmond came together in the VCUarts dye lab to undertake this large-scale, natural dyeing project.

This piece has been produced cooperatively across two sites, *Sponge HQ* in Richmond, Virginia and [studio] in Porto Alegre, Brazil.

Participants are: *Sponge HQ*: Colleen Billing Lindsay Clements Jessica Dodd Dan Fawley Gavin Foster Clare van Loenan

Porto Alegre Cecilia Volkmer-Ribeiro



Nasceu: 1969, Newton, PA, EUA  
Vive: Berlim, Alemanha

A Jason Dodge tem sido atribuída a qualidade de um poeta, um trovador. Seguindo esta referência, diríamos que sua obra funciona como um haikai, a poesia de origem japonesa que explora ao máximo a concisão e faz com que cada palavra adquira um peso extraordinário, numa combinação simples e clara que tende ao abstrato. Seriam três versos com um número reduzidíssimo de sílabas, explorando a sonoridade do idioma, que, posteriormente, a poesia ocidental transformou em métrica e rima, sempre facultativas. O importante do haikai, no entanto, é tocar o abstrato. As palavras são o elemento concreto. O sentido, o *haimi*, vai ser sempre abstrato.

As obras de Jason Dodge apresentam-se por meio de gestos muito simples: um objeto do cotidiano é reposicionado e, nesse movimento, há uma pequena interferência em sua natureza – o primeiro verso. O seu título e descrição, com importância semelhantes ao próprio objeto, funcionarão como um segundo verso. Ali é sublinhada uma qualidade presente na composição que será o detonador do sentido que está por vir. Por fim, o espaço, o contexto premente daquela aparição, fecha o poema no momento em que este se abre para todas as narrativas, estórias e sensações que o público conseguir evocar.

Cinco bolsos distintos, recortados de calças, são dispostos uns sobre os outros. O título diz: *In order to imagine altitude, an astronomer, a meteorologist, an ornithologist, a geologist, and a civil engineer cut pockets from their trousers* [Para imaginar a altitude, um astrônomo, um meteorologista, um ornitólogo, um geólogo e um engenheiro civil cortaram bolsos de suas calças], 2009. E, por estar esta Bienal condicionada ao tempo – *Se o clima for favorável* –, o haikai de Dodge traz *Above the Weather* [Acima do clima].

Um fio com o mesmo comprimento da distância da Terra até a atmosfera é tecido, e o resultado da operação é amarrado como num fardo. Em diferentes localidades do mundo, artesãos são convocados pelo artista para produzir essa peça. Poema semelhante será constituído para a 9ª Bienal, em 2013, cosido por uma tecelã de Porto Alegre. Dodge não se encontra pessoalmente com as artesãs que executam seu trabalho, estabelecendo um laço de confiança e fazendo do trabalho um gesto tão abstrato quanto a distância retratada.

—JR

Nació: 1969, Newton, PA, EUA  
Reside: Berlín, Alemania

Se le ha otorgado a Jason Dodge la calidad de poeta, de trovador. Siguiendo esta referencia diríamos que su obra funciona como un Haikai. La poesía de origen japonesa que explota al máximo la concisión y hace que cada palabra adquiera un peso extraordinario, en una combinación simple y clara que tiende a lo abstracto. Serían tres versos con un número reducidísimo de sílabas, explotando la sonoridad del idioma, que más tarde la poesía occidental transformó en métrica y rima, siempre facultativas. Lo importante del Haikai, sin embargo, es tocar lo abstracto. Las palabras son el elemento concreto. El sentido, el *haimi*, será siempre abstracto.

Las obras de Jason Dodge se presentan a través de acciones muy simples: un objeto cotidiano es reposicionado y en ese movimiento hay una pequeña interferencia en su naturaleza –el primer verso–. Su título y descripción, con importancia similar al objeto en sí, funcionarían como un segundo verso. Allí se destaca una cualidad presente en la composición que será el detonador del sentido que está por venir. Por último, el espacio, el contexto apremiante de aquella aparición, cierra el poema en el momento en el que se abre a todas las narrativas, historias y sensaciones que el público consiga evocar.

Cinco bolsillos distintos, recortados de pantalones, son colocados uno sobre el otro. Dice el título *In order to imagine altitude, an astronomer, a meteorologist, an ornithologist, a geologist, and a civil engineer cut pockets from their trousers* [Con el fin de imaginar altitud un astrónomo, un meteorólogo, un ornitólogo, un geólogo, un ingeniero civil recortaron los bolsillos de sus pantalones], 2009. Y por esta Bienal estar condicionada al tiempo, *Si el tiempo lo permite*, el haikai de Dodge sugiere *Above the weather* [Por

encima del tiempo]. Un hilo con la misma longitud que la distancia de la Tierra hasta la atmósfera se teje y el resultado de esta operación es atado como en un fardo. En diferentes localidades del mundo, artesanos son convocados por el artista para producir esta pieza. Poema similar será constituído para la 9ª Bienal, en 2013, realizado por una tejedora de Porto Alegre. Dodge no se encuentra personalmente con las artesanas que ejecutan su trabajo, estableciendo un lazo de confianza y haciendo de ese trabajo un gesto tan abstracto como la distancia retratada.

—JR

Born: 1969, Newton, PA, USA  
Lives: Berlin, Germany

Jason Dodge has been described as a poet, a troubadour. Continuing along those lines, we might say that his work operates like a haiku—the Japanese poetic form that uses utmost precision to lend each word extraordinary weight, in a clear and simple combination that tends towards the abstract. Three verses with the minimum number of syllables explore the sound of the language, which Western poetry then transformed into optional meter and rhyme. The importance of the haiku, however, lies in its touching the abstract. The words are the concrete element. The meaning, the *haimi*, will always be abstract.

Jason Dodge's works appear through very simple gestures: an everyday object is displaced and that movement causes a small interference in its nature—the first verse. Title and description, with similar importance to the object itself, would function as a second verse, underlying a quality that will trigger the meaning to come. Eventually, the space, the urgent context of that appearance, closes the poem at the very moment in which it opens itself to all narratives, stories, and sensations the audience is capable of evoking.

Five different pockets cut from trousers are arranged on top of each other. The title states *In order to imagine altitude*, followed by the description: *an astronomer, a meteorologist, an ornithologist, a geologist, and a civil engineer cut pockets from their trousers*, 2009. And as this Bienal relates to the weather—*Weather Permitting*—Dodge produces a haiku entitled *Above the Weather*. A yarn of the length between the earth and above the weather is woven into a textile and the result tied into a bundle. The artist invites craftspeople from different parts of the world to produce this work. A similar poem will be made for the 9th

Bienal, in 2013, woven by a weaver from Porto Alegre. Dodge does not personally meet the craftspeople who make his work, establishing instead a bond of trust and turning the work into a gesture as abstract as the distance portrayed.

—JR

Em Tblisi, Georgia,  
Nino Kvrivishvili teceu  
doze quilômetros de  
fio de lã com a cor da  
noite e a distância da  
terra e (a zona) acima  
do clima.

En Tbilisi, Georgia,  
Nino Kvrivishvili tejió  
doce kilómetros de  
hilos de lana con  
el color de la noche  
y la distancia entre  
la Tierra y lo que  
está por encima  
del tiempo.

In Tblisi, Georgia,  
Nino Kvrivishvili wove  
twelve kilometers of  
woolen yarn that is  
the color of night, and  
the distance from the  
earth to above the  
weather.



Nasceu: 1977, País de Gales, Reino Unido  
Vive: Londres, Reino Unido, e Paris, França

JR: Algumas cores, gestos, objetos, cenas e formas são compartilhados em filmes, pinturas, esculturas e instalações, deixando claro que essa diversidade de dispositivos não é uma questão aleatória. Eles são vistos como parte do mesmo universo de sinais. “Repetir, repetir, até ficar diferente”, diz o poeta Manoel de Barros.

JW: Em *Didáticas das invenções*, de Manoel de Barros: “Para entrar em estado de árvore é preciso/ partir de um torpor animal de lagarto às/ 3 horas da tarde, no mês de agosto./ Em dois anos, a inércia e o mato vão crescer/ em nossa boca./ Sofreremos alguma decomposição lírica até /o mato sair na voz./ Hoje eu desenho o cheiro das árvores...”

Eu achei isso na internet (gostaria de ver o resto também – preciso comprar o livro). Pensei que pudesse ser uma boa maneira de tecer a imagem da árvore e de habitar a natureza de certo modo. O filme será rodado em agosto.

JR: A circularidade no seu trabalho é, para mim, revelada não só na forma do arco, o ovo, o ouroboro, o círculo, mas também no duplo, na rotação, no intercâmbio. Eu me lembro da presença sutil do espelho no Victory Park, por exemplo. Trata-se de reproduzir o que está no campo visível da cena, mas também de revelar o que está por trás da câmera, introduzindo movimento e tema diversos.

JW: Sim, os espelhos fazem várias coisas ao mesmo tempo, eles parecem cavar buracos ou janelas, ao mesmo tempo revelando o que está longe e espelhando o que está perto. É esperado, mas, de alguma forma, quando o espelho gira por entre as hastes de lavanda, sentimos sua fisicalidade mais que sua superfície

infinita. Vou assistir a esse filme de novo, talvez pudéssemos usar um *still* dele. Também poderia amarrar com a imagem do matagal de Manoel de Barros.

JR: E o seu projeto para a 9ª Bienal? Até onde sei, você pretende trabalhar com elementos e narrativas em torno de um arco de violino feito com pau-brasil, madeira brasileira em extinção.

JW: Arco dobradiça, tocado, arqueado e abandonado. No momento, a “dobradiça” e o “arco”, no sentido mais amplo de sua objetividade e significado, são o começo.

Nació: 1977, Wales, Reino Unido  
Reside: Londres, Reino Unido, y París, Francia

JR: Algunos de los colores, gestos, objetos, escenas, formas son compartidas por las películas, pinturas, esculturas e instalaciones, dejando claro que esta diversidad de dispositivos no es una cuestión aleatoria. Ellos parecen ser parte de un mismo universo de signos. “Repetir repetir – hasta que quede diferente”, dijo el poeta brasileño Manoel de Barros.

JW: De *Una didáctica de la invención* de Manoel de Barros: “Para entrar en estado de árbol es necesario/ Partir de una indolencia animal de lagarto a las/ 3 de la tarde, en el mes de agosto./ En dos años la inercia y el mato van a crecer/ En nuestra boca./ Sufriremos alguna descomposición lírica hasta/ Que el mato salga en la voz/ Hoy deseo el aroma de los árboles.”...

He encontrado esto en la Internet (que me gustaría tener el resto también - tengo que comprar el libro). Pensé que podría ser un buen modo de tejer la imagen del árbol y habitar la naturaleza de cierta manera. Además, la película se está rodando en agosto.

JR: La circularidad en su trabajo es, para mí, revelada no sólo en la forma del arco, del huevo, ouroboro, el círculo, sino también en el doble, en la rotación, en el intercambio. Recuerdo la presencia sutil del espejo en el Victory Park, por ejemplo. Se trata de reproducir lo que está en el campo visible de la escena, sino también para revelar lo que está detrás de la cámara, introduciendo movimiento y tema distintos.

JW: Si los espejos hacen varias cosas a la vez, parecen cavar agujeros o ventanas mientras revelando lo que está lejos y reflejando lo que hay cerca. Esto

es el esperado, pero cuando el espejo rueda a través de los tallos de lavanda, sentimos su físico más que su superficie infinita. Voy a ver esta película otra vez, podríamos tal vez utilizar un fragmento de la misma. También podría atar con la imagen de Barros del matorral.

JR: ¿Y para su proyecto para la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre? Tu tienes la intención de trabajar con elementos o narrativas del arco de violín, hecho del árbol Pau-Brasil que está en peligro de extinción.

JW: Arco Bisagra, tocado, arqueado y abandonado. Al principio son “Bisagra” y “arco” en el más amplio sentido de la objetividad.

Born: 1977, Wales, UK  
Lives: London, UK, and Paris, France

JW: Some colors, gestures, objects, scenes, and forms are shared among your films, paintings, sculptures and installations, making clear that this diversity of devices is not a random matter. They seem to be part of the same universe of signs. “To repeat, to repeat until becoming different,” says the Brazilian poet Manoel de Barros.

JW: From *An Education on Invention*, by Manoel de Barros: “To enter the state of being / a tree it’s necessary / to begin with a gecko’s amphibian torpor / at three in the afternoon in the month of August. / In two years inertia and scrub grass will begin / to expand our mouths. We will suffer / a little lyrical decomposition / until the scrub grass emerges in our speech. / For now, I have designed the smell of the trees...”

I found this on the Internet (I’d like to get hold of the rest too – I need to buy the book). I thought it could be a good way to weave in the image of the tree and inhabiting nature in a way. Also, the film is being shot in August.

JR: The circularity in your work is, for me, revealed not only in the form of the arc, the egg, ouroboro, the circle, but also in the double, in the rotation, in the interchange. I remember the subtle presence of the mirror in Victory Park, for example. It comes to reproduce what is in the visible field of the scene, but also to reveal what is behind the camera, introducing a diverse theme and movement.

JW: Yes the mirrors do several things simultaneously, they appear to etch holes or windows whilst revealing what’s afar and mirroring what’s near. It’s expected but somehow as the mirror twists amongst stems of lavender, we

feel its physicality more than its infinite surface. I will watch this film again, we could maybe use a still from it. It could also tie up with the Barros image of the scrub grass.

JR: And what about your project for the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre? As far as I know you intend to work with the elements/narratives around the violin bow, made from the endangered brazilwood tree.

JW: Hinge Bow, played, bowed and left. At the moment the “hinge” and the “bow” in the broadest sense of their objectness and meaning are the beginnings.



A Estúdio da artista  
Fotografia em branco e preto de médio formato  
Foto: Morten Norbye Halvorsen  
Cortesía da artista

B *Ab Ovo*, 2013  
Fotografia em branco e preto de médio formato da escultura "Ab Ovo", ovo de avestruz e suporte de madeira  
Foto: Morten Norbye Halvorsen  
Cortesía da artista e Gaudel de Stampa

C *Victory Park*, 2011  
Super 16mm transferido para digital  
5 min  
sem áudio  
cámara: Ville Piippo, assistente: Leva Kabasinskaite  
Cortesía da artista e Gaudel de Stampa

D *Hinge Bow*, 2013  
Papel e lápis  
Cortesía da artista e Gaudel de Stampa

A Taller de la artista,  
Fotografía en blanco y negro de medio formato  
Foto: Morten Norbye Halvorsen  
Cortesía de la artista

B *Ab Ovo*, 2013  
Fotografía en blanco y negro de medio formato de la escultura "Ab Ovo", huevo de avestruz y soporte de madera  
Foto: Morten Norbye Halvorsen  
Cortesía de la artista y Gaudel de Stampa

C *Victory Park*, 2011  
Super 16mm transfer to digital  
5 min  
sin audio  
cámara: Ville Piippo, asistente: Leva Kabasinskaite  
Cortesía de la artista e Gaudel de Stampa

D *Hinge Bow*, 2013  
Papel y lápiz  
Cortesía de la artista e Gaudel de Stampa

A Artist's studio  
Black and white medium format photograph  
Photo: Morten Norbye Halvorsen  
Courtesy the artist

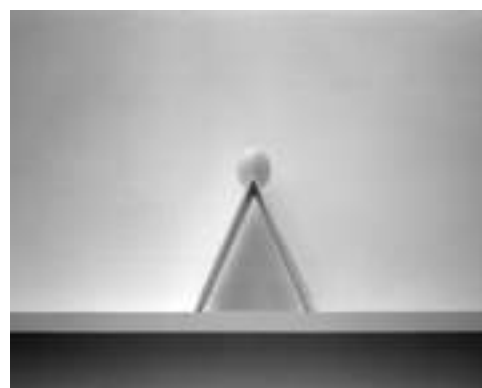
B *Ab Ovo*, 2013  
Black and White medium format photograph of sculpture "Ab Ovo"  
Ostrich egg and wooden support  
Photo: Morten Norbye Halvorsen  
Courtesy the artist and Gaudel de Stampa

C *Victory Park*, 2011  
Super 16mm transfer to digital  
5 min  
silent  
camera: Ville Piippo, assistant: Leva Kabasinskaite  
Courtesy the artist and Gaudel de Stampa

D *Hinge Bow*, 2013  
Paper and pencil  
Courtesy the artist and Gaudel de Stampa



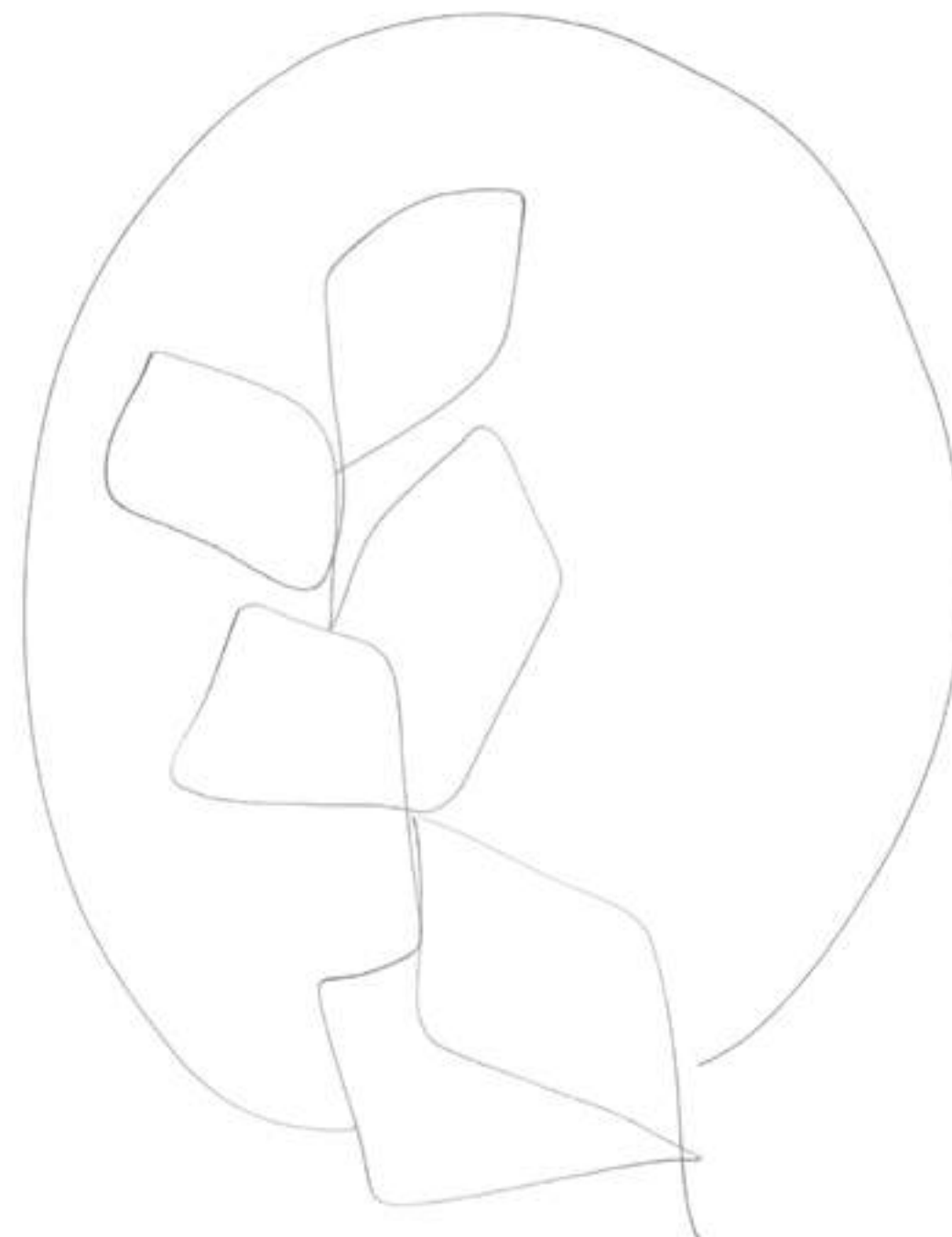
A



B



C



D

1935–2007

Nasceu: Cidade do México, México

Viveu: Cidade do México

*Monoblock* [Monobloco] é uma obra de arte que foi realizada em três momentos e materializações distintos no México, em 1971. Um deles ocorreu quando o artista mexicano Juan José Gurrola fotografou, com a ajuda de seu amigo e artista interdisciplinar Gelse Gás, uma peça automotiva de um caminhão de seis cilindros que haviam encontrado na avenida Bucareli, na Cidade do México. Essa peça automotiva é conhecida como “monobloco”. A etapa seguinte da obra é um poema escrito por Gurrola em homenagem à peça. O terceiro e último momento foi realizado e tornado público em 29 de novembro do mesmo ano, na Sala Manuel M. Ponce do Palacio de Bellas Artes no México, com apresentação de *Monoblock: Poemas y textos sin elocuencia* [Monoblock: poemas e textos sem eloquência], uma encenação que combinava recital, performance e experimentação sonora.

Graças a um cuidadoso estudo de poemas, depoimentos e documentação fotográfica feito por Mauricio Marcín e Fernando Mesta, na 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, *Monoblock* será reapresentada pela primeira vez desde aquele ato único de 1971. A cenografia original, realizada por Barbara Wasserman com materiais como papelão ondulado pintado, inclui também um refrigerador industrial, dentro do qual se congela um monobloco, dois suportes de partitura e o carro de uma máquina mecânica. Dentre os três atores da nova encenação está a própria filha de Gurrola, que interpreta seu pai.

Sem ter certeza, poderíamos nos aventurar a pensar que existe um quarto momento do projeto, de caráter intangível, constituído pela tentativa de Gurrola de usar as imagens, textos e ações que compõem *Monoblock* para acompanhar e perpetuar um rumor que circulava

na cidade. De acordo com Gurrola, o rumor remontava à década de 1920, e dizia que os “Tratados de Bucareli”, assinados pelo então presidente Álvaro Obregón, proibiam o México de produzir maquinário especializado (como o monobloco). Nunca saberemos se a continuidade desse rumor por Gurrola está vinculada à inesgotável pressuposição social de dominação dos Estados Unidos sobre o México. É possível... mas da mesma maneira como são possíveis um sem número de outras interpretações, que podemos considerar ou não verdadeiras ao longo da História ou, melhor dizendo, das histórias e construções postas em circulação pelo artista de maneira criativa.

—DP

1935–2007

Nació: Ciudad de México, México

Residió: Ciudad de México

*Monoblock* es una obra de arte realizada en tres distintos momentos y materializaciones en 1971 en México. Uno de ellos sucedió cuando el artista mexicano Juan José Gurrola, con la ayuda de su amigo, el artista interdisciplinario Gelsen Gas, fotografió una pieza automotriz de un camión de seis cilindros que encontraron en la Avenida Bucareli de la Ciudad de México. Esa pieza automotriz es conocida como “monobloc”. La siguiente instancia de la obra es un poema escrito por Gurrola en honor a la pieza. El tercer y último momento se realizó e hizo público el 29 de noviembre del mismo año en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes en México, con la presentación de *Monoblock: poemas y textos sin elocuencia*, una puesta en escena que combinaba recital, performance y experimentación sonora.

Gracias a un laborioso estudio de poemas, testimonios y documentación fotográfica llevada a cabo por Mauricio Marcín y Fernando Mesta, se presenta por primera vez *Monoblock* desde aquella única función en 1971, en el marco de la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre. La escenografía original, diseñada por Barbara Wasserman, con materiales como cartón corrugado pintado, también está compuesta por un refrigerador industrial dentro del cual se congelan un monobloc, un par de atriles y un carro mecánico. Entre los tres actores de esta nueva puesta en escena participa la hija de Gurrola, quien interpreta a su padre.

Sin certeza, podríamos aventurarnos a pensar que un cuarto e intangible momento de este proyecto es el intento de Gurrola por usar las imágenes, los textos y las acciones que componen *Monoblock* para el acompañamiento y la perpetuación de un rumor urbano. El rumor, según contaba Gurrola, proviene de la década de 1920 y difunde la idea

que los “Tratados de Bucareli”, firmados por el entonces presidente Álvaro Obregón, prohibían a México la producción de maquinaria especializada (como el monobloc). Si la continuidad de este rumor, por parte de Gurrola, establece algún vínculo con la inagotable presunción social de dominación de Estados Unidos sobre México, eso no lo sabemos. Es posible... pero lo es tal como son posibles un sin fin de otras interpretaciones que podemos o no considerar verdaderas en el devenir de la Historia o, más bien, de las historias y las construcciones puestas en circulación de forma creativa por el artista.

—DP

1935–2007

Born: Mexico City, Mexico

Lived: Mexico City

*Monoblock* is a piece made in three separate moments and shapes in 1971 in Mexico City. For the first, Mexican artist Juan José Gurrola, help by his friend, the interdisciplinary artist Gelsen Gas, photographed the six-cylinder truck engine they found on Bucareli Avenue in Mexico City. This type of engine is known as a monobloc or en-bloc engine. The second embodiment of the work was a poem written by Gurrola as a tribute to the engine. The third and last piece was presented to the public on November 29, 1971, at the Sala Manuel M. Ponce of the Palacio de Bellas Artes in Mexico City, as *Monoblock: poemas y textos sin elocuencia* [Monoblock: Poems and Texts Without Eloquence], a work for the stage that mixed poetry recital with performance art and sound experimentation.

Thanks to a laborious revision of poems, texts and photographic documentation carried out by Mauricio Marcín and Fernando Mesta, *Monoblock* is presented for the first time since that single performance in 1971 at the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre. The original stage design by Barbara Wasserman is made of materials such as painted corrugated cardboard, and also features an industrial refrigerator in which a monobloc engine, two music stands and a toy car are frozen. The actors in this new production include Gurrola’s daughter, who plays her father.

We could speculate that a fourth, intangible moment of this project was Gurrola’s attempt to use the images, texts and actions composing *Monoblock* to accompany and perpetuate an urban rumor. Gurrola stated that a legend had existed since the 1920s that the *Tratados de Bucareli*, signed by then-president Álvaro Obregón, banned the manufacturing of heavy machinery (like monobloc engines) in Mexico. If the

spreading of this rumor by Gurrola has anything to do with the United States’ perpetual conceit of social domination over Mexico, we will never know. It is possible... but there is also a wide spectrum of other interpretations that we may consider valid (or not) in the future of History, or better said, in the histories and constructs creatively circulated by the artist.

—DP

*Monoblock: poemas y textos sin elocuencia* [Monoblock: poemas e textos sem eloquência], 1971, de Juan José Gurrola. Participantes da reapresentação de 2013: Tina French, Flor Edwarda Gurrola e Mauricio Marcin

A O monobloco dentro do refrigerador na encenação de 1971.

B Jan Kessler e Tina French em *Monoblock*, 1971.

C Juan José Gurrola na encenação de *Monoblock*, 1971.

Todas as fotos são cortesia da Fundación Gurrola A.C. / Galería Gaga.

*Monoblock: poemas y textos sin elocuencia*, 1971, de Juan José Gurrola. Participantes de la puesta en escena en 2013: Tina French, Flor Edwarda Gurrola, Mauricio Marcin

A El monobloc dentro del refrigerador en la puesta en escena de 1971.

B Jan Kessler y Tina French en *Monoblock*, 1971.

C Juan José Gurrola en la puesta en escena de *Monoblock*, 1971.

Todas las fotos son cortesía de la Fundación Gurrola A.C. / Galería Gaga.

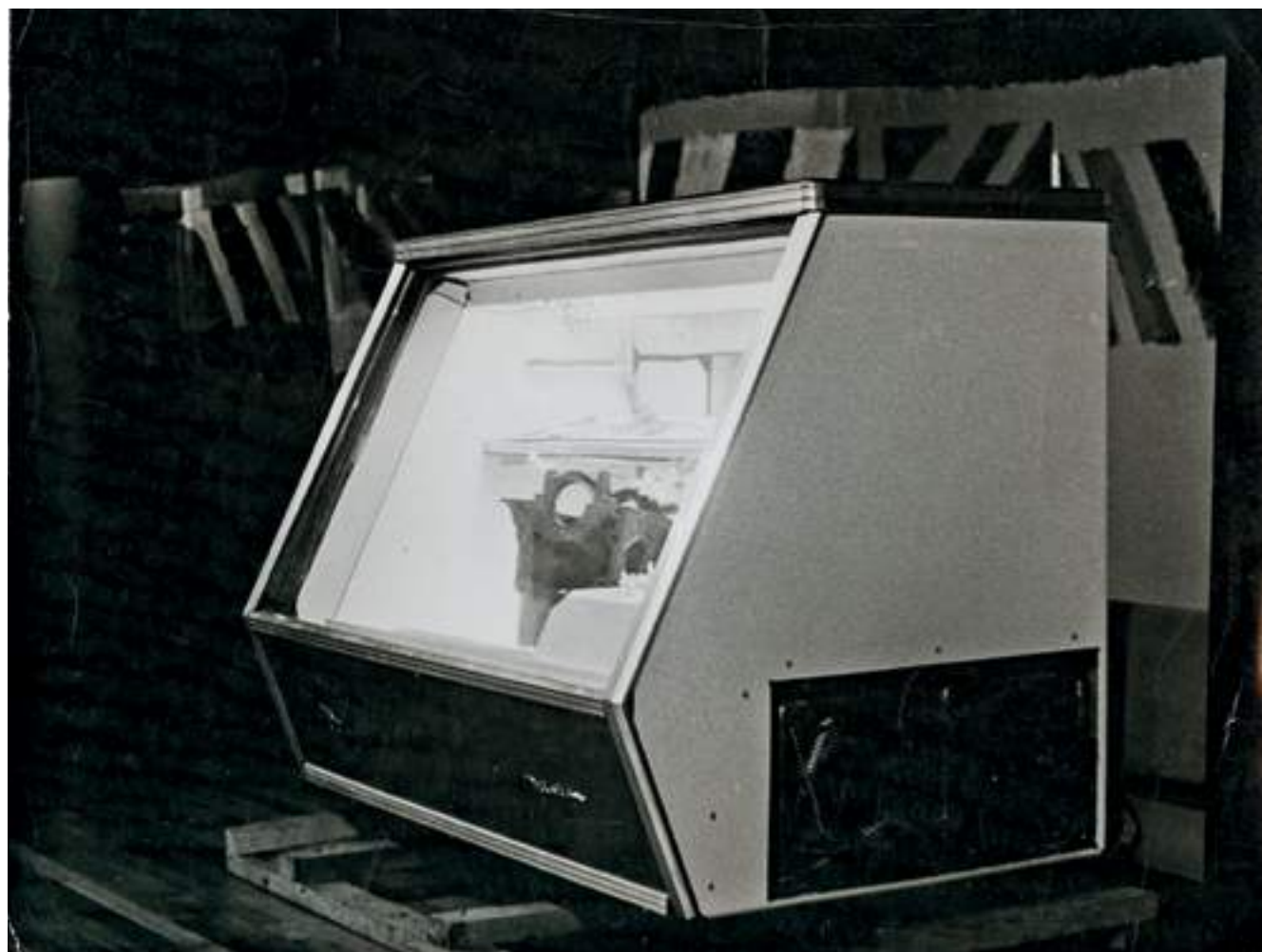
*Monoblock: poemas y textos sin elocuencia* [Monoblock: Poems and Texts Without Eloquence], 1971, by Juan José Gurrola. Participants of the performance in 2013: Tina French, Flor Edwarda Gurrola and Mauricio Marcin

A The monobloc inside a refrigerator in the staging of 1971.

B Jan Kessler and Tina French in *Monoblock*, 1971.

C Juan José Gurrola in the staging of *Monoblock*, 1971.

All images courtesy Fundación Gurrola A.C. / Galería Gaga.



A



B



C

Katia Prates  
(1964, Porto Alegre,  
Brasil; Porto Alegre)  
foi convidada para  
registrar suas  
impressões no  
encontro "Ilhas como  
metáforas", na Ilha do  
Presídio, no dia 12 de  
setembro de 2013.

Katia Prates  
(1964, Porto Alegre,  
Brasil; Porto Alegre)  
fue invitada para  
registrar sus  
impressions en el  
encuentro "Isla como  
metáfora", en la Ilha  
do Presídio [isla del  
presidio], en 12 de  
septiembre de 2013.

Katia Prates  
(1964, Porto Alegre,  
Brazil; Porto Alegre)  
was invited to shoot  
her impressions on  
the session "Island  
as Metaphor", at Ilha  
do Presídio [prison  
island], on September  
12th, 2013.



Nasceu: 1975, Bruxelas, Bélgica  
Vive: Bruxelas

Algumas estruturas já estão posicionadas, a única diferença de seu estado anterior é que agora elas recebem um tratamento um pouco diferente ou estão um pouco deslocadas de seu lugar. Desta vez, específicos tons de amarelo, vermelho e preto as conectam com outros trabalhos feitos anteriormente e por outros artistas. Quando vistas pela segunda ou terceira vez, há um eco inesperado de Tony Smith.

Outras estruturas são novas, mas o seu posicionamento discreto em algumas áreas transitórias poderia sugerir que elas estiveram ali desde sempre. As plantas que crescem nelas respiram o mesmo ar que os visitantes, as obras de arte e as estruturas da exposição. No entanto, elas parecem pertencer a um ecossistema isolado que está organizadamente confinado nos ângulos e linhas de concreto ou vasos. Este estranhamento em segundo grau é instável, revelando depois de algum tempo que esses ambientes estão conectados com o exterior, com estruturas observadas nas ruas, calçadas e parques da cidade. Entrando nelas, novamente saímos também.

—SDM

Nació: 1975, Bruselas, Bélgica  
Reside: Bruselas

Algumas estructuras ya están listas; la única diferencia con su estado anterior es que ahora reciben un tratamiento ligeramente diferente. En esta época del año, algunas amarillas, azules y rojas las conectan con otras obras hechas en el pasado y por otros. Cuando se las mira por segunda vez, de repente hay una referencia inesperada a Tony Smith.

Otras estructuras son nuevas, pero su discreta colocación en una entrada multiuso transitoria podría sugerir que han estado siempre ahí. Las plantas que prosperan en su interior respiran el mismo aire que los visitantes, obras de arte y materiales de la exposición. Sin embargo, parecen pertenecer a un ecosistema independiente, cuidadosamente confinado dentro de los ángulos, de las líneas del hormigón y de las macetas. Este desconocimiento de segundo grado nos detiene, revelando un poco después que estos ambientes se conectan con el exterior, con las estructuras observadas en calles, caminos o parques. Según entra, vuelve a salir.

—SDM

Born: 1975, Brussels, Belgium  
Lives: Brussels

Some structures are already in place; the only difference with their previous state is that they now receive a slightly different treatment or are slightly shifted out of place. This time around, specific yellows, blacks and reds make them connect with other art works made in the past and by others. When seen a second or third time, there's all of a sudden an unexpected echo of Tony Smith.

Other structures are new, but their understated placement in a transitory areas could suggest they've been around forever. The plants that thrive inside them breathe the same air as visitors, art works and exhibition materials. Nevertheless, they appear to belong to a separate ecosystem that is neatly confined within the angles and lines of concrete or planters. This second-degree unfamiliarity is halting, revealing after a while that these environments connect with the outside, with structures observed in city streets, driveways or parks. Going in, one also goes out again.

—SDM



Sem título, 2013  
fotografia

Leonardo Remor  
(1987, Getúlio  
Vargas –RS, Brasil;  
Porto Alegre, Brasil)  
foi convidado  
para registrar  
suas impressões  
no encontro  
"Isolamento,  
abandono", na ilha do  
Presídio, no dia 19 de  
setembro de 2013.

Sin título, 2013  
fotografia

Leonardo Remor  
(1987, Getúlio Vargas  
–RS, Brasil; Porto  
Alegre, Brasil) fue  
invitado para registrar  
sus impresiones  
en el encuentro  
"Aislamiento,  
abandono", en la Ilha  
do Presídio [Isla del  
presidio], en 19 de  
octubre de 2013.

Untitled, 2013  
photography

Leonardo Remor  
(1987, Getúlio Vargas  
–RS, Brazil; Porto  
Alegre, Brazil) was  
invited to shoot his  
impressions on the  
session "Isolation,  
Desertedness",  
at Ilha do Presídio  
[prison island], on  
October 19th, 2013.





*Anotações acerca de uma geometria estratégica*, 2013  
Colagem/fotografia  
290 x 210 cm

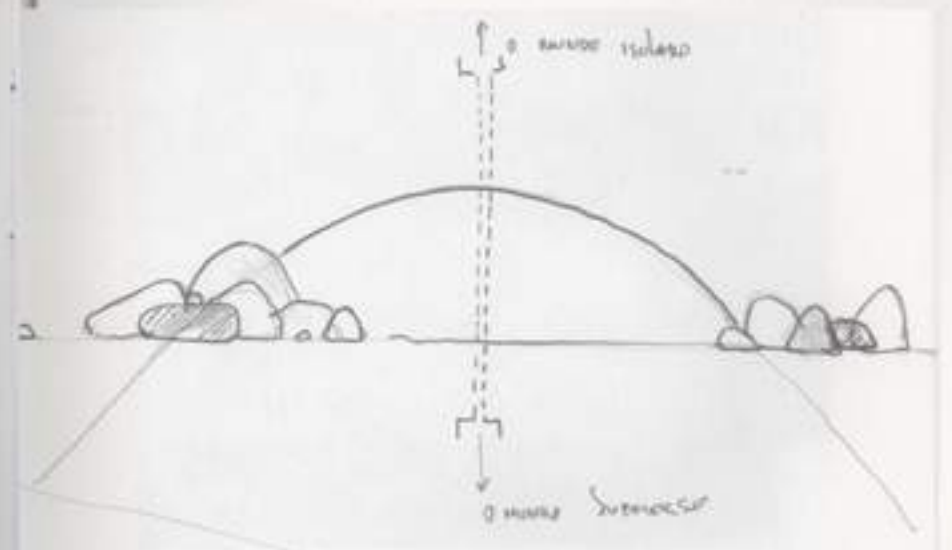
Letícia Ramos (1976, Santo Antonio da Patrulha-RS, Brasil; São Paulo, Brasil) foi convidada para registrar suas impressões no encontro "A extemporalidade da invenção", na Ilha do Presídio, no dia 18 de maio de 2013.

*Anotações acerca de uma geometria estratégica* [Notas sobre una geometría estratégica], 2013  
Collage/fotografía  
290 x 210 cm

Letícia Ramos (1976, Santo Antonio da Patrulha-RS, Brasil; São Paulo, Brasil) fue invitada para registrar sus impresiones en el encuentro "Los destiempos de la invención", en la Ilha do Presídio [Isla del presidio], en 18 de mayo de 2013.

*Anotações acerca de uma geometria estratégica* [Notes on a Strategic Geometry], 2013  
Collage/photograph  
290 x 210 cm

Letícia Ramos (1976, Santo Antonio da Patrulha-RS, Brazil; São Paulo, Brazil) was invited to shoot her impressions on the session "The Untimeliness of Invention", at Ilha do Presídio [prison island], on May 18th, 2013.



Nasceu: 1984, Vilna, Lituânia  
Vive: Gent, Bélgica

Podem as coisas enterrarem a si mesmas? Talvez existam entidades enterradas que não são carregadas de significado arqueológico ou não são índices imediatos da passagem do tempo. Talvez elas habitem o subterrâneo sem nenhuma intenção, livres das camadas de engrenagens do tempo geológico. Uma escultura, por exemplo, pode ser parcialmente subterrânea por causa de seu próprio peso. Estude esculturas públicas em uma cidade qualquer e você encontrará exemplos de tais esculturas submersas. É o hábitat natural de certas coisas: as suas vidas transcorrem no subsolo, não por causa da mística do invisível, mas por causa da força da gravidade e sua massa corporal relativa.

O que acontece na escavação? Antes que qualquer coisa seja desenterrada (e supostamente “restaurada” para uma vida que nunca foi sua própria), há uma perícia sobre o paradeiro do objeto, seus hábitos e características. Esse conhecimento exclusivo se dá por intermédio da prospecção e envolve uma comunidade fechada, mas competitiva, de especialistas (lembre-se de Humphrey Bogart em *O tesouro de Sierra Madre*). A pesquisa, as trilhas e os erros são mais importantes que a própria coisa enterrada, tornam-se objetos em seu pleno direito. O mesmo vale para as obras de Buklys *Meeting a Man Who Knows Where the Gold Is Buried* [Encontrando um homem que sabe onde o ouro está enterrado], 2009, e *Study for a Buried Sculpture* [Estudo para uma escultura enterrada], 2011.

No outro extremo, há o conhecimento individual especializado que vem da observação atenta e repetida de detalhes de uma entidade particular. Tal conhecimento processado é o material compartilhado. Tomemos, por exemplo, uma planta, e traduzamos seus contornos, peça por peça, em descrições

combinadas com medidas métricas. Essa planta, como um feixe de informações precisas, torna-se então outra coisa paralela: uma enorme lista específica de palavras e números. Este segundo objeto pode causar uma terceira operação e, assim, uma outra coisa, cujos contornos são articulações exatas das medidas abstratas. A planta então dá lugar a uma ilha. Trata-se de uma corrida de revezamento de objetos: no momento em que o bastão é entregue de um objeto para o outro, abstração e especificidade flutuam juntas. E como tais percursos dependem de uma matriz comum de informações, a planta escondida ressoa com algo que se assemelha a uma ilha semifuncional, como se fosse uma peça de mobiliário.

—SDM

Nació: 1984, Vilnius, Lituania  
Reside: Bruselas, Bélgica

¿Pueden las cosas enterrarse a sí mismas? Quizá existan entidades enterradas que no representan un valor arqueológico ni indicios del paso del tiempo. Quizá viven bajo tierra sin intención alguna, libres de la obra de sedimentación del tiempo arqueológico. Una escultura, por ejemplo, podría estar parcialmente enterrada por su propio peso. Estudia la escultura pública en cualquier ciudad y encontrarás ejemplos de tales estructuras hundidas. Es el hábito natural de ciertas cosas: su vida se desarrolla bajo tierra, no por una mística de lo invisible, sino por la fuerza gravitacional y una relativa masa corporal.

¿Qué sucede al excavar? Antes de que algo sea descubierto (y supuestamente «restaurado» a una vida que nunca fue la suya), hay un conocimiento sobre el paradero del objeto, sus hábitos y características. Este conocimiento exclusivo se produce al planificar y al entrar en una comunidad cerrada aunque competitiva de compañeros expertos (como Humphrey Bogart en *El tesoro de Sierra Madre*). La búsqueda, los caminos y los errores, importan más que el objeto enterrado per se; se convierten en objetos de pleno derecho. Lo mismo ocurre con las obras de Buklys *Meeting a Man Who Knows Where the Gold Is Buried* [Conociendo a un hombre que sabe dónde está enterrado el oro], 2009, y *Study for a Buried Sculpture* [Estudio para una escultura enterrada], 2011.

En el otro extremo, hay el conocimiento individual que viene de la observación cercana y repetida de detalles de una unidad singular. Este conocimiento procesado es el material para compartir. Pensemos, por ejemplo, en una planta y traduzcamos sus contornos en descripciones precisas con medidas métricas. La planta, como colección de información exacta se transforma así en otra

cosa paralela: una lista tremendamente especificada de palabras y números. Este segundo objeto puede causar una tercera operación y, así, un tercer objeto, cuyos contornos son articulaciones directas de las medidas abstractas. La planta así se hace isla. Hemos aquí una carrera de relevos de objetos: los momentos cuando el *bâton* se transfiere de un objeto a otro, la abstracción y la especificidad coinciden. Ya que este recorrido depende de una matriz común de información, la planta escondida tiene una resonancia con un mueble semifuncional y semejante a una isla.

—SDM

Born: 1984, Vilnius, Lithuania  
Lives: Ghent, Belgium

Can things bury themselves? Perhaps there exist buried entities that aren't archeologically loaded or immediate indices of time's passing. Perhaps they dwell underground without any intention, free from the layered workings of geological time. A sculpture, for instance, could be partly underground because of its own weight. Study public sculpture in any city and you're bound to find examples of such sunken structures. It's the natural habitat of certain things: their life unfolds underground, not because of a mystique of the invisible, but because of gravitational force and relative body mass.

What happens in excavation? Before something is unearthed (and supposedly “restored” to a life that was never its own), there's an expertise about the object's whereabouts, habits, and characteristics. This exclusive knowledge comes about through prospecting and entering into a closed, yet competitive community of fellow experts (think Humphrey Bogart in *The Treasure of the Sierra Madre*). The search, the trials and errors matter more than the buried thing per se; they become objects in their own right. The same goes for Buklys' *Meeting a Man Who Knows Where the Gold Is Buried*, 2009, and his *Study for a Buried Sculpture*, 2011.

On the other end, there's individual expert knowledge that comes from close and repeated observation of details of one singular entity. That processed knowledge is the shared material. Take, for instance, a plant, and translate its contours, piece by piece into descriptions combined with metric measurements. That plant, as bundle of precise information, so becomes another, parallel thing: a tremendously specific list of words and numbers. This second object can cause a third operation and, hence,

another thing, whose contours are exact articulations of the abstract measurements. The plant so segues into an island. This is a relay race of objects: the moment when the *bâton* is handed over from one object to the next, abstraction and specificity float together. Because this *parcours* depends on the common matrix of information, the hidden plant resonates with a quasi-functional island-like piece of furniture.

—SDM

A *Study for a Buried Sculpture* [Estudo para uma escultura enterrada], 2011  
Metal  
60 × 30 × 30 cm  
Cortesia do artista

B *Meeting a Man Who Knows Where the Gold Is Buried* [Encontrando um homem que sabe onde o ouro está enterrado], 2009  
Fotografia  
15 × 21 cm,  
emoldurado  
Cortesia do artista

C *Esboço para Measurement Piece* [Peça de medição], 2013  
Madeira, MDF  
250 × 150 × 15 cm,  
aprox.  
Cortesia do artista

A *Study for a Buried Sculpture* [Estudio para una escultura enterrada], 2011  
Metal  
60 × 30 × 30 cm  
Cortesia del artista

B *Meeting a Man Who Knows Where the Gold Is Buried* [Conociendo a un hombre que sabe dónde está enterrado el oro], 2009  
Fotografía  
15 × 21, enmarcada  
Cortesia del artista

C *Boceto para Measurement Piece* [Pieza de medición], 2013  
Madera, MDF  
250 × 150 × 15 cm,  
aprox.  
Cortesia del artista

A *Study for a Buried Sculpture*, 2011  
Metal  
60 × 30 × 30 cm  
Courtesy the artist

B *Meeting a Man Who Knows Where the Gold Is Buried*, 2009  
C-print  
15 × 21 cm, framed  
Courtesy the artist

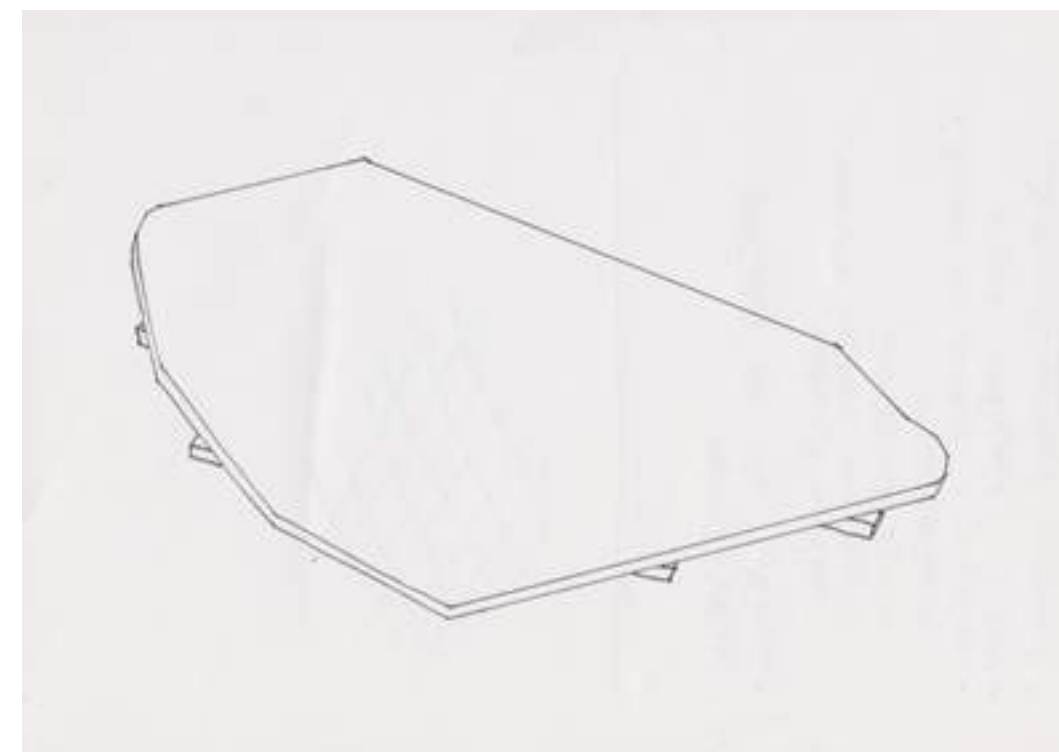
C *Sketch for Measurement Piece*, 2013  
Wood, MDF  
250 × 150 × 15 cm,  
approx.  
Courtesy the artist



A



B



C

Nasceu: 1975, Cambridge, Reino Unido  
Vive: Nova York, EUA, e Glasgow, Reino Unido

Avançado o século XXI, a sociedade capitalista permanece fortemente impulsionada pela lógica de Henry Ford, especialmente em países como o Brasil, cujo recente fôlego econômico sinalizado pelo BRICS não se deu na esteira de uma completa passagem para a sociedade pós-industrial ou mesmo da informação. A tradicional linha de montagem, caracterizada pelo ritmo e pela repetição, e desprovida de maiores sofisticacões, mantém-se firme, movendo a engrenagem do país, assim como a de tantos outros espalhados pelo globo, especialmente no Hemisfério Sul.

Interferindo diretamente no processo fordista de produção do breu (resina utilizada para goma de mascar, cera de depilação etc.), que caracteriza uma das fábricas da empresa Irani – parceira desta Bienal no projeto de comissões Máquinas da Imaginação –, a artista Lucy Skaer decidiu transformar os blocos desse material de aspecto translúcido, tal qual o âmbar, em pedras preciosas de escala industrial. Anteriormente ensacados sem qualquer preocupação estética, esses produtos passam a assumir a forma de pedras preciosas, lapidados como joias, muito embora destinados aos mesmos fins para os quais eram originalmente vendidos, uma vez que as novas peças continuarão sendo comercializadas entre a empresa e seus compradores habituais.

O âmbar, que encontra enorme semelhança com o breu, é uma resina encontrada na natureza a partir de duas fontes: como elemento fóssil – e não mineral, em que pese seu uso para confecção de joias e ornamentos – ou como resíduo das baleias (âmbar de baleia), antigamente utilizado como fixador de perfumes. Ambas as espécies são raras e de alto valor comercial, haja vista a

histórica pilhagem do palácio Tsarskoye Selo, na Rússia, cuja Câmara Âmbar foi saqueada por Adolf Hitler conforme prática corrente no regime nazista.

Skaer, fundamentalmente preocupada com a transposição de valores – simbólicos e de uso – a partir da reordenação de objetos e materiais em contextos diversos, logrou aqui subverter a lógica da produção industrial, da obra de arte e, por que não, da própria joia, este elemento síntese da sociedade de consumo. Ao injetar poesia na linha de produção fordista, ela rompe com uma das mais profundas dicotomias do ideário capitalista: valor de uso, valor de venda, adicionando aqui outro fundamental ingrediente: o valor simbólico.

No que tange especificamente à arte, a obra de Skaer leva ao limite o debate sobre sua padronização, uma vez que supera a questão da reprodutibilidade técnica da arte ao dotar não a obra, mas o produto industrial, de invólucro, caráter individual e, por que não, de certa aura. Ao aparentemente fazer indistinção entre obra de arte e produto, ela rompe com todo o discurso derivado dessa dicotomia: a arte está nas relações políticas e ontológicas, mas não mais na peça em si.

Assim, o “âmbar” produzido pela indústria Irani transforma-se em pedra de toque no repertório conceitual e criativo da alquimista Skaer, para quem os elementos culturais, econômicos e materiais sobrepõem-se em diversas camadas aos valores que lhes foram anteriormente atribuídos nos mais variados contextos históricos.

—BJS

Nació: 1975, Cambridge, Reino Unido  
Reside: Nueva York, EEUU, y Glasgow, Reino Unido

Avanzado el siglo XXI, la sociedad capitalista permanece fuertemente impulsada por la lógica de Henry Ford, especialmente en países como Brasil, cuyo reciente crecimiento económico indicado por los BRICS no se produjo a partir de un completo pasaje hacia la sociedad post industrial, ni aún a la de la información. La tradicional línea de montaje, caracterizada por el ritmo y la repetición y desprovista de mayores sofisticaciones, se mantiene firme moviendo el engranaje del país, así como el de tantos otros países dispersos por el globo, especialmente en el Hemisferio Sur.

Interfiriendo directamente en el proceso fordista de la producción de brea (resina utilizada para goma de mascar, cera de depilación, etc.) que caracteriza a una de las fábricas de la empresa Irani —colaboradora de esta Bienal en el proyecto de comisiones Máquinas de la Imaginación—, la artista Lucy Skaer decidió transformar los bloques de este material de aspecto translúcido, similar al ámbar, en verdaderas gemas en escala industrial. Anteriormente empaquetados sin ninguna preocupación estética, estos productos pasan a asumir la forma de piedras preciosas, lapidados como joyas, aún cuando destinados a los mismos fines para los cuales eran originalmente vendidos, una vez que las nuevas piezas permanecerán siendo comercializadas entre la empresa y sus compradores habituales.

El ámbar, que posee gran semejanza con la brea, es una resina encontrada en la naturaleza de dos formas: como elemento fóssil —y no mineral, que es utilizado para la confección de joyas y ornamentos— o como residuo de ballenas (âmbar de ballena), anti-guamente utilizado como fijador de

perfumes. Ambas especies son raras y de alto valor comercial, visto el histórico asalto del palacio Tsarskoye Selo, en Rusia, cuya Cámara Âmbar fue saqueada por Adolf Hitler según práctica común del régimen nazista.

Skaer, fundamentalmente preocupada con la transposición de valores —simbólicos y de uso— a partir de un reordenamiento de objetos y materiales en diversos contextos, logró aquí subvertir la lógica de la producción industrial, de la obra de arte y porque no de la propia joya, este elemento síntesis de la sociedad de consumo. Al inyectar poesía en la línea de producción *fordista*, rompe con una de las más profundas dicotomías del ideario capitalista: valor de uso, valor de venta, adicionando aquí otro fundamental ingrediente: el valor simbólico.

En lo que se refiere específicamente al arte, la obra de Skaer lleva al límite el debate sobre su estandarización, una vez que supera el tema de la reproductibilidad técnica del arte al dotar no a la obra, sino al producto industrial, de envoltorio, carácter individual y por qué no de cierta aura. Al, aparentemente, no hacer distinciones entre obra de arte y producto, rompe con todo el discurso derivado de esta dicotomía: el arte está en las relaciones políticas y ontológicas, pero no más en el objeto en sí.

Así, el “âmbar” producido por la industria Irani se convierte en piedra de toque en la colección conceptual y creativa de la alquimista Skaer, para quien los elementos culturales, económicos y materiales se superponen en diversas camadas a los valores que les fueron anteriormente atribuidos en los más variados contextos históricos.

—BJS

Born: 1975, Cambridge, UK  
Lives: New York, USA, and Glasgow, UK

As the 21st century progresses, capitalist society remains strongly driven by the logic of Henry Ford, especially in countries like Brazil, whose recent economic breakthrough as a member of BRICS has not occurred in the wake of a complete passage to a postindustrial or even an information society. The traditional assembly line, characterized by rhythm and repetition, and devoid of any greater sophistication, firmly remains the driving force of Brazil, as it does in many other countries of the world, especially in the Southern Hemisphere.

Interfering directly in the Fordist production process for making the rosin used for chewing gum and depilation wax at one of the Irani factories—a partner in this Bienal’s commissions project, Imagination Machines—Lucy Skaer has decided to turn blocks of this amber-colored translucent material into gemstones on an industrial scale. Previously bagged up without any aesthetic considerations, these products now take on the appearance of precious stones, with jewel-like facets, but still intended for the same purposes for which they were originally sold, since the company will continue to market these new pieces to their usual buyers.

Nature provides two sources of amber, a natural resin which is very similar to this material: as fossil rather than mineral element—used for making jewels and ornaments—or as whale waste (ambergris), historically used as a perfume fixative. Both types are rare and have high commercial value, as demonstrated by the historic looting of Tsarskoye Selo palace in Russia following attack by Hitler’s Nazi regime.

Skaer is fundamentally concerned with the transposition of symbolic and usage values through the reorganization of objects and materials in different

contexts, and here she has managed to subvert the logic of industrial production, the artwork and even jewelry itself, the element that is a synthesis of consumer society. By injecting a degree of poetry into Fordist production, she breaks with one of the most profound dichotomies of the capitalist ideal: value of use, sales value, now adding another fundamental ingredient: symbolic value.

As regards art, specifically, Skaer’s work raises the debate about its standardization to the limit, overcoming the issue of the technical reproducibility of art by adding a coating of individual value, even aura, to the industrial product rather than the artwork. By apparently making no distinction between artwork and product, she breaks down the whole argument based on this dichotomy: art lies in the political and ontological relationships, no longer in the piece itself.

So the “amber” produced by the Irani factory is transformed into the touchstone of the alchemist Skaer’s conceptual and creative repertoire, in which cultural, economic, and material elements form layers that overlap the values that were previously attributed to them in the widest historical contexts.

—BJS

Imagens do processo  
de *Resin Translation*  
[Tradução da resina],  
2013  
Foto A por  
Audrey Cottin

Fotografías del  
proceso de creación  
de *Resin Translation*  
[Traducción de la  
resina], 2013  
Foto A por  
Audrey Cottin

Process images for  
*Resin Translation*,  
2013  
Photo A by  
Audrey Cottin



A



B

1937–2011

Nasceu: Buenos Aires, Argentina

Viveu: Buenos Aires

As instalações de Benedit criam sistemas de vida que nos convidam a observá-los em sua atividade máxima. Eles englobam animais, plantas, máquinas e até seres humanos. Arquiteto por formação, Benedit trabalha no ponto de encontro entre arte e ciência, e transforma o experimento do laboratório funcional em um objeto de exposição e vivência. Ele quer tornar visível o comportamento sob condições controladas, e mostra como o comportamento de um organismo muda dependendo da informação contida no ambiente. Para ele, cada mudança no ambiente produz uma nova informação, que requer adaptação ao sistema global. As estruturas esculturais móveis em *Laberinto invisible* [Labirinto invisível] proporcionam condições que modificam o comportamento espacial do espectador.

Graças às propriedades materiais do acrílico, que ultrapassaram de longe as do vidro e de outros produtos plásticos em termos de flexibilidade, Benedit pôde criar biosferas herméticas, sem perder transparência. A mais famosa, *Biotron*, foi exposta na Bienal de Veneza de 1972. Nestas “plexi-instalações”, ele fez experimentos com várias formas de vida, tanto de origem animal quanto não animal, e mostrou uma aguçada sensibilidade para a escala e o engajamento do espectador: desde estruturas de grande porte (como *Phitotron*), apresentando abelhas, camundongos ou plantas hidropônicas, até ambientes menores para a observação próxima e concentrada de gotas d’água ou de caracóis.

Geralmente associada a estas instalações de acrílico, a obra de Benedit também engloba inúmeros desenhos e aquarelas. Suas reflexões poéticas sobre borboletas e flores se alternam com esquemas para possíveis projetos. As diversas obras sobre papel testemunham o fato de que as interpretações sistêmicas da vida como informação são complementares a uma apreciação da face sensual, quase *kitsch*, da natureza.

—SDM

1937–2011

Nació: Buenos Aires, Argentina

Residió: Buenos Aires

Las instalaciones de Benedit crean sistemas de vida que invitan al espectador a observar este sistema en toda su actividad. Comprenden animales, plantas, máquinas o incluso seres humanos. Formado en arquitectura, Benedit trabaja en el encuentro entre el arte y la ciencia, transformando el experimento funcional de laboratorio en un objeto para la visualización y la experiencia.

Quiere que veamos el comportamiento bajo ciertas condiciones determinadas, mostrando cómo el comportamiento de un organismo cambia según la información contenida en el medio ambiente. Para él, cada modificación en el ambiente produce información nueva, que lleva a la adaptación en el sistema en su conjunto. Las estructuras esculturales móviles en el *Laberinto invisible* proporcionan condiciones que modifican el comportamiento espacial del espectador.

Gracias a las propiedades materiales del material plexiglás que superan de lejos a las del vidrio o las de otros productos plásticos en cuanto a flexibilidad, Benedit fue capaz de crear biosferas totalmente selladas aunque transparentes, y la más famosa de ellas, *Biotron*, fue incluida en la Bienal de Venecia en 1972. En estas instalaciones de acrílico, experimentó con distintas formas de vida, tanto animal como no-animal y demostró una aguda sensibilidad para involucrar al espectador: desde grandes estructuras del tamaño de una habitación (como su *Phitotron*) usando abejas, ratones o plantas hidropónicas a ambientes más pequeños para gotas de agua o caracoles pensados para una observación minuciosa y concentrada.

Sobre todo asociada a estas instalaciones de acrílico, la obra artística de Benedit también incluye numerosos dibujos y acuarelas. Sus reflexiones poéticas sobre las mariposas y las flores se alternan con diseños esquemáticos para posibles proyectos. Las distintas obras sobre papel testifican al hecho de que las interpretaciones sistemáticas de la vida como información son complementarias con un reconocimiento de la cara sensual, casi *kitsch* de la naturaleza.

—SDM

1937–2011

Born: Buenos Aires, Argentina

Lived: Buenos Aires

Benedit's installations create life systems, which invite the viewer to observe this system in its full activity. They comprise animals, plants, machines, or even human beings. Architect by education, Benedit works in the meeting ground between art and science and turns the functional laboratory experiment into an object of display and experience. He wants us to see behavior under a controlled set of conditions, and shows how an organism's behavior changes on the basis of information contained in the environment. For him, each modification in the environment produces novel information, which gives for adaptation in the overall system. The moving, sculptural structures in the *Laberinto invisible* [Invisible Labyrinth] provide conditions that modify the viewer's spatial behavior.

Thanks to the material properties of Plexiglas that far outreached those of glass or other plastic products in terms of flexibility, Benedit was able to create fully sealed yet transparent biospheres, his most famous one, the Biotron was included in the Venice Biennale in 1972. In these Plexi installations, he experimented with various forms of life, both animal and non-animal, and showed a keen sensitivity for scale and viewer engagement: ranging from large room-sized structures (such as his Phitotron) featuring bees, mice or hydroponic plants to smaller environments for water drops or snails meant for close, concentrated observation.

Mostly associated with these Plexi installations, Benedit's artistic work also encompasses numerous drawings and watercolors. His poetic musings about butterflies and flowers alternate with schematic layouts for possible projects. The varied works on paper testify to the fact that systematic interpretations of life as information are complementary with an appreciation of the sensual, almost kitschy face of nature.

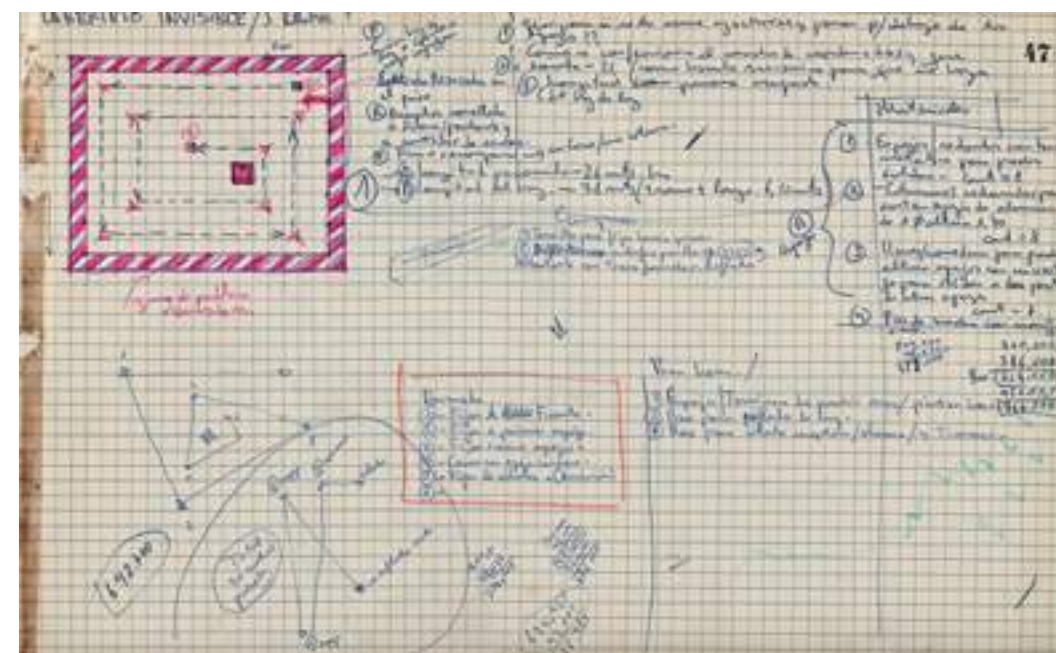
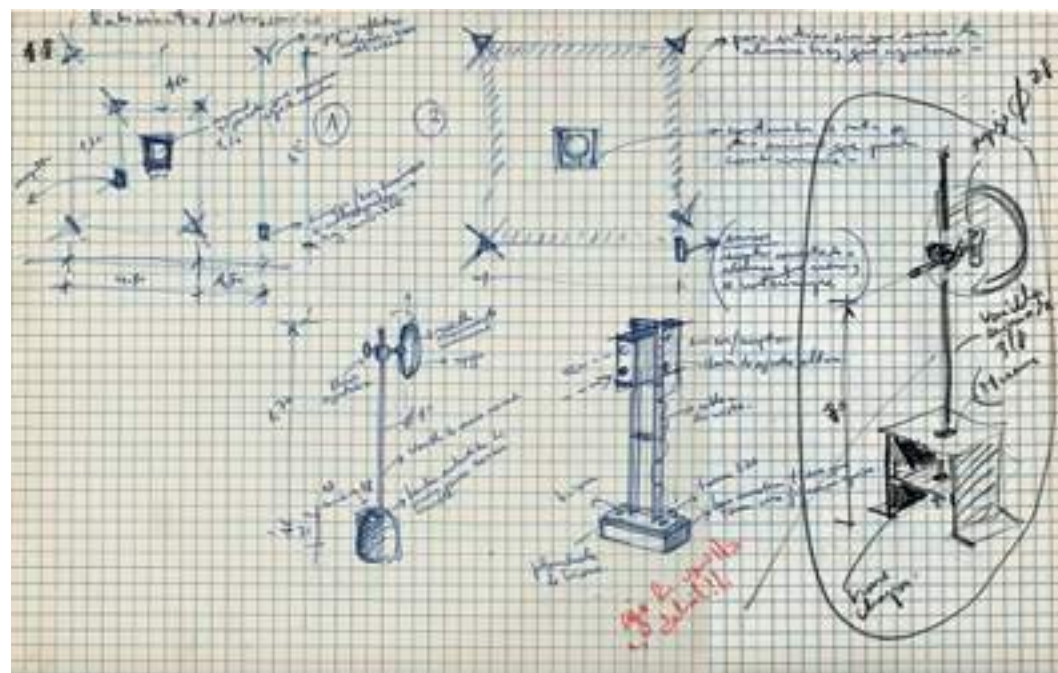
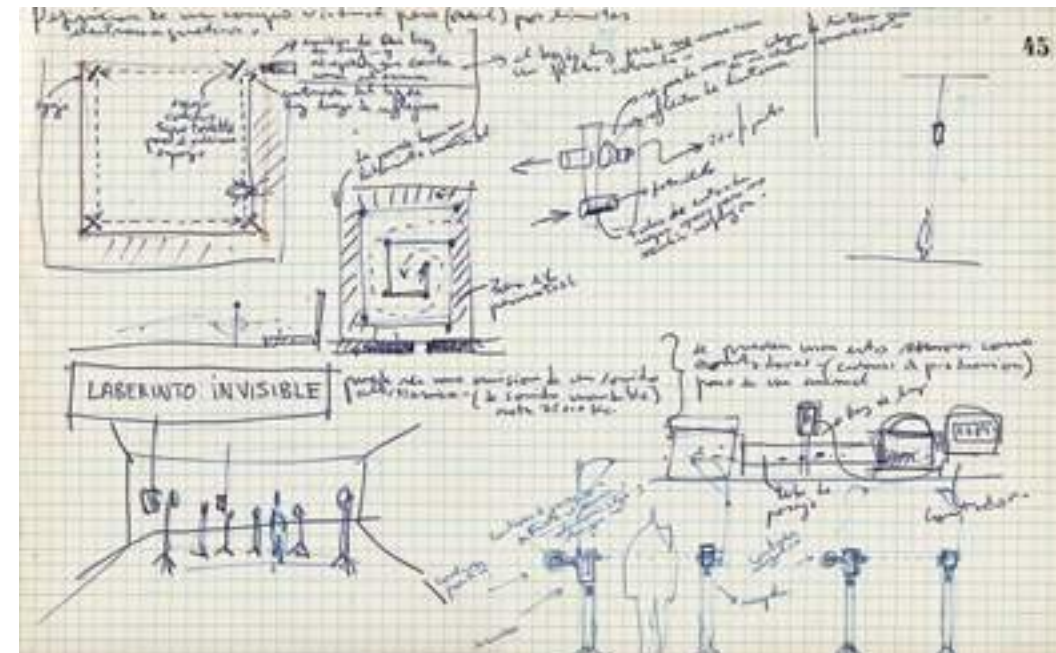
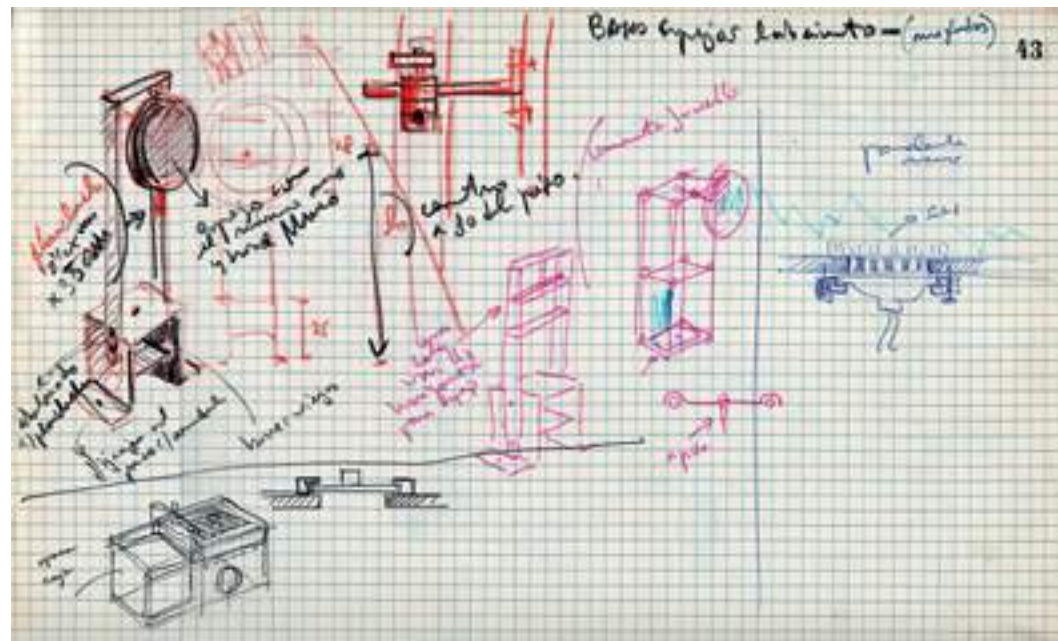
—SDM



Esboços preliminares de *Laberinto invisible* [Invisible Labyrinth] de Luis F. Benedit, do caderno de artista (número 6) de projetos de arte e ciência da década de 1970. Cortesia família Benedit, Argentina.

Bocetos preliminares de *Laberinto invisible* de Luis F. Benedit, tomados del cuaderno (numero 6) de proyectos de arte y ciencia de la década de 1970 del artista. Cortesía familia Benedit, Argentina.

Preliminary sketches of *Laberinto invisible* [Invisible Labyrinth] by Luis F. Benedit, from the artist notebook (number 6) of projects on art and science in the 1970s. Courtesy Benedit Family, Argentina.



**Nasceu:** 1979, Cachoeira do Sul-RS, Brasil
**Vive:** São Paulo, Brasil

Neste momento, as cadeias de moléculas O-H3C-H3C-OH já estão flutuando pela minha epiderme e entrando no meu organismo, nas minhas artérias, glândulas e vasos sanguíneos.
—Fala de Beatriz Preciado extraída do filme *Ano branco*, de Luiz Roque.

Sob o CID-10 F64 (Classificação Internacional de Doenças), a mudança de sexo é atualmente considerada transtorno de identidade de gênero, isto é, entendida, pela medicina, mas, sobretudo, pelo Estado, como distúrbio psiquiátrico passível de regulamentação através do poder público. Em decorrência disso, os complexos e dispendiosos procedimentos necessários para tal operação, bem como a avaliação psicológica necessária para sua autorização, são hoje responsabilidade integral do governo brasileiro.

Partindo dos estudos desenvolvidos por Beatriz Preciado, defensora contumaz dos direitos do indivíduo sobre o próprio corpo – mediante os quais qualquer ser humano pode decidir transformá-lo, buscando atender à natureza íntima de seus desejos, e não mais à natureza biológica –, Luiz Roque empreendeu longa pesquisa bibliográfica, acadêmica e científica a respeito do corpo e seu *status quo* nesta primeira década do século XXI. Conversas com o PROTIG (Programa de Transtorno de Identidade de Gênero da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS) e com o Centro de Engenharia Mecatrônica da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS levaram o artista a conceber um filme de ficção científica no qual elucubra sobre o contexto dessa batalha política em nosso futuro iminente, quando a mudança de gênero é “despatologizada”, fazendo do indivíduo o único responsável sobre o destino de seu próprio sexo.

Interessado na plasticidade da imagem, sua superfície e potencial icônico, Roque frequentemente utiliza

tecnologias analógicas – em particular das películas Super 8 e 16 mm, mas também das fitas VHS – para sedimentar, sobre seus filmes, superpostas camadas de tempo, não raro fazendo sombra às subjacentes camadas semânticas.

Poderíamos identificar na pesquisa sobre o corpo as mesmas preocupações ontológicas encontradas na relação do artista com o cinema e os meios de comunicação de massa – fetiche usual no repertório criativo de Roque. Egresso da faculdade de comunicação, ele lança mão das mídias e do universo *pop* para levantar questões relativas à profundidade do olhar, atento exclusivamente aos aspectos epidérmicos da sociedade, e notadamente com o corpo alheio, dá-se na rama das apreciações acerca do desejo, da aparência e da função dos órgãos sexuais.

Ao submeter-se a uma autoterapia à base de testosterona em gel, Preciado usa a própria pele como catalisador da masculinidade, fazendo penetrar nas camadas ulteriores de seu corpo, intelecto e libido moléculas potencialmente transformadoras da identidade sexual. Quando propõe repensar as questões de gênero, a filósofa argumenta que a revolução começará quando conseguirmos nos apoderar do corpo como suporte essencial ao nosso prazer, absolutamente livre de restrições e direitos autorais.

—BJS

**Nació:** 1979, Cachoeira do Sul-RS, Brasil
**Reside:** São Paulo, Brasil

En este momento, las cadenas de moléculas O-H3C-H3C-OH ya están flotando por mi epidermis y entrando en mi organismo, en mis arterias, glándulas y vasos sanguíneos.
—Palabras de Beatriz Preciado extraída de la película *Ano Branco* [Año blanco], de Luiz Roque.

Con el CIE 10/F - 64 (Clasificación Internacional de Enfermedades), el cambio de sexo es actualmente considerado un trastorno de identidad de género, es decir, visto por el ambiente médico y sobre todo por el Estado, como un distúrbio psiquiátrico pasible de regulación por medio del Poder Público. En consecuencia, los complejos y costosos procedimientos necesarios para esta operación, así como la evaluación psicológica necesaria y su autorización, son hoy integralmente responsabilidad del gobierno brasileño.

Partiendo de los estudios desarrollados por Preciado, defensora contumaz de los derechos del individuo sobre su propio cuerpo –mediante los cuales derechos de que permiten que cualquier ser humano pueda decidir transformarlo para atender a la naturaleza íntima de sus deseos, y no más a la naturaleza biológica– , Luiz Roque emprendió una larga investigación bibliográfica, académica y científica al respecto del cuerpo y de su *status quo* en esta primera década del siglo XXI. Conversaciones con el PROTIG (Programa de Trastorno de Identidad de Género de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS) y con el Centro de Ingeniería Mecatrónica de la Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, llevaron al artista a idear una película de ciencia ficción en la cual hace elucubraciones sobre el contexto de esta batalla política en nuestro futuro inminente, cuando el cambio de género sea despatologizado haciendo del individuo el único responsable sobre el destino de su propio sexo.

Interesado en la plasticidad de la imagen, su superficie y potencial

icônico, Roque utiliza frequentemente las tecnologías analógicas –en particular las de las películas Super 8 y 16mm, pero también las de las cintas VHS– para sedimentar sobre sus películas camadas de tiempo superpuestas, a menudo dejando a la sombra a las subyacentes camadas semánticas.

Casi como por analogía podríamos identificar en la investigación sobre el cuerpo, las mismas preocupaciones ontológicas encontradas en la relación del artista con el cine y los medios de comunicación de masas –fetiche usual en el repertorio creativo de Roque. Siendo egresado de la facultad de comunicación, hace uso de los medios de comunicación y del universo *pop* para levantar cuestiones relativas a la profundidad de la mirada, en general atento exclusivamente a los aspectos epidérmicos de la sociedad, una vez que la relación con la alteridad, y evidentemente con el cuerpo ajeno, se dá dentro de sus apreciaciones acerca del deseo, la apariencia y la función de los órganos sexuales.

Al someterse a una auto-terapia a base de testosterona en gel, Preciado usa su propia piel como catalizador de la masculinidad, haciendo penetrar en las camadas ulteriores de su cuerpo, intelecto y libido moléculas potencialmente transformadoras de la identidad sexual. Cuando se propone repensar las cuestiones de género la filósofa, argumenta que la revolución comenzará cuando consigamos apoderarnos del cuerpo como soporte esencial de nuestro placer, absolutamente libre de restricciones y derechos de autor.

—BJS

**Born:** 1979, Cachoeira do Sul-RS, Brazil
**Lives:** São Paulo, Brazil

Right now chains of O-H3C-H3C-OH are floating through my skin and entering my organism, into my arteries, glands, and blood vessels.
—Beatriz Preciado in Luiz Roque’s film *Ano branco* [White Year].

According to ICD-10 F64 (International Classification of Diseases), sex change is currently considered a gender identity disorder, that is to say, it is faced by the medical community, and particularly by the State, as a psychiatric disorder that can be regulated by the civil authorities. Consequently, the complex and costly procedures necessary for such an operation, together with the necessary psychological evaluation for its authorization, now fall under the full responsibility of the Brazilian government.

Based on studies developed by Beatriz Preciado, a tenacious defender of individuals’ rights over their own bodies—through which any human being can decide to undergo change, according to the intimate nature of their desires, rather than to biological nature—Luiz Roque engaged in extensive bibliographical, academic, and scientific research about the body and its status quo in the first decade of the 21st century. Discussions with PROTIG—Programa de Transtorno de Identidade de Gênero [Gender Identity Disorder Program] of the Universidade do Rio Grande do Sul – UFRGS—and the Centro de Engenharia Mecatrônica [Mechatronic Engineering Center] of the Pontifícia Universidade Católica PUCRS led to the artist developing a science-fiction film that considers the context of this political battle in the immediate future, when gender change is “de-pathologized,” and the individual becomes the sole responsible for the fate of his or her own sex.

Interested in the plasticity of the image, its surface and iconic potential, Roque often uses analogue technologies—particularly Super 8 and 16mm film, but also VHS—to superimpose layers of time on his films, often

casting shadows over the underlying semantic layers.

We might identify the same ontological concerns in this research into the body as those found in the artist’s relationship with film and mass-communication media—a common fetish in Roque’s creative repertoire. With a degree in communications, he uses media and the pop world to raise questions concerning depth of vision, usually concentrating on the epidermal aspects of society, since relationships with otherness, and notably with the alien body, take place in the realm of appreciation of desire, appearance, and the function of sexual organs.

Undergoing self-treatment based on testosterone gel, Preciado uses the skin itself as a catalyzer of masculinity, allowing molecules that potentially change sexual identity to penetrate further into layers of her body, intellect, and libido. When suggesting reconsideration of gender issues, the queer philosopher argues that the revolution will begin when we manage to take possession of the body as an essential support for our pleasure, completely devoid of restrictions and copyright.

—BJS



Nasceu: 1982, Alexandria, Egito  
Vive: Cairo, Egito

Para *Music for Drifting* [Música para deriva], Malak Helmy pergunta: “O que significa o envio de mensagens de lugares que já não têm nenhum significado – que não transmitem nenhum significado à casa, ou ao lugar ‘mentalmente marcado’ como ponto de regresso, e de onde medir o tempo?”. Cinco gravações são reunidas para um estudo do ritmo. Quatro delas foram feitas em lugares específicos na região ocidental desértica do Egito que têm, tanto histórica quanto culturalmente, impulsionado novas abordagens na relação entre tempo e espaço – como um deserto de vidro verde formado por uma chuva de meteoritos há 200 mil anos, um campo magnético, um deserto de sal ou a região de uma futura usina nuclear. Esses estudos de campo mergulham em um desses lugares e evocam, através do som, as experiências carregadas que catalisam. A quinta gravação, por outro lado, tem a ver com distância e viagem, e é feita por um pássaro mensageiro. Junto com a “trilha sonora” da própria trajetória do pássaro de Alexandria ao Cairo cada gravação de campo chega ao estúdio de um músico, de onde os sons do voo são transmitidos e usados para uma outra trilha.

O ritmo é um tipo de medida, é parte da realidade cotidiana e une duração e lugar. Em *Music for Drifting*, Malak Helmy trabalha em dois níveis com o ritmo: começando pela viagem aos lugares para fazer gravações *in situ* das relações únicas entre tempo e local, conscientemente ou não, ela então empreende uma parceria com músicos para transformar o material em faixas de música editadas que possam viajar com autonomia, em *playlists*, redes sociais, etc.

Se o clima for favorável, Malak Helmy enviará um pássaro de Alexandria para o Cairo no dia 15 de agosto de 2013.

—SDM

Nació: 1982, Alejandría, Egipto  
Reside: El Cairo, Egipto

Para *Music for Drifting* [Música para la deriva], Malak Helmy pregunta: “¿Qué significa el envío de mensajes de pertinencias de lugares que ya no tienen ningún significado —que no transmiten ningún significado a casa, o al lugar ‘mentalmente marcado’ como el punto de regreso, y desde donde medir el tiempo?”. Un total de cinco grabaciones se juntan en un estudio del ritmo. Cuatro de ellas se han hecho en lugares específicos en el área occidental desértica de Egipto, que tienen forzados, tanto histórica como culturalmente, nuevos enfoques en la relación entre el tiempo y el espacio —como un desierto verde formado por una lluvia de meteoritos de hace 200.000 años, un campo magnético, un salar o el lugar de una futura planta nuclear. Estos estudios de campo estereofónicos profundizan en un sólo lugar y evocan, a través del sonido, las experiencias generadas que ellos han catalizado. La quinta grabación, en contraste, trata sobre la distancia y el viaje; fue creada por un pájaro mensajero. Junto con la grabada “banda sonora” de la propia trayectoria del pájaro entre Alejandría y El Cairo cada grabación de campo llega al estudio de un músico, desde el cual los sonidos de vuelo son emitidos y usados para otra grabación.

El ritmo es un tipo de medida, una parte de la realidad del día a día y fusiona duración y tiempo. En *Music for Drifting* [Música para la deriva], Malak Helmy trabaja el ritmo en dos niveles. A partir de su viaje a los lugares para realizar grabaciones *in-situ*, de esas relaciones únicas entre el lugar y el tiempo, ya sea consciente o inconscientemente, colabora a su vez con músicos para convertir los materiales en pistas editadas que pueden viajar de forma autónoma, en listas de reproducción, plataformas sociales, etc.

Si el tiempo lo permite, Malak Helmy enviará un pájaro de Alexandria a El Cairo el 15 de agosto de 2013.

—SDM

Born: 1982, Alexandria, Egypt  
Lives: Cairo, Egypt

For *Music for Drifting*, Malak Helmy asks: “What does it mean to send messages of bearings from places that no longer bear any significance—that bear no significance back to home, or to the location ‘mentally marked’ as the point to which to return and from which to measure time?” A total of five recordings come together into a study of rhythm. Four of them have been made in specific locations in the Western desert region of Egypt. That have, both historically and culturally, forced novel approaches to the relation between time and space—such as a green glass desert formed by a meteorite shower from 200,000 years ago, a magnetic field, a salt flat, or the site of a future nuclear plant. These stereophonic field studies delve into one place and evoke, through sound, the charged experiences that they have catalyzed. The fifth recording, by contrast, deals with distance and travel, and is made by a bird messenger. Together with the record “soundtrack” of the bird’s own trajectory from Alexandria to Cairo each field recording at a musician’s studio, from where the sounds of the flight are broadcast and used for another track.

Rhythm is a type of measure, a part of a day-to-day reality and it brings together duration and place. In *Music for Drifting*, Malak Helmy engages on two levels with rhythm. Starting with her travel to the places to make in-situ recordings of those unique relations between location and time, whether conscious or unconscious, she then also collaborates with musicians to turn the materials into edited tracks that can travel autonomously, on playlists, social platforms, etc.

Weather permitting, Malak Helmy sends a bird from Alexandria to Cairo on August 15th, 2013.

—SDM

*Music for Drifting,*  
[Música para deriva]  
2013  
Playback em loop de  
3 faixas de áudios  
Audio e alto-falantes  
instalados na parede.

Fonte de som para  
faixas de áudio  
gravadas em locais  
entre Marsa Matrouh,  
Alamein e Alexandria,  
e durante o voo  
de pássaros de  
Alexandria ao Cairo.  
Cortesía da artista

*Music for Drifting,*  
[Música para deriva]  
2013  
Reproducción de 3  
pistas de audio  
Audio y altavoces  
montados en la pared.

Fuente de sonido  
para las pistas de  
audio grabadas  
en lugares entre  
Marsa Matrouh,  
Alamein y Alejandría,  
y durante el vuelo  
de los pájaros de  
Alejandría al El Cairo.  
Cortesía de la artista

*Music for Drifting,*  
2013  
Looped playback  
of 3 audiotracks of  
various length  
Audio, speakers  
mounted on wall.

Source sound  
for audio tracks  
recorded in locations  
between Marsa  
Matrouh, Alamein  
and Alexandria, and  
on bird flight from  
Alexandria to Cairo.  
Courtesy Malak Helmy



Nasceu: 1975, Monclova, México  
Vive: Cidade do México, México

Você muito provavelmente já decorou algum dos refrões das músicas de Mario Garcia Torres. Isso talvez porque elas causam chuvas de perguntas, como: “Seria o clima apenas uma metáfora? Ou é um afeto?; Qual poderia ser o comportamento geológico dos sentimentos?; Os objetos atuam como portais, criando e satisfazendo anseios por lugares distantes?; Os objetos curam?; Se eu pudesse agir como um objeto, como eu poderia experimentar o tempo?; Como a previsão do tempo pode nos moldar?”. Você também pode ter se perguntado quem, por quê e como.

As músicas compostas por Mario Garcia Torres y feitas em Los Cabos, México, junto com Gustavo Mauricio Hernández, José Gabriel Cárdenas, Marian Ruiz e Ernesto Garcia, nasceram, em parte, da pesquisa documental realizada pela equipe curatorial da 9a Bienal, bem como de canções e textos existentes. Por exemplo, a conversa entre Vassilakis Takis e David Medalla, assim como um poema em relação ao bicho “Relógio de sol” de Lygia Clark, resultou em uma nova. A tradução de algumas dessas fontes e letras originais para e em português não foi uma simples transação de um-para-um, mas criou lentes e ênfases adicionais. Essa sensibilidade para a mudança linguística também definiu a lista final de músicas: desde maio de 2013 a música de Caetano Veloso “If You Hold a Stone”, composta em 1971 e dedicada a Lygia Clark, também existe e viaja em espanhol.

*Je ne sais si c'en est la cause*, composta em 2009, foi feita como uma canção popular e uma apresentação de slides. É o resultado da pesquisa em um hotel abandonado nas ilhas Virgens nos Estados Unidos. Destruído por furacões, o antigo resort de luxo se destaca pelos murais feito pelo artista conceitual Daniel Buren. A música e a projeção de slides reúnem fragmentos de anedotas, cartas e fotografias de arquivos. Elas também revelam o entrelaçamento do turismo, interesse colonial e os primórdios da arte conceitual.

—SDM

Nació: 1975, Monclova, México  
Reside: Ciudad de México, México

Puede que usted se haya enganchado alguna vez a un estribillo de una de las canciones de Mario Garcia Torres. Puede que algunos temas hayan quedado en la memoria. Tal vez porque causaron una lluvia de preguntas, tales como: ¿el clima es sólo una metáfora? ¿O es un afecto? ¿Cuál sería el comportamiento geológico de los sentimientos? ¿Actúan los objetos como portales, creando y satisfaciendo el anhelo de lugares distantes? ¿Los objetos curan? Si yo pudiera vivir como un objeto, ¿cómo experimentaría el tiempo? ¿Cómo nos moldean las previsiones? Puede que se haya preguntado quién, por qué o cómo.

Las canciones compuestas por Mario Garcia Torres nacieron, en parte, de la investigación de archivos llevada a cabo por el equipo de curadores, así como de canciones y textos existentes. La conversación entre Vassilakis Takis y David Medalla, por ejemplo, dio ideas, así como un poema relacionado al reloj de sol de Lygia Clark provocó otra canción. La traducción de algunas de estas fuentes y letras originales en y desde el portugués nunca fue una simple transacción individual sino que creó nuevas visiones y enfoques. Esta sensibilidad para el cambio lingüístico también se filtró en la lista final de canciones: desde mayo del 2013, el tema de Caetano Veloso en 1971 “If You Hold a Stone,” dedicado a Lygia Clark, vive y baja también en español.

*Je ne sais si c'en est la cause*, composta en 2009, conjuga una canción folk y una presentación de diapositivas. Es el resultado de la búsqueda en un hotel abandonado en las Islas Vírgenes de EEUU. Destruído por los huracanes, el que fuera un lujoso complejo tuvo murales hechos por el artista conceptual Daniel Buren. Las canciones y la presentación reúnen fragmentos de anécdotas, cartas y fotografías de archivos. También revelan la naturaleza entrelazada del turismo, el interés colonial y los principios del arte conceptual.

—SDM

Born: 1975, Monclova, Mexico  
Lives: Mexico City, Mexico

You may have caught a refrain of one of Mario Garcia Torres’s songs already. Some tunes may have lingered. Perhaps because they caused a rainfall of questions, such as: Is the weather just a metaphor? Or is it an affect? What could be the geological behavior of feelings? Do objects act as portals, creating and satisfying longing for distant places? Do objects heal? If I could live like an object, how would I experience time? How do forecasts shape us? You may have also wondered who, why or how.

The songs written by Mario Garcia Torres and made in Los Cabos, Mexico, together with Gustavo Mauricio Hernández, José Gabriel Cárdenas, Marian Ruiz and Ernesto Garcia are, in part, born from archival research carried out by the curatorial team as well as by existing songs and texts. A conversation between Vassilakis Takis and David Medalla, for instance, gave ideas, just as a poem in relation to Lygia Clark’s sundial sparked another song. The translation of some of these sources and original lyrics into and from Portuguese was never a simple one-to-one transaction but created extra lenses and emphases. This sensitivity for linguistic shifting also filtered through in the final list of songs: since May 2013, Caetano Veloso’s 1971 “If You Hold a Stone,” dedicated to Lygia Clark, also lives and travels in Spanish.

*Je ne sais si c'en est la cause*, made in 2009, exists of a folk song and a slide show. It is the result of research into an abandoned hotel on the US Virgin Islands. Destroyed by hurricanes, the once luxury resort featured murals made by conceptual artist Daniel Buren. The songs and slideshow bring together fragments from anecdotes, letters, and archival photographs. They also reveal the interlaced nature of tourism, colonial interest, and the beginnings of conceptual art.

—SDM

QUE COISA É?  
O que me dizem é comovedor  
Pensas em mim quando ves esse  
resplendor  
Que coisa é? Que coisa é?  
Que me faz tão vulnerável  
No Guaíba quisera eu estar  
É quase imperceptível  
O calor nos toca com o mesmo  
Mais me captura como um rumor  
vigor

Pero que coisa é? Pero que  
coisa é?  
A tua cumplicidade  
Pela ponte até o Palais Royal  
É certa casualidade?  
As pessoas pensam que é  
Com você tudo é melhor  
Mas o rosto ao céu é o melhor  
radar

Mas não não, não não  
Não quero entender  
Eu só quero desaparecer  
Minha tristeza faz o sol mais  
Não não, não não  
Se porá aqui mas lá começa a  
Não quero entender,  
despontar  
Contigo o sentido matar  
Às vezes fico cego e me faço  
Contigo o sentido matar  
sonhar

Pero que coisa é? Pero que  
coisa é?  
Eso que chamam confusão  
Que nossa história logo  
Se parece tanto à ilusão?  
voltará a começar  
Tudo muda ao sud do equador

Pero que coisa é? Pero que  
coisa é?  
A intencionalidade  
Minha tristeza faz o sol mais  
Que libera minha liberdade  
rápido girar  
Isso não é o nosso primor  
Se porá aqui mas lá começa a  
despontar

Mas não não, não não  
Não quero entender  
Eu só quero desaparecer  
Minha cabeça influir  
Não não, não não  
Acolhe minha saudade  
Não quero entender  
Não há duas sem três  
Contigo o sentido matar  
Tudo aqui é un revés  
Contigo o sentido matar  
Mais que lindo erro  
Para você, eu me aferro

O MESMO ESPAÇO SOLAR  
Aqui e ali  
É maio e ao frio não posso  
culpar  
Minha cabeça influir  
Esta porosidade  
Por um bom tempo para o sol  
tentei olhar  
Acolhe minha saudade  
Mas lágrimas começaram a  
brotar  
Eu em Paris, e sem poder voar

O sol é uma estrela de tipo  
espectral  
Ilumina meio mundo ao passar  
Foste longe, o nosso existirá  
Enquanto povoemos o mesmo  
espaço solar  
PELAS RUAS SEM NOME

Só deixaria, só  
Respiro umidade  
Pelas ruas sem nome  
Esse meteoro nao é daqui

Com chuva ou com sol  
Dá o mesmo, tanto faz  
Veio o sessenta-e-sete  
Ó clima jamais promete  
Riu, seu, ceu, direi  
Cai, vai, somos, dois  
sim, fim, tal, sois  
sem, um, tom, porei

É no ar, nem, quem  
vem, bem, o, ecoar  
ver, ai, faz, é dar  
quer, ler, ter, além

Quero tudo com você  
Teu ritmo é meu silêncio  
O vento, o vento sabe  
É meu melhor amigo

Em prosa ou verso  
Para sempre estarei  
Qual tempo cada qual  
Na promessa do Cristal

ÁGUA MOLE EM PEDRA DURA

Gostaria de saber  
Que foi o que aconteceu aqui  
Houve milhões de anos  
Lembro seu estremecer

Entender como modelar  
Um cabo lá, um porto cá  
Retêm esta erosão costeira  
Não compreendo teu decantar

Água mole em pedra dura,  
tanto dá até que fura.  
Água mole em pedra dura,  
tanto dá até que fissura

É uma curva sem fim  
Nos entendemos pra caramba  
A costa é uma coisa  
Em constante mudança

Água mole, água mole em pedra  
dura,  
tanto dá até que fura.  
Água mole em pedra dura,  
tanto dá até, até que cura

Água mole água mole em pedra  
dura,  
tanto dá até que fura.  
Água mole em pedra dura,  
tanto dá até que ternura

Tanto dá até que fura  
Tanto dá até que fissura  
Água mole em pedra dura  
Tanto dá até que cura  
Água mole em pedra dura  
Água mole em pedra dura  
Tanto dá até que ternura

BRANCO (LYGIA CLARK)

Viver como o ponteiro  
De um relógio  
Passando mil vezes  
Pelo mesmo roteiro  
Passando mil vezes  
Pelo mesmo roteiro  
O momento vivo  
E o ponto em que  
O ponteiro para  
Tudo é relativo

Quero viver  
como o ponteiro  
Quero viver  
Ó mesmo roteiro  
Quero viver  
como o ponteiro  
Quero viver  
Ó mesmo roteiro

Mil vezes segue  
o mesmo roteiro  
Ele e um ponto  
A referencia do real

O momento vivo  
E o ponto em que  
O ponteiro para  
Tudo é relativo  
O momento vivo  
E o ponto em que  
O ponteiro para  
Tudo é relativo

Quero viver  
como o ponteiro  
Quero viver  
Ó mesmo roteiro  
Quero viver  
como o ponteiro  
Quero viver  
Ó mesmo roteiro  
Quero viver  
como o ponteiro  
Quero viver  
Ó mesmo roteiro  
Quero viver  
como o ponteiro

Quero viver  
Ó mesmo roteiro

Quiero vivir  
Quiero vivir  
Quiero vivir  
Quiero vivir

SI TIENES UNA PIEDRA  
(CAETANO VELOSO)

Si tienes una piedra,  
tómala en tu mano  
Si sientes su poder,  
nunca estarás tarde  
Para comprender

Si tienes una piedra,  
tómala en tu mano  
Si sientes su poder,  
nunca estarás tarde  
Para comprender

Si tienes una piedra,  
tómala en tu mano  
Si sientes su poder,  
nunca estarás tarde  
Para comprender

Si tienes una piedra,  
tómala en tu mano  
Si sientes su poder,  
nunca estarás tarde  
Para comprender

Si tienes una piedra,  
tómala en tu mano  
Si sientes su poder,  
nunca estarás tarde  
Para comprender

*marinero so*  
*marinero so*  
*marinero so*  
*marinero so*

Si tienes una piedra,  
tómala en tu mano  
Si sientes su poder,  
nunca estarás tarde  
Para comprender

Esque no estoy aquí,  
*marinero so*  
Yo no tengo amor, *marinero so*  
Vengo de las piedras,  
*marinero so*  
Donde se quedo, *marinero so*

Todo mi rencor  
*marinero so*  
*marinero so*  
*marinero so*  
*marinero so*

Si tienes una piedra,  
tómala en tu mano  
Si sientes su poder,  
nunca estarás tarde  
Para comprender

Si tienes una piedra,  
marinero so  
tómala en la mano, marinero so  
Si sientes su poder,  
marinero so  
nunca será tarde, marinero so

Esque no estoy aquí,  
*marinero so*  
Esque no tengo amor,  
*marinero so*  
¿Dónde está mi sol?,  
marinero so  
¿Y donde están las cosas,  
*marienero so*  
de mi país?

TANTA VIDA E UM SÓ CORPO,  
MUITOS DIAS E ESTRADAS E UM SÓ  
OLHO, TANTAS VIDAS E UMA SÓ  
PRA SER VIVIDA.

UM CABO LÁ, UM PORTO CÁ

Letras: Mario Garcia Torres (com exceção de Branco, escrita por Lygia Clark)  
Composição: Marian Ruzzi, José Gabriel Cárdenas W., Gustavo M. Hernández, Ernesto Garcia  
Execução: Marian Ruzzi, José Gabriel Cárdenas W., Gustavo M. Hernández, Ernesto Garcia  
Vozes principais: José Gabriel Cárdenas W. (Água mole em pedra dura; Que coisa é?; Que lindo erro; Si tienes una piedra), Marian Ruzzi (Branco) e Gustavo M. Hernández (O mesmo espaço solar; Pelas ruas sem nome)  
Segundas vozes: José Gabriel Cárdenas W., Marian Ruzzi, Gustavo M. Hernández  
Trompete em Água mole em pedra dura: Mark Rudin  
Produção: Mario Garcia Torres, Ernesto Garcia, Gustavo M. Hernández  
Gravação e mixagem: Ernesto Garcia  
Gravado no The Underground Studio no Hotel El Ganzo, San José del Cabo, México  
Masterizado no Magic Master, Rio de Janeiro, Brasil  
Coproduzido pela 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, Brasil e Hotel El Ganzo, San José del Cabo, México

Nasceu: 1943, Buenos Aires, Argentina  
Vive: Buenos Aires

Em 24 de outubro de 1966, Marta Minujín realizou em Buenos Aires um dos episódios de um projeto internacional mais amplo (composto, ao todo, por três partes, que ocorriam simultaneamente em países diferentes) com o título de *Simultaneidad en simultaneidad* [Simultaneidade em simultaneidade]. Os projetos de Minujín, somados às performances de Allan Kaprow, nos Estados Unidos, e de Wolf Vostell, na Alemanha, tinham a intenção de se fazerem presentes em diferentes meios de comunicação de massa de forma coordenada. Utilizando um satélite (para a transmissão de vídeos) e o transporte aéreo intercontinental (para que alguns dos participantes voassem durante os episódios dos eventos, para que intervissem em mais de um dos cenários performáticos), o projeto punha em evidência a crescente midiatisação da experiência cotidiana que estava sendo vivenciada em meados da década de 1960.

O trabalho de Minujín era composto por dois eventos – “Invasión instantánea” [Invasão instantânea] e “Simultaneidad envolvente” [Simultaneidade envolvente]. Um deles foi realizado através da utilização de meios de comunicação em massa nos lares de indivíduos que desempenharam também o papel de espectadores; o outro foi realizado no teatro do Instituto Di Tella. Poucos tiveram realmente a possibilidade de testemunhar as diferentes dimensões da performance em sua totalidade, ainda que certos aspectos destes acontecimentos estivessem disponíveis e acessíveis a qualquer pessoa que dispusesse de um rádio e/ou uma televisão.

“Invasión instantánea” consistiu em transmissões simultâneas na televisão de uma vídeo-gravação em cassete (no programa Universidad al aire, canal 13 TV), além de 10 minutos de uma gravação transmitida por meio de duas estações de rádio (Radio Libertad e Radio Excelsior). O material fotográfico e pré-gravado uma semana antes do evento na casa dos próprios participantes foi coletado entre mil pessoas que viviam sozinhas em Buenos Aires e contavam com aparelhos próprios de televisão, rádio e telefone. Na noite em que *Simultaneidad en simultaneidad* foi ao ar, alguns destes indivíduos,

ao verem de início Minujín em seus aparelhos de televisão lhes dando instruções, conseguiram ver suas próprias imagens e escutar-se a si mesmos por meio de seus equipamentos de reprodução; ao mesmo tempo, estas pessoas recebiam em casa telegramas com os seus nomes. Através de vários e/ou de todos estes meios, cada um podia testemunhar seus próprios movimentos e ruídos, deixando-se invadir completamente – ao longo de dez minutos – por diferentes formas e ferramentas de comunicação.

“Simultaneidad envolvente”, por sua vez, envolveu 60 indivíduos (principalmente repórteres, estrelas de cinema, psicanalistas e críticos), que foram fotografados, filmados e gravados em 13 de outubro de 1966 enquanto passavam pelo corredor do Instituto Di Tella; perguntava-se sua opinião acerca do evento e dos meios em geral, invertendo seu papel comum. Posteriormente, na noite de 24 de outubro, mais da metade desses 60 participantes voltou a passar pelo mesmo corredor (com as mesmas roupas da primeira vez). Eles podiam perceber diversos sons, imagens e formas projetadas deles mesmos, que haviam sido gravados anteriormente. No trajeto até chegarem a seus lugares pré-determinados, cada um com seu próprio televisor, viam-se a si mesmos projetados em slides. Cada executor/participante contribuía com sua própria presença e, além disso, recebia um rádio ao chegar; neste, escutava a Radio Municipal até que surgisse nas telas a imagem de Marta Minujín; ela explicava que estava se comunicando com Kaprow e Vostell, em Nova York e Berlim – os quais, por sua vez, descreviam o que estava acontecendo em suas próprias cidades a partir das ações executadas por cada um deles. Antes do fim da performance, Minujín leu um telegrama de Kaprow e recebeu uma ligação dele desde Nova York em um telefone que havia sido instalado no cenário em Buenos Aires.

Minujín descreveu seus eventos de midiatisação do mundo como sinais do ambiente.

—DP

Nació: 1943, Buenos Aires, Argentina  
Reside: Buenos Aires

El episodio de una trilogía, de un extenso proyecto internacional, fue realizado por Marta Minujín en Buenos Aires el 24 de octubre de 1966 con el título *Simultaneidad en simultaneidad*. Los proyectos de Minujín, llevados a cabo al mismo tiempo en distintos países, junto con el performance de Allan Kaprow en Estados Unidos y el de Wolf Vostell en Alemania, tenían como intención estar presentes de forma coordinada en varios medios de comunicación masiva. Haciendo uso del satélite para transmitir video y del transporte intercontinental aéreo, para trasladar a algunos participantes durante el transcurso de los episodios e intervenir en más de uno de los escenarios performáticos, Minujín ponía en evidencia la creciente mediación de la experiencia cotidiana que se experimentaba a mediados de la década de los sesenta.

El trabajo de Minujín se compuso de dos eventos: “Invasión instantánea” y “Simultaneidad envolvente”. Una parte se realizó haciendo uso de medios masivos de comunicación en los hogares de individuos que también fungieron como espectadores; la otra parte se realizó en el teatro del Instituto Di Tella. Pocos, realmente, tuvieron la posibilidad de atestiguar las distintas dimensiones del performance en su totalidad aunque ciertos aspectos de estos acontecimientos estuvieron disponibles para cualquier persona que contara con radio y/o televisión.

“Invasión instantánea” consistió en transmisiones simultáneas en televisión, en una videograbación en casete (en el programa Universidad al aire, canal 13 TV), y en 10 minutos de una grabación transmitida por dos estaciones de radio (en Radio Libertad y Radio Excelsior). El material fotográfico y pregrabado una semana antes del evento en las casas de los participantes fue recolectado de mil personas que vivían solas en Buenos Aires y que contaban con su propio aparato de televisión, radio y teléfono. Algunos de ellos, la noche en que se llevó a cabo *Simultaneidad en simultaneidad*, primero vieron a Minujín en el televisor, quien les dio instrucciones. Estos individuos consiguieron ver sus propias imágenes y escucharse a sí mismos mediante sus aparatos reproductores; al

mismo tiempo, estas personas recibían en casa telegramas con sus nombres. A través de varios y/o todos estos medios, cada uno podía atestiguar sus propios movimientos y sonidos, dejándose invadir completamente –durante diez minutos– por distintas formas y herramientas de comunicación.

“Simultaneidad envolvente”, por otra parte, consistió en 60 individuos (principalmente reporteros, estrellas de cine, psicoanalistas, críticos) que fueron fotografiados, filmados y grabados mientras entraban por el pasillo del Instituto Di Tella, el 13 de octubre de 1966; se les pedía su opinión acerca del evento y sobre los medios de forma general, invirtiendo su papel común. Posteriormente, la noche del 24 de octubre, más de la mitad de esos 60 participantes, volvieron (con la misma ropa que la vez pasada) a recorrer el mismo pasillo y podían ver de distintas formas proyectadas, imágenes y sonidos que habían sido grabadas de ellos mismos con antelación. En el trayecto para llegar a sus lugares preasignados, cada uno con su propio televisor se veía proyectado en diapositivas. Cada executor/participante contribuía con su presencia y además recibía un radio a su llegada; en él escuchaban Radio Municipal hasta que en las pantallas apareció la imagen de Marta Minujín, quien explicó que se estaba comunicando en Nueva York y Berlín con Kaprow y Vostell, quienes a su vez describían lo que sucedía en sus propias ciudades a partir de las acciones que cada uno había propiciado. Hacia el final del performance, Minujín leyó un telegrama de Kaprow y recibió una llamada de él, desde Nueva York, a un teléfono que había sido instalado en el escenario en Buenos Aires.

Minujín describió sus eventos de mediación del mundo como señales ambientales.

—DP

Born: 1943, Buenos Aires, Argentina  
Lives: Buenos Aires

One part of a trilogy, an extensive broader international project, was staged by Marta Minujín in Buenos Aires on October 24, 1966; it was entitled *Simultaneidad en simultaneidad* [Simultaneity in Simultaneity] and comprised two other sections that took place simultaneously in different countries. It was Minujín’s intention for her series of events, along with performances by Allan Kaprow in the United States and by Wolf Vostell in Germany, to be transmitted in various communications media at the same time. Using satellites to broadcast video and intercontinental air transportation to fly some of the participants so they could intervene in various settings during the course of the events, she tried to depict the increasing mediatisation of day-to-day experience in the mid-1960s.

Minujín’s own piece consisted of two events, “Invasión instantánea” and “Simultaneidad envolvente” [Instant Invasion and Encircling Simultaneity]. The first employed mass media in the homes of individuals who also served as spectators; the second took place at the theater of the Instituto Torcuato Di Tella. Few people were actually able to witness the entire performance’s various sections, though some aspects of the events could be seen or heard by anyone who had a radio and/or a television.

“Invasión instantánea” consisted of simultaneous telecasts of a recorded video (on the program *Universidad al aire*, on channel 13 TV) as well as ten-minutes of recorded audio broadcast on two radio stations (Radio Libertad and Radio Excelsior). Photographs had been taken and audio and videotapes had been recorded a week earlier at the homes of participants—1000 people living alone in Buenos Aires who had their own television set, radio and telephone. The night that *Simultaneidad en simultaneidad* took place, some of these individuals first saw Minujín on television giving them instructions, and then could see and listen to themselves on their own TVs and radios; at the same time, they received telegrams addressed to them. Through several or all these media, each person could witness him or herself move about and talk, their lives utterly invaded by different forms and tools of communication—for ten minutes.

“Simultaneidad envolvente,” on the other hand, recruited sixty public personalities (reporters, film actors, psychoanalysts, critics) who were photographed, filmed and taped as they entered the Instituto Torcuato Di Tella on October 13, 1966; they were then asked their opinion about the event and about media in general, reversing their usual role. Subsequently, the night of October 24, more than half of these participants returned (wearing the same clothes they had before); as they walked into the same hall on the way to their pre-assigned seats—each equipped with its own television set—they could see and hear their pre-taped images and voices projected in different ways (including slides). Each participant was also given a radio tuned into Radio Municipal until Marta Minujín’s image appeared on the TV screens. She explained she was in contact with Kaprow and Vostell in New York and Berlin, who in turn described what was happening in their own cities based on the actions they had performed. Towards the end of the event, Minujín read a telegram sent by Kaprow and received a call from him from New York on a telephone that had been installed on stage in Buenos Aires.

Minujín described her events depicting the role of media in the world as environmental signals.

—DP



A, B Documentação de happening *Simultaneidad en simultaneidad* [Simultaneidade em simultaneidade] realizado nos dias 13 e 24 de outubro de 1966 no Instituto Torcuato Di Tella

de Buenos Aires e que contou com transmissões ao vivo nos canais 11 e 13, assim como na Radio Libertad. Foto: Marta Minujín Cortesia Henrique Faria Fine Art e Marta Minujín Archivo

C Esboço para *Simultaneidad en simultaneidad*, 1966

A, B Documentación del happening *Simultaneidad en simultaneidad*, realizado en los días 13 y 24 de octubre de 1966 en el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires y que contó con

transmisiones en vivo en los canales 11 y 13, así como emsiones en Radio Libertad. Foto: Marta Minujín Cortesia Henrique Faria Fine Art y Marta Minujín Archivo

C Boceto para *Simultaneidad en simultaneidad*, 1966

A, B Documentation of happening *Simultaneidad en simultaneidad* [Simultaneity in Simultaneity] on October 13th and 24th, 1966, at Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires,

which featured live broadcasts on channels 11 and 13, as well as on Radio Libertad. Photo: Marta Minujín Courtesy Henrique Faria Fine Art and Marta Minujín Archivo

C Sketch for *Simultaneidad en simultaneidad*, 1966



A



B



C

Nasceu: 1977, Santa Maria-RS, Brasil  
Vive: Porto Alegre, Brasil

Segundo Gore Vidal, a memória é como um palimpsesto sobre o qual estamos constantemente a reescrever o passado; sempre que novamente acessadas, as lembranças deixam de ser o que eram, retornando à zona nebulosa do pretérito já transformadas à luz do presente.

Ao fazer uma espécie de literatura, inspirado por Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Adolfo Bioy Casares, Michel Zóximo interfere na história, altera o curso do caudaloso rio da memória, tornando o passado um espaço tão ativo quanto o presente ou a própria ficção científica.

Assim sucedeu com o professor Augusto Mayer, judeu que imigrou da Alemanha para o Brasil, vindo finalmente dar na cidade de Porto Alegre, onde gastou seus melhores anos com pesquisas. Dispôs-se a investigar primeiro as pedras, depois os sólidos voadores, até voltar sua meticulosa atenção a um fenómeno ainda mais curioso que os anteriores, pois que genuinamente imaterial: esferas de energia (ou, se preferirem, campos de força), que como por milagre surgiam em imagens fotográficas das mãos insuspeitas de homens e mulheres comuns.

Numa diminuta sala de aula, encontramos os objetos e imagens que tanto fascínio exerceram sobre Augusto Mayer. Esvaziado da presença humana, o recinto ecoa a fleuma do professor, tão seguro de suas invenções quanto o cientista diante de uma nova descoberta.

—BJS

Nació: 1977, Santa Maria-RS, Brasil  
Reside: Porto Alegre, Brasil

Según Gore Vidal, la memoria es como un palimpsesto sobre el cual estamos constantemente reescribiendo el pasado; siempre que, accedemos a ellos los recuerdos dejan de ser lo que eran, retornando a la zona nebulosa del pretérito ya transformados por la luz del presente.

Al hacer “literatura”, inspirado por Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares, Zóximo interfiere en la historia, altera el curso del caudaloso río de la memoria, volviendo al pasado un espacio tan activo como el presente o la propia ciencia ficción.

Así sucedió con el Prof. Augusto Mayer, judío que inmigró de Alemania hacia Brasil, viniendo finalmente a parar a la ciudad de Porto Alegre, donde ha vivido sus mejores años. Investigador obsesivo, comenzó a investigar primero las piedras, después los sólidos voladores, hasta volcar su meticulosa atención en un fenómeno aún más curioso que los anteriores, una vez que genuinamente imaterial: esferas de energía (o si se prefiere campos de fuerza), que como por milagro surgieron en imágenes fotográficas de las manos insospechadas de hombres y mujeres comunes.

En una diminuta aula, encontramos los objetos e imágenes que tanta fascinación ejercieron en Augusto Mayer. Vacío de presencia humana, el recinto muestra ecos de la impasibilidad del profesor, tan seguro de sus invenciones como un científico frente un nuevo descubrimiento.

—BJS

Born: 1977, Santa Maria-RS, Brazil  
Lives: Porto Alegre, Brazil

Gore Vidal says that memory is like a palimpsest on which we are constantly rewriting the past; whenever memories are accessed again, they cease being what they were and return to the nebulous zone of the past now transformed in the light of the present.

Making some kind of literature inspired by Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, and Adolfo Bioy Casares, Michel Zóximo interferes with history, changing the course of the mighty river of memory to turn the past into a space that is as active as the present or science fiction itself.

He has done the same with the Jewish migrant from Germany, Professor Augusto Mayer, who came to Brazil and settled in Porto Alegre, where he spent his best years researching. He first set out to investigate rocks, then flying solids, until turning his punctilious attention to an even stranger phenomenon, which was genuinely immaterial: spheres of energy (or force fields, if you like), which miraculously appeared in photographic images in the unsuspecting hands of ordinary men and women.

In a tiny classroom we find the objects and images that held such fascination for Augusto Mayer. Devoid of human presence, the space echoes with the phlegmatic spirit of the teacher, as sure of his inventions as the scientist faced with a new discovery.

—BJS



1919–1988

Nasceu: Zurique, Suíça

Viveu: São Paulo, Brasil

A 9ª Bienal dedica-se a diversas manifestações artísticas de exploração de fenômenos da natureza e da cultura, quando imbricados, sendo a arte um campo de experimentação e de criação de mundos. A busca de Mira Schendel adentra, por sua vez, um outro território dessa intercessão, etéreo e delicado, aquele que se dá no campo sutil. Suas obras apresentam tempo e espaço dilatados, flexíveis. A arte para Schendel adquire papel de representação ou comunicação em relação às questões do real, não busca autonomia ante o mundo, mas o que lhe interessa interpelar e materializar são acometimentos da ordem do espiritual, imaterial, o que está presente como transparência.

A pintura sempre esteve presente na trajetória artística de Mira Schendel, mesmo que com algumas pausas. Embora a artista não tenha feito deste o seu suporte prioritário, gerando um corpo expressivo de obras em papel, está nas pinturas o nascedouro de gestos e temas que logo mais seriam desenvolvidos em outras mídias. Suas pinturas exploraram diversas técnicas e materiais. Sobre tela, lona, madeira ou tecido, fizeram uso de óleo e têmpera, por vezes em muitas camadas, mas também se valeram de areia, juta, pó de tijolo, cimento, serragem, cacos de vidro, papel e papelão, além de folhas de ouro. Nas últimas séries que produziu, na década de 1980, passou a incorporar na superfície pictórica elementos tridimensionais, levando sua obra a mais uma vez questionar os limites de dimensão, espaço, corpo.

Mira Schendel nasceu em Zurique e, em 1946, mudou-se para o Brasil. A cidade de Porto Alegre é sua primeira parada, antes de se fixar em São Paulo. Seus momentos iniciais no Brasil são já acompanhados pelo desenvolvimento de suas obras, várias delas pinturas. As décadas de 1950 e 1960 são

particularmente profícuas nesse exercício. Suas obras primeiras têm traços de figuração, representando vasos, xícaras, fachadas e paisagens, embora já aí tenham se mostrado de grande despojamento e simplicidade. A abstração geométrica tão importante naqueles anos no Brasil acaba por ter Mira Schendel como uma de suas representantes. Inicialmente ainda se veem linhas e grades dividindo o espaço pictórico, mas logo mais as formas se soltam, as massas de matéria e cor tomam a superfície, os elementos são desenhados à mão livre, imprecisos e tensos. Depois de muitos anos dedicando-se a trabalhos em papel, com desenhos e monotipias que constituíram o maior volume de sua obra, as pinturas retornam nos anos 1980, com ênfase no uso de madeira, têmpera e folhas de ouro. As três obras presentes nesta exposição, obras da última fase de sua produção, são elaboradas a partir desses materiais.

Os bordados, as costuras, as dobras estão em desenhos, em esculturas-rede em papel, mas não nas suas pinturas. Para Mira, este era um campo do exercício da economia de artifícios, do silêncio e da contenção. Os materiais empregados mostram sua força máxima, e são perturbados apenas por formas geométricas, aberturas, rasgos ou diagonais. A arte e sua história, para Mira Schendel, são um campo de menos interesse, enquanto tema ou ponto de partida. Instigavam-lhe a fenomenologia e outros campos filosóficos, além dos recorrentes questionamentos e exercícios sobre dualidades e sua dissolução – matéria e espírito, corpo e alma, peso e leveza, opacidade e transparência.

—JR

1919–1988

Nació: Zúrich, Suiza

Residió: São Paulo, Brasil

Esta Bienal se dedica a diversas manifestaciones artísticas de exploración de fenómenos de la naturaleza y de la cultura, cuando vinculados, una vez que el arte es un espacio de experimentación y de creación de mundos. La búsqueda de Mira Schendel incursiona, a la vez, por otro territorio de esa intersección, etéreo y delicado, el que ocurre en el campo de lo sutil. Los temas que plantean sus obras están en un tiempo y espacio dilatados, flexibles. El arte, para Schendel, adquiere un papel de representación o comunicación en relación a las cuestiones de lo real, no busca autonomía frente al mundo, sino que, lo que le interesa interpelar y materializar son los acometimientos del orden espiritual, inmaterial, lo que está presente como transparencia.

En la trayectoria artística de Mira Schendel, la pintura siempre estuvo presente, aun cuando con algunas pausas. Aunque la artista no haya hecho de éste su soporte prioritario, generando un conjunto expresivo de obras en papel, está en las pinturas el origen de gestos y temas que luego serían desarrollados en otros medios. Sus pinturas exploraron diversas técnicas y materiales. Sobre tela, lona, madera o tejido, ha utilizado óleo y têmpera, a veces en muchas camadas, pero también se ha valido de arena, yuta, polvo de ladrillo, cemento, aserrín, fragmentos de vidrio, papel y cartón, además de hojas de oro. En las últimas series que produjo, en la década del 1980, comenzó a incorporar en la superficie pictórica elementos tridimensionales, llevando una vez más a su obra a cuestionar los límites de la dimensión, espacio y cuerpo.

Mira Schendel nació en Zúrich y en 1946 se mudó para Brasil. Su primera parada fue en la ciudad de Porto Alegre, antes de radicarse en la ciudad de São Paulo. Sus momentos iniciales en Brasil ya fueron acompañados por el desarrollo de sus obras, muchas de ellas

pinturas. Las décadas de 1950 y 1960 son particularmente profícuas en ese ejercicio. Sus primeras obras tienen rasgos de figuración, representando macetas, tazas, fachadas y paisajes, aunque en ese momento ya se hayan mostrado con gran despojo y simplicidad. La abstracción geométrica, tan importante en aquellos años en Brasil, resulta tener a Mira Schendel como una de sus representantes. Al inicio aún se pueden ver líneas y rejillas dividiendo el espacio pictórico, pero pronto las formas se liberan, las masas de materia y color invaden la superficie, los elementos son dibujados a mano alzada, imprecisos y tensos. Después de muchos años dedicándose a trabajos en papel, con dibujos y monotipias que constituyeron el volumen mayor de su obra, las pinturas retornan en los años 1980, con énfasis en el uso de madera, têmpera y hojas de oro. Las tres obras presentes en esta exposición, obras de la última fase de su producción, son elaboradas a partir de estos materiales.

Los bordados, las costuras, los dobleces están en dibujos, en esculturas-red en papel, pero no en sus pinturas. Para Mira, éste era un campo de ejercicio de economía de artificios, de silencio y de contención. Los materiales empleados muestran su fuerza máxima, y son perturbados solamente por formas geométricas, aberturas, tajos o diagonales. El arte y su historia, para Mira Schendel, son un campo de menor interés como tema o punto de partida. La instigaban la fenomenología y otros campos filosóficos, además de los frecuentes cuestionamientos y ejercicios sobre dualidades y su disolución –materia y espíritu, cuerpo y alma, peso y levedad, opacidad y transparencia–.

—JR

1919–1988

Born: Zurich, Switzerland

Lived: São Paulo, Brazil

This Bienal is concerned with several artistic manifestations exploring the weaving together of phenomena of nature and culture, with art as a field of experimentation and the creation of worlds. Mira Schendel’s work fits into another territory in this intersection, in a delicate and ethereal field of subtleties. Her works are situated in extended, flexible time and space. Art for Schendel assumes a role of representation or communication in relation to issues of the real, not seeking autonomy in relation to the world but interested in questioning and materializing the spiritual and immaterial, which is represented by transparency.

Painting has always been present in Mira Schendel’s career, even if there were pauses here and there. Although not her prime medium, having created an impressive body of work on paper, painting would provide the birthplace for gestures and content that would soon be developed in other media. Her paintings explore various materials and techniques, working on canvas, tarpaulin, wood, or fabric with oil and tempera, often in many layers, but also using sand, jute, brick dust, cement, sawdust, broken glass, paper, cardboard, and gold leaf. In the final series of works, produced in the 1980s, she began to add three-dimensional elements to the picture surface in work that again questioned the limits of dimension, space, and body.

Mira Schendel was born in Zurich and moved to Brazil in 1946, stopping first in Porto Alegre before settling in São Paulo. In the early years in Brazil she was already developing work in painting and the 1950s and 60s are particularly rich in this practice. Her early works contain traces of figuration, depicting vases, cups, buildings, and landscapes, while at the same time displaying a considerably pared-down quality and simplicity. Mira Schendel eventually became a

representative of the geometric abstraction that was so important in Brazil at that time. The picture space is initially divided by lines and grids, but the forms are soon released and the surface occupied by matter and color, with tense, imprecise freehand elements. After many years of working on paper with the drawings and monotypes that form the larger body of her work, she returned to painting in the 1980s, with an emphasis on the use of wood, tempera, and gold leaf, which are the materials used in the three late-period works in this exhibition.

Embroidery, stitching, and folding are employed in the drawings and paper sculptures but not the paintings. Schendel saw this as a field of economy of means, of silence and containment. The materials are used to maximum effect, disturbed only by geometric forms, openings, tears, or diagonals. Art and its history are of lesser interest for Mira Schendel as subject matter or starting point. She was investigating phenomenology and other fields of philosophy, together with recurrent questioning and investigations into dualities and their dissolution—matter and spirit, body and soul, weight and lightness, opacity and transparency.

—JR

A Sem título, 1985  
Tinta acrílica e ouro  
sobre eucatex  
139,5 x 89,5 cm  
Foto: Paulinho Muniz  
Coleção João  
Sattamini, comodante  
Museu de Arte  
Contemporânea de  
Niterói

B *Triângulo de ouro*,  
1984  
Triângulo folheado a  
ouro com pigmento  
de pintura sobre  
eucatex  
120 x 90 cm  
Coleção particular

C Sem título  
(série *Ouro*), 1985  
Pigmento e folha de  
ouro sobre madeira  
120 x 90 cm  
Coleção particular

A Sin título, 1985  
Pintura acrílica y oro  
en eucatex  
139,5 x 89,5 cm  
Foto: Paulinho Muniz  
Colección João  
Sattamini, Museu de  
Arte Contemporânea  
de Niterói

B *Triângulo de ouro*  
[Triângulo de oro],  
1984  
Triângulo bañado en  
oro con pigmento de  
pintura sobre eucatex  
120 x 90 cm  
Colección particular

C Sin título (serie  
*Ouro* [Oro]), 1985  
Pigmento y hoja de  
oro sobre madera  
120 x 90 cm  
Colección particular

A Untitled, 1985  
Acrylic paint and gold  
on eucatex  
139,5 x 89,5 cm  
Photo: Paulinho  
Muniz  
Collection João  
Sattamini, Museu de  
Arte Contemporânea  
de Niterói

B *Triângulo de ouro*  
[Golden Triangle],  
1984  
Triangle plated with  
gold, pigment paint  
on eucatex  
120 x 90 cm  
Private Collection

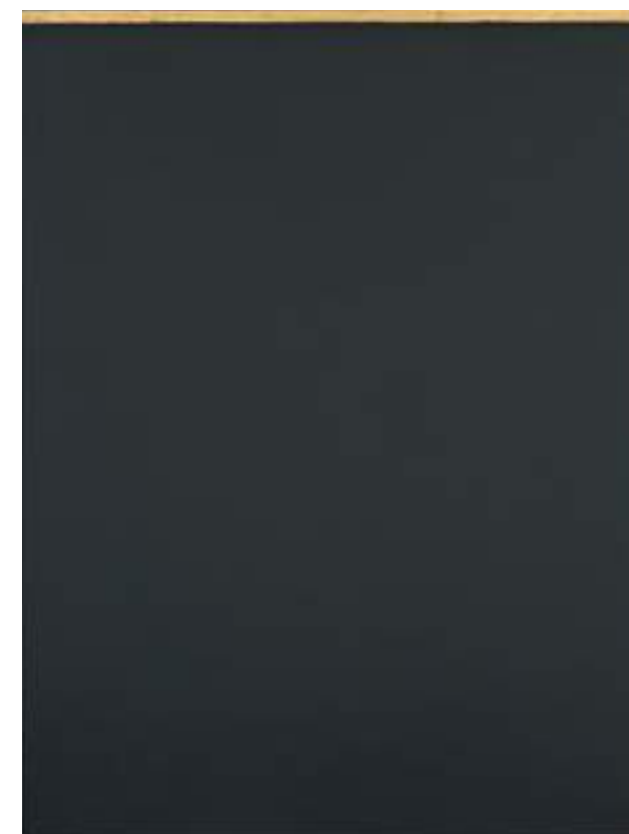
C Untitled (*Ouro*  
[Gold] series), 1985  
Pigment and gold  
leaf on wood  
120 x 90 cm  
Private Collection



A



B



C

**Nasceu:** 1979, Geelong; Victoria, Austrália  
**Vive:** Melbourne, Austrália

#### Os fatos históricos

A ilha de Bougainville, uma região autônoma de Papua-Nova Guiné, está situada no mar de Salomão localizado no nordeste da Austrália. As fontes naturais mais importantes da ilha são o cobre e os coqueiros.

**Meados dos anos 1970:** O surgimento de um movimento de independência leva à uma guerra civil entre o eleitorado local e para fora dos interesses externos voltados para a mineração (um agente crucial aqui é a mina de cobre Panguna). A situação gera o completo isolamento da ilha.

#### A invenção

Isolados de suprimentos do exterior, os habitantes da ilha inventam seus modos de subsistência fornecendo a si próprios energia e combustível para operarem. Eles constroem sistemas de refino e de geração de eletricidade provisórios que funcionam com biodiesel feito a partir da copra, a polpa do coco seca.

#### A obra

Para sua contribuição para a Bienal, Nicholas Mangan presta homenagem ao uso do óleo de coco pelo exército revolucionário de Bougainville. Ele constrói uma refinaria de copra para produzir a fonte de energia que ilumina sua instalação e alimenta o seu projetor. O surgimento provisório dessa refinaria refere-se à necessidade específica de inventar e improvisar durante o histórico bloqueio de Bougainville. O filme projetado, bem como as gravuras sobre as placas de cobre, reúnem imagens de arquivo (cenas encontradas para o filme e material impresso ou fotos para as gravuras) da revolução de Bougainville e da luta em torno dos direitos da mina de cobre.

—SDM

**Nació:** 1979, Geelong; Victoria, Australia  
**Reside:** Melbourne, Australia

#### Los hechos históricos

La isla de Bougainville, región autónoma de Papua Nueva Guinea, se encuentra en el mar de Salomón al noreste de Australia. Los recursos naturales más importantes de la isla son el cobre y los cocoteros.

**Mediados de los años setenta:** el surgimiento de un movimiento independentista propicia el estallido de una guerra civil entre los grupos locales de votantes y los intereses externos por la minería (un jugador crucial aquí es la mina de cobre Panguna). La situación conduce al aislamiento completo de la isla.

#### La invención

Una vez cortados los suministros del exterior, los isleños tienen que inventar formas de subsistencia, de proporcionarse combustible y energía para funcionar. Así, construyen sistemas provisionales de refinación y de generación de electricidad con base en biodiesel hecho de copra, la pulpa seca de los cocos.

#### La obra

Como contribución a la Bienal, Nicholas Mangan rinde homenaje al uso del aceite de coco por parte del Ejército Revolucionario de Bougainville. Construye una refinaria de copra para producir la fuente de energía que ilumina su instalación artística y alimenta la proyección de la película. El aspecto provisional de esta refinaria se refiere a la necesidad de inventar e improvisar durante el bloqueo histórico de Bougainville. La película proyectada, así como los grabados en las placas de cobre, reúnen imágenes de archivo (metraje encontrado para la película y material impreso para los grabados) de la revolución de Bougainville y del conflicto de los derechos sobre la mina de cobre.

—SDM

**Born:** 1979, Geelong; Victoria, Australia  
**Lives:** Melbourne, Australia

#### The historical facts

Bougainville Island, an autonomous region of Papua New Guinea, is located in the Solomon Sea to the Northeast of Australia. The island's most important natural resources are copper and coconut trees.

**Mid 1970s:** Emergence of an independence movement leads to the breakout of a civil war between local constituencies and outside mining-driven interests (a crucial player here is the Panguna Copper Mine). The situation leads to the island's complete isolation from the outside.

#### The invention

Cut off from supplies from the outside, the islanders have to invent ways of subsistence, of providing themselves with fuel and energy to operate. They build provisional refining and electricity-generating systems that run on biodiesel made from copra, the dried meat of coconuts.

#### The work

For his contribution to the 9th Bienal, Nicholas Mangan renders homage to the Bougainville Revolutionary Army's use of coconut oil. He builds a copra refinery to produce the source of energy that illuminates his art installation and powers the film projection. The provisional appearance of this refinery refers to the ad hoc need to invent and improvise during Bougainville's historical lock-down. The projected film, as well as the etchings on the copper plates, brings together archival images (found footage for the film and printed matter or photos for the etchings) from the Bougainville revolution and the strife around the rights to the copper mine.

—SDM

A, B *Excertos de Progress in Action* [Progresso em ação], 2012-13 vídeo, 4 min 18 s Cortesia do artista e da Sutton Gallery, Melbourne, Austrália

C, D *Progress in Action*, 2012-13 aço, galões, cocos, macaco de carro, óleo de coco refinado, gerador de diesel modificado, lona; projetor, vídeo, loop contínuo dimensões variáveis Cortesia do artista, Sutton Gallery, Austrália, e Labor, México

A, B *Stills del video Progress in acción* [Progreso en acción], 2012-13 4 min 18 s Cortesia del artista y Sutton Gallery, Australia

C, D *Progress in Action*, 2012-13 Tambores de acero, bidones, gato del coche, acero, cocos, aceite refinado de coco, generador de diesel modificado, proyector, lona, video, loop continuo Dimensiones variables Cortesia del artista, Sutton Gallery Australia y Labor Mexico

A, B *Video stills from Progress in action*, 2012-13 4 min 18 s Courtesy the artist and Sutton Gallery, Australia

C, D *Progress in Action*, 2012-13 Steel drums, jerry cans, car jack, steel, coconuts, refined coconut oil, modified diesel generator, projector, tarpaulin, video colour, silent continuous loop Dimensions Variable Courtesy of the artist, Sutton Gallery, Australia and Labor Mexico



A



B



D



C

Nasceu: 1985, Buenos Aires, Argentina  
Vive: Buenos Aires

Até que ponto nossa vida interior – intimidade, afetos e emoções – está em sintonia com o que se passa e processa no plano universal? Haveria alguma correspondência entre nossos batimentos cardíacos e o pulsar de determinada estrela em uma recôndita dobra do espaço sideral? Música é matemática, tanto quanto a física, portanto, o tempo é, ele também, música e, consequentemente, o ritmo de nosso coração – disparado pelas emoções – poderia ser interpretado como uma canção ou como nosso próprio relógio interior.

No afã de suspender o tempo para perpetuar uma paixão, Bacal chegou a remover os dois principais ponteiros de um relógio, passando a contá-lo exclusivamente através dos segundos, tornando o presente sua única e exclusiva unidade de medida. Para a 9ª Bienal, o artista volta sua atenção ao relógio atômico do Observatório Nacional, guardião absoluto da suposta “hora certa”, órgão do governo federal cuja missão é impedir qualquer recuo ou atraso cronológico no curso da vida dos brasileiros.

Intrigado desde a infância pela voz robótica e enigmática responsável por informar as horas na Argentina através do telefone, Bacal decidiu investigar quem seria a dona do timbre brasileiro,

*La flecha de la nostalgia* [O vetor da saudade], 2013  
Em colaboração com Sebastián Villar Rojas e Eloi Cruz

Linha telefônica:  
0800-0000-130, disponível 24h, de 13 setembro a 10 de novembro, desde telefones brasileiros.

desde a década de 1970 atendendo às chamadas da população através do número 130. Encontrou Eloi, uma senhora de setenta anos cuja voz inconfundível preserva a mesma cadência imortalizada pelo áudio original. Mas o que sucedeu com essa mulher? O que mudou ao longo das três últimas décadas, não apenas na vida de Eloi, mas na de todos nós?

Muitas são as possíveis respostas, a começar pelos telefones celulares que fizeram cair em desuso o serviço de hora certa; mas para muito além do avanço tecnológico que nos fez esquecer a voz de Eloi, o tempo imprime as fundas marcas da saudade, possivelmente a medida mais precisa da passagem dos anos, meses, horas, minutos e segundos em nossas vidas.

Disque 0800-0000-130 para ouvir *Flecha de la nostalgia* [O vetor da saudade].

—BJS

Nació: 1985, Buenos Aires, Argentina  
Reside: Buenos Aires

¿Hasta qué punto nuestra vida interior –intimidad, afectos y emociones– está en sintonía con lo que pasa y se procesa en el plano universal? ¿Habría alguna correspondencia entre nuestro ritmo cardíaco y el pulsar de determinada estrella en una recôndita curva del espacio sideral? Música es matemática, tanto como la física, por lo tanto el tiempo también es música y, consecuentemente, el ritmo de nuestro corazón –disparado por las emociones– podría ser interpretado como una canción o como nuestro propio reloj interior.

En el afán de detener el tiempo para perpetuar una pasión, Bacal retiró los dos principales punteros de un reloj, pasando a contar el tiempo exclusivamente a través de los segundos, haciendo del presente su única y exclusiva unidad de medida. Para la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, el artista vuelca su atención en el reloj atômico del Observatorio Nacional, guardián absoluto de la hora correcta, órgano del Gobierno Federal cuya misión es impedir cualquier retroceso o atraso cronológico en el “curso de la vida” de los brasileños.

Intrigado desde su infancia con la voz robótica y enigmática responsable por informar la hora en Argentina a través del teléfono, Bacal decidió investigar

*La flecha de la nostalgia*, 2013  
En colaboración con Sebastián Villar Rojas y Eloi Cruz

Línea telefónica  
0800-0000-130, disponible 24h, de 13 de setiembre a 10 de noviembre, desde teléfonos brasileños.

quién sería la dueña del tono brasileño, desde la década de 1970 atendiendo a las llamadas de la población a través del número 130. Eloi es hoy una señora de 70 años, cuya voz inconfundible preserva la misma cadencia inmortalizada por el audio original. ¿Pero qué le ha sucedido a esta mujer? ¿Qué ha cambiado a lo largo de las tres últimas décadas, no solo en la vida de Eloi, sino en la de todos nosotros?

Son muchas las posibles respuestas, comenzando por los teléfonos celulares que han hecho caer en desuso el servicio hora-exacta; pero para muchos, más allá del avance tecnológico que nos ha hecho olvidar la voz de Eloi, el tiempo imprime profundas marcas de nostalgias, posiblemente la medida más precisa del paso de los años, meses, horas, minutos y segundos en nuestras vidas.

Marque al número telefónico 0800-0000-130 para escuchar *La flecha de la nostalgia*.

—BJS

Born: 1985, Buenos Aires, Argentina  
Lives: Buenos Aires

How much is our inner life—intimacy, feelings, and emotions—in tune with what goes on and is processed on the universal level? Is there any relationship between our heartbeats and the pulsation of a particular star in some hidden corner of outer space? Music is mathematics, as much as physics, therefore time itself is also music, and, in so being, the pace of our heart—triggered by emotions—could be interpreted like a song or as our own inner clock.

In an effort to suspend time to prolong passion, Bacal once removed the two main hands of a clock, allowing time to be counted only in seconds thus making the present its sole and exclusive unit of measurement. For the 9th Bienal, he turns his attention to the atomic clock at the National Observatory—the absolute guardian of the so-called “right time”—a federal government body the responsibility of which is preventing any chronological decrease or delay in the course of the lives of Brazilians.

Intrigued since childhood by the enigmatic robotic voice in charge of telling the Argentine people the time over the telephone, Bacal has decided to discover the owner of the Brazilian voice of the speaking clock, who, since the 1970s, has been serving Brazilians dialing 130.

*La flecha de la nostalgia* [Nostalgia Arrow], 2013  
In collaboration with Sebastián Villar Rojas and Eloi Cruz

Phone line 0800-0000-130, available 24h, September 13 - November 10, from Brazilian telephones.

He found Eloi, a woman in her seventies whose unmistakable voice retains the same cadence immortalized by the original audio. But what happened to this woman? What has changed over the past three decades, not just in the life of Eloi, but also in the lives of all of us?

There are many possible answers, starting with the mobile phones that have caused the speaking-clock service to fall into disuse; but much more than the technical advances that have led us to forget Eloi’s voice, time imprints deep marks of nostalgia, possibly a more accurate measure of the passage of years, months, hours, minutes, and seconds in our lives.

Dial 0800-0000-130 to listen to *La flecha de la nostalgia* [Nostalgia Arrow].

—BJS

0800

0000130



Nasceu: 1974, Ubon Ratchathani, Tailândia  
Vive: Bangcoc, Tailândia

Existem planos de construir um zoológico. Existem planos de construir um zoológico simulando um clima ártico. Existem planos de construir esse zoológico em Chiang Mai, no norte da Tailândia. Existem planos de inaugurar esse zoológico em 2013.

Pratchaya Phinthong sempre foi fascinado por esses planos e conseguiu até visitar o canteiro de obras. Após as visitas ele tirou fotos coloridas em filme de 35 mm, que forneceram o material para uma projeção sincronizada de slides em dois canais.

Esse interesse em observar e examinar como as mudanças climáticas estão representadas, replicadas e reforçadas traz o artista para o Alasca no verão de 2013. No local, ele fotografa os dois quilômetros de comprimento do Exit Glacier causado pelo aquecimento global. Essas imagens são reunidas em outra projeção de slides.

—SDM

Nació: 1974, Ubon Ratchathani, Tailandia  
Reside: Bangkok, Tailandia

Hay planes para construir un zoológico. Hay planes para construir un zoológico simulando un clima ártico. Hay planes para construir este zoológico en Chiang Mai, norte de Tailandia. Hay planes para abrir este zoológico en 2013.

Pratchaya Phinthong quedó fascinado por estos planes y ha conseguido visitar las obras. En sus visitas tomó fotos en película de diapositivas de color de 35mm, lo que le proporcionó material para una proyección sincronizada de dos canales.

Este interés en observar y examinar cómo el cambio climático es representado, replicado y reforzado lleva al artista a Alaska en el verano de 2013. En el terreno, fotografía el largo declive de 2 kilómetros del glaciar Exit causado por el calentamiento global. Estas imágenes se dan cita en otra proyección de diapositivas.

—SDM

Born: 1974, Ubon Ratchathani, Thailand  
Lives: Bangkok, Thailand

There are plans to build a zoo. There are plans to build a zoo simulating an Arctic Climate. There are plans to build this zoo in Chiang Mai, in Northern Thailand. There are plans to open this zoo in 2013.

Pratchaya Phinthong has been fascinated by these plans and has managed to visit the construction site. Upon his visits he took photos on 35mm color slide film, which provided the materials for a two-channel synchronized slide projection.

This interest in observing and examining how climate change is represented, replicated and reinforced brings the artist to Alaska in the summer of 2013. On site, he photographs the 2-kilometer-long (1.25-mile-long) recession of the Exit Glacier caused by global warming. These images come together in another slide projection.

—SDM

*Year Without a Summer* [Ano sem verão], 2011–13  
Projeção de slides, fotografias, linha de pescar  
Cortesia Pratchaya Phinthong e gbagency, Paris



*Year Without a Summer* [Año sin verano], 2011–13  
Proyector de diapositivas, fotografías, hilo de pescar  
Cortesia Pratchaya Phinthong y gbagency, Paris



*Year Without a Summer*, 2011–13  
Slide projector, photographs, fishing line  
Cortesia Pratchaya Phinthong and gbagency, Paris

1925–2008

Nasceu: Port Arthur, EUA

Viveu: Captiva Island, EUA

Robert Rauschenberg dedicou grande parte de sua carreira à realização de diferentes experimentos sobre o uso e o desenvolvimento de novas formas de encarar as tecnologias conjuntamente com a arte; a partir daí, ele se envolveu em diversos projetos, incluindo a célebre iniciativa Experiments in Art and Technology, bem como uma participação na Art & Technology, do Los Angeles County Museum – LACMA, com o qual Rauschenberg desenvolveu a singular obra *Mud* [Musa de lama].

Art & Technology surgiu com a proposta de reunir um artista contemporâneo e uma corporação de alta tecnologia para viabilizar e estimular novas formas de arte. Em 1967, os curadores Maurice Tuchman e Jane Livingston, do LACMA, começaram a negociar com artistas e empresas do setor industrial, apostando na possibilidade de colaborações efetivas. No caso de Rauschenberg, engenheiros e funcionários da Teledyne Corporation, especialmente Frank LaHaye y Lewes Ellmore, participaram de perto da execução e fabricação da obra de lodo em erupção. Tomando como referência o depósito de lodo quente (fervido) no Yellowstone National Park, nos Estados Unidos, Rauschenberg teve a ideia que serviu como ponto de partida para o trabalho que realizaria em colaboração com a Teledyne Corporation.

Se comparado com o histórico de colaborações entre artistas e empresas, o encontro e o diálogo entre Rauschenberg e a Teledyne foram bastante excepcionais. Em 1968, teve início em Los Angeles um longo período de dois anos para o desenvolvimento de um projeto que estimulasse o espectador não apenas visualmente, mas também por meio de vibrações sonoras, audíveis ou não. Depois que a ideia em sua mente assumiu contornos mais definidos, Rauschenberg decidiu que *Mud Muse* deveria ser um grande tanque de lodo que aparentasse flutuar três polegadas acima do chão. Com sons pré-gravados, incluindo pássaros cantando, notas

musicais, o oceano e gravações de sons emitidos por máquinas, bem como alguns outros gerados por visitantes no contexto da instalação, a obra envolveria formas auditivas de representação do mundo por meio de uma seleção realmente aleatória. Estes sons ativariam a erupção ou o movimento do lodo em diferentes pontos do tanque, gerando assim uma experiência de imagem contemplativa e/ou, para muitos, hipnótica.

A hipótese do artista partia da ideia de que a tecnologia da época estava repleta de qualidades profundas; de que a arte é uma manipulação criativa de materiais e processos; e de que os novos desenvolvimentos tecnológicos poderiam ser melhor compreendidos pelos artistas se estes estivessem em diálogo com técnicos e/ou cientistas especialistas, que ainda tinham a vantagem de contar com os recursos que uma empresa como a Teledyne podia oferecer. Assim, os engenheiros da Teledyne se dedicaram à tarefa de pesquisar maneiras de ativar o lodo por meio de ondas sonoras.

O tamanho atual do tanque, 2,7 × 3,6 metros, é muito menor do que aquele originalmente cogitado por Rauschenberg, de 4,8 × 6,4 metros, que foi reduzido de acordo com o maior tamanho passível de ser transportado por via aérea naquele tempo. O tanque, com paredes de plexiglas, tem uma “saia” de alumínio, que serve para cobrir o mecanismo elétrico e hidráulico. Já na etapa final do projeto, Rauschenberg finalizou as soundtracks que mesclaria para fazer o lodo borbulhar por meio de um sistema aleatório, controlado por microfones posicionados em diversas partes do recipiente.

No funcionamento de *Mud Muse*, o som é um impulso que se transforma em sinal elétrico para, então, distribuir-se em diversas dinâmicas.

—DP

1925–2008

Nació: Port Arthur, EEUU

Residió: Captiva Island, EEUU

Robert Rauschenberg dedicó gran parte de sus carrera a realizar distintos experimentos sobre el uso y el desarrollo de nuevas formas de enfrentar las tecnologías en combinación con el arte; desde ahí surgieron diversos involucramientos en distintos proyectos incluyendo la reconocida iniciativa Experiments in Art and Technology – E.A.T., así como su participación en Art & Technology, del Los Angeles County Museum – LACMA para y con el cual Rauschenberg desarrolló una obra tan singular como lo es *Mud* [Musa de barro].

Art & Technology comenzó con la intención de reunir a un artista contemporáneo con una corporación de alta tecnología para propiciar e inducir hacia nuevas formas de arte. A partir de 1967 los curadores del LACMA, Maurice Tuchman y Jane Livingston, negociaron entre artistas e industrias, apostando a la posibilidad de colaboraciones efectivas. Teniendo como referencia los depósitos de lodo hirviendo en el Parque Nacional de Yellowstone en Estados Unidos, Rauschenberg ideó el punto de partida para el trabajo que realizaría en colaboración con Teledyne Corporation, en particular, el artista trabajó de forma cercana con los ingenieros Frank LaHaye y Lewes Ellmore en la ejecución y la fabricación de la obra del lodo en erupción.

El diálogo y el encuentro entre Rauschenberg y Teledyne fue uno bastante excepcional en el historial de casos de colaboración entre industria y artistas. En 1968 en Los Ángeles comenzó un largo período de dos años para el desarrollo de un proyecto que estimulara al espectador no sólo visualmente sino además mediante sonidos auditivos y no-auditivos. Una vez que la idea tomó mayor forma en la mente de Rauschenberg, éste decidió que *Mud Muse* debía ser un gran tanque de lodo que aparentara estar flotando, a tres pulgadas del piso. Con sonidos pregrabados incluyendo pájaros cantando, notas musicales, el océano y grabaciones de sonidos emitidos por máquinas, así como

algunos más generados por visitantes en el contexto de la instalación, la obra encapsularía formas auditivas de representación del mundo, mediante una colección realmente aleatoria. Estos sonidos activarían la erupción o el movimiento del lodo en distintos puntos del tanque, generando así una experiencia de imagen contemplativa y/o hipnótica para muchos.

La hipótesis del artista partía de la idea de que la tecnología estaba repleta de cualidades profundas; que el arte es una manipulación creativa de materiales y procesos; y que los nuevos desarrollos en tecnología podían ser mejor entendidos por los artistas en diálogo con técnicos y/o científicos especialistas que además contaban con los recursos que una empresa como Teledyne podía poner sobre la mesa. Así que los ingenieros de Teledyne se dieron a la tarea de investigar formas de activar el lodo mediante ondas de sonido.

El tamaño actual del tanque, 2,7 × 3.6 metros, es mucho menor al tamaño originalmente contemplado por Rauschenberg que era de 4.8 × 6.4 metros, el cual fue reducido de acuerdo con el mayor tamaño transportable vía aérea en aquel entonces. El tanque con paredes de plexiglas contiene una “falda” de aluminio que sirve para cubrir el mecanismo eléctrico y de aire comprimido. Ya en la etapa final del proyecto, Rauschenberg finalizó los *soundtracks* que mezclaría para activar las burbujas de lodo mediante un sistema aleatorio controlado por micrófonos localizados en diversas partes del recipiente.

*Mud Muse* –en funcionamiento– existe con sonido, es un impulso que se convierte en señal eléctrica y luego se distribuye en varias dinámicas.

—DP

1925–2008

Born: Port Arthur, USA

Lived: Captiva Island, USA

Much of Robert Rauschenberg’s work involved experiments to develop new ways of dealing with technologies in the context of art. This led him to participate in various projects, such as the well-known Experiments in Art and Technology, and in the Art and Technology program of the Los Angeles County Museum of Art – LACMA, for which he made a unique work entitled *Mud Muse*.

The Art & Technology program began with the intention of pairing a contemporary artist with a high-tech company to foster new forms of art. As of 1967, LACMA curators Maurice Tuchman and Jane Livingston negotiated between artists and the industry in order to promote effective collaborations. Rauschenberg’s original concept for the work he would carry out in collaboration with Teledyne referred to the mudpots—pools of hot bubbling mud—at Yellowstone National Park in USA. In Rauschenberg’s case, engineers and the staff of the Teledyne Corporation, especially Frank LaHaye and Lewes Ellmore participated closely in the development and fabrication of the artwork.

The association between Rauschenberg and Teledyne was a rather exceptional case in the history of collaboration between industry and artists. The two-year-long development of the project began in 1968 in Los Angeles, and involved stimulating viewers not only visually, but through sound and infrasound. Once the concept took shape in Rauschenberg’s mind, he decided that *Mud Muse* should be a large tank, filled with mud, which looked like it was floating three inches off the floor. Pre-taped sounds such as bird songs, musical notes, ocean waves and machine noise could be heard along with the noise generated by the installation’s visitors; with this random collection of noise, the work encapsulated auditory forms of representation of the world. Sound-activated triggers made the mud bubble and flow at different points in the tank,

generating a contemplative or hypnotic visual experience.

Rauschenberg’s hypothesis was based on the idea that technology was full of profound qualities; that art is a creative manipulation of materials and processes; and that new developments in technology could be better understood by artists if they were in contact with specialized technicians and/or scientists who also had access to the resources that a company such as Teledyne could provide. Thus Teledyne’s engineers put themselves to the task of finding ways to activate the mud bubbles with sound waves.

The tank’s actual size, 2.7 × 3.6 meters, is much smaller than what Rauschenberg had originally contemplated (4.8 × 6.4 meters) because it was the largest that could be air-freighted at the time. The Plexiglas tank has an aluminum skirt that conceals the electrical components and compressed air mechanism. In the project’s final phase, Rauschenberg mixed the soundtrack that activated the mud bubbles through a random system controlled by microphones situated in various spots on the container.

*Mud Muse*, when active, exists with sound—an impulse that becomes an electrical signal and then sparks a series of dynamics.

—DP

*Mud Muse* [*Musa de lama*], 1969–1971  
Tanque de lodo, som  
Foto: Moderna  
Museet, Stockholm

© Robert  
Rauschenberg: Mud  
Muse, 1969–1971/  
Licenciado por  
AUTVIS, Brasil.

*Mud Muse*, [*Musa de barro*], 1969–1971  
Tanque de lodo,  
sonido  
Foto: Moderna  
Museet, Stockholm

© Robert  
Rauschenberg: Mud  
Muse, 1969–1971/  
Licenciado por  
AUTVIS, Brasil.

*Mud Muse*, 1969–1971  
Tank filled with mud,  
sound  
Photo: Moderna  
Museet, Stockholm

© Robert  
Rauschenberg: Mud  
Muse, 1969–1971/  
Licensed by AUTVIS,  
Brazil.



*A última aventura:*  
*jatão*, 2011  
150 × 100 cm  
Fotografia digital  
Cortesia da artista

Romy Pocztaruk  
(1983, Porto Alegre,  
Brasil; Porto Alegre)  
foi convidada para  
registrar suas  
impressões no  
encontro "Escritos  
em prisões", na  
ilha do Presídio, no  
dia 9 de novembro  
de 2013.

*A última aventura:*  
*jatão* [La última  
aventura: jatão], 2011  
150 × 100 cm  
Fotografia digital  
Cortesia de la artista

Romy Pocztaruk  
(1983, Porto Alegre,  
Brasil; Porto Alegre)  
fue invitada para  
registrar sus  
impresiones en el  
encuentro "Escribir  
en prisión", en la Ilha  
do Presídio [isla del  
presidio], en 9 de  
noviembre de 2013.

*A última aventura:*  
*jatão* [The Last  
Adventure: jatão],  
2011  
150 × 100 cm  
Digital photography  
Courtesy the artist

Romy Pocztaruk  
(1983, Porto Alegre,  
Brazil; Porto Alegre)  
was invited to shoot  
her impressions on  
the session "Writing  
in Prison", at Ilha  
do Presídio [prison  
island], on November  
9th, 2013.



JATÓES

JATÓES

ENTRADA



SAÍDA

Park Belia Flor

Nasceu: 1975, Madri, Espanha  
Vive: Madri, Espanha, e Belo Horizonte, Brasil

Quando criança, Sara Ramo se indagava se haveria um cemitério para os dinossauros, aquelas gigantescas criaturas da pré-história. A curiosidade infantil sobre o passado imemorial de nosso planeta cedeu lugar a uma série de questionamentos acerca do universo, fosse ele o espaço imediato no qual vivemos e experimentamos nossas angústias filosóficas – universo particular – ou mesmo o espaço remoto e intangível onde tudo haveria começado, inalcançável fisicamente, embora passível de ser sondado pela engenhosidade humana. Mas a artista não parece fazer distinção entre esses dois planos, uma vez que ambos são ocultos e misteriosos, verdadeiros mananciais de ideias, sonhos e elucubrações.

Nosso esforço histórico, enquanto humanidade, tem sido o de ordenar o caos, dele extrair sentido, encontrando correspondências entre passado e futuro, material e imaterial, realidade e ficção. Como no universo de Ramo tudo parece ser obra da imaginação humana, logo se supõe que o Universo é tão ficcional quanto suas imagens, mentais, escultóricas ou fotográficas.

Na 9ª Bienal, Sara Ramo decidiu construir seu próprio cemitério de dinossauros. Não se trata de um museu de história natural que, por sua vez, também é um cemitério, mas de um espaço de exploração imaginária, onde a arqueologia da infância de Sara – os parquinhos por onde passava, muitos dos quais já extintos – ganha corpo e forma através dessas figuras tão sólidas em nosso imaginário quanto difusas em nossa percepção do tempo e da vida neste planeta.

Por meio da colaboração estabelecida com a fábrica Mamoan – empresa familiar de Belo Horizonte que produz parquinhos com a mesma tecnologia

e design empregada há pelo menos três décadas atrás –, o dinossauro de feições naïf ganha vida, assume formas impensáveis e singulares na brincadeira escultórica em que se lança a artista, transformando a estrutura de ferro segundo sua própria imaginação.

Tal qual Alice abrindo a porta de um mundo fantástico, a artista constrói um mundo onde familiaridade e estranhamento são portais para que possamos transitar pelo tempo e pelo espaço, alcançando nossas memórias como quem acessa a pré-história, imagina o Big Bang, ou simplesmente recorda o sonho da noite anterior.

—BJS

Nació: 1975, Madrid, España  
Reside: Madrid y Belo Horizonte, Brasil

Cuando niña, Sara Ramo se preguntaba sobre adónde irían los dinosaurios antes de morir. ¿Habría un cementerio para las gigantescas criaturas pre-históricas?

La curiosidad infantil sobre el pasado inmemorial de este planeta cedió lugar a una serie de interrogantes acerca del universo, ya se tratara del espacio en el cual vivimos y experimentamos nuestras angustias filosóficas –universo particular– o del espacio remoto e intangible donde todo habría comenzado, inalcanzable físicamente, aunque pasible de ser analizado por el ingenio humano. Pero la artista no parece distinguir entre estos dos planos, una vez que ambos son ocultos y misteriosos, verdaderos mananciales de ideas, sueños y elucubraciones.

Nuestro esfuerzo histórico, como humanidad, ha sido en el sentido de ordenar el caos, y extraer sentido del mismo, encontrando correspondencias entre pasado y futuro, material e inmaterial, realidad y ficción. Como en el universo de Ramo todo parece ser obra de la imaginación humana, entonces se asume que el Universo es tan ficcional como sus imágenes mentales, escultóricas o fotográficas.

En la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, Sara Ramo decidió construir su propio cementerio de dinosaurios. No se trata de un museo de historia natural, que a su vez es también un cementerio, sino de un espacio de exploración imaginaria, donde la arqueología de la infancia de Sara –los parques de juegos por donde pasaba, muchos ya extintos– gana cuerpo y forma a través de esas figuras tan sólidas en nuestro imaginario como difusas en nuestra percepción del tiempo y de la vida en este planeta.

Mediante la colaboración establecida con el fábrica Mamoan –empresa

familiar en Belo Horizonte que produce *playgrounds* con la misma tecnología y el diseño empleado hace al menos tres décadas–, llos dinosaurios de característica naïf ganan vida, toman formas inimaginables y únicas en el juego escultórico que se involucra la artista, transformando la estructura de hierro de acuerdo a su propia imaginación.

Tal como Alicia abriendo la puerta de un mundo fantástico, la artista construye un mundo donde familiaridad y extrañeza son portales para que podamos transitar por el tiempo y por el espacio, alcanzando nuestras memorias como quien accede a la pre-historia, imagina el big bang, o simplemente recuerda lo que soñó la noche anterior.

—BJS

Born: 1975, Madrid, Spain  
Lives: Madrid, Spain, and Belo Horizonte, Brazil

As a child, Sara Ramo wondered if there was a cemetery for dinosaurs, those giant prehistoric creatures. Childhood curiosity about the distant past of our planet gave way to a series of questions about the universe, be it the immediate space in which we live and test out our philosophical anxieties—the private universe—or the remote intangible space where everything began, physically unreachable yet capable of being probed by human ingenuity. But the artist seems to make no distinction between those two planes, since both are hidden and mysterious, and genuine wellsprings of ideas, dreams, and musings.

Our historical efforts as mankind have been concerned with organizing chaos, extracting meaning from it, finding connections between past and future, material and immaterial, reality and fiction. As everything in Ramo's universe seems to be the work of human imagination, the Universe is therefore deemed to be as fictional as her mental, sculptural, or photographic images.

For the 9th Bienal, Sara Ramo decided to build her own dinosaur cemetery. This is not something like a natural history museum, which is also a cemetery in its own right, but rather a space of imaginary exploration, where the archaeology of her childhood—the playgrounds she visited, many now extinct—acquire body and form through figures that are as solid in our imagination as they are diffuse in our perception of time and life on this planet.

Through the collaboration established with the factory Mamoan—a family business in Belo Horizonte that produces playgrounds with the same technology and design employed for at least three decades ago—the dinosaur with naïf features comes alive, takes

unthinkable and unique forms in the sculptural jokingly played by the artist, transforming the iron structure according to her own imagination.

Just as Alice opened the door to a fantasy world, the artist has constructed a world in which familiarity and strangeness are doorways through which we can travel in time and space, reaching our memories just as someone accessing prehistory, imagining the Big Bang, or simply remembering last night's dream.

—BJS





Nasceu: 1977, Caracas, Venezuela  
Vive: Caracas

Que sensação é essa, tão tremenda quanto sublime, capaz de suspender o tempo, nos fazendo esquecer da vida, da morte, de nós mesmos? Os fenômenos naturais, para muito além da arte, nos atingem com a intensidade de um tufão, a força de uma gigantesca vaga ou a beleza de uma chuva de asteróides. Segundo relatos, fictícios ou não, há um momento quando no coração do cataclismo, no centro do ciclone, ficamos em suspenso, abandonamos a humanidade para nos tornarmos universais: Justine contemplando o fim dos tempos em *Melancholia* (filme de Lars Von Trier), o personagem do escritor Edgar Allan Poe no meio do Maelström (torvelinho) ou o geógrafo brasileiro que ao medir os ventos no olho do furacão descreve a sonolência que o abate e o êxtase que lhe assoma ao entregar-se por completo às forças da natureza.

Os fenômenos naturais são, portanto, razão de fascínio para Suwon Lee, que fotografa as estrelas, a aurora boreal, o sol da meia-noite ou os relâmpagos de Catatumbo, um campo imantado cuja força magnética produz descargas elétricas sobre um rio da Venezuela - incessantemente, uma torrencial chuva de raios transforma noite em dia, riscando o céu com agulhas luminosas, tão fantásticas quanto aterradoras.

Assim, o brilho de uma estrela que talvez nem mais exista, tamanha a distância que nos separa da luz emanada por astros perdidos em insuspeitas partes do universo, tem o condão de reconciliar o homem com a natureza, uma vez que dimensiona a vida sob uma percepção do tempo para muito além da escala humana, alinhando nossa existência com o plano universal.

—BJS

Nació: 1977, Caracas, Venezuela  
Reside: Caracas

¿Qué sensación es esa, tan tremenda como sublime, capaz de dejar el tiempo en suspenso, haciéndonos olvidar de la vida, de la muerte, de nosotros mismos? Los fenómenos naturales, mucho más allá del arte, nos afectan con la intensidad de un tifón, la fuerza de una ola gigante o la belleza de una lluvia de asteroides. Según algunos relatos, ficticios o no, existe un momento que en el corazón del cataclismo, en el centro del ciclón, quedamos suspendidos, abandonamos la humanidad para volvernos universales: Justine contemplando el fin de los tiempos en *Melancholia* (película de Lars Von Trier), el personaje del escritor Edgar Allan Poe en el medio del Maelström (torbellino) o el geógrafo brasileño que al medir los vientos en el ojo del huracán describe la somnolencia que lo abate y el éxtasis que siente al entregarse completamente a las fuerzas de la naturaleza.

Los fenómenos naturales son, por lo tanto, motivo de fascinación para Suwon Lee, que fotografía las estrellas, la aurora boreal, el sol de medianoche o los relámpagos del Catatumbo, un campo imantado cuya fuerza magnética genera descargas eléctricas sobre un río de Venezuela. Incesantemente, una torrencial lluvia de rayos transforma la noche en día, surcando el cielo con agujas luminosas, tan fantásticas como aterradoras.

De este modo, el brillo de una estrella que quizá ni siquiera exista más, tal es la distancia que nos separa de la luz emanada por astros perdidos en insospechadas partes del universo, tiene el poder de reconciliar al hombre con la naturaleza, ya que dimensiona la vida con una percepción del tiempo que va mucho más allá de la escala humana, alineando nuestra existencia al plano universal.

—BJS

Born: 1977, Caracas, Venezuela  
Lives: Caracas

What kind of sensation is this, so tremendous and sublime that it can suspend time and cause us to forget life, death and ourselves? Natural phenomena rather than art can hit us with the force of a typhoon, the power of a giant wave or the beauty of an asteroid shower. Reports that may or may not be true state that there is a moment at the heart of a disaster, at the centre of a cyclone, when we enter a state of suspension, abandoning humanity to become universal: Justine contemplating the end of time in *Melancholia* (the film by Lars von Trier), Edgar Allan Poe's character in Maelstrom, or the Brazilian geographer measuring the winds in the eye of a hurricane, who describes the attack of somnolence and ecstasy affecting him when completely overcome by the powers of nature.

Natural phenomena provide a similar cause of fascination for Suwon Lee, who photographs the stars, the aurora borealis, the midnight sun or the lighting bolts of Catatumbo, a magnetic field whose magnetic power produces constant electrical charges over a river in Venezuela, incessantly transforming night into day with a torrential rain of lightning cracking the sky with luminous needles that are as amazing as they are terrifying.

So the glow of a star that perhaps no longer exists, the scale of the distance that separates us from stars lost in unsuspecting parts of the universe, have a magical power of reconciling man with nature, measuring life under a perception of time that goes far beyond human scale and aligns our existence to a universal level.

—BJS

A *Catatumbo*, 2011  
Fotografia sobre  
papel algodão  
112 x 150 cm  
Cortesia da artista e  
Oficina #1, Caracas

B *The Darkness of  
Light* [A escuridão da  
luz], 2013  
Fotografia sobre  
papel algodão  
112 x 150 cm  
Cortesia da artista e  
Oficina #1, Caracas

A *Catatumbo*, 2011  
Inyección de tinta  
sobre papel algodón  
112 x 150 cm  
Cortesia de la artista  
y Oficina #1, Caracas

B *The Darkness of  
Light* [La oscuridad  
de la luz], 2013  
Inyección de tinta  
sobre papel algodón  
112 x 150 cm  
Cortesia de la artista  
y Oficina #1, Caracas

A *Catatumbo*, 2011  
Inkjet on cotton  
paper  
112 x 150 cm  
Courtesy the artist  
and Oficina #1,  
Caracas

B *The Darkness  
of Light*, 2013  
Inkjet on cotton  
paper  
112 x 150 cm  
Courtesy the artist  
and Oficina #1,  
Caracas



A



B

Nasceu: 1925, Atenas, Grécia  
Vive: Atenas

Magnetismo: não como uma consequência de ver algo deslumbrante, mas como matéria prima de uma obra de arte. Takis vem se especializando nisto desde o final dos anos 1950.

Um cone preto de metal, por exemplo, flutua em direção a uma tela em branco. Ou um pêndulo de metal se move em intervalos específicos.

E esse magnetismo é, por sua vez, magnético – até mesmo gravitacional.

Graças ao uso desses campos de força invisíveis que causam atração entre objetos e polaridades opostas, as pinturas monocromáticas amarelas, vermelhas, brancas e pretas de Takis adquirem tridimensionalidade. Similar às *télépeintures* [telepinturas] (“pinturas sobre distância”) que são composições específicas feitas com campos magnéticos, Takis também produziu *télésculptures* [teleesculturas], que apresentam um estranho movimento de congelamento ou, quando equipadas com um imã elétrico, um pendular, uma vibração rítmica e às vezes até mesmo musical entre os componentes da obra.

É uma fascinação e experimentação de duração de uma vida com um fenômeno natural, cores primárias, e um conjunto de formas específicas (o cone, a esfera, o tensor). É também uma inspiração encontrada na conexão entre magnetismo e poderes metafísicos. Takis pensa sobre e trabalha em ambos os mundos. Como um dos primeiros bolsistas no Center for Advanced Visual Studies – CAVS [Centro de Estudos Visuais Avançados] no MIT em 1968 ele colaborou com cientistas para produzir protótipos esculturais, alguns dos quais fora do contexto de exposições de arte (o mais famoso é *Sea Oscillation* [Oscilação do mar] de 1968). Suas esculturas musicais e medusas, por outro lado, combinam engenharia elétrica com um interesse em entidades celestiais e míticas.

—SDM

Nació: 1925, Atenas, Grecia  
Reside: Atenas

Magnetismo: no como un efecto secundario de ver algo deslumbrante, sino como materia prima de una obra de arte. Takis ha estado especializándose en ello desde finales de los años cincuenta.

Un cono de metal negro, por ejemplo, flota a mitad de camino hacia un lienzo blanco. O un péndulo metálico se mueve a intervalos específicos.

Y este magnetismo es, a su vez, magnético, gravitacional incluso.

Gracias al uso de los campos de fuerza invisibles que provocan la atracción entre los objetos de polaridad opuesta, las pinturas monocromas en amarillo, rojo, blanco o negro de Takis adquieren tridimensionalidad. Como esas *télépeintures* [telepinturas] (“pinturas en la distancia”) que son composiciones precisas en campos magnéticos, Takis también ha producido *télésculptures* [teleesculturas] que presentan un sorprendente movimiento congelado o, en el caso de estar provistas de un imán eléctrico, una vibración pendular, rítmica y a veces incluso musical entre los componentes de la escultura.

Se trata de la fascinada experimentación de toda una vida con un fenómeno natural, colores primarios y un conjunto de formas específicas (el cono, la esfera, el tensor). Es también la inspiración encontrada en la conexión entre el magnetismo y los poderes metafísicos. Takis piensa y trabaja en los dos mundos. Como uno de los primeros miembros en el renombrado Center for Advanced Visual Studies – CAVS [Centro para los Estudios Avanzados Visuales] en el MIT en 1968, ha colaborado con científicos para producir prototipos escultóricos, algunos de los cuales funcionarían más allá del contexto de la Galería (el más famoso, *Sea Oscillation* [Oscilación de mar], de 1968). Sus esculturas musicales y sus medusas, por el contrario, combinan ingeniería eléctrica con el interés por entidades celestes y míticas.

—SDM

Born: 1925, Athens, Grécia  
Lives: Athens

Magnetism: not as an aftereffect of seeing something dazzling, but as prime material of an artwork. Takis has been specializing in it since the late 1950s.

A black metal cone, for instance, floats midway towards a white canvas. Or a metal pendulum moves at specific intervals.

And this magnetism is, in turn, magnetic—gravitational even.

Thanks to using the invisible force fields that cause attraction between objects of opposite polarities, Takis’s monochrome yellow, red, white or black paintings acquire three-dimensionality. Similar to such *télépeintures* (“paintings over distance”) that are precise compositions made in magnetic fields, Takis has also produced *télésculptures*, which present an uncanny motion-freeze or, if equipped with an electrical magnet, a pendular, rhythmic and sometimes even musical vibration between the components of the sculpture.

It’s a fascinated and life-long experimentation with a natural phenomenon, primal colors, and a set of specific shapes (the cone, the sphere, the tensor). It’s also an inspiration found in the connection between magnetism and metaphysical powers. Takis thinks about and works in both worlds. As one of the first fellows at the renown Center for Advanced Visual Studies (CAVS) at MIT in 1968, he collaborated with scientists to produce sculptural prototypes, some of which would also work beyond the gallery context (most famously, his 1968 *Sea Oscillation*). His musical sculptures and medusas, on the other hand, combine electrical engineering with an interest in celestial and mythical entities.

—SDM

A *Télépeinture 1 (Mur Magnétique)*, 1972  
Acrílico sobre tela, elementos de metal e imãs  
175 x 130 x 15 cm  
Foto: Frédéric Lanternier  
Cortesía Takis e Galerie Xippas

B *Mur Magnétique blanc, n. 8* [O muro magnético branco, n. 8], 1961  
Acrílico sobre tela, 2 imãs, fios e 4 cones de metal  
180 x 220 x 10 cm

© ADAGP  
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat.  
Doada por Alexandre Iolas, 1976.  
© Takis: *Télépeinture 1 (Mur magnétique)*, 1972, e *Mur magnétique blanc, n. 8, 1961* / Licenciado por AUTVIS, Brasil

A *Télépeinture 1 (Mur Magnétique)*, 1972  
Acrílico sobre tela, elementos metálicos y imanes  
175 x 130 x 15 cm  
Foto: Frédéric Lanternier  
Cortesía Takis y Galerie Xippas

B *Mur Magnétique blanc, n. 8* [El muro magnetico blanco, num. 8], 1961  
Acrílico sobre tela, dos imanes, hilo y conos de metal  
180 x 220 x 10 cm

© ADAGP  
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat.  
Donada por Alexandre Iolas, 1976.  
© Takis: *Télépeinture 1 (Mur magnétique)*, 1972, e *Mur magnétique blanc, n. 8, 1961* / Licenciado por AUTVIS, Brasil

A *Télépeinture 1 (Mur Magnétique)*, 1972  
Acrylic on canvas, metal elements and magnets  
175 x 130 x 15 cm  
Photo: Frédéric Lanternier  
Courtesy Takis & Galerie Xippas

B *Mur Magnétique blanc, n. 8* [The White Magnetic Wall, n. 8], 1961  
Acrylic on canvas, two magnets, string and metal cones  
180 x 220 x 10 cm

© ADAGP  
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat.  
Donated by Alexandre Iolas, 1976.  
© Takis: *Télépeinture 1 (Mur magnétique)*, 1972, and *Mur magnétique blanc, n. 8, 1961* / Licensed by AUTVIS, Brazil



A



B

Nasceu: 1979, Cidade do México, México  
Vive: Cidade do México

O que acontece quando um objeto não é simplesmente funcional? Podemos colocar os objetos em pausa? Os objetos podem converterem-se, ou comportarem-se, como situações?

*Cosas en pausa* [Coisas em pausa] 2013, de Tania Pérez Córdova, formula essas questões aparentemente simples, mas profundamente ontológicas. Para esse projeto, Pérez Córdova se concentrou em cinco objetos de Porto Alegre para serem pausados durante a exposição da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre. Quando a exposição terminar, o objeto será levado para fora do seu estado de suspensão e retornará a sua função normal.

Uma tecla de piano, por exemplo, será temporariamente movida para o local da exposição enquanto o piano permanecerá no seu local original. Uma moldura de uma pintura de um ambiente doméstico viajará para o museu, enquanto a tela na residência particular ficará sem sua moldura usual.

Essa intervenção se manifesta em diversos locais: materialmente, do lado de fora e dentro de diversas instituições que acolhem exposições, assim como discursivamente, em forma contratual. Para Tania Pérez Córdova, as negociações que acompanham tal “situação de espera” são também levadas até o final na apresentação da obra. Nesses contratos, a artista apresenta diretrizes específicas de como lidar com objetos em pausa.

—SDM

Nació: 1979, Ciudad de México, México  
Reside: Ciudad de México

¿Qué ocurre cuando un objeto simplemente no es funcional? ¿Podemos poner a los objetos en pausa? ¿Pueden los objetos convertirse, o comportarse como, situaciones?

La obra *Cosas en pausa* de Tania Pérez Córdova, formula estas preguntas aparentemente simples, pero profundamente ontológicas. Para este proyecto, Pérez Córdova se ha centrado en cinco objetos de Porto Alegre para poner en pausa durante la duración de la exposición de la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre. Una vez terminada la exposición, se pondrá el objeto fuera de su estado de suspensión y de vuelta a su función normal.

Una tecla de un teclado de piano, por ejemplo, se trasladará temporalmente al lugar de la exhibición, mientras el piano permanecerá en su lugar original. El marco de una pintura en un ambiente doméstico por un tiempo viajará al Museo, mientras que el lienzo en la casa particular será privado de su marco habitual.

Esta intervención se convierte en manifiesto en varios sitios: materialmente, por dentro y fuera de los recintos feriales y, discursivamente, en forma contractual. Para Tania Pérez Córdova las negociaciones que acompañan tales “puestas en espera” deberían ser incorporadas también a la presentación final del trabajo. En estos contratos, la artista presenta directrices específicas de cómo tratar con los objetos mientras están en pausa.

—SDM

Born: 1979, Mexico City, Mexico  
Lives: Mexico City

What happens when an object isn't simply functional? Could we put objects on pause? Could objects become, or behave like, situations?

Tania Pérez Córdova's *Cosas en pausa* [Things in Pause] asks these seemingly simple, yet profoundly ontological questions. For this project, Pérez Córdova has focused on five objects from Porto Alegre to be put on pause during the duration of the exhibition. Once the exhibition is over, the object will be brought out of its state of suspension and return to its normal function.

A key from a piano, for instance, will temporarily move to the exhibition venue while the rest of the keyboard in the original place. A frame of a bucolic painting in a domestic environment will temporarily travel to the museum, whereas the canvas in the private house will be unmoored from its usual frame.

This intervention becomes manifest in several sites: materially, on the inside and outside of the exhibition venues, as well as discursively, in contractual form. For Tania Pérez Córdova, the negotiations that accompany such “putting on hold” should also be brought into the final presentation of the work. In these contracts, the artist presents specific guidelines of how to deal with the objects while on pause.

—SDM

A *Cosas en pausa*  
[Coisas em pausa],  
2013  
Porcelana, cartão  
SIM, chamadas  
desviadas

B *Cosas en pausa*,  
Brinco de ouro  
perdido

C *Cosas en pausa*,  
Moldura de uma  
pintura anónima (uma  
espécie de cena  
bucólica), gesso

D *Cosas en pausa*,  
Madeira, manga  
direita de camisa  
para cavalheiro  
Todas as imagens  
cortesia da artista e  
Projectos Monclova

A *Cosas en pausa*,  
2013  
Porcelana, SIM card,  
llamadas desviadas

B *Cosas en pausa*,  
Arete de oro perdido

C *Cosas en pausa*,  
Marco de una pintura  
anónima (una  
especie de escena  
bucólica), yeso

D *Cosas en pausa*,  
Madera, manga  
derecha de camisa  
para caballero  
Todas las imagenes  
cortesia de la artista  
y Projectos Monclova

A *Cosas en pausa*  
[Things in Pause],  
2013  
Porcelain, SIM card,  
call forwarding

B *Cosas en pausa*,  
Lost gold earring

C *Cosas en pausa*,  
Frame of anonymus  
painting (a kind of  
bucolical scene),  
plaster

D *Cosas en pausa*,  
Wood, right shirt  
sleeve for gentleman  
  
All images courtesy  
the artist and  
Projectos Monclova



A



C



B



D

Nasceu: 1980, Beirute, Líbano  
Vive: Paris, França

Tarek Atoui é músico e artista, mas sua prática traz as duas disciplinas indistintamente. Em sua música, compila sons eletrônicos com outros captados no ambiente, como sons da natureza, ruídos de televisão, rádio, vozes, barulhos da cidade, sons de guerra. Num gesto compartilhado entre a arte e a música, faz da apropriação e do *sampling* uma prática recorrente, sem distinções hierárquicas entre fontes populares e outras ligadas à cultura erudita.

No trabalho de Atoui, o som parece tomar uma proporção especial, constituindo-se como paisagem, como geografia, como deslocamento ou como memória do corpo. Suas obras carregam um componente performático indissociável e não raro o público se vê diante de uma manifestação ora ritualística ora catártica. Ali se expurgam e se condensam experiências de violência e de prazer.

Como parte de sua prática, realiza espetáculos, eventos, oficinas e intervenções envolvendo múltiplas disciplinas, muitos com um desdobramento educativo. Em sua atuação na música eletrônica, desenvolve equipamentos e softwares sonoros específicos para cada projeto. Neles está colocada uma relação direta entre o movimento do corpo do artista interagindo com o equipamento e o som resultante dessa interação. Nas ações educativas que desenvolve, o dispositivo eletrônico serve como meio de expressão e auto-reconhecimento por parte de jovens, seu público mais recorrente.

Para a 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, Tarek Atoui foi convidado a criar um projeto que se relacionasse com dois marcos importantes para as expedições que dão corpo a esta exposição: a ilha do Presídio e os barcos que circulam o Guaíba. Trouxe então a ideia de unir

Nació: 1980, Beirut, Líbano  
Reside: París, Francia

Tarek Atoui es músico y artista, su práctica trae las dos disciplinas indistintamente. En su música, compila sonidos electrónicos con otros captados en el ambiente, como sonidos de la naturaleza, ruidos de televisión, radio, voces, ruidos de la ciudad, sonidos de guerra. En un gesto compartido entre el arte y la música, hace de la apropiación y del *sampling* una práctica frecuente, sin distinciones jerárquicas entre fuentes populares y otras vinculadas a la cultura erudita.

En el trabajo de Atoui, el sonido parece tomar una proporción especial, constituyéndose en paisaje, geografía, desplazamiento o memoria del cuerpo. Sus obras llevan un componente performático indisociable y no es raro que el público se vea como delante de una manifestación ritualista o catártica. Allí se expurgan experiencias de violencia y de placer.

Como parte de su práctica, realiza shows, eventos, talleres e intervenciones abarcando múltiples disciplinas, muchas con un resultados educativos. En su trabajo con música electrónica, desarrolla equipamientos y softwares sonoros específicos para cada proyecto. En éstos propone una relación directa entre el movimiento de su propio cuerpo interactuando con el equipamiento y el sonido como resultado de esta interacción. En las acciones educativas que desarrolla, el dispositivo electrónico sirve como un medio de expresión y auto reconocimiento por parte de jóvenes, su público más frecuente.

Para la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, Tarek Atoui fue invitado a crear un proyecto que se relacionara con dos marcos importantes: la Ilha do Presidio [isla del Presidio] y los barcos que circulan por el Guaíba. Como primera respuesta, trajo la idea de producir un

instrumento, tal como una guitarra, en el cual el brazo sería la isla, las cuerdas serían ondas de radiotransmisión, la caja de resonancia o el cuerpo de la guitarra, sería el barco, y el sonido sería el que fuera captado en la isla. Estos componentes son todos accionados por una performance.

—JR

Born: 1980, Beirut, Lebanon  
Lives: Paris, France

Tarek Atoui is a musician and artist whose practice switches between the two disciplines. His music involves compiling electronic sounds with others taken from the surroundings, like sounds from nature, noise from television, radio, voices, city sounds, the sound of warfare. In an action shared between art and music, he uses a recurrent practice of appropriation and sampling without making any hierarchical distinctions between popular sources and others linked to highbrow culture.

Sound in Atoui's work seems to take on special proportions, constructed as landscape, as geography, as displacement, or as memory of the body. His works are inseparable from their performance component, and the audience often finds itself looking at some kind of ritualistic or cathartic event releasing experiences of violence and pleasure.

His practice includes the organization of spectacles, events, workshops, and interventions involving multiple disciplines, often with some educational unfolding. His work with electronic music involves the development of specific sound software and equipment for each project, establishing a direct relationship between the movement of his body interacting with the equipment and the sound resulting from this interaction. In the educational actions he develops, the electronic device doubles as a means of expression and self-recognition on the part of the young people, who comprise his recurrent audience.

For the 9th Bienal, Tarek Atoui was invited to create a project that relates to two important landmarks: the Ilha do Presídio [Prison island] and the boats navigating the Guaíba. He then thought about bringing a means of transportation, the geographic formation, and

sound frequencies together in an instrument. As if it were a guitar, the fingerboard would be the island, from which radio waves—the strings—would leave; the sounding board or body would be the boat; and the sound would be that recorded on the island. All these components would make up a performance piece.

—JR





## The Otolith Group

Anjalika Sagar  
Nasceu: 1968, Londres, Reino Unido

Kodwo Eshun  
Nasceu: 1967, Londres, Reino Unido  
Vivem: Londres

Não existe memória sem imagem; não existe imagem sem memória. No filme *A caverna dos sonhos esquecidos*, Werner Herzog revela ao mundo as mais antigas imagens produzidas pelo homem das quais se tem notícia. Ao longo da história, o manancial de inscrições rupestres, gravuras, desenhos rudimentares, ilustrações, pinturas, e posteriormente de fotografias, filmes e hologramas só fez aumentar a fortuna imagética que nos permite dar a dimensão, e somente até certo ponto, da grandeza do espírito e do gênio humanos.

Muito antes disso, porém, e mesmo prescindindo destes vestígios, a humanidade já vinha produzindo um sem-fim de imagens sem que, contudo, as mesmas fossem gravadas e portanto restassem para que pudéssemos identificá-las e delas extrair algum sentido. Desde que nos foi dada a capacidade de sonhar, isto é, de gerar imagens a partir de nossos mundos interiores, estamos, não apenas homens mas também muitos outros animais, permanentemente, noite após noite, produzindo nosso próprio arquivo de ficção. O registro de qualquer imagem, por si só, resulta em obra de ficção; não se trata da realidade, ela mesma, mas de nossa interpretação do mundo.

Interessados na profusão de imagens, especialmente aquelas obtidas desde a descoberta da fotografia e posteriormente do cinema, The Otolith Group investiga a natureza desses registros e nossa capacidade de comunicação através deles. Ao trabalhar via de regra com arquivos visuais, o coletivo britânico nos alerta a respeito da volatilidade das

imagens; mais do que isso, ao reordenar nossa caótica e curta memória visual, Anjalika Sagar & Kodwo Eshun confrontam-nos não apenas com a passagem do tempo mas sobretudo com a carga ficcional indissociável do processo histórico.

Ao lançar mão da ficção científica, The Otolith Group indaga sobre o futuro das imagens, e sobre a crescente importância delas no processo de construção da história. Afinal, elas são as grandes mediadoras de nossa experiência presente e passada. Tal qual no filme *The Otolith I*, comportamo-nos cada vez mais como a exo-antropóloga Usha Adebaran Sagar que no futuro, incapacitada de voltar à Terra por não mais suportar nossa gravidade, estuda a humanidade tão somente através de nosso portentoso, vasto e sempre crescente cabedal imagético.

—BJS

## The Otolith Group

Anjalika Sagar  
Nació: 1968, Londres, Reino Unido

Kodwo Eshun  
Nació: 1967, Londres, Reino Unido  
Residen: Londres

No existe memoria sin imagen; no existe imagen sin memoria. En la película *La cueva de los sueños olvidados*, Werner Herzog revela al mundo las más antiguas imágenes producidas por el hombre de las cuales se tiene noticia. A lo largo de la historia, el manantial de inscripciones rupestres, grabados, dibujos rudimentarios, ilustraciones, pinturas, y posteriormente de fotografías, películas y hologramas, nada más hizo aumentar el acervo de imágenes que nos permite tener la dimensión, y solamente hasta cierto punto, de la grandeza del espíritu y del genio humanos.

Mucho antes, sin embargo, e incluso prescindiendo de estos vestigios, la humanidad ya venía produciendo una infinidad de imágenes sin que, las mismas fueran registradas y por lo tanto permanecieran para que pudiéramos identificarlas y de ellas extraer algún sentido. Desde que se nos dio la capacidad de soñar, es decir, de generar imágenes a partir de nuestros mundos interiores, estamos, no solo los hombres sino también muchos otros animales, permanentemente, noche tras noche, produciendo nuestro propio archivo de ficción. El registro de cualquier imagen, de por sí, resulta en obra de ficción; no se trata de la propia realidad, sino de nuestra interpretación del mundo.

Interesados en la profusión de imágenes, especialmente las obtenidas desde el descubrimiento de la fotografía y posteriormente del cine, The Otolith Group ha estado investigando la naturaleza de estos registros y nuestra capacidad de comunicación a través

de ellos. Al trabajar habitualmente con archivos visuales, el colectivo británico nos advierte acerca de la volatilidad de las imágenes; y más aún, al reorganizar nuestra caótica y corta memoria visual, Anjalika Sagar y Kodwo Eshun nos confrontan no solo con el paso del tiempo sino, sobre todo, con la carga ficcional indisoluble del proceso histórico.

Al valerse de la ciencia ficción, The Otolith Group indaga sobre el futuro de las imágenes y sobre la creciente importancia de las mismas en el proceso de construcción de la historia. Después de todo, son ellas las grandes mediadoras de nuestra experiencia presente y pasada. Tal como en *The Otolith I*, nos comportamos cada vez más como la exo-antropóloga Usha Adebaran Sagar, que en el futuro, impedida de volver a la Tierra por no soportar más nuestra gravedad, estudia la humanidad simplemente a través de nuestro portentoso, vasto y siempre creciente caudal de imágenes.

—BJS

## The Otolith Group

Anjalika Sagar  
Born: 1968, London, UK

Kodwo Eshun  
Born: 1967, London, UK  
Live: London

Memory does not exist without image; image does not exist without memory. Werner Herzog's film *Cave of Forgotten Dreams* shows to the world the oldest known images produced by man. Throughout history the wellspring of rock carvings, engravings, rudimentary drawings, illustrations, paintings and later photographs, films and holograms has only increased the wealth of imagery that allows us to measure the greatness of human spirit and genius, albeit only to a limited degree.

Long before this, however, and even disregarding those traces, humankind had been producing an endless stream of images; without their having been recorded, there remains nothing for us to identify them and extract meanings. Ever since we acquired the capacity to dream, that is to say to create images from our inner worlds, we—not just humans but many other animals too—have been producing our own archive of fiction, night after night, on an ongoing basis. The recording of any image per se results in a work of fiction; not reality in and of but our interpretation of the world instead.

The Otolith Group is interested in the profusion of images, especially those produced since the discovery of photography and, later, cinema, and has been investigating the nature of these records and our ability to communicate with them. Working with visual archives, this British artist-led collective alerts us to the volatility of images; moreover, as they reorganise our short and chaotic visual memory, Anjalika Sagar & Kodwo Eshun confront us not just with

the passage of time but also with the fictional charge that is inseparable from the historical process.

By making use of science fiction, The Otolith Group questions the future of images and their growing importance in the process of constructing history. After all, these, are the great mediators of our past and present experience. As if in the film *The Otolith I*, we increasingly behave like the exo-anthropologist Usha Adebaran Sagar from the future who, unable to return to Earth because she no longer supports our gravity, studies humankind solely through our amazing, vast, and ever-growing stock of images.

—BJS

A, B Stills de *Otolith I*  
©The Otolith Group  
2003, Londres

C Still de *Otolith II*  
©The Otolith Group  
2007, Londres

D, E Stills de  
*Otolith III*  
©The Otolith Group  
2009, Londres  
Todas as imagens  
são de cortesia do  
The Otolith Group  
e LUX, Londres

A, B Stills de *Otolith I*  
©The Otolith Group  
2003, Londres

C Still de *Otolith II*  
©The Otolith Group  
2007, Londres

D, E Stills de  
*Otolith III*  
©The Otolith Group  
2009, Londres  
Todas las imagenes  
son cortesia del  
The Otolith Group  
y LUX, Londres

A, B Stills from  
*Otolith I*  
©The Otolith Group  
2009, London

C Still from *Otolith II*  
©The Otolith Group  
2007, Londres

D, E Stills from  
*Otolith III*  
©The Otolith Group  
2009, Londres  
All images courtesy  
The Otolith Group and  
LUX, London



B



D



A



E



C

Nasceu: 1980, Tiradentes-MG, Brasil  
Vive: Rio de Janeiro

No conto de Edgar Allan Poe, *Uma descida ao Maelström*, um homem se vê diante de um gigantesco turbilhão, na costa norueguesa e, embora terrificado, sente-se também profundamente atraído por aquela presença, sendo sugado por sua força. O desejo que lhe toma é o de desvendar o interior do fenômeno, mesmo que ao final de tudo fatalmente lhe faltasse a oportunidade de revelar o que viu e viveu. A cena de um turbilhão de água é o centro do filme *Zênite invertido*, 2005, de Thiago Rocha Pitta. Contida por uma bacia de metal, a água gira esvaziando o recipiente, que é sempre enchido novamente. A cor esverdeada da água reflete o céu. Imagem semelhante aparece na obra *Fonte invertida*, 2003, realizada durante residência no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, quando uma bacia de aço com água estava postada à margem da lagoa da Pampulha, com um vórtice em seu centro.

Água e fogo são elementos recorrentes na obra de Thiago Rocha Pitta, seja na forma de sua matéria, seja no embate que representam por suas qualidades físicas. Em uma série de pinturas, evoca paisagens áridas que são formadas a partir da precipitação de matéria carregada pelo escoamento da água ou por sua condensação. Em *Prototíde*, 2008, um monte de brasa aparece na água, e vai sendo apagado com o movimento desta. A ação é lenta e a perspectiva é a da observação, até seu desfecho, quando o fogo é completamente apagado. Carvão e água compartilham o negro da cena noturna, e o fogo está também no reflexo produzido.

—JR

Nació: 1980, Tiradentes-MG, Brasil  
Reside: Rio de Janeiro

En el cuento de Edgar Allan Poe, *Un descenso al Maelström*, un hombre se enfrenta a un gigantesco torbellino, en la costa de Noruega y, aunque aterrizado, se siente profundamente atraído por aquella presencia, arrebatao por su fuerza. El deseo que lo posee es el de desvendar el interior del fenómeno, aun cuando al final le falte la oportunidad de revelar lo que vio y vivió. La escena de un torbellino de agua es el centro de la película *Zênite Invertido* [Cenit Invertido], 2005, de Thiago Rocha Pitta. Contendida por una cuba de metal, el agua gira vaciando el recipiente, que siempre se llena nuevamente. El color verdoso del agua refleja el cielo. Imagen similar aparece en la obra *Fonte invertida* [Fuente invertida], 2003, realizada durante su residencia en el Museo de Arte da Pampulha, en Belo Horizonte, donde una bacia de acero con agua quedaba colocada al margen de la Laguna da Pampulha, con un torbellino en el centro.

Agua y fuego son elementos que se repiten en la obra de Thiago Rocha Pitta, ya sea en la forma de su materia, o en el embate que representan por sus cualidades físicas. En una serie de pinturas, evoca paisajes áridos formados a partir de la precipitación de materia llevada por la el agua corriendo o por su condensación. En *Prototíde*, 2008, un montón de brasa aparece en el agua, y se va apagando con el movimiento de ésta. La acción es lenta y la perspectiva es la de la observación, hasta su desenlace, cuando el fuego se apaga completamente. Carbón y agua comparten el color negro de la escena nocturna, y el fuego también está en el reflejo que se produce.

—JR

Born: 1980, Tiradentes-MG, Brazil  
Lives: Rio de Janeiro

Edgar Allan Poe's story *A Descent into the Maelstrom* tells of a man who finds himself before a huge whirlpool off the Norwegian coast and who, although terrified, feels deeply attracted by its presence, being sucked in by its power. He is overcome by the desire to see inside the phenomenon, even if it would fatally end in his lacking the opportunity to reveal what he had seen and experienced. The scene of a whirlpool lies at the heart of Thiago Rocha Pitta's film *Zênite invertido* [Inverted Zenith], 2005. The water in a metal basin twists and empties the container, which is always refilled. The greenish colour of the water reflects the sky. A similar image appears in *Fonte invertida* [Inverted Fountain], 2003, made during a residency at Museu de Arte da Pampulha, in Belo Horizonte, Brazil, when a steel pan of water was positioned at the edge of the Pampulha's Lake, with a vortex in the middle.

Fire and water are recurrent elements in Thiago Rocha Pitta's work, either in terms of material or in the clash represented by their physical qualities. A series of paintings evokes arid landscapes formed by the precipitation of matter carried by flowing water or by condensation. *Prototíde*, 2008, depicts a pile of coals gradually being extinguished by water. The action is slow and the perspective is one of observation until the end, when the fire is completely extinguished. Coal and water share the blackness of a nocturnal scene and fire is also part of the reflex produced.

—JR

Stills de *Prototide*,  
2008  
Video  
19 min  
Foto: Joana Dias  
Cortesia do artista

Stills de *Prototide*,  
2008  
Video  
19 min  
Foto: Joana Dias  
Cortesia del artista

Video stills from  
*Prototide*, 2008  
Video  
19 min  
Photo: Joana Dias  
Courtesy the artist



*Via de mãos dadas*  
n.º1, 2012  
performance/  
fotografia, 2  
bicicletas, roda  
preparada  
60 x 100 cm

Tiago Rivaldo  
(1976, Porto Alegre,  
Brasil; Rio de Janeiro,  
Brasil) foi convidado  
para registrar suas  
impressões no  
encontro "Ilha do  
Presídio", na ilha do  
Presídio, no dia 24 de  
agosto de 2013.

*Via de mãos dadas*  
n.º1 [Via mano a mano  
n.º1], 2012  
performance/  
fotografia, 2  
bicicletas, ruedas  
preparadas  
60 x 100 cm

Tiago Rivaldo  
(1976, Porto Alegre,  
Brasil; Rio de Janeiro,  
Brasil) fue invitado  
para registrar sus  
impresiones en el  
encuentro "Ilha do  
Presídio", en la Ilha  
do Presídio [isla del  
presidio], en 24 de  
agosto de 2013.

*Via de mãos dadas*  
n.º1 [Holding hands  
Way], 2012  
performance/  
photography, 2  
bicycles, wheels  
prepared  
60 x 100 cm

Tiago Rivaldo  
(1976, Porto Alegre,  
Brazil; Rio de Janeiro,  
Brazil) was invited to  
shoot his impressions  
on the session "Ilha  
do Presídio", at Ilha  
do Presídio [prison  
island], on August  
24th, 2013.



1912–1980

Nasceu: South Orange, NJ, EUA

Viveu: Nova York, EUA

Entre 1969 a 1971, Tony Smith trabalhou com a Container Corporation of America para desenvolver uma obra escultórica ambiciosa e experimental dentro do contexto de sua produção. A colaboração surgiu a partir da iniciativa do projeto Art & Technology, do Los Angeles County Museum of Art – LACMA, e resultou em uma exposição homônima em 1971. Executada em papelão e conhecida como *Bat Cave* [Caverna do morcego], a obra foi realizada com um material definitivamente pouco durável; Smith sabia que, para conseguir uma sensação de leveza e suavidade, com uma textura particular e de cor semelhante a um ninho de vespa, o papelão cor de café e sem acabamento seria o material adequado para a efemeridade inerente à obra. Hoje, uma reconstituição histórica deste trabalho se tornou possível graças à colaboração e o entusiasmo inestimáveis surgidos a partir da união de conhecimentos, paixões e esforços de Tony Smith Estate, Lippincott LLC, Celulose Irani S.A e da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre.

Quando, em 1969, Jane Livingston, então curadora do LACMA, convenceu Smith a considerar a ideia de se juntar a Container Corporation, Smith andava pensando em cavernas. Inclusive, ele planejou uma visita às cavernas de Guadirikiri, em Aruba, e questionou-se, mais ou menos na mesma época, acerca do impacto que sofrera ao ver uma fotografia de uma parte erodida de um deserto no Oeste, que lhe deu certa ideia a respeito da forma e do caminho que pretendia seguir na produção de seu trabalho. Smith queria criar um ambiente similar ao de uma caverna, constituído apenas por duas formas geométricas – o tetraedro e o octaedro. A combinação de ambas foi transformada na base para a versão original de *Bat Cave* – e também para a mais recente, composta por mais de 4 mil unidades de papelão.

De acordo com a concepção de Smith, é fundamental que as peças de papelão sejam armadas individualmente, e que estes elementos formem uma estrutura ao unirem-se uns com os outros sem a utilização de prendedores; ao invés disso, deve-se utilizar apenas cola para ligar as unidades. Smith disse: “Isto é na verdade um outro tipo de estrutura que é baseada em elementos lineares e estruturas que estão presas pelas articulações. Em outras palavras, não existem nenhuma estrutura, exceto os componentes que fizeram a forma”.

Smith queria que a luz fosse introduzida com uma iluminação semelhante àquela dos cenários do século XIX. Sua intenção era que, mesmo com as modificações que fossem necessárias de acordo com a situação, dependendo do grande número de visitantes que fossem até a escultura (ela já havia sido exposta na Word Expo em Osaka, em 1970, onde uma versão foi testada pela primeira vez, e no LACMA, em 1971), fosse possível manter vários pontos de acesso abertos. Ele também desejava que a escultura pudesse manter-se de pé por conta própria, enfatizando o espaço negativo como um elemento principal – em contraste com a maior parte do restante de sua obra, que é fundamentalmente massiva.

Smith tinha a intenção de que *Bat Cave* fosse, assim como uma caverna, labiríntica em sua totalidade, e que cada peça deste gigantesco labirinto – de aproximadamente 4,5 metros de altura por quase 12 × 11 metros de largura e extensão – se estabelecesse como uma peça chave no complexo conglomerado de uma caverna tetraédrica e octaédrica de papelão.

—DP

1912–1980

Nació: South Orange, NJ, EEUU

Residió: Nueva York, EEUU

Tony Smith trabajó de 1969–1971 con Container Corporation of America –por iniciativa del proyecto Art & Technology del Los Angeles County Museum of Art – LACMA, que culminó en una exposición del mismo nombre en 1971– para desarrollar una ambiciosa y experimental obra escultórica dentro del contexto de su trabajo. Hecha de cartón y conocida como *Bat Cave* [Cueva de murciélagos], la obra fue realizada a partir de un material no perdurable; Smith sabía que para lograr una sensación de liviandad, además de suavidad, con una textura particular y un color parecido al del nido de una avispa, el papel cartón café sin acabado sería el adecuado para la efimeralidad intrínseca de la obra. En la actualidad, una reconstrucción histórica de este trabajo puede ser experimentada nuevamente gracias a la invaluable colaboración y entusiasmo que surge en la reunión de conocimientos, pasiones y esfuerzos, incluyendo aquellos del Tony Smith Estate, Lippincott LLC, Celulose Irani S.A., y la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre.

En 1969 cuando Jane Livingston, curadora entonces del LACMA, convenció a Smith de considerar la idea de juntarse con Container Corporation, Smith pensaba en cuevas. Incluso, planeó una visita a Aruba a las cuevas de Guadirikiri e indagó, alrededor de esa época, en el impacto que le había causado una fotografía que había visto de una parte erosionada en un desierto en el Oeste, lo cual le dio cierta idea sobre la forma y el camino que quería trazar para el desarrollo de su trabajo. Smith quería crear un ambiente parecido o similar al de una cueva, configurado por dos formas geométricas solamente –el tetraedro y el octaedro. Ambas se convirtieron en la combinación base para la versión original, así como la más reciente de *Bat Cave*, esta última

compuesta por más de 4,000 unidades de cartón.

Como Smith lo concibió, es fundamental que las piezas de cartón estén armadas de manera individual y que estos elementos construyan la estructura al unirse uno con otro sin pestillos; solamente se debe utilizar pegamento para unir las unidades. Smith dijo: “En realidad, esto es un tipo diferente de estructura de una basada en elementos lineales o puntales que están fijados en las articulaciones. En otras palabras, no hay ninguna estructura, excepto los componentes de los que se ha hecho la forma”.

Smith quería que la luz fuera introducida con iluminación parecida a la de escenarios del siglo XIX. Su intención era que aun con las modificaciones necesarias de acuerdo con las posibilidades, dependiendo del gran número de visitantes que recorrieran la escultura –ya fuera en la World Expo en Osaka en 1970, donde primero se probó una versión, así como en el LACMA en 1971–, pudieran mantenerse varios puntos de acceso abiertos y que fuera una escultura que se mantuviera en pie por sí misma, enfatizando el espacio negativo como un elemento principal, en contraste con la mayoría del resto de su obra que resulta fundamentalmente masiva.

La intención de Smith era que *Bat Cave*, como una cueva, fuera laberíntica en su totalidad, siendo además que cada pieza de este gigantesco laberinto –de aproximadamente 4.5 metros de altura por casi 12 × 11 metros a lo largo y ancho– se estableciera como pieza clave en el complejo conglomerado de una cueva de cartón tetra y octaédrica.

—DP

1912–1980

Born: South Orange, NJ, USA

Lived: New York, USA

From 1969 to 1971, Tony Smith worked with the Container Corporation of America—through the Art and Technology program of Los Angeles County Museum – LACMA, which culminated in an exhibition of the same title in 1971—to develop an ambitious experimental sculptural piece in the context of his own body of work. Known as *Bat Cave*, the piece is clearly made of a non-durable material: cardboard. Smith knew that the unfinished brown cardboard would be the right material for the piece’s intrinsic ephemerality, in order to achieve a impression of lightness or suppleness, with a particular texture and color similar to a wasp nest’s. Today, we view a historically accurate reconstruction of this piece at the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre thanks to the invaluable collaboration and enthusiasm of the Tony Smith Estate, Lippincott LLC, and Celulose Irani S.A.

In 1969 when LACMA’s then-curator Jane Livingston convinced Smith to work with Container Corp., the artist was concerned with caves. He had even planned a trip to Aruba, to visit the Guadirikiri Cave; around the same time, he also did research about a photograph he had seen of an eroded desert landscape in the western US, which had made an impression on him and given him an idea about the way he wanted to develop his work. Smith wanted to create a cave-like setting composed of only two geometric shapes: tetrahedrons and octahedrons. These two modular designs were used to assemble both the original and the current version of the *Bat Cave*, the latter of which is composed of 4000 of these cardboard units.

In Smith’s concept, it is fundamental for the cardboard polygons to be assembled individually, constructing the structure with no other fastening device besides glue. To quote Smith, “This

actually is a different type of structure than a structure which is based on lineal elements or struts which are fastened at the joints. In other words, there isn’t any structure except the components from which the form has been made.”

Smith wanted the piece to be illuminated like a nineteenth-century stage set. He also insisted that it should have various access points and that it should be a freestanding sculpture, even when certain modifications might be necessary due to large numbers of visitors—whether at the 1970 Osaka World’s Fair, where a first version was attempted, or at LACMA in 1971. All this emphasized negative space as a main element, in contrast to the rest of his works, which are fundamentally about the bulk of the object itself.

Smith’s intention was for *Bat Cave* to be maze-like as a whole, much like a real cave; however, he also wanted every piece of this giant labyrinth (measuring approximately 4.5 × 12 × 11 meters) to be a key to the puzzle in the complex agglomeration of tetra- and octahedrons.

—DP

A Modelo para *Bat Cave* [Caverna do morcego], 1969  
94 x 239 x 265 cm  
papelão  
© Tony Smith Estate /  
Artists Rights Society  
(ARS), Nova York

B, C T Smith na  
Container Corp  
Lubliner durante a  
produção de *Bat Cave*  
© Malcolm Lubliner  
Photography 2013

D *Tony Smith's  
Daughters* [As filhas  
de Tony Smith] *Kiki,  
Bebe and [e] Seton,*  
s/d  
Foto: Hans Namuth  
Cortesia Tony Smith  
Estate ©1991 Hans  
Namuth Estate

Todas as imagens ©  
Tony Smith: *Bat Cave*,  
1969/ Licenciado por  
AUTVIS, Brasil

A Modelo para *Bat Cave* [Cueva de los murciélagos], 1969  
94 x 239 x 265 cm  
cartón  
© Tony Smith Estate /  
Artists Rights Society  
(ARS), Nueva York

B, C T Smith en  
Container Corp  
Lubliner para  
la producción de  
*Bat Cave*  
© Malcolm Lubliner  
Photography 2013

D *Tony Smith's  
Daughters* [Las hijas  
de Tony Smith] *Kiki,  
Bebe and [y] Seton,*  
s/f  
Foto: Hans Namuth  
Cortesia Tony Smith  
Estate ©1991 Hans  
Namuth Estate

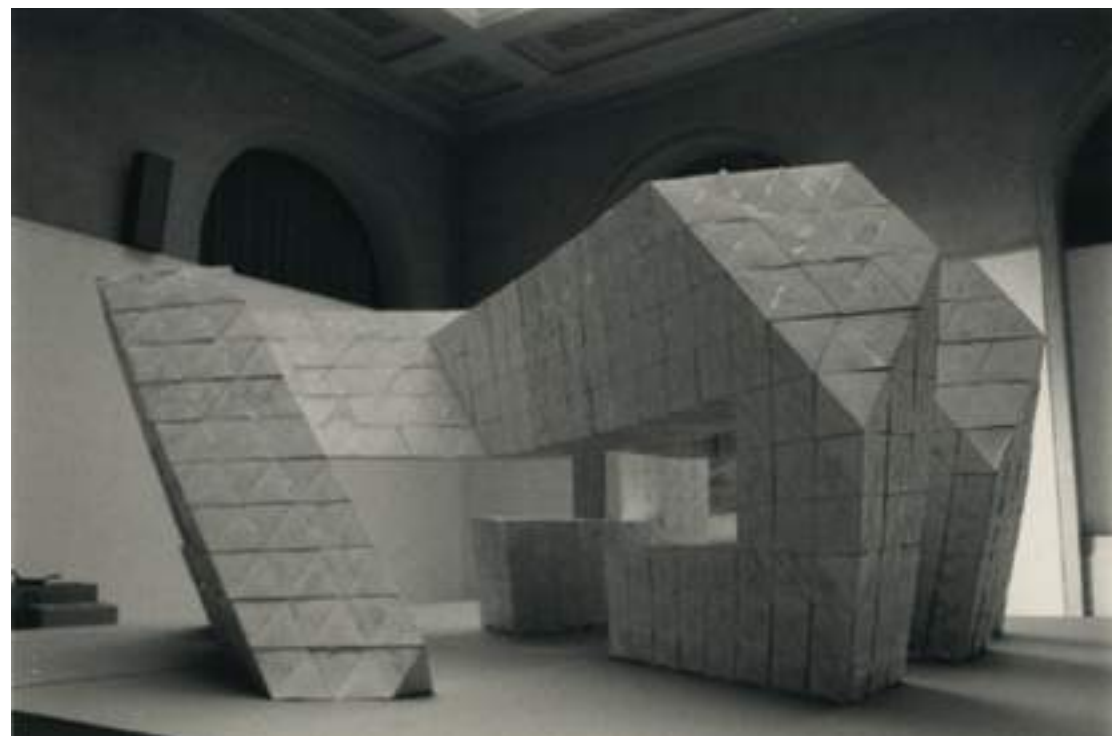
Todas las imágenes ©  
Tony Smith: *Bat Cave*,  
1969/ Licenciado por  
AUTVIS, Brasil

A *Model for Bat Cave*, 1969  
94 x 239 x 265 cm  
cardboard  
© Tony Smith Estate /  
Artists Rights Society  
(ARS), New York

B, C T Smith at  
Container Corp  
Lubliner  
© Malcolm Lubliner  
Photography 2013

D *Tony Smith's  
Daughters, Kiki, Bebe  
and Seton*  
Photo: Hans Namuth  
Courtesy Tony Smith  
Estate, ©1991 Hans  
Namuth Estate

All images © Tony  
Smith: *Bat Cave*,  
1969/ Licensed by  
AUTVIS, Brazil



A



B



C



D



Nasceu: 1974, Nova York, EUA  
Vive: Nova York

Lançado ao espaço em 2012 para gravitar ao redor da Terra pelos próximos bilhões de anos, o satélite EchoStar XVI leva em seu interior um Disco Dourado desenvolvido por Trevor Paglen e o MIT (Massachusetts Institute of Technology) – em parceria com cientistas, antropólogos, filósofos e artistas – contendo cem imagens emblemáticas da experiência humana neste planeta: são cataclismos, bomba atômica, *operating theatre*, feiras universais e inscrições rupestres que datam de 17 mil anos atrás, ou seja, registros de um lapso, ínfimo espaço de tempo se pensarmos no Big Bang ou mesmo na idade da Terra. Destinado ao Clarke Belt – cinturão de satélites ativos e inativos (lixo espacial) cujo nome remete ao escritor de ficção científica Arthur C. Clarke, responsável por antecipar na literatura este fenômeno de nossa passagem pelo planeta –, *The Last Pictures* [As últimas imagens] é menos uma tentativa de contato com vida alienígena do que uma profunda reflexão sobre o tempo, a natureza humana e os limites de nossa capacidade de comunicação: a aventura humana restará para a posteridade? Depois de desaparecermos do globo terrestre, será ainda possível estabelecer contato com outros seres através das mídias, signos e imagens que logramos produzir e articular ao longo dos séculos? O que conhecemos por vida inteligente encontraria correspondência em outras galáxias?

Quando a missão-fantasma Voyager ganhou o espaço sideral em 1977 – após ter acumulado tanta velocidade na passagem por Júpiter que o efeito estilínque produzido pela gravidade daquele planeta a lançaria além do nosso sistema solar –, as imagens nela contidas, escolhidas pela NASA sob a orientação de Carl Sagan – astrônomo e escritor de ficção científica –, sinalizavam a utopia

humana de transcendência, uma vez que destinadas a estabelecer contato com extra-terrestres (ET's). Alvo de severas críticas devido ao conteúdo eminentemente apolítico de suas imagens, as quais desprezavam os conflitos ideológicos e bélicos que vêm marcando a trajetória humana na Terra, a Voyager serviu como gatilho para que Paglen desse continuidade à reflexão sobre o conjunto de conhecimentos acumulados pela humanidade, os quais nos levam a assunção de que a vida em outro planeta deveria reproduzir, em larga medida, nosso própria noção do que vêm a ser inteligência e civilização.

Na 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, Trevor Paglen participará do projeto Ekphrasis – concebido para que artistas apresentem projetos imateriais, que não podem ser vistos ou cujo interesse reside justamente no debate conceitual ou teórico por eles suscitados –, discorrendo sobre *The Last Pictures*, a efemeridade do homem e sua busca pela universalidade, especialmente através da linguagem. Já na exposição propriamente dita, ele exibirá uma seleção de três imagens fotográficas do céu, objeto de sua permanente atenção e escrutínio.

—BJS

Nació: 1974, Nueva York, EEUU  
Reside: Nueva York

Lanzado al espacio en 2012 para gravitar alrededor de la Tierra por los próximos billones de años, el satélite EchoStar XVI lleva en su interior un Disco Dorado desarrollado por Trevor Paglen y el Massachusetts Institute of Technology – MIT – en asociación con científicos, antropólogos, filósofos y artistas – contiene 100 emblemáticas imágenes de la experiencia humana en este planeta: son cataclismos, la bomba atómica, operating theatre, ferias universales e inscripciones rupestres de hace 17.000 años, o sea, registros de un lapso, ínfimo espacio de tiempo si pensamos en el Big Bang o incluso en la edad de la Tierra. Destinado al Clarke Belt – cinturón de satélites activos e inactivos (basura espacial) cuyo nombre hace referencia al escritor de ciencia ficción Arthur C. Clarke, responsable por anticipar en la literatura este fenómeno de nuestro pasaje por el planeta –, *The Last Pictures* [Las últimas imágenes] es menos un intento de ponerse en contacto con vida alienígena que una profunda reflexión sobre el tiempo, la naturaleza humana y los límites de nuestra capacidad de comunicación: ¿la aventura humana quedará para la posteridad? ¿Después que desaparezcamos del globo terrestre, será aún posible establecer contacto con otros seres a través de los medios, signos e imágenes que logramos producir y articular a lo largo de los siglos? ¿Lo que conocemos como vida inteligente encontraría correspondencia en otras galaxias?

Cuando la misión-fantasma Voyager conquistó el espacio sideral en 1977 – después de haber acumulado tanta velocidad en su pasaje por Júpiter que el efecto tirachinas producido por la gravedad de aquel planeta la lanzó más allá de nuestro sistema solar –, las imágenes que contenía, seleccionadas por la NASA

bajo la orientación de Carl Sagan – astrónomo y escritor de ciencia ficción –, señalaban la utopía humana de trascendencia, una vez que eran destinadas a establecer contacto con extraterrestres (ET's). Duramente criticado debido al contenido eminentemente apolítico de sus imágenes, las que descartaban los conflictos ideológicos y bélicos que vienen marcando la trayectoria humana en la Tierra, Voyager sirvió como disparador para que Paglen le diera continuidad a la reflexión sobre el conjunto de conocimientos acumulados por la humanidad, que nos llevan a asumir que la vida en otro planeta debería reproducir, en gran medida, nuestra propia noción de lo que vendría a ser inteligencia y civilización.

En la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, Trevor Paglen participará en el proyecto Ekphrasis – concebido para que artistas presenten proyectos inateriales, que no pueden ser vistos o cuyo interés reside justamente en el debate conceptual o teórico que suscitan –, dialogando sobre *The Last Pictures*, lo efímero del hombre y su búsqueda por la universalidad, especialmente a través del lenguaje. En la exposición misma exhibirá una selección de tres imágenes fotográficas del cielo, objeto de su permanente atención y escrutinio.

—BJS

Born: 1974, New York, USA  
Lives: New York

Launched into space in 2012 to orbit the Earth for the next few billions of years, the EchoStar XVI satellite contains a Golden Disc developed by Trevor Paglen and MIT (Massachusetts Institute of Technology) – in partnership with scientists, anthropologists, philosophers and artists – containing 100 key images of human experience on this planet: disasters, the atom bomb, operating theatre, universal fairs, and rock carvings dating from 17,000 years ago, in other words records of the tiniest lapse of time if we think of the Big Bang or even the age of Earth. Aimed at the Clarke Belt – a belt of active and inactive satellites (spatial garbage) named after the science-fiction writer Arthur C. Clarke, who anticipated this phenomenon of our passage on the planet – *The Last Pictures* is less an attempt at contact with alien life-forms than a profound reflection on time, human nature and the limits of capacity for communication: will the human adventure remain for posterity? After we have disappeared from this earthly sphere will it still be possible to make contact with other beings through the media, signs and images that we have managed to produce and articulate over the centuries? Will what we know as intelligent life find any form of correspondence in other galaxies?

When the Voyager ghost mission reached outer space in 1977 – after having accumulated so much speed on the route past Jupiter that the slingshot effect of the planet's gravity would launch it beyond our solar system – the images it contained, chosen by NASA under the guidance of the astronomer and science-fiction writer Carl Sagan – pointed to the transcendence of a human utopia, aimed at making contact with extra-terrestrials (ETs). Widely criticized for the essentially apolitical content of

its images, which ignored the ideological and violent conflicts marking the history of mankind on Earth, the Voyager served as a trigger for Paglen's continuing reflection on the collection of knowledge accumulated by humankind, which lead us to assume that life on another planet should largely reproduce our own notion of what is intelligence and civilization.

Trevor Paglen will be taking part in the Ekphrasis project at the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre – devised for artists to present immaterial projects that cannot be seen or whose interest lies precisely in the conceptual or theoretical debates they raise – discussing *The Last Pictures*, the ephemeral nature of man and his search for universality particularly through language. In the exhibition itself he will be showing a selection of three photographic images of the sky, as the object of his constant attention and scrutiny.

—BJS

A LACROSSE/ONYX  
*Il Radar Imaging  
 Reconnaissance  
 Satellite Passing  
 Through Draco (USA  
 69), 2007*  
 fotografia  
 152,4 x 121,92 cm  
 Cortesia de Altman  
 Siegel, São Francisco;  
 Metro Pictures, Nova  
 York; Galerie Thomas  
 Zander, Colônia.

B *Threat Emitter  
 Halligan Mesa, NV,  
 2012*  
 fotografia  
 121,92 x 152,4 cm  
 Cortesia de Altman  
 Siegel, São Francisco;  
 Metro Pictures, Nova  
 York; Galerie Thomas  
 Zander, Colônia.

C KEYHOLD/  
 IMPROVED CRYSTAL  
*near Scorpio (Optical  
 Reconnaissance  
 Satellite Passing  
 Through Draco (USA 129),  
 2007*  
 fotografia  
 152,4 x 121,92 cm  
 Cortesia de Altman  
 Siegel, São Francisco;  
 Metro Pictures, Nova  
 York; Galerie Thomas  
 Zander, Colônia.



A

A LACROSSE/ONYX  
*Il Radar Imaging  
 Reconnaissance  
 Satellite Passing  
 Through Draco (USA  
 69), 2007*  
 fotografia  
 152,4 x 121,92 cm  
 Cortesia de Altman  
 Siegel, São Francisco;  
 Metro Pictures, Nueva  
 York; Galerie Thomas  
 Zander, Colonia.

B *Threat Emitter  
 Halligan Mesa, NV,  
 2012*  
 fotografia  
 121,92 x 152,4 cm  
 Cortesia de Altman  
 Siegel, San Francisco;  
 Metro Pictures, Nueva  
 York; Galerie Thomas  
 Zander, Colonia.

C KEYHOLD/  
 IMPROVED CRYSTAL  
*near Scorpio (Optical  
 Reconnaissance  
 Satellite Passing  
 Through Draco (USA 129),  
 2007*  
 fotografia  
 152,4 x 121,92 cm  
 Cortesia de Altman  
 Siegel, San Francisco;  
 Metro Pictures, Nueva  
 York; Galerie Thomas  
 Zander, Colonia.



B

A LACROSSE/ONYX  
*Il Radar Imaging  
 Reconnaissance  
 Satellite Passing  
 Through Draco (USA  
 69), 2007*  
 C-Print  
 152,4 x 121,92 cm  
 Cortesia de Altman  
 Siegel, San Francisco;  
 Metro Pictures, New  
 York; Galerie Thomas  
 Zander, Cologne

B *Threat Emitter  
 Halligan Mesa, NV,  
 2012*  
 C-Print  
 121,92 x 152,4 cm  
 Courtesy of Altman  
 Siegel, San Francisco;  
 Metro Pictures, New  
 York; Galerie Thomas  
 Zander, Cologne

C KEYHOLD/  
 IMPROVED CRYSTAL  
*near Scorpio (Optical  
 Reconnaissance  
 Satellite Passing  
 Through Draco (USA 129),  
 2007*  
 C-Print  
 152,4 x 121,92 cm  
 Courtesy of the artist;  
 Altman Siegel, San  
 Francisco; Metro  
 Pictures, New York;  
 Galerie Thomas  
 Zander, Cologne.



C

Nasceu: 1948, Fakenham, Reino Unido  
Vive: Londres, Reino Unido

A paisagem, bem como o rio, a ilha e a lua, são elementos constantes na obra de William Raban. Insular em uma das terras mais cosmopolitas do planeta – o Reino Unido –, o artista vem investigando Londres há pelo menos quatro décadas, sem jamais ter perdido de vista a íntima conexão entre a capital britânica e a natureza: o fluxo constante das águas do Tâmesis não apenas dimensiona a paisagem do tempo como também reflete o processo histórico que viu emergir este império *vis-à-vis* o desenvolvimento do sistema capitalista.

Mas para além das suas águas turvas e caudalosas, a metrópole inglesa tornou-se emblemática da modernidade devido ao pioneirismo no curso da Revolução Industrial, episódio responsável pela corrente percepção da história – e portanto também do tempo – como processo contínuo de crescimento tecnológico, econômico, social e cultural, no qual as noções de avanço e progresso passaram a ser indissociáveis da paisagem urbana.

Não raro realizados em *time-lapse* (técnica cinematográfica de aceleração da passagem do tempo), os filmes de Raban evidenciam a cidade em toda a sua força, ritmo, cadência e tempo particulares, tornando os elementos naturais – aparentemente descolados do cenário urbano – testemunhas atentas às suas mais radicais transformações, quer sejam no sentido de avanço ou mesmo de retrocesso social: o sol, o *fog*, a chuva e o rio funcionam como personagens onipresentes na cinematografia do diretor, tal qual o coro no teatro grego, lembrando-nos de que a existência humana não está tão somente condicionada à cultura mas sobretudo aos fenômenos naturais.

Como o homem está permanentemente emulando Deus – quer seja através da ciência ou mesmo da tecnologia

–, foi capaz de produzir uma série de fenômenos não naturais, muito embora igualmente potentes enquanto forças do seu próprio universo cultural. Assim, o tempo é a chave para a compreensão da obra de Raban tanto no campo da cultura quanto da natureza, mas especialmente no do cinema, este artifício falho em sua tentativa de reproduzir a vida, porém eficaz como seu simulacro ou utopia da eternidade.

Em que pese a natureza utópica do cinema, Raban se utiliza deste suporte para lançar luz sobre a própria tecnologia que o engendra. A obra do cineasta versa sobre questões formais, técnicas e estéticas, assim como filosóficas, envolvidas no uso do celuloide como plataforma artística, consistindo em exercício auto-reflexivo que nos ajuda a compreender o filme enquanto meio crucial para a percepção do mundo desde fins do século XIX.

Mobilizados para discutir o cinema, as artes e as relações entre cultura e natureza, a 9ª Bienal do Mercosul – Porto Alegre, a Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia da Secretaria de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre e o Festival CineEsquemaNovo somaram esforços para exibir, pela primeira vez no Brasil, obras fílmicas de um dos nomes seminais no contexto da produção artística experimental que teve início a partir da segunda metade do século XX: William Raban foi pioneiro do chamado cinema expandido, prática que se desenvolveu a partir da pesquisa e discussão sobre os limites da sétima arte quer seja na sala de cinema ou especialmente fora dela.

—BJS

Nació: 1948, Fakenham, Reino Unido  
Reside: Londres, Reino Unido

El paisaje, así como el río, la isla y la luna, son elementos constantes en la obra de William Raban. Insular en una de las tierras más cosmopolitas del planeta —el Reino Unido—, el artista ha estado investigando Londres desde hace por lo menos cuatro décadas, sin jamás haber perdido de vista la íntima conexión entre la capital británica y la naturaleza: el flujo constante de las aguas del Támesis no sólo dimensiona el paso del tiempo sino que también refleja el proceso histórico que vio emerger ese imperio *vis-à-vis* con el desarrollo del sistema capitalista.

Pero para más allá de sus aguas turbias y caudalosas, la metrópoli inglesa se convirtió en emblema de la modernidad ya que fue pionera de la Revolución Industrial, episodio responsable por la común percepción de la historia —y por lo tanto también del tiempo— como un proceso continuo de crecimiento tecnológico, económico, social y cultural, en los que las nociones de avance y progreso pasaron a ser indisolubles del paisaje urbano.

A menudo realizados en *time-lapse* (técnica cinematográfica de aceleración del paso del tiempo), las películas de Raban colocan en evidencia la ciudad en todas sus fuerzas, ritmo, cadencias y tiempo particulares, convirtiendo los elementos naturales –aparentemente desvinculados del escenario urbano– en testigos atentos de sus más radicales transformaciones, ya sea hacia un avance o hacia un retroceso social: el sol, la niebla, la lluvia y el río funcionan como personajes onipresentes en la cinematografía del director, tal como el coro en el teatro griego, recordándonos que la existencia humana no está solamente condicionada a la cultura sino sobre todo a los fenómenos naturales.

Como el hombre está permanentemente emulando a Dios —ya sea a través

de la ciencia o incluso de la tecnología—, ha sido capaz de producir una serie de fenómenos no naturales, aunque igualmente potentes en lo que se refiere a fuerzas de su propio universo cultural. Así, el tiempo es la clave para la comprensión de la obra de Raban tanto en el área de la cultura como el de la naturaleza, y especialmente en el del cine, ese artificio frustrado en su intención de reproducir la vida, pero eficaz como simulacro o utopía de la eternidad.

Pese al carácter utópico del cine, Raban utiliza este soporte para elucidar la propia tecnología que lo engendra. La obra del cineasta trata de cuestiones formales, técnicas y estéticas, como también filosóficas, relacionadas al uso del celuloide como plataforma artística, constituyendo un ejercicio auto reflexivo que nos ayuda a comprender la película como un medio crucial para la percepción del mundo desde fines del siglo XIX.

Mobilizados por discutir cine, artes y relaciones entre cultura y naturaleza, la 9ª Bienal do Mercosul — Porto Alegre, la coordinación de cine, vídeo y fotografía de la Secretaría de Cultura de la Comuna de Porto Alegre y el CEN — Festival CineEsquemaNovo sumaron esfuerzos para exhibir, por primera vez en Brasil, las obras fílmicas de uno de los nombres fundamentales en el contexto de la producción artística experimental que se inició a partir de la segunda mitad del siglo XX: William Raban fue pionero del denominado cine expandido, práctica que se desarrolló a partir de la investigación y discusión sobre los límites del séptimo arte ya sea en la sala de cine o especialmente fuera de la misma.

—BJS

Born: 1948, Fakenham, UK  
Lives: London, UK

Landscape, like the river, the island and the moon, are constant elements in William Raban's work. An islander on one of the most cosmopolitan lands on the planet – the United Kingdom – the artist has been exploring London for at least four decades without ever losing sight of the intimate connection between the British capital city and nature; the constant flow of the waters of the Thames not only measures the passage of time but also reflects on the historical process through which this empire emerged in relation to the development of the capitalist system.

But beyond those murky fast-flowing waters the English capital became an emblem of modernity due to the pioneering course of the Industrial Revolution, responsible for the current perception of history – and therefore of time – as a continuous process of technological, economic, social and cultural growth in which notions of advance and progress have become inseparable from the urban landscape.

Often using a time-lapse technique (in which the passage of time is accelerated), Raban's films demonstrate the city in all its particular force, rhythm, cadence and time, making the natural elements – seemingly dislocated from the urban setting – attentive witnesses of their most radical transformations, whether in the sense of progress or even social regression: the sun, the fog, the rain and the river function as omnipresent characters in the director's cinematography, like the chorus in Greek theatre, reminding us that human existence is not just conditioned to culture but also to natural phenomena.

As man is constantly emulating God – through science or even through technology – he has been able to produce a series of unnatural phenomena which are equally powerful as forces of his own

cultural universe. Time is therefore the key to understanding Raban's work in the fields of both nature and culture, but especially in film, that device that fails in its attempt to reproduce life, yet which is effective as its simulacrum or utopia of eternity.

In terms of the utopian nature of film, Raban uses the medium to cast light on the actual technology that produces it. His work addresses the formal, technical and aesthetic and philosophical issues involved in the use of celluloid as a platform for art, in a self-reflexive approach that helps to understand film as a crucial medium for the perception of the world since the late 19th century.

In a venture for discussing film, the arts and the relations between culture and nature, the 9th Bienal do Mercosul – Porto Alegre, photo, video and cinema coordination of the municipal Secretary of Culture of Porto Alegre and CEN – Festival CineEsquemaNovo have joined forces to show for the first time in Brazil the film works of one of the seminal names in the context of an experimental art form that began in the second half of the 20th century: William Raban is a pioneer of 'expanded cinema', a practice that developed out of research and discussion about the limits of the seventh art both inside and especially outside the auditorium.

—BJS

A Still de *Thames Film* [Filme Tamisa] 1986 66 min

B Still do filme e *About Now MMX* [Sobre agora MMX], 2010 28 min

C Still de *The Houseless Shadow* [A sombra do sem teto], 2011 19 min

A Still del video *Thames Film* [Película Thames], 1986 66 min

B Still do filme *About Now MMX* [Sobre agora MMX], 2010 28 min

C Still de *The Houseless Shadow* [La sombra del sin techo], 2011 19 min

A Video still from *Thames Film*, 1986 66 min

B Video still from *About Now MMX*, 2010 28 min

C Video still from *The Houseless Shadow*, 2011 19 min



A



B



C

**Yuri Zlotnikov**

Nasceu: 1930, Moscou, Rússia

**Zhenia Kikodze**

Nasceu: 1967, Tbilisi, República de Georgia

Vivem: Rússia; Moscou

Na segunda metade da década de cinquenta, Yuri Zlotnikov explorou enfaticamente uma nova linguagem artística, que buscava sustentar-se em pesquisas científicas. Seus questionamentos tiveram grande ressonância não apenas na arte, mas também entre comunidades de especialistas em matemática, filosofia e cibernética.

Mais radical do que a conquista do espaço, o trabalho de Zlotnikov naquela época se transformou verdadeiramente em uma tentativa de criar formas novas e genuínas para uma linguagem que não se baseasse na ideologia aplicada. Zhenia Kikodze comenta que:

No final dos anos 1950, ele (Zlotnikov) foi até a construção de uma nova fábrica para ver se era possível construir uma estação elétrica. Ele percebeu que ninguém estava interessado. Sim, durante um certo período, ele trabalhou no Instituto de Design Industrial de Moscou, mas o Instituto não tinha nenhuma influência sobre o sistema industrial soviético. Em geral, o design na URSS desempenhou um papel sem influência e bastante marginal.

No contexto de um país fechado e totalitário, Zlotnikov executou a série *Signal System* [Sistema de sinais] entre 1956 e 1960, precisamente os cinco anos do período de Khrushchev Thaw. Este período testemunhou uma transformação histórica, que começou com a libertação de presos políticos soviéticos da ditadura graças às políticas de Nikita Khrushchev, que tinham a intenção de erradicar as políticas de Stalin (falecido em 1953) para começar a traçar um diálogo pacífico com outras nações.

**Yuri Zlotnikov**

Nasceu: 1930, Moscou, Rússia

**Zhenia Kikodze**

Nasceu: 1967, Tbilisi, República de Georgia

Residen: Rusia, Moscú

Khrushchev permitiu certa liberdade de informação que, pouco a pouco, ajudou a gerar uma mudança na consciência pública. Naquele contexto, alguns dos indivíduos que se sentiam mais capacitados para realizar certas inovações foram os engenheiros que trabalhavam em institutos militares fechados, desenvolvendo novos sistemas de armamentos para o exército. Inclusive, quando Zlotnikov ainda trabalhava como projetista em uma fábrica e analisava desenhos de naves espaciais, eles chegaram a testar algumas das hipóteses e dos experimentos de Zlotnikov em seus laboratórios. No entanto, Zlotnikov se distanciou daqueles propósitos ao se dar conta de que, provavelmente, seu trabalho e seus projetos colaborariam para a construção de armas de destruição terríveis para a sociedade.

A relação de Zlotnikov com Norbert Wiener, além de seus conhecimentos sobre a nova escola musical de Viena (incluindo o compositor Anton Weber), assim como sua amizade com Andrei Volknosky, dentre outros, desencadeou as pesquisas de *Signal System*, em que Zlotnikov aplica em suas pinturas os princípios da dodecafonia: intervalos cromáticos que se dividem de acordo com a escala e o sistema. Na série *Signal System*, ao explorar a potência da linguagem, Zlotnikov propõe um abstracionismo que lhe permitiu estabelecer um diálogo entre seus interesses científicos e pictóricos, em uma tentativa de provocar reações físicas e psíquicas no espectador por meio da cor e da forma.

—DP

**Yuri Zlotnikov**

Nació: 1930, Moscú, Rusia

**Zhenia Kikodze**

Reside: 1967, Tbilisi, República de Georgia

Residen: Rusia, Moscú

Yuri Zlotnikov exploró con énfasis, en la segunda mitad de la década de los cincuenta, un nuevo lenguaje en el arte que pretendía sustentarse en investigaciones científicas. Sus indagaciones tuvieron gran resonancia no solamente en el arte, sino entre comunidades de especialistas en matemáticas, filosofía y cibernética.

Más radical que la conquista del espacio, el trabajo de Zlotnikov en aquella época se convirtió verdaderamente en un intento por crear nuevas y genuinas formas para un lenguaje que no utilizara como base la ideología aplicada. Zhenia Kikodze, comenta que:

A finales de la década de 1950, él (Zlotnikov) fue a la construcción de una nueva fábrica para ver si era posible construir una central eléctrica. Vio que no había ningún interesado. Sí, durante un determinado período de tiempo, trabajó en el Instituto de Diseño Industrial de Moscú, pero el Instituto no tenía ninguna influencia sobre el sistema industrial soviético. En general, el diseño de la URSS jugó un papel sin influencia bastante marginal.

En el contexto de un país totalitario y cerrado, Zlotnikov llevó a cabo la serie *Signal System* [Sistema de señales], precisamente entre 1956-1960, los cinco años del período Khrushchev Thaw. Este momento atestiguó una histórica transformación, iniciando con la liberación de presos políticos soviéticos de la dictadura, gracias a las políticas de Nikita Khrushchev que tenían la intención de erradicar las políticas de Stalin (quien había muerto en 1953), con el fin de comenzar a trazar un camino

**Yuri Zlotnikov**

Born: 1930, Moscow, Russia

**Zhenia Kikodze**

Born: 1967, Tbilisi, Republic of Georgia

Live: Moscow, Russia

pacífico con otras naciones. Khrushchev permitió cierta libertad de información que, poco a poco, ayudó a generar un cambio en la conciencia pública. Algunos de los individuos que se sentían más capaces de realizar ciertas innovaciones en aquel contexto fueron ingenieros trabajando en institutos militares cerrados, desarrollando nuevos sistemas de armas para el ejército. Incluso, llegaron a probar algunas de las hipótesis y los experimentos de Zlotnikov en sus laboratorios, cuando éste trabajaba aún como diseñador en una planta y se encontraba analizando diseños de naves espaciales. Sin embargo, Zlotnikov se alejó de aquellas intenciones al caer en cuenta de que su trabajo y diseños, probablemente, colaborarían en la producción de armas de destrucción terribles para la sociedad.

La relación de Zlotnikov con Norbert Wiener, además de su conocimiento musical sobre la Segunda Escuela de Viena, incluyendo al compositor Anton Webern, así como su amistad con Andrei Volknosky, entre otros, desencadenó la investigación de *Signal System*, en la que Zlotnikov proyecta en sus pinturas los principios de la dodecafonia de Schoenberg: intervalos cromáticos que se dividen según la escala y el sistema. Al explorar la potencia del lenguaje, Zlotnikov plantea en la serie *Signal System* un abstraccionismo que le permitió establecer un diálogo entre su interés científico y el pictórico, en un intento por generar reacciones físicas y psíquicas en el espectador, a partir del color y de la forma.

—DP

**Yuri Zlotnikov**

Born: 1930, Moscow, Russia

**Zhenia Kikodze**

Born: 1967, Tbilisi, Republic of Georgia

Live: Moscow, Russia

In the late 1950s, Yuri Zlotnikov explored a new language in art that claimed to be based on scientific research. His investigations had a major impact not only on art, but also on communities of specialists in mathematics, philosophy and cybernetics.

Zlotnikov’s work was more radical than the space race in that time, and it became an attempt to create genuine new forms for a language that was not based on applied ideology. Zhenia Kikodze states that:

At the end of the 1950s, [Zlotnikov] went to the construction site of a new factory to see if it was possible to build an electric power station. He saw that nobody was interested in it. Yes, for a certain period of time, he worked at the Moscow Institute of Industrial Design, but the Institute had no influence on the Soviet industrial system. All in all, design in the USSR played a rather marginal, uninfluential role.

In the context of a totalitarian country closed in on itself, Zlotnikov made the *Signal System* series from 1956 to 1960. This five-year period is known as Khrushchev’s Thaw, which involved historical changes, such as Nikita Khrushchev’s policy of freeing Soviet political prisoners, overturning the policies of the Stalinist era (as Stalin had died in 1953) to lay out a path of peaceful coexistence with other nations. Khrushchev also relaxed censorship, and this gradually led to a change in the collective consciousness. Some of the individuals who felt most able to achieve breakthroughs in this context were engineers working in closed-off military

facilities, developing new weapons systems for the army. They even tested some of Zlotnikov’s experiments and hypotheses in their labs while he was still working as a designer at a plant and analyzing spaceship designs. However, Zlotnikov abandoned these pursuits when he realized his work and designs might somehow be used in the making of weapons of mass destruction.

Zlotnikov’s research on *Signal System* was related to his relationship with Norbert Wiener, to his familiarity with Anton Webern and the group of composers known as the Second Viennese School, and also to his friendship with Andrei Volknosky. In this series of paintings he used the principles of Schoenberg’s twelve-tone technique: chromatic intervals arranged in a certain scale and system. To explore the potential of language in the *Signal System* series, Zlotnikov employs a type of abstraction that establishes a dialogue between painting and his interest in science, in an attempt to generate physical and mental reactions in the viewer based on color and form.

—DP



W E A T H E R

P E R M I T T I N G





Maurice Tuchman

In 1966, when Art and Technology was first conceived, I had been living in Southern California for two years. A newcomer to this region is particularly sensitive to the futuristic character of Los Angeles, especially as it is manifested in advanced technology. I thought of the typical Coastal industries as chiefly aerospace oriented (Jet Propulsion Laboratory, Lockheed Aircraft); or geared toward scientific research (The Rand Corporation, TRW Systems); or connected with the vast cinema and TV industry in Southern California (Universal Film Studios). At a certain point—it is difficult to reconstruct the precise way in which this notion finally emerged consciously—I became intrigued by the thought of having artists brought into these industries to make works of art, moving about in them as they might in their own studios. In the beginning, as I was considering this idea as just an abstract concept, I had few concrete visions of what might actually result from such exchanges. Indeed I was not certain whether artists of calibre would desire such involvement with industry. And if they did, and an organized program could be instituted to give them such opportunities, I had no idea how to go about persuading corporations to receive artists into their facilities—nor for that matter, why they should want to.

In reviewing modern art history, one is easily convinced of the gathering esthetic urge to realize such an enterprise as I was envisioning. A collective will to gain access to modern industry underlies the programs of the Italian Futurists, Russian Constructivists, and many of the German Bauhaus artists. Within these movements, no intensive effort was made directly to approach industrial firms in order to harness corporate machinery or technology, or systematically to expose artists to their research capabilities. Still, the impulse to do this is well documented. A need to reform commercial industrial products, to create public monuments for a new society, to express fresh artistic ideas with the materials that only industry could provide—such were the concerns of these schools of artists, and they were announced in words and in works.

During late '66 and early '67, I began studying the nature and location of corporate resources in California. In November, 1967, I went to the Museum's Board of Trustees, members of which were significantly involved with over two dozen West Coast companies, to outline my proposal and to elicit advice and support. As individual entrepreneurs, the Board members were rather indifferent to the experiment, and as Trustees they resisted having the Museum commit itself, and me, to such an undertaking. The proposal appeared to them too vague and open-ended, and the budget almost impossible to predict. I argued that I would raise personally the great majority of funds to get the project underway, and that if I failed to do this, we would then simply drop the

scheme before it was made public, avoiding any embarrassment or significant financial loss to the institution. Other than on a practical level, I maintained that this project was a proper undertaking for a Museum, and represented an opportunity to play an innovative role. It would draw attention to the acknowledged need in the U. S. for institutions responsive to the interests of society—in this case, the interests of artists, and perhaps even businessmen. The Board gave me tacit consent to go ahead and study the possibilities, with the program still subject to their approval.

I prepared a case with which to solicit corporation involvement, centered on three main lines of approach which I calculated to be of interest to the business community. I argued that corporate donations to the arts, which were infinitesimal compared to support of medical and educational facilities, should be enlarged. This would benefit them, as much as the recipient museums, operas, theatres, etc., since businesses benefit from proximity to thriving cultural resources in attracting talented personnel. I also pointed out that the companies' collaborations with artists might well result in major works of art, and I decided that one work of art made with any significantly cooperative corporation should be offered to that corporation. (It became clear very early that a high proportion of the companies would view this possibility as a salient motive for collaboration.) Most importantly, I argued that companies might benefit immeasurably, in both direct and subtle ways, merely from exposure to creative personalities.

These arguments may have been substantive, but there remained the problem of presenting them to the right people. I had drawn up lists of corporations I felt should be solicited, but it was difficult to obtain appointments with their presidents. (I realized then that it would be fruitless to see public relations people, or anyone other than the man at the top who could sign the check and delegate authority.) In spite of the aegis of the Los Angeles County Museum of Art, it would typically take six phone calls and two letters, over a period of six months, to effect a meeting, and even with such protracted efforts few interviews were arranged. When I did get past the front door, the response from corporation executives was usually encouraging, but the overall rate of progress was much too slow.

In June, 1967, an article in the *Los Angeles Times* mentioned my plan to "bring together the incredible resources and advanced technology of industry with the equally incredible imagination and talent of the best artists at work today." Mrs. Otis Chandler, wife of the *Times'* publisher, was intrigued with the story and telephoned me about it. I asked Missy Chandler for her assistance in arranging appointments with corporation executives. She asked whether the Museum's Board was

not the appropriate vehicle for this operation. Informed that no Trustee had shown much interest in participation when I had presented the Board with my idea, she agreed to help. Mrs. Chandler's intervention proved immediately effective. She became primarily responsible for the involvement of over a dozen corporations in the now accelerated program.

In late 1967, we began the process of contacting over 250 companies, of which eventually thirty-seven joined the program in various ways. As encounters with corporation executives took place, the logistical guidelines and the scope of the program were gradually clarified. I soon realized that, for practical reasons, the program would have to be limited to companies located in the state of California. (Much later, we were able financially to extend outside the state, and companies located in Indiana, Illinois, Ohio, and New York State joined Art and Technology.) We could not, in the beginning, know how much money a company might donate to the Museum's general fund on Art and Technology, before an artist took up residence. We discussed various figures from three to fifteen thousand, before settling on \$7,000 as the amount we would request as each corporation's initial financial obligation. This somehow emerged as the optimal sum, beyond which very few companies would commit. Later, we learned that many corporations calculated their pledge in a ratio of two to one: the \$7,000 donation to the Museum suggested to them an expenditure of \$14,000 to the artist. There was also the question of how long the companies would agree to have artists in their facilities. We realized that most companies, before signing a contract, would want an escape clause in writing to which they could refer should they desire early termination of the project. It would have been preferable to keep this open, allowing the artist and company to themselves decide when to end the relationship. Unfortunately we were forced to see that no company would initially agree to have an artist in residence for longer than three months. Many executives, however, indicated that if the collaboration developed interestingly, they would allow it to continue naturally. In fact, when the artist wanted to extend his residence he was able to do so. Still there was an intrinsic sense of limitation suggested to certain artists by the expectation of a three month project. Anticipating a restricted time span, some artists undoubtedly inhibited the scope of their esthetic conceptions.

Yet another factor needed clarification before we could outline the terms of company obligations. Many executives wanted to know rather precisely how much financial support and staff time would be expected from them after an artist came to work. But it would have been impossible to estimate budgets from companies as diverse as, for example, Rand and Lockheed or JPL and Kaiser Steel. And it was imperative to have identical

contracts with each participating company, as it was to have identical contractual agreements with the artists. We naturally wanted to avoid setting any advance financial limits on collaborations. Obviously a key motive in the program was to allow the chance of one or both parties being stimulated to extend their commitment out of sheer enthusiasm.

Few corporations questioned our total right to select artists for them. It should be noted that corporations had the option to "approve" the artist before he took up residence: such approval is of course implicit, but by making it explicit a certain degree of company wariness was eliminated.

In April, 1968, I met with the Board of Trustees for the second time to deliver a progress report. I anticipated that we could enlist the financial support of at least twenty corporations, to the amount of \$140,000 as a straight donation to the Museum for use as needed in operating the program—to cover artists' payments, transportation and installation costs. According to my prospectus these twenty companies additionally would each take an artist into residence. I requested \$70,000 from the Museum as its share in supporting Art and Technology for the 1968-69 fiscal year. (Perhaps unconsciously, I had adopted the businessman's strategy—but in reverse ratio.) The Board sanctioned the plan, provided that I obtain written agreements from ten corporations before announcing the program officially. I drew up a contract which took into account three different kinds of corporation participation. I knew that certain companies would be eager to have an artist in residence, but for various reasons, often having to do with anticipated stockholder reaction, would elect not to write a check to the Museum. Other companies would financially support the program and might desire collaboration, but an artistic use of their facilities was technically unlikely. We established categories of corporate involvement: Patron Sponsor Corporations, who would agree to take an artist into residence, and also donate \$7,000 to the Museum; Sponsor Corporations, who would take an artist into residence but who donate less than \$7,000 or nothing at all; Benefactor Corporations, asked to simply donate at least \$7,000 to the Museum; and Contributing Sponsor Corporations, who would donate only services, or less than \$7,000. Patron Sponsors had the "option to receive one principal work of art resulting from the collaboration"; the other categories of corporations did not have this option. See Appendix I, p. 31, for the complete text of the Patron Sponsor contract, which differs from the others only in regard to the factors just noted.

A brochure was drafted and printed at this time for corporation executives:

Art and Technology is the working title\* of a major project now being planned at the Los Angeles County Museum of Art. The purpose of this enterprise is to place approximately twenty important artists "in residence" for up to a twelve week period within leading technological and industrial corporations in California. Works of art resulting from these cooperative endeavors will be exhibited at the Museum in the Spring of 1970.

International developments in art have provided the impetus for this project: much of the most compelling art since 1910 has depended upon the materials and processes of technology, and has increasingly assimilated scientific and industrial advances. Nevertheless, only in isolated circumstances have artists been able to carry out their ideas or even initiate projects due to the lack of an operative relationship with corporate facilities. Our objective now is to provide the necessary meeting ground for some eminent contemporary artists with sophisticated technological personnel and resources. Naturally we hope that this endeavor will result not only in significant works of art but in an ongoing union between the two forces. It is our conviction that the need for this alliance is one of the most pressing esthetic issues of our time.

During the past six months, we have made numerous preliminary contacts with corporation presidents in California. These discussions have served to corroborate our feeling that the advantages to participating corporate concerns are manifold. Since the project will be fully documented by CBS television for a network special, as well as being systematically publicized through other media, promotional benefits to industries can be considerable. It is expected that collaborating technical personnel may gain experience directly valuable to the corporation, as indeed has already occurred in the plastics industry. All expenses, including corporation staff time and materials, are tax deductible; in addition, Patron Sponsors will have the option to receive a work of art issuing from this collaboration. In many cases, the art works will exceed in value the total expense of the

\*The reader will note reference to "Art and Technology" as a "working title." This nomenclature was never comfortably accepted by us. Years later, after lists of other titles were drawn up and discarded, we could not improve on Art and Technology. Terms like "synergy" and "interface" were considered, but abandoned for obvious reasons. We wanted to include reference to industry, but this word invariably summoned misleading evocations of industrial design, and that was a confusion we were determined to avoid.

corporation's contribution.

Corporations are asked to participate in one of five categories:

1. A Patron Sponsor Corporation takes an artist into twelve-week residence within one of its corporate facilities to work in a specific area with the corporation's personnel and materials. A Patron Sponsor Corporation also contributes \$7,000 to the Los Angeles County Museum of Art to help defray the extraordinary expenses of the project. As noted above, Patron Sponsor Corporations have the option to receive a work of art issuing from the collaboration.
2. A Sponsor Corporation is a manufacturer who arranges to have an artist work within its plant, using specified personnel and materials, but makes a smaller contribution to the Museum's special fund for the project.
3. Contributing Sponsors donate materials and/or services to the Los Angeles County Museum of Art for this project but do not take an artist into residence.
4. Service Corporations provide specialized services such as transportation, housing facilities for visiting artists and technical consultation.
5. Benefactors are non-technical, non-manufacturing firms who donate \$7,000 to the Museum's special fund for "Art and Technology."

Industries located primarily in Southern California are now being approached for their cooperation. By May, 1968, a preliminary list of ten corporations should be made public. Beginning at this time and throughout 1968 and 1969, artists will be contacted by the Museum and asked to submit project proposals. Artists will be approached largely on the basis of the quality of their past work and expressed interest in specific technological processes. Projects to be implemented will be chosen by the Museum on the basis of both potential esthetic stature and practical feasibility. Corporations will be presented with an appropriate work proposal for their approval in principle; scheduling will then be arranged by the corporation, the artist and the Museum. The initial proposal submitted to corporations will be sufficiently clear to indicate the extent and nature of the corporation's involvement. It is understood that this preliminary plan may change considerably during the course of the collaboration between corporate personnel and artist.

Participating artists will sign a contract drawn up by

the Museum setting forth rules and conditions. Non-local artists receive round-trip economy air fare plus \$20 per diem expenses and Honorarium of \$250 per week. Local artists receive the same Honorarium.

Corporations will enter into a written agreement with the Los Angeles County Museum of Art in advance of the scheduled residence periods.

In May, 1968, IBM and American Cement Corporation signed Patron Sponsor contracts and became the first contracted participants in Art and Technology. In October we officially announced the program. Press coverage in the *New York Times* and *Los Angeles Times* occasioned by this announcement were to help us in attracting most of the remaining corporations we required to make the program work. Two months later we listed the companies contracted to date in the first of eleven monthly reports:

#### PATRON SPONSORS

1. American Cement Corporation
2. Ampex Corporation
3. International Business Machines Corporation
4. Kaiser Steel Corporation
5. Litton Industries
6. Lockheed Aircraft Corporation
7. Teledyne, Inc.
8. The Garrett Corporation
9. Universal City Studios, Inc.
10. Wyle Laboratories

#### SPONSORS

1. Eldon Industries, Inc.
2. Hall Inc. Surgical Systems
3. Hewlett-Packard
4. Norris Industries Inc.
5. Philco-Ford Corporation
6. The Rand Corporation
7. TRW Systems

#### CONTRIBUTING SPONSOR

1. Twentieth Century Fox Film Corporation

#### BENEFACTORS

1. Bank of America
2. North American Rockwell Corporation

Much of our energy now shifted from negotiations with companies to the task of selecting and touring artists. Our discussions with artists were often strangely intense, and there was more opposition on their part to the goals of Art and Technology than we had expected to en-

counter. I had, for example, a particularly emotional conversation with Robert Irwin, who told me that many artists resented certain aspects of the program as they understood it: they felt that it was unfair for the Museum to take possession of the works created; that the Museum was primarily interested in producing an exhibition, rather than in arbitrating the process of interaction as an end in itself; that artists would be pressed by the Museum into making works for these reasons; and that they would not in fact be given access to experimental situations within companies which were not demonstrably related to the materials or processes of their past work. It was not difficult to disabuse Irwin and others of their misconceptions about property rights to the works of art, since the Museum, under the terms of the contracts, had no right whatever to receive works of art; this was made clear both in the corporation agreements and in the contract we were to make with artists.

The issue of our intended exhibition of the works made through Art and Technology was more complicated. My primary motive in attempting to make the resources of industry available to artists was emphatically not to simply mount an exhibition. I thought it would be fascinating to observe a potentially vital reciprocal process, and expected personal and professional gratification from my role as catalyst in establishing the vehicle for such connections. I believed that it was the process of interchange between artist and company that was most significant, rather than whatever tangible results might quickly occur. Obviously the probability that works of art would be created was not to be ignored—I knew that many artists would want nothing more than physically to realize esthetic ideas that may have remained in their minds only because of the technical difficulty of executing them. In short, one could reasonably expect that from twenty artists, each working several months in twenty corporations, some kinds of exhibitable things were likely to emerge. I did not regard the "success" or "failure" of the project as resting mainly with the quantity or even quality of the "results." But I also tried to indicate to Irwin that, given the rationale for such an experiment (which he admitted willingly), and given that we were an art museum of the county of Los Angeles, it was only reasonable that the institution would attempt to show something to its audience for its efforts. I did not feel that this would result in undue pressure being placed on the artists to produce certifiable art objects. Interestingly, Irwin himself was to provide perhaps the outstandingly valuable example of a purely interactive situation, issuing in no exhibitable object, although he did seriously contemplate making an environmental work based on his research at the Garrett Corporation's Life Sciences Department. I firmly believed, moreover, that to schedule an exhibition, and thus work toward consign-

ment deadlines, would not only give us an advantageous psychological goal, but would prove helpful in eliciting cooperation from industry. By gearing our efforts toward a culminative event, a quality of excitement and an increased dedication were brought to bear on our labors for this nebulous and prolonged endeavor. Art and Technology was an experiment—and it had to be made coherent and explicit in order to be validated.

The question of selecting artists for participation and deciding which artist should go where was a difficult one, and relates critically to the problem of making possible true “collaboration” as opposed to mere “art-making.” We wanted viable, productive connections to come about, but it was important to us that these reciprocal endeavors be challenging and rewarding to both the artist and the scientist or engineer, by provoking them to reach beyond habituated patterns. However, we did not suppose that artists of character, accustomed to working with a particular vocabulary of forms, would be likely to abandon suddenly the esthetic means developed over a lifetime, merely because they were cast into an unfamiliar situation by taking up residence in a company. It was our intention simply to offer uncommon opportunities for those artists inclined to exercise them. How these opportunities might be used was exclusively the artist’s concern.

Our intention from the outset of Art and Technology was to pay artists for time spent on the project, while they were in corporate residence, and later when installing works at the Museum if their presence was needed. Funds raised from company donations allowed us to remunerate artists at a considerably higher rate than was conventionally allotted by non-profit institutions—international symposia, print workshops, etc. We also attempted to structure a situation whereby most of the works of art made collaboratively would become the property of the artist. To overcome any potential conflict between the property rights of artist and company (the issue arises only with Patron Sponsor, not Sponsor Corporations), we advised artists concerned with ownership of works to plan their work in series, so that they would acquire most of the results. At the same time, companies were informed that they should expect artists to make multiple works if the artists so desired. The decision as to what constituted the “principal work” (the term stated in the contract for Patron Sponsor ownership) resided with us.

We drew up a contract for artists to include these points and to make clear that they were connected to the Museum, rather than the company, in terms of monies and possible obligations. See Appendix II, p. 36.

Most artists signed the contract, but Claes Oldenburg dissented and raised some interesting questions. Olden-

burg had been devoting considerable energy to the study of artists’ contracts with dealers, galleries, printmakers, etc., over the previous year. He is possessed of a forensic acumen that makes attorneys—including his own—envious. He wrote to me on January 27, 1969.

These are my recommendations for a changed contract for the artist involved in the Art and Technology project. I want to emphasize again that the contract is an integral part of the collaboration of art and technology. To ignore contract-making would be to remain with the old separation, where the artist says: I don’t care as long as the thing gets done, a snobbish attitude which I don’t feel fits the present and very American context of artist-industry cooperation. We’re not engaged in creating property for the County Museum, but working out terms which are bound to influence future collaborations of this sort.

#### 1. Travel.

I’ll have to travel out to L.A. several times (see my proposed schedule letter of January 18). I have already taken my allowed round trip (coach) which I changed to first class, paying difference myself) just to meet with Disney reps. According to Museum further trips will come out of my combined honorarium/diem (letter of January 17).

- I demand that each round trip be paid for, first class, *not* from the hon./diem.
- I also demand transportation be paid for materials I may bring out and their return. Don’t corporations get spec. rates?
- Also that transportation back be guaranteed for works not acquired by the Museum though made during the Museum project.
- Also for the “principal work” in the event it is rejected by the patron sponsor and the museum.

2. In working with the unknown quantity of an industry, the artist engages in a risk esthetically, and he must have safeguards which assure him complete control over the result.

- I demand that the artist should have the option to resign from the project at any time if he is not satisfied with its progress.
- Also that the artist should have the option to reject the “principal work” or any work made that does not meet his standards, and refuse the exhibition of the work by the Museum.
- Problems in installation of the piece may arise and the installation of work by the Museum, if the Museum exhibits it should be subject to the artists approval. Also, if installation help is needed, the Museum should pay the artist’s trip to LA to help plus expenses.

3. Paragraph 8 has been amended so that the artist retains ownership of work made during the project not “integral” to the “principal work.” “Integral” should be defined as part of the work, or essential to it. Not for example preparatory sketches or models.

- Also, the artist does not sign over his copyright of any work made during the project including the “principal work.”

4. The artist takes a risk in exposing himself and his work to commercial exploitation promised in the prospectus to industry: “. . . promotional benefits can be considerable.” Not however to the artist.

- Therefore, publicity by the Museum or industry must be subject to the artist’s approval and/or guaranteed not to violate his best interests. An example of this occurs in the Times article where a spokesman for the industry (Disney) states his expectations of what will occur: “I think show-biz is a good thing for an artist to learn. It helps him to clarify his ideas . . .” Granted, this info was obtained by the Times reporter, not from a release, but seems to me ominous.

5. A reading of the prospectus to industry will indicate how much the burden of sacrifice is on the artist, not on the other collaborators. Industry gets a tax deduction for help and materials provided, and presumably also for their donation of \$7,000 to the project and their donation of the “principal work” to the Museum. That they will donate the work is tacitly supposed, though they are also promised the benefit of receiving art works (plural) which “will exceed in value the total expense of the corporation’s contribution.”

The other “collaborator”—the Museum, receives free a work of the artist it might otherwise have had to buy, depriving the artist and his agent of a sale. This gift comes with no strings attached and the right to resell—without any percentage to the artist—to *anyone*, after five years, the right to exhibit or not, etc., all the benefits had they bought a piece.

The artist receives no tax breaks, and is to work at a reduced rate for three months, supporting himself in a foreign place at an impossible per diem rate, and in addition, expected to pay his own transportation etc. Say he will work at approximately one fifth his normal rate. This is not a “collaboration” and is not set up to encourage the artist to do his best, rather to get it over with as quickly as possible, if he was unfortunate enough to sign the contract.

- Therefore, I demand an increased “honorarium” of \$6,000, which may be paid on an installment basis

out of which no other expenses are to be lifted, such as plane tickets.

- A realistic per-diem expense of \$40, considering hotel rooms, eating out, need of a car to get to Glendale. This to be paid any time the artist is in LA working on the project including installation time in 1970.

One should consider that the artist may be thinking about the project in his home base before, during or after his execution of it in LA—this is time not mentioned in the contract. Also that no studio facilities or housing arrangements are guaranteed or provided, and that a certain amount of time will be used up in just getting settled.

- If it is at all possible to arrange, the artist should participate in any tax benefits of the gift to the Museum of his work. He should definitely receive a percentage in the event the work is sold by the Museum, especially if it is to a private party.

I replied to Claes on February 11, 1969.

Let me address myself to your comments point by point. The four starred points you make in “1” cannot be accommodated for any artist under the present budget of the project. Changes of this nature would have to hold, of course, for all of the artists, and if these changes were made, the complications and added—unpredictable—expenses would obviate the project entirely. Considering that all the expenditures made by the Museum, including preparations of different kinds and fund-raising, are for the purpose of a single exhibition, and not for acquisition of works of art, I think that the provisions for artists are fair.

In regard to “2”: The artist has implicitly the “option to resign” in his contract, and to “reject the ‘principal work’ or any work made that does not meet his standards, and refuse the exhibition of the work by the Museum.” If you would like these points stated more explicitly in your contract, we can do this. So far as installation is concerned, I know you understand that in *any* exhibition of a number of artists’ works, every artist could not and has never had the right to place his work where he wants it regardless of other works. However, in some cases, specific works may be designed with a particular installation area in mind, and thus the artist would of course have that location reserved for his work. If you wish to select a site in advance of the completion of your project, we shall do our best to accommodate you. We would naturally solicit the advice of artists as to placement of the works in any event, and if help is needed, of course the Museum should pay the artist’s trip to Los Angeles for this purpose plus expenses.

Re "3": "Integral" clearly does not refer to preparatory sketches or models; and there can similarly be no doubt that the artist "does not sign over his copy-right . . ."

Re "4": Beyond the safeguards taken by the Museum on the artists' behalf, it would be impossible to guarantee that some independent journal will not negatively criticize an artist's work or in any number of ways "violate the artist's best interests." I know you realize this and I doubt that you would want it otherwise. So far as comments by corporation personnel go, which is what you have in mind, the Museum, while it cannot require that every company man clear an answer to a press question with us, has emphasized and will continue to request of corporations that every reasonable effort be made to clear public statements with the Museum.

Re "5": It's not clear to me what you mean by corporations "are also promised the benefit of receiving art works (plural) . . ." since a Patron Sponsor has only the option to receive a single work. Other works automatically belong to the artist; moreover, all works executed by Sponsor Corporations (as opposed to Patron Sponsors) go to the artist. Almost half of the corporations involved do not stand to receive any work of art. Furthermore, it is quite possible that none of the Patron Sponsors will offer a work to us. This should indicate that we have not structured the project to gain "free" art works for the Museum. Your point about the Museum's right to resell a work should it be offered as a gift to us can be changed to suit you, since it is most definitely not our intention to sell any major works from the collection. If you like, you may stipulate that any gift of your work made to the Museum may not be sold in your lifetime.

The honorarium figure was the maximum sum the Museum could budget and it will not be possible to change it at this time for any, and therefore all, of the artists. I very much agree that a \$40 per diem expense is more realistic than the present expense, but our figure is based on County of Los Angeles regulations. This has always been a serious problem for Curators and to date an insoluble one. I can only offer to alleviate your expenses by covering them as much as possible while you are here, and by arranging to pay you for a special event or two which could make up the monetary difference between your desires and what is called for in the contract. I do not think that time spent in planning the project can be estimated or budgeted. I do think that any possible tax benefits accruable to artists should be encouraged, but I cannot yet conceive of how this might be effected.

Despite a certain suspiciousness of the project on the part of some artists (exclusively American artists, incidentally, and particularly Los Angeles ones), only three artists, out of the total of sixty-four we approached, were categorically opposed to association with the Art and Technology program from the outset. They are all extraordinary artists, and I was at considerable pains to make certain that they did not misunderstand the premises of Art and Technology. Frank Stella simply couldn't abide even the idea of working in an industrial plant. Jasper Johns felt similarly; he patiently explained to me that the content of his art is about the move of a hand from one point in space to another nearby, and that to him the possibility of moving in a social situation to make art was unthinkable. Ed Kienholz, on the other hand, though not opposed to the idea in principle, could not imagine what industry could do for him that he couldn't do for himself.

Every other artist we approached was in theory willing to pursue the collaborative opportunity at least to the extent of touring corporations. Personalities as diverse as Jean Dubuffet and James Byars, Jules Olitski and George Brecht, Roy Lichtenstein and Jackson MacLow, were interested in exploring the notion of coming to California to work in a corporate setting. I had expected resistance from artists, aside from the reluctances discussed above, on "moral" grounds—opposition, that is, to collaborating in any way with the temples of Capitalism, or, more particularly, with militarily involved industry. This issue never became consequential in terms of our program, perhaps because the politically conscious artist saw himself, to speak metaphorically, as a Trotsky writing for the Hearst Empire. However, I suspect that if Art and Technology were beginning now instead of in 1967, in a climate of increased polarization and organized determination to protest against the policies supported by so many American business interests and so violently opposed by much of the art community, many of the same artists would not have participated.

As we set about contacting artists we had certain definite guidelines. First of all we were determined to involve artists of quality, regardless of their style of work, and we were not especially seeking artists whose approach was "technologically oriented." If anything, we may have been prejudiced against those artists who had been deliberately employing the tools of new technology for its own sake, because so many recent exhibitions centered on this notion had been of little interest artistically. We were also determined to discuss Art and Technology with as wide a range of artists as possible—Europeans and Americans, Japanese and South Americans; artists of great repute along with unrecognized figures; artists in their sixties and artists in their twenties. We felt that only by exposing diverse types of artists to corporations could the value of the premises of

Art and Technology be tested. Therefore we tried to approach not only painters and sculptors but poets and musicians (thus involving Karlheinz Stockhausen and Jackson MacLow). We tried to prepare for unanticipated requests from artists, and fortunately the structure of Art and Technology permitted us a degree of flexibility when necessary. For example, certain artists we approached wished to collaborate with a fellow artist (Irwin and James Turrell, Stockhausen and Otto Piene, Robert Morris and Craig Kauffman) at a particular company; or an artist might extend his period of residence over a year, or even two, by leaving and returning to the plant several times (as did Lichtenstein, Rauschenberg, Richard Serra and Jesse Reichek).

Over a period of more than two years, from late 1967 to 1970, while we were contacting artists, we also received seventy-eight unsolicited proposals from artists who had read or heard about Art and Technology. All of these proposals were studied carefully and many were reconsidered several times with various companies in mind. None, in the end, were accepted. These projects involved, most often, the areas of transduction; of plastics used in a variety of ways; of computers; and of lasers and holography. Many artists wanted to make total, elaborate and integrated environmental situations. Generally, the unsolicited proposals were made by relatively unknown artists. There was a rather high percentage of proposals received from pairs or groups of artists wishing to work together. There was also a high proportion of women artists. Few engineers or scientists approached us. There were one or two cases of eccentric, "primitive" or folk-traditional artists who wished to make mad machines through Art and Technology. We were usually reluctant to follow through on proposals which seemed too completely designed, or thought out in advance, so that the corporation's role would simply be a question of executing a previously conceived plan, rather than collaborating actively in both the conception and execution of an idea. The most interesting proposals are described in the artists' section, part 3.

Our method of approaching artists did not substantially vary from the outset of the program. Each artist was visited, or came to the Museum, and was shown material on one or more (usually four) corporations that we thought might be of personal interest. Each artist was invited to tour corporations before deciding on the nature of work he might wish to do.

These tours were usually conducted by a corporation public relations man, often a former engineer, who would introduce the artist to department heads in each division. Often a conference of these departmental chiefs, along with other executives, would be held to answer the artist's questions. Sometimes a film on the company's total operations was shown—this was often

helpful. Cal Tech physicist Dr. Richard Feynman, who served as Consultant to Art and Technology, might attend, and one of us—Jane Livingston, Gail Scott, James Monte, Hal Glicksman or myself—was always there. It was quickly apparent that the presence of a congenial company representative was a critical factor. With an alert, sympathetic engineer, the tour was likely to be lively and stimulating. Without such a person to lead us into interesting areas of discourse, the facility itself would have to be intrinsically compelling, with an obvious potential art medium, for the tour to succeed. Generally one or the other of these conditions prevailed. If they did not, the tour could be a lugubrious and wearying exercise.

In originally considering appropriate artist-corporation matches, certain apt connections came to mind readily and with forcefulness: Dubuffet at American Cement Corporation, Vasarely at IBM, Oldenburg in Disneyland, Lichtenstein at Universal Film Studios, Andy Warhol at Hewlett-Packard (for holography). These five combinations seemed natural but not too pat. We expected other matches to come about less on the basis of our suggestion than through the process of exposing artists to various companies. Many of the observations made in regard to these few artists apply as well to other collaborations; I cite them as key examples of the kinds of issues and problems confronted throughout the program.

Each of these artist's work suggested to us a process which was then available in a contracted company. For several years Dubuffet had been working with cement, making sculptures and bas-reliefs on a limited scale. Vasarely's plotted paintings called to mind a computer company like IBM. Oldenburg's proposals for monuments and his anthropomorphising of objects and animals made the facilities at Disney seem almost necessary. Roy Lichtenstein had started making his first sculptures, and Universal's exceptional capacities for non-load bearing construction (with staff, a material made of plaster and fibre) seemed of likely interest. (In fact, the artist ignored this possibility and went directly to work with film.) Warhol's work suggested to me a latent relationship to holograms.

We approached each of these artists primarily with the companies noted in mind, and each was responsive. Most of these artists became deeply involved with Art and Technology and eventually made unusual works of art as a consequence of their connections to companies, although not always with the particular company with which they were first associated. Lichtenstein stayed with Universal, but Oldenburg and Warhol were to work with different companies and techniques than those visualized originally. The other two artists also became involved in the program but did not develop work to a point of resolution. The experiences of both Dubuffet

and Vasarely were similar. Each is European and over sixty. They responded to my presentation of Art and Technology with a carefully planned proposal for a monumental work. Their plans called for fabulous expenditures, straining even the grandiloquent capacity of American industry; but there was a distinct reluctance on these artists' part to engage with engineers and administrators in a true give-and-take manner. The concept of personal dialogue—critical to the nature of Art and Technology—was not at all intriguing to these artists.

In contrast to the Europeans, most American artists chose—often from a bewildering array of possible techniques—a relatively simple process, approaching the problems implicit in it with single-minded tenacity. This was clearly observable early in Art and Technology in the experiences of Lichtenstein, Oldenburg and Warhol. American artists tended to focus on a single technical principle or device. To do this properly, it was found, was no easy matter. Lichtenstein's project at Universal seemed "primitive" to their sophisticated technicians, at least until the real nature of his desire became apparent, for Lichtenstein wanted a pictorial quality many times more precise than is needed by Universal for their own purposes. Andy Warhol finally opted to reveal an integrally imperfect mechanical system, rather than make a virtuoso display by any conventional definition. Oldenburg was exclusively concerned with making mechanized versions of monumental sculptures: "make mechanics obviously stated," he wrote to himself at one point. Such a frank, or even ironical, attitude toward the machine has long been characteristic of many American artists (Sheeler, Schamberg, Rube Goldberg), albeit with a certain romantic or comic nuance.

Aside from these artist-company connections, which got the program underway, we generally went to artists with less specific notions than these in mind. Few artists we approached (Donald Judd may be the sole exception) expressed interest in reducing possible action with a company to *in absentia* fabrication. An artist might indicate to us his interest in a specific process, as, for example, Robert Morris who referred to heating and cooling devices, leading us to research our companies for this capacity. More often an artist would have no notion at all about what a corporation might have to offer, but almost all wanted to have a look at them. After touring several companies most artists formulated a more or less specific plan of attack, either a proposal for an art work or a request to explore a particular facility in depth. There were actually only four exceptions to this, that is, artists who toured companies but saw nothing to inspire an idea or a desire to work within them. These four artists were Philip King, who flew from London to visit Kaiser Steel, Wyle Laboratories and American Cement, James Rosenquist, who toured Container Corporation of America, Ampex and RCA; Peter Voulkos, who went to

Norris Industries and John McCracken who visited Norris Industries, Litton Industries and Philco-Ford Corporation.

Most of these artists who became acquainted with corporation facilities wanted to take up residence at a particular firm. Over fifty artists wished to collaborate; twenty-three of those actually did, spending varying periods of time at a company or companies. (This was roughly the percentage of successful matches we had anticipated achieving when we drew up the budget a year earlier.) We can now conclude that two factors largely determined whether or not a collaboration would result from our preliminary efforts. The first consideration had to do simply with the artist's personality, most particularly his ability to communicate with diverse kinds of people. This was of course a subtle factor, not quantitatively definable, but observable nevertheless. Les Levine's somewhat casual, free-wheeling manner, for example, did not ingratiate him to the people at Ampex; Iain Baxter's seeming frivolity was worrisome to Garrett; Len Lye's definiteness about his demands and impatience with apparent technical limitations did not inspire the Kaiser personnel. But of course each company responded differently: IBM personnel were perhaps offended by Jackson MacLow's unconventional appearance and dress, and possibly by his politics, but another computer company (Information International) found him entirely acceptable. Much depended on whom the artist might meet at the start, while touring a company: Robert Whitman met optics engineer John Forkner at Philco-Ford, and the two personalities were immediately sympathetic, despite a general doubt on the part of the company itself, while Robert Morris could never find a true line of communication with anyone at Lear Siegler, Inc.

Often contracted corporations would hesitate to take an artist into residence when, for technical reasons, they anticipated having to sub-contract a major part of the project. They wished to utilize indigenous techniques and materials. This was the second key factor determining the ease or difficulty of setting up collaborations, and was basically more important than the issue of personalities. This problem occurred frequently, but it could not have been avoided. The central premise of Art and Technology rested on a one artist-one company nexus. Early in the program, the need for a number of back-up companies to provide raw materials was anticipated, and in fact we sought commitments from firms such as Rohm and Haas, for plastics. But it was quickly apparent that companies required singular identification with an artist in order to produce and perform significantly. Companies would not give impersonally, so to speak, any more readily than patrons of museums make donations anonymously. To alleviate this problem we invented the category of Benefactor Corporation: we

solicited \$7,000 donations from banks and other non-participatory firms to be allotted largely for the acquisition of materials or specialized services not made available by a sponsoring corporation. However, we persuaded only three companies to enter Art and Technology in this category.

The factor of anticipated sub-contracting implicit in an artist's proposal was primarily instrumental in the failure of Michael Asher, Hans Haacke, Max Bill, Stephan Von Huene, Takis, Otto Piene, Karlheinz Stockhausen, Eduardo Paolozzi and others to make corporation connections. Some corporations also rejected project proposals for reasons of excessive in-house expense, of course, but this happened less often: IBM studied Vasarely's plan for weeks and concluded that it might cost up to two million dollars to build, and then would only have a life of four years (due to the narrowing life expectancy of successive computer generations); Litton declined Vjenceslav Richter's plan, claiming it would cost over a million dollars; RCA similarly declined to work on Glenn McKay's project, the cost of which was anticipated at \$500,000.

Most of the vital collaborative work done under Art and Technology took place during 1969 and early 1970. Within this period of time, some artists toured the company, returned home, formulated a detailed proposal, entered into residence at a corporation for about three months, executed as much work as time allowed, and left. This was basically the experience, for instance, of R. B. Kitaj, Oyvind Fahlstrom and Jean Dupuy. These were the comparatively simple exchanges to consummate, partly because the corporations with whom these artists collaborated, or specific divisions within them, are primarily industrial (Lockheed, Heath, Cummins) and partly because of the orderly and sequential manner of working characteristic of these particular artists.

Few cases were so simple. Most artists, as has been stated, extended their residence at a company over a year-long period, leaving and returning several times. This rhythm allowed for generally advantageous results. We observed a definite strengthening and maturing of concepts in the work of Robert Rauschenberg, Rockne Krebs and Tony Smith, for example. Rauschenberg first visited Teledyne in September, 1968, beginning an unusually long series of visits to the company, entailing discussions, the gathering of particular data, acquisition of materials from all over the U.S., testing, etc.: it was not until October, 1970, that a final period of residence occurred, and work accelerated; the project is to be realized in February, 1971. Krebs' and Smith's experiences with companies were also protracted and concomitantly enriching. However, there were dangerous moments in these prolonged collaborations, for the absence of the artist from a company tended to reduce

corporate availability. It was at such times that the Museum's active role was necessary to keep the connection viable.

Since Rauschenberg, Krebs and Tony Smith each worked with the company they had originally selected, there was a certain coherence in these collaborations in spite of the unusually lengthy period of time involved. With virtually all of the others, however, substantial involvement on our part was mandatory to keep the "marriage" together. Often artists had to leave one company for another. After contracting with us, John Chamberlain developed an ambitious scheme for a work involving diverse odors at a division of Dart Industries' Riker Laboratories. The president of the company rejected the plan. After other trials, Chamberlain became the Rand Corporation's artist-in-residence (following upon Larry Bell's stint there). Wesley Duke Lee came from Brazil to work at Hall Surgical Systems. After two months the company declined further participation, prompting thereby the Odyssey of Wesley Duke Lee through Southern California: the artist worked at over a dozen small sub-contracting firms to develop his project, which had been defined at Hall, racking up fourteen thousand driving miles, in a project that was to last eight months. It is still not completed.

The outstanding case of a project taxing the limits of our capacities was that of Robert Whitman at Philco-Ford. Whitman is probably the most experienced "collaborative" artist in the U.S., and, as I noted above, he had the good fortune of locating a brilliant and engaging optics engineer, John Forkner. With the implicit support of the company, a Patron Sponsor, plans for a radical work—technically innovative and esthetically compelling—were drawn up, only to have the company administration flatly refuse any funds for construction. The realization of this work required far-flung resources: the artist redesigned his work; the engineer came up with entirely altered plans for construction; a display-fabricating firm was hired to create certain parts; the Laguna Beach Unitarian Church Fellowship pressed one hundred citizens into voluntary service; and finally the United States Information Agency provided scores of laborers (when the work was first shown at Expo 70) for the final stages of construction. Similar nightmarish complications threatened to inhibit the construction of works Oldenburg researched and defined at Disney Productions, but in this case we induced Gemini G.E.L. to take over the production of one of Oldenburg's several models, and they did so with unusual efficiency and dispatch.

Given such obstacles as these, twenty artists nevertheless are expected to bring projects to a state of culmination. In virtually every case there was a particular corporation individual who made himself responsible, along with the artist, for the success of the collaboration. Such a man might be primarily an authoritative officer, who delegated responsibility, such as R. H. Robillard at Lockheed, or a genuine technical collaborator, such as Forkner at Philco-Ford. In many cases, when a company did give generously of its resources, we came to find hidden, if not unusual, motives for its doing so. Jet Propulsion Laboratory's involvement with Newton Harrison is probably accountable, in part, to the company's desire to move out of space exploration exclusively and identify itself with the larger area of environmental research. Some corporations apparently became involved with us in order to promote a particular product or process (Cowles' Xography) or an area that the company wished to make better known (Garrett's Life Sciences Department). General Electric was eager to modernize their image. Two major companies—involved, not coincidentally, with consumer-type products—contracted with us because of their presidents' social connections with Mrs. Chandler. Three companies—the smallest ones—joined with us solely for the publicity. Some companies were exceptionally cooperative because of a tradition of cultural support dating back for years (Container Corporation of America, IBM, Cummins), but other companies, whose presidents are art collectors, proved difficult to work with, precisely because that knowledge of art created a restrictive bias.

In April, 1969, after reading a second article on Art and Technology by Grace Glueck in the *New York Times*, Phyllis Montgomery of Davis, Brody, Chermayeff, Geismar, DeHarak, Associates—the Exhibition Design Team for the United States Pavilion at Expo 70—called me to discuss the possibility of my organizing an exhibition including works made under Art and Technology for the Pavilion. Accordingly, we entered into extensive negotiations with the USIA's Commissioner General (later Ambassador) Howard Chernoff and Deputy Commissioner General Jack Masey, and the Exhibition Design Team. In a formal contract, signed on May 30, 1969, we consented to postpone the Museum show for one year, and draw from it a smaller preview exhibition for Expo.

The commitment to deliver in time for Expo 70 was a distinct gamble. Our original deadline was tightened, since we had planned to exhibit results of the collaborations in April, 1970, at the Museum, whereas all works for Expo had to be installed—in Japan—by March 15, 1970. Also, certain inherent conditions restricted the range of potential works for Expo: only American artists could be selected; and a traffic flow of up to 10,000 persons per hour was expected throughout the seven-day

week, six-month long run at the Fair. (This astonishing estimate proved to be correct: 10,800,000 visitors poured through the Art and Technology Exhibition in the U.S. Pavilion before Expo closed in mid-September.)

I felt that the risk was worth taking. A fundamental belief in the necessity of giving artists access to industry lay at the heart of Art and Technology, and Expo 70 seemed to me a perfect occasion for demonstrating the validity of this concern, to an international as well as an American audience. We had six months' time in which to deliver eight "rooms" of art, for that was basically the way the art-exhibition space was designed in the Pavilion. Inevitably those six months were crisis-fraught. The complexity of the logistics involved may be indicated by the fact that when these eight remarkable works were shipped to Osaka, they comprised 15,000 separate components, occupying eighty crates and weighing forty tons. Installation in Japan took ten weeks and involved my continual presence, extended visits by five of the participating artists, several U.S. engineers, a team of designers and architects and hundreds of workmen.

The only "object" in the Expo exhibition was the first work encountered outside the main entrance door of the New Arts Section: Claes Oldenburg's *Giant Icebag*, which was in complex motion for nineteen minutes and forty-five seconds and rested for fifteen seconds. This was the only work that actually existed before the Expo installation: it was tested, and performed perfectly, in Los Angeles in January, 1970. Each of the other seven works arrived in Japan in the form of disconnected system components, which were never entirely combined and put into operation until their mounting at the Expo site. The fact that none of us could accurately visualize the Expo show beforehand—even the artists did not know precisely what their works would do in the unforeseen conditions—caused a certain amount of understandable anxiety, as well as excitement. Inside the exhibition space the viewer first found himself in Boyd Mefferd's room. One hundred twenty wall-mounted strobe units flashed in program, causing intense, apparently hallucinatory retinal images (provided the viewer took at least fifteen seconds to allow this to happen: very few did). One next entered Tony Smith's cave, made entirely of corrugated cardboard, and illuminated from above by shafts of light. Thousands of octahedra and tetrahedra, shipped to Japan in scored flat sheets, were individually assembled on site and mounted architecturally according to a complicated twelve foot model the artist had made. After the viewer traversed ninety feet through the Smith tunnel, he came up against Robert Whitman's optical tour de force: a twenty-three foot semi-circular space containing various illusionistic phenomena. Placed against the semi-circular wall from floor to eye-level were one thousand corner-shaped mirrors which reflected to each viewer, regardless of where he stood or

walked, only his own image, repeated a thousand times. Mounted above eye-level were five pairs of five by seven foot pulsating mylar mirrors, in front of which hovered ten eerily bright three-dimensional objects (a pear, drill, goldfish bowl with live fish, a knife, a clock, ferns, etc.). From Whitman's room one stepped into Newton Harrison's forest of five thirteen-foot high plexiglass columns, each filled with glowing gas plasmas, programmed to create varying color-shapes of pure light. In Harrison's room, as in Whitman's area, the viewer was in the dark, seeing mysterious shapes being formed out of light. So too in Krebs' laser room, entered from Harrison's, one perceived light patterns in a dark environment: the piece formed a complex web of red and blue-green pencil-thin beams, crossed, interlaced and in one place extended (through two enormous parallel mirrors) "into infinity." The sense of immateriality in Krebs' sculpture was strengthened by the fluctuation of the light patterns. Into a large alcove at the far end of Krebs' room were placed two 35mm rear projectors for Roy Lichtenstein's two movie screens. Each screen measured seven by eleven feet; the projected film image on each screen was a "moving picture." One image combined film footage of ocean and sky; the other screen depicted ocean surface and a dot pattern above; both screens were split with a horizon-like black line, and the images rocked. From this paradoxically anti-filmic evocation of "nature" one turned to Andy Warhol's work, which also dealt with man's transformation of nature into artifice: it was a giant field of three-dimensional printed flowers, seen through sparkling transparent curtains of water, falling like rain.

Even with the wide diversity of artistic styles presented in the Expo exhibition, certain singular characteristics were shared by the eight artists. In fact, many of these qualities now seem to apply to most of the other artists in the Art and Technology program, such as Robert Rauschenberg and Jesse Reichek. Primary among these is an emphasis on transient images and evanescent phenomena. At Expo, there was no object which sat in a traditional relationship to a ground. Flicker and vibration were omnipresent—but not in the pretentious manner endemic to much mechanical art. Distinct and tangible images presented themselves but they would become transformed or disappear. Much depended on one's particular vantage point—your neighbor was never seeing what you were seeing at the same time. This was true even though certain of the works, which had potential for individual participation, were forced to relinquish this aspect because of the enormous crowds at Expo. There was a notable absence of visible housing for each work, allowing a purity and directness of confrontation with technique rather than mechanics. But no works were designed to parade technique; almost every artist in the program displayed a certain reserve before the tools of technology. As the artists de-emphasized the look of

the machine, they were able to maximize a sense of penetrating psychological immediacy. One did not feel a palpable sense of virtuosity in these works, but rather a character of restraint and esthetic sureness.

After Expo opened, I reported to the Museum's Board of Trustees on our experience with Art and Technology in Japan, and we turned to the consideration of the Museum's exhibition. Our budget, estimated in 1968, had been proving close to the mark. We had raised over \$40,000 more than expected from corporations and had therefore been able to place several more artists in residence than anticipated.

Based on what we learned from the Expo experience, a further, and even an unprecedented commitment is now required by the Museum to mount the new exhibition. Virtually all the works produced through Art and Technology are conglomerates of component parts, dependent for their very existence on elaborately constructed formal matrices. The works shown at Expo will, with the exception of Oldenburg's *Icebag*, be fundamentally reworked due to the much greater design flexibility of the Museum space. Moreover about twelve additional artists' projects are expected to be resolved for the Los Angeles show.

The accounts of interaction among seventy-six artists, over 225 corporation employees, and Museum staff members comprise part 3 of this Report. Both the emotional complexities and the sheer logistical difficulties implicit in this five-year engagement emerge cumulatively through these accounts.

October 30, 1970

Em 1966, quando o programa Art and Technology [Arte e tecnologia] foi concebido, eu vivia no sul da Califórnia havia dois anos. Um novato nessa região é particularmente sensível ao caráter futurista de Los Angeles, especialmente na maneira como isso se manifesta na tecnologia avançada. Eu encarava as indústrias típicas da costa como sendo principalmente orientadas para o espaço aéreo (Jet Propulsion Laboratory, Lockheed Aircraft); ou voltadas à pesquisa científica (The Rand Corporation, TRW Systems); ou ligadas à ampla indústria cinematográfica e de TV (Universal Film Studios). Num determinado momento – é difícil reconstruir o modo exato pelo qual essa noção finalmente surgiu conscientemente – fiquei intrigado com a ideia de levar artistas para essas indústrias com o intuito de fazer obras de arte, ocupando-as da mesma forma que o faziam em seus próprios ateliês. No início, quando eu estava considerando a ideia apenas como um conceito abstrato, tive poucas visões concretas daquilo que exatamente poderia resultar dessas trocas. Na verdade, eu não tinha certeza se artistas de calibre desejariam tal envolvimento com a indústria. E, se desejassem, e um programa organizado pudesse ser instituído para lhes oferecer tal oportunidade, não fazia ideia de como começar a convencer essas empresas para receber artistas em suas instalações – aliás, nem saberia por que eles deveriam querer algo assim.

Ao revisar a história da arte moderna, qualquer um se convence facilmente do esforço estético de compilação necessário para realizar uma empreitada tal qual eu então vislumbrava. Uma vontade coletiva de ter acesso à indústria moderna está na base dos programas dos futuristas italianos, dos construtivistas russos e de muitos dos artistas alemães da Bauhaus. Dentro desses movimentos, nenhum esforço intensivo fora feito com a finalidade de dominar o maquinário ou a tecnologia corporativa, ou de expor artistas sistematicamente a suas capacidades de pesquisa. No entanto, o impulso de fazê-lo é bem documentado. Havia uma necessidade de reformar produtos comerciais das indústrias, de criar monumentos públicos para uma nova sociedade, de expressar novas ideias artísticas com materiais que somente a indústria poderia oferecer – tais eram os interesses dessas escolas artísticas, que foram manifestos em palavras e obras.

Em fins de 1966 e início de 1967, comecei a estudar a natureza e a localização de recursos corporativos na Califórnia. Em novembro de 1967, recorri ao Conselho de Administração do

Los Angeles County Museum of Art – LACMA, cujos integrantes tinham um envolvimento significativo com mais de duas dezenas de empresas da Costa Oeste, para esboçar minha proposta e conseguir aconselhamento e apoio. Como empreendedores isolados, os membros do Conselho demonstravam certa indiferença ao experimento e, enquanto administradores do Conselho, resistiam em permitir que o museu se comprometesse, e também a mim, com tal empreendimento. A proposta lhes parecia muito vaga e aberta, e o orçamento para isso era algo quase impossível de ser previsto. Argumentei que eu mesmo levantaria pessoalmente a maior parte dos recursos para tocar o projeto e, caso eu não obtivesse sucesso na tentativa, apenas abortaríamos o projeto antes que viesse a público, evitando qualquer constrangimento ou perda financeira significativa para a instituição. Além do aspecto prático, eu sustentava que esse projeto era uma iniciativa apropriada para um museu, e que representava uma oportunidade de desempenhar um papel inovador. Isso chamaria atenção para a necessidade já reconhecida nos EUA de que as instituições fossem sensíveis aos interesses da sociedade – nesse caso, os interesses dos artistas, talvez até dos homens de negócios. Obtive consentimento tácito do Conselho para seguir adiante e estudar as possibilidades, devendo o programa ainda ser submetido à aprovação deles.

Preparei um estudo com o qual solicitaria o envolvimento das corporações, centrado em três linhas principais de abordagem, que eu supunha ser de interesse do empresário. Argumentei que as doações corporativas para o mundo das artes, que eram infinitamente menores que aquelas voltadas para o apoio de instalações médicas e educacionais, deveriam ser ampliadas. Isso os beneficiaria tanto quanto os museus, óperas, teatros e afins que fossem beneficiários, considerando que os negócios tiram proveito da proximidade com recursos culturais prósperos para atrair pessoas talentosas. Também salientei que as colaborações das empresas com os artistas também poderiam resultar em grandes obras de arte, e decidi que uma obra feita com a cooperação significativa de uma empresa deveria ser oferecida a esta. (Logo ficou claro que uma proporção elevada das empresas envolvidas encararia essa possibilidade como um motivo preponderante para a colaboração.) Acima de tudo, argumentei que empresas poderiam se beneficiar incomensuravelmente, de maneiras diretas ou sutis, apenas por estarem expostas a personalidades criativas.

En 1966, cuando Art and Technology [Arte y tecnología] fue concebido, yo llevaba dos años viviendo en la parte Sur de California. Un recién llegado a la región es particularmente sensible ante el carácter futurista de Los Ángeles, siendo que manifiesta especialmente su avanzada tecnología. Pensaba que las industrias de la costa Oeste estaban dirigidas hacia una tendencia aeroespacial (Jet Propulsion Laboratory, Lockheed Aircraft); encaminadas a la investigación científica (The Rand Corporation, TRW Systems); o vinculadas con la inmensa industria del cine y la televisión en el Sur de California (Universal Film Studios). En un punto determinado –resulta difícil reconstruir la forma precisa en la que esta idea finalmente emergió de manera consciente–, empecé a sentirme intrigado, pensando en invitar a artistas a esas industrias para crear en ellas sus obras de arte; sintiéndose ahí tan libres como si estuvieran en su propio taller o estudio. Conforme consideraba esta idea solamente como un concepto abstracto, tenía ya algunas visiones concretas de lo que pudiera en realidad emerger de esos intercambios. En efecto, carecía de certeza alguna que me permitiera creer que los artistas de renombre estarían dispuestos a involucrarse así con la industria. Pero si lo quisieran, era posible instituir un programa cuya función fuera organizar para ellos tales oportunidades. No tenía ni la más remota idea de cómo persuadir a las corporaciones para que recibieran a los artistas dentro de sus instalaciones –ciertamente, tampoco sabía cómo decirles por qué les resultaría deseable.

Al revisar la historia del arte moderno, es sencillo convencerse del impulso como urgencia estética por alcanzar esa misma empresa que, en ese momento, visualizaba. Un deseo colectivo por tener acceso a la modernidad industrial es la esencia programática de los futuristas italianos, los constructivistas rusos y de una buena parte de los artistas alemanes de la Bauhaus. Al interior de estos movimientos no se hizo intento directo alguno por acercarse a las industrias buscando conseguir maquinaria o tecnología; como tampoco, con la intención de exponer sistemáticamente a los artistas con sus capacidades de investigación. De cualquier manera, el impulso por lograr este cometido ha sido bien documentado. La necesidad por reformar productos comerciales industriales; crear monumentos públicos para una nueva sociedad; expresar ideas artísticas novedosas utilizando materiales que sólo la industria podía proveer – éstas eran las inquietudes de aquellas escuelas artísticas, y sus miembros las

enunciaban tanto en palabras como en obras.

Durante los meses finales de 1966 y los inicios de 1967, comencé a investigar la naturaleza y la ubicación de los recursos corporativos en California. En noviembre de 1967, me acerqué al Consejo de Patronos del Museo [Los Angeles County Museum of Art] –cuyos miembros estaban significativamente involucrados con más de una docena de compañías en la costa Oeste; les presenté mi propuesta buscando su consejo y apoyo. Como empresarios individuales, los miembros del patronato se mostraron indiferentes ante el experimento que impulsaba mi proyecto; y, como patronos, se resistían a involucrar al museo en una empresa de tales características. El proyecto les parecía demasiado vago y sus destinos inciertos; por su parte, el presupuesto resultaba casi por completo impredecible. Argumenté que yo convocaría personalmente la mayor parte de los fondos requeridos para poner en marcha el proyecto; y que, si fallaba en el intento, simplemente frenaría el proceso antes de que se volviera público, evitando cualquier posibilidad de avergonzar al museo o de generar pérdidas financieras significativas para la institución. En un nivel práctico, sostuve que este proyecto era una empresa adecuada para un museo; y que representaba una oportunidad para desempeñar un papel innovador. También atraía la atención sobre las necesidades de la sociedad en los Estados Unidos que buscaba poder contar con instituciones comprometidas con sus intereses –en este caso, los intereses de los artistas, y tal vez también de los hombres de negocios. El Consejo consintió tácitamente para que pudiera seguir adelante y evaluar las posibilidades; si bien el programa se mantenía aún dependiente de su aprobación.

Preparé un esquema con el fin de solicitar la participación de una corporación; lo organicé en tres ejes de inserción, evaluando qué sería de interés para la comunidad empresarial. Alegaba que las donaciones corporativas destinadas a las artes –infinitamente menores, comparadas con el apoyo brindado a los servicios médicos y educativos– deberían de aumentar. Esto beneficiaría a las empresas; tanto como ayudaría a los museos, óperas, teatros, etc., quienes serían sus receptores. Es sabido que resulta benéfico para los negocios aproximarse a recursos culturales en óptimo nivel de desarrollo para atraer personal talentoso y mejor capacitado. Señalé también que las colaboraciones entre empresas y artistas bien podrían devenir en la creación de importantes obras de arte; considerando lo anterior, decidí que una

Esses argumentos podiam até ser substanciais, mas restava o problema de apresentá-los às pessoas certas. Eu havia elaborado listas de empresas que eu acreditava que deveriam ser abordadas, mas era difícil agendar reuniões com seus presidentes. (Naquele momento me dei conta de que seria infrutífero me reunir com o pessoal do departamento de relações públicas ou com quaisquer pessoas que não fossem o homem no topo, que podia assinar o cheque e delegar autoridade.) Apesar de estar sob a égide do LACMA, normalmente seriam necessárias umas seis ligações e duas cartas, ao longo de um período de mais de seis meses, para conseguir uma reunião e, mesmo com esforços tão demorados, poucas entrevistas foram agendadas. Quando finalmente eu conseguia cruzar a porta de entrada, a resposta dos executivos das empresas era normalmente animadora, mas o ritmo geral de progresso era lento demais.

Em junho de 1967, uma matéria no *Los Angeles Times* mencionou meu plano de “reunir os incríveis recursos e tecnologias avançadas da indústria com a imaginação e o talento igualmente incríveis dos melhores artistas em atividade hoje”. A Sra. Otis Chandler, esposa do editor do jornal, ficou intrigada com essa história e me ligou para falar a respeito. Eu pedi a ajuda da Sra. Chandler para conseguir as reuniões com os executivos das empresas. Ela perguntou se o Conselho do museu não seria o veículo apropriado para essa operação. Informada de que nenhum dos membros do Conselho tinha demonstrado muito interesse em participar, quando eu apresentara minha ideia, ela concordou em ajudar. A intervenção da Sra. Chandler se mostrou eficaz de imediato. Ela se tornou responsável direta pelo envolvimento de mais de uma dezena de empresas no programa que agora estava acelerado.

No final de 1967, começamos o processo de contatar mais de 250 empresas, das quais 37 acabaram se juntando ao programa de alguma maneira. À medida que as reuniões com os executivos das empresas iam acontecendo, as orientações logísticas e o escopo do programa foram se esclarecendo gradualmente. Logo percebi que, por motivos práticos, o programa teria que se limitar à participação de empresas situadas no estado da Califórnia. (Muito depois, conseguimos viabilizar financeiramente a extensão do projeto para além do estado, e empresas situadas nos estados de Indiana, Illinois, Ohio e Nova York entraram para o programa Art and Technology.) No início, não nos era possível avaliar quanto dinheiro uma empresa precisaria doar para os fundos gerais do museu dedicados ao programa, antes que o artista começasse sua

residência. Colocamos em pauta vários valores, de três a quinze mil dólares, antes de estabelecer o valor de US\$ 7 mil como compromisso financeiro inicial a ser solicitado para cada empresa. De alguma forma, esse valor surgiu como sendo a soma ideal, além da qual poucas empresas se comprometeriam. Posteriormente, descobrimos que muitas empresas calcularam sua garantia numa razão de dois para um: a doação de US\$ 7 mil para o LACMA significava, para eles, um gasto de US\$ 14 mil por cada artista. Havia também a questão de por quanto tempo as empresas concordariam em ter os artistas em suas instalações. Acabamos nos dando conta de que, antes de assinar o contrato, a maioria delas exigiria uma cláusula de escape, por escrito, à qual recorreriam caso desajassem encerrar o projeto antecipadamente. Seria preferível manter isso em aberto, permitindo ao próprio artista e à empresa decidir quando terminariam seu relacionamento. Infelizmente fomos forçados a perceber que nenhuma empresa concordaria inicialmente em ter um artista em residência por mais de três meses. No entanto, muitos executivos indicaram que, se a colaboração se desenvolvesse de maneira interessante, eles permitiriam que ela prosseguisse naturalmente. Na verdade, se o artista quisesse estender sua residência, ele poderia fazê-lo. Ainda assim, havia um sentido intrínseco de limitação sugerido a determinados artistas pela expectativa de um projeto de três meses. Prevendo um período de tempo limitado, alguns artistas indubitavelmente reduziram o escopo de suas concepções estéticas.

Ainda mais um fator precisava ser esclarecido antes que pudéssemos esboçar os termos de compromisso das empresas. Muitos executivos queriam saber com bastante precisão quanto apoio financeiro e quanto tempo de sua equipe deveriam ser esperados, depois que um artista chegasse para trabalhar. Mas seria impossível estimar orçamentos de empresas tão diversas quanto a Rand e a Lockheed ou a JPL e a Kaiser Steel, por exemplo. Além disso, era essencial ter contratos idênticos com cada empresa participante, assim como ter acordos contratuais idênticos com os artistas. Naturalmente queríamos evitar estabelecer quaisquer limites financeiros prévios para as colaborações. Obviamente uma das principais motivações do programa era permitir a oportunidade de uma ou ambas as partes serem encorajadas a ponto de prorrogar seu compromisso por puro entusiasmo.

Poucas empresas questionaram nosso direito irrestrito de selecionar artistas para elas. Deve-se observar que as empresas tinham a opção de “aprovar” o artista antes que ele começasse

obra criada em relación con alguna de las corporaciones involucradas –cuyo apoyo fuera significativo– debería a su vez, ofrecerse a esa corporación. (Muy pronto, durante el proceso de planteamiento del proyecto, se hizo evidente que una alta proporción de las empresas consideraría esta posibilidad como un motivo relevante para fundar una colaboración.) Más importante aún resultaba argumentar los enormes beneficios que podrían sobrevenir a las empresas –en formas tan directas como sutiles– por el solo hecho de relacionarse con personalidades creativas.

Estos argumentos pueden haber sido sustanciales, pero aún persistía el problema de presentarlos a la gente adecuada. Había preparado listas de corporaciones que creía que debían ser abordadas, pero era difícil obtener citas con sus presidentes. (Comprendí entonces que sería infructuoso citarme con la gente de relaciones públicas, o cualquier otra persona que no fuera el director de la empresa –alguien que tuviera la facultad de firmar el cheque y delegar autoridad.) A pesar de contar con el aval de Los Angeles County Museum of Art, el proceso implicaba, por lo regular, seis llamadas telefónicas y dos cartas, ocupando un período de seis meses para entonces poder concertar una reunión –y aún perseverando en estos prolongados esfuerzos, conseguí pocas entrevistas. Cuando realmente lograba cruzar el umbral, la respuesta de los directores corporativos era generalmente alentadora; pero la tabla de progreso global se mantenía todavía muy rezagada.

En junio de 1967, un artículo en *Los Angeles Times* hablaba sobre mi plan para reunir “increíbles recursos y tecnología de vanguardia, con la increíble imaginación y equivalente talento de los mejores artistas entonces activos.” Srita. Otis Chandler, esposa del editor del *Times*, estaba particularmente intrigada con la historia; tanto así, que me llamó por teléfono para poder conocer más del tema. Le pregunté a la Missy Chandler si estaría dispuesta a ayudarme a concertar citas con directivos de las corporaciones. Ella contestó dudando si acaso el Consejo del Museo no sería un vehículo más apropiado para llevar a cabo estas operaciones. Informada sobre el poco interés que el Consejo había destinado a mi propuesta, decidí ayudarme. La intervención de la Srita. Chandler resultó efectiva de manera inmediata. Así, fue ella quien se convirtió en la principal responsable de que más de una docena de corporaciones se involucraran en el –ahora acelerado– programa.

A fines de 1967, iniciamos el proceso de contacto con más de 250 empresas, de las cuales, tarde o temprano, 37 se unieron al programa bajo diferentes

esquemas. Conforme sucedían los encuentros con los ejecutivos corporativos, las directrices logísticas y el alcance del programa se clarificaron gradualmente. Pronto comprendí que, por motivos prácticos, el programa tendría que limitarse a involucrar empresas localizadas exclusivamente en el estado de California. (Más tarde fuimos capaces –económicamente– de extender el proyecto fuera del Estado, con empresas ubicadas en Indiana, Illinois, Ohio, y el estado de Nueva York –decididas a unirse al programa Art and Technology.) De inicio no podríamos intuir cuánto dinero podía donar una empresa al fondo de recursos generales del museo –para el proyecto Art and Technology– antes de que algún artista asumiera una de las posibles residencias. Discutimos varias cifras –entre tres mil y quince mil dólares– antes de determinar \$7,000 dólares como el monto que debería ser requerido a cada corporación en tanto compromiso económico inicial. De cierta forma, esta cantidad resultó ser una cifra óptima –considerando que, si eleváramos la suma, muy pocas empresas se comprometerían. Más tarde, aprendimos que muchas corporaciones calcularon su donación en proporción dos a uno: el monto de \$7,000 dólares donado al Museo les suponía también otro gasto de \$14,000 dólares destinados al artista. Existía también la interrogante sobre cuánto tiempo estarían las empresas dispuestas a acceder a tener artistas en sus instalaciones. Nos dimos cuenta de que la mayor parte de las corporaciones –antes de firmar el contrato– querían tener una “cláusula de fuga” por escrito a la que pudieran remitirse en caso de que desearan dar término al proyecto antes del tiempo acordado. Hubiese convenido mantener siempre abierta esta posibilidad; permitiendo así –tanto al artista como a la empresa– decidir cuándo terminar su relación. Lamentablemente nos dimos cuenta de que, de inicio, ninguna empresa accedería a tener a un artista en residencia por un período mayor a tres meses. Sin embargo, muchos directivos, señalaron que si la colaboración se iba desarrollando de manera interesante ellos permitirían que continuara su curso con naturalidad. De hecho, si el artista decidía ampliar su período de residencia, era bienvenido a hacerlo. Sin embargo, el sentir de restricción temporal intrínseco como fundamento del proyecto inhibió a algunos artistas en cuestión del alcance y extensión de sus concepciones estéticas.

Fue otro factor aún el que requirió clarificación antes de que pudiéramos perfilar los términos de las obligaciones de las empresas. Muchos directivos querían saber con más precisión cuánto apoyo financiero y tiempo activo de su



a residência: tal aprovação é implícita, certamente, mas, ao tornar-se explícita, eliminava-se um certo grau de cautela da empresa.

Em abril de 1968, reuni-me com o Conselho de Administração pela segunda vez para entregar um relatório de andamento. Adiantei que poderíamos convocar o apoio financeiro de pelo menos vinte empresas num valor de US\$ 140 mil como doação direta ao museu para uso conforme necessário na operação do programa – para cobrir os custos de pagamento, transporte e instalação dos artistas. De acordo com meu prospecto, cada uma dessas vinte empresas receberia também um artista em residência. Solicitei US\$ 70 mil do LACMA como sua participação no apoio ao programa Art and Technology para o ano fiscal de 1968-69. (Talvez de maneira inconsciente, eu havia adotado a estratégia dos homens de negócios, mas na proporção inversa.) O Conselho aprovou o plano, desde que eu obtivesse acordos por escrito com dez empresas antes de anunciar o programa oficialmente. Elaborei um contrato levando em conta três tipos diferentes de participação empresarial. Eu sabia que algumas empresas estavam ansiosas para receber um artista em residência, mas que, por motivos variados, normalmente relacionados a reações antecipadas de acionistas, optariam por não assinar um cheque para o museu. Outras empresas apoiariam o programa financeiramente e poderiam querer colaborar, mas um uso artístico de suas instalações era tecnicamente improvável. Estabelecemos, então, categorias de envolvimento corporativo: Empresas Patrocinadoras Patronas, que concordariam em receber um artista em residência e também doariam US\$ 7 mil ao museu; Empresas Patrocinadoras, que receberiam um artista em residência, mas doariam menos de US\$ 7 mil ou até mesmo nada; Empresas Beneficentoras, solicitadas apenas a doar pelo menos US\$ 7 mil ao museu; e Empresas Patrocinadoras Colaboradoras, que doariam apenas seus serviços ou um valor inferior a US\$ 7 mil. As Patrocinadoras Patronas tinham a “opção de receber uma obra de arte principal resultante da colaboração”; as demais categorias de empresas não tinham essa opção.

Um folheto para os executivos das empresas foi, então, elaborado e impresso:

Art and Technology é o título provisório de um grande projeto que está sendo criado pelo Los Angeles County Museum of Art. O objetivo desta iniciativa é colocar cerca de vinte artistas importantes “em residência” por um período de até doze semanas dentro de empresas

industriais e tecnológicas líderes na Califórnia. As obras de arte resultantes desse empenho serão exibidas no museu na primavera de 1970.

Desenvolvimentos internacionais na arte deram o ímpeto necessário ao projeto: muitas das artes mais atraentes feitas desde 1910 dependeram de materiais e processos tecnológicos, e assimilaram cada vez mais os avanços científicos e industriais. No entanto, somente em circunstâncias isoladas os artistas puderam levar adiante suas ideias ou até mesmo iniciar projetos em função da falta de um relacionamento operacional com instalações corporativas. Nosso objetivo agora é proporcionar um ponto de encontro entre alguns artistas contemporâneos de destaque e recursos e pessoal da área tecnológica. Naturalmente esperamos que esta iniciativa resulte não só em obras significativas, mas também numa união constante entre essas duas forças. Temos a convicção de que a necessidade dessa aliança é uma das questões estéticas mais prementes do nosso tempo.

Nos últimos seis meses, fizemos vários contatos preliminares com presidentes de empresas na Califórnia. Essas discussões serviram para corroborar nosso sentimento de que as vantagens para os interesses corporativos das empresas participantes são múltiplas. Como o projeto será documentado integralmente pela rede CBS de televisão para um especial da emissora, além de ser sistematicamente divulgado em outras mídias, os benefícios promocionais para as indústrias podem ser consideráveis. Espera-se que o pessoal técnico participante da colaboração obtenha experiências de valor direto para a empresa, assim como já ocorreu, de fato, na indústria de plásticos. Todas as despesas, incluindo o tempo da equipe e materiais da empresa, estão sujeitas à isenção fiscal. Além do mais, Patrocinadoras Patronas terão a opção de receber uma obra de arte resultante dessa colaboração. Em muitos casos, as obras ultrapassarão o valor total da contribuição da empresa.

Às empresas é solicitado que participem dentro de uma das cinco categorias abaixo:

1. Uma Empresa Patrocinadora Patrona recebe um artista para uma residência de doze semanas dentro de uma de suas unidades corporativas para trabalhar

personal habría de ser requerido de su parte cuando el artista llegara a trabajar a sus instalaciones. Pero hubiera resultado imposible estimar presupuestos de empresas tan diversas como, por ejemplo: Rand y Lockheed, JPL o Kaiser Steel. Y era imperativo mantener los mismos contratos con cada una de las empresas participantes; así como debíamos tener acuerdos contractuales idénticos con cada uno de los artistas involucrados. Naturalmente, quisimos evitar poner límites financieros a las colaboraciones. Nos era obvio que un elemento clave del programa consistía en dar lugar a la posibilidad de que una o ambas partes –estimulados por genuino entusiasmo– pudieran extender los límites de su compromiso originario.

Pocas corporaciones cuestionaron nuestro derecho de seleccionar a los artistas que les habrían de ser destinados. Hay que señalar que las corporaciones tenían la opción para “aprobar” al artista antes de que éste asumiera la residencia –desde luego, tal aprobación era implícita– pero al hacerla explícita se eliminó un cierto grado de preocupación entre las corporaciones.

En abril de 1968, me reuní por segunda ocasión con Consejo de Patronos para entregar un informe de avances del proyecto. En él anticipaba que nosotros podríamos reclutar el apoyo financiero de, por lo menos, 20 corporaciones –sumando \$140,000 dólares como donación directa al museo– ésta podría ser utilizada como el museo lo considerara necesario de acuerdo con su programa operativo; ya fuera para cubrir honorarios de artistas, transporte y gastos de instalación. De acuerdo con mi perspectiva, esas 20 empresas adoptarían, también, a un artista en residencia. Solicité \$70,000 dólares al museo como aportación al proyecto Art and Technology durante el año fiscal 1968-69. (Quizás inconscientemente había ya adoptado la estrategia del hombre de negocios –pero en mi caso, en sentido inverso). El Consejo sancionó el plan, con tal de que obtuviera acuerdos por escrito con diez de las corporaciones citadas antes de anunciar oficialmente el programa. Preparé un contrato considerando tres posibles maneras de participación para una corporación. Yo sabía que ciertas empresas estarían impacientes por tener un artista en residencia, pero por varios motivos –a menudo relacionados con la previsible reacción accionista– preferían no firmar un cheque a nombre del museo. Otras empresas apoyarían económicamente el programa e incluso deseaban establecer una colaboración, pero técnicamente, el trabajo artístico en sus instalaciones resultaba poco factible. Establecimos las categorías de participación corporativa:

las *Corporaciones de patronos benefactores* serían quienes estarían a cargo de tomar un artista en residencia; donando, también, \$7,000 dólares al museo; las *Corporaciones de patronos* accedían a tener un artista en residencia donando menos de \$7,000 dólares, o bien ningún monto; las *Corporaciones de benefactores* requirieron simplemente donar –por lo menos– \$7,000 dólares al museo; y las *Corporaciones de patronos contribuyentes* donarían únicamente servicios, o alguna cifra menor a \$7,000 dólares. Los *Patronos benefactores* tenían la “opción de recibir una obra de arte entre las principales cuya existencia resultara de la colaboración”; el resto de las categorías corporativas no tenían esta opción.

En aquel momento se diseñó e imprimió un folleto para los ejecutivos corporativos:

Art and Technology es el título de trabajo de un gran proyecto que está siendo planificado actualmente por Los Angeles County Art Museum. El objetivo de esta iniciativa es colocar “en residencia” un número aproximado de 20 artistas con trayectorias sobresalientes, dentro de las corporaciones tecnológicas e industriales líderes en California, por un período que puede extenderse hasta doce semanas. Las obras de arte que resulten de tales esfuerzos cooperativos, se expondrán en Los Angeles County Museum of Art, durante la primavera de 1970.

Acontecimientos internacionales en el devenir del arte han gestado el ímpetu de este proyecto: una importante cantidad de las obras con mayor fuerza artística, creadas a partir de 1910, han dependido de los materiales y los procesos tecnológicos, asimilando cada vez más los avances científicos e industriales. Sin embargo, los artistas han sido capaces de llevar a cabo sus ideas e, incluso, iniciar algunos proyectos solamente en circunstancias aisladas, debido a la falta de relaciones operativas con los complejos corporativos. Ahora, nuestro objetivo está dirigido a proveer el espacio necesario de reunión para algunos eminentes artistas contemporáneos, con un equipo de personas tecnológicamente sofisticadas y acceso a sus recursos. Obviamente, esperamos que este esfuerzo no sólo devenga en la creación de obras de arte significativas, sino en la unión sostenida entre estas dos fuerzas. Estamos convencidos de la necesidad de esta alianza como uno de los factores estéticos más apremiantes de nuestra época.

<p>em uma área específica junto ao pessoal da empresa e usando seus materiais. Uma Empresa Patrocinadora Patrona também contribui com US\$ 7 mil para o Los Angeles County Museum of Art para ajudar a custear as despesas extraordinárias do projeto. Como indicado acima, as Empresas Patrocinadoras Patronas têm a opção de receber uma obra de arte oriunda dessa colaboração.</p>	<p>agendamento entre a empresa, o artista e o museu. A proposta inicial submetida às empresas será clara o suficiente para indicar a extensão e a natureza do envolvimento da empresa. Entende-se que esse plano preliminar possa ser alterado consideravelmente ao longo do curso da colaboração entre o pessoal da empresa e o artista.</p>
<p>2. Uma Empresa Patrocinadora é uma fabricante que providencia o necessário para ter um artista trabalhando em sua unidade, valendo-se do pessoal e dos materiais especificados, mas faz uma contribuição menor para o fundo especial do museu dedicado ao projeto.</p>	<p>Os artistas participantes assinam um contrato elaborado pelo museu estipulando regras e condições. Artistas vindos de outras regiões receberão passagens aéreas de ida e volta em classe econômica, mais US\$ 20 por dia para despesas e honorários de US\$ 250 por semana. Artistas locais receberão os mesmos honorários.</p>
<p>3. Patrocinadoras Colaboradoras doam materiais e/ou serviços para o Los Angeles County Museum of Art para este projeto, mas não recebem um artista em residência.</p>	<p>As empresas firmam um acordo por escrito com o Los Angeles County Museum of Art antes dos períodos de residência agendados.</p>
<p>4. Prestadores de Serviços oferecem serviços especializados, como transporte, instalações de alojamento para artistas visitantes e consultoria técnica.</p>	<p>Em maio de 1968, a IBM e a American Cement Corporation assinaram seus contratos de Patrocinadora Patrona e se tornaram as primeiras participantes contratadas do programa Art and Technology. Em outubro o programa foi anunciado oficialmente. A cobertura no <i>New York Times</i> e no <i>Los Angeles Times</i> ocasionada por esse anúncio acabou por nos ajudar a atrair a maioria das empresas restantes necessárias para fazer o programa funcionar. Dois meses depois, listamos as empresas contratadas até então nos relatórios dos primeiros onze meses:</p>
<p>5. Benfeitoras são empresas não técnicas e não dedicadas à manufatura que doam US\$ 7 mil para o fundo especial do museu para o programa Art and Technology.</p>	<p><b>PATROCINADORAS PATRONAS</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. American Cement Corporation</li> <li>2. Ampex Corporation</li> <li>3. International Business Machines Corporation</li> <li>4. Kaiser Steel Corporation</li> <li>5. Litton Industries</li> <li>6. Lockheed Aircraft Corporation</li> <li>7. Teledyne, Inc.</li> <li>8. The Garrett Corporation</li> <li>9. Universal City Studios, Inc.</li> <li>10. Wyle Laboratories</li> </ol>
<p>Indústrias situadas primariamente no sul da Califórnia estão sendo sondadas em busca de cooperação. Até maio de 1968, uma lista preliminar de dez empresas deverá ser divulgada. A partir de então, e ao longo de 1968 e 1969, os artistas serão contatados pelo museu e lhes será solicitado que enviem propostas de projeto. Os artistas serão abordados principalmente com base na qualidade de seus trabalhos anteriores e no interesse expresso por processos tecnológicos específicos. Os projetos a ser implementados serão escolhidos pelo museu com base tanto na sua potencial estatura estética quanto na sua viabilidade prática. Uma proposta adequada de trabalho será apresentada às empresas para sua aprovação inicial; depois disso, será acertado o</p>	<p><b>PATROCINADORAS</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Elson Industries, Inc.</li> <li>2. Hall Inc. Surgical Systems</li> <li>3. Hewlett-Packard</li> <li>4. Norris Industries Inc.</li> <li>5. Philco-Ford Corporation</li> <li>6. The Rand Corporation</li> <li>7. TRW Systems</li> </ol>

Al andar de los últimos seis meses, hemos establecido numerosos contactos preliminares con presidentes corporativos en California. Estas conversaciones han permitido corroborar nuestra intuición sobre las diversas y sustanciales ventajas corporativas que les brinda su participación. El proyecto será documentado en su integridad por la televisora CBS para una transmisión especial, así como sistemáticamente publicitado por otros medios de comunicación; las ventajas promocionales para las industrias involucradas serán considerables. Se espera que el personal técnico que colabore pueda adquirir experiencia especialmente valiosa para la corporación –como sin duda ha ocurrido ya en la industria del plástico. Cualquier gasto –incluyendo el tiempo activo del personal corporativo y los materiales implicados– son deducibles de impuestos; además, los Patronos benefactores tendrán la opción de recibir una obra de arte producida durante estas colaboraciones. En muchos casos, las obras de arte excederán el valor de los costos totales implicados en la contribución de la corporación.

Se pide a las corporaciones que elijan participar en una de estas cinco categorías:

1. *Una Corporación de patronos benefactores* recibe a un artista en residencia por un período de doce semanas dentro de una de sus instalaciones corporativas, con la finalidad de trabajar en un área específica de la corporación, con su personal y materiales. Una *Corporación de patronos benefactores* también contribuye con \$7,000 dólares a Los Angeles County Museum of Art para ayudar a sufragar los gastos extraordinarios generados por el proyecto. Como ha sido ya enunciado, las *Corporaciones de patronos benefactores* ostentan la opción de recibir una obra de arte creada a raíz de la colaboración.
2. Una *Corporación de patronos* actúa como fabricante, ayudando al artista a trabajar dentro de su planta; haciendo uso del personal específico y los materiales disponibles; pero su contribución destinada al fondo del museo para este proyecto es menor.
3. Los *Patronos contribuyentes* donan materiales y/o servicios

a Los Angeles County Museum of Art para este proyecto específico, pero no aceptan artistas en residencia.

4. Las *Corporaciones de servicio* proveen servicios especializados como transportación, alojamiento para los artistas que vienen de fuera; así como consultorías tecnológicas.
5. Los *Benefactores* son aquellas compañías no-tecnológicas, ni relacionadas con procesos de manufactura operativa, quienes simplemente donan \$7,000 dólares al fondo del museo destinado al proyecto Art and Technology.

Actualmente nos estamos aproximando a industrias localizadas principalmente en la región Sur de California en busca de su cooperación. En mayo de 1968, debiera publicarse una lista preliminar con diez corporaciones. En ese momento y a lo largo de 1968 y 1969, los artistas serían contactados por el museo requiriendo el envío de sus propuestas de proyectos. Los artistas seleccionados responderán por la calidad de su historial de trabajo y el interés presente expresado sobre procesos específicamente tecnológicos. Los proyectos elegidos por el museo para ser manufacturados deben contar con potencial estético, tanto como viabilidad para poder ponerlos en práctica. En principio, se presentará una propuesta de trabajo a las corporaciones para su aprobación; entonces, cada corporación coordinará su proceso de planificación con el artista y el museo. La oferta inicial presentada a las corporaciones ha de ser suficientemente clara en indicar el grado y la naturaleza de su participación. Está sobreentendido que esta planeación preliminar puede cambiar de manera considerable durante el transcurrir de la colaboración entre el personal corporativo y el artista.

Los artistas participantes firmarán un contrato establecido por el museo con las reglas y condiciones por respetar. Los artistas no-locales reciben el costo del pasaje de avión en tarifa aérea económica; \$20 dólares para gastos diarios (*per diem*); y \$250 dólares de honorarios a la semana. Los artistas locales

#### PATROCINADORA COLABORADORA

1. Twentieth-Century Fox Film Corporation

#### BENFEITORAS

1. Bank of America
2. North American Rockwell Corporation

Boa parte de nossa energia se deslocou então das negociações com as empresas para a tarefa de selecionar os artistas e excursionar com eles. Nossas discussões com eles não raro eram estranhamente intensas, e havia mais oposição da parte deles quanto às metas do programa Art and Technology do que esperávamos encontrar. Por exemplo, eu tive uma conversa particularmente emotiva com Robert Irwin, que me disse que muitos artistas se ressentiam de determinados aspectos do programa como eles o entendiam: eles achavam que era injusto o LACMA se apoderar das obras criadas; que o museu estava interessado primeiramente em produzir uma exposição em vez de arbitrar o processo de interação como um fim por si só; que os artistas seriam pressionados pelo museu para criar obras por esses motivos; e que eles não teriam acesso de fato a situações experimentais dentro das empresas, que não tinham uma relação comprovada com os materiais ou processos de seus trabalhos anteriores. Não era difícil dissuadir Irwin e os demais artistas de suas ideias equívocas sobre direitos de propriedade das obras de arte, uma vez que o museu, nos termos dos contratos, não tinha nenhum direito de receber essas obras; isso estava bem claro tanto nos acordos das empresas quanto nos contratos que viríamos a firmar com os artistas.

A questão da exposição pretendida com os trabalhos feitos dentro do programa Art and Technology era mais complicada. Meu motivo inicial para tentar disponibilizar os recursos industriais para os artistas não era, de maneira bem clara, simplesmente montar uma exposição. Eu achei que seria fascinante observar um processo recíproco potencialmente vital, e esperava sentir o prazer pessoal e profissional que meu papel como catalisador ao estabelecer o veículo para tais conexões iria gerar. Eu acreditava que o mais importante nisso era o processo de troca entre o artista e a empresa, e não os possíveis resultados tangíveis que poderiam decorrer disso rapidamente. Obviamente a probabilidade de obras de arte serem criadas não deveria ser ignorada – eu sabia que muitos artistas queriam nada além de dar vazão fisicamente a ideias estéticas que pudessem ter ficado aprisionadas em suas mentes apenas em função da dificuldade técnica de executá-las.

Basicamente, era possível esperar razoavelmente que, de vinte artistas, cada um deles trabalhando por vários meses em vinte empresas, surgiriam alguns tipos de obras dignas de exposição. Eu não encarava o “sucesso” ou o “fracasso” do projeto como atribuível principalmente à quantidade nem mesmo à qualidade dos “resultados”. Mas eu também tentei apontar para Irwin que, considerando a base lógica de tal experimento (algo que ele admitia de boa vontade), e considerando que éramos um museu de arte do condado de Los Angeles, era razoável depreender que a instituição tentaria exibir algo para seu público depois de tal esforço. Eu não sentia que isso pudesse resultar em pressão indevida sobre os artistas para produzir objetos de arte passíveis de certificação. Curiosamente, o próprio Irwin viria a fornecer talvez o exemplo incrivelmente valioso daquilo que seria uma situação puramente interativa, resultando em nenhum objeto digno de exposição, embora ele tivesse seriamente considerado um trabalho ambiental baseado em sua pesquisa no departamento de ciências biológicas da Garrett Corporation. Além disso, eu acreditava sinceramente que agendar uma exposição e trabalhar com prazos de consignação não só nos daria um vantajoso objetivo psicológico, mas também se provaria algo útil para incitar a colaboração da indústria. Ao voltar nossos esforços no sentido de culminar em um evento, contaríamos com uma qualidade da empolgação, e uma dedicação ainda maior seria usada para atingir resultados com nossos trabalhos relacionados a esse esforço nebuloso e prolongado. O programa Art and Technology era um experimento – e tinha de ser coerente e explícito para ser válido.

A questão de selecionar artistas para participar e decidir aonde cada um deveria ir era uma tarefa difícil, e dizia respeito fundamentalmente ao problema de possibilitar uma verdadeira “colaboração”, diferentemente do mero “fazer arte”. Queríamos que conexões viáveis e produtivas saíssem disso, mas também era importante para nós que esses esforços recíprocos fossem desafiadores e recompensadores tanto para o artista quanto para o cientista ou engenheiro, incitando-os a ir além de seus padrões habituais. No entanto, não esperávamos que artistas de personalidade, acostumados a trabalhar com um vocabulário específico de formas, estariam dispostos a abandonar repentinamente seus meios estéticos desenvolvidos ao longo de uma vida toda, simplesmente por terem sido lançados numa situação pouco familiar ao assumirem uma residência dentro de uma empresa. Nossa intenção era simplesmente oferecer oportunidades incomuns para os artistas inclinados a

reciben el mismo monto por sus honorarios.

Las corporaciones establecerán un acuerdo escrito con Los Angeles County Museum of Art anticipando los períodos de residencia calendarizados.

En mayo de 1968, IBM y American Cement Corporation firmaron contratos como Patronos benefactores –convirtiéndose en los primeros participantes contractuales de Art and Technology. En octubre presentamos oficialmente el programa. La cobertura de prensa en el *New York Times* y en *Los Angeles Times* generada por esta presentación habría de ayudarnos en atraer a la mayor parte de las corporaciones requeridas para hacer funcional el programa. Dos meses más tarde, enlistamos las compañías ya firmadas durante los primeros 11 reportes mensuales:

#### PATRONES BENEFACTORES

1. American Cement Corporation
2. Ampex Corporation
3. International Business Machines Corporation
4. Kaiser Steel Corporation
5. Litton Industries
6. Lockheed Aircraft Corporation
7. Teledyne, Inc.
8. The Garrett Corporation
9. Universal City Studios, Inc.
10. Wyle Laboratories

#### PATROCINADORES

1. Eldon Industries, Inc.
2. Hall Inc. Surgical Systems
3. Hewlett-Packard
4. Norris Industries Inc.
5. Philco-Ford Corporation
6. The Rand Corporation
7. TRW Systems

#### PATROCINADORES CONTRIBUYENTES

1. Twentieth Century Fox Film Corporation

#### BENEFACTORES

1. Bank of America
2. North American Rockwell Corporation

Buena parte de nuestra energía estaba ahora destinada a la tarea de seleccionar y llevar artistas de visita de un lado a otro, en lugar de negociar con las compañías. Nuestras discusiones con los artistas eran extrañamente intensas, pues había en ellos una oposición mucho mayor ante los objetivos del proyecto Art and Technology, de la que esperábamos encontrar. Por ejemplo, tuve una conversación particularmente emotiva con Robert Irwin, quien me comentó que muchos de los artistas resentían

ciertos aspectos del proyecto –según su manera de entenderlo: consideraban injusto que el museo se apoderara de las obras creadas; aseguraban que el museo estaba realmente interesado en producir una exposición, y no en mediar el proceso de interacción como una finalidad en sí; sentían que, como artistas, estarían presionados por el museo para crear obra por estas razones; y que, de hecho, no tendrían acceso a situaciones experimentales dentro de las compañías –las cuales, en realidad, no se relacionaban con los materiales ni con los procesos de sus trabajos anteriores. No resultó difícil desengañar a Irwin –y a otros– respecto a sus falsas concepciones sobre los derechos de propiedad de las obras de arte; siendo que, siguiendo los términos de los contratos, el museo carecía de derecho para recibir obras de arte; esto quedó asentado con claridad en los acuerdos corporativos, como en los contratos que habríamos de elaborar con los artistas.

Nuestra intención respecto a la exposición de los trabajos realizados a través del programa de Art and Technology era más compleja. Enfáticamente, mi motivación principal en el intento por hacer disponibles los recursos industriales a los artistas no era simplemente montar una exposición. Pensaba que sería fascinante observar un proceso vital, potencialmente recíproco; esperando conseguir una satisfacción personal y profesional por mi labor como catalizador en el establecimiento de los medios requeridos para lograr tales conexiones. Consideraba que el proceso de intercambio entre el artista y la empresa constituía la parte en verdad significativa –más allá de cualquier resultado tangible que pudiera acontecer a corto plazo. Obviamente, la probabilidad de que se crearan obras de arte no debía ser ignorada; sé que muchos artistas anhelan con fervor poder realizar materialmente esas ideas estéticas que podían haber habitado sólo en su mente, dadas las dificultades técnicas que implicaba su ejecución. En breve: era razonable esperar que, entre 20 artistas –cada uno colaborando a lo largo de varios meses en una de las 20 corporaciones– probablemente surgieran algunas cosas dignas de ser expuestas. No consideré el “éxito” o el “fracasso” del proyecto como si dependiera principalmente de la cantidad o incluso de la calidad de los “resultados”. Pero intenté hacer explícito a Irwin que, considerando el razonamiento que sostenía tal experimento, (que él también admitió de buen grado); y dado que éramos un Museo de arte para el Condado de Los Angeles, parecía razonable que la institución quisiera mostrar a su público algo de lo creado en respuesta a aquellos esfuerzos. No supuse que esto causara

exercê-las. Como essas possibilidades poderiam ser usadas era uma preocupação exclusiva do artista.

Nossa intenção desde o princípio do programa Art and Technology era pagar os artistas pelo tempo gasto no projeto, enquanto eles estivessem nessas residências corporativas e, posteriormente, para a instalação dos trabalhos no museu, caso sua presença fosse necessária. Os fundos obtidos com as doações das empresas nos permitiram remunerar os artistas com valores consideravelmente maiores que aqueles convencionalmente concedidos por instituições sem fins lucrativos – simpósios internacionais, *workshops* etc. Também tentamos estruturar uma situação em que a maioria das obras de arte feitas de maneira colaborativa se tornasse propriedade do artista. Para superar qualquer conflito potencial entre os direitos de propriedade do artista e da empresa (um problema que se aplica somente a Patrocinadoras Patronas, e não a Empresas Patrocinadoras), aconselhamos os artistas preocupados com a questão de propriedade das obras a planejá-las em série, de modo que eles teriam a maior parte dos resultados. Ao mesmo tempo, as empresas foram informadas de que deveriam esperar que os artistas fizessem trabalhos múltiplos, se assim o desejassem. A decisão em relação ao que constituía a “obra principal” (era esse o termo usado no contrato de propriedade de Patrocinadoras Patronas) era nossa.

Redigimos um contrato para os artistas para incluir esses tópicos e para deixar claro que eles estavam ligados ao museu, e não à empresa, no que dizia respeito às verbas e possíveis obrigações.

Os artistas, em sua maioria, assinaram o contrato, mas Claes Oldenburg divergiu e levantou algumas questões interessantes. Oldenburg vinha dedicando uma energia considerável ao estudo de contratos de artistas com *marchands*, galerias, gravadores etc., ao longo do ano anterior. Ele tem uma perspicácia forense de deixar advogados com inveja – inclusive os dele próprio. Ele me escreveu em 27 de janeiro de 1969.

Estas são minhas recomendações para alterar o contrato de artistas envolvidos no projeto Art and Technology. Gostaria de enfatizar mais uma vez que o contrato é parte integrante da colaboração entre arte e tecnologia. Ignorar a elaboração do contrato seria continuar com a velha separação, em que o artista diz: “Não ligo para isso, contanto que as coisas sejam feitas”, uma atitude esnobe que eu não acho que seja adequada

ao contexto atual e bastante americano de cooperação entre artista e indústria. Não estamos nos envolvendo na criação de uma propriedade para o museu do condado, mas sim trabalhando em termos que podem vir a influenciar colaborações futuras desse tipo.

#### 1. Viagem

Eu precisarei viajar para Los Angeles várias vezes (vide minha carta de 18 de janeiro com uma sugestão de cronograma). Já fiz minha viagem permitida de ida e volta (em classe econômica! Mudei para primeira classe, pagando a diferença do próprio bolso) só para encontrar com os representantes da Disney. De acordo com o LACMA, as próximas viagens devem sair dos meus honorários acordados por dia (carta de 17 de janeiro).

- Peço que cada viagem seja paga em primeira classe, *independentemente* dos honorários por dia.
- Também peço que seja pago o transporte dos materiais que eu possa trazer e também seu retorno. As empresas não conseguem tarifas especiais?
- Além disso, o transporte de volta deve ser garantido para obras que não sejam adquiridas pelo museu, apesar de terem sido executadas durante o projeto.
- Isso também vale para a “obra principal”, caso ela seja rejeitada pela patrocinadora patrona e pelo museu.

#### 2. Ao trabalhar com a quantidade desconhecida de uma indústria, o artista assume um risco do ponto de vista estético, e deve ter salvaguardas que lhe garantam o controle total sobre o resultado.

- Peço que o artista tenha a opção de deixar o projeto a qualquer tempo, caso não esteja satisfeito com seu andamento.
- Também que o artista tenha a opção de rejeitar a “obra principal” ou qualquer obra executada que não alcance seus padrões, além de poder recusar a exposição da obra pelo museu.
- Problemas na instalação da peça podem surgir, e a instalação da obra por parte do museu, caso este a exponha, deve estar sujeita à aprovação do artista. Além disso, se for necessária

excesiva pressão sobre los artistas para obligarlos a producir objetos artísticos certificables. Sin embargo, resultó particularmente interesante, que fue Irwin quien nos proporcionó el –excepcionalmente valioso– ejemplo de una situación puramente interactiva, sin generar objeto de exposición alguno; aun cuando él contempló con seriedad hacer una obra ambiental fundada en su investigación con el Departamento de Ciencias de Garrett Corporation. Más aún, yo creía con firmeza que programar una exposición y trabajar en función de fechas límite de consignación y mérito no sólo nos brindaría un objetivo psicológico aventajado, sino que sería provechoso para obtener cooperación de las industrias. Al engranar los esfuerzos colectivos hacia un acontecimiento final, la calidad del entusiasmo y la creciente dedicación en los trabajos logró hacer soportable el esfuerzo prolongado y nebuloso que esto implicó. Art and Technology era un experimento, y, como tal, debía mostrarse coherente y explícito para ser validado.

La pregunta sobre la selección de artistas participantes y el proceso de decisión necesario para destinar dónde debería ir cada artista era especialmente difícil, y estaba críticamente relacionado con la problemática diferencia entre: hacer posible una verdadera “colaboración” y no sólo una “creación artística”. Quisimos que ocurrieran conexiones viables, productivas; pero era importante para nosotros que estos esfuerzos recíprocos resultaran desafiantes y provechosos tanto para el artista como para el científico o el ingeniero, provocándolos para que logran avanzar más allá de sus patrones habituales. Sin embargo, no supusimos que los artistas de carácter, acostumbrados a trabajar con un vocabulario formal particular, abandonarían pronto sus medios estéticos desarrollados en el transcurso de toda su vida, simplemente porque se encontraban implicados en una situación que resultaba para ellos poco familiar al asumir su residencia en una determinada empresa. Nuestra intención sólo era ofrecer oportunidades poco factibles para aquellos artistas inclinados a ejecutarlas. Sobre las maneras en que habrían de utilizarse estas oportunidades dependía exclusivamente del interés del artista.

La intención, por principio de Art and Technology, era pagar a los artistas por el tiempo invertido en el proyecto –mientras estuvieran en residencia corporativa; y más tarde, si su presencia sería requerida para la instalación de sus obras en el museo. Los fondos reunidos de las donaciones empresariales nos permitieron remunerar a los artistas en un rango muy superior al que convencionalmente se les asignaba entre instituciones no-lucrativas; simposios

internacionales; talleres de impresión; etc. También intentamos estructurar una situación que condujera a que la mayor parte de las obras de arte realizadas en colaboración terminaran en propiedad del artista. Con la intención de vencer cualquier conflicto latente entre los derechos de propiedad del artista y de la compañía (esta cuestión emerge sólo en casos relacionados con la figura del Patrón benefactor; no con las Corporaciones patrocinadoras), aconsejamos a aquellos artistas preocupados por el derecho de propiedad de su obra, a planear su trabajo en series para que, de este modo, pudieran adquirir la mayor parte de la obra resultante. Al mismo tiempo, se informó a las empresas que debían considerar la posibilidad de que los artistas hicieran trabajos múltiples –si así lo deseaban. La decisión sobre aquello que constituía la “obra principal” (término indicado en el contrato de propiedad del Patrón benefactor) residía en nosotros.

Preparamos un contrato para artistas dejando claro que ellos estaban más vinculados con el museo que con las empresas –en cuanto a términos monetarios y posibles obligaciones.

La mayor parte de los artistas firmaron el contrato, pero Claes Oldenburg declaró su desacuerdo y generó algunas preguntas interesantes. Justamente el año anterior, Oldenburg había dedicado una considerable cantidad de energía al estudio de los contratos de artistas con representantes, galerías, grabadores, etc.; poseído por una perspicacia forense que provoca envidia entre abogados –incluso en el caso de sus abogados. Me escribió el 27 de enero de 1969.

Estas son mis recomendaciones replanteando el contrato para aquel artista involucrado en el proyecto Art and Technology. Quiero enfatizar de nuevo que el contrato es una parte integral de la colaboración entre Art and Technology. Ignorar la elaboración del contrato supondría permanecer en la antigua separación, donde el artista dice: “no me preocupa, con tal de que la pieza se materialice”; actitud esnob que, presumo, no encaja en el presente y el muy norteamericano contexto de cooperación artista-industria. No estamos involucrados en la creación de propiedad para el museo del condado, pero sí en la resolución de los términos que habrán de influir en colaboraciones futuras de esta índole.

#### 1. Viajes.

Tendré que viajar a L.A. varias veces (revisar la carta con mi

- ajuda na instalação, o museu deve pagar pela viagem do artista a Los Angeles para ajudar na montagem, mais despesas.
3. O parágrafo 8 foi alterado para que o artista detenha propriedade da obra desenvolvida durante o projeto, e não propriedade “integral” da “obra principal”. O caráter “integral” deve ser definido como parte da obra, ou como essencial a ela. E não, por exemplo, esboços preparatórios ou maquetes.
    - Além disso, o artista não deve ceder seu direito de propriedade de qualquer obra executada durante o projeto, incluindo a “obra principal”.
  4. O artista assume o risco de expor a si e a seu trabalho à exploração comercial prometida no prospecto destinado à indústria: “... benefícios promocionais podem ser consideráveis.” Todavía, não para o artista.
    - Portanto, a publicidade feita pelo museu ou pela indústria deve estar sujeita à aprovação do artista e/ou deve garantir a não violação de seus melhores interesses. Um exemplo disso acontece no artigo do *Times* em que um porta-voz da indústria (Disney) declara suas expectativas daquilo que vai ocorrer: “Acho que o *show business* é uma coisa boa para um artista aprender. Isso pode ajudá-lo a esclarecer suas ideias...” Supõe-se que essa informação tenha sido obtida por um repórter do *Times*, e não de um rele-ase, mas me parece ameaçadora.
  5. Uma leitura do prospecto para a indústria indicará quanto do fardo desse sacrifício recai sobre o artista, e não sobre os demais colaboradores. A indústria tem deduções de imposto pela ajuda e pelos materiais oferecidos, e supostamente também pela doação de US\$ 7 mil ao projeto e pela doação da “obra principal” para o museu. Que eles irão doar a obra é uma suposição tácita, embora também lhes seja prometido o benefício de receber obras de arte (no plural) que “ultrapassarão a despesa total da contribuição da empresa”.
 

O outro “colaborador”, o museu, recebe de graça uma obra do artista que, de outra forma, teria que ser comprada, privando o artista e seu agente de uma venda. Esse presente vem sem compromissos e com o direito de revenda – sem nenhuma porcentagem para o artista – para *qualquer um*, depois de cinco anos, o direito de expor ou não etc., todos os benefícios que teriam se tivessem comprado uma obra.

O artista não tem nenhuma dedução de impostos e deve trabalhar com remuneração reduzida por três meses, sustentando-se em local estranho e recebendo um *per diem* impossível, além de ter que pagar por seu próprio transporte etc. Digamos que ele trabalhe a um quinto de seu valor normal. Isso não é uma “colaboração” e não se organiza de modo a incentivá-lo a fazer o seu melhor, mas sim de acabar com aquilo o quanto antes, caso ele tenha sido desventurado o suficiente a ponto de assinar o contrato.

    - Portanto, peço um aumento de honorários para US\$ 6 mil, que podem ser pagos em parcelas, e do qual nenhuma outra despesa, como passagens aéreas, deve ser deduzida.
    - Um *per diem* realista de US\$ 40, considerando quarto de hotel, comer fora, a necessidade de um carro para ir até Glendale. Isso deve ser pago sempre que o artista estiver em LA trabalhando no projeto, e também no período de instalação em 1970.

Deve-se levar em conta que o artista pode estar pensando sobre o projeto em seu local de origem antes, durante ou depois de sua execução em Los Angeles – esse período não é mencionado no contrato. Além disso, nenhum ateliê ou hospedagem é garantida ou fornecida, e certa quantidade de tempo vai ser usada apenas para se instalar.

    - Se for possível acertar isso de alguma maneira, o artista deve participar de qualquer benefício relacionado a impostos sobre a doação de seu trabalho para o museu. Ele definitivamente deveria receber uma porcentagem, caso o trabalho seja vendido pelo museu, sobretudo se for para uma entidade privada ou coleção particular.

propuesta de programa fechada el 18 de enero). He utilizado ya mi viaje redondo permitido (¡ida y vuelta en clase económica! Así que lo transferí a primera clase, pagando la diferencia por mi cuenta) con el propósito exclusivo de reunirme con los representantes de Disney. Según el museo, varios viajes más se concretarán, partiendo de la combinación de mis honorarios/ presupuesto para gastos diarios (en carta fechada el 17 de enero).

- Exijo que cada viaje redondo sea pagado en primera clase –no financiado por mis honorarios/ presupuesto para gastos diarios.
- También exijo que se cubra el transporte de materiales que haya decidido llevar y después regresarlos. ¿Las corporaciones no consiguen tarifas especiales?
- También deberá garantizarse el transporte de vuelta para aquellos trabajos no adquiridos por el museo, pero sí realizados durante el proyecto.
- Lo anterior será aplicable a la “obra principal” –en caso de ser rechazada por el Patrón benefactor y por el museo.

2. Al trabajar con una facción desconocida de la industria, el artista asume y se enfrenta a un riesgo estético; por ello, debe tener garantías que puedan asegurarle el control total del resultado.

- Exijo que el artista tenga la opción para dimitir del proyecto en cualquier momento si no está satisfecho con su progreso.
- También, que el artista tenga la opción para rechazar la “obra principal”, o cualquier otro trabajo realizado, en caso de que no esté a la altura de sus expectativas, y rechazar la exposición de su trabajo organizada por el museo.
- Es posible que ocurran problemas en la instalación del trabajo en el museo; en caso de que el museo decida instalar la obra, deberá contar con la aprobación del artista. Si la instalación de la obra en el museo requiriera ayuda, es el museo quien debe pagar el viaje del artista a L.A. y cubrir sus gastos.

3. El párrafo 8 ha sido enmendado de modo que el artista conserve el derecho de propiedad de cualquier trabajo producido

durante el proyecto –que no resulte “integral” a la “obra principal”. Debe definirse el término “integral” como aquello que es parte de la obra, o esencial a su existencia. No, por ejemplo, bosquejos preparatorios o maquetas.

- Por otro lado, el artista no ha de ceder sus derechos de autor sobre ninguno de los trabajos producidos durante el proyecto, incluyendo la “obra principal”.

4. El artista asume un riesgo al exponerse él mismo y su obra a la explotación comercial comprometida entre los prospectos de la industria: “ [...] los beneficios promocionales pueden ser considerables.” Sin embargo, no lo son para el artista.

- Por lo tanto, la publicidad realizada por el museo por la industria debe estar sujeta a la aprobación del artista y/o garantizar que no ha de violar sus intereses. Un ejemplo de esto ocurre en el artículo del *Times* donde un portavoz de la industria (Disney) declara sus expectativas sobre lo que habría de ocurrir: “Pienso que el mundo del espectáculo es algo bueno que un artista puede aprender. Le ayudará a clarificar sus ideas [...]” Esta información –comprobada–, obtenida por el reportero del *Times*, no parte de una declaración, sino de algo que me parece siniestro.

5. Una lectura del proyecto ante la industria indicará cuánto sacrificio recae sobre el artista –no sobre otros colaboradores. La industria consigue una deducción fiscal por la ayuda y los materiales que provee; y, por lo visto también por la entrega de \$7,000 dólares al proyecto; igualmente por su donación de la “obra principal” al Museo. El hecho de que ellos habrán de donar la obra es algo tácitamente supuesto; aunque también les prometen el beneficio de recibir obras de arte (en plural) que “excederán en el valor el costo total de la contribución de la corporación”.

El otro “colaborador” –el museo– recibe gratis una obra del artista que, de otra manera, habría tenido que comprar, privando de la venta al artista y a su representante. Este regalo viene sin compromisos alternos y con

Respondi a Claes em 11 de fevereiro de 1969.

Deixe-me responder seus comentários item por item. Os quatro asteriscos mencionados por você no item 1 não podem ser contemplados para nenhum artista dentro do orçamento atual do projeto. Mudanças dessa natureza teriam que ser feitas, obviamente, para todos os artistas, e se essas mudanças fossem feitas, as complicações e despesas (imprevisíveis) acrescidas impediriam o projeto em sua totalidade. Considerando que todas as despesas feitas pelo museu, incluindo diferentes preparativos e arrecadação de fundos, são para o propósito de uma única exposição, e não para a aquisição de obras de arte, acredito que os valores destinados aos artistas sejam justos.

No que diz respeito ao item 2: O artista tem implicitamente a “opção de renúncia” em seu contrato, e também de “rejeitar a ‘obra principal’ ou qualquer obra executada que não alcance seus padrões, além de poder recusar a exposição do trabalho pelo museu”. Se você quiser que esses pontos sejam elencados de maneira mais explícita em seu contrato, podemos fazê-lo. Quanto à instalação referida, sei que você entende que, em *qualquer* exposição com obras de vários artistas, estes não têm, nem nunca tiveram, o direito de colocar sua obra onde quiser, independentemente dos outros trabalhos. No entanto, em alguns casos, obras específicas podem ser criadas com uma área particular em mente e, assim, o artista obviamente teria esse local reservado para sua obra. Se você quiser escolher um lugar antecipadamente para concluir seu projeto, faremos o nosso melhor para atendê-lo. Pediríamos, naturalmente, a opinião dos outros artistas quanto ao posicionamento das obras, de qualquer modo, e, caso seja necessário contar com essa ajuda, é claro que o museu deverá pagar pela viagem do artista até Los Angeles para tais fins, mais suas despesas relacionadas.

Sobre o item 3: “Integral” claramente não se refere a esboços ou maquetes preparatórias; e, do mesmo modo, não há dúvidas de que o artista “não deve ceder seu direito de propriedade...”.

Sobre o item 4: Além das salvaguardas assumidas pelo museu em nome dos artistas, seria impossível garantir que um jornal independente

não vá criticar a obra de um artista ou, seja lá como for, “violar os melhores interesses do artista”. Sei que você entende isso e duvido que você quisesse fazê-lo de outra forma. Quanto aos comentários relacionados ao pessoal das empresas, que é o que você tem em mente, o museu, ao passo que não pode exigir que todos os representantes de empresas esclareçam suas respostas à imprensa conosco, já enfatizou e continuará solicitando às empresas que façam esforços razoáveis no sentido de esclarecer suas declarações públicas junto ao museu.

Sobre o item 5: Não fica claro para mim o que você quer dizer quando menciona que às empresas é “prometido receber obras de arte (no plural)...”, considerando que uma Patrocinadora Patrona tem somente a opção de receber uma única obra. As outras obras pertencem automaticamente ao artista; além disso, todas as obras executadas por Empresas Patrocinadoras (diferentemente das Patrocinadoras Patronas) ficam com o artista. Quase metade das empresas envolvidas não receberá nenhuma obra de arte. Ademais, é bastante possível que nenhuma das Patrocinadoras Patronas nos ofereça um trabalho. Isso deve indicar que não estruturamos o projeto para ganhar obras de arte “de graça” para o museu. Seu argumento sobre o direito do museu de revender um trabalho, caso ele nos seja oferecido como doação, pode ser mudado para se adequar às suas exigências, pois é mais do que certo que não está nas nossas intenções vender nenhuma grande obra do acervo. Se você desejar, pode estipular que qualquer doação de obra sua concedida ao museu não pode ser vendida enquanto você estiver vivo.

O valor dos honorários foi a quantia máxima que o museu pôde acomodar no orçamento, e não será possível mudar isso neste momento para nenhum e, portanto, para todos os artistas. Concordo plenamente que os US\$ 40 por dia são um valor mais realista que o atual, mas nosso valor se baseia nas regulamentações do condado de Los Angeles. Isso sempre foi um problema sério para curadores e, até o momento, trata-se de algo sem solução. Só o que posso oferecer é aliviar suas despesas cobrindo-as o quanto for possível enquanto você estiver aqui, e conseguindo pagamentos para você por um ou dois eventos especiais, o que poderia compensar a diferença

el derecho de revender la obra *a cualquiera*, sin dotar porcentaje alguno al artista; como también se reserva el derecho de exponer la obra durante un período de cinco años, etc., –todas las ventas que hubieran adquirido al comprar una pieza.

El artista no recibe ningún beneficio fiscal, y ha de trabajar durante tres meses a cambio de una tarifa inferior; manteniéndose en un lugar extranjero con un monto imposible destinado para cada día; esperando, además, que sea él quien pague por sus medios de transporte, etc. Digamos que él trabajará, aproximadamente, sobre una quinta parte de su tarifa regular. Esto no es una “colaboración” y no está estructurado para incitar al artista a hacer lo mejor posible; en cambio, lo incita a terminar tan rápido como le sea posible –si ya fue lo suficientemente desafortunado para firmar el contrato.

· Por lo tanto, exijo que los “honorarios” se aumenten a \$6,000 dólares, cuyo pago puede organizarse, y a partir del cual ningún otro gasto habrá de suponerse extraíble –como pudiera ser el pasaje de avión.

· Exijo también un monto realista para los gastos por día: \$40 dólares; considerando los costos de habitaciones de hotel; comidas afuera; y la necesidad de un coche para poder transportarme a Glendale. Esto ha de pagarse en toda la estancia del artista en L.A. durante la cual trabajará en el proyecto, incluyendo el período de instalación en 1970.

Habría que considerar que el artista puede estar pensando en el proyecto desde lugar de origen –antes, durante o después del momento de ejecución en L.A.–, este tiempo no está considerado en el contrato. Tampoco el hecho de que no son facilitadas ni garantizadas algunas instalaciones para ser utilizadas como estudio o planes de alojamiento; y que un período de tiempo considerable será mal-invertido en la búsqueda de un espacio habitable para poder iniciar.

· Si existe una resolución posible, el artista debe participar de cualquier ventaja fiscal por el trabajo que regala al Museo; como definitivamente debe

recibir un porcentaje en caso que la obra sea vendida por el Museo, especialmente si la venta es para una colección privada.

En 11 de febrero de 1969, le respondí a Claes:

Permitame dirigirme a sus comentarios punto por punto. Los cuatro asteriscos señalados en el número “1” no pueden ser ajustados para ningún artista dentro del presupuesto con el que cuenta el proyecto al tiempo presente. Cambios de esta naturaleza tendrían, desde luego, que sostenerse en equidad para todos los artistas; y si se hicieran estos ajustes, las complicaciones y los gastos adicionales –imprevisibles– suspenderían por completo la existencia misma del proyecto. Considerando que toda la inversión del museo –incluyendo los preparativos de diferentes clases y la recaudación de fondos– se hace con el único objetivo de una exposición –y no para la adquisición de obras de arte– creo que las provisiones ofrecidas a los artistas son justas.

Con respecto al número “2”:  
En su contrato, el artista tiene implícitamente “la opción de renunciar”; así como puede “rechazar la ‘obra principal’ o cualquier otra obra realizada por él, que no responda a sus normas, y negar la exposición de la obra en el museo.” Si quiere que estos puntos indicados en su contrato sean más explícitos, podemos hacerlo. En lo que respecta a la instalación, sé que usted entiende que en *cualquier* exposición de obra de un grupo de artistas sería y es imposible para cualquier artista colocar su trabajo donde él decida –independientemente del resto de las piezas. Sin embargo, en algunos casos se diseñan trabajos específicos para una instalación particular en un área en mente; por supuesto, en un caso así, el artista tendría reservado ese espacio específico para colocar su obra. Si usted desea seleccionar un sitio antes de la conclusión de su proyecto, haremos todo lo posible por cumplir sus deseos. Naturalmente solicitaremos sugerencias a todos los artistas implicados respecto a la ubicación de sus obras para cualquier evento; y si su ayuda es requerida, por supuesto que el museo cubrirá los costos de viaje del artista a Los Angeles, absorbiendo, también, sus gastos.

Re “3”: Claramente, el término “integral” no se refiere a los bocetos

monetária entre o que você deseja e o que está estabelecido no contrato. Não acho que o tempo gasto no planejamento do projeto possa ser estimado ou orçado. E acredito sim que qualquer benefício tributário que possa ser obtido para os artistas deve ser incentivado, mas ainda não consigo conceber como isso pode ser alcançado.

Apesar de certa desconfiança em relação ao projeto por parte de alguns artistas (exclusivamente artistas americanos, a propósito, e particularmente os de Los Angeles), apenas três artistas, do total de 64 que foram abordados, opuseram-se categoricamente a se associar ao programa Art and Technology desde o início. Todos eles são artistas extraordinários, e me esforcei consideravelmente para garantir que eles não entendessem errado as premissas do programa. Frank Stella simplesmente não conseguia sequer tolerar a ideia de trabalhar numa fábrica. Jasper Johns se sentia da mesma maneira; ele me explicou pacientemente que o conteúdo de sua arte diz respeito ao movimento de uma mão de um ponto no espaço até outro próximo e que, para ele, a possibilidade de se deslocar numa situação *social* para fazer arte era impensável. Ed Kienholz, por outro lado, apesar de não se opor à ideia em princípio, não conseguia imaginar o que a indústria poderia fazer por ele que ele próprio não pudesse fazer.

Os demais artistas com quem falamos estavam, teoricamente, dispostos a levar adiante essa oportunidade de colaboração pelo menos até o ponto de excursionar pelas empresas. Personalidades tão diversas quanto Jean Dubuffet e James Byars, Jules Olitski e George Brecht, Roy Lichtenstein e Jackson MacLow, estavam interessados em explorar a ideia de vir à Califórnia para trabalhar numa ambiente corporativo. Eu esperava certa resistência dos artistas, além das relutâncias discutidas acima, baseadas em razões “morais” – ou seja, renúncia a colaborar de qualquer maneira que fosse com os templos do capitalismo ou, mais especificamente, com indústrias com algum envolvimento militar. Essa questão nunca chegou às consequências nos termos do nosso programa, talvez porque os artistas com consciência política se viam, falando metaforicamente, como um Trotsky escrevendo para o Império de Hearst. No entanto, desconfio que, se o Art and Technology estivesse começando hoje, e não em 1967, em meio a um clima cada vez maior de polarização e determinação organizada de protestar contra as políticas apoiadas por tantos interesses comerciais americanos, aos quais a comunidade artística se opõe tão

ferrenhamente, muitos desses mesmos artistas não teriam participado.

À medida que fomos contatando os artistas, tínhamos algumas diretrizes definidas. Em primeiro lugar, estávamos decididos a envolver artistas de qualidade, independentemente de seus estilos de trabalho, e não estávamos buscando especialmente artistas cuja abordagem estivesse “voltada para a tecnologia”. No mínimo, poderíamos ter até um certo preconceito contra esses artistas que vinham empregando deliberadamente as ferramentas da nova tecnologia por seus próprios fins, porque muitas exposições recentes centradas nessa noção tiveram pouco interesse do ponto de vista artístico. Também estávamos determinados em discutir o programa Art and Technology com o maior número possível de artistas – europeus e americanos, japoneses e sul-americanos; artistas de grande reputação e figuras desconhecidas; artistas na faixa dos sessenta anos de idade e outros com vinte e poucos anos. Sentíamos que o valor das premissas do programa Art and Technology seria posto à prova somente se expuséssemos diferentes tipos de artistas às corporações. Portanto, tentamos abordar não só pintores e escultores, mas também poetas e músicos (envolvendo, assim, Karlheinz Stockhausen e Jackson MacLow). Tentamos nos preparar para pedidos imprevistos dos artistas, e felizmente a estrutura do programa Art and Technology nos permitiu um nível de flexibilidade quando necessário. Alguns artistas que abordamos, por exemplo, queriam colaborar com um artista parceiro (Irwin e James Turrell, Stockhausen e Otto Piene, Robert Morris e Craig Kauffman) numa empresa específica; ou um artista poderia estender seu período de residência por um ano, ou até dois, indo para e vindo da fábrica várias vezes (como fizeram Lichtenstein, Rauschenberg, Richard Serra e Jesse Reichek).

Ao longo de um período de mais de dois anos, de fins de 1967 até 1970, enquanto estávamos contatando os artistas, também recebemos 78 propostas de artistas que não tínhamos procurado, mas que tinham lido ou ouvido falar a respeito do Art and Technology. Todas essas propostas foram estudadas cuidadosamente, e muitas delas foram reconsideradas várias vezes tendo em mente diversas empresas. Nenhuma delas, por fim, foi aceita. Esses projetos envolviam, na maioria das vezes, as áreas de transdução; de diversos usos diferentes do plástico; de computadores; e também de lasers e holografia. Muitos artistas queriam criar situações ambientais completas, elaboradas e integradas. De um modo geral, as propostas não solicitadas

o maquetas iniciais; así como no debe quedar ninguna duda al respecto de que el artista “no entrega a terceros sus derechos de autoría...”.

Re “4”: Más allá de las medidas de seguridad impuestas por el museo para beneficio de los artistas, hubiera sido imposible garantizar que algún diario independiente criticara negativamente el trabajo de un artista o que, de varias maneras, “violara sus intereses”. Sé que se da cuenta de esto y dudo que lo quisiera de otra manera. Hasta ahora los comentarios del personal corporativo siguen adelante –siendo esto lo que usted tiene en mente–; el museo ha enfatizado, y continuará requiriendo a las corporaciones, un esfuerzo razonable para permitirles supervisar cualquier declaración, antes de hacerla pública; si bien es incapaz de requerir a cada empleado de la compañía que –ante las preguntas de la prensa– revisen sus respuestas con nosotros.

Re “5”: No me queda claro lo que quiere decir con la frase sobre las corporaciones a las que “también se les ha prometido el beneficio de recibir obras de arte (en plural)....”, ya que un Patrono benefactor tiene el beneficio de recibir, solamente, una obra. El resto de los trabajos automáticamente son propiedad del artista; inclusive, todos los trabajos realizados en colaboración con las Corporaciones benefactoras (en oposición a lo que sucede con los Patronos benefactores) son del artista. Casi la mitad de las corporaciones participantes no reciben ninguna obra de arte. Incluso es muy posible que ninguno de los Patronos benefactores nos ofrezca –a nosotros– una obra. Esto debe ser indicativo de que no hemos estructurado el proyecto para obtener obras de arte “gratis” para el museo. Su punto de vista acerca del derecho que ostenta el museo para revender una obra, que ha sido recibida en calidad de regalo, puede modificarse a su conveniencia; definitivamente, no es nuestra intención vender ninguna de las obras importantes de la colección. Si así lo desea, puede estipular que ninguna de sus obras, que haya regalado al museo, pueda ser vendida mientras usted viva.

La cifra de honorarios fue lo máximo que el museo pudo presupuestar y, a estas alturas, no será posible modificarla para un artista –como lo sería entonces para todos. Estoy de acuerdo en que \$40 dólares para cu-

brir los gastos diarios es más realista que el presupuesto actual; pero esa suma está basada en las regulaciones del Condado de Los Ángeles. Éste ha sido un serio problema para los curadores –siempre, y a la fecha, aún insoluble. Yo sólo puedo aligerar sus gastos cubriéndolos en la mayor medida posible cuando usted esté aquí; como también organizando uno o dos eventos especiales que se le pueda pagar aparte; esto cubriría la diferencia entre lo que desea y lo que está estipulado en el contrato. No creo posible que el tiempo invertido en la planeación del proyecto pueda ser estimado o presupuestado. Efectivamente considero que cualquier beneficio fiscal posible, acreditable a los artistas, debe ser apoyado; mas no puedo concebir aún cómo podría llevarse a cabo.

A pesar de ciertas sospechas ante el proyecto por parte de algunos artistas (exclusivamente artistas norteamericanos, casualmente, y en particular, aquellos que viven en Los Ángeles) sólo tres artistas –de un total de 64– entre aquellos a quienes nos acercamos se opusieron categóricamente a colaborar con el programa de Art and Technology. Todos ellos son artistas extraordinarios; y por mi parte, hice un gran esfuerzo para asegurarme de que no malentendaran las premisas de Art and Technology. Frank Stella ni siquiera pudo soportar la sola idea de trabajar en una planta industrial. Jasper Johns sentía lo mismo; y pacientemente me explicó que el sentido de su trabajo radica en el movimiento de una mano de un punto en el espacio hacia algún otro punto cercano; así que para él, la posibilidad de movimiento –en un contexto *social*– para hacer arte resultaba impensable. Por otro lado, Ed Kienholz –a pesar de que en un principio no se opuso a la idea– no lograba imaginar qué podría hacer una industria por él, que no pudiera hacer por sí mismo.

Todos los demás artistas a los que nos acercamos, en teoría, anhelaban la oportunidad de involucrarse en un proyecto colaborativo; por lo menos al grado de hacer un recorrido por las corporaciones. Personalidades tan diversas como Jean Dubuffet y James Byars; Jules Olitski y George Brecht; Roy Lichtenstein y Jackson MacLow estaban interesados en explorar la noción de venir a California a trabajar en una instalación corporativa. Yo esperaba resistencia de parte de los artistas –además de las anteriormente discutidas; oposición en un contexto “moral” a colaborar, de cualquier forma, con los templos del capitalismo; o, de manera particular, con industrias involucradas con la milicia. Este aspecto nunca generó conse-

eram apresentadas por artistas relativamente desconhecidos. Existia uma porcentagem grande entre as propostas recebidas de pares ou coletivos de artistas que desejavam trabalhar juntos. Também havia uma proporção elevada de artistas mulheres. Poucos engenheiros ou cientistas nos procuraram. Havia um ou dois casos de artistas excêntricos, “primitivos” ou tradicionais-folclóricos que queriam criar máquinas malucas por meio do programa Art and Technology. Normalmente ficávamos relutantes em dar continuidade a propostas que pareciam totalmente projetadas ou pensadas com antecedência demais, de modo que o papel da empresa seria simplesmente uma questão de executar um plano concebido previamente, em vez de colaborar ativamente tanto na concepção quanto na execução de uma ideia.

Nosso método de abordar artistas não variou substancialmente desde o início do programa. Iamos ao encontro de cada artista ou eles vinham até o museu, e lhes mostrávamos materiais de uma ou mais (normalmente quatro) empresas que pensávamos ser de interesse e pessoal. Cada artista era convidado a visitar as empresas antes de decidir a natureza do trabalho que ele pudesse desejar fazer.

Essas visitas ou excursões geralmente eram conduzidas por alguém do departamento de relações públicas da empresa, muitas vezes um antigo engenheiro, que apresentava o artista aos chefes de departamento de cada setor. Normalmente havia uma conferência com esses chefes de departamento e outros executivos para responder às dúvidas do artista. Por vezes um filme sobre todas as operações da empresa era exibido – isso costumava se mostrar bastante útil. O Dr. Richard Feynman, físico da Cal Tech que fez as vezes de consultor do Art and Technology, e um de nós – Jane Livingston, Gail Scott, James Monte, Hal Glicksman ou eu mesmo – sempre estava junto. Rapidamente ficou claro que a presença de um representante simpático da empresa era um fator crítico. Com um engenheiro alerta e simpático, a visita tinha mais possibilidades de ser animada e estimulante. Sem uma pessoa assim para nos conduzir até áreas interessantes de discurso, a instalação em si tinha que ser intrinsecamente atraente, com um potencial meio artístico óbvio, para que a visita fosse bem-sucedida. Geralmente uma ou outra dessas condições predominava. Não sendo o caso, poderia ser um exercício lúgubre e desgastante.

Ao considerar, originalmente, correspondências adequadas entre artistas e empresas, algumas conexões pertinentes vieram à mente prontamente e com contundência: Dubuffet na American

Cement Corporation, Vasarely na IBM, Oldenburg na Disneylândia, Lichtenstein no Universal Film Studios, Andy Warhol na Hewlett-Packard (para holografia). Essas cinco combinações pareciam naturais, mas não muito oportunas. Esperávamos que outras combinações surgissem assim, porém menos com base nas nossas sugestões que com base no processo de expor artistas a diversas empresas. Muitas das observações feitas em relação a esses poucos artistas se aplicam também a outras colaborações; eu os cito como exemplos-chave dos tipos de questões e problemas confrontados ao longo do programa.

A obra de cada um desses artistas nos sugeria um processo que então ficava disponível em uma empresa contratada. Por vários anos, Dubuffet trabalhara com cimento, fazendo esculturas e baixos-relevos em escala limitada. As pinturas plotadas de Vasarely traziam à mente uma empresa de computação como a IBM. As propostas de Oldenburg para monumentos e sua antropomorfização de objetos e animais fez com que as instalações da Disney se tornassem quase necessárias. Roy Lichtenstein tinha começado a fazer suas primeiras esculturas, e as capacidades excepcionais da Universal para construções de carga reduzida (contando com um material feito de gesso e fibra) parecia ter um interesse provável. (Na verdade, o artista ignorou essa possibilidade e foi trabalhar diretamente com filme.) A obra de Warhol me sugeriu um relacionamento latente com hologramas.

Abordamos cada um desses artistas primeiramente tendo em mente as empresas indicadas; todos foram receptivos às nossas propostas. A maioria desses artistas tornou-se profundamente envolvida com o Art and Technology, e eventualmente fez obras de arte inusitadas como consequência de suas relações com as empresas, embora nem sempre com a empresa específica à qual tinham sido associados num primeiro momento. Lichtenstein ficou com a Universal, mas Oldenburg e Warhol acabaram trabalhando com empresas e técnicas diferentes daquelas que haviam sido vislumbradas inicialmente. Os outros dois artistas também se envolveram no programa, mas não chegaram a desenvolver trabalhos até um ponto de resolução. As experiências tanto de Dubuffet quanto de Vasarely foram semelhantes. Ambos são europeus com mais de sessenta anos. Eles responderam à minha apresentação do Art and Technology com uma proposta planejada cuidadosamente para uma obra monumental. Seus planos envolviam gastos altíssimos, que ultrapassavam até mesmo a capacidade grandiloquente

cuencias entre los términos de nuestro programa; tal vez porque un artista políticamente consciente se veía a sí mismo, metafóricamente hablando, como un Trotsky escribiendo para el Imperio Hearst. Sin embargo, sospecho que si Art and Technology estuviera empezando ahora y no en 1967 –dentro de un clima de polarización en aumento y determinación organizada para protestar contra las políticas apoyadas por los intereses de tantos negocios norteamericanos, opuestos a todo ello con tanta violencia por gran parte de la comunidad artística– muchos de los artistas que entonces colaboraron hoy no habrían participado.

Conforme nos decidimos a contactar artistas, ya teníamos definidas ciertas directrices. Antes que cualquier otra cosa, estábamos decididos a contratar artistas de calidad, sin importar su estilo de trabajo; y no buscábamos especialmente artistas cuyo acercamiento estuviera “tecnológicamente orientado”. En todo caso, podíamos haber tenido prejuicios frente a aquellos artistas que entonces empleaban deliberadamente las herramientas de las nuevas tecnologías en su beneficio; siendo que muchas exposiciones recientes que se centraban en estas nociones habían conseguido poco interés en términos artísticos. También estábamos decididos a discutir Art and Technology con tantos artistas como fuera posible –europeos y norteamericanos, japoneses y sudamericanos; artistas de gran reputación en conjunto con personajes no reconocidos; artistas de sesenta y de veinte años. Sentíamos entonces que únicamente exponiendo diversas tipologías de artistas a las corporaciones encontraríamos la manera de evaluar las premisas de Art and Technology. Por lo tanto, tratamos de atraer no solamente a pintores y escultores, sino a poetas y músicos (involucrando así a Karlheing Stockhausen y Jackson MacLow). Intentamos prepararnos para aquellos requerimientos no anticipados por los artistas y afortunadamente la estructura de Art and Technology nos permitía cierto grado de flexibilidad cuando era necesario. Por ejemplo, algunos artistas a quienes nos acercamos deseaban colaborar con alguno de sus colegas (Irwin y James Turrel; Stockhausen con Otto Piene; Robert Morris y Craig Kauffman); y querían hacerlo en una compañía específica; o quizá un artista podía decidir extender su período de residencia por un año, incluso dos; trabajando continuamente entre viajes –desde y hacia la planta industrial corporativa (como lo hicieron Lichtenstein, Rauschenberg, Richard Serra y Jesse Reichek).

Concluido un período de más de dos años contactando artistas –entre fines de 1967 y los inicios de 1970– recibimos

también 78 propuestas no solicitadas de artistas que habían escuchado o leído acerca de Art and Technology. Todas esas propuestas se revisaron con detenimiento; muchas fueron inclusive reconsideradas varias veces con distintas compañías en mente. Al final, ninguna fue aceptada. Con frecuencia, los proyectos incluían temas relacionados con la transducción; plásticos utilizados en gran variedad de formas; uso de computadoras; láser y holografía. Muchos artistas querían contar con condiciones totalmente elaboradas y ambientalmente integradas. Por lo general, las propuestas no solicitadas provenían de artistas poco conocidos. Había un alto número de propuestas hechas en parejas o grupos de artistas deseosos de trabajar juntos. También destacaba un alto porcentaje de mujeres artistas. Pocos ingenieros o científicos se aproximaban a nosotros. Hubo uno o dos casos de artistas excéntricos, “primitivistas” o artistas del folclore tradicional, que deseaban fabricar máquinas enloquecidas a través de Art and Technology. Usualmente nos mostrábamos reacios a aceptar propuestas que parecieran demasiado diseñadas o procesadas con anterioridad en su conceptualización, puesto que, en ese caso, el papel de la corporación constaba simplemente en ejecutar un plan previamente concebido; en lugar de colaborar de manera activa en la concepción y la ejecución de una idea.

Nuestro método de aproximación a los artistas en realidad no variaba en sustancia del inicio del programa. Visitamos a cada uno de los artistas; o ellos vinieron al museo, donde les fue mostrado el material de una corporación –o más (por lo regular, cuatro)–, entre las que, pensábamos, podrían atraerles por interés personal. Todos los artistas fueron invitados a recorrer las plantas de las corporaciones antes de decidir la naturaleza del trabajo que desearían hacer.

Estas visitas eran conducidas, por lo general, por un publicrelacionista de la corporación; en muchos casos, por un antiguo ingeniero quien presentaba al artista a los jefes de departamento en cada división. Era común que los jefes de departamento, junto a otros ejecutivos, ofrecieran una conferencia durante la que podían contestar las dudas del artista. Algunas veces se exhibía un video sobre todas las operaciones de la compañía, cuyo resultado era, por lo general, útil. El físico de Cal Tech, Dr. Richard Feynman –entonces consultor de Art and Technology– asistía en ocasiones; mientras que alguno de nosotros –Jane Livingston, Gail Scott, James Monte, Hal Glicksman o yo mismo– estábamos siempre presentes. Pronto se vio que la amable presencia de un representante de la compañía en turno era un factor crucial.



da indústria americana; mas havia uma relutância clara da parte desses artistas em se envolver com engenheiros e administradores numa relação legítima de troca. O conceito de diálogo pessoal – fundamental para a natureza do Art and Technology – não era nem um pouco intrigante para esses artistas.

Em contraste com os europeus, a maioria dos artistas americanos optou – geralmente a partir de um conjunto desconcertante de técnicas possíveis – por processos relativamente simples, abordando problemas implícitos neles com uma tenacidade obstinada. Isso era claramente notável num estágio inicial do Art and Technology, nas experiências de Lichtenstein, Oldenburg e Warhol. Os artistas americanos tendiam a se concentrar em um único princípio ou dispositivo técnico. Fazer isso adequadamente, descobriu-se, não era uma tarefa fácil. O projeto de Lichtenstein na Universal parecia “primitivo” para seus técnicos sofisticados, pelo menos até a verdadeira natureza de seu desejo se tornar aparente, pois Lichtenstein queria uma *qualidade* pictórica com precisão e muitas vezes maior que a Universal precisava para seus próprios fins. Andy Warhol finalmente optou por *revelar* um sistema mecânico integralmente imperfeito, em vez de fazer uma exibição virtuosística, segundo qualquer definição convencional. Oldenburg se preocupava exclusivamente com o feitio de versões mecanizadas de esculturas monumentais: “expressar a mecânica de maneira óbvia”, ele escreveu para si mesmo em determinado momento. Tal atitude franca, ou até mesmo irônica, com relação à máquina configurava há tempos característica de muitos artistas americanos (Sheeler, Schamberg, Rube Goldberg), embora com certa nuance romântica ou cômica.

À parte essas conexões entre artistas e empresas, que colocaram o programa em andamento, normalmente procurávamos artistas que tivessem em mente noções menos específicas que essas. Poucos artistas abordados (Donald Judd talvez seja a única exceção) demonstraram interesse em reduzir a possível ação com uma empresa a uma fabricação sem sua presença. Um artista poderia nos indicar seu interesse num processo específico, como fez, por exemplo, Robert Morris com os dispositivos de aquecimento e resfriamento, o que nos levou a pesquisar essa capacidade dentro do nosso rol de empresas. O mais frequente era que o artista não tivesse nenhuma noção daquilo que uma empresa poderia lhe oferecer, mas quase todos eles queriam dar uma olhada nelas. Depois de excursionar por várias empresas, a maioria dos artistas formulou um plano de ataque mais ou

menos específico, fosse a proposta de uma obra de arte ou um pedido para explorar uma instalação específica mais profundamente. Na verdade, houve apenas quatro exceções, ou seja, artistas que excursionaram pelas empresas, mas não viram nada que lhes inspirasse uma ideia ou um desejo de trabalhar com elas. Esses quatro artistas foram Philip King, que veio de Londres para visitar a Kaiser Steel, a Wyle Laboratories e a American Cement; James Rosenquist, que excursionou pela Container Corporation of America, Ampex e RCA; Peter Voulkos, que foi até a Norris Industries; e John McCracken, que percorreu a Norris Industries, a Litton Industries e a Philco-Ford Corporation.

A maioria desses artistas que se familiarizou com as instalações das empresas quis fazer sua residência em uma empresa determinada. Mais de cinquenta artistas *quiseram* colaborar; 23 deles o fizeram de fato, passando períodos de tempo variados em uma ou mais empresas. (Essa foi, *grosso modo*, a porcentagem de combinações bem-sucedidas que esperávamos atingir quando estabelecemos o orçamento um ano antes.) Podemos então concluir que dois fatores determinaram grandemente se uma colaboração resultaria, ou não, de nossos esforços preliminares. O primeiro tinha a ver simplesmente com a personalidade do artista, mais especificamente com sua capacidade de se comunicar com diferentes tipos de pessoas. Isso obviamente era um fator sutil, que não poderia ser definido de forma quantitativa, mas era algo observável, ainda assim. O jeito um tanto casual e espontâneo de Les Levine, por exemplo, não se fez bem visto para o pessoal da Ampex; a suposta frivolidade de Iain Baxter foi um pouco incômoda para a Garrett; o caráter definido de Len Lye em relação às suas demandas e a impaciência com aparentes limitações técnicas não inspirou a equipe da Kaiser. Mas é claro que cada empresa respondeu de maneira diferente: o pessoal da IBM talvez tenha se acanhado com a aparência e o vestuário não convencional de Jackson MacLow, e possivelmente também pelas suas políticas, mas para outra empresa de computação (a Information International), ele pareceu totalmente aceitável. Muito dependia de quem o artista encontrava de início, ao visitar a empresa: Robert Whitman conheceu o engenheiro de óptica John Forkner na Philco-Ford, e essas duas personalidades se deram bem de cara, apesar de uma dúvida geral por parte da própria empresa, ao passo que Robert Morris nunca conseguiu encontrar um verdadeiro canal de comunicação com quem quer que fosse na Lear Siegler, Inc.

Guiados por algún ingeniero amigable y atento, el recorrido resultaba animado y estimulante. Sin una persona como esta para guiarnos hacia las áreas discursivas de interés, el peso descansaba sobre la planta corporativa en sí; por lo que tenía que ser llamativa de manera intrínseca, mostrando un potencial evidente para el arte, para que el recorrido pudiera ser exitoso. Por lo general, prevalecía una u otra condición. De no ser así, los recorridos podían convertirse en ejercicios lúgubres y desgastantes.

Al considerar desde el principio las vinculaciones adecuadas artista-corporación, ciertas conexiones apropiadas venían a la mente con prontitud y plenas de fortaleza: Dubuffet y la American Cement Corporation; Vasarely con IBM; Oldenburg en Disneyland; Lichtenstein con los Universal Film Studios; Andy Warhol en Hewlett-Packard (por la holografía). Estas cinco combinaciones parecerían naturales, pero no demasiado oportunas. Esperábamos que aparecieran otros encuentros –no tan centrados en las bases de nuestras sugerencias– durante el proceso de presentación de los artistas entre diferentes compañías. Muchas de las observaciones destinadas a este breve listado de artistas aplicaban también a otras colaboraciones; las cito por ser ejemplos decisivos sobre el tipo de situaciones y problemas que habrían de ser confrontados a lo largo del programa.

El trabajo de cada artista nos sugirió un proceso que estaba entonces disponible en alguna de las compañías contratadas. Durante varios años, Dubuffet había estado trabajando con cemento, haciendo esculturas y bajo-relieves en una escala limitada. Las pinturas en *plotter* de Vasarely traían a la mente una compañía de computadoras como IBM. Las propuestas de monumentos generadas por Oldenburg –así como sus procesos de antropomorfización de objetos y animales– hicieron que las instalaciones de Disney parecieran casi obligadas. Roy Lichtenstein empezaba a crear sus primeras esculturas, y las excepcionales capacidades de Universal para hacer construcciones libres de peso (hechas con “staff” –material constituido por plástico y fibra) convocaban un interés bastante probable. (De hecho, el artista ignoraba esta posibilidad; así que primero se dirigió directamente a trabajar con materiales filmicos.) El trabajo de Warhol me sugería, latentemente, una relación con los hologramas.

Nos acercamos a cada uno de estos artistas con una preselección en mente de las compañías; todos respondieron con receptividad a nuestras propuestas. La mayoría de los artistas se involucraron profundamente con Art and Technology; y, eventualmente,

hicieron inusuales obras de arte, como consecuencia de sus colaboraciones con las empresas; sin embargo, no siempre hubo resultados con aquella empresa con la que se habían asociado de inicio. Lichtenstein permaneció con Universal; pero Oldenburg y Warhol trabajaron con diferentes compañías y técnicas distintas de aquellas que originalmente habían visualizado. Los otros dos artistas también se involucraron con el programa, pero no desarrollaron trabajos que concluyeran. Las experiencias de Dubuffet y Vasarely fueron similares. Ambos son europeos y mayores de sesenta años. Ellos respondieron a mi presentación de Art and Technology con una respuesta cuidadosamente planeada, con miras a crear un trabajo monumental. Sus planes implicaban gastos extraordinarios, tensando incluso las grandielocuentes capacidades de la industria norteamericana; pero existía un particular rechazo en ellos hacia ingenieros y administradores, entorpeciendo la posibilidad de comprometerse con una verdadera dinámica de dar y recibir. El concepto de diálogo interpersonal –fundamental para la naturaleza de Art and Technology– no era algo que, en absoluto, resultara interesante para ellos.

En contraste con los europeos, la mayoría de los artistas norteamericanos a menudo escogieron –entre un confuso conjunto de técnicas disponibles– un proceso relativamente sencillo; atendiendo con tenacidad los problemas implícitos. Esto resultó observable con claridad en las primeras experiencias en Art and Technology en los proyectos de Lichtenstein, Oldenburg y Warhol; artistas norteamericanos con tendencia a enfocarse en un solo principio técnico o en una sola herramienta. Hacer esto de la manera adecuada no les resultaba sencillo. En Universal, el proyecto de Lichtenstein les parecía “primitivo” a sus sofisticados técnicos; al menos hasta que surgió la verdadera naturaleza de su deseo –pues Lichtenstein muchas veces quería una *calidad* pictórica más precisa de la que Universal necesitaba para sus propios propósitos. Andy Warhol finalmente optó por *desarrollar* un sistema mecánico integralmente imperfecto, en lugar de crear un dispositivo virtuoso despliegue de acuerdo con cualquier definición convencional. Oldenburg estaba exclusivamente comprometido con hacer versiones mecanizadas de esculturas monumentales: “crear mecánicas que se establezcan con obviedad” –se escribió a sí mismo en cierto punto, con una franca e incluso irónica actitud hacia la máquina; conducta que, desde tiempo atrás, era característica para muchos artistas norteamericanos (Sheeler, Schamberg, Rube Goldberg); incluso con un cierto matiz romántico ó cômico.

Empresas contratadas frequentemente hesitavam em receber um artista em residência quando, por motivos técnicos, eles antecipavam a necessidade de terceirizar grande parte do projeto. Eles queriam utilizar técnicas e materiais nativos. Esse foi o segundo fator determinante da facilidade ou dificuldade de estabelecer colaborações, e acabou sendo basicamente mais importante que a questão das personalidades. Esse problema acontecia com frequência, mas não havia meios de evitá-lo. A premissa central do Art and Technology se baseava no nexo entre um artista e uma empresa. Num estágio inicial do programa, foi identificada a necessidade de uma série de empresas reserva para fornecer matérias-primas e, de fato, buscamos estabelecer compromissos com empresas como a Rohm and Haas para obter plásticos. Mas rapidamente ficou aparente que as empresas exigiam uma identificação singular com um artista para ter uma produção e um desempenho significativos. As empresas não doariam impessoalmente, por assim dizer, com prontidão maior que patronos de museus fazem doações anônimas. Para atenuar esse problema, inventamos a categoria de Empresa Benfeitora: solicitávamos doações de US\$ 7 mil de bancos e outras empresas não participantes para que fossem alocadas para a aquisição de materiais ou serviços especializados que não eram disponibilizados por uma empresa patrocinadora. No entanto, conseguimos persuadir apenas três empresas a participar do Art and Technology dentro dessa categoria.

O fator implícito de uma subcontratação antecipada pela proposta de um artista foi algo essencialmente instrumental nos fracassos de Michael Asher, Hans Haacke, Max Bill, Stephan Von Huene, Takis, Otto Piene, Kalheinz Stockhausen, Eduardo Paolozzi e outros na hora de estabelecer conexões corporativas. Algumas empresas também rejeitaram propostas de projetos por motivos de despesas internas excessivas, claro, mas isso aconteceu com menor frequência: a IBM estudou o plano de Vasarely por semanas e chegou à conclusão de que sua construção poderia chegar a US\$ 2 milhões, e depois duraria apenas quatro anos (graças à expectativa de estreitamento da vida útil de gerações sucessivas de computadores); a Litton declinou o plano de Vjenceslav Richter, alegando que custaria mais de US\$ 1 milhão; a RCA declinou de maneira semelhante trabalhar no projeto de Glenn McKay, cujo custo estimado era de US\$ 500 mil.

A maior parte do trabalho colaborativo vital feito dentro do Art and Technology aconteceu durante o ano de 1969 e inícios de 1970. Dentro desse

período, alguns artistas excursionaram pela empresa, voltaram para casa, formularam uma proposta detalhada, entraram em residência numa empresa por um período médio de três meses, executaram tanto de seu trabalho quanto o tempo lhes permitiu, e se foram. Foi basicamente essa a experiência de R. B. Kitaj, Oyvind Fahlström e Jean Dupuy. Essas foram trocas comparativamente simples de se consumir, em parte porque as empresas com as quais esses artistas colaboraram, ou alguns setores específicos dentro delas, são principalmente industriais (Lockheed, Heath, Cummins), e em parte por causa da maneira ordenada e sequencial característica do trabalho desses artistas específicos.

Poucos casos foram tão simples. A maioria dos artistas, como já foi dito, estendeu sua residência nas empresas por um período de um ano, indo e voltando várias vezes. Esse ritmo permitiu atingir resultados geralmente vantajosos. Observamos um claro fortalecimento e amadurecimento de conceitos no trabalho de Robert Rauschenberg, Rockne Krebs e Tony Smith, por exemplo. Rauschenberg fez sua primeira visita à Teledyne em setembro de 1968, dando início a uma série atipicamente longa de visitas à empresa, nas quais desencadeou discussões, reuniu dados específicos, adquiriu materiais de toda parte dos EUA, realizou testes etc.: foi só em outubro de 1970 que aconteceu um período final de residência, e o trabalho se acelerou; o projeto deve ser realizado em fevereiro de 1971. As experiências de Krebs e Smith com as empresas também foram proteladas e concomitantemente enriquecedoras. No entanto, houve momentos arriscados nessas colaborações prolongadas, pois a ausência do artista na empresa tendia a reduzir a disponibilidade desta. Foi nessas ocasiões que o papel ativo do museu se provou necessário para manter a viabilidade da conexão.

Como Rauschenberg, Krebs e Tony Smith trabalharam, cada um deles, com a empresa que haviam escolhido originalmente, havia uma certa coerência nessas colaborações, apesar do período excepcionalmente longo envolvido. Entretanto, com praticamente todos os demais, um envolvimento substancial de nossa parte fez-se obrigatório para manter o “casamento”. Muitas vezes os artistas precisaram trocar uma empresa por outra. Depois de firmar contrato conosco, John Chamberlain desenvolveu um esquema ambicioso para uma obra envolvendo vários odores em um setor da Riker Laboratories, da Dart Industries. O presidente da empresa rejeitou o plano. Depois de outros testes, Chamberlain tornou-se artista residente na Rand Corporation (após a restrita estadia de

Al lado de estas conexões artista-companhia, que lograban hacer progresar el programa, nosotros generalmente ibamos con los artistas con menos especificidades conceptuales en mente. Pocos artistas a los que nos acercamos (Donald Judd puede ser la única excepción) expresaron interés en reducir su posibilidad de acción dentro de la compañía, eligiendo una fabricación *in absentia* (en ausencia). Un artista podía indicarnos su interés en un proceso específico; como por ejemplo, Robert Morris, quien dirigió nuestra atención al calentamiento o enfriamiento de las herramientas –conduciéndonos a investigar la posibilidad de conseguir esta capacidad en nuestras compañías. Con frecuencia un artista no tenía noción sobre lo que una corporación le podría ofrecer; pero la mayoría querían visitarlas. Después de un recorrido entre varias compañías, la mayoría de los artistas formularon un esquema de ataque más o menos específico; ya fuera una propuesta para la creación de una obra de arte, o bien una petición para explorar alguna instalación con mayor detalle. Solamente hubo cuatro excepciones; es decir, artistas que recorrieron las compañías, pero no vieron algo que les inspirara una idea o el deseo de trabajar con las corporaciones. Estos cuatro artistas fueron Philip King, quien voló desde Londres para visitar Kaiser Steel, Wyle Laboratories y American Cement Company; James Rosenquist, quien recorrió Container Corporation de América, Ampex y RCA; Peter Voulkos estuvo en Norris Industries; y John McCracken, quien visitó Litton Industries, Norris Industries y Philco-Ford Corporation.

La mayoría de los artistas que se familiarizaron con las instalaciones de la corporación querían hacer una residencia en una firma particular. Más de 50 artistas *estaban deseosos* de colaborar; 23 de ellos lo hicieron destinando su tiempo en diferentes estancias en una compañía o entre varias. (Éste era –tras un conteo muy básico– el porcentaje de encuentros exitosos que habíamos anticipado, cuando preparamos el presupuesto un año antes.) Podemos concluir ahora que son dos factores los esencialmente determinantes para poder concretar una colaboración –de acuerdo con nuestros esfuerzos preliminares. La primera consideración está directamente relacionada con la personalidad del artista –en particular con su habilidad de comunicarse con diversos tipos de personas. Esto, por supuesto, era un factor sutil, no cuantitativamente definible; sin embargo, observable. Por ejemplo, Les Levine –cuyo comportamiento suele ser libre y casual– no simpatizó con el equipo de Ampex; la aparente frivolidad de Iain Baxter resultó preocupante para Garrett; el tono categórico de Len Lye

sobre sus demandas, así como su impaciencia ante las aparentes limitaciones técnicas no inspiró al personal de Kaiser. Pero claro, cada compañía responde de diferente manera: el personal de IBM fue tal vez ofendido por la vestimenta y la apariencia fuera de lo convencional de Jackson MacLow, y posiblemente también por sus convicciones políticas; pero otra compañía de computación (Information International) lo encontró aceptable por completo. Mucho depende de quién podía conocer el artista de inicio, conforme iba recorriendo la compañía: Robert Whitman conoció al ingeniero óptico John Forkner en Philco-Ford y ambas personalidades simpatizaron de inmediato, a pesar de una duda general de parte de la propia compañía; mientras que Robert Morris nunca pudo encontrar una verdadera línea de comunicación con nadie en Lear Siegler Inc.

A menudo, corporaciones contratadas dudaron al convenir con un artista en residencia cuando, por razones técnicas, anticiparon que tendrían que subcontratar la mayor parte del proyecto. Ellos anhelaban poder utilizar técnicas y materiales precarios. Éste fue el segundo factor clave que determinó la facilidad o dificultad de habilitar colaboraciones; y resultó, a un nivel básico, más importante que el tema relacionado con las personalidades. Este problema ocurrió frecuentemente, pero no podía ser evitado. La premissa central de Art and Technology se basa en el vínculo entre un artista y una compañía. Pero fue en los inicios de este programa cuando anticipamos la necesidad de tener compañías de apoyo que pudieran proveer materiales en crudo; de hecho buscamos comprometernos con firmas como Rohm and Haas para poder obtener plásticos. Rápidamente resultó evidente la necesidad de establecer procesos de identificación singulares entre las compañías y los artistas para poder producir y desarrollar sus procesos de manera significativa. Las corporaciones no darían de manera impersonal, por decirlo de algún modo; no estaban más dispuestas que los patronos de museos para dar donaciones de forma anónima. Para aligerar este problema inventamos la categoría de *Corporación benefactora*: solicitamos \$7,000 dólares en donaciones provenientes de bancos y otras firmas no participativas, para ser distribuidas principalmente para la adquisición de materiales o servicios especializados, no asequibles por alguna de las corporaciones patrocinadoras. Sin embargo, sólo pudimos persuadir a tres compañías para que se involucraran con Art and Technology en esta categoría.

El factor de la subcontratación anticipada, implícito en la propuesta de un artista, en realidad fue esencialmente decisivo en el fracaso para establecer

Larry Bell). Wesley Duke Lee veio do Brasil para trabalhar na Hall Surgical Systems. Dois meses depois, a empresa declinou da continuidade de sua participação e teve início a odisséia de Wesley Duke Lee pelo sul da Califórnia: o artista trabalhou em mais de uma dezena de pequenas empresas subcontratadas para desenvolver seu projeto que havia sido definido na Hall, acumulando mais de 22 mil quilômetros percorridos de carro num projeto que viria a durar oito meses. Ainda não foi concluído.

O caso excepcional de um projeto que sobrecarregou os limites de nossas capacidades foi o de Robert Whitman na Philco-Ford. Whitman é provavelmente o artista de maior experiência “colaborativa” nos EUA e, como indiquei acima, ele teve a sorte de encontrar um engenheiro óptico brilhante e envolvido com o trabalho, John Forkner. Com o apoio implícito da empresa, uma Patrocinadora Patrona, foram traçados planos para um trabalho radical – tecnicamente inovador e esteticamente empolgante –, mas a administração da empresa se recusou terminantemente a fornecer *quaisquer* fundos para construí-lo. A realização desse trabalho exigia recursos extensos: o artista redesenhou sua obra; o engenheiro apresentou planos inteiramente alterados para a construção; uma empresa de fabricação de *displays* foi contratada para criar determinadas partes; a Sociedade da Igreja Unitarista de Laguna Beach mobilizou cem cidadãos para fazer serviço voluntário; e finalmente a Agência de Informação dos Estados Unidos forneceu uma grande quantidade de trabalhadores (quando a obra foi exposta pela primeira vez na Expo '70) para os estágios finais de construção. Complicações semelhantes, dignas de um pesadelo, ameaçaram inibir a construção das obras que Oldenburg pesquisou e definiu junto com a Disney Productions, mas nesse caso induzimos a Gemini G.E.L. a assumir a produção de um dos diversos modelos propostos pelo artista, e eles o fizeram com eficiência e prontidão atípicas.

Levando em conta obstáculos desse porte, ainda assim espera-se que vinte artistas tragam projetos a um ponto culminante. Praticamente em todos os casos houve um indivíduo específico dentro da empresa que se responsabilizou, juntamente com o artista, pelo sucesso da colaboração. Essa pessoa poderia ocupar, primariamente, um cargo de autoridade, alguém que delegasse responsabilidade, como era o caso de R. H. Robillard na Lockheed, ou um legítimo colaborador técnico, como Forkner na Philco-Ford. Em muitos casos, quando uma empresa cedia seus recursos de fato e de maneira generosa, acabávamos descobrindo motivos ocultos, senão

inusitados, para fazerem isso. O envolvimento da Jet Propulsion Laboratory com Newton Harris provavelmente pode ser atribuído, em parte, ao desejo da empresa de deixar de trabalhar exclusivamente no ramo da exploração espacial e se identificar com a área mais ampla de pesquisa ambiental. Algumas empresas aparentemente se envolveram conosco para promover um processo ou produto específico (a xografia da Cowles) ou uma área que a empresa gostaria de tornar mais conhecida (o departamento de ciências biológicas da Garrett). A General Electric estava ansiosa por modernizar sua imagem. Duas grandes empresas – envolvidas, não por coincidência, com produtos de consumo – firmaram contrato conosco por causa das relações sociais de seus presidentes com a Sra. Chandler. Três empresas – as menores delas – juntaram-se a nós unicamente por causa da publicidade. Algumas empresas cooperaram excepcionalmente por causa de suas tradições de apoio cultural que vinham de anos atrás (Container Corporation of America, IBM, Cummins), mas outras empresas, cujos presidentes são colecionadores de arte, mostraram-se difíceis de trabalhar, precisamente porque tal conhecimento de arte criava um viés restritivo.

Em abril de 1969, depois de ler um segundo artigo sobre o Art and Technology escrito por Grace Glueck no *New York Times*, Phyllis Montgomery, do escritório Davis, Brody, Chermayeff, Geismar, DeHarak, Associates – a equipe de design do pavilhão dos EUA na Expo '70 –, me ligou para discutir as minhas possibilidades de organizar uma exposição incluindo trabalhos feitos no programa Art and Technology para o pavilhão. Conseqüentemente, entramos em longas negociações com o comissário geral (futuro embaixador) da Agência de Informações dos EUA, Howard Chernoff, com o vice-comissário geral, Jack Masey, e com a equipe de design da exposição. Por meio de um contrato formal, assinado em 30 de maio de 1969, consentimos em adiar a exposição no museu por um ano e em extrair dela obras para montar uma pré-estreia reduzida a ser mostrada na Expo.

O compromisso de entregar em tempo para a Expo '70 foi uma aposta arriscada. Nosso prazo original fora reduzido, já que planejavamos expor os resultados das colaborações em abril de 1970 no museu, enquanto todas as obras da Expo precisavam estar instaladas – no Japão – até 15 de março de 1970. Além disso, algumas condições inerentes restringiam o alcance de possíveis trabalhos para a Expo: apenas artistas americanos poderiam ser selecionados; e era esperado um tráfego de até 10 mil pessoas por hora ao longo

conexões corporativas em los casos de Michael Asher, Hans Haacke, Max Bill, Stephan Von Huene, Takis, Otto Piene, Karlheinz Stockhausen, Eduardo Paolozzi, y otros. Algunas corporaciones rechazaron también propuestas de proyectos por razones evidentes involucrando gastos internos excesivos; pero esto no sucedió de manera ordinaria; IBM estudió el proyecto de Vasarely durante semanas y concluyó que construirlo podría costar más de dos millones de dólares; y posiblemente, sólo tendría cuatro años de vida (debido a la corta expectativa de duración de las sucesivas generaciones de computadoras); Litton declinó el proyecto de Vjenceslav Richter, aduciendo que costaría más de un millón de dólares; de manera similar, RCA declinó trabajar en el proyecto de Glenn McKay, cuyo costo anticipado se estimaba en \$500,000 dólares.

La mayor parte del trabajo colaborativo realizado durante el proyecto Art and Technology se llevó a cabo durante 1969 y principios de 1970; durante este período algunos artistas conocieron las compañías; regresaron a casa; formularon una propuesta detallada; entraron a una compañía como residentes durante tres meses; ejecutaron –tanto trabajo como el tiempo se los permitió– y se marcharon. Ésta fue, básicamente, la experiencia de R. B. Kitaj, Oyvind Fahlström y Jean Dupuy. Sus proyectos fueron, comparativamente, simples intercambios por llevarse a cabo; en parte porque las corporaciones con quienes estos artistas colaboraron –o sus divisiones específicas involucradas– son básicamente industriales (Lockheed, Heath, Cummins); como también por la manera ordenada y secuencial que caracteriza los procesos de trabajo de estos artistas en particular.

Pocos casos fueron tan sencillos. La mayoría de los artistas se establecieron extendiendo su residencia en una compañía durante más de un año, ausentándose y regresando en varias ocasiones. Por lo general, este ritmo generó resultados ventajosos. Observamos una definitiva maduración y fortalecimiento conceptual en los trabajos de Robert Rauschenberg, Rockne Krebs y Tony Smith. Rauschenberg visitó primero Teledyne en septiembre de 1968, dando inicio a una larga e inusual secuencia de visitas a la compañía; ocasionando discusiones; consiguiendo datos específicos; impulsando la adquisición de materiales provenientes de todo Estados Unidos; haciendo pruebas; etc. Y no fue sino hasta octubre de 1970, durante la etapa final de su residencia, cuando el trabajo se aceleró; el proyecto tenía que ser concluido en febrero de 1971. Las experiencias de Krebs y Smith con diversas compañías también fueron enriquecedoras y de larga duración. Sin

embargo, hubo momentos peligrosos en esas colaboraciones tan prolongadas, porque la ausencia del artista en la compañía tendía a menguar la disponibilidad de la corporación. Fue en esas condiciones cuando el papel activo del Museo se volvió necesario para poder mantener viva una colaboración.

Desde que Rauschenberg, Krebs y Tony Smith trabajaron con las compañías que originalmente habían seleccionado, hubo una cierta coherencia en sus colaboraciones; a pesar del inusualmente extenso lapso de tiempo involucrado. Con casi todo el resto de los artistas, resultaba obligatorio un compromiso substancial de nuestra parte para poder conservar el “matrimonio” unido. A menudo, los artistas tenían que cambiar una compañía por otra. Después de que nosotros lo contratáramos, John Chamberlain desarrolló un ambicioso esquema para una obra, involucrando diversos aromas en los Laboratorios Riker –una división de Dart Industries. El presidente de la compañía rechazó el proyecto. Después de otras pruebas, Chamberlain se convirtió en el artista en residencia de Rand Corporation (siguiendo la restringida estancia de Larry Bell). Wesley Duke Lee viajó de Brasil para trabajar con Hall Surgical Systems; dos meses después, la compañía declinó su posterior participación haciendo emerger la Odyssey [Odisea] de Wesley Duke Lee recorriendo la región Sur de California. El artista trabajó en casi una docena de pequeñas empresas subcontratantes para lograr el desarrollo de su proyecto, definido en Hall; sumando un recorrido de 14,000 millas por carretera en un proyecto que habría de durar ocho meses. Aún no lo ha terminado.

El proyecto que agotó los límites de nuestras capacidades fue el sobresaliente caso de Robert Whitman con Philco-Ford. Probablemente, Whitman es el más experimentado “artista colaborativo” en los Estados Unidos; y, –tal como lo hice evidente en párrafos anteriores– tuvo la fortuna de localizar al brillante ingeniero John Forkner, comprometido con temáticas relacionados con la óptica. Con el apoyo tácito de la compañía y de un Patrón benefactor, se fueron estableciendo los planes para un trabajo radical, técnicamente innovador y estéticamente imponente; tan sólo para encontrarse con que la administración de la compañía se rehusó terminantemente a dar fondos para su construcción. La realización de este trabajo requería recursos realmente impensables; así que el artista rediseñó su trabajo; el ingeniero rediseñó los planos de construcción; se contrató a una compañía –especializada en la exposición de artículos– para fabricar ciertas partes; la Unitarian Church Fellowship de Laguna Beach reclutó

da feira, que aconteceria sete dias por semana ao longo de seis meses. (Essa estimativa surpreendente se provou correta: 10.800.000 visitantes percorreram a exposição do programa Art and Technology no pavilhão dos Estados Unidos antes de a Expo '70 ser encerrada em meados de setembro.)

Achei que fosse um risco que valeria a pena assumir. Uma crença fundamental na necessidade de proporcionar aos artistas o acesso à indústria está no coração do programa Art and Technology, e a Expo '70 me pareceu a ocasião perfeita para demonstrar a validade dessa preocupação tanto para o público internacional quanto americano. Tivemos um período de seis meses para entregar oito “salas” de arte, pois era basicamente assim que o espaço expositivo havia sido projetado no pavilhão. Inevitavelmente esses meses foram repletos de crises. A complexidade logística envolvida poderia ser medida pelo fato de que, quando essas oito obras notáveis foram expedidas para Osaka, elas compreendiam 15 mil componentes separados, que ocupavam oitenta caixotes e pesavam quarenta toneladas. A instalação no Japão demorou dez semanas e envolveu minha presença contínua, visitas prolongadas de cinco dos artistas participantes, vários engenheiros dos EUA, uma equipe de designers e arquitetos, e centenas de trabalhadores.

O único “objeto” na exposição montada na Expo foi a primeira obra encontrada do lado e fora da entrada principal do setor de Novas Artes: O *Giant Icebag* [Saco de gelo gigante] de Claes Oldenburg, que ficava em movimento complexo por dezenove minutos e quarenta e cinco segundos, e descansava por quinze segundos. Essa foi a única obra já existente antes da instalação da Expo: ela fora testada em Los Angeles, e funcionou perfeitamente, em janeiro de 1970. Cada um dos outros sete trabalhos chegou ao Japão na forma de componentes desconectados de um sistema, que nunca tinham sido totalmente combinados e colocados em operação até sua montagem no local da Expo. O fato de que nenhum de nós podia visualizar de antemão e com precisão a mostra na Expo – nem mesmo os artistas sabiam precisamente como seus trabalhos se sairiam sob condições imprevistas – ocasionou uma boa dose de ansiedade compreensível, e também certa excitação. Dentro do espaço expositivo, o espectador se via primeiramente dentro da sala de Boyd Mefferd. Cento e vinte unidades estroboscópicas montadas na parede brilhavam de maneira programada, causando imagens retinianas intensas e aparentemente alucinatórias (considerando que o espectador ficasse ali por pelo menos quinze segundos

para que isso acontecesse, coisa que pouca gente fez). O próximo adentrava a caverna de Smith, feita inteiramente de papelão ondulado e iluminada de cima por feixes de luz. Milhares de octaedros e tetraedros foram enviados ao Japão em fragmentos planos numerados, foram montados individualmente no local e arquitetonicamente montados de acordo com uma maquete complicada de quase quatro metros feita pelo artista. Depois que o espectador percorria 28 metros dentro do túnel de Smith, ele se deparava com o *tour de force* óptico de Robert Whitman: um espaço semicircular de cerca de sete metros contendo vários fenômenos de ilusionismo. Colocados contra a parede semicircular do chão até a altura dos olhos estavam mil espelhos em quinas que refletiam, para cada espectador, independentemente de onde ele estivesse ou para onde fosse, *somente* sua própria imagem, repetida mil vezes. Montados sobre o nível dos olhos, havia cinco pares de espelhos pulsantes de Mylar de um metro e meio por cerca de dois metros, em frente dos quais pairavam dez objetos tridimensionais assustadoramente brilhantes (uma pera, uma broca, um aquário com um peixe vivo dentro, uma faca, um relógio, samambaias etc.). Da sala de Whitman passava-se diretamente à floresta de Newton Harrison, com colunas de acrílico de quatro metros de altura, cada uma delas preenchida com plasmas de gás brilhantes, programados para criar formas variáveis de cor de pura luz. Na sala de Harrison, assim como na área de Whitman, o espectador ficava no escuro, vendo *formas* misteriosas se formando com a luz. O mesmo acontecia na sala de laser de Krebs que, adentrada a partir da sala de Harrison, deixava o sujeito perceber padrões de luz num ambiente escuro: a peça formava uma rede complexa de feixes vermelhos e azul-esverdeados da espessura de um lápis, todos eles cruzados, entrelaçados e, em um lugar específico, estendidos (por meio de dois imensos espelhos paralelos) “até o infinito”. O senso de imaterialidade na escultura de Krebs foi reforçado pela flutuação dos padrões de luz. Rumo a uma grande alcova no fundo da sala de Krebs estavam dois projetores de tubo de 35mm para as duas telas de cinema de Roy Lichtenstein. Cada tela media cerca de dois metros por três e meio; a imagem do filme projetada em cada tela era um “retrato em movimento”. Uma imagem combinava tomadas do oceano e do céu; a outra tela retratava a superfície do oceano e um padrão pontilhado acima; ambas as telas eram divididas por uma linha preta como se fosse o horizonte, e as imagens balançavam. Dessa evocação paradoxalmente anticinematográfica da “natureza”, chegava-se à

a 100 cidadãos para fazer serviço voluntário; e finalmente, a United States Information Agency brindó dados de trabalhadores (quando o trabalho foi mostrado por primeira ocasião na Expo '70) para as fases finais de construção. Algumas outras complicações “pesadillezas” similares amenazaram com restringir a construção de los trabajos que Oldenburg había investigado y definido en Disney Productions, pero en este caso, convencimos a Gemini G.E.L. para que se hiciera cargo de la producción de uno de los varios modelos de Oldenburg; haciéndolo con una eficiencia y capacidad de entrega poco usuales.

A pesar de obstáculos como estos, se espera que 20 artistas logren la culminación de sus proyectos. En cada uno de los casos un miembro de la corporación se hizo responsable –de la mano con el artista– para lograr el éxito de su colaboración. Este hombre podía ser en principio un agente autoritario, quien delegaba responsabilidades, tal como sucedió con R. H. Robillard en Lockheed; o bien, un genuino colaborador técnico, como Forkner en Philco-Ford. En muchos casos, cuando una compañía había donado generosamente sus recursos, llegamos a encontrar motivos ocultos o un tanto inusuales para hacer esto. El involucramiento de Jet Propulsion Laboratories con Newton Harrison –probablemente se explica en parte por el deseo de la compañía para salirse de la exploración del espacio exclusivamente, e identificarse con grandes áreas de investigación ambiental. Apparently, algunas corporaciones se involucraron con nosotros para promover alguno de sus procesos o un producto en particular (Cowles Xography); o un área que la compañía deseaba hacer más conocida (Garret’s Life Sciences Department). General Electric estaba deseosa de modernizar su imagen. Dos grandes compañías –no por coincidencia involucradas con productos de consumo– se involucraron con nosotros por las conexiones que su presidente sostenía con Srita. Chandler. Tres compañías –las más pequeñas– se unieron a nosotros exclusivamente para tener publicidad. Algunas compañías fueron excepcionalmente cooperadoras –por una particular tradición que venía de años atrás, para brindar soporte cultural (Container Corporation of America, IBM, Cummins); pero otras compañías –cuyos presidentes eran coleccionistas de arte– tuvieron dificultades para trabajar con el proyecto precisamente porque sus conocimientos de arte les generaban predisposiciones restrictivas.

En abril de 1969, después de leer un artículo sobre Art and Technology escrito por Grace Glueck en *The New York Times*, Phyllis Montgomery, integrante de Davis, Brody, Chermayeff, Geismar, DeHarak,

Associates, el equipo de diseño de exposiciones que montaría el pabellón de Estados Unidos en la Expo, me llamó para discutir la posibilidad de que yo organizara una exposición en la que incluyera trabajos realizados por Art and Technology para ser incluida en su pabellón. Como es debido, iniciamos largas negociaciones con el Comisionado de USIA, General Howard Chernoff (posteriormente embajador); con el Comisionado y Diputado General Jack Masey; y con el equipo de diseño de la exposición. En un contrato formal firmado el 30 de mayo de 1969 acordamos posponer un año la muestra del Museo y condensar una pequeña exhibición previa a Expo '70.

El compromiso por entregar a tiempo para la Expo '70 era otra jugada. Nuestra fecha de entrega original era apresurada, ya que habíamos planeado exhibir los resultados de las colaboraciones en abril de 1970, en el museo y todos los trabajos para la Expo tenían que estar instalados –en Japón– el 15 de marzo de 1970. También, ciertas condiciones inherentes a esto, restringían el rango potencial de algunos trabajos para la Expo: sólo se podía seleccionar artistas norteamericanos y se esperaba un flujo de asistentes mayor a 10,000 personas por hora, a lo largo de siete días por semana, durante los seis meses que duraría la feria (este impactante cálculo fue correcto: 10,800,000 visitantes recorrieron la exposición de Art and Technology dentro del Pabellón de Estados Unidos, antes del cierre de Expo '70 a mediados de septiembre).

Considero que valió la pena asumir este riesgo. La creencia fundamental de dar acceso a los artistas a la industria habita en el corazón de Art and Technology; de tal manera que Expo '70 me pareció la ocasión perfecta para demostrar la validez de este programa –tanto a una audiencia internacional como al público norteamericano. Tuvimos seis meses de tiempo en los cuales entregamos ocho “salas” de arte pues, básicamente, esa fue la manera en que se diseñó el espacio para la exposición dentro del pabellón. Inevitablemente esos seis meses fueron críticos. La compleja logística involucrada resulta comprensible por el hecho de que cuando estos ocho notables trabajos fueron embarcados a Osaka, sumaban 15,000 componentes individuales, utilizando 80 cajas que pesaron 40 toneladas. La instalación en Japón llevó diez semanas y demandó mi constante presencia, largas visitas de cinco de los artistas participantes, varios ingenieros norteamericanos, un conjunto de diseñadores y arquitectos, así como cientos de trabajadores.

El único “objeto” en la Expo '70 era el primer trabajo que estaba situado fuera de la puerta de la entrada principal de la sección destinada a nuevos artistas; la

obra de Andy Warhol, que também lidava com as transformações que o homem fazia na natureza como artifício: era um campo gigante de flores tridimensionais impressas vistas através de cortinas de água transparente e reluzente, caindo como chuva.

Mesmo com a ampla diversidade de estilos artísticos apresentados na mostra da Expo, algumas características singulares eram compartilhadas pelos oito artistas. Na verdade, muitas dessas qualidades parecem se aplicar agora à maioria dos outros artistas do programa Art and Technology, como Robert Rauschenberg e Jesse Reichek. Um elemento básico entre eles é a ênfase em imagens transitórias e fenômenos evanescentes. Na Expo, não havia nenhum objeto que tivesse uma relação tradicional com o chão. Luzes piscantes e vibrações eram onipresentes – mas não da maneira pretensiosa e endêmica de boa parte da arte mecânica. Imagens distintas e tangíveis se apresentavam, mas elas se transformavam ou desapareciam. Muito dependia da posição privilegiada específica de cada um – seu vizinho nunca estava vendo o mesmo que você ao mesmo tempo. Isso se aplicava mesmo que algumas obras, que tinham potencial para participação individual, fossem forçadas a deixar esse aspecto de lado por causa das grandes multidões que passavam pela Expo. Houve uma ausência notável de encaixes visíveis em cada obra, permitindo um caráter puro e direto de confrontação com a técnica, e não com a mecânica. Mas nenhuma obra tinha sido projetada para exibir técnica; praticamente todos os artistas do programa demonstravam alguma desconfiança diante das ferramentas tecnológicas. À medida que os artistas tiravam a ênfase da aparência da máquina, eles conseguiam maximizar um sentido de iminência psicológica penetrante. Não se percebia um sentido palpável de virtuosidade nessas obras, mas sim um caráter de limitação e de firmeza estética.

Depois de inaugurada a Expo, relatei ao Conselho de Administradores do museu nossa experiência com o programa Art and Technology no Japão e passamos a considerar a possibilidade de fazer a exposição no museu. Nosso orçamento, estimado em 1968, chegara bem perto dos limites. Tínhamos angariado mais de US\$ 40 mil além do esperado das empresas e, portanto, pudemos colocar muito mais artistas em residência do que esperávamos.

Com base no que aprendemos com a experiência da Expo, um compromisso ainda maior e sem precedentes agora é exigido pelo museu para montar a nova exposição. Praticamente todas as obras produzidas por meio do Art and

Technology são conglomerados de componentes, dependentes, para sua própria existência, de matrizes formais construídas de maneira elaborada. As obras exibidas na Expo serão, com exceção do *Icebag* de Oldenburg, fundamentalmente retrabalhadas em função da flexibilidade de design muito maior do espaço do museu. Além disso, espera-se que cerca de doze outros projetos de artistas sejam concluídos para a exposição em Los Angeles.

Os relatos das interações entre 76 artistas, mais de 225 funcionários de empresas e integrantes da equipe do museu compõem a parte 3 deste relatório<sup>2</sup>. Tanto as complexidades emocionais quanto as dificuldades meramente logísticas implícitas nesse compromisso de cinco anos surgem de maneira cumulativa por meio desses relatos.

30 de outubro de 1970

Originalmente publicado em TUCHMAN, Maurice. "Introduction". In *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967-1971*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1971, pp. 9-29. Republicado e traduzido por autorização do LACMA. © 2013 Museum Associates/ LACMA

<sup>1</sup> O leitor deve observar a referência a "Art and Technology" como "título provisório". Essa nomenclatura nunca foi aceita com naturalidade por nós. Após alguns anos, depois que várias listas de títulos foram criadas e descartadas, não tínhamos como melhorar esse nome. Termos como "sinergia" e "interface" foram considerados, mas acabaram sendo abandonados por motivos óbvios. Queríamos incluir uma referência à indústria, mas essa palavra invariavelmente incitava evocações equivocadas ao *design industrial*, e esse era um mal-entendido que estávamos determinados a evitar.

<sup>2</sup> O autor se refere à parte 3 do volume no qual o texto foi originalmente publicado [N.T.].

*Giant Icebag* [Bolsa gigante de hiel] de Claes Oldenburg estava em complejo movimiento durante 19 minutos con 45 segundos y se detenía en intervalos de 15 segundos. Esta era la única obra que en efecto ya existía antes de la instalación de la Expo '70; se expuso en Los Ángeles en enero de 1970; su funcionamiento se comprobó a la perfección. Cada uno de los siete trabajos que llegaron a Japón en forma de componentes aislados, que nunca antes habían sido combinados y puestos en marcha hasta que se montaron en el sitio de la Expo. El hecho de que ninguno de nosotros hubiera podido visualizar previamente la apariencia de la Expo, incluso los artistas no sabían exactamente cómo se comportarían sus obras en aquellas condiciones imprevistas, causó un cierto grado de ansiedad y excitación, por completo comprensible. Al entrar a la exposición, lo primero que encontraba el visitante era el cuarto de Boyd Mefferd. Ciento veinte unidades montadas a muro se accionaban programáticamente, causando en la retina intensas imágenes en apariencia alucinógenas; (el espectador requería de 15 segundos, por lo menos, para que esto sucediera; muy pocos lo hicieron). Enseguida, uno entraba a la cueva de Tony Smith, construida por completo en cartón corrugado e iluminada desde arriba por intermitentes rayos de luz. Miles de octaedros y tetraedros, embarcados a Japón en hojas numeradas, fueron ensamblados y montados arquitectónicamente de acuerdo con una complicada maqueta de 12 pies diseñada por el artista. Después de que el espectador recorría 90 pies dentro del túnel de Smith, se encontraba de improviso con el *tour de force* óptico de Robert Whitman: un espacio semi-circular de 23 pies conteniendo diversos fenómenos ilusionistas. Mil espejos en forma de esquina colocados contra la pared semi-circular desde el nivel del piso hasta el de los ojos reflejaban al espectador, sin importar si estaba de pie o caminando, sólo veía su imagen repetida mil veces. Montados a nivel de la mirada, pulsaban cinco pares de espejos *mylar* de 5 por 7 pies, frente a diez brillantes objetos tridimensionales (una pera, una sembradora mecánica, una pecera con peces dorados vivos, un reloj, algunos helechos, etc.). Saliendo del cuarto de Whitman, uno entraba al bosque de Newton Harrison con cinco columnas de plexiglás de 13 pies de altura, cada una llena de plasmas de gas brillante, programadas para generar coloridas formas variables de luz pura. En el cuarto de Harrison, así como en el área de Whitman, el espectador estaba en la oscuridad, observando misteriosas formas lumínicas. Así sucedía también en el cuarto láser de Krieb; al atravesar el cuarto de Harrison, uno percibía patrones

de luz en un ambiente oscuro: la pieza formaba una compleja telaraña de rayos de luz rojos y azul-verde, delgados como un lápiz, cruzados, entrelazados y extendidos en un sitio determinado (a través de dos enormes espejos paralelos) "hasta el infinito". La inmaterialidad convocada por la escultura de Krebs se reforzaba con la fluctuación de los patrones de luz. En la parte trasera, en una alcoba posterior al fondo del cuarto de Krebs, dos proyectores de 35 mm se colocaron para las pantallas de cine de Roy Lichtenstein. Cada pantalla medía 11 por 7 pies; la imagen del filme proyectado en cada pantalla era una "imagen en movimiento". Una imagen combinaba extractos filmicos sobre el océano y el cielo; la otra pantalla representaba la superficie del océano, y arriba, un patrón de puntos; ambas pantallas estaban divididas con una línea negra simulando el horizonte y las imágenes se sacudían. Desde esta paradójica antifilmica evocación de "la naturaleza" se llegaba al trabajo de Andy Warhol, que también involucraba muchas transformaciones de la naturaleza al artefacto; era un campo gigante de flores tridimensionales impresas, vistas a través de una cortina de agua brillante y transparente, cayendo como si fuese lluvia.

Aun con la gran diversidad de estilos artísticos presentados en la Expo, algunas características singulares fueron compartidas por los ocho artistas. De hecho, muchas de estas cualidades parecen ahora aplicables a la mayoría de artistas ahora presentes en el programa de Art and Technology; como en el caso de Robert Rauschenberg y Jesse Reichek. En primera instancia, resultó evidente un énfasis sobre las imágenes transitorias y los fenómenos evanescentes. En Expo '70, no había objeto alguno que se asentara sobre un terreno de relación tradicional. Intermitencia y vibración eran omnipresentes –pero no en la manera pretenciosa y endémica que caracteriza a una buena parte del arte mecánico. Se presentaron muchas imágenes distintas y tangibles, apenas para verse transformadas o desaparecidas. Mucho dependía del punto de vista particular de cada espectador –tu vecino nunca vio al mismo tiempo lo que tú estabas viendo. Esto fue verdadero, a pesar de que algunos trabajos con potencial para tener una participación individual fueron obligados a renunciar a ella a causa de las multitudes presentes en la Expo. Hubo una notoria falta de espacio para albergar de manera visible cada una de las obras, permitiendo la confrontación de una pureza y direccionalidad sobre los aspectos técnicos, en vez de los mecánicos. Pero ningún trabajo fue designado para ostentar sus capacidades técnicas; casi todos los artistas

demonstraron una cierta reserva ante las herramientas tecnológicas. Siendo que los artistas no enfatizaron la apariencia de la máquina, fueron capaces de maximizar un sentido de penetrante inmediatez psicológica. No se hacía evidente un sentido de virtuosismo palpable en estos trabajos; en su lugar, se hacía sentir el carácter restrictivo de una estética firme.

Después de la inauguración de la Expo, me reporté con el Consejo de Patronos del Museo sobre nuestra experiencia con Art and Technology en Japón; y volvimos a considerar la exposición del museo. El presupuesto que estimamos en 1968 se acercó mucho a la realidad. Entre las corporaciones conseguimos más de \$40,000 dólares sobre lo esperado; por lo tanto, tuvimos la posibilidad de colocar más artistas en residencia de aquellos que habíamos anticipado.

Basándonos en la experiencia aprendida durante la Expo, un compromiso posterior –incluso sin precedentes– es requerido ahora por el museo para montar la nueva exposición. Todos los trabajos producidos a través de Art and Technology, son, virtualmente, conglomerados de componentes en partes; y su existencia depende de matrices formales complejamente construidas. Las obras mostradas en Expo '70 –a excepción de la pieza *Icebag* de Oldenburg– serán reconstruidos gracias a la mucho mayor flexibilidad de diseño del espacio en el museo. Se anticipan más de 12 proyectos adicionales de artistas que habrán de estar concluidos para la exposición en Los Ángeles.

Las interacción entre 76 artistas, más de 225 empleados de la corporación y los miembros del museo componen la tercera parte de este reporte<sup>2</sup>. Las complejidades emocionales y las incomparables dificultades de logística implícitas en este compromiso a lo largo de cinco años emergen por acumulación a través de este relato.

30 de octubre de 1970

Originalmente publicado en Tuchman, Maurice. "Introduction". In: *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967-1971*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1971, pp. 9-29. Republicado y traducido con permiso del LACMA.

© 2013 Museum Associates/LACMA

1 El lector notará la referencia a "Art and Technology" como título de trabajo. Esta nomenclatura nunca fue abiertamente aceptada por nosotros. Años más tarde, después de listas con otros títulos que fueron preparadas y desechadas, no pudimos mejorar "Art and Technology". Se consideraron términos como 'sinergia' e 'interfaz' pero se abandonaron para obvias razones. Quisimos incluir referencias a la industria, pero esta palabra, invariablemente, evocaría connotaciones engañosas hacia el *diseño industrial*, –confusión que decidimos evitar.

2 El autor se refiere a la parte 3 del libro en que el texto fue originalmente publicado. [N.E.].



## O que é o CEAC

O Centro de Arte y Comunicación da Fundación de Investigación Interdisciplinaria [Centro de Arte e Comunicação da Fundação de Investigaç o Interdisciplinar], tem como objetivo promover a execu o de projetos e mostras onde a arte, os meios tecnológicos e os interesses da comunidade se conjugam em um interc mbio eficaz que evidencia a nova unidade da arte, da ciência e do entorno social em que vivemos. Seus objetivos fundamentais tendem a propiciar, apoiar e desenvolver tarefas de interesse social, estudos experimentais ou investiga es na área de arte e a comunica o coletiva, que concebam uma integra o interdisciplinar para melhorar e ampliar o cenário atual das inquietudes humanas. Está formado por artistas, sociólogos, matemáticos, críticos de arte e psicólogos cuja tarefa em comum aponta para o destaque da conduta e do desenvolvimento dos fen menos de comunica o massiva e a ruptura das formas tradicionais, para permitir a abertura de novos sistemas de expressão, onde pesquisadores e artistas pretendem rematar os interesses plásticos do homem do século XXI.

Do original "Qué es el CEAC = What is the CEAC" In: *Primera muestra del Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria*. Catálogo de exposi o. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1969. Facs mile disponibilizado pelo International Center for the Arts of the Americas, do Museum of Fine Arts, Houston, EUA. Republicado e traduzido por autoriza o de Matias Glusberg.

## Qué es el CEAC

El Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria, tiene como objetivo promover la ejecución de proyectos y muestras donde el arte, los medios tecnológicos y los intereses de la comunidad se conjugan en un intercambio eficaz que ponga en evidencia la nueva unidad del arte, la ciencia y el entorno social en que vivimos. Sus objetivos fundamentales tienden a propiciar, apoyar y desarrollar aquellas tareas de interés social, estudios experimentales o investigaciones en el área del arte y la comunicación grupal, que planteen una integración interdisciplinaria, para mejorar y ampliar el escenario actual de las inquietudes humanas. Está formado por artistas, sociólogos, lógicos, matemáticos, críticos de arte y psicólogos cuya tarea en común apunta a destacar la conduta y el desarrollo de los fen menos de comunicaciones masivas y la ruptura de las formas tradicionales, para permitir la apertura a nuevos sistemas de expresión, donde investigadores y artistas intentan perfilar los intereses plásticos del hombre del siglo XXI.

## What is the CEAC

The Centre of Art and Communication of the Foundation of Interdisciplinary Research was created in order to promote the carrying out of projects and exhibitions, where art, technology and community interests are connected. This efficient exchange brings into evidence the new unity of our art, science and social environment. Its main purposes are to stimulate, support and develop social interest tasks, experimental studies or investigations on art and group communication. Moreover it pretends an interdisciplinary integration which should improve and extend the human interests scenery. It is composed by artists, sociologists, logicians, critics of art and psychologists. They intend to enhance behaviour and massive communication phenomena and the rupture of traditional forms. This should permit the opening to new expression systems, where researchers and artists attempt to represent the plastic interests of the XXI century man.





## hacia un perfil del arte latinoamericano



El grupo de los trece constituido por : Juan Carlos Romero, Luis Pazos, Gregorio Dujavny y Jorge González Mir (Parados de izquierda a derecha), Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Jorge Glusberg, Jacques Bedel, Víctor Grippo, Julio Teich y Luis Benedit (sentados), Carlos Burg y Vicente Marotta (en Europa)

El arte conceptual, el arte como idea, arte opaco, opuesto a lo ideológico (dominio de los signos transparentes).

Althusser define a la ideología como "un sistema de representaciones colectivas acerca de las condiciones de existencia en general que permita a los hombres tomar conciencia de sus condiciones de existencia social y material".

Nikos Poulantzas refuerza la definición : "la ideología es un conjunto coherente de representaciones, valores, creencias. Concierne al mundo en que viven los hombres, a sus relaciones con la naturaleza y con los hombres".

La ideología se desarrolla en la dimensión de lo imaginario social, y en consecuencia está necesariamente falseada. Su función social no es ofrecer a los hombres un conocimiento verdadero de la estructura social (condiciones reales de existencia) sino simplemente insertarlos de alguna manera en las actividades prácticas que sostienen dicha estructura.

Es decir, que lo ideológico se opone a lo científico, porque no propone un conocimiento de la realidad objetiva sino una adecuación a las prácticas del sistema.

La ideología tiene por función ocultar las contradicciones reales, reconstruir en un plano imaginario un discurso coherente que justifique la inserción de la gente en la estructura social.

Gramsci designa a la ideología como "cementa", pues sirve para cohesionar, para tapar. En las formaciones capitalistas, lo ideológico siempre invierte y oculta las relaciones reales, tanto para los explotados como para los explotadores, y ambos pasan a ser las víctimas.

La ideología de una formación social, es la de la clase dominante, es decir la ideología burguesa en las formaciones económicas capitalistas.

Los valores, creencias, costumbres, etc. se manifiestan en todos los productos sociales y en consecuencia también en la producción artística.

Las formas ideológicas ó formas en que los hombres toman conciencia de su realidad social son, según Marx : Arte, Religión, Moral, Costumbres, Derecho, Filosofía.

Desde el punto de vista de la semiología el arte es un discurso ideológico, es decir, un sistema semiológico, ya que discurso es todo sistema de signos. A través del hecho artístico el hombre puede, siguiendo las definiciones anteriores, tomar conciencia de su realidad social. Una ideología, como sistema de representaciones colectivas, no es otra cosa que un sistema de significaciones.

Los hombres se significan la realidad social y natural, y esta significación constituye lo ideológico.

El arte es una forma de significación de la realidad, es decir, un sistema semiológico cuyas leyes y mecanismos han comenzado a ser explorados.

En los países ideológicamente sometidos por las metrópolis y económicamente esclavizados, las manifestaciones artísticas no pueden dejar de significar esta realidad dependiente y tributaria, pero lo importante es exaltar y hacer explícito y manifiesto este contenido casi oculto en muchas de las manifestaciones artísticas latinoamericanas. Ya sea en contra ó a favor, el artista siempre revela su situación de dependencia.

El propósito conciente de que este significado esté presente y adopte formas precisas, determina la constitución racional y sistemática de un nuevo programa creativo (el ERUPD DE LOS TRECE) donde la substancia de los significantes remiten a un significado determinado y unívoco, independientemente del contenido conceptual que podrá ser más o menos revolucionario según la actitud de cada artista. La normalización de los trabajos refuerza ese significado unívoco.

Como prueba estructural, es evidente que una presentación de esta naturaleza no puede pasar desapercibida : su significación política es manifiesta.

Desde el punto de vista semiológico, estamos frente a un conjunto de signos que explicitan sus condiciones de producción : mensajes opacos que revelan el código que los constituye, con un valor de denuncia directa (como oposición a los signos transparentes que son aquéllos mensajes que ocultan sus códigos).

El contraste que determina la presencia de productos alienados que no cuestionan sus condiciones productivas, marca de esta manera las notas de un arte revolucionario. Se define tanto por las formas como por los contenidos : no hay verdadera transformación ideológica sin una real transgresión netífica.

Incluir en un mismo modelo formal distintos contenidos, es una transgresión al código (transgresión ideológica). Así lo dice Umberto Eco : "Toda real transgresión de las expectativas ideológicas, es efectiva en la medida en que se realiza en mensajes que transgreden también los sistemas de expectativas retóricas, y toda profunda transgresión de las expectativas retóricas, es también una redimensionalización de las expectativas ideológicas".

Esta experiencia revolucionaria en el plano artístico no puede evaluarse fuera del circuito comunicacional. Como hecho artístico es un fenómeno de comunicación : de transmisión de significaciones, pero en este caso, las mismas formas de transmisión de significaciones están presentes como "leit-motiv" ó modelo formal de la exhibición. Lo que expone la muestra es, entre otros niveles, las características de un canal de comunicación distinto : se utiliza un medio nuevo en este contexto, y su valor consiste no tanto en ser nuevo, sino en estar normalizado y ser fácilmente reproducible.

Las condiciones técnicas de producción y reproducción, están así significadas : en una palabra, la opacidad es el significado global de la muestra.

Lo que significa que la muestra es, en última instancia, su propia opacidad significativa :

- 1) La opacidad de la substancia significante (papel heliográfico)
- 2) La opacidad del contenido de cada obra (monumento al prisionero político desconocido por ejemplo, evidencia su procedencia latinoamericana).
- 3) La opacidad que manifiesta la normalización y la fácil reproducción técnica (opacidad como manifestación de las condiciones de producción) se aúnan produciendo un núcleo connotativo, un haz de efectos de sentido que remiten inequívocamente a la problemática de la muestra.

Esta se orienta a promover significados en sus destinatarios reales. Todo el aparato ideológico de la crítica burguesa, dominio de signos transparentes que ocultan sus códigos, y que puede llegar a adquirir distintos grados de sofisticación evaluativa, es un filtro que impone el "sistema" a la comunicación real que intentan los artistas con el destinatario pueblo - espectador.

El arte como idea, representado en esta muestra, es así la manifestación de una opacidad revolucionaria, opuesta a la conciencia engañosa de las ideologías, y representa una real problemática latinoamericana.

por Jorge Glusberg

CAyC  
em direção a um perfil da arte  
latino-americana

Grupo de los trece [Grupo dos treze] constituído por: Juan Carlos Romero, Luis Pazos, Gregorio Dujovny e Jorge González Mir (parados da esquerda a direita); Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Jorge Glusberg, Jacques Bedel, Víctor Grippo, Julio Teich e Luis Benedit (sentados); Carlos Burg e Vicente Marotta (na Europa)

A arte conceitual, arte como ideia, arte opaca, oposta ao ideológico (domínio dos signos transparentes).

Althusser define ideologia como “um sistema de representação coletiva das condições gerais da existência que permite que os homens tenham consciência das suas condições de existência social e material”.

Nicos Poulantzas reforça a definição: “ideologia é dominada pelo conjunto de representações, valores, crenças, etc. Refere-se ao mundo em que vivemos, às relações dos homens com a natureza.”

A ideologia se desenvolve na dimensão do imaginário social, e consequentemente, é necessariamente distorcida. Sua função social não é oferecer aos homens um conhecimento verdadeiro da estrutura social (as condições reais da existência), mas simplesmente inseri-los de alguma maneira nas atividades práticas que sustentam tal estrutura.

Em outras palavras, o ideológico é oposto ao científico, porque não propõe um conhecimento da realidade objetiva e sim uma adequação às práticas do sistema.

A ideologia tem como função ocultar as contradições reais, reconstruir em um plano imaginário um discurso coerente que justifique a inserção das pessoas na estrutura social.

Gramsci designou a ideologia como “cimento” porque serve para unir, para obstruir. Na estrutura capitalista, o ideológico sempre inverte e oculta as relações reais, tanto para os explorados como para os exploradores, e ambos passam a ser vítimas.

A ideologia de uma estrutura social é a da classe dominante, em outras palavras, a ideologia burguesa nos sistemas econômicos capitalistas.

Os valores, as crenças, os costumes, etc. se manifestam em todos os produtos sociais e como consequência também na produção artística.

Segundo Marx, as formas ideológicas, ou formas na quais os homens tomam consciência da sua realidade social, são: Arte, Religião, Moral, Costumes, Direito, Filosofia.

Do ponto de vista da semiologia, a arte é um discurso ideológico, ou

seja, um sistema semiológico, já que o discurso é todo o sistema de signos. Pela ação artística o homem pode, seguindo as definições anteriores, ter consciência de sua realidade social.

Uma ideologia, como sistema de representações coletivas, não é outra coisa do que um sistema de significados.

Os homens dão significado à realidade social e natural, e este significado constitui o ideológico.

A arte é uma forma de significação da realidade, ou seja, um sistema semiológico cujas as leis e os mecanismos começaram a ser explorados.

Nos países ideologicamente submetidos e escravizados economicamente pela metrópole, as manifestações artísticas não podem deixar de dar significado a esta realidade dependente e tributária, mas é importante exaltar, explicitar e manifestar este conteúdo quase oculto em muitas práticas artísticas latino-americanas. Indiferentemente se é contra ou a favor, o artista sempre revela sua situação de dependência.

O propósito consciente de que este significado esteja presente e adote formas precisas, determina a constituição racional e sistemática de um novo programa criativo – o GRUPO DE LOS TRECES [Grupo dos treze] – onde a substância dos significantes remetem a um significado determinado e unívoco, independentemente do conteúdo conceitual que poderá ser mais ou menos revolucionário de acordo com a atitude de cada artista. A normalização dos trabalhos reforça esse significado unívoco.

Como prova estrutural disso, é evidente que uma apresentação dessa natureza não pode ser despercebida: seu significado político é claro.

Do ponto de vista semiológico, estamos diante a um conjunto de signos que explicitam suas condições de produção: mensagens opacas que revelam o código que as constituem, com um valor de denúncia direta (como oposição aos signos transparentes que são aquelas mensagens que ocultam seus códigos).

O contraste que determina a presença de produtos alienados que não questionam suas condições produtivas, marca desse modo as notas de uma arte revolucionária. Se define tanto pelas formas como pelos conteúdos: não há verdadeira transformação ideológica sem uma real subversão retórica.

Incluir distintos conteúdos em um mesmo modelo formal é uma subversão ao código (uma transgressão ideológica). Como disse Umberto Eco: “Mas toda verdadeira subversão das expectativas ideológicas é efetiva na

CAyC  
Towards an Outline of Latin American Art

Grupo de los trece [The Group of Thirteen]: (standing, left to right) Juan Carlos Romero, Luis Pazos, Gregorio Dujovny and Jorge González Mir; (seated) Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Jorge Glusberg, Jacques Bedel, Víctor Grippo, Julio Teich and Luis Benedit; (in Europe) Carlos Burg and Vicente Marotta.

Conceptual art, art as an idea, opaque art, opposed to the ideological (the realm of transparent signs).

Althusser defines ideology as “a system of collective representation about the general conditions of existence that allow men to realize the conditions of their social and material existence.”

Nikos Poulantzas adds to the definition: “ideology is a coherent set of representations, values, beliefs. It concerns the world in which men live, its relations with nature and with men.”

Ideology unfolds in the dimension of the social imaginary, and consequently, it is necessarily distorted. Its social function is not to offer people actual knowledge of the social structure (the real conditions of existence), but rather to simply insert people in some way into the practical activities that support that structure.

In other words, the ideological is opposed to the scientific, because it does not propose knowledge of objective reality, but instead offers that we adapt to the system’s practices.

The function of ideology is to conceal actual contradictions, to reconstruct on an imaginary level a coherent discourse that justifies the insertion of people into the social structure.

Gramsci calls ideology the “cement” because it is used to bind, to fill in. In a capitalist framework, the ideological always inverts and conceals real relations, to the exploited as well as the exploiters, and both groups become victims. The ideology of a social structure is the ruling class’s, *i.e.* it is the bourgeois ideology in a capitalist economic framework.

Values, beliefs, customs, etc. are expressed in all social products and consequently also in art making.

Ideological forms, or forms by which people become aware of their social reality are, according to Marx: Art, Religion, Morals, Customs, Law, Philosophy.

From a semiotic point of view, art is an ideological discourse, *i.e.* a semiotic system, since discourse is simply a system of signs. Through art making, people can, following the above definitions, become aware of their social reality. An ideology, as a system of

collective representations, is nothing but a system of meanings.

People draw meaning out of social and natural reality, and this is the ideological significance.

Art is a form of meaning of reality, *i.e.* out of a semiotic system whose laws and mechanisms we have begun to explore.

In countries that are ideologically subject to and economically enslaved by a foreign power, artistic expressions cannot fail to represent this dependent and subordinate reality, but the important thing is to praise and explicitly reveal the practically invisible content or essence of many forms of Latin American art. Whether they are for or against it, artists always reveal their situation of dependence.

The conscious goal—for this meaning to be manifested and to adopt precise forms—determines the rational, systematic features of a new creative scheme (the Group of Thirteen) where the signifiers refer to a single definite meaning regardless of the conceptual content, which can be more or less revolutionary according to each artist’s will. The standardization of work reinforces this single meaning.

As structural proof of this, it is obvious a presentation like this one cannot fail to be noticed: its political significance is clear.

From a semiotic point of view, we are dealing with a set of signs that render explicit their conditions of production: opaque messages reveal the code that constitutes them, and their value lies in being direct and critical (as opposed to transparent messages, which are those messages that conceal their codes).

The contrast that determines the presence of alienated products that do not question their conditions of production carves a path for revolutionary art. It is defined as much by its forms as by its contents: there is no true ideological transformation without a real rhetorical transgression.

To include various contents in a single formal model is a transgression to the code (an ideological transgression). Umberto Eco puts it this way: “Any real transgression of ideological expectations is effective to the extent that it is accomplished in messages that also transgress systems of rhetorical expectations, and any profound transgression of rhetorical expectations is also a re-evaluation of ideological expectations.”

This revolutionary experience on an artistic level cannot be assessed outside of the communicational circuit.

medida em que se traduz em mensagens que também subverteram os sistemas de expectativas retóricas. E toda subversão profunda das expectativas retóricas é também um redimensionamento das expectativas ideológicas”.

Essa experiência revolucionária no plano artístico não pode ser avaliada fora do circuito de comunicação. O ato artístico é um fenômeno de comunicação: de transmissão de significado, mas neste caso, as mesmas formas de transmissão de significado estão presentes como *leitmotiv* ou modelo formal da exposição. O que é evidenciado, entre outras coisas, são as características de um canal de comunicação distinto: é utilizado um novo meio nesse contexto e seu valor consiste não tanto em ser novo, mas sim em estar normalizado e ser facilmente reproduzível.

As condições técnicas de produção e reprodução estão então significadas: em uma palavra, a opacidade é o significado global da exposição.

O que significa que a exposição é, em última instância, sua própria opacidade significante:

1. A opacidade da substância significante (papel heliográfico).
2. A opacidade do conteúdo de cada obra (o monumento ao prisioneiro político desconhecido, por exemplo, evidencia sua procedência latino-americana).
3. A opacidade que manifesta a normalização e a fácil reprodução técnica (opacidade como manifestação das condições de produção) se unem produzindo um núcleo conotativo, um feixe de efeitos de sentido que remetem inequivocamente à problemática da exposição.

Essa exposição pretende promover significados em seus destinatários reais. Todo o aparato ideológico da crítica burguesa, domínio dos signos transparentes que ocultam seus códigos, e que podem chegar a adquirir distintos graus de sofisticação avaliativa, é um filtro que impõe o sistema à real comunicação que os artistas tentam estabelecer com o povo – espectador.

A arte como ideia, representada nessa exposição, é assim a manifestação de uma opacidade revolucionária, oposta à consciência enganosa das ideologias, e representa uma real problemática latino-americana.

por Jorge Glusberg

Do original GLUSBERG, Jorge. “CAyC: hacia un perfil del arte latinoamericano (GT-129; GT-129 II)”. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación (CAyC), 12 de junho de 1972. Facsimile disponibilizado pelo International Center for the Arts of the Americas, do Museum of Fine Arts, Houston, EUA. Republicado e traduzido por autorização de Matías Glusberg.

As an artistic event, it is a phenomenon of communication, conveying meanings, but in this case, the means of conveying the meanings is itself present as the exhibition’s leitmotiv or formal model. The exhibition reveals, among other things, the characteristics of a different channel of communication: a new medium is used in this context, and its value does not lie so much in being new, but in being standardized and easily reproducible.

This is the significance of the technical conditions of production and reproduction: in a word, opacity is the general meaning of the show.

This means that the show is ultimately its own meaningful opacity:

1. The opacity of the signifying substance (blueprint paper)
2. The opacity of the content of each work (monument to the unknown political prisoner, for instance, evinces its Latin American origins)
3. The opacity shown by standardization and easy technical reproduction (opacity as an expression of the conditions of production) come together to produce a connotative nucleus, a bunch of effects of meaning that clearly refer to the show’s main issue.

The exhibition aims to spark meanings in its real target group. The whole ideological apparatus of bourgeois criticism, the realm of transparent signs that conceal their codes and that can acquire various degrees of evaluative sophistication is a filter that the “system” imposes on the real communication that artists attempt when addressing the public.

Art as an idea, represented in this exhibition, is thus the expression of revolutionary opacity, opposed to the deceitful consciousness of ideologies, and represents a real Latin American issue.

by Jorge Glusberg

From the original text Glusberg, Jorge. “CAyC: hacia un perfil del arte latinoamericano (GT-129; GT-129 II)”. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación (CAyC), June 12, 1972. Facsimile made available by the International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Reprinted and translated by permission of Matías Glusberg.



ART, ENGINEERING AND COLLABORATION

by  
Billy Klüver

Ideologies of Technology  
DIA Center for the Arts

April 12, 1992

ART, ENGINEERING AND COLLABORATION

*Outlets of Time*

One of the most persistent ideas in twentieth century art is that of absorbing new technology into art: from the Futurists' blind devotion to technology, through the Russian Constructivists' attempts to merge art and life, the more rigorous design approaches at the Bauhaus continued by Gyorgy Kepes at MIT, as well as the work of individual artists like Marcel Duchamp and John Cage. This involvement with technology has always represented artists positive desire to be engaged in the physical and social environment around them.

In the early 1960s there was an upsurge in artists' interest in working with many forms of the new technology but the artists found themselves shut out, with little or no access to the technical or industrial communities. The idea of the one-to-one collaboration between artists and engineers developed. Through the engineer, the artist had

-4-

access to the latest developments in technology. The artist was certain to interest and challenge the engineer by using the technology in ways the engineer had never considered. In the best of collaborations something would emerge that neither the artist nor the engineer had thought of before.

Here are a few of the collaborations in which I have been personally involved. LIGHTS OUT PLEASE

SLIDE 1 HOMAGE TO NY WITH BK AND BALLOON

Jean Tinguely came to New York in early 1960 and on seeing New York for the first time, decided that he wanted to build a large structure that would <sup>disintegrate</sup> ~~destroy~~ ~~itself~~ in front of an audience. He first envisioned presenting it in a theater where the machine would violently destroy itself, throwing off parts in all directions. A protective netting would save the audience. With Dore Ashton's help, The Museum of Modern Art accepted that Tinguely could build his machine in the garden of the museum. He asked me for help. I took Jean to the New Jersey dumps, which in

those days were not covered with dirt. He found bicycle wheels, parts of old appliances, tubs, and other junk, which we hauled to the museum. I enlisted the help of Harold Hodges at Bell Laboratories and we built a timer that controlled eight electrical circuits which closed successively as the machine progressed toward its ultimate fate. Motors started, smoke bellowed out of a bassinet, generated by mixing titanium tetrachloride and ammonia, a piano began to play and later was set on fire, smaller machines shot out from the sculpture and ran into the audience. In order to make the main structure collapse, Harold had devised a scheme of using supporting sections of Wood's metal which would melt from the heat of overheated resistors. It was all over in 27 minutes. The audience applauded and descended on the wreckage for souvenirs.

-4-

SLIDE 2 WORKING ON ORACLE AND ORACLE EXHIBITED

Shortly thereafter, Robert Rauschenberg asked me to collaborate on what he described as an interactive environment, where the temperature, sound, smell, lights etc. would change as you moved through it. After many discussions, the idea boiled down to a sound environment where the sounds came from five AM radios. The audience could vary the volume and the scan rate of each radio from a control unit. But Bob wanted no wires between the control unit and the radios. With the electronics available in the early sixties this turned out to be a difficult technical problem. We designed a system where all the AM radios were located in the control unit and the sound was re-transmitted on FM to receivers and speakers. We had a lot of trouble with interference between the <sup>AM</sup> receivers and with noise from the small motors that drove the scanners. When we finished the system, Bob put together the five sculptures that make up Oracle from objects he found in the streets. It is now at Centre Georges Pompidou in Paris. The technology in Oracle is now being updated for the



fourth time, using electronic scanning, infrared transmission between the pieces and solar panels to provide power. I just came back from Paris and the first tests of the new system gave excellent results. After 30 years the technology has finally caught up with the artist, and Oracle will perform as it was originally conceived.

SLIDE 3 JOHNS NEON AND WARHOL CLOUDS

Jasper Johns asked if he could make a self contained painting with a neon letter in it. We needed a battery-powered high voltage DC supply. This was solved by building a multi-vibrator circuit which converted the DC voltage from the batteries into AC. Transformed into 700 Volts and then rectified, it powered the neon sign. On the left slide ~~The painting was called~~ Field Painting from 1964, with the red neon R at the top.

In his 47th Street studio, Andy Warhol asked me one day if we could make him a floating light bulb. We made some calculations and discovered that it was

not possible with existing battery technology. While working on the idea, my colleague at Bell Labs found a material called Scotchpak which was relatively impermeable to helium and could be heat sealed. The U.S. Army used it to vacuum pack sandwiches. Andy then wanted to use the material to make clouds. While we were experimenting with how to heat seal curves, Andy took the material, folded it over, and made his own version of Silver Clouds. In the right slide, they are shown at the Leo Castelli Gallery in 1965.

SLIDE 4 MEETING AT RR AND OPENING NIGHT

By 1965, I had taken dozens of artists through Bell Laboratories and many of my colleagues had worked with artists. But my efforts were largely confined to people I knew. I began to feel a larger effort was necessary to increase the awareness of the technical community and make it more accessible to the artists. Out of this came the now famous "9 Evenings: Theatre and Engineering" a series of performances by ten artists held at the 69th

Regiment armory in New York City.

On the left is the first planning meeting of artists and engineers in early 1966 in Rauschenberg's studio on Broadway. Each of the ten artists worked closely with one or more of the 30 engineers, who all together contributed four man-years of engineering to the performances. "9 Evenings" opened on October 13, 1966.

I will briefly describe 2 of the artists' performances.

SLIDE 5 ALEX WORKING AND LONG SHOT WITH TV  
Alex Hay Grass Field

Alex Hay wore a back pack of specially designed low-noise differential amplifiers with 80 dB gain and FM transmitters which could pick up and transmit body sounds, muscle activity, eye movements, and brain waves from electrodes attached to his body. No such equipment existed in 1966 and was built for him by Bill Kaminski at Bell Labs. To the right, Alex sits in front of a television camera. The enlarged image of his face is projected on a screen behind him.

SLIDE 6 TENNIS GAME AND INFRARED OF CROWD  
Robert Rauschenberg Open Score

To the left is a photo from the first part of Open Score by Robert Rauschenberg. Frank Stella and Mimi Kanarek played tennis. Each time they hit the ball a small specially designed radio transmitter embedded in the racquet handle transmitted the vibration of the racquet strings to the speakers around the armory, and a loud BONG was heard. For each BONG, a light went out, and the game ended when the armory was in complete darkness.

Five hundred people came on stage in the darkness. With the use of infrared light and infrared sensitive television cameras, their movements were picked up and projected on 3 large screens suspended in front of the audience. <sup>ⓧ</sup> The infra red camera tubes came from Japan, since they were classified by the military in this country.

ⓧ The audience could feel the people were there, but could not see them except on the screens.

*Herwig Kogelnik*

SLIDE 7 CENTRAL PLAZA MEETING AND ~~JANUARY~~ LECTURE

The 9 Evenings raised an enormous interest in using new technology among the artists in New York. Robert Whitman, Fred Waldhauer, Robert Rauschenberg, and I decided to form Experiments in Art and Technology, a service organization for artists, engineers and scientists.

We called a meeting and three hundred artists showed up. We collected 80 requests for technical help. We began to actively recruit engineer members. We published a newsletter, held open houses where artists and engineers could meet informally, and organized lecture demonstrations by scientists for artists. To the right is Herwig Kogelnik's lecture on lasers. Within three years we had recruited more than 2,000 engineers all over the country and set up a matching system to put artists directly in touch with engineers who could work with them. We made a conscious effort to help every artists who approached us with a request. This got us into trouble with funding organizations who wanted us to be more "selective" or "elitist."

① One of the first artists to collaborate with an E.A.T. engineer was C.S.

SLIDE 8 CROSS SECTION AND OUTSIDE OF PAVILION

In late 1968, Pepsi-Cola approached us to design and program a Pavilion for Expo '70 in Osaka, Japan. This extraordinary project brought together sixty-three artists, engineers and scientists.

On the left is a cross section of the Pavilion. The visitor entered through a tunnel and descended into a dark clam-shaped room lit only by moving patterns of laser light. *SHOW*

Upstairs the main space of the Pavilion was a 90-foot diameter 210-degree spherical mirror made of aluminized mylar. *SHOW*

David Tudor had designed a sound system with 37 speakers arranged in a grid on the surface of the dome behind the mirror. Sounds could be moved at varying speeds around the mirrored dome. The right slide shows the outside of the Pavilion. The roof was covered by a water vapor cloud sculpture by Fujiko Nakaya. The cloud was produced when water under pressure of 500 psi was pushed

through 2520 jet-spray nozzles and broken up into the water drops small enough to remain suspended in air.

On the terrace are seven of Robert Breer's Floats, six-foot high sculptures which moved around at less than 2 feet per minute, emitting sound.

SLIDE 9 FLOOR PLAN AND BOY WITH HAND SET

The floor was divided into 10 areas made up of different materials. Through handsets, like the one held by the boy in the right slide, visitors could hear specific sounds on each different floor material: on the tile floor: horses hooves and shattering glass; on the astroturf: ducks, frogs, cicadas and lions roaring. These sounds were transmitted from wire loops embedded in the floor.

SLIDE 10 MIRROR WHITE HAT, MIRROR FLOOR IMAGE

These are two views of what the reflections in the mirror dome looked like. In the left slide, you can see the real image reflection of the back of the white hat of the person wearing the white hat and pointing. In the right slide, <sup>which is projected upside down</sup> you can see the pattern of the floor as a real image in the mirror.

The number of technical breakthroughs in the Pavilion was quite astonishing -- almost every system we designed was new and untried. But even more significant, the artists and engineers had created a living responsive environment which each visitor could explore individually. This was completely different from the fixed pre-programmed environments of the other pavilions at Expo 70. Three million people saw the Pepsi Pavilion, and the average visitor spent 23 minutes there, longer, we discovered, than in any other pavilion.

SLIDE 11 CHILDREN AND COMMUNICATION

In the 1970s we became more interested in interdisciplinary collaborative projects that involved artists in other areas of society. One such project in New York City was called Children and Communication. It addressed the question of whether children from different neighborhoods could become acquainted by using various types of communication equipment. We set up one center on 16th street and one on 68th street with open lines for telephones, telex machines, facsimile machines, and telewriters. Groups of children used the equipment freely to communicate with each other. The project generated hundreds of drawings which depicted how the children saw the experience, and the hard copy from the sessions reflected the enthusiasm of the children. We had hoped the project would be duplicated in schools or community centers elsewhere, but nothing happened.

Another communication project was called Utopia @ and A.<sup>1+</sup> was part of Pontus Hulten's

exhibition in Stockholm commemorating the 100 year anniversary of the Paris commune of 1871. We set up telex machines in Tokyo, Ahmedabad, Stockholm and New York and the public could ask technical or opinion questions about ten years in the future -- 1981 -- to the other three countries. The answers from experts or from the general public were telexed back to the questioner. Hundreds of questions and answers were exchanged over the month long operation of the project. The general tone of the Japanese responses was optimistic; the American more pessimistic; the Swedish critical; and the Indian theoretical.

SLIDE 12 BUFFALO AND YVONNE PHOTOS

We were asked by the Indian Atomic Energy Commission to send a team to develop procedures to produce instructional material to be broadcast from the new AST-F satellite to hundreds of thousands of Indian villages. Our work focused on programs for the women who owned water buffaloes in a dairy cooperative near Baroda in Gujarat state. The challenge was to preserve the local cultural component in the

programming, and overcome the built in cultural esthetics associated with instructional programming inherited from the West. We proposed that visual material be generated by villagers in one village on what was then 1/2 inch video tape and then bicycled to another village to be shown and evaluated. On the basis of this recorded material, which would treat subjects such as artificial insemination, proper nutrition for the buffalo, treatment of diseases, and so on, the professional broadcast tapes would be made. Our proposal was in fact adopted for the SITE project and carried over to other areas of instructional television in India.

Finally on the right slide is a photograph taken by Yvonne Rainer in India. We obtained a grant to send 12 artists to India for around a month to travel freely and explore any aspect the Indian culture. This was an attempt to reverse the "culture transfer".

LIGHTS PLEASE

Why did we think it was important to have the artists as a member of the interdisciplinary team in these projects outside art?

Here are six reasons:

- Artists deal with materials and physical situations directly. They do not limit themselves to the generally accepted function of an object or situation, nor do they assign a value hierarchy to materials.
- Artists make the most efficient use of their materials, and achieve the maximum effect with minimum means.
- Artists are sensitive to scale and how it affects the human being.
- Artists question generally unnoticed esthetic or political assumptions.
- Artists assume total responsibility for their work. It is this sense of personal commitment that gives the artists and their work a unique quality.

There is a tendency today to read history backwards,

and see E.A.T. as an industry-oriented organization, with heavy corporate sponsors. But this was neither the reality nor the intention. We wanted the artists to have access to areas where technological change was taking place through the one-to-one collaboration with engineers who were creating the new technology. We recruited our engineer members without the help or knowledge of the corporations they worked for.

Those of us in the technical community who were ~~worried~~ <sup>concerned</sup> about the direction <sup>of</sup> technological change ~~was taking~~, believed that the artists' ideas, approaches, and concerns had the potential to influence the way engineers approached the technological or social problems they worked on day to day. The collaborations could lead the technology to take new directions more positive for the needs, desires, and pleasures of the individual. It, of course, didn't always work out. But the artist-engineer collaboration is still a viable model for how <sup>we</sup> ~~the individual~~ can be ~~actively involved in~~ confronting and reshaping <sup>the new</sup> technology.

As a postscript, I have a message for Gary Chapman and his colleagues at The 21st Century Project, which he described so eloquently yesterday. It is: mobilize the engineers. Seduce them out of their sterile deprived background. It is surprisingly simple to reach them and I know from experience that they will want to work with you. Instead of 2,000, recruit 20,000 or 200,000. You will be amazed at the solid support you will get from them. It's the physical hands-on, collaborative involvement that works.

April 12, 1992

Ideologies of Technology  
[Ideologias da tecnologia]  
DIA Center for the Arts  
12 de abril de 1992

Uma das ideias mais persistentes na arte do século XX é a de absorver novas tecnologias na arte: desde a devoção cega dos futuristas à tecnologia até as tentativas dos construtivistas russos de fundir a arte e a vida, as abordagens mais rigorosas do design na Bauhaus, que encontraram continuidade no MIT pelas mãos de György Kepes, além do trabalho individual de artistas como Marcel Duchamp e John Cage. Esse envolvimento com a tecnologia sempre representou o desejo positivo dos artistas de mergulhar no ambiente físico e social que os cerca.

No início da década de 1960, houve um aumento significativo do interesse dos artistas em trabalhar com as diversas formas das novas tecnologias, mas eles se viram impedidos, com pouco ou nenhum acesso às comunidades industriais ou técnicas. A ideia da colaboração direta entre artistas e engenheiros evoluiu. Por meio do engenheiro, o artista tinha acesso aos últimos desenvolvimentos tecnológicos. Era certo que os artistas se interessariam pelo assunto e desafiariam os engenheiros de formas que estes nunca tinham sequer imaginado. Nas melhores colaborações, surgiria algo que nem o artista, nem o engenheiro tinham cogitado antes.

Aqui estão algumas das colaborações nas quais me envolvi pessoalmente. APAGUEM AS LUZES, POR FAVOR.

#### SLIDE 1 – HOMENAGEM A NOVA YORK COM BK E BALÃO

Jean Tinguely veio a Nova York no início da década de 1960 e, ao visitar a cidade pela primeira vez, decidiu que queria construir uma grande estrutura que se destruiria se *desintegraria* diante do público. A princípio, ele imaginava apresentar isso num teatro, onde a máquina se autodestruiria violentamente, arremessando partes para todos os lados. Uma rede de proteção protegeria o público. Com a ajuda de Dore Ashton, o Museum of Modern Art – MoMA aceitou que Tinguely construísse sua máquina nos jardins do museu. Ele pediu a minha ajuda. Levei Jean até o lixão de Nova Jersey, que naquela época não era coberto de sujeira. Ele encontrou rodas de bicicleta, peças de equipamentos antigos, tubos e outras porcas, que arrastamos até o museu. Eu consegui ajuda de Harold Hodges da Bell Laboratories e construímos um timer que controlava oito circuitos elétricos que se

fechavam sucessivamente à medida que a máquina avançava rumo a seu destino final. Os motores deram partida, a fumaça saía bradando de um moisés, gerada a partir de uma mistura de tetracloreto de titânio e amônia, um piano começou a tocar e depois foi incendiado, máquinas menores se lançavam da escultura e iam parar no público. Para causar o colapso da estrutura principal, Harold tinha inventado um esquema para usar as seções de apoio do metal de Wood, que derreteria com o calor dos resistores superaquecidos. Tudo se acabou em 27 minutos. O público aplaudiu e foi até os destroços para pegar pedaços como lembrança.

#### SLIDE 2 – TRABALHANDO NO ORÁCULO E SUA EXPOSIÇÃO

Pouco tempo depois disso, Robert Rauschenberg me pediu para colaborar naquilo que ele descreveu como um ambiente interativo, onde a temperatura, o som, o cheiro, as luzes etc. se transformariam à medida que fossem percorridos. Depois de muitas discussões, a ideia acabou reduzida a um ambiente sonoro onde os sons viriam de cinco rádios AM. O público poderia mudar o volume e a velocidade de varredura de cada rádio a partir de uma unidade de controle. Mas Bob queria que não houvesse fios entre a unidade de controle e os rádios. Com a eletrônica disponível no começo dos anos 1960, isso acabou se tornando um problema técnico difícil. Projetamos um sistema em que todos os rádios AM ficavam situados na unidade de controle e o som era retransmitido por FM para os receptores e alto-falantes. Tivemos muitos problemas de interferência com os receptores (AM) e com o barulho dos pequenos motores que orientavam a varredura. Quando concluímos o sistema, Bob montou as cinco esculturas que compõem o conjunto Oracle [Oráculo] a partir de objetos encontrados nas ruas. A obra agora está no Centre Georges Pompidou em Paris. A tecnologia do Oracle está agora sendo atualizada pela quarta vez, usando escaneamento eletrônico, transmissão infravermelha entre as peças e painéis solares para obter energia. Acabo de voltar de Paris, e os primeiros testes do novo sistema deram excelentes resultados. Depois de trinta anos, a tecnologia finalmente alcançou o artista, e o Oracle será exibido da maneira como foi concebido originalmente.

Ideologies of Technology  
[Ideologias de la tecnología]  
Dia Center for the Arts  
12 de abril de 1992

Una de las ideas más persistentes del siglo XX es la de integrar a las nuevas tecnologías en el arte: de la devoción ciega de los futuristas hacia la tecnología, pasando por los intentos de los constructivistas rusos de unir arte y vida, por las aproximaciones más rigurosas del diseño de la Bauhaus y posteriormente de György Kepes en el MIT, al trabajo de artistas individuales como Marcel Duchamp y John Cage. Esta relación con la tecnología ha representado siempre el deseo de los artistas de involucrarse en el entorno físico y social que los rodea.

A principios de los años sesenta hubo un aumento significativo del interés de los artistas por trabajar con varias de las nuevas tecnologías, pero se vieron excluidos, con poco o ningún acceso a las comunidades tecnológicas o industriales. Así, se desarrolló la idea de colaboración en correspondencia entre artistas e ingenieros. A través del ingeniero, el artista lograba obtener entrada a los últimos progresos en tecnología. Con certeza el artista desafiaba al ingeniero a usar la tecnología de maneras que nunca había pensado. De esta positiva colaboración surgiría algo que ni el artista ni el ingeniero habrían imaginado.

Aquí, algunas de las colaboraciones en las que yo me he involucrado personalmente. APAGUEN LAS LUCES POR FAVOR

#### DIPOSITIVA 1 HOMENAJE A NY CON BK Y UN GLOBO

Jean Tinguely llegó a Nueva York a principios de los sesenta y, al ver la ciudad por primera vez, decidió que quería construir una gran estructura que se ~~destruiría~~ *desintegraría* frente al público. En un principio él tenía en mente presentarla en un teatro donde la máquina se autodestruiría violentamente, lanzando piezas en todas direcciones. Una red protegería al público. Con la ayuda de Dore Ashton, el Museum of Modern Art – MoMA aceptó que Tinguely construyera su máquina en el jardín del museo. Él me pidió ayuda. Yo llevé a Jean a los vertederos de Nueva Jersey, que por aquellos días no estaban cubiertos de basura. Él encontró ruedas de bicicleta, piezas de electrodomésticos, recipientes y otras basuras que arrastró al museo. Yo recliné a Harold Hodges para los Bell Laboratories y juntos construimos un temporizador que controlaba ocho circuitos eléctricos que se cerraban sucesivamente

te mientras la máquina progresaba hacia su destino final. Los motores arrancaban, el humo surgía de una cuna, generado al mezclar tetracloridato de titanio y amoniaco, un piano comenzaba a tocar y después se prendía fuego, pequeñas máquinas se disparaban desde la escultura y se desplazaban entre el público. Para lograr que la estructura principal se desmoronase, Harold había concebido un diseño con soportes de metal de Wood que se derretirían con el calor proporcionado por unas resistencias. Todo ocurrió en 27 minutos. El público aplaudió y bajó hasta el amasijo que quedó para llevarse un *souvenir*.

#### DIPOSITIVA 2 TRABAJANDO Y EXHIBIENDO EN ORÁCULO

Poco después, Robert Rauschenberg me pidió colaborar en lo que él describió como ambiente interactivo, donde la temperatura, el sonido, el olor, luces, etc. cambiarían según uno se moviera por él. Tras muchas discusiones, la idea acabó resumiéndose a un ambiente sonoro donde los sonidos salían de cinco radios AM. El público podría cambiar el volumen y la velocidad del barrido de cada radio con un mando. Pero Bob no quería cables entre el mando y las radios. Con la electrónica disponible a principios de los sesenta esto resultó un complicado problema técnico. Así que diseñamos un sistema en el que las radios AM estaban en el mando y el sonido fue retransmitido por FM a receptores y altavoces. Tuvimos muchos problemas con interferencias entre los receptores [AM] y con el ruido que hacían los pequeños motores de los escáneres. Cuando acabamos el sistema, Bob juntó las cinco esculturas que hacían Oracle [Oráculo] de objetos que encontró por la calle. Ahora está en el Centro Pompidou de París. Actualmente la tecnología en Oracle está siendo actualizada por cuarta vez, con escáner electrónico, infrarrojos y paneles solares para dotarla de energía. Cuando volví de París, las primeras pruebas del sistema dieron excelentes resultados. Después de 30 años, la tecnología y el artista se han encontrado, y Oracle funcionará como fue originalmente concebido.

#### DIPOSITIVA 3 NEÓN DE JOHN Y NUBES DE WARHOL

Jasper Johns preguntó si podía hacer una pintura con una letra de neón. Necesitábamos una fuente de alimentación DC de alto voltaje con baterías.



### SLIDE 3 – O NÉON DE JOHNS E AS NUVENS DE WARHOL

Jasper Johns perguntou se podia fazer uma pintura autônoma com uma letra de néon nela. Precisávamos de uma carga de corrente direta de alta voltagem movida a bateria. Isso foi resolvido construindo um circuito multivibrador que convertia a voltagem de corrente direta das baterias em corrente alternada. Transformado em 700 Volts e depois retificado, o circuito fornecia energia ao letreiro de néon. No slide da esquerda, a pintura se chamava **Field Painting** [Pintura de campo], de 1964, com a letra R em néon vermelho no topo.

Em seu estúdio na 47th Street, Andy Warhol um dia me perguntou se podíamos fazer para ele uma lâmpada elétrica flutuante. Fizemos alguns cálculos e descobrimos que isso não era possível com a tecnologia de baterias que existia na época. Enquanto aprimorávamos a ideia, meu colega da Bell Labs descobriu um material chamado Scotchpak, que era relativamente impermeável a gás hélio e poderia ser selado. O exército dos EUA utilizava isso para embalar sanduíches a vácuo. Andy, por sua vez, queria usar o material para fazer nuvens. Enquanto fazíamos experimentos para checar como seria possível aquecer essas curvas seladas, Andy pegou esse material, dobrou-o e fez sua própria versão das *Silver Clouds* [Nuvens de prata]. No slide da direita, elas são exibidas na Leo Castelli Gallery, em 1965.

### SLIDE 4 – ENCONTRO COM RR E NOITE DE ABERTURA

Em 1965, eu havia levado dezenas de artistas até a Bell Laboratories, e muitos de meus colegas tinham trabalhado com artistas. Mas meus esforços estavam principalmente restritos às pessoas que eu conhecia. Comecei a sentir que era necessário empreender um esforço maior para aumentar a conscientização da comunidade técnica e tornar isso mais acessível aos artistas. A partir disso começamos as hoje famosas “9 Evenings: Theatre and Engineering” [9 noites: teatro e engenharia], uma série de performances feitas por dez artistas no prédio do arsenal do 69º Regimento na cidade de Nova York.

À esquerda está a primeira reunião de planejamento com artistas e engenheiros no início de 1966, no ateliê de Rauschenberg na Broadway. Cada um dos dez artistas trabalhou bem próximo de um ou mais dos trinta engenheiros que, juntos, contribuíram com mais de quatro anos de trabalho de engenharia às performances. As “9 Evenings” começaram em 13 de outubro de 1966.

Vou descrever brevemente duas das performances dos artistas.

### SLIDE 5 – ALEX TRABALHANDO E PLANO GERAL COM TV

O Grass Field [Campo de grama] de Alex Hay  
Alex Hay usava uma mochila com amplificadores diferenciais de baixo ruído com ganho de 80 dB e transmissores FM capazes de captar e transmitir sons corporais, atividades musculares, movimentos do olho e ondas cerebrais a partir de eletrodos ligados a seu corpo. Nenhum equipamento assim existia em 1966, e isso foi construído para ele por Bill Kaminski na Bell Labs. À direita, Alex está sentado diante de uma câmera de televisão. A imagem ampliada de seu rosto é projetada numa tela atrás dele.

### SLIDE 6 – JOGO DE TÊNIS E MULTIDÃO EM INFRAVERMELHO

O Open Score [Placar aberto] de Robert Rauschenberg  
À esquerda há uma foto da primeira parte de **Open Score**, de Robert Rauschenberg. Frank Stella e Mimi Kanarek jogavam tênis. A cada vez que eles acertavam a bola, um transmissor de rádio diminuído embutido no cabo da raquete e especialmente projetado para a ocasião transmitia a vibração das cordas da raquete para os alto-falantes espalhados pelo prédio do arsenal, e ouvia-se um BONG bem alto. A cada BONG, uma luz se apagava, e o jogo terminava quando o prédio estivesse em escuridão total.

Quinhentas pessoas compareceram à escuridão. Com o uso de luzes infravermelhas e de câmeras de televisão sensíveis a radiações infravermelhas, seus movimentos eram coletados e projetados em três grandes telas suspensas diante do público. [x] Os tubos da câmera infravermelha vieram do Japão, pois tinham classificação militar neste país.

[x] *O público podia sentir que havia gente lá, mas somente podia ver as pessoas nas telas.*

### SLIDE 7 – ENCONTRO NA PRAÇA CENTRAL E PALESTRA DE JIM MCGEE HERWIG KOGELNIK

As “9 Evenings” despertaram um imenso interesse sobre o uso de novas tecnologias entre os artistas de Nova York. Robert Whitman, Fred Waldhauer, Robert Rauschenberg e eu decidimos formar a Experiments in Art and Technology [Experimentos em arte e tecnologia], uma organização a serviço de artistas, engenheiros e cientistas.

Convocamos uma reunião e trezentos artistas apareceram. Recebemos oitenta pedidos de ajuda técnica. Começamos a recrutar ativamente integrantes engenheiros. [x] Publicamos um boletim informativo, tínhamos portas abertas<sup>1</sup> para reuniões informais entre engenheiros e artistas, e organizamos

Esto se resolvió construyendo un circuito multi-vibrador que convertiría el voltaje DC a partir de las pilas AC. Transformada en 700 voltios, y tras ser rectificadas, encendió el néon. En la diapositiva de la izquierda: **pintura se llamó Field Painting** [Pintura de campo], de 1964, con la R roja de néon en la parte superior.

En su estudio de 47th Street, Andy Warhol me preguntó un día si podría hacerle una bombilla flotante. Hicimos algunos cálculos y descubrimos que no era posible con la tecnología de baterías existente. Mientras trabajábamos en la idea, mi colega en Bell Labs encontró un material llamado Scotchpak que era relativamente impermeable al helio y podía sellarse. El ejército de los EEUU lo usaba para empaquetar sándwiches al vacío. Andy quiso usarlo entonces como material para hacer nubes. Mientras intentábamos encontrar el modo de calentar curvas selladas, Andy cogió el material, lo dobló, e hizo su propia versión de Silver Clouds [Nubes de plata]. En la diapositiva de la derecha, son exhibidas en la Galería Leo Castelli en 1965.

### DIAPPOSITIVA 4 ENCUESTRO EN RR Y NOCHE INAUGURAL

En 1965, yo había llevado docenas de artistas a los Bell Laboratories y muchos de mis colegas habían trabajado con artistas. Pero mis esfuerzos se reducían a la gente que conocía. Empecé entonces a sentir que hacía falta un esfuerzo mayor para hacer a la comunidad técnica más conocida y más accesible a los artistas. A raíz de ello surgieron los ahora famosos “9 Evenings: Theatre and Engineering” [9 Noches: teatro e ingeniería], una serie de performances de diez artistas en el 69th Regiment Armory en Nueva York.

A la izquierda, la primera reunión entre artistas e ingenieros a principios de 1966 en el estudio de Rauschenberg en Broadway. Cada uno de los diez artistas trabajó con uno o más de los 30 ingenieros, quienes aportaron cuatro años de trabajo en ingeniería a las performances. “9 Evenings” se estrenó el 13 de octubre de 1966.

Describiré brevemente dos de las performances de los artistas.

### DIAPPOSITIVA 5 ALEX TRABAJANDO Y PLANO ABIERTO CON TV

El Grass Field [Campo de Hierba] de Alex Hay  
Alex Hay llevaba una mochila con unos amplificadores diferenciales especialmente diseñados con una ganancia de 80 dB y transmisores que conseguían captar y transmitir sonidos corporales, actividad muscular, movimientos oculares y ondas cerebrales valiéndose de los electrodos que tenía pegados por

el cuerpo. No existían equipos semejantes en 1966, y aquel fue desarrollado para él por Bill Kaminski en los Bell Laboratories. A la derecha se ve a Alex sentado frente a una cámara de televisión. La imagen ampliada de su cara se proyecta en una pantalla detrás de él.

### DIAPPOSITIVA 6 JUEGO DE TENIS Y MULTITUD EN INFRARROJOS

Robert Rauschenberg, Open Score [Puntuación Abierta]  
A la izquierda hay una foto de la primera parte de **Open Score** [Puntuación Abierta], de Robert Rauschenberg. Frank Stella y Mimi Kanarek estaban jugando al tenis. Cada vez que le daban a la pelota un pequeño transmisor especial de radio, incorporado al mango de la raqueta, transmitía la vibración de las cuerdas a los altavoces del Armory, oyéndose un gran BONG. A cada BONG una luz se apagaba, hasta que el juego acabó en la más completa oscuridad.

Quinientas personas subieron al escenario a oscuras. Con luces infrarrojas y cámaras de televisión sensibles a los infrarrojos capturaron sus movimientos y los proyectaron en tres pantallas enormes suspendidas frente al público. [X] Los tubos de la cámara de infrarrojos vinieron de Japón, y estaba clasificada por el ejército de ese país.

[X] *El público podía sentir que había gente allí, pero solo podía verla en las pantallas.*

### DIAPPOSITIVA 7 ENCUESTRO EN LA PLAZA CENTRAL Y CONFERENCIA DE JIM MCGEE HERWIG KOGELNIK

“9 Evenings” hizo crecer enormemente el interés de los artistas de Nueva York por usar nuevas tecnologías. Robert Whitman, Fred Waldhauer, Robert Rauschenberg y yo decidimos formar Experiments in Art and Technology [Experimentos con Arte y Tecnología], una organización de apoyo a artistas, ingenieros y científicos.

Organizamos un encuentro al que acudieron 300 artistas y reunimos 80 peticiones de ayuda técnica. Comenzamos a reclutar activamente a miembros que eran ingenieros. [x] Publicamos un boletín informativo, celebramos jornadas de puertas abiertas<sup>1</sup> donde los artistas y los ingenieros pudieran relacionarse informalmente, y organizamos demostraciones de los científicos para los artistas. A la derecha se ve la clase sobre láser de Herwig Kogelnik. En tres años habíamos reclutado más de 2.000 ingenieros de todo el país y desarrollamos un sistema para poner a los artistas en contacto directo con ingenieros que podían trabajar con ellos. Hicimos un esfuerzo consciente para ayudar a cada artista que nos pedía ayuda, lo que nos trajo problemas con las organizaciones

demonstrações e palestras dos cientistas para os artistas. À direita, há uma imagem da palestra de Herwig Kogelnik sobre lasers. Ao longo de três anos, recrutamos mais de 2 mil engenheiros de todo o país e estabelecemos um sistema de cruzamento para colocar os artistas diretamente em contato com engenheiros que poderiam trabalhar com eles. Fizemos um esforço consciente para ajudar todos os artistas que haviam nos procurado. Isso gerou alguns problemas para nós com as organizações financiadoras, que queriam que fôssemos mais “seletivos” ou “elitistas”.

[x] *Um dos primeiros artistas que colaboraram com um engenheiro no E.A.T. foi C.S.*

#### SLIDE 8 – CORTE TRANSVERSAL E PARTE DE FORA DO PAVILHÃO

No fim de 1968, a Pepsi-Cola nos procurou para projetar e programar um Pavilhão para a Expo '70 em Osaka, no Japão. Esse projeto extraordinário reuniu 63 artistas, engenheiros e cientistas.

À esquerda, há um corte transversal do Pavilhão. O visitante entrava por um túnel e descia até um quarto escuro em forma de concha, iluminado apenas por padrões móveis de luz de laser. **MOSTRAR**

No andar de cima, o espaço principal do Pavilhão era um espelho esférico de 28 metros de diâmetro e 210 graus, feito de mylar aluminizado. **MOSTRAR**

David Tudor projetou um sistema de som com 37 alto-falantes organizados em uma rede na superfície da abóbada por trás do espelho. Os sons podiam ser movidos a velocidades variadas em torno da abóbada espelhada. O slide da direita mostra a parte externa do Pavilhão. O teto era coberto por uma escultura de nuvem feita com vapor d'água, de Fujiko Nakaya. A nuvem era produzida colocando água sob pressão de 500 psi por meio de 2.520 bocais de pulverização, quebrando-se em gotas d'água pequenas o suficiente para permanecerem suspensas no ar.

No terraço estão sete dos **Floats** [Flutuantes] de Robert Breer, esculturas de 1,86 metro de altura que se moviam a uma velocidade inferior a sessenta centímetros por minuto, emitindo sons.

#### SLIDE 9 – PLANTA BAIXA E GAROTO COM DISPOSITIVO MANUAL

O piso foi dividido em dez áreas compostas por diferentes materiais. Por meio de dispositivos manuais, como o que o garoto está segurando no slide da direita, os visitantes podiam ouvir sons específicos de cada material diferente que compunha o piso: no piso de ladrilhos, cascos de cavalos e vidro se estilhaçando; na relva sintética: patos, sapos, cigarras e leões rugindo. Esses sons eram transmitidos por circuitos de fiação embutidos no chão.

#### SLIDE 10 – CHAPÉU BRANCO NO ESPELHO, IMAGEM DO CHÃO NO ESPELHO

Estas são duas imagens de como se pareciam os reflexos na abóbada espelhada. No slide da esquerda, você pode ver o reflexo da imagem real da parte de trás do chapéu branco da pessoa que o está usando e apontando. No slide da direita, *que é projetado de cabeça para baixo*, você pode ver o padrão do chão como uma imagem real no espelho.

A quantidade de inovações técnicas no Pavilhão foi bastante impressionante – quase todos os sistemas que projetamos eram novos e nunca tinham sido postos à prova. Mas, o que é ainda mais significativo é que os artistas e engenheiros tinham criado um ambiente vivo e responsivo que cada visitante podia explorar individualmente. Isso era completamente diferente dos outros ambientes fixos pré-programados dos outros pavilhões da Expo '70. Três milhões de pessoas foram ao Pavilhão da Pepsi, e os visitantes passavam em média 23 minutos ali, mais tempo, descobrimos, que em qualquer outro pavilhão.

#### SLIDE 11 – CRIANÇAS E A COMUNICAÇÃO

Nos anos 1970, estávamos mais interessados em projetos colaborativos interdisciplinares que envolvessem artistas em outras áreas da sociedade. Um desses projetos ocorridos na cidade de Nova York se chamava Children and Communication [Crianças e a comunicação]. Ele questionava se crianças de diferentes bairros poderiam se tornar mais próximas através do uso de vários tipos de equipamentos de comunicação. Estabelecemos um centro na 16th Street e outro na 68th Street com linhas abertas de telefones, máquinas de telex, máquinas de fax e telégrafos. Grupos de crianças usavam os equipamentos livremente para se comunicar uns com os outros. O projeto gerou centenas de desenhos que ilustravam como as crianças encaravam essa experiência, e a cópia impressa das sessões refletia o entusiasmo das crianças. Esperávamos que o projeto fosse replicado em escolas ou centros comunitários de outros locais, mas nada disso aconteceu.

Outro projeto de comunicação se chamava Utopia Q and A [Perguntas e respostas sobre Utopia]. *Ela* fazia parte da exposição de Pontus Hultén em Estocolmo, em comemoração ao centésimo aniversário da Comuna de Paris, ocorrida em 1871. Instalamos máquinas de telex em Tóquio, Ahmedabad, Estocolmo e Nova York, e o público podia fazer perguntas técnicas ou levantar questões de opinião sobre o futuro dali a dez anos – 1981 – aos outros três países. As respostas de especialistas ou do público geral eram enviadas por telex de volta a quem perguntava. Centenas de

de financiamento que nos pediam ser mais “seletivos”, o “elitistas”.

(X) *Uno de los primeros artistas que colaboró con un ingeniero E.A.T. fue C.S.*

#### DIAPPOSITIVA 8 SECCIÓN TRANSVERSAL Y EXTERIOR DEL PABELLÓN

A finales de 1968, Pepsi-Cola nos vinculou con el diseño y el programa del Pabellón para la Expo'70 en Osaka, Japón. Este extraordinario proyecto reunió a 63 artistas, ingenieros y científicos.

A la derecha hay una sección transversal del Pabellón. El visitante entraba por un túnel y bajaba a una habitación con forma de concha iluminada únicamente por unas figuras móviles de láser. **MOSTRAR**

En el piso de arriba estaba el espacio principal, que era un espejo esférico de 210 grados y 90 pies de diámetro hecho con papel de aluminio. **MOSTRAR**

David Tudor había diseñado un sistema de sonido con 37 altavoces colocados en red en la superficie de la bóveda detrás del espejo. Diversos sonidos podían moverse a velocidades variables por la bóveda de espejo. La diapositiva de la derecha muestra el exterior del Pabellón. El tejado estaba cubierto por una escultura de una nube hecha de vapor de agua, obra de Fujiko Nakaya. La nube se formaba cuando el agua a una presión de 500 psi era propulsada por unas boquillas a presión modelo 2520 y entraba en contacto con gotas de agua lo suficientemente pequeñas para quedar suspendidas en el aire.

En la terraza hay siete de los **Floats** [Flotadores] de Robert Breer, esculturas de 6 pies que se movían a menos de 2 pies por minuto, emitiendo sonidos.

#### DIAPPOSITIVA 9 PLANTA DEL SUELO Y CHICO CON AURICULAR

El suelo se dividía en 10 áreas hechas de materiales diferentes. Con auriculares, como los que el chico sostiene en la diapositiva de la derecha, los visitantes podían oír sonidos específicos en cada uno de los diferentes materiales del suelo: en el piso de baldosas: cascos de caballos y cristales rotos; en el césped artificial: patos, ranas, cigarras y leones rugiendo. Estos sonidos eran retransmitidos con cables en bucle incrustados en el suelo.

#### DIAPPOSITIVA 10: GORRO BLANCO EN EL ESPEJO, IMAGEN DEL SUELO EN EL ESPEJO

Aquí, dos muestras del aspecto que tenían los reflejos en la bóveda de espejo. A la izquierda, se puede ver el reflejo de la imagen real de la parte de atrás del sombrero blanco de la persona que lo lleva y apuntando. En la diapositiva de la derecha, *que está proyectada al revés*,

vemos el patrón en el suelo como una imagen real en el espejo.

El número de descubrimientos técnicos en el Pabellón era bastante impresionante – casi todos los sistemas que diseñamos eran nuevos y estaban aún por probar. Pero, lo que era más significativo, los artistas y los ingenieros habían creado un ambiente dinámico en el que cada visitante podía explorar por su cuenta. Era totalmente diferente a los ambientes pre-programados de los otros pabellones de la Expo '70. Tres millones de personas visitaron el Pabellón Pepsi, y cada uno pasó una media de 23 minutos en él, un tiempo superior al registrado en cualquiera de los otros pabellones, según descubrimos.

#### DIAPPOSITIVA 11 LOS NIÑOS Y LA COMUNICACIÓN

A finales de los setenta nos interesamos por proyectos interdisciplinares y de colaboración que involucraban a los artistas en otras áreas de la sociedad. Uno de esos proyectos en Nueva York era Children and Communication [Los niños y la comunicación]. El proyecto cuestionaba si niños de diferentes barrios llegarían a relacionarse usando diversos tipos de equipos de comunicación. Nosotros preparamos un centro en la 16th Street y otro en la 68th Street con líneas abiertas de teléfono, telégrafos, aparatos de fax y aparatos de *tele-escritura*. Grupos de niños usaron libremente los equipos para comunicarse los unos con los otros. El proyecto generó cientos de dibujos que representaban cómo los niños vivieron la experiencia, y los registros de las sesiones captaron su entusiasmo. Nuestras expectativas eran que el proyecto fuera reproducido en escuelas o en centros comunitarios, pero no fue así.

Otro proyecto de comunicación se llamaba Utopia Q and A [Utopia Preguntas y Respuestas]. *Era* parte de la exhibición de Pontus Hultén en Estocolmo que conmemoraba el Centenario de la Comuna de París de 1871. Instalamos telégrafos en Tokio, Ahmedabad, Estocolmo y Nueva York para que el público hiciera preguntas, técnicas o de opinión, sobre el futuro en diez años —1981— a los otros países. Las respuestas, de expertos o del público, se enviaron por telégrafo a quienes preguntaban. El tono general de las respuestas de los japoneses fue optimista; el de los americanos más pesimista; los suecos fueron críticos; y los indios, teóricos.

#### DIAPPOSITIVA 12 FOTOS DE BÚFALO E YVONNE

La Comisión India de Energía Atómica nos pidió que enviásemos un equipo para que desarrollara procedimientos para producir material educativo que sería retransmitido desde el nuevo saté-

perguntas e respostas foram trocadas ao longo de um mês de operação do projeto. O tom geral das respostas japonesas era mais otimista; os americanos eram mais pessimistas; os suecos, críticos; e os indianos, teóricos.

SLIDE 12 – FOTOS DE BÚFALO E YVONNE  
A Comissão Indiana de Energia Atômica nos pediu para enviar uma equipe para desenvolver procedimentos de produção de materiais educativos para serem difundidos do novo satélite AST-F para centenas de milhares de vilas indianas. Nosso trabalho concentrava-se em programas voltados às mulheres que possuíam búfalos-asiáticos numa cooperativa de laticínios perto de Baroda, no estado de Gujarat. O desafio era preservar o componente cultural local na programação e superar a agregação na estética cultural associada a programas educativos herdados do Ocidente. Sugerimos que materiais visuais fossem criados pelos moradores de uma vila naquilo que eram, naquela época, fitas de vídeo de meia polegada e, então, isso seria levado de bicicleta para outra vila, onde seria exibido e avaliado. Com base nesse material registrado, que abordaria assuntos como inseminação artificial, nutrição adequada para os búfalos, tratamento de doenças e assim por diante, as fitas de difusão profissional seriam produzidas. Nossa proposta foi adotada de fato para o projeto SITE e acabou sendo conduzida para outras áreas educativas da televisão na Índia.

Por fim, o slide da direita mostra uma fotografia tirada por Yvonne Rainer na Índia. Conseguimos uma subvenção para enviar doze artistas para a Índia para viajar livremente por cerca de um mês e explorar qualquer aspecto da cultura indiana. Isso foi uma tentativa de reverter a “transferência cultural”.  
ACENDAM AS LUZES, POR FAVOR

Por que achamos que era importante ter artistas como integrantes de uma equipe multidisciplinar nesses projetos que vão além da arte?

Eis aqui seis motivos:

- Os artistas lidam com materiais e situações físicas diretamente. Eles não se limitam à função geralmente aceita de um objeto ou situação, nem atribuem uma hierarquia de valor aos materiais.
- Os artistas fazem o uso mais eficiente de seus materiais e atingem o efeito máximo com os meios mínimos.
- Os artistas são sensíveis à escala e como isso afeta o ser humano.
- Os artistas questionam hipóteses políticas e estéticas que geralmente passam despercebidas.

- Os artistas assumem responsabilidade total por seu trabalho. É esse sentimento de compromisso pessoal que confere aos artistas e suas obras uma qualidade única.

Existe hoje em dia uma tendência de ler a história de trás para a frente e de encarar o E.A.T. como uma organização voltada à indústria, com patrocinadores corporativos de peso. Mas isso não era a realidade nem a intenção. Queríamos que os artistas tivessem acesso a áreas onde mudanças tecnológicas estavam acontecendo por meio de colaborações “frente a frente” com engenheiros envolvidos na criação de novas tecnologias. Recrutamos nossos integrantes engenheiros sem ajuda ou conhecimento das empresas para as quais eles trabalhavam.

Aqueles de nós, participantes da comunidade técnica, que estavam ~~incomodados~~ *preocupados* com os rumos ~~tomados pela~~ *da* mudança tecnológica, acreditavam que as ideias, abordagens e preocupações dos artistas tinham potencial para influenciar a maneira como os engenheiros abordavam os problemas tecnológicos ou sociais nos quais trabalhavam diariamente. As colaborações poderiam levar a tecnologia a assumir novos rumos, mais positivas para as necessidades, desejos e prazeres do indivíduo. É claro que isso nem sempre funcionava. Mas a colaboração entre artista e engenheiro continua sendo um modelo viável para a maneira como ~~o indivíduo~~ *nós* pode[mos] ~~se nos envolver~~ *ativamente* confronta[ndo] e remodela[ndo]r [a nova] tecnologia.

Como *postscriptum*, tenho uma mensagem para Gary Chapman e seus colegas no The 21st Century Project [Projeto século XXI], que ele descreveu de maneira tão eloquente ontem. É o seguinte: mobilize os engenheiros. Seduza-os para que deixem seu histórico estéril e restrito. É surpreendentemente simples atingi-los, e sei por experiência própria que eles vão querer trabalhar com vocês. Em vez de 2 mil engenheiros, recrutem 20 mil ou 200 mil. Vocês irão se impressionar com o apoio consistente que receberão deles. É o envolvimento físico prático e colaborativo que funciona.

12 de abril de 1992

Do original KLÜVER, Billy. “Art, Engineering, and Collaboration”. In: *DIA Foundation for the Arts Conference*, abril de 1992. Facsimile de *Experiments in Art and Technology records*. © J. Paul Getty Trust

<sup>1</sup> O termo original *open houses* é amplo e se refere tanto a encontros na sede corporativa ou festas em casas privadas [N.E.].

lite AST-F a cientos de miles de pueblos indios. Nuestro trabajo se basaría en programas para las mujeres que fueran dueñas de un búfalo en cooperativas lácteas cerca de Baroda, en el estado de Gujarat. El desafío era preservar el componente cultural local, superando la construcción estética cultural asociada a los programas educativos heredados de Occidente. Nuestra propuesta fue que en una de las aldeas se grabara contenido visual en una aldea en cintas de video de ½ pulgada y que éstas fueran llevadas en bicicleta a otra aldea para ser emitidas y evaluadas. Las emisiones profesionales se basarían en este material grabado, que trataría asuntos como inseminación artificial, nutrición adecuada para los búfalos, tratamiento de enfermedades y cosas por el estilo. Nuestra propuesta fue, de hecho, adoptada al SITE del proyecto y trasladada a otras áreas de la televisión educativa en la India.

Finalmente, en la diapositiva de la derecha se ve una fotografía tomada por Yvonne Rainer en la India. Nos concedieron una beca para llevar 12 artistas a la India durante más o menos un mes para viajar libremente y explorar aspectos de la cultura india. Esto fue un intento de revertir la “transferencia cultural”.  
LUCES, POR FAVOR

¿Por qué nos parecía importante tener a los artistas como miembros del equipo interdisciplinar en estos proyectos no artísticos?

Aquí hay seis razones:

- Los artistas actúan con materiales y situaciones físicas directamente. No se limitan a la función generalmente aceptada de un objeto o de una situación, ni asignan un valor jerárquico a los materiales.
- Los artistas hacen el uso más eficiente de sus materiales, consiguiendo el mayor de los efectos con escasez de recursos.
- Los artistas tienen un sentido de la escala, y cómo ésta afecta a los seres humanos.
- Los artistas cuestionan supuestos estéticos o políticos inadvertidos.
- Los artistas asumen la total responsabilidad por su trabajo. Este compromiso personal es lo que hace de los artistas y su trabajo algo único.

Hoy en día hay una tendencia cultural a leer la historia hacia atrás, y a ver E.A.T. como una organización orientada hacia la industria, con importantes patrocinadores corporativos. Pero esta no era ni la realidad ni la intención. Queríamos que los artistas tuvieran acceso a áreas en

las que el cambio tecnológico se estaba produciendo, mediante la colaboración codo con codo con ingenieros que estaban creando nuevas tecnologías. Reclutábamos a nuestros ingenieros sin la ayuda ni el conocimiento de las empresas para las que trabajaban.

Aquellos de nosotros en la comunidad técnica a los que nos ~~interesaba~~ *preocupaba* la dirección ~~del~~ *del* cambio tecnológico ~~estaba tomando~~, creíamos que las ideas, enfoques y preocupaciones de los artistas tenían el potencial de influir en cómo los ingenieros enfocarían los problemas tecnológicos o sociales que enfrentaban diariamente. Las colaboraciones podrían llevar a la tecnología a nuevas direcciones más positivas para los deseos y placeres del individuo. Esto, claro, no siempre funcionaba. Pero la colaboración artista-ingeniero es todavía un modelo viable de cómo ~~los individuos~~ *nosotros* podemos ~~involucrarnos~~ *activamente* ~~en el~~ *enfrentamiento* y modelar *las nuevas* tecnologías.

Como posdata, tengo un mensaje para Gary Chapman y sus colegas en The 21st Century Project [Proyecto del siglo XXI], que él describió ayer tan elocuentemente. El mensaje es: moviliza a los ingenieros. Sedúceles para que salgan de su entorno sobrio y estéril. Es sorprendente lo fácil que es llegar hasta ellos y mi experiencia me dice que querrán trabajar contigo. En lugar de 2,000, recluta a 20,000 o 200,000. Te asombrará el apoyo sólido que conseguirás de ellos. Lo que funciona es la experiencia práctica, el mano a mano, la colaboración.

12 de abril de 1992

Del original Klüver, Billy. “Art, Engineering, and Collaboration”. In: *DIA Foundation for the Arts Conference*, 12 de abril de 1992. Facsimile de la colección *Experiments in Art and Technology records*. Republicado y traducido con permiso de The Getty Research Institute, Los Angeles. © J. Paul Getty Trust

<sup>1</sup> El término original *open houses* es amplio y puede referirse a encuentros en la sede corporativa o a fiestas en casa, dependiendo de dónde se celebren. [N.T.].

## Colaboradores Institucionais

### Cine Esquema Novo

Concebido em 2001 e realizado pela primeira vez em 2003, em Porto Alegre, o Cine Esquema Novo projetou-se com a missão de exibir, refletir e fomentar uma produção audiovisual híbrida, e marcadamente de cunho autoral, que até então não era legitimada no Brasil enquanto *filmes de um festival de cinema*. Sob este recorte, os “filmes”, “não filmes”, “vídeos”, “obras de galeria” ou “quase filmes” exibidos pelo CEN, ao longo de suas oito edições, representam uma tomada de posição curatorial que se dispõe a ultrapassar e sublimar a dicotomia limitadora entre “cinema” e “arte visual”, tão presente na ordem estabelecida destes sistemas (sobretudo no primeiro caso) no cenário brasileiro. Ao trazer à tona esta relativização formal, que também caracteriza uma parte representativa da produção audiovisual contemporânea, o CEN fez e faz de si próprio um projeto flexível, *in progress*, que se permite visitar regras e limites sem nenhum pudor.

Um novo ponto de viragem nessa trajetória ocorreu em 2013, com a edição especial denominada *Cine Esquema Novo Expandido*. Nela, seis artistas brasileiros e um convidado especial (o inglês William Raban, nome pioneiro do cinema expandido e que realizou a première de seu novo filme *Time and the Wave* em Porto Alegre) ofereceram ao público em diferentes locais da cidade (Usina do Gasômetro, Santander Cultural, Galeria Ecarta e Rio Guaíba) uma espécie de *preview* do que o CEN passará a ser a partir de 2014: um festival audiovisual que acontece a cada dois anos, em um período mais amplo de tempo, e que além da sala de cinema passará a ocupar e reocupar outros espaços da cidade com obras selecionadas e convidadas, além de programas especiais.

Cine Esquema Novo é: Alisson Avila, Gustavo Spolidoro, Jaqueline Beltrame, Morgana Rissinger e Ramiro Azevedo.

www.cineesquemanovo.org

### Em Cena

Criado em 1994, o Porto Alegre Em Cena sempre se destacou pelo ineditismo e ousadia de sua programação e inestimável contribuição às artes cênicas gaúchas. Trazendo à cidade muitos dos grupos mais importantes dentro do teatro, música e dança, não só do Brasil, mas de todo o mundo, o festival já é hoje ponto de referência cultural e artística de nossa cidade. Este evento é realizado pela Prefeitura de Porto Alegre, por meio da Secretaria Municipal de Cultura.

Colocando à disposição do público, anualmente, em torno de meia centena de espetáculos a preços populares, em praças públicas, teatros e espaços alternativos espalhados pela cidade, o Em Cena tem uma média de 100 mil espectadores a cada edição. Durante um mês, a cidade vira palco e mesa de debates para artistas e profissionais de teatro que conversam, interpretam, atuam, instigam, diversificam linguagens, expandem horizontes, semeiam mudanças, discutem propostas e, acima de tudo, encantam o público gaúcho. E o Porto Alegre Em Cena tomou para si a tarefa de ser o festival brasileiro que apresenta o melhor da produção teatral contemporânea nacional e internacional, em sua plenitude e diversidade de estilos, contemplando a plateia com espetáculos inéditos no Brasil.

### Fantaspoa

O Fantaspoa - Festival Internacional de Cinema Fantástico de Porto Alegre é pioneiro como evento dedicado ao cinema fantástico no Brasil. Sendo realizado anualmente desde 2005, já teve nove edições e cada vez mais se consolida como o maior festival de gênero da América Latina. Ao longo de sua história, exibiu mais de 1300 filmes de mais de 60 países (destes, mais de 650 são longas-metragens), estiveram presentes mais de 200 convidados – cerca de 120 estrangeiros – e mais de 35 mil espectadores.

Além da difusão do cinema de gênero mundial, o Fantaspoa também investe em atividades de formação de

## Colaboradores Institucionales

### Cine Esquema Novo

Concebido em 2001 y realizado por primera vez en 2003, en Porto Alegre, el Cine Esquema Novo – CEN se proyectó con la misión de exhibir, reflexionar y fomentar una producción audiovisual híbrida, y de fuerte carácter autoral, que hasta ese entonces no era legitimada en Brasil como *películas de un festival de cine*. Desde este punto de vista, las “películas”, “no películas”, “vídeos”, “obras de galería” o “casi películas” exhibidos por el CEN, a lo largo de sus ocho ediciones, representan una toma de posición curatorial que se propone ir más allá y sublimar la dicotomía limitadora entre “cine” y “artes visuales”, tan presente en el orden establecido por estos sistemas (sobre todo en el primer caso) en el contexto brasileño. Al traer a la luz esta revitalización formal que caracteriza una parte representativa de la producción audiovisual contemporánea, el CEN también se convirtió a si mismo en un proyecto flexible, *in progress*, que se permite visitar reglas y límites sin ningún pudor.

Y una nueva instancia de cambio en este proceso ocurrió en 2013: la edición especial denominada *Cine Esquema Novo Expandido* trajo seis artistas brasileños y un invitado especial del exterior (William Raban, un pionero del cine expandido que estrenó su nueva película *Time and the Wave* en Porto Alegre), para ofrecerle al público en distintos sitios en la ciudad una especie de *preview* de lo que el CEN pasará a ser a partir de 2014: un festival audiovisual que ocurre cada dos años, un período más amplio de tiempo y que definitivamente sale de la sala de cine para ocupar y reocupar otros espacios de la ciudad con obras seleccionadas y convidadas, más allá de programas especiales.

Cine Esquema Novo está integrado por: Alisson Avila, Gustavo Spolidoro, Jaqueline Beltrame, Morgana Rissinger y Ramiro Azevedo. www.cineesquemanovo.org

### Em Cena

Creado en 1994, Porto Alegre Em Cena siempre se ha destacado por su carácter inédito, la osadía de

su programación y su inestimable contribución a las artes escénicas *gaúchas*. Trayendo a la ciudad algunos de los grupos más importantes dentro del teatro, la música y la danza, no sólo de Brasil, sino del mundo, el festival ya es hoy punto de referencia cultural y artística de nuestra ciudad. El festival es realizado por la Municipalidad a través de la Secretaria de Cultura.

Poniendo anualmente a disposición del público alrededor de cincuenta espectáculos a precios populares, en plazas públicas, teatros y espacios alternativos distribuidos por la ciudad, Em Cena tiene un promedio de 100 mil espectadores en cada edición. Durante un mes, la ciudad se convierte en escenario y mesa de debates de artistas y profesionales del teatro que conversan, interpretan, actúan, instigan, diversifican lenguajes, expandien horizontes, siembran cambios, discuten propuestas y, sobre todo, encantan al público *gaúcho*. Y Porto Alegre Em Cena se adjudicó la tarea de ser anualmente el festival brasileño que presenta lo mejor de la producción teatral contemporánea nacional e internacional, en su plenitud y diversidad de estilos, ofreciéndole a la platea espectáculos inéditos en Brasil.

### Fantaspoa

El Fantaspoa - Festival Internacional de Cine Fantástico de Porto Alegre - es un evento pionero dedicado al cine fantástico en Brasil. Realizado anualmente desde 2005, ha tenido nueve ediciones y cada vez más se consolida como el festival de género más grande de América Latina. A lo largo de su historia, exhibió más de 1.300 películas de más de 60 países (de éstos, más de 650 son largometrajes), tuvo presentes más de 200 invitados – cerca de 120 extranjeros – y más de 35 mil espectadores.

Además de la difusión del cine de género mundial, el Fantaspoa también invierte en actividades de formación del público y de profesionales, como talleres, cursos teóricos y debates. Con foco curatorial, la

## Institutional Collaborators

### Cine Esquema Novo

Devised in 2001 and first organized in 2003 in Porto Alegre, Cine Esquema Novo was planned with a mission for showing, reflecting on and fostering hybrid audio-visual production of an authorial nature, which had hitherto not been recognized as *cinema films from a festival* in Brazil. From this standpoint, the “films”, “non films”, “videos”, “gallery works” or “almost films” shown during the eight editions of CEN represent a curatorial position aimed at overcoming the restrictive dichotomy between “cinema” and “visual art” prevailing in the established order of those systems (particularly the former) in Brazil. By addressing this formal relative process that characterises a considerable part of contemporary audio-visual production, CEN is also a flexible project in itself, a work in progress that allows it unashamedly to reconsider rules and boundaries.

And a new turning point in this process occurred in 2013, with a special edition of *Cine Esquema Novo Expandido* bringing six Brazilian artists and a special foreign guest (William Raban, a pioneer of expanded cinema who premiered his new movie *Time and the Wave* in Porto Alegre), offering audiences a kind of preview of what CEN will become from 2014: an audiovisual festival occurring every two years for a longer period, in which it will definitively leave the cinema auditorium to occupy and reoccupy other spaces in the city with selected and invited works and special programmes.

Cine Esquema Novo is: Alisson Avila, Gustavo Spolidoro, Jaqueline Beltrame, Morgana Rissinger and Ramiro Azevedo.

www.cineesquemanovo.org

### Em Cena

Created in 1994, the Porto Alegre Em Cena theatre festival has always stood out for the ground breaking boldness of its program and its immeasurable contribution to the dramatic arts in Rio Grande do Sul. Bringing to the city some of the most important theatre, music and dance groups not

just from Brazil but worldwide, it is now a cultural and artistic reference point in the city. The festival is organised by the Municipality through the Culture Secretariat.

Offering audiences around fifty performances every year at accessible prices in public squares, theatres and alternative spaces throughout the city, Em Cena receives an average of 100,000 spectators for each edition. For a one-month period the city becomes the stage and debating table for theatre professionals and performers discussing, interpreting, acting, questioning, diversifying languages, expanding horizons, seeding changes, discussing proposals and above all captivating Rio Grande do Sul audiences. And Porto Alegre Em Cena has taken up the task of each year being the Brazilian festival that presents the best of domestic and international theatre production, in its fullness and diversity of styles and setting the stage for unprecedented performances in Brazil.

### Fantaspoa

Fantaspoa [the Porto Alegre International Fantastic Film Festival] is a pioneering event for fantastic film in Brazil. Organised annually since 2005, nine editions have now taken place and the festival is increasingly establishing itself as the biggest festival of its kind in Latin America, having shown more than 1,300 films from more than 60 countries (650 of which have been feature-length films) in the presence of more than 200 guests – around 120 from abroad – and more than 35,000 spectators.

In addition to disseminating this kind of world film, Fantaspoa also invests in activities such as workshops, technical courses and debates for forming new audiences and professionals. The curatorial focus of the Fantaspoa programme is recognised mainly for showing previously unseen work in Latin America and keeping up with the global trends of film production, consisting of distinctive, highly authorial works of artistic merit. In this way the event’s

de público e de profissionais, como oficinas, cursos teóricos e debates. Com foco curatorial, a programação do Fantaspoa é reconhecida por ser majoritariamente inédita na América Latina e acompanhar as tendências da produção mundial de cinema, sendo composta por obras diferenciadas, de alto teor autoral e relevância artística. Assim, a diretoria do evento cumpre o seu objetivo de tornar a cidade de Porto Alegre cada vez mais relevante no cenário internacional de festivais de cinema.

#### **Fundação Vera Chaves Barcellos**

A Fundação Vera Chaves Barcellos – FVCB é uma instituição privada, sem fins lucrativos, voltada à arte contemporânea e que tem como missão a preservação, pesquisa e difusão da obra da artista Vera Chaves Barcellos, assim como o estímulo à criação artística, à investigação e ao debate, em especial, sobre arte contemporânea.

Atualmente, possui em seu acervo de cerca de 1.800 obras de artistas nacionais e estrangeiros, conservando a memória cultural artística da produção contemporânea e promovendo sua visibilidade, por meio de exposições, seminários e debates.

A FVCB está sediada em dois locais: em Porto Alegre, onde se encontram o Centro de Documentação e Pesquisa (aberto ao público para consultas) e a administração; e em Viamão, a 22 km de Porto Alegre, onde estão localizadas a reserva técnica (que abriga o acervo de obras) e a Sala dos Pomares (constituída de uma sala de exposições e salas multiuso).

#### **Galeria Mamute**

A Galeria Mamute ([www.galeriamamute.com.br](http://www.galeriamamute.com.br)) é um espaço cultural destinado à criação, produção e circulação das artes, com ênfase na imagem-movimento. Tem compromisso com a prática e reflexão nas artes visuais e suas relações com as demais criações artísticas contemporâneas. Promove exposições, mostras, cursos, palestras, intercâmbios e residências artísticas.

Entre seus projetos destacam-se:

Núcleo de Vídeo RS  
([www.nucleovideos.com.br](http://www.nucleovideos.com.br)) – centro

de geração e difusão do conhecimento sobre a imagem-movimento, com o objetivo de reunir artistas, pesquisadores e profissionais desse segmento, oportunizando o convívio, o diálogo e a troca de experiências entre os envolvidos;

Coletânea Processos de Criação ([www.processosdecriacao.com.br](http://www.processosdecriacao.com.br)) – projeto para realização de uma série de filmes documentários de curta-metragem, que tem como objetivo retratar o processo de criação de artistas gaúchos contemporâneos de diversas áreas;

Sala do Artista - escritório de arte que representa artistas renomados e iniciantes talentosos, com obras em diversos suportes, disponíveis à aquisição.

Sob a direção da artista visual e documentarista Niura Borges, é a primeira galeria de arte com investigação de linguagem em vídeo, cinema e novas mídias.

A Galeria Mamute foi contemplada com o VII Prêmio Açorianos de Artes Plásticas, como Destaque em Espaço Institucional.

programación del Fantaspoa es reconocida por ser mayormente inédita en América Latina y acompañar las tendencias de la producción mundial de cine, compuesta por obras diferenciadas, de alto grado autoral y relevancia artística. De este modo, la dirección del evento cumple su objetivo de tornar a la ciudad de Porto Alegre cada vez más relevante en el escenario internacional de festivales de cine.

#### **Fundação Vera Chaves Barcellos**

La Fundación Vera Chaves Barcellos – FVCB es una institución privada, sin fines de lucro, dedicada al arte contemporáneo y tiene como misión la preservación, investigación y difusión de la obra de la artista Vera Chaves Barcellos, como también estimular la creación artística, la investigación y especialmente el debate sobre el arte contemporáneo.

Actualmente, cuenta en su acervo con alrededor de 1.800 obras de artistas nacionales y extranjeros, conservando la memoria cultural artística de la producción contemporánea y promoviendo su visibilidad, por medio de exposiciones, seminarios y debates.

La FVCB tiene su sede en dos locales: en Porto Alegre, donde están su centro de documentación e investigación (abierto al público para consultas) y la administración; y en Viamão, a 22 km de Porto Alegre, donde están localizadas la reserva técnica (que abriga el acervo de obras) y la Sala dos Pomares (constituida por una sala de exposiciones y salas multiuso).

#### **Galeria Mamute**

La Galeria Mamute ([www.galeriamamute.com.br](http://www.galeriamamute.com.br)) es un espacio cultural para la creación, producción y difusión de las artes, con énfasis en la imagen-movimiento. Está comprometido con la práctica y la reflexión en las artes visuales y sus relaciones con otras creaciones artísticas contemporâneas. Promueve exposiciones, espectáculos, cursos, conferencias, residencias de artistas e intercambios.

Entre sus proyectos se encuentran:

Núcleo de Vídeo RS  
([www.nucleovideos.com.br](http://www.nucleovideos.com.br)) - centro

de producción y difusión de conocimientos sobre la imagen-movimiento, con el objetivo de reunir a artistas, investigadores y profesionales de este segmento, proporcionando la oportunidad para la comunión, el diálogo y el intercambio de experiencias entre los participantes;

Coletânea Processos de Criação ([www.processosdecriacao.com.br](http://www.processosdecriacao.com.br)) - proyecto para llevar a cabo una serie de documentales de cortometrajes, que pretende retratar el proceso de creación de artistas gauchos contemporâneos de diferentes campos;

Sala do Artista - Escritorio de arte que representa artistas renombrados y nuevos talentos, con obras en diversos medios de comunicación disponibles para la adquisición.

Bajo la dirección de la artista visual y cineasta Niura Borges, es la primera galería de arte orientada hacia el lenguaje y la investigación de vídeo, cine y nuevos medios.

La Galeria Mamute fué contemplada con el VII Premio Açorianos de Artes Plásticas como figura en destaque en el Área Institucional.

organising team is fulfilling its aim of making Porto Alegre an increasingly significant player on the international film-festival scene.

#### **Fundação Vera Chaves Barcellos**

The Fundação Vera Chaves Barcellos – FVCB is a private non-profit institution focused on contemporary art and with a mission for conserving, researching and disseminating the work of Vera Chaves Barcellos and fostering artistic creation, investigation and debate, particularly about contemporary art.

Its collection currently holds around 1,800 works by Brazilian and foreign artists, preserving the cultural and artistic memory of contemporary production and promoting its visibility through exhibitions, lectures and debates.

The FVCB has two bases: the Documentation and Research Centre is open to the public for consultation in Porto Alegre, together with the Administrative centre, while the technical archive (which houses the collection) and the Sala dos Pomares (with an exhibition space and multi-use rooms) is located in Viamão, 22 km from Porto Alegre.

#### **Mamute Gallery**

Mamute is a cultural space which houses art creation, production and circulation, with special attention in movement-image. It is committed with the practice of and the reflection about visual arts and its relationship with other contemporary artistic creations. The Gallery promotes exhibitions, courses, lectures, exchanges and artistic residence.

Some of the projects of the Mamute Gallery follow next:

Núcleo de Vídeo RS  
([www.nucleovideos.com.br](http://www.nucleovideos.com.br)) – ground for creation and spread of movement-image knowledge, aiming to gather artists, researchers and experts, providing opportunities for the acquaintanceship, dialogue and experience exchange;

Coletânea Processos de Criação (Creation Processes Collection) ([www.processosdecriacao.com.br](http://www.processosdecriacao.com.br)) – a short documentaries’ production project which has the objective

of showing the creation process of southern Brazilian contemporary artists of several areas;

Sala do Artista (Artist’s Room) – art office that represents renowned artists and talented beginners, with works on many formats, which are available for acquiring.

Under Niura Borges’s direction, an artist into documentaries and visual arts, Mamute Gallery is the first art gallery with video, cinema and new media’s study.

The Mamute Gallery was awarded with the VII Açorianos Award of Visual Arts, as Institutional Space Featured.

## Parceiros do Máquinas da Imaginação

### Gerdau

A Gerdau é líder no segmento de aços longos nas Américas e uma das principais fornecedoras de aços longos especiais do mundo. Com mais de 45 mil colaboradores, possui operações industriais em 14 países – nas Américas, na Europa e na Ásia –, as quais somam uma capacidade instalada superior a 25 milhões de toneladas por ano. É a maior recicladora da América Latina e, no mundo, transforma, anualmente, milhões de toneladas de sucata em aço, reforçando seu compromisso com o desenvolvimento sustentável das regiões onde atua. Com de mais de 130 mil acionistas, a Gerdau está listada nas bolsas de valores de São Paulo, Nova York e Madri.

### IRANI

Com produção integrada, florestas próprias e máquinas e equipamentos constantemente atualizados, há 72 anos, a IRANI produz papéis para embalagens, chapas e embalagens de papelão ondulado e resinas, assegurando o fornecimento de produtos provenientes de matéria-prima renovável com alta qualidade. A Celulose Irani é uma empresa do grupo Habitasul e na essência de seus negócios está o compromisso com a sustentabilidade que orienta todas as atividades da empresa.

### Petrobras

A Petrobras é uma empresa de energia que atua de forma integrada nas atividades de exploração e produção, refino, comercialização, transporte e petroquímica, distribuição de derivados, gás natural, biocombustíveis e energia elétrica. Atuando com competência, ética, cordialidade e respeito à diversidade, a companhia também é reconhecida como a maior patrocinadora de cultura no Brasil, com ações voltadas para a produção, difusão e circulação dos bens culturais, contribuindo para a formação de novos públicos e plateias. A participação no programa de comissões da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre está alinhada à política de patrocínio da Companhia, que visa

abrir espaço para a criação, estimulando não só o fazer artístico, mas buscando o fortalecimento das cadeias produtivas do setor cultural.

### Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS

Criada em 1948, a PUCRS é referência na educação superior e na pesquisa no país e no mundo. Uma universidade marista de excelência, orientada à formação integral da pessoa, na sua dimensão religiosa, humanista, científica, profissional e cidadã e que contribui para o desenvolvimento e para o progresso do Rio Grande do Sul e do Brasil.

A sinergia entre o conhecimento técnico-científico, fruto da pesquisa de nível mundial, e os laços de fraternidade estabelecidos em um ambiente acolhedor de diferentes pensamentos e culturas caracterizam a formação oferecida pela Universidade.

Situado em Porto Alegre, na capital mais ao sul do Brasil, o campus da PUCRS oferece uma verdadeira experiência universitária em um ambiente que propicia o aprendizado e o crescimento, combinando instalações amplas e modernas com um corpo docente altamente qualificado.

A PUCRS é um mundo, onde circulam diariamente milhares de pessoas. Um ambiente vivo, que cresce harmoniosamente em tamanho, complexidade e qualidade.

## Colaboradores Máquinas de la Imaginación

### Gerdau

Gerdau es líder en el segmento de aceros largos en el continente americano y una de las principales proveedoras de aceros largos especiales del mundo. Con más de 45 mil colaboradores, posee operaciones industriales en 14 países - en los continentes americano, europeo y asiático -, las que suman una capacidad instalada superior a 25 millones de toneladas al año. Es la mayor recicladora de Latinoamérica y, en el mundo, transforma, anualmente, millones de toneladas de chatarra en acero, reforzando su compromiso con el desarrollo sostenible de las regiones donde actúa. Con más de 130 mil accionistas, Gerdau está listada en las bolsas de valores de São Paulo, Nueva York y Madrid.

### IRANI

Con la producción integrada, bosques propios y aparatos constantemente actualizados, hace 72 años, IRANI produce envases de papel, placas y envases de cartón ondulado y de resinas, lo que garantiza el abastecimiento de productos de materias primas renovables con alta calidad. Celulose Irani es una empresa del grupo Habitasul y en el núcleo de su actividad está el comprometimiento con la sostenibilidad que guía todas las actividades de la empresa.

### Petrobras

Petrobras es una empresa de energía que actúa de modo integrado en las actividades de exploración y producción, refinería, comercialización, transporte y petroquímica, distribución de derivados, gas natural, biocombustibles y energía eléctrica. Actuando con competencia, ética, cordialidad y respeto a la diversidad, la compañía es reconocida también como la mayor patrocinadora de cultura en Brasil, con acciones enfocadas a la producción, difusión y circulación de los bienes culturales, contribuyendo a la formación de nuevos públicos y plateas. La participación en el programa de comisiones de la 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre está alineada a nuestra

política de patrocínio, que visa abrir espacios para la creación, estimulando no sólo el quehacer artístico, sino también buscando el fortalecimiento de las cadenas productivas del sector cultural.

### Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS

Creada en 1948, la PUCRS es referencia en educación universitaria y en investigación en el país y en el mundo. Una Universidad marista de excelencia, orientada a la formación integral de las personas, en su dimensión religiosa, humanista, científica, profesional y ciudadana y que contribuye al desarrollo y el progreso de Rio Grande do Sul y del Brasil.

La sinergia entre el conocimiento técnico-científico, fruto de la investigación de nivel mundial, y los lazos de fraternidad establecidos en un ambiente acogedor de diferentes pensamientos y culturas caracterizan la formación ofrecida por la Universidad.

Situado en Porto Alegre, en la capital más al sur de Brasil, el campus de la PUCRS ofrece una verdadera experiencia universitaria en un ambiente que propicia el aprendizaje y el crecimiento, combinando instalaciones amplias y modernas con un cuerpo docente altamente calificado.

Es un mundo, donde circulan diariamente miles de personas. Un ambiente vivo, que crece armoniosamente en tamaño, complejidad y calidad.

## Imagination Machines Partners

### Gerdau

Gerdau is a leading producer of long steel in the Americas and one of the largest suppliers of special steel in the world. With over 45,000 employees, it has industrial operations in 14 countries - in the Americas, Europe and Asia - which together represent an installed capacity of over 25 million metric tons of steel per year. It is the largest recycler in Latin America and around the world it transforms, each year, millions of metric tons of scrap into steel, reinforcing its commitment to sustainable development in the regions where it operates. With more than 130,000 shareholders, the Company is listed on the stock exchanges of São Paulo, New York and Madrid.

### IRANI

With integrated production, own forests and machinery and equipment constantly renovated, since 72 years ago, Irani produces packaging paper, plates and card board packaging and resins, ensuring the supply of products from renewable material with high quality. Celulose Irani is a company of the group Habitasul and at the core of its business there is the commitment to sustainability that guides all the company activities.

### Petrobras

Petrobras is an energy company engaged in integrated activities of exploration and production, refineries, marketing, transport and petrochemicals, distribution of derivatives, natural gas, biofuels and electricity. Operating competently, ethically, with civility and respect for diversity, the company is also known as the biggest sponsor of culture in Brazil, working towards the production, dissemination and circulation of cultural assets and contributing to the formation of new audiences. Participation in the 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre commissions programme is closely aligned with our sponsorship policies aimed at creating spaces for creation, fostering art practice and seeking to strengthen the chains of production within the culture sector.

### Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS

Founded in 1948, PUCRS is a reference in higher education and research in the country and in the world. A Marist university of excellence, aimed at the comprehensive education of our students, in their religious, humanistic, scientific, professional and citizen dimensions, and which contribute to the development and progress of Rio Grande do Sul and Brazil.

The synergy between technical and scientific knowledge, a result of world class research, and the bonds of fraternity established in a welcoming environment of different lines of thinking and cultures characterize the education offered by the University.

Located in Porto Alegre, the southernmost capital of Brazil, the PUCRS campus offers a true university experience in an environment that fosters learning and growth, combining extensive and modern facilities with a highly qualified faculty.

PUCRS is a microcosm of society, where thousands of people circulate daily. It is a living environment, growing harmoniously in size, complexity and quality.

## Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul

Os princípios norteadores da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul são: o foco na contribuição social, buscando reais benefícios para seus públicos, parceiros e apoiadores; a contínua aproximação com a criação artística contemporânea e seu discurso crítico; a transparência na gestão e em todas as suas ações; a prioridade de investimento em educação e consolidação da exposição como referência nos campos da arte, da educação e da pesquisa nessas áreas. A instituição trabalha pela universalização do acesso à arte e para contribuir de forma efetiva para o exercício da cidadania garantindo o acesso à cultura e à arte a milhares de pessoas, de forma gratuita.

### CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO Presidência Jorge Gerdau Johannpeter

Vice-Presidência  
Justo Werlang

Conselho  
Adelino Raymundo Colombo  
Beatriz Bier Johannpeter  
Elvaristo Teixeira do Amaral  
Evelyn Berg Ioschpe  
Hélio da Conceição Fernandes Costa  
Horst Ernst Volk  
Ivo Abrahão Nesralla  
Jayme Sirotsky  
Jorge Polydoro  
Julio Ricardo Andrighetto Mottin  
Liliana Magalhães  
Luiz Carlos Mandelli  
Patricia Fossati Druck  
Paulo César Brasil do Amaral  
Péricles de Freitas Druck  
Raul Anselmo Randon  
Renato Malcon  
Ricardo Vontobel  
Sérgio Silveira Saraiva  
William Ling

Conselho Fiscal  
Geraldo Toffanello  
Jairo Coelho da Silva  
José Benedicto Ledur  
Mário Fernando Fettermann Espindola  
Ricardo Russowsky  
Wilson Ling

## Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul

Los principios que orientan la Fundación Bienal de Artes Visuais do Mercosul son: el foco en la contribución social, buscando beneficios reales para su público, asociados y patrocinadores; la continua aproximación con la creación artística contemporánea y su discurso crítico; la transparencia en la gestión y en todas sus acciones; la prioridad de inversiones en educación y consolidación de la exposición como referencia en los campos del arte, la educación y de la investigación en esas áreas. La institución trabaja por la universalización del acceso al arte y para contribuir de modo efectivo con el ejercicio de la ciudadanía garantizando el acceso a la cultura y al arte a miles de personas, de modo gratuito.

### CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN Presidencia Jorge Gerdau Johannpeter

Vicepresidencia  
Justo Werlang

Consejo  
Adelino Raymundo Colombo  
Beatriz Bier Johannpeter  
Elvaristo Teixeira do Amaral  
Evelyn Berg Ioschpe  
Hélio da Conceição Fernandes Costa  
Horst Ernst Volk  
Ivo Abrahão Nesralla  
Jayme Sirotsky  
Jorge Polydoro  
Julio Ricardo Andrighetto Mottin  
Liliana Magalhães  
Luiz Carlos Mandelli  
Patricia Fossati Druck  
Paulo César Brasil do Amaral  
Péricles de Freitas Druck  
Raul Anselmo Randon  
Renato Malcon  
Ricardo Vontobel  
Sérgio Silveira Saraiva  
William Ling

Consejo Financiero  
Geraldo Toffanello  
Jairo Coelho da Silva  
José Benedicto Ledur  
Mário Fernando Fettermann Espindola  
Ricardo Russowsky  
Wilson Ling

## Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul

The guiding principles of the Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul are: focus on social contribution, seeking real benefits for its audiences, partners, and supporters; continuous engagement with contemporary art creation and its critical discourse; transparency in administration and all its actions; priority investment in education and consolidation of the exhibition as a reference point in the fields of art and education, and related research. The institution works towards universal access to art and makes an effective contribution to the exercise of citizenship, ensuring free access to culture and art for thousands of people.

### ADMINISTRATIVE COUNCIL Presidency Jorge Gerdau Johannpeter

Vice-Presidency  
Justo Werlang

Advisors  
Adelino Raymundo Colombo  
Beatriz Bier Johannpeter  
Elvaristo Teixeira do Amaral  
Evelyn Berg Ioschpe  
Hélio da Conceição Fernandes Costa  
Horst Ernst Volk  
Ivo Abrahão Nesralla  
Jayme Sirotsky  
Jorge Polydoro  
Julio Ricardo Andrighetto Mottin  
Liliana Magalhães  
Luiz Carlos Mandelli  
Patricia Fossati Druck  
Paulo César Brasil do Amaral  
Péricles de Freitas Druck  
Raul Anselmo Randon  
Renato Malcon  
Ricardo Vontobel  
Sérgio Silveira Saraiva  
William Ling

Financial Advisors  
Geraldo Toffanello  
Jairo Coelho da Silva  
José Benedicto Ledur  
Mário Fernando Fettermann Espindola  
Ricardo Russowsky  
Wilson Ling

<b>DIRETORIA</b> Presidência Patricia Fossati Druck	<b>ADMINISTRAÇÃO</b> Administrativo-Financeiro Volmir Luiz Gilioli – Coordenação Jordan de Souza dos Santos Luisa Schneider Mickael Kalil Wagner De Oliveira Pablo Rian Duarte de Souza Paula de Oliveira Paz Rodrigo Silva Brito Teresinha Abruzzi Pimentel
Vice-Presidência Renato Nunes Vieira Rizzo	
Diretoria André Jobim de Azevedo – Jurídico e Relações Institucionais Claudia Helena Plass – Logística Egon Kroeff – Comunicação e Marketing Heron Charneski – Sustentabilidade e Núcleo de Documentação e Pesquisa José Paulo Soares Martins – Gestão de Parcerias Maria Cecília Medeiros de Farias Kother – Diretora-conselheira Mathias Kisslinger Rodrigues – Administrativo-Financeiro e Governança	TI Diego Poschi Vergottini – Coordenação André Henrique Jochims
Conselho-Facilitador Beatriz Bier Johannpeter Justo Werlang Renato Malcon	Secretaria Mariana Vieira Vargas – Coordenação Andriele Viana Camilla Rossatto Collao Luisa Schuster Jorge Tatiana Machado Madella
Embaixadores da 9ª Bienal do Mercosul   Porto Alegre Anna Celina e Ricardo Felizzola Carina de Moura Ranzolin Caroline e Rodrigo Vontobel Daniela Johannpeter Debora Ioschpe Elena Sánchez-Fabres e Juan Garaizábal Elisabeth Araújo Pereira Leonor e Gilberto Schwartzmann Kitty e João Afonso de Assis Mariella Stock Rosa Helena Volk Ruy Lopes Filho e Arminda Lopes Vitor Raskin	Gestão de Parcerias Michele Loreto Alves – Coordenação
	Marketing Luciana Braun – Coordenação Helena Cardia - Produção Gráfica Manoela Carvalho Guariglia – Estagiária
	Imprensa Ariela Dedigo – Coordenação Júlia Franz – Estagiária Juliana Franzone – Redes Sociais
	Núcleo de Documentação e Pesquisa Vanessa Silveira Fagundes
	Consultoria Jurídica em Propriedade Intelectual Rodrigo Azevedo – Silveiro Advogados
	Consultoria Jurídica Carlos Fernando Souto - Souto Correa & Amaral Advogados Faraco de Azevedo - Advogados Ruy Remy Rech

<b>DIRECCIÓN</b> Presidencia Patricia Fossati Druck
Vicepresidencia Renato Nunes Vieira Rizzo
Dirección André Jobim de Azevedo – Relaciones Jurídicas e Institucionales Claudia Helena Plass – Logística Egon Kroeff – Comunicación y Marketing Heron Charneski – Sostenibilidad e Investigación y Documentación José Paulo Soares Martins – Asociación de Gestión Maria Cecília Medeiros de Farias Kother – Consejero-Director Mathias Kisslinger Rodrigues – Administrativa y Gerencia
Asesoría Beatriz Bier Johannpeter Justo Werlang Renato Malcon
Embajadores 9ª Bienal do Mercosul   Porto Alegre Anna Celina y Ricardo Felizzola Carina de Moura Ranzolin Caroline y Rodrigo Vontobel Daniela Johannpeter Debora Ioschpe Elena Sánchez-Fabres y Juan Garaizábal Elisabeth Araújo Pereira Leonor y Gilberto Schwartzmann Kitty y João Afonso de Assis Mariella Stock Rosa Helena Volk Ruy Lopes Filho y Arminda Lopes Vitor Raskin

<b>ADMINISTRACIÓN</b> Administración Financiera Volmir Luiz Gilioli – Coordinación Jordan de Souza dos Santos Luisa Schneider Mickael Kalil Wagner De Oliveira Pablo Rian Duarte de Souza Paula de Oliveira Paz Rodrigo Silva Brito Teresinha Abruzzi Pimentel
TI Diego Poschi Vergottini – Coordinación André Henrique Jochims
Secretariado Mariana Vieira Vargas – Coordinación Andriele Viana Camilla Rossatto Collao Luisa Schuster Jorge Tatiana Machado Madella
Asociación de Gestión Michele Loreto Alves – Coordinación
Marketing Luciana Braun – Coordinación Helena Cardia - Producción Gráfica Manoela Carvalho Guariglia – Pasante
Prensa Ariela Dedigo – Coordinación Júlia Franz – Pasante Juliana Franzone – Redes Sociales
Investigación y Documentación Vanessa Silveira Fagundes
Asesoría Jurídica en Propiedad Intelectual Rodrigo Azevedo – Silveiro Advogados
Asesoría Jurídica Carlos Fernando Souto - Souto Correa & Amaral Advogados Faraco de Azevedo - Advogados Ruy Remy Rech

<b>MANAGING BOARD</b> Presidency Patricia Fossati Druck
Vice-Presidency Renato Nunes Vieira Rizzo
Directorship André Jobim de Azevedo – Legal and Institutional Relations Claudia Helena Plass – Logistics Egon Kroeff – Communication and Marketing Heron Charneski – Sustainability and Research and Documentation José Paulo Soares Martins – Partnership Management Maria Cecília Medeiros de Farias Kother – Advisor-Director Mathias Kisslinger Rodrigues – Administrative-Financial and Governance
Advisors Beatriz Bier Johannpeter Justo Werlang Renato Malcon
Ambassadors 9th Bienal do Mercosul   Porto Alegre Anna Celina and Ricardo Felizzola Carina de Moura Ranzolin Caroline and Rodrigo Vontobel Daniela Johannpeter Debora Ioschpe Elena Sánchez-Fabres and Juan Garaizábal Elisabeth Araújo Pereira Leonor and Gilberto Schwartzmann Kitty and João Afonso de Assis Mariella Stock Rosa Helena Volk Ruy Lopes Filho and Arminda Lopes Vitor Raskin

<b>MANAGEMENT</b> Administrative-Financial Volmir Luiz Gilioli – Coordination Jordan de Souza dos Santos Luisa Schneider Mickael Kalil Wagner De Oliveira Pablo Rian Duarte de Souza Paula de Oliveira Paz Rodrigo Silva Brito Teresinha Abruzzi Pimentel
TI Diego Poschi Vergottini – Coordination André Henrique Jochims
Secretary Mariana Vieira Vargas – Coordination Andriele Viana Camilla Rossatto Collao Luisa Schuster Jorge Tatiana Machado Madella
Partnership Management Michele Loreto Alves – Coordination
Marketing Luciana Braun – Coordination Helena Cardia - Graphic Production Manoela Carvalho Guariglia – Intern
Press Ariela Dedigo – Coordination Júlia Franz – Intern Juliana Franzone – Social Networks
Research and Documentation Vanessa Silveira Fagundes
Legal Advice on Intellectual Property Rodrigo Azevedo – Silveiro Advogados
Legal Advice Carlos Fernando Souto - Souto Correa & Amaral Advogados Faraco de Azevedo - Advogados Ruy Remy Rech



## 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre

Se o clima for favorável

**CURADORIA**  
Direção Artística e Curadoria Geral  
Sofia Hernández Chong Cuy

Curador do Tempo  
Raimundas Malašauskas

Curadora de Base  
Mônica Hoff

Curador do Espaço  
Bernardo José de Souza

Curadoras da Nuvem  
Daniela Pérez  
Júlia Rebouças  
Sarah Demeuse

Curador Pedagógico da Nuvem  
Dominic Willsdon

Assistência  
Luísa Kiefer

**PROJETO PEDAGÓGICO**  
Coordenação Geral  
Mônica Hoff

Produção  
Gabriela Saenger Silva

Invenções Caseiras  
Luciane Bucksdricker – Produção  
Convocatória  
Carina Levitan - Produção Escola  
de Invenção  
Francesco Settineri – Assistência

Redes de Formação  
Potira Preiss – Polinizadora das Redes  
Diana Kolker Carneiro da Cunha –  
Formação de Mediadores da Terra  
Gabriela Bon – Formação de Mediadores  
da Nuvem  
Juliana Peppi – Produção  
Liege Ferreira – Produção  
Regina Martins de Castro - Produção  
Andressa Duarte – Produção  
Fabrício Sortica, Karine Storck, Helena  
Moschoutis, Cláudia Hamerski, Carolina  
Mendoza e Julia Brandimiller - Tutores  
Ensino a Distância

Projeto Marés  
Cristiane Barcellos - Produção  
Luciano Laner - Educador  
Rafael Silveira - Educador  
Letícia Bertagna - Educador  
Elizete Armando - Educador Ensino  
à Distância  
Estêvão Fontoura Haeser - Educador  
Ensino à Distância  
Marcelo Eugênio Pereira - Educador  
Ensino à Distância  
Ana Paula Monjeló Barcellos - Educador  
Ensino à Distância

Conversas de Campo  
Carla Borba – Produção

**INCENTIVADORES DO PROJETO  
PEDAGÓGICO**  
Incentivador Platina  
Triunfo Concepa

Incentivador Ouro  
Beatriz Bier Johannpeter  
Elvaristo Teixeira do Amaral  
Evelyn Noemi Berg Ioschpe  
Jayme Sirotsky  
Jorge Gerdau Johannpeter  
José Paulo Soares Martins  
Patrícia Fossati Druck  
Péricles de Freitas Druck  
Renato Malcon  
Sergio Silveira Saraiva

Incentivador Prata  
Constantino Andreis Zaffari

Incentivador Bronze  
Ana Elisa Estrela Ferreira

**PRODUÇÃO EXECUTIVA**  
Coordenação  
André Severo  
Germana Konrath

Produção Executiva  
Adauany Zimovski  
Gabriela Geier  
Jaqueline Beltrame  
Janaína Castoldi  
Marco Mafra  
Mariana Bogarín  
Natasha Jerusalinsky

## 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre

Si el tiempo lo permite

**CURADURÍA**  
Dirección Artística y Curaduría  
General  
Sofía Hernández Chong Cuy

Curador del Tiempo  
Raimundas Malašauskas

Curadora de Base  
Mônica Hoff

Curador del Espacio  
Bernardo José de Souza

Curadoras de la Nube  
Daniela Pérez  
Júlia Rebouças  
Sarah Demeuse

Curador Pedagógico de la Nube  
Dominic Willsdon

Asistencia  
Luísa Kiefer

**PROYECTO PEDAGÓGICO**  
Coordinación General  
Mônica Hoff

Producción  
Gabriela Saenger Silva

Inventos Caseros  
Luciane Bucksdricker – Producción  
Convocatoria  
Carina Levitan - Producción Escuela  
de Invención  
Francesco Settineri – Asistencia

Redes de Formación  
Potira Preiss – Polinizadoras de  
las Redes  
Diana Kolker Carneiro da Cunha –  
Formación de Mediadores de la Terra  
Gabriela Bon – Formación de Mediadores  
de la Nube  
Juliana Peppi – Producción  
Liege Ferreira – Producción  
Regina Martins de Castro - Producción  
Andressa Duarte – Producción  
Fabrício Sortica, Karine Storck, Helena  
Moschoutis, Cláudia Hamerski, Carolina  
Mendoza y Julia Brandimiller - Tutores  
Enseñanza a Distancia

Projeto Marés  
Cristiane Barcellos - Producción  
Luciano Laner - Educador  
Rafael Silveira - Educador  
Letícia Bertagna - Educador  
Elizete Armando - Educador Enseñanza  
a Distancia  
Estêvão Fontoura Haeser - Educador  
Enseñanza a Distancia  
Marcelo Eugênio Pereira - Educador  
Enseñanza a Distancia  
Ana Paula Monjeló Barcellos - Educador  
Enseñanza a Distancia

Conversaciones de Campo  
Carla Borba – Producción

**SOPORTE DEL PROYETO PEDAGÓGICO**  
Soporte Platino  
Triunfo Concepa

Soporte Oro  
Beatriz Bier Johannpeter  
Elvaristo Teixeira do Amaral  
Evelyn Noemi Berg Ioschpe  
Jayme Sirotsky  
Jorge Gerdau Johannpeter  
José Paulo Soares Martins  
Patrícia Fossati Druck  
Péricles de Freitas Druck  
Renato Malcon  
Sergio Silveira Saraiva

Soporte Plata  
Constantino Andreis Zaffari

Soporte Bronce  
Ana Elisa Estrela Ferreira

**PRODUCCIÓN EJECUTIVA**  
Coordinación  
André Severo  
Germana Konrath

Producción Ejecutiva  
Adauany Zimovski  
Gabriela Geier  
Jaqueline Beltrame  
Janaína Castoldi  
Marco Mafra  
Mariana Bogarín  
Natasha Jerusalinsky

## 9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre

Weather Permitting

**CURATORSHIP**  
Artistic Direction and Chief Curator  
Sofía Hernández Chong Cuy

Time Curator  
Raimundas Malašauskas

Ground Curator  
Mônica Hoff

Space Curator  
Bernardo José de Souza

Curatorial Cloud Fellows  
Daniela Pérez  
Júlia Rebouças  
Sarah Demeuse

Pedagogical Cloud Fellow  
Dominic Willsdon

Assistance  
Luísa Kiefer

**PEDAGOGICAL PROJECT**  
General Coordination  
Mônica Hoff

Production  
Gabriela Saenger Silva

Home Inventions  
Luciane Bucksdricker – Production  
Open Call  
Carina Levitan - Production School  
of Invention  
Francesco Settineri – Assistance

Cloud Formations  
Potira Preiss – Networks Pollinator  
Diana Kolker Carneiro da Cunha –  
Mediators of Earth Training  
Gabriela Bon – Mediators of Cloud  
Training  
Juliana Peppi – Production  
Liege Ferreira – Production  
Regina Martins de Castro - Production  
Andressa Duarte – Assistance  
Fabrício Sortica, Karine Storck, Helena  
Moschoutis, Cláudia Hamerski, Carolina  
Mendoza, Julia Brandimiller - Tutors  
Distance Learning

Projeto Marés  
Cristiane Barcellos - Production  
Luciano Laner - Educator  
Rafael Silveira - Educator  
Letícia Bertagna - Educador  
Elizete Armando - Educador Distance  
Learning  
Estêvão Fontoura Haeser - Educador  
Distance Learning  
Marcelo Eugênio Pereira - Educador  
Distance Learning  
Ana Paula Monjeló Barcellos - Educador  
Distance Learning

Field Conversations  
Carla Borba – Production

**PEDAGOGICAL PROJECT SUPPORT**  
Platinum Support  
Triunfo Concepa

Golden Support  
Beatriz Bier Johannpeter  
Elvaristo Teixeira do Amaral  
Evelyn Noemi Berg Ioschpe  
Jayme Sirotsky  
Jorge Gerdau Johannpeter  
José Paulo Soares Martins  
Patrícia Fossati Druck  
Péricles de Freitas Druck  
Renato Malcon  
Sergio Silveira Saraiva

Silver Support  
Constantino Andreis Zaffari

Copper Support  
Ana Elisa Estrela Ferreira

**EXECUTIVE PRODUCTION**  
Coordination  
André Severo  
Germana Konrath

Executive Production  
Adauany Zimovski  
Gabriela Geier  
Jaqueline Beltrame  
Janaína Castoldi  
Marco Mafra  
Mariana Bogarín  
Natasha Jerusalinsky

Assistência de Produção  
Carolina Garcia  
Emília Xavier Londero  
Fernanda Castilhos de Oliveira  
Gaston Santi Kremer  
Juliana Bittencourt  
Leandro Engelke  
Luiza Mendonça  
Paola Santi Kremer  
Renata Signoretti  
Tais Cardoso

**MUSEOGRAFIA**  
Coordenação Geral e Projeto  
Museográfico  
Edu Saorin

Planejamento Geral e Projeto  
Museográfico  
Michelle Sommer

Projeto Museográfico  
Alberto Gomez

Produção Executiva  
Bruna Bailune

Assistência de Museografia  
Ricardo Curti

Projeto Gráfico de Espaços  
Expositivos  
Teodoro Marques

**EDITORIAL**  
Coordenação  
Luiza Proença

Produção  
Ricardo Romanoff

Assistência de Produção  
Ulisses Carrilho

**IDENTIDADE GRÁFICA E DESIGN**  
Project Projects, New York

**WEBSITE**  
Box 3

**AGÊNCIA DE PROPAGANDA**  
DM9Sul

**PARTICIPAÇÕES NA CONSTRUÇÃO  
DO PROJETO**  
Adriana Martorano Vieira  
Cléofas Sates Manfio  
Ethiene Furtado Nachtigall Decker  
Fabiola Dornelles Molina  
Fernanda Ott

Guilherme França Morais  
Juliana Claus Prato  
Karina Roman  
Maria Fabrício Martins Bastos  
Meg Turatti Peres  
Neusa Galli Fróes  
Rafaela Castro  
Pedro Paulo da Rocha Ribeiro

Asistencia de Producción  
Carolina Garcia  
Emília Xavier Londero  
Fernanda Castilhos de Oliveira  
Gaston Santi Kremer  
Juliana Bittencourt  
Leandro Engelke  
Luiza Mendonça  
Paola Santi Kremer  
Renata Signoretti  
Tais Cardoso

**MUSEOGRAFÍA**  
Coordinación General  
y Proyecto Museográfico  
Edu Saorin

Planeamiento General  
y Proyecto Museográfico  
Michelle Sommer

Proyecto Museográfico  
Alberto Gomez

Producción Ejecutiva  
Bruna Bailune

Asistencia de Museografia  
Ricardo Curti

Proyecto gráfico de espacios  
Teodoro Marques

**EDITORIAL**  
Coordinación  
Luiza Proença

Producción  
Ricardo Romanoff

Asistencia de Producción  
Ulisses Carrilho

**IDENTIDAD GRÁFICA Y DISEÑO**  
Project Projects, New York

**WEBSITE**  
Box 3

**AGENCIA DE PROPAGANDA**  
DM9Sul

**PARTICIPACIONES EN LA CONSTRUCCIÓN  
DEL PROYECTO**  
Adriana Martorano Vieira  
Cléofas Sates Manfio  
Ethiene Furtado Nachtigall Decker  
Fabiola Dornelles Molina  
Fernanda Ott  
Guilherme França Morais

Juliana Claus Prato  
Karina Roman  
Maria Fabrício Martins Bastos  
Meg Turatti Peres  
Neusa Galli Fróes  
Rafaela Castro  
Pedro Paulo da Rocha Ribeiro

Production Assistance  
Carolina Garcia  
Emília Xavier Londero  
Fernanda Castilhos de Oliveira  
Gaston Santi Kremer  
Juliana Bittencourt  
Leandro Engelke  
Luiza Mendonça  
Paola Santi Kremer  
Renata Signoretti  
Tais Cardoso

**EXHIBITION DESIGN**  
General Coordination and  
Exhibition Design  
Edu Saorin

General Planning and  
Exhibition Design  
Michelle Sommer

Exhibition Design  
Alberto Gomez

Executive Production  
Bruna Bailune

Exhibition Design Assistance  
Ricardo Curti

Exhibition Graphic Design  
Teodoro Marques

**EDITORIAL**  
Coordination  
Luiza Proença

Production  
Ricardo Romanoff

Production Assistance  
Ulisses Carrilho

**VISUAL IDENTITY AND DESIGN**  
Project Projects, New York

**WEBSITE**  
Box 3

**ADVERTISING**  
DM9Sul

**PARTICIPATIONS IN THE PROJECT**  
Adriana Martorano Vieira  
Cléofas Sates Manfio  
Ethiene Furtado Nachtigall Decker  
Fabiola Dornelles Molina  
Fernanda Ott  
Guilherme França Morais  
Juliana Claus Prato

Karina Roman  
Maria Fabrício Martins Bastos  
Meg Turatti Peres  
Neusa Galli Fróes  
Rafaela Castro  
Pedro Paulo da Rocha Ribeiro

Catálogo Uma seleção de pensamentos, imagens e materiais daqueles que participaram e inspiraram a 9ª Bienal do Mercosul   Porto Alegre, de 13 de setembro a 10 de novembro de 2013.	Papel Capa, Duplex 275g Miolo, Offset 90g e Couchê 150g
Organização Luiza Proença Sarah Demeuse Sofia Hernández Chong Cuy	© 2013, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul
Textos Bernardo José de Souza Daniela Pérez Dominic Willsdon Eduardo Bueno Júlia Rebouças Mônica Hoff Raimundas Malašauskas Sarah Demeuse Sofia Hernández Chong Cuy	Todos os direitos reservados. A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação de direitos autorais.  Todos os esforços foram feitos para identificar os detentores dos direitos dos conteúdos reproduzidos. Estamos prontos para corrigir eventuais falhas ou omissões em futuras edições.  Nesta edição, respeitou-se o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.
Coordenação Luiza Proença	Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Produção Ricardo Romanoff	S437 Se o clima for favorável : 9ª Bienal do Mercosul Porto Alegre = Si el tiempo lo permite : 9ª Bienal do Mercosul Porto Alegre = Weather Permitting : 9th Bienal do Mercosul Porto Alegre. – 1. ed. – Porto Alegre : Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2013. 552 p. : il. ; 21 × 28 cm + 6 encartes.
Design Project Projects, New York	ISBN 978-85-99501-35-1 Obra trilingue: português, espanhol e inglês. Possui 6 encartes com ensaios de artistas.
Tradução Almudena Ortega Bruno Cobalchini Mattos Daniel Lühmann Marcos Brias Maria Sol Casal Marcela Quiroz Luna Nick Rands Richard Moszka	1. Arte – Catálogo. I. Bienal do Mercosul (9. : 2013 : Porto Alegre, RS). II. Si el tiempo lo permite : 9ª Bienal do Mercosul Porto Alegre. III. Weather Permitting : 9th Bienal do Mercosul Porto Alegre.
Revisão e preparação Arely Ramirez Gabriela Petit Lyra Kilston Regina Stocklen	CDU 7(083.824)
Produção Gráfica Helena Cardia	Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul Rua Bento Martins, 24, sala 1201 90010-080—Porto Alegre—RS, Brasil bienalmercosul.art.br
Tipografia Porto Alegre, Project Projects, 2012 Maison Neue, Timo Gaessner, 2012 Eames Century Modern, House Industries, 2010	
Impressão Pallotti, São Leopoldo-RS	

Catálogo Una selección de pensamientos, imágenes y materiales de los que participaron y inspiraron la 9ª Bienal do Mercosul   Porto Alegre, del 13 de setiembre al 10 de noviembre de 2013.	Papel Cubierta, Duplex 275g Interior, Offset 90g y Cuché 150g
Organización Luiza Proença Sarah Demeuse Sofia Hernández Chong Cuy	© 2013, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul
Textos Bernardo José de Souza Daniela Pérez Dominic Willsdon Eduardo Bueno Júlia Rebouças Mônica Hoff Raimundas Malašauskas Sarah Demeuse Sofia Hernández Chong Cuy	Todos los derechos reservados. Ninguna parte de este libro puede ser reproducida por ningún proceso, en ninguna forma ni por ningún medio, sin permiso previo por escrito del editor.  Han sido hecho todos los esfuerzos posibles para identificar a los propietarios de los derechos de los contenidos reproducidos. Estamos a disposición para corregir eventuales faltas u omisiones en futuras ediciones.
Coordinación Luiza Proença	Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul Rua Bento Martins, 24, sala 1201 90010-080—Porto Alegre—RS, Brasil bienalmercosul.art.br
Producción Ricardo Romanoff	
Diseño Project Projects, New York	
Traducción Almudena Ortega Bruno Cobalchini Mattos Daniel Lühmann Marcos Brias Maria Sol Casal Marcela Quiroz Luna Nick Rands Richard Moszka	
Revisión y Corrección de Estilo Arely Ramirez Gabriela Petit Lyra Kilston Regina Stocklen	
Producción Gráfica Helena Cardia	
Tipografía Porto Alegre, Project Projects, 2012 Maison Neue, Timo Gaessner, 2012 Eames Century Modern, House Industries, 2010	
Impresión Pallotti, São Leopoldo-RS	

The Catalog A selection of thoughts, pictures, and materials by those who participated and inspired the 9th Bienal do Mercosul   Porto Alegre, from September 13 through November 10, 2013.	Paper Cover, Duplex 275g Interior, Offset 90g and Couche 150g
Organization Luiza Proença Sarah Demeuse Sofia Hernández Chong Cuy	© 2013, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul
Texts Bernardo José de Souza Daniela Pérez Dominic Willsdon Eduardo Bueno Júlia Rebouças Mônica Hoff Raimundas Malašauskas Sarah Demeuse Sofia Hernández Chong Cuy	All rights reserved. Except for the purposes of review or criticism, no part of this publication may be reproduced or used in any form by electronic or mechanical means, including photocopying, recording, and information storage or retrieval, without permission in writing from the publisher.  The editors have made considerable effort to contact copyright holders and to secure permission prior to publication. Any copyright holder who remains unacknowledged may notify the publisher, who will correct the oversight at the earliest opportunity.
Coordination Luiza Proença	Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul Rua Bento Martins, 24, 1201 90010-080—Porto Alegre—RS, Brazil bienalmercosul.art.br
Production Ricardo Romanoff	
Design Project Projects, New York	
Translation Almudena Ortega Bruno Cobalchini Mattos Daniel Lühmann Marcos Brias Maria Sol Casal Marcela Quiroz Luna Nick Rands Richard Moszka	
Proofreading and Copyediting Arely Ramirez Gabriela Petit Lyra Kilston Regina Stocklen	
Graphic Production Helena Cardia	
Typefaces Porto Alegre, Project Projects, 2012 Maison Neue, Timo Gaessner, 2012 Eames Century Modern, House Industries, 2010	
Printer Pallotti, São Leopoldo-RS	

## Agradecimentos especiais

## Agradecimientos especiales

## Special Acknowledgements

### Grupo Habitasul

Adriana Cauduro e Luiz Carlos Mandelli  
Alexandra Gros e Luiz Müssnich  
Anna Cláudia e Flávio Rocha  
Christina Bicalho  
Elisa Mofarrej e Amaury Fonseca Junior  
Fundación Alumnos, México  
Gina e Dario Galvão  
Helena Simões Pessoa Queiroz  
Luís Salles e Rosana Salles  
Maythe e Anderson Birman  
Medabil S.A.  
Flávia Velloso e João Mauricio Teixeira da Costa  
Patronato de Arte Contemporâneo, México  
Puras Fo  
Sabrina e Aluizio Ribeiro  
Travel Mix

Aliança Francesa Porto Alegre  
Art Council England  
Associação Brasileira de Arte Contemporânea | ABACT  
Australian Government  
Australia Council for the Arts  
Azul - Linhas Aéreas Brasileiras  
Banca São Paulo Sul Flores  
Bolsa de Arte de Porto Alegre  
Chocolate Caseiro Lugano  
Constantino Café  
Consulado Geral do México em São Paulo  
Dimed S/A - Distribuidora de Medicamentos  
Everest Porto Alegre Hotel  
Évora S.A. - Instituto Ling  
Federação das Associações Empresariais do RS - Federasul  
Fundação Iberê Camargo  
Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts  
Grupo A  
Grupo Press Gastronomia  
Institut Français (Paris)  
Ivo Rizzo - Construtora e Incorporadora  
Kurtel - Centro Médico de Longevidade | SPA  
Laurentia Vinhedos do Brasil  
Ministério da Cultura na Colômbia  
Mondrian Foundation  
Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MACRS  
Porto Alegre City Hotel  
Porto Brasil Viagens e Turismo Ltda  
Rede Plaza de Hotéis  
Safe Park  
Secretaria de Cultura de la Nación (Argentina)  
Solidi Engenharia e Construções Ltda  
Sotheby's  
Terrunyo Vinhos  
Vértice Iluminação  
Viajando com Arte  
Victorian Government through Arts (Austrália)  
Vinícola Pericó

Adamastor Humberto Pereira  
Adriane Kiperman Rojas  
Adrianna Druck de Oliveira Souto  
Afonso Antunes Motta  
Ailton Morais  
Alan Peipkin  
Alfredo Carlos Fedrizzi  
Alfredo Nicolaiewsky  
Alice Bemvenuti  
Allan Schwartzmann  
Alua Kopstein  
Amadeus Queiroz  
Ana Aita  
Ana Amélia Lemos  
Ana Claudia Costa  
Ana Lucia Goelzer Meira  
Andre Venzon  
Andrea Druck  
Angela Plass  
Arlene Lubianca  
Augusto César Strepell  
Barbara Fischer  
Beatriz Amaral  
Bernardo Kroeff  
Bruna Leite Hertz  
Bruna Queiroz  
Bruna Wulff Fetter  
Bruno Lopes  
Cacilda e Roberto Teixeira da Costa  
Caetana Fossati Druck  
Carla Braga  
Carla Hunsch  
Carla Tellini  
Carlos Araújo  
Carlos Trevi  
Carmem Luiza Conter Ferrão  
Catarina Costa  
Cecilia Schiavon  
Celso Alberici  
Cesar Castellán  
Clarisse Almeida  
Clarisse Linhares  
Claudio Eizirik  
Cristiano Kroeff  
Daiane Rios O. Valerim  
Daniel Schmit  
Denise Rotta Pereira  
Dorinha Piltcher

Doris Hexsel  
Eduardo Haesbaert  
Eduardo Veras  
Eládio Brasil  
Eleonora Fabre  
Elisabet Fleck Diefenthaler  
Elone Vontobel  
Ernani Almeida  
Ernesto Oderich  
Eungie Joo  
Eva Sopher  
Fernanda Feitosa e Heitor Martins  
Fernanda Lopes  
Fernanda Machado  
Fernando Antonio Lucchese  
Fernando Azevedo Marins  
Flavio Scaff  
Flávio Sehn  
Franklin Pedroso  
Gabriel Pérez-Barreiro  
Gaudêncio Fidélis  
Gelson Radaelli  
Glaci Jacinta Klein  
Gustavo Schneider  
Hans-Ulrich Obrist  
Hector Silveira  
Heloisa Gomes  
Homero Aita  
Iara Kruchin  
Idelurdes dos Santos  
Iris Natalie Kaufmann  
Isabel Bohrer  
Isabelle Calderon Isdra Rajchenberg  
Jaqueline Meneguetti  
Jaqueline Testa  
Jeferson Assunção  
João Aparecido de Lima  
João Jacob Vontobel  
João Pedro Lamana Paiva  
Jochen Volz  
José Carlos Estefenon  
José Luiz Sperb  
José Roca  
Josiane Castro  
Julia Strepell  
Kaeterli Becker  
Karin Moraes  
Katia Mindlin Leite Barbosa

Leila Castellan  
Leonardo Fossati Pinto  
Letícia Remião  
Lisiane Rocha  
Livia Memeis  
Luciane Falcão  
Lucina Vaeslene  
Luisa Melo  
Luiz Antônio de Assis Brasil  
Luiz Medina  
Manoel Rotta Pereira  
Mara Rubia Andre Alves De Lima  
Marcela Leal  
Marcelo Braga  
Marcelo Castiglia  
Marcelo Schiavon  
Márcia Faria e Wagner Martins  
Márcia Regina Bertotto  
Marciano Testa  
Marcio Chardosin  
Márcio Tavares  
Marco Lopes  
Marga Pasquali Kroeff  
Margarete Moraes  
Maria Aparecida Duarte  
Maria Beatriz Rotta Pereira  
Maria Cecília Sperb  
Maria das Graças Santana Bueno  
Maria Gabriela Saldanha  
Maria Helena Oderich  
Maria Hilda Pinto  
Maria Margarita Santi de Kremer  
Maria Queiroz  
Maria Teresa Igel  
Maria Teresa Lima  
Maria Virginia Vasconcelos  
Mariana Lini  
Marilene Bittencourt  
Marina Fossati Druck  
Marina Sirotsky  
Mário Englert  
Marisa Eizirik  
Marli Dischinger  
Marta Biavaschi  
Milena Fischer  
Miltinho Talaveira  
Moacyr Kruchin  
Mylene Rizzo

Ney Amaral  
Patrice Gaidzinski  
Patricia Gomes  
Patricia Guimarães  
Patrick Lucchese  
Paulo Gasparotto  
Paulo Gomes  
Paulo Herkenhoff  
Paulo Renato Rodrigues  
Pedro Kopstein  
Péricles Druck Neto  
Priscila Pereira da Silva  
Renato Plass  
Ricardo Coelho  
Ricardo Luiz Pessoa de Queiroz  
Ricardo Ohtake  
Ricardo Ranzolin  
Roberta Jalfim  
Roberto Sirotsky  
Roberto Soares de Campos  
Rodrigo Moura  
Rogério Concli  
Roni Gomes  
Roque Jacoby  
Rudi Araújo Kother  
Salete Pereira  
Sebastião Melo  
Silvana Trindade Bock  
Sílvia Russowsky  
Simão Piltcher  
Susana Estefenon  
Suzana Villas Boas  
Suzy Vellinho  
Tássia Skolaude  
Thiago Marques  
Tonico Alvares  
Vânia Conde  
Vanius Hoewell  
Vera Lannes  
Vera Silveira  
Viviane Treméa  
Walter Karwatzki  
Yara Paiva



## Agradecimentos projeto pedagógico

## Agradecimientos proyecto pedagógico

## Acknowledgments Pedagogical Project

Ação Nascente Maquiné – ANAMA  
AMA - Amigos do Meio Ambiente  
Associação Beneficente Nossa Senhora da Assunção -ABENSA  
Braskem  
CECLIMAR  
Centro Cultural CEEE Erico Veríssimo  
Centro de Referência Hidrográfica do Lago Guaíba  
Centro Integrado de Comando Porto Alegre - CEIC/POA  
Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho  
Cesmar - Centro Social Marista  
CMPC Celulose Rio-grandense  
Coletivo E  
Companhia Rio-grandense de Mineração  
Comunidade Tekoá Pindó Mirim  
CTG Saudades do Pago  
DEP  
Departamento Municipal de Cultura de Tramandaí  
DMAE - Divisão de Pesquisa e Comunicação Social  
Empresa Maia Ambiental  
Empresa Vida  
Escola Amigos do Verde  
Escola Estadual de Ensino Médio Ildefonso Simões Lopes  
Escola Frei Pacífico  
Estação Experimental Agronômica ETE Restinga  
FEPAM  
FLOEMA – Núcleo de estudos em estética e educação  
Fruky  
Fundação Catarinense de Cultura  
Fundação Gaia  
Fundação Vera Chaves Barcellos  
Fundação Zoobotânica do Rio Grande do Sul  
Grupo Patafísica: mediadores do imaginário  
IAB-RS  
Inhotim - Instituto de Arte Contemporânea e Jardim Botânico  
Itaú Cultural  
MARGS  
Memorial do Rio Grande do Sul  
Memorial dos Povos Indígenas - Brasília

Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina  
Museu das Águas  
Museu de Arte do Rio (MAR)  
Museu de Ciências e Tecnologia da PUCRS  
Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo  
Museu Municipal de Butiá.  
Museu da Vale  
Parque Natural Municipal Saint'Hilaire  
Prefeitura de Porto Alegre - Relações Internacionais  
Prefeitura Municipal de Campo Bom  
Projeto Fábrica de Gaiteiros - Guaíba  
Projeto Vizinhança  
Quilombo do Sopapo  
Santander Cultural  
Secretaria de Desenvolvimento e Turismo do Município de Osório  
Secretaria de Educação do Estado do Rio Grande do Sul  
Secretaria de Educação e Desporto de Novo Hamburgo  
Secretaria Municipal Da Cultura De Caxias Do Sul  
Secretaria Municipal de Agricultura de Triunfo  
Secretaria Municipal de Educação de Eldorado do Sul  
Secretaria Municipal de Educação de Guaíba  
Secretaria Municipal de Educação de Maquine  
Secretaria Municipal de Educação de Minas do Leão  
Secretaria Municipal de Educação de Osório  
Secretaria Municipal de Educação de Porto Alegre  
Secretaria Municipal de Educação de Triunfo  
Secretaria Municipal de Educação de Viamão  
Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Butiá  
Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Tramandaí  
Secretaria Municipal de Lajeado

Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação de Guaíba  
Sindicato dos Mineiros de Butiá  
Sindicato dos Pescadores de Tramandaí  
Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Lajeado  
Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Triunfo  
Sítio Recanto da Mata  
SMS - Vigilância da Qualidade da Água  
Transpetro  
Trensurb  
UNISINOS  
Universidade Federal de Pelotas  
Universidade Federal de Rio Grande  
FURG  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Universidade Federal de Santa Maria  
University of Richmond  
Usina do Gasômetro

Adriane Prisco Petry  
Adriano Marcelo dos Santos  
Airton Costa  
Alexandre de Freitas  
Alexandre Ribeiro de Oliveira  
Ana Bortolotto  
Ana Emília Cardoso  
Ana Flavia Baldisserotto  
Ana Lígia Becker  
André Silveira  
Andrea Souza  
Angelica Ritter  
Augusto Carneiro  
Beatriz Firpo  
Billy Garcia  
Camila Pasquetti  
Carlos Adolfo Bern  
Carlos Jaime Dalpaz  
Cayo Honorato  
Cecília Volkmer Ribeiro  
Clarissa Pont  
Clau Paranhos  
Claudia Paim  
Daniela Benfica  
Danilo Streck  
Diego Polacchini Carrilho  
Dona Dirce  
Dona Eva  
Edson Sousa  
Eduardo Bueno  
Eduardo Quadros  
Eliane Bruel  
Fábio Fialho  
Fernando Dornelles  
Flávia Charrão  
Francisco Carlos Carvalho da Silva  
Frederico Rudorff  
Gerson Luiz Mainardi  
Gilberto Flores Cabral  
Gleucemir Rodrigues Macuxi  
Grazzily Schu  
Guilherme Sanches  
Iara Conceição Morandi e equipe (Sônia, Ademo e João)  
Ilda de Souza  
Janaína Melo  
Jessica Gogan  
Joana Leal  
João Cosme Rosa  
João de Ricardo

João Henrique Hirt Preiss  
João Paulo Silveira de Souza  
Joel Avruch Goldenfum  
Jorge Bucksdricker  
Jorge Menna Barreto  
Jorge Nozari  
Jose Agustoni  
José Lopes Lucas  
Jose Luis Blondet  
Jose Luis Vieira Ventura  
José Ricardo Buscke de Oliveira  
Júlia Darol Dall'Alba  
Jurandir Eliseo Souza  
Jussara Reginatto  
Katia Cesa  
Lara Lutzenberger  
Leandro Anton  
Leandro Machado  
Liane Klein  
Lisete Bertotto  
Lucia Torres  
Luciano Montanha  
Luísa Kiefer  
Luiz Antonio Bolcato Custódio  
Luiz Antonio Tim Grassi  
Luiz Guilherme Vergara  
Lula Sampaio Tukano  
Mara Pereira  
Marcelo Nicola  
Marcia Barbosa  
Márcia Braga  
Marcos Espinoza  
Margarita Kremer  
Mária Acaso  
Mária Eunice Araújo  
Maria Helena Cavalheiro  
Maristela dos Santos Couto  
Marlise Dal Forno  
Michele Zgiet  
Miriam Leão  
Mônica Pivatto  
Nair Geni Rodrigues Rosa  
Neca Silveira  
Odila Vasconcelos  
Olavo Marques  
Patrícia Preiss  
Paulo Chimendes  
Paulo Tavares  
Rafa Éis  
Rafael Guimaraens

Raquel Ribeiro dos Santos Arada  
Rodrigo Lourenço  
Rodrigo Magalhães  
Roger Kichalowsky  
Rosa Maria Spott Rosa  
Rualdo Menegat  
Rubia Salgado  
Rui Osório  
Rumi Kubo  
Sam McAuliffe  
Sandra Jussara Mendes Ribeiro  
Seu Carvalho  
Silvana Rechden  
Simone Ferraz  
Sundar Sarukkai  
Tania Sausen  
Terezinha Guerra  
Valquíria Prates  
Vherá Poty  
Vinicius Vieira  
Viviane Gueller  
Walmir Cardoso  
Zé Bitá  
Zuleika Escobar



MINISTÉRIO DA CULTURA E SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA APRESENTAM  
9ª BIENAL DO MERCOSUL | PORTO ALEGRE

PATROCINADOR MASTER



PATROCINADOR DO PROJETO PEDAGÓGICO



PATROCINADOR SMARTER



PATROCINADOR DE PORTAIS,  
PREVISÕES E ARQUIPÉLAGOS



PATROCINADOR DE MATINÊS



PATROCINADOR DO PROGRAMA REDES DE FORMAÇÃO  
DA 9ª BIENAL DO MERCOSUL | PORTO ALEGRE



PATROCINADOR DO TRANSPORTE ESCOLAR  
DA 9ª BIENAL DO MERCOSUL | PORTO ALEGRE



PATROCINADOR DO PROGRAMA DE COMISSÕES

OURO



PRATA



APOIADOR DO PROJETO PEDAGÓGICO



APOIADOR INSTITUCIONAL



INCENTIVADORES DO PROJETO PEDAGÓGICO

Incentivador Diamante



FINANCIAMENTO



REALIZAÇÃO

Ministério da Cultura



Este projeto é financiado pelo PRÓ-CULTURA/RS, Lei nº 13.490/10, através do ICMS que você paga.

Se o clima for favorável  
9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre

Si el tiempo lo permite  
9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre

Weather Permitting  
9th Bienal do Mercosul | Porto Alegre



MINISTÉRIO DA CULTURA E SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA APRESENTAM:  
9ª BIENAL DO MERCOSUL | PORTO ALEGRE



FINANCIAMENTO



Secretaria da Cultura



PATROCINADOR MASTER



REALIZAÇÃO

Ministério da  
Cultura



Este projeto é financiado pelo PRÓ-CULTURA/RS, Lei nº 13.490/10, através do ICMS que você paga.