





BIENAL
DO ENSAIOS DE
GEOPOÉTICA
MERCOSUL



BIENAL DO MERCOSUL



© 2011 Fundação Bienal do Mercosul

Coordenação editorial

Alexandre Dias Ramos

Assistência editorial

Eduardo de Souza Xavier
Francesco Souza Settinieri

Projeto gráfico

Angela Detanico
Rafael Lain
Portfolio Design

Imagem da capa

Vista aérea de Sealand. 1999. Foto: Ryan Lackey.

Imagem da contracapa

Cais de Porto Alegre, de Clóvis Dariano. 1990. Fotografia.

Tradutores

Eduardo de Sousa Xavier – inglês/português
Elizabeth Castillo Fornés – português/espanhol
Francesco Souza Settinieri – português/inglês
Gabriela Petit – espanhol/português
Julio Anibal Dominguez Aguilar – português/espanhol
Maria Sol Casal – espanhol/português
Nick Rands – português/inglês

Revisão ortográfica

Mateus Colombo Mendes

Copidesque

Alexandre Dias Ramos
Eduardo de Souza Xavier

Diagramação

Marília Ryff-Moreira Vianna
Maria do Rosario Rossi

Impressão

Gráfica Trindade

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética: catálogo / coordenação Alexandre Dias Ramos. curador-geral José Roca; colaboração de Alexia Tala, Aracy Amaral, Cauê Alves, Fernanda Albuquerque, Pablo Helguera, Paola Santoscoy. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

Edição trilingue (português, espanhol, inglês)
ISBN 978-85-99501-20-7

1. Arte - Exposições - Catálogo. 2. Arte contemporânea - Século XXI. I. Roca, José. II. Ramos, Alexandre Dias. III. Título.

CDD - 700.74
CDU - 73

Todos os direitos reservados à Fundação Bienal do Mercosul.

Rua Gal. Bento Martins, 24 – sala 1201 – CEP 90010-080 – Porto Alegre – RS – Brasil
Fone: 55 51 3254-7500
www.bienalmercosul.art.br

Ministério da Cultura apresenta

Patrocinadores Master



Financiamento



Realização

Ministério da
Cultura



A Gerdau, por meio do Instituto Gerdau, incentiva a arte latino-americana participando na governança e no patrocínio da *Bienal do Mercosul*, desde a sua criação, em 1995. O projeto da oitava edição do evento reafirma o papel das artes na sociedade e confirma a continuidade de um dos mais importantes programas de arte educação já desenvolvidos.

Nesta edição, assim como nas edições anteriores, os colaboradores da Gerdau irão participar como voluntários, facilitando a visita de entidades assistidas pela empresa e apoiando na condução de atividades do evento. Além disso, eles serão responsáveis pelo apoio na divulgação da *Bienal* junto aos seus colegas de trabalho, amigos e familiares.

Gerdau

Gerdau, por medio del Instituto Gerdau, incentiva el arte latinoamericano participando en la dirección y patrocinio de la *Bienal del Mercosur*, desde su creación en 1995. El proyecto de la octava edición del evento reafirma el papel del arte en la sociedad y confirma la continuidad de uno de los programas más importantes de arte-educación desarrollados hasta hoy.

En esta edición, así como en las ediciones anteriores, los colaboradores de Gerdau van a participar como voluntarios, facilitando la visita de entidades que trabajan con la empresa y apoyando la conducción de actividades del evento. Además, serán responsables por el apoyo en la divulgación de la *Bienal* entre sus compañeros de trabajo, amigos y familiares.

Gerdau, through the Gerdau Institute, has been encouraging Latin American art by participating in the governance and sponsorship of the Mercosul Biennial since its creation in 1995. The project for the eighth edition of the event reaffirms the role of art in society and confirms the continuity of one of the most important art education programmes developed to date.

As in the previous editions, Gerdau staff will take part as volunteers in this edition, helping with visits from entities supported by the company and supporting the event's activities. They will also be responsible for assisting with publicising the Biennial to their work colleagues, friends and families.

A *Bienal do Mercosul* é, sem perder seu foco, um evento cada vez mais internacional. Na edição deste ano, estão presentes obras de mais de uma centena de artistas de 34 países – não apenas da América Latina, mas dos Estados Unidos, da Europa, da Ásia e do Oriente Médio.

Uma vez mais, a Petrobras, maior empresa brasileira e maior patrocinadora das artes e da cultura em nosso país, está presente na *Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Ao patrocinarmos o evento, reafirmamos nosso compromisso com os esforços de integração regional dos países latino-americanos.

Petrobras

La *Bienal del Mercosur* es, sin perder su foco, un evento cada vez más internacional. En la edición de este año se presentan obras de más de cien artistas de 34 países – no solamente de América Latina, sino también de Estados Unidos, Europa, Asia y del Medio Oriente.

Una vez más, Petrobras, la mayor empresa brasileña y mayor patrocinadora de las artes y la cultura en nuestro país, está presente en la *Bienal de Artes Visuales del Mercosur*. Al patrocinar el evento, reafirmamos nuestro compromiso con los esfuerzos de integración regional de los países latinoamericanos.

The Mercosul Visual Arts Biennial is an event that is becoming increasingly international, yet without losing its focus. This year's edition includes the works of more than 100 artists from 34 countries, not just from Latin America but also from Europe, Asia, the Middle East and the United States.

Petrobras, the largest company in Brazil and the biggest sponsor of arts and culture in the country, is once again present at the Mercosul Visual Arts Biennial. By sponsoring the event, we are reaffirming the commitment of Petrobras to efforts towards the regional integration of our countries.

A 8ª edição da *Bienal do Mercosul* dá um novo rumo à consolidação das artes visuais no sul do Brasil. Além de ser o mais importante evento cultural do estado, seu Projeto Pedagógico atingiu reconhecimento nacional e passou a fazer parte do calendário escolar do Rio Grande do Sul.

“Parceria” é uma palavra que bem define a integração entre a Fundação Bienal do Mercosul e os órgãos que participam ativamente da organização desse evento. O Governo Federal, através de seu Ministério da Cultura, o Governo do Estado, a Prefeitura Municipal de Porto Alegre, o Santander Cultural, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, instituições culturais públicas e privadas, as comunidades artísticas, os mediadores, enfim, todos se integraram à equipe da Fundação Bienal para que a nossa 8ª edição se transformasse num grande sucesso.

Parceria também se estende à Equipe Curatorial que, desde o início, procurou entender a região (viajando por inúmeras cidades do RS) e apresentou um projeto que atendia a uma demanda da Fundação: a *8ª Bienal do Mercosul* não ser apenas um espaço expositivo, mas um marco de convívio e integração com a comunidade artística gaúcha.

Este catálogo quer deixar as marcas da *8ª Bienal do Mercosul* para a análise e consulta daqueles que nos sucederão.

Luiz Carlos Mandelli

Presidente da Fundação Bienal do Mercosul

La 8ª edición de la *Bienal del Mercosur* le da un nuevo rumbo a la consolidación de las artes visuales en el sur de Brasil. Además de ser el más importante evento cultural del estado, su Proyecto Pedagógico ha alcanzado reconocimiento nacional y, en Río Grande do Sul, ha pasado a formar parte del calendario escolar.

“Colaboración” es una palabra que define bien la integración entre la *Fundação Bienal do Mercosul* y los órganos que participan activamente en la organización de este evento. El Gobierno Federal, a través de su Ministerio de Cultura, el Gobierno del Estado, el Municipio de Porto Alegre, Santander Cultural, el Museo de Arte de Río Grande do Sul, instituciones culturales públicas y privadas, las comunidades artísticas, los mediadores, en fin, todos, se han

integrado al equipo de la Fundación Bienal para que nuestra 8ª edición se transforme en un gran éxito.

La colaboración también se extiende al Equipo Curatorial que, desde el inicio, procuró entender la región (viajando por innumerables ciudades de RS) y presentó un proyecto que atendía una demanda de la Fundación: que la *8ª Bienal del Mercosur* no fuera solamente un espacio expositivo, sino un espacio de convivencia e integración con la comunidad artística de la región.

Este catálogo quiere dejar las marcas de la *8ª Bienal del Mercosur* para análisis y consulta de los que nos sucederán.

Luiz Carlos Mandelli

Presidente de la Fundación Bienal del Mercosur

The 8th edition of the *Mercosul Biennial* takes a new direction in the consolidation of the visual arts in the south of Brazil. Besides being the most important cultural event in the state, its Education Programme recently achieved national recognition and has started to become part of the Rio Grande do Sul school calendar.

“Partnership” is a word that suitably defines the integration between the Mercosul Biennial Foundation and the bodies playing an active part in the organisation of this event. The Federal Government, through the Ministry of Culture, the State Government, Porto Alegre City Council, Santander Cultural, the Museu de Arte do Rio Grande do Sul, public and private cultural institutions, the art communities, the mediators, have all joined the Biennial Foundation team to transform our 8th edition into a great success.

Partnership also extends to the Curatorial Team, which has sought to understand the region from the outset (travelling to countless towns in Rio Grande do Sul) and has presented a project that meets one of the Foundation's requirements: that the *8th Mercosul Biennial* should not just be an exhibition space, but should also be a framework for interaction and integration with the Rio Grande do Sul art community.

This catalogue seeks to leave markers of the *8th Mercosul Biennial* for analysis and consultation by those who will succeed us.

Luiz Carlos Mandelli

President of the Mercosul Biennial Foundation

A *Bienal do Mercosul*, este importante evento de arte contemporânea que tem lugar em Porto Alegre desde 1997, é uma referência internacional no campo das artes visuais. Evento já tradicional no panorama cultural dos Estados-Partes do Mercosul e dos países da América Latina como um todo, a *Bienal* cumpre extraordinário papel na valorização das artes nesta região.

Neste ano em que comemoramos os vinte anos da assinatura do Tratado de Assunção, que criou o Mercosul, a *Bienal* mostra que o projeto de integração regional evoluiu, de forma bem sucedida, para abarcar também as dimensões social e cultural do contato entre os integrantes do Bloco.

O tema adotado pelos curadores da *8ª Bienal do Mercosul: Ensaaios de Geopoética*, remete a essa realidade. As obras expostas compartilham a percepção de que um território geográfico se define não só pela política e pela economia, mas também pela combinação criativa das culturas e sensibilidades que o integram.

Cumprimento os organizadores da exposição e saúdo os milhares de visitantes da *8ª Bienal*, que vivenciarão a imensa criatividade das artes visuais de nossa região.

Dilma Rousseff

Presidenta da República Federativa do Brasil

La *Bienal del Mercosur*, este importante evento de arte contemporáneo que se realiza en Porto Alegre desde el año 1997, es una referencia internacional en el campo de las artes visuales. Evento ya tradicional en el panorama cultural de los Estados-Partes del Mercosur y de los países de América del Sur y de Latinoamérica en su totalidad, la *Bienal* cumple un rol extraordinario en la valoración de las artes visuales contemporáneas en esta región.

Este año en lo cual celebramos los veinte años de la firma del Tratado de Asunción, que creó el Mercosur, la *Bienal* demuestra que el proyecto de integración regional ha evolucionado, de manera positiva, para abarcar también las dimensiones social y cultural del contacto entre los integrantes del bloque.

La temática adoptada por los curadores de la *8ª Bienal del Mercosur: Ensayos de Geopoética*, remite a esta realidad. Las obras expuestas

comparten la percepción de que un territorio geográfico es definido no solamente por la política y por la economía pero también por la combinación creativa de las culturas y sensibilidades que lo integran.

Felicito a los organizadores de la exposición y saludo a los millares de visitantes de la *8ª Bienal*, que van a vivir la inmensa creatividad de las artes visuales de nuestra región.

Dilma Rousseff

Presidenta de la República Federativa de Brasil

The *Mercosul Biennial*, this important event of contemporary arts held in Porto Alegre since 1997, is an international benchmark in the field of visual arts. Already a traditional event in the cultural panorama of Mercosul's member States and countries of South America and Latin America as a whole, the *Biennial* fulfills an extraordinary role in the appreciation of the contemporary visual arts in this region.

In the year we celebrate twenty years of the signing of the treaty of Assunção, that created Mercosul, the *Biennial* shows that this regional integration project evolved, in a very successful way to also cover the socio-cultural dimensions of the liaison between members of the Block.

The subject-matter adopted by the curators of the *8th Mercosul Biennial: Essays in Geopoetics*, refers to this reality. The exhibitions share the perception that a geographic territory is not only defined by politics and economy, but also by the creative combination of cultures and sensibilities of its members.

I salute the the organizers of the exhibition and the thousands of visitors of the *8th Biennial*, who will live the vast creativity of the visual arts in our region.

Dilma Rousseff

President of the Federative Republic of Brazil

Com a temática “Ensaaios de geopoética” esta *8ª Bienal do Mercosul* procura refletir o que está ocorrendo no campo das artes visuais hoje no mundo todo: as fronteiras entre as linguagens vibram com maior interatividade, dialogam entre si com maior frequência e ocupam espaço e tempo de forma mais extensa. As fronteiras se interpenetram com maior liberdade, da mesma forma com que as relações transterritoriais entre nacionalidades e culturas se ampliam. É nessa troca que cresce o Mercosul, dentro de uma grande rede colaborativa que tem a cultura como fator de agregação e afirmação.

Diálogo e interação foram para o centro da arte; e o artista, para o centro do debate. O artista, que vem a ser mediador de sua própria obra, alia-se a um compromisso público, indo além da missão de mostrar a sua arte, educando, formando e dialogando através dela. Entra em cena um novo artista: como sujeito urbano, educador e construtor de espaços de comunicação.

A arte contemporânea vem se transformando em um amplo sistema de comunicação entre linguagens autônomas, exigindo cada vez mais acontecimentos como esta *Bienal*, nos quais o debate se estabelece de forma a compreender e refletir este século.

A *Bienal do Mercosul* também inova ao apresentar um forte projeto educativo que coloca a atividade pedagógica como elo de comunicação entre a criação artística e o público. Assim, as mais diversas formas de expressão são traduzidas em práticas e exercícios de reflexão, fundamentais ao desenvolvimento e à interação dos países do Mercosul.

Para estarmos em condições de superar desafios no tempo presente, é fundamental que aproximemos o Brasil dos países latino-americanos, tornando esta uma região com intensos fluxos e interatividade, que venha a delinear outras geografias estéticas e novos conceitos de contemporaneidade.

Ana de Hollanda

Ministra de Estado da Cultura do Brasil

Con el tema “Ensayos de geopoética” esta *8ª Bienal del Mercosur* procura mostrar lo que está ocurriendo hoy en el campo de las artes visuales en todo el mundo: las fronteras entre los lenguajes vibran con mayor interactividad, dialogan entre sí con una frecuencia mayor y ocupan espacio y tiempo de una forma más extensa.

Las fronteras se internan unas en otras con mayor libertad, de la misma forma que las relaciones transterritoriales entre nacionalidades y culturas se amplían. Es en ese intercambio que crece el Mercosur, dentro de una gran red de colaboraciones que tiene a la cultura como factor de agregación y afirmación.

El diálogo y la interacción han tomado un lugar en el centro del arte, y el artista, en el centro del debate. Un artista aliado al compromiso público que va más allá de la misión de mostrar su arte, viene también a educar, formar y dialogar a través de su trabajo, un artista que es mediador de su propia obra. Entra en escena un nuevo artista como sujeto urbano, como educador, como constructor de espacios de comunicación.

El arte contemporáneo viene transformándose en un amplio sistema de comunicación entre lenguajes autónomos, exigiendo, cada vez más, eventos como esta *Bienal*, donde el debate se establece para comprender y reflejar este siglo.

La *Bienal del Mercosur* también innova al presentar un fuerte proyecto educativo que sitúa a la actividad pedagógica como un nexo de comunicación entre la creación artística y el público. Así, las más diversas formas de expresión se traducen en prácticas y ejercicios de reflexión, fundamentales para el desarrollo y la interacción de los países del Mercosur.

Para lograr las condiciones que permitan superar los desafíos de estos tiempos es fundamental aproximar el Brasil a los países latinoamericanos para que la nuestra se vuelva una región con un intenso flujo de intercambio e interactividad, que delimite otras geografías estéticas y nuevos conceptos de contemporaneidad.

Ana de Hollanda

Ministra de Estado de Cultura del Brasil

With a theme of “Essays in Geopoetics” this eighth Mercosul Biennial seeks to reflect on what is taking place in the visual arts today worldwide: boundaries between languages are vibrating with greater interactivity, dialoguing with each other more frequently and occupying space and time more widely.

Boundaries are interpenetrated more freely as the transterritorial relationships between nationalities and cultures increase. This exchange allows Mercosul to grow into a great collaborative network, with culture as a factor for association and affirmation.

Dialogue and interaction are at the centre of art, and the artist is at the centre of the debate. Artists allied to public commitment that extends further than the aim of showing their art, into education, training and the creation of dialogues. Artists as mediators of their own work. A new artist appears, as urban subject, educator, and constructor of spaces of communication.

Contemporary art is being transformed into a broad system of communication between autonomous languages, demanding more events like this Biennial, where debate is established as a way of understanding and reflecting this century.

The *Mercosul Biennial* is also innovative in presenting a strong education programme which establishes educational activity as a communicative link between art practice and the general public. The most varied forms of expression are thus translated into practices and reflective exercises that are fundamental for development and interaction between the countries of Mercosul.

To be able to overcome the challenges of the present it is essential that Brazil forms close ties with Latin American countries, making this into a region with an intense flow of interactivity that will outline other aesthetic geographies and new concepts of contemporaneity.

Ana de Hollanda
Brazilian Minister of State for Culture

A Bienal do Mercosul é um evento extraordinariamente importante do nosso estado. Trata-se de uma exposição que já possui um grande prestígio mundial. Sempre tive orgulho de ter ajudado, desde os primórdios, inclusive na fundação do projeto. Procurei o Governo Federal para que a *Bienal do Mercosul* se tornasse um evento emblemático para o Rio Grande do Sul – e isso ocorreu. Aliás, pode-se dizer que a *Bienal* faz muito jus ao que nós estamos pensando no Rio Grande do Sul, porque é um evento do estado, do país e do mundo. Parabéns aos envolvidos na organização e aos participantes.

Tarso Genro
Governador do Rio Grande do Sul

La Bienal del Mercosur es un acontecimiento de extraordinaria importancia en nuestro Estado. Es una exposición de reputación mundial. Siempre he estado orgulloso de haber contribuido, desde su creación, inclusive en la fundación del proyecto. Contacté al Gobierno Federal para que la Bienal del Mercosur se convirtiera en un evento emblemático de Río Grande del Sur – y esto sucedió. De hecho, se puede decir que la Bienal representa bien lo que estamos pensando en Río Grande del Sur, ya que es un evento del estado, de la nación y del mundo. Felicidades a todos los involucrados en la organización y a los participantes.

Tarso Genro
Governador de Rio Grande do Sul

The *8th Mercosul Biennial* is an extraordinarily important event for our state, and is now an exhibition of great world prestige. I am always proud to have been able to help since its inception, and to be involved in its foundation. I went to the Federal Government seeking to make the Mercosul Biennial into a landmark event in Rio Grande do Sul. And that is what happened. Indeed, the Biennial, can be said, makes great justice to our thinking in Rio Grande do Sul, because it is an event from the state, from Brazil and from the world. Congratulations to the participants and to all those involved in the organisation.

Tarso Genro
Governor of Rio Grande do Sul

Sumário

8ª Bienal do Mercosul: Ensaaios de geopoética 11

8ª Bienal del Mercosur: Ensayos de geopoética

8th Mercosul Biennial: Essays in geopoetics

[duo]decálogo 18

Projeto Gráfico 26

Proyecto Gráfico
Graphical Project

Projeto Museográfico 30

Proyecto Museográfico
Museographical Project

Geopoéticas 40

Geopoéticas
Geopoetics

Cadernos de Viagem 290

Cuadernos de Viaje
Travel Notebooks

Cidade Não Vista 358

Ciudad No Vista
Unseen City

Além Fronteiras 428

Tras Fronteras
Beyond Frontiers

Eugenio Dittborn 482

Continentes 502

Continentes
Continents

Casa M 522

Projeto Pedagógico 556

Proyecto Pedagógico
Education Programme

Biografia dos Curadores 564

Biografía de los Curadores
Biographie of the Curators

Lista de Artistas e Coletivos 568

Lista de Artistas y Colectivos
List of Artists and Collectives

8ª Bienal do Mercosul

Ensaaios de geopoética

José Roca

I. Antecedentes

Com mais de uma década de existência, a *Bienal do Mercosul* cumpriu com os propósitos de se inserir no circuito internacional de bienais, situar Porto Alegre no mapa cultural das Américas e propor um vértice para conformar um triângulo cultural com o que no Brasil era, até então, o eixo de tensão Rio-São Paulo. A *Bienal do Mercosul* é, também, reconhecida por seu compromisso social e sua marcada vocação educativa, aspectos que se tornaram mais evidente nas últimas duas edições.

A *Bienal do Mercosul* teve, desde o início, uma vocação latino-americana e um perfil internacional. Se entendermos a *Bienal* como um projeto de política cultural de longo prazo, é lógico que sua estratégia inicial de posicionamento tenha se dado de fora para dentro. Uma vez conquistado esse posicionamento internacional, é o momento propício para intensificar a relação com o meio local, particularmente com a cena artística brasileira, a da região e a de Porto Alegre. Essa é uma das intenções centrais da proposta curatorial da 8ª *Bienal*.

Existem duas tendências recorrentes na formulação de um projeto curatorial. Por um lado, a pretensão de diferenciar-se totalmente das edições precedentes, como se a cultura, em vez de se tratar de uma criação coletiva que se forma pela sedimentação de camadas de experiência, fosse uma criação a partir do vazio. Por outro lado, a procura de um tema inédito para usá-lo como um filtro para ler a produção

contemporânea de uma determinada região ou país, ou, no caso das grandes bienais internacionais, de todo o mundo. Ambas as atitudes são altamente improdutivas num sentido estrutural, por pretender que a única possibilidade para a originalidade é partir do zero e, de maneira mais essencial, que ser completamente original é o desejável – ou, inclusive, possível. Ademais, há o equívoco de se pensar que um modelo centrado exclusivamente no expositivo (uma grande mostra com um tema muito original) é capaz de satisfazer as necessidades da cena local.

Tentei ir contra essas duas convenções em meu próprio trabalho curatorial. De uma parte, entendo a criação no âmbito da cultura como um processo de revisão que conta com experiências anteriores que julgo bem-sucedidas (tanto de minha autoria como formuladas por outros) e que são suscetíveis a reformulações ou adaptações a novas situações. Nesse sentido, coloco a possibilidade da exposição como *readymade retificado*, e a curadoria como colagem.¹ Quanto à opção temática, minha tendência é pensar num tema que seja também uma *estratégia de ação curatorial*. Em meu próprio trabalho como curador venho tentando repensar o modelo *Bienal*, para que possa ser adaptado às condições locais e que seja mais efetivo em ativar a cena do lugar em que se realize.² Nesse sentido, a identificação do público ao qual é dirigida uma bienal deve ser a base que orienta a formulação do projeto. Também tenho insistido na necessidade de que, mais além do evento importante e de

1. Referências diretas: *As a satellite space*, Americas society, Nova York; *Casa del encuentro e espacios anfitriones*, Encontro de Medellín MDE07, Medellín; *Hidden City*, Filadélfia; 4ª Bienal de Berlim; *Artempo*, Palazzo Fortuny, Veneza; *Lugar a dudas*, Cali. E, em geral, meus projetos curatoriais anteriores.

2. A respeito, ver meu texto sobre o Encontro de Medellín MDE07: www.revistaplus.blogspot.com/2009/12/domesticando-el-modelo-bienal.html.

qualidade que anima uma cidade por um intenso, embora curto, período de tempo, uma bienal deve contribuir para criar uma infraestrutura cultural local, propondo formas de permanecer como um ativador importante da cena local nos períodos em que não há evento.

Muitas bienais são intrinsecamente boas em sua qualidade curatorial, mas resultam em um fracasso em termos de como são (ou não) recebidas por seu público natural.³ A intenção desta proposta é imbricar-se profundamente no tecido social e artístico de Porto Alegre e região para construir um projeto que gere um profundo sentimento de pertencimento, sem menosprezar a qualidade artística nem renunciar a um olhar cosmopolita que ultrapasse as fronteiras do Brasil e do subcontinente e que consolide uma presença permanente e contínua, na cena artística da cidade, uma vez terminada a *Bienal*.

A proposta partiu das seguintes premissas:

- considerar como receptor principal o público local não especializado, incluindo o público estudantil;
- envolver em maior proporção os artistas locais, da cidade e região;
- consolidar o perfil internacional já alcançado, indo além do núcleo imediato dos países vizinhos;
- apresentar o Projeto Pedagógico como um componente intrínseco ao projeto curatorial, e não como paralelo ou derivado dele;
- considerar que o tema escolhido também poderia ser uma *estratégia de ação curatorial*;
- entender a *Bienal* como uma instância de criação de infraestrutura.

II. Conceito geral

O nome *Bienal do Mercosul* faz referência a um projeto político e econômico de integração regional e, ainda que a

Bienal nunca tenha ficado exclusivamente limitada ao núcleo geográfico dos países do chamado Cone Sul, fora desta região esta percepção permanece vigente. Ironicamente, a *Bienal* tem sido muito mais efetiva em assegurar a circulação de artistas, obras e discursos do que o próprio Mercosul em realizar a livre troca de bens de capital.⁴ Em suas diferentes versões, a *Bienal do Mercosul* vai consolidando seu perfil latino-americano e pan-brasileiro, abrindo-se, especialmente nas últimas edições, à arte internacional. Historicamente, a ênfase da *Bienal* não era a ativação do local, ao menos não em termos da participação dos artistas locais.⁵ Isso tudo orienta esta proposta: a *8ª Bienal do Mercosul* está inspirada nas tensões entre territórios locais e transnacionais, entre construções políticas e circunstâncias geográficas, nas rotas de circulação e intercâmbio de capital simbólico. Esses argumentos serão articulados na forma de *estratégias de ativação*, e não apenas como eixos temáticos.

O título *Ensaio de geopoética* faz alusão ao seguinte:

- às diferentes formas com que as noções de localidade, território, mapeamento e fronteira são abordadas pelos artistas contemporâneos;
- ao Mercosul como construção geopolítica, e outras organizações supranacionais regionais;
- à cidade de Porto Alegre como lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte.

III. Estrutura

O projeto curatorial desenvolve sete grandes ações, abordadas por meio de duas estratégias: expositivas e ativadoras. Nas ações ativadoras, que podem ter também como resultado uma exposição, há uma ênfase na relação entre o artista e o público. Nas exposições propriamente ditas, a ênfase está na obra e na sua relação com os trabalhos dos outros artistas e com o tema proposto.

3. As bienais de Valência e Sevilha, na Espanha, são exemplos de bienais de qualidade, feitas por curadores de renome, consideradas pela comunidade local como simples operações de prestígio que beneficiam unicamente uma política de promoção cultural da cidade, utilizando quase todos os recursos públicos para cultura e deixando pouco ou nada para a cidade e seus artistas. A respeito, ver iniciativas cidadãs como a *Plataforma de reflexión sobre políticas culturales* (prpc.e-sevilla.org), que surge como espaço crítico a partir da *Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla* (BIACS), *Ex-Amics* do IVAM, em relação com a *Bienal de Valencia* (www.ex-amics.org), ou a *Asamblea de Resistencia al Forum Barcelona 2004*.

4. "A *Bienal* tem permitido construir uma ficção cultural que supera as obstruções e os desequilíbrios aduaneiros ou as restrições das cotas de importação. O fato que deve ser dimensionado é que a circulação de discurso, de obras, de artistas, de referências etc. coloca Porto Alegre como um lugar de atração de energia e de aceleração de intercâmbios num mapa em construção." MELLADO, Justo Pastor. V *Bienal del Mercosur*. In: *Rosa-dos-Ventos: posições e direções na arte contemporânea*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005, p. 53.

5. "Bienais tendem prioritariamente a se reportar a uma audiência internacional cosmopolita e a desconsiderar questões locais." FIDELIS, Gaudencio. O comportamento das bienais. In: *Rosa-dos-Ventos: posições e direções na arte contemporânea*. Op. cit., p. 38.

Assim, a cidade de Porto Alegre e o território do Rio Grande do Sul são vistos como lugares a ser descobertos e ativados por meio da arte. A intensa atuação dos artistas e de suas obras nesse território pressupõem a participação da comunidade e a colaboração com centros culturais – institucionais ou independentes – e artistas locais, como é o caso dos projetos *Continentes* e *Cadernos de Viagem*, assim como da exposição *Além Fronteiras*, na qual os artistas desenvolveram trabalhos a partir da paisagem do Rio Grande do Sul. Além dessas mostras, a exposição do artista Eugenio Dittborn, realizada no Santander Cultural de Porto Alegre, será apresentada em mais três cidades do estado: Bagé, Caxias do Sul e Pelotas.

Um dos projetos-chave da *8ª Bienal do Mercosul* é a criação da *Casa M*, um espaço de encontro para a comunidade artística local, pessoas interessadas em arte e cultura, professores e estudantes de arte e áreas afins. A proposta parte do desejo de criar uma comunidade temporária em torno da mostra, promovendo a reflexão e o diálogo e favorecendo o intercâmbio e a criação de redes. Ao final da *8ª Bienal*, a *Casa M* permanecerá aberta por sete meses, oferecendo à comunidade uma programação de residências curatoriais, pequenas exposições, encontros, oficinas e outras atividades. O local conta com um espaço de convivência, sala de leitura, biblioteca e ateliê, entre outros ambientes. A programação da *Casa M* foi elaborada pela equipe curatorial da *8ª Bienal* em colaboração com o Projeto Pedagógico, contando com o apoio de um conselho formado por sete artistas, teóricos e agentes culturais de Porto Alegre.

Mais de dez cidades do Rio Grande do Sul recebem artistas, obras, exposições e atividades pedagógicas, entre elas Bagé, Caxias do Sul, Ijuí, Montenegro, Pelotas, Santa Maria, Santana do Livramento, São Miguel das Missões e Teutônia.

Em Porto Alegre, são realizadas as exposições *Geopoéticas* e *Cadernos de Viagem*, no Cais do Porto; *Além Fronteiras*, no MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul); e a exposição do artista homenageado, o chileno Eugenio Dittborn, no Santander Cultural. Além disso, nove locais do centro da capital formam o componente *Cidade Não Vista*, que chama a atenção do público para lugares que habitualmente a população não percebe.

Como característica diferencial da *Bienal do Mercosul*, em relação a outras bienais do mundo, o Projeto Pedagógico está presente em toda a estrutura conceitual. As diversas

linhas de ação curatorial foram concebidas como ações pedagógicas. O Projeto Pedagógico da *8ª Bienal do Mercosul* contempla atividades de formação para professores, um curso para formação de mediadores, oficinas, conferências, seminários, publicações destinadas a diversos públicos e, especialmente, a programação da *Casa M*. Visitas guiadas programadas, transporte gratuito para escolas públicas e atividades diferenciadas serão oferecidas ao público visitante durante o período da mostra.

Ensayos de geopoética

I. Antecedentes

Pasada más de una década, la *Bienal del Mercosur* ha cumplido su propósito de insertarse en el circuito internacional de bienales, situar a Porto Alegre en el mapa cultural de las Américas, y proponer un vértice para conformar un triángulo cultural que reforma lo que en Brasil era hasta entonces el eje de tensión Rio-São Paulo. La *Bienal del Mercosur* es también reconocida por su compromiso social y su marcada vocación educativa, aspecto que se ha hecho más evidente en las últimas dos ediciones.

La *Bienal del Mercosur* ha tenido desde sus inicios una vocación latinoamericana y un perfil internacional. Si se entiende la *Bienal* como un proyecto de política cultural a largo plazo, es lógico que su estrategia inicial de posicionamiento haya sido de afuera hacia adentro. Una vez logrado este posicionamiento internacional, es el momento propicio para intensificar la relación con el medio local, particularmente la escena artística brasilera, la de la región, y la de Porto Alegre. Esta es una de las intenciones centrales de la propuesta curatorial de la *8ª Bienal*.

Hay dos tendencias recurrentes en la formulación de un proyecto curatorial. De una parte, la pretensión de diferenciarse totalmente de las ediciones precedentes como si la cultura, en vez de tratarse de una creación colectiva que se forma por la sedimentación de capas de experiencia, fuera una creación a partir del vacío. De otra, buscar un tema inédito para usarlo como filtro con el cual leer la producción contemporánea de una determinada región o país, o en el caso de las grandes bienales internacionales, del mundo entero. Ambas actitudes son altamente improductivas en un sentido estructural, al pretender que la única posibilidad para la originalidad es partir de cero, y, de manera más esencial, que es deseable (o inclusive posible) ser completamente original. Y de otra, pensar que un modelo centrado exclusivamente en lo expositivo (una gran muestra con un tema muy original) es capaz de satisfacer las necesidades de la escena local.

En mi propio trabajo curatorial, he tratado de ir en contra de estas dos convenciones. De una parte, entiendo la creación en el ámbito de la cultura como un proceso de revisión constante de experiencias anteriores que juzgo exitosas (tanto de mi autoría como formuladas por otros) y que son susceptibles de ser reformuladas o adaptadas a nuevas situaciones. En ese sentido, planteo la posibilidad de la exposición como *readymade rectificado*,

y la curaduría como collage.⁶ En cuanto a la opción temática, tiendo a pensar en un tema que sea también una *estrategia de acción curatorial*. En mi propio trabajo como curador he intentado re-pensar el modelo *Bienal* para que se adapte a las condiciones locales y sea más efectivo en activar la escena del sitio en que se realice.⁷ En ese sentido, la identificación del público al cual se dirige una *Bienal* debe ser la base que oriente la formulación del proyecto. También he insistido en la necesidad de que, más allá del evento importante y de calidad que anima una ciudad por un intenso pero corto periodo de tiempo, una *Bienal* debe contribuir a crear una infraestructura cultural local, proponiendo formas de permanecer como un activador importante de la escena local en los periodos en los que no hay evento.

Muchas bienales son intrínsecamente buenas en su calidad curatorial, pero resultan un fracaso en términos de la forma como son (o no) recibidas por su público natural.⁸ La intención de esta propuesta es imbricarse profundamente en el tejido social y artístico de Porto Alegre y su región para construir un proyecto que genere un profundo sentimiento de pertenencia sin menoscabar la calidad artística ni renunciar a una mirada cosmopolita que rebase las fronteras de Brasil y del subcontinente, y que además consolide una presencia permanente y continuada en la escena artística de Porto Alegre una vez termine la *Bienal*.

La propuesta partió de las siguientes premisas:

- Considerar como receptor principal al público no especializado local, incluyendo el público estudiantil;
- Involucrar en mayor proporción a los artistas locales, de la ciudad y la región;
- Consolidar el perfil internacional ya logrado, rebasando el núcleo inmediato de los países vecinos;
- Plantear el componente pedagógico como algo intrínseco al proyecto curatorial, no paralelo o derivativo de él;
- Considerar que el tema escogido sería también una *estrategia de acción curatorial*;
- Entender la *Bienal* como una instancia de creación de infraestructura.

II. Concepto general

El nombre de la *Bienal del Mercosur* hace referencia a un proyecto político y económico de integración regional, y aunque la *Bienal* nunca ha estado limitada exclusivamente al núcleo

geográfico de países del llamado Cono Sur, esta percepción sigue manteniéndose desde afuera. Irónicamente, la *Bienal* ha sido mucho más efectiva en asegurar la circulación de artistas, obras y discursos, que el propio Mercosur en lograr el libre intercambio de bienes de capital.⁹ En sus diferentes versiones, la *Bienal del Mercosur* ha ido consolidando su perfil latinoamericano y pan-brasileño, abriéndose, especialmente en las últimas versiones, al arte internacional. Históricamente, el énfasis de la *Bienal* no ha sido la activación de lo local al menos en términos de la participación de los artistas locales.¹⁰ Todo lo anterior orienta esta propuesta: la *8ª Bienal del Mercosur* se inspira en las tensiones entre territorios locales y transnacionales, entre construcciones políticas y circunstancias geográficas, en las rutas de circulación e intercambio de capital simbólico. Estos argumentos se articularán en la forma de *estrategias de activación*, no solamente como ejes temáticos.

El título *Ensayos de geopoética* alude a lo siguiente:

- Las diferentes formas en que las nociones de localidad, territorio, mapeamiento y frontera son abordadas por los artistas contemporáneos;
- Mercosur como construcción geopolítica, y otras organizaciones supranacionales de región;
- La ciudad de Porto Alegre como lugar a descubrir y a activar a través del arte.

III. Estructura

El proyecto curatorial desarrolla siete grandes acciones, abordadas por medio de dos estrategias: expositivas y activadoras. En las acciones activadoras, que pueden también tener como resultado una exposición, hay un énfasis en la relación entre artista y público. En las exposiciones propiamente dichas, el énfasis está en la obra y en su relación con los trabajos de los demás artistas y con el tema propuesto.

De esta forma, la ciudad de Porto Alegre y el territorio de Rio Grande do Sul son vistos como lugares a descubrir y a ser activados por medio del arte. La intensa actuación de los artistas y sus obras en este territorio presupone la participación de la comunidad y la colaboración con centros culturales – institucionales o independientes – y artistas locales, como es el caso de los proyectos *Continents* y *Cuadernos de Viaje*, y de la exposición *Tras Fronteras*, en la que los artistas desarrollan trabajos a partir del paisaje de Rio Grande do Sul. Además de estas acciones, la

exposición del artista Eugenio Dittborn, que se exhibe en Porto Alegre en el Santander Cultural, se extiende a tres ciudades del estado: Bagé, Caxias do Sul y Pelotas.

Uno de los proyectos clave de la *8ª Bienal del Mercosur* es la creación de la *Casa M*, un espacio de encuentro para la comunidad artística local, personas interesadas en el arte y la cultura, profesores y estudiantes de arte y áreas afines. La propuesta parte del deseo de crear una comunidad temporal en torno a la muestra, promoviendo la reflexión y el diálogo y favoreciendo el intercambio y la creación de redes. Luego de la *8ª Bienal*, la *Casa M* se mantendrá abierta por siete meses, ofreciendo a la comunidad una programación de residencias curatoriales, pequeñas exposiciones, charlas, talleres y otras actividades. El local cuenta con un espacio de convivencia, sala de lectura, biblioteca y taller, entre otros ambientes. La programación de la *Casa M* fue elaborada por el equipo curatorial de la *8ª Bienal* en colaboración con el Proyecto Pedagógico, contando con el apoyo de un consejo formado por siete artistas, teóricos y agentes culturales de Porto Alegre.

Más de diez ciudades de Rio Grande do Sul reciben artistas, obras, exposiciones y actividades pedagógicas, entre ellas Bagé, Caxias do Sul, Ijuí, Montenegro, Pelotas, Santa María, Santana do Livramento, São Miguel das Missões y Teutônia.

En Porto Alegre, tienen lugar las exposiciones *Geopoéticas y Cuadernos de Viaje*, en los Cais do Porto (galpones del puerto), *Tras Fronteras*, en el MARGS (Museo de Arte do Rio Grande do Sul) y la exposición del artista homenajeado, el chileno Eugenio Dittborn, en el Santander Cultural. Además, nueve sitios del centro de la capital conforman el componente *Ciudad No Vista*, que dirige la atención del público hacia lugares que habitualmente la población no percibe.

Como característica diferencial de la *Bienal del Mercosur* en relación a otras bienales del mundo, el Proyecto Pedagógico está presente en toda la estructura conceptual. Las diversas líneas de acción curatorial fueron concebidas como acciones pedagógicas. El Proyecto pedagógico de la *8ª Bienal del Mercosur* contempla actividades de formación para profesores, un curso para formación de mediadores, talleres, conferencias, seminarios, publicaciones destinadas a diversos públicos y, especialmente, la programación de la *Casa M*. Visitas guiadas programadas, transporte gratuito para escuelas públicas y actividades diferenciadas serán ofrecidas al público visitante durante el período de la muestra.

Essays in geopoetics

I. Background

After more than a decade, the *Mercosul Biennial* has fulfilled its aim of entering onto the international biennial circuit,

positioning Porto Alegre on the cultural map of the Americas and creating a point to form a cultural triangle transforming what had hitherto been the Rio-São Paulo axis. The *Mercosul Biennial* is also recognised for its social commitment and its outstanding educational role, which has become more evident in the past two editions of the event.

The *Mercosul Biennial* has had a Latin American vocation and an international profile since its inception. If we consider the *Biennial* as a project of long-term cultural policy, it is reasonable that its initial positioning strategy should have been from the outside inwards. Having captured this international position, it is now timely to intensify the relationship with the local arena, particularly the art scene in Brazil, the region and Porto Alegre. This is one of the central aims of the curatorial proposal for the *8th Mercosul Biennial*.

There are two recurrent tendencies in the formulation of a curatorial project. On the one hand an aim of being completely different from the previous editions, as if, instead of culture being a collective creation formed by the sedimentation of layers of experience, it were created out of a void. On the other hand there is a search for a new theme that might be used as a filter for reading the contemporary production of a particular region or country, or in the case of the great international biennials, the whole world. Both attitudes are highly unproductive structurally in assuming that the only possibility for originality is to start from zero and, more essentially, that it is desirable (or even possible) to be completely original, and also that the idea of a model centred purely on exhibition (a major display with a highly original theme) is capable of meeting the needs of the local setting.

In my work as a curator I have tried to work against those conventions. I understand creation in the field of culture to be a process of review which is supported by previous experiences that I consider to have been successful (both my own projects and those of others) and which can be reshaped or adapted to new situations. In this sense, I raise the idea of the exhibition as a *rectified readymade*, and curatorship as collage.¹¹ In terms of the choice of theme, I tend to think of a theme that can also be a *strategy for curatorial action*. In my work as a curator I have tried to reconsider the model of the Biennial so that it can be adapted to local conditions and more effective in activating the local scene where it is taking place.¹² Identification of the audience to which a Biennial is directed therefore has to be the basis behind formulation of the project. I have also insisted on a requirement that, as well as being an important quality event that animates a city for an intense but short period, a Biennial should also contribute to the creation of an infrastructure for local culture, suggesting ways of remaining as an important activating agency in the local scene during the periods when there is no event.

Many biennials are intrinsically good in terms of curatorial quality yet reveal a weakness in how they are (or are not) received by

6. Referencias directas: *As a Satellite Space*, Americas Society, Nueva York; *Casa del Encuentro y Espacios Anfitriones*, Encuentro de Medellín MDE07, Medellín; *Hidden City*, Filadelfia; 4ª Bienal de Berlín; *Artempo*, Palazzo Fortuny, Venecia; *Lugar a Dudas*, Cali. Y en general mis proyectos curatoriales anteriores.

7. Al respecto ver mi texto sobre el Encuentro de Medellín MDE07: www.revistaplus.blogspot.com/2009/12/domesticando-el-modelo-bienal.html.

8. Las bienales de Valencia y Sevilla en España son ejemplos de bienales de calidad, hechas por curadores de renombre, que son resentidas por la comunidad local como simples operaciones de prestigio que benefician únicamente una política de promoción cultural de la ciudad, que se llevan casi todo el recurso público cultural, y que poco o nada le dejan a la ciudad y a sus artistas. Al respecto ver iniciativas ciudadanas como la Plataforma de Reflexión sobre Políticas Culturales (prp.c.e-sevilla.org), que surge como espacio crítico a raíz de la *Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla* (BIACS), Ex-Amics del IVAM, en relación con la *Bienal de Valencia* (www.ex-amics.org), o la *Asamblea de Resistencia al Forum Barcelona 2004*.

9. "La Bienal ha permitido construir una ficción cultural que sobrepasa las obstrucciones y los desequilibrios aduaneros o las restricciones de cuotas de importación. El hecho que debe ser dimensionado es que la circulación de discurso, de obras, de artistas, de referencias etc., ha instalado a Porto Alegre como un lugar de atracción de energía y de aceleración de intercambios en un mapa en construcción." MELLADO, Justo Pastor. In: *Rosa-dos-Ventos: posições e direções na arte contemporânea*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005, p. 53.

10. "Bienais tendem prioritariamente a se reportar a uma audiência internacional cosmopolita e a desconsiderar questões locais a reportar a la escena internacional en detrimento del público local." FIDELIS, Gaudencio. In: *Rosa-dos-Ventos: posições e direções na arte contemporânea*. Op. cit., p. 38.

11. Direct references: *As a Satellite Space*, Americas Society, New York; *Casa del Encuentro and Espacios Anfitriones*, Encontro de Medellín MDE07, Medellín; *Hidden City*, Philadelphia; 4th Berlin Biennial; *Artempo*, Palazzo Fortuny, Venice; *Lugar a Dudas*, Cali, and my previous curatorial projects in general.

12. See my text about the Medellín Encounter MDE07: www.revistaplus.blogspot.com/2009/12/domesticando-el-modelo-bienal.html.

their natural audience.¹³ The aim of this proposal is to interweave deeply with the social and artistic fabric of Porto Alegre and the region, to construct a project that generates a deep feeling of belonging yet without diminishing artistic quality or rejecting a cosmopolitan outlook that ranges beyond the borders of Brazil and the continental region and also establishes a permanent and constant presence on the art scene of the city after the *Biennial* is over.

The proposal is based on the following premises:

- Considering the main receptor to be the local non-specialist public, including the student audience;
- Involving a larger proportion of local artists from the town and the region;
- Consolidating the international profile that has been achieved to reach further than the immediate core of neighbouring countries;
- Presenting the Education Programme as an intrinsic component in the curatorial project, and not as parallel to or deriving from it;
- Considering that the chosen theme could also be a *strategy of curatorial action*;
- Understanding the *Biennial* as an instance of creating infrastructure.

II. Overall concept

The name *Mercosul Biennial* refers to a political and economic regional integration project, and although the *Biennial* has never been exclusively confined to the geographical core of countries in what is known as the South Cone, that is still how it is perceived outside the region. Ironically, the *Biennial* has been much more effective in guaranteeing the circulation of artists, works and debate than has the Mercosul itself in achieving free trade of capital goods.¹⁴ Through its various versions, the *Mercosul Biennial* has established a Latin American and pan-Brazilian profile and, especially in recent versions, has opened itself out to international art. Historically, the *Biennial*'s emphasis has not been on local activation, at least in terms of participation of local artists.¹⁵ This proposal is guided by the *8th Mercosul Biennial* being inspired by the tensions between local and transnational territories, between political constructs and geographical circumstances and routes of circulation and exchange of symbolic capital. These arguments will be articulated in the form of *activation strategies* and not just as thematic frameworks.

The title *Essays in Geopoetics* alludes to the following:

- The different ways in which notions of locality, territory, mapping and frontier are addressed by contemporary artists;

– Mercosul as a geopolitical construct, and other supranational regional organisations;

– The town of Porto Alegre as a place to be discovered and activated through art.

III. Structure

The curatorial project is developing seven major actions, approached through two strategies: exhibition and activation. In the activation actions, which may also result in an exhibition, there is an emphasis on the relationship between the artist and the public. In the exhibitions themselves the emphasis lies in the work and its relationship with the works of the other artists and the proposed theme.

The city of Porto Alegre and the territory of Rio Grande do Sul are therefore seen as places to be discovered and activated through art. The intense action of artists and their works in this territory envisages the participation of the community and collaboration with institutional or independent cultural institutions and local artists, as in the *Continents* and *Travel Notebooks* projects, together with the *Beyond Frontiers* exhibition, in which artists have developed works based on the Rio Grande do Sul landscape. In addition to these exhibitions, the work of the artist Eugenio Dittborn, showing at Santander Cultural in Porto Alegre, will also be presented in three other towns in the state: Bagé, Caxias do Sul and Pelotas.

One of the key projects of the *8th Mercosul Biennial* is the creation of *Casa M*, a meeting place for the local art community, people interested in art and culture, art students, teachers and other interested parties. This proposal arises out of a wish to create a temporary community around the event, promoting reflection and dialogue and encouraging exchange and the creation of networks. After the *8th Biennial*, *Casa M* will remain open for seven months, offering the community a programme of curatorial residencies, small exhibitions, meetings, workshops and other activities. The building includes a social area, reading room, library, studio and other spaces. The *Casa M* programme has been developed by the *8th Biennial* curatorial team in collaboration with the Education Programme and supported by an advisory board of seven artists, theorists and cultural agents from Porto Alegre.

More than ten towns in Rio Grande do Sul are hosting artists, works, exhibitions and education activities, including Bagé, Caxias do Sul, Ijuí, Montenegro, Pelotas, Santa Maria, Santana do Livramento, São Miguel das Missões and Teutônia.

Porto Alegre is hosting the *Geopoetics* and *Travel Notebooks*

exhibitions in the Quayside Warehouses; *Beyond Frontiers* at MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul); and the exhibition of the artist of honour, Eugenio Dittborn, at Santander Cultural. Nine places in the town centre are also forming the *Unseen City* project, drawing the public's attention to places that usually pass unnoticed by the local population.

A distinguishing feature of the *Mercosul Biennial* in relation to other world biennials is the fact that the Education Programme has a presence throughout the whole conceptual structure. The various lines of curatorial action have been conceived as educational actions. The *8th Mercosul Biennial* Education programme includes teacher-training activities, a mediator-training course, workshops, conferences, seminars, publications aimed at different audiences and, especially, the *Casa M* programme. Guided visits, free transport for public-sector schools and a range of different activities will be offered to the visiting public throughout the exhibition period.

13. The Valencia and Seville Biennials in Spain are examples of quality biennials with famous curators which are considered by the local community simply as prestige operations solely benefiting a policy of cultural promotion in the city, using almost all the public resources for culture and leaving little or nothing for the cities and their artists. About this see citizen activities such as *Plataforma de Reflexión sobre Políticas Culturales* (prpc.e-sevilla.org), which appeared as a critical space arising out of the *Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla* (BIACS), *Ex-Amics* do IVAM, in relation to the *Bienal de Valencia* (www.ex-amics.org), or the *Asamblea de Resistencia al Forum Barcelona 2004*.

14. "The Biennial has allowed the construction of a cultural fiction that overcomes the obstructions and imbalances of customs and import restrictions. The fact that needs to be considered is that the circulation of discourse, works, artists and references etc. positions Porto Alegre as a place attracting energy and accelerated exchanges on a map under construction." MELLADO, Justo Pastor. V Bienal del Mercosur. In: *Rosa-dos-Ventos: posições e direções na arte contemporânea*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005, p. 53.

15. "Biennials tend primarily to relate to a cosmopolitan international audience and ignore local issues by relating to the international scene to the detriment of the local audience." FIDELIS, Gaudêncio. O comportamento das bienais. In: *Rosa-dos-Ventos: posições e direções na arte contemporânea*. Op. cit., p. 38.

[duo]decálogo

José Roca

1. Regras e possibilidades

Bernard Tschumi dizia em *The Pleasure of Architecture*: “se você quiser seguir a primeira regra de arquitetura, quebre-a”. Algo parecido poderia ser dito da curadoria. Não há parâmetros aplicáveis a todos os casos, apenas intenções e anseios. É melhor ser consequente com o desenvolvimento do projeto do que consistente com um hipotético *dever ser*.

2. Uma exposição não é uma enciclopédia

Ao contrário do enciclopedista, um curador não pode incluir todos os exemplos que ilustram um conceito; somente os que ele encontra e que estão disponíveis. A curadoria cria uma ficção a partir desses fragmentos. Ao reconhecer a impossibilidade de completude, resta apenas tentar evitar a incredulidade do visitante diante de um conjunto de pequenas peças de um quebra-cabeça sem modelo. Como disse Douglas Crimp, citando Eugenio Donato em *On the Museum's Ruins*, o museu se baseia na ficção acrítica de que é possível representar o universo a partir de seus fragmentos. Uma exposição cria uma ficção verossímil, ou, pelo menos, uma ficção na qual queremos acreditar.

3. Uma exposição não é uma biblioteca

Se eu quero ler vou à biblioteca, onde posso informar-me em profundidade e, além disso, não preciso fazê-lo de pé.

4. Uma exposição não é um arquivo

Se eu quiser fazer uma pesquisa, vou igualmente à biblioteca. Os arquivos, no contexto expositivo, ou tornam-se pura imagem (o que às vezes está certo, embora não ter acesso aos documentos seja frustrante), ou tornam-se pura retórica curatorial (o que está errado e também é frustrante).

5. Uma exposição não é um cineclube

Se quero ver um filme vou a uma sala de cinema, onde fico sentado, há escuridão e o ruído provém (quase sempre) do que está sendo projetado. Salvo raras exceções, os filmes de longa duração não pertencem ao âmbito expositivo.

6. Uma bienal não é um museu

O museu, baseado na ortodoxia da História da Arte, aspira à verdade. A *Bienal* não tem os pés plantados numa montanha de fatos, é pura especulação. Não busquemos a Verdade, apenas as belas *meias-verdades*, ou mentiras com aparência de alibis: verossímeis, úteis e enfeitadas por um véu de suspeita.

7. Uma bienal não documenta

Se a obra acontece no tempo, ou fora dos limites físicos do espaço expositivo, há que deixá-la viver (e morrer) aí. Nada mais frustrante do que uma exposição que documenta *performances*, ações, obras efêmeras e obras no território, que se apresentam para nós como um lembrete do que não podemos experimentar. A menos que tenha sido concebida como obra, ou que tenha um valor contextual especialmente significativo, a documentação pertence ao arquivo, não à exposição.

8. Crônica de uma morte anunciada

Toda bienal é, de antemão, uma batalha perdida, pois é impossível incluir todos os países, todas as regiões, todos os meios, todas as orientações sexuais, todas as etnias etc. Não importa o que se faça, sempre alguém fica de fora. Partindo dessa impossibilidade ontológica, aspira-se a um belo fracasso: fracasso que, como bem apontava Harald Szeemann, é uma das dimensões poéticas da arte. Apollinaire dizia que o que a arquitetura deveria pretender era dar ao tempo uma bela ruína...

9. Multiculti

Coloquem em um contêiner 20 imigrantes recém-chegados de diferentes países e peçam a eles que estabeleçam uma conversa produtiva. Isto é ao que aspira uma bienal. E às vezes consegue.

10. Uma bienal não é uma Exposição Universal

Portanto, não deve haver o imperativo de uma representação geográfica equitativa. Tanto mais quando, atualmente, a noção do regional faz, muitas vezes, mais sentido do que uma ideia nebulosa e contestada de nação. Um artista basco se sente bem representando a Espanha em Veneza? A que Estado representa um artista de Ramala?

11. Uma Bienal não deve ser só bienal

A maior parte das bienais tem a preocupação de fazer um evento espetacular, concentrado no tempo e no espaço e, quando termina a grande exposição, entra em uma espécie de hibernação pelos dois anos seguintes. Uma bienal deve encontrar formas de estender sua ação no tempo e, assim, neutralizar a *depressão-pós-Bienal* que aflige as cidades que as acolhem. É preciso identificar uma forma de fazer com que ela seja entendida como uma instância de criação de infraestrutura, estabelecendo polos de ação que ativem as cenas locais nos períodos em que não há exposição.

12. Uma bienal não é uma feira de arte

Os artistas não devem estar isolados cada um no seu espaço como se estivessem em um estande de feira comercial. Suas obras devem estar em um diálogo espacial; esse texto resultante é o que denominamos *curadoria*.

13. Dramaturgia

Tanto o recinto expositivo como o teatro mostram uma obra para um público. Só que no teatro os espectadores estão imóveis. Uma exposição não é uma listagem de obras ou de artistas, mas sim uma experiência corporal: a forma como acontece essa experiência no espaço deve ser estudada. Por onde entro? O que vejo? O que escuto? Qual é a conclusão visual de cada movimento? Uma exposição memorável é concebida na mente, se compõe no espaço e se experimenta com o corpo.

14. Ecologia

Qual é a pegada de carbono de uma bienal? Se levarmos em consideração as viagens de artistas e curadores e os materiais utilizados na produção e na montagem, a maioria das bienais não ganharia uma certificação por sua sustentabilidade ambiental. Embora alguns desses males sejam inevitáveis (nada substitui a relação direta com o artista; ninguém

quer *curadores-skype* ou *curadores-blackberry*, que curam de ouvido e não visitam oficinas etc.), a proximidade com o processo de montagem pode ser responsável e consequente. É necessário abandonar a pretensão de ter sistematicamente um cubo branco para a obra bi e tridimensional e uma caixa preta para os vídeos; cada obra deve ocupar o estritamente necessário para poder ser experimentada sem perda. Não é necessário esconder as estruturas e pintar tudo de branco: a museografia pode ser brechtiana na sua proposta. Prefiro uma interferência criativa a um diálogo de surdos, cada um na sua torre de gesso.

15. Uma bienal não é uma feira de tecnologia

Onde vai ser visto o mais novo, o mais avançado, o nunca visto. Uma bienal, sobretudo no Terceiro Mundo (que geralmente carece de museus com grandes acervos de arte contemporânea ou espaços que exibam a arte de vanguarda), deve apresentar uma mistura de projetos novos e obras existentes. O público local pode apreciar obras importantes que o espectador *blasé* do mundinho artístico achará batidas. Uma bienal não é um *show* de novos talentos, nem o lugar onde os curadores de outras bienais possam vir à caça de talento periférico.

16. Uma bienal não é uma escola de arte

E não pode ter a pretensão de substituí-la. Mas pode, sim, cumprir um papel muito importante na *educação do olhar*, que é função dos museus (e uma bienal é uma espécie de museu temporário). A partir da sua temporalidade, uma bienal pode cumprir a função de familiarizar o público de um determinado lugar com as imagens e discussões da arte daquele momento. A *Bienal de São Paulo* apresentou, em 1953, a *Guernica* de Picasso e a cada dois anos tem familiarizado o público paulista com os movimentos artísticos de seu tempo. Uma bienal é um museu temporário que

beneficia especialmente a imensa maioria que não pode viajar aos centros da arte. Uma bienal constrói um repertório visual no tempo, um acervo de memórias que são o patrimônio artístico da comunidade na qual se insere.

17. Educar/aprender

Uma bienal pode tentar transcender a tríade interpretação-mediação-serviço que caracteriza o trabalho educativo em museus envolvendo a ideia do pedagógico a partir da sua própria formulação curatorial. O museu sempre tenta fazer a mediação entre a arte e o público, tenta facilitar essa relação propondo mecanismos que ajudem a compreender o que está sendo apresentado. Mas a arte é, em si mesma, uma instância de conhecimento que nem sempre passa pelo racional: também se aprende com os sentidos. Em alguns casos, uma imagem vale mais do que mil palavras, um som vale mais do que mil imagens e um aroma vale mais do que mil sons. Não sabemos qual é o dispositivo que desencadeia os processos de conhecimento.

18. Emergência

No escritório de Diane Karp, diretora do Santa Fe Art Institute, vi uma placa que rezava que “Não há emergências na arte”. O trabalho na arte, por mais importante que o consideremos, não salva vidas (ou talvez o faça de maneira metafórica). Há exposições bem-sucedidas cujo resultado faz esquecer que o processo foi uma verdadeira tortura. Isso está errado: na arte, o fim também não justifica os meios. Fazer uma exposição não pode terminar sendo uma experiência angustiante, frustrante ou dolorosa.

19. Responsabilidade

Uma curadoria não se assina por vaidade, mas sim como se assina um cheque ao portador: uma vez que é público, qualquer um pode cobrar – e o curador deve estar aí para responder.

20. Comunidade

Exposições são realizadas para que haja experiências de vida memoráveis. Entendo a curadoria como a criação de uma comunidade temporária. Artistas e curadores entram em um diálogo que acontece por um convívio prolongado e uma meta mais ou menos comum a todos. Considero exposições de sucesso aquelas das quais saí com amigos íntimos. Não que eu deseje que a bienal seja uma agência matrimonial, mas, sem dúvidas, deve ser um momento de empatia. Quase nunca é possível trabalhar com os amigos; a arte pode oferecer essa possibilidade.

1. Reglas y posibilidades

Bernard Tschumi decía en *The Pleasure of Architecture*: “si quiere seguir la primera regla de la arquitectura, rómpala”. Algo similar podría decirse de la curaduría. No hay parámetros que apliquen a todos los casos, solo intenciones y deseos. Es mejor ser consecuente con el desarrollo del proyecto que consistente con un hipotético *deber ser*.

2. Una exposición no es una enciclopedia

Contrario al enciclopedista, un curador no puede incluir todos los ejemplos que ilustran un concepto; sólo aquellos que encuentra y que están disponibles. La curaduría crea una ficción a partir de esos fragmentos. Al reconocer la imposibilidad de completitud, sólo queda intentar suspender la incredulidad del visitante frente a un conjunto de pequeñas piezas de un rompecabezas sin modelo. Como dijo Douglas Crimp citando a Eugenio Donato en *On The Museum's Ruins*, el museo se basa en la ficción acrítica de que es posible representar el universo a partir de sus fragmentos. Una exposición crea una ficción verosímil, o al menos una en la que queremos creer.

3. Una exposición no es una biblioteca

Si quiero leer me voy a la biblioteca, en donde puedo informarme en profundidad, y además no tengo que hacerlo parado.

4. Una exposición no es un archivo

Si quiero hacer investigación, voy de nuevo a la biblioteca del punto anterior. Los archivos en el contexto expositivo o se vuelven pura imagen (lo que a veces está bien, aunque no

tener acceso a los documentos es frustrante), o se vuelven pura retórica curatorial (lo que está mal, y también es frustrante).

5. Una exposición no es un cineclub

Si quiero ver una película voy a una sala de cine, en donde estoy sentado, hay oscuridad, y el ruido proviene (casi siempre) de lo que está siendo proyectado. Salvo contadas excepciones, las películas de larga duración no pertenecen al ámbito expositivo.

6. Una bienal no es un museo

El Museo, basado en la ortodoxia de la Historia del Arte, aspira a la verdad. La *Bienal* no tiene los pies plantados en una montaña de hechos, es pura especulación. No aspiremos a la Verdad, solo a bellas *verdades-a-medias* o a mentiras con apariencia de coartadas: verosímiles, útiles, y ornadas de un velo de sospecha.

7. Una bienal no Documenta

Si la obra sucede en el tiempo, o fuera de los límites físicos del recinto expositivo, hay que dejarla vivir (y morir) allí. Nada más frustrante que una exposición de material que documenta performances, acciones, obras efímeras y obras en el territorio, que se nos presentan como un recordatorio de lo que no pudimos experimentar. A menos que haya sido concebida como obra, o que tenga un valor contextual especialmente significativo, la documentación pertenece al archivo, no a la exposición.

8. Crónica de una muerte anunciada

Toda bienal es un combate perdido de antemano, pues es imposible incluir todos los países, todas las regiones, todos los medios, todas las orientaciones sexuales, todas las etnicidades etc. No importa lo que uno haga, siempre se queda alguien por fuera. Partiendo de esta imposibilidad ontológica, a lo que se aspira es a un hermoso fracaso: este último, como bien lo señalaba Harald Szeemann, es una de las dimensiones poéticas del arte. Apollinaire decía que la arquitectura a lo que debía aspirar era a darle al tiempo una bella ruina...

9. Multiculti

Pongan en un container a 20 inmigrantes recién llegados de diferentes países y pídanles que establezcan una conversación productiva. Eso es a lo que aspira una Bienal. Y a veces lo logra.

10. Una Bienal no es una Exposición Universal

Por lo tanto, no debe tener el imperativo de una equitativa representación geográfica. Tanto más cuando hoy en día la noción de lo regional tiene muchas veces más sentido que una borrosa

y contestada idea de nación. Un artista vasco se siente bien representando a España en Venecia? ¿A qué estado representa um artista de Ramallah?

11. Una Bienal no debe ser solo bienal

La mayoría de las bienales se preocupan por hacer un evento espectacular, concentrado en el tiempo y en el espacio, y cuando termina la Gran Exposición entran en una especie de hibernación por los siguientes dos años. Una bienal debe encontrar maneras de extender su acción en el tiempo y así contrarrestar la *depresión post-Bienal* que aqueja a las ciudades que las acogen; una forma de hacerlo es entenderse como una instancia de creación de infraestructura, estableciendo polos de acción que activen las escenas locales en los períodos en los que no hay Bienal.

12. Una Bienal no es una feria de arte

Los artistas no deben estar aislados cada uno es su espacio como si se tratara de un stand de feria comercial. Sus obras deben estar en un diálogo espacial; ese texto resultante es lo que denominamos *curaduría*.

13. Dramaturgia

Tanto el recinto expositivo como el teatro muestran una obra para un público. Sólo que en el teatro los espectadores están inmóviles. Una exposición no es una lista de obras o artistas, sino una experiencia corporal: la forma como se da esta experiencia en el espacio debe ser estudiada. ¿Por donde entro? ¿Que veo, que oigo? ¿Cual es el remate visual de cada movimiento? Una exposición memorable se concibe en la mente, se compone en el espacio, y se experimenta con el cuerpo.

14. Ecología

¿Cual es el *carbon footprint* de una Bienal? Si tomamos en cuenta los viajes de artistas y curadores y los materiales utilizados en la producción y el montaje, la mayoría de las bienales no pasarían un proceso de certificación por sus sustentabilidad ambiental. Si bien algunos de estos males son inevitables (nada reemplaza la relación directa con el artista; nadie quiere *curadores-skype* o *curadores-blackberry*, que curan de oído y no visitan talleres, etc), la aproximación al montaje puede tratar de ser responsable y consecuente. Hay que abandonar la pretensión de tener sistemáticamente un cubo blanco para la obra bi y tri-dimensional y una caja negra para los videos; cada obra debe ocupar lo estrictamente necesario para que pueda ser experimentada sin pérdida. No es necesario esconder las bambalinas y pintar todo de blanco: la museografía puede

ser Brechtiana en su planteamiento. Prefiero una interferencia creativa a un diálogo de sordos, cada uno en su torre de *drywall*.

15. Una Bienal no es una feria de tecnología

A donde se va a ver lo más nuevo, lo más avanzado, lo nunca visto. Una bienal, sobre todo en el Tercer Mundo (que generalmente carece de museos con grandes acervos de arte contemporáneo o lugares que exhiban el arte de vanguardia) debe presentar una mezcla de proyectos nuevos y obras existentes. El público local puede apreciar obras importantes que al espectador *blasé* del mundillo artístico le parezcan trilladas. Una Bienal no es un show de nuevos talentos, ni el lugar en donde los curadores de otras bienales puedan venir a la caza de talento periférico.

16. Una bienal no es una escuela de arte

Y no puede pretender reemplazarla. Pero sí puede cumplir un papel my importante en la *educación de la mirada*, función de los museos (y una Bienal es una especie de museo temporal). Desde su temporalidad, una bienal puede cumplir la función de familiarizar al público de un lugar dado con las imágenes y discusiones del arte de su momento. La *Bienal de São Paulo* presentó en 1953 el *Guernica* de Picasso, y cada dos años ha familiarizado al público Paulista con los movimientos artísticos de su tiempo. Una Bienal es un museo temporal que beneficia especialmente a la inmensa mayoría que no puede viajar a los centros del arte. Una bienal construye un repertorio visual en el tiempo, un acervo de memorias que son el patrimonio artístico de la comunidad en la cual se inscribe.

17. Educar/aprender

Una bienal puede intentar trascender la triada interpretación-mediación-servicio que caracteriza el trabajo educativo en museos involucrando la idea de lo pedagógico desde su propia formulación curatorial. El museo siempre intenta mediar entre el arte y el público, trata de facilitar esta relación proponiendo mecanismos que ayuden a comprender lo que está siendo presentado. Pero el arte es en si mismo una instancia de conocimiento-que no siempre pasa por lo racional: también se aprende con los sentidos. En ocasiones, una imagen vale más que mil palabras, un sonido vale más que mil imágenes, y un aroma vale más que mil sonidos. No sabemos cual será el dispositivo que desencadene los procesos de conocimiento.

18. Emergencia

En la oficina de Diane Karp, directora del Santa Fe Art Institute, vi un aviso que decía “No

hay emergencias artísticas”. El trabajo en el arte, por más importante que lo consideremos, no salva vidas (o tal vez lo haga de manera metafórica). Hay exposiciones exitosas cuyo resultado hace olvidar que el proceso fue una verdadera tortura. Esto está mal: en el arte, el fin tampoco justifica los medios. Hacer una exposición no puede terminar siendo una experiencia angustiante, frustrante o dolorosa.

19. Responsabilidad

Una curaduría no se firma por vanidad, sino de la misma manera que se firma un cheque al portador: una vez que entra en lo público, cualquiera puede cobrar, y el curador debe estar allí para responder.

20. Comunidad

Se hacen exposiciones para tener experiencias de vida memorables. Entiendo la curaduría como la creación de una comunidad temporal. Artistas y curadores entran en un diálogo que se da por una convivencia prolongada y una meta más o menos común. Considero exitosas aquellas exposiciones de las que salí con amigos entrañables. No es que aspire a que la bienal sea una agencia matrimonial, pero sin duda debe ser un momento de empatía. Casi nunca se puede trabajar con los amigos; el arte puede proveer esta posibilidad.

1. Rules and possibilities

In *The Pleasure of Architecture* Bernard Tschumi said: “If you want to follow the first rule of architecture, break it.” Something similar might be said of curatorship. No parameters are applicable to every case, there are only intentions and desires. It is better to be consequent with the development of the project than consistent with a hypothetical should be.

2. An exhibition is not an encyclopaedia

Unlike an encyclopaedia compiler, a curator cannot include all the examples that illustrate an idea; only the ones that s(he) finds and which are available. Curatorship creates a fiction based on those fragments. Recognising the impossibility of completeness, all that remains is to try to suspend the visitor’s disbelief when faced with parts of a puzzle with no guide. As Douglas Crimp says in *On the Museum’s Ruins*, in a reference to Eugenio Donato, the Museum is based on the uncritical fiction that the world can be represented through its fragments. An exhibition creates a believable fiction, or at least a fiction we want to believe in.

3. An exhibition is not a library

If I want to read I go to a library, where I can find information in depth, and I don’t have to do so standing up.

4. An exhibition is not an archive

If I want to do some research, I also go to the library. In the exhibition context archives either become pure image (which is sometimes right, although not having access to the documents can be frustrating), or they become pure curatorial rhetoric (which is wrong and also frustrating).

5. An exhibition is not a film club

If I want to see a film, I go to the cinema where I can sit down in the dark and the sound (nearly always) comes from what is being projected. Except on rare occasions, films of long duration do not belong in the exhibition space.

6. A biennial is not a museum

Based on the orthodoxy of art history, the museum aspires to truth. The Biennial does not have its feet planted on a mountain of facts. It is pure speculation. We are not looking for Truth, only for beautiful half-truths, or lies with the appearance of alibis: believable, useful and adorned with a veil of suspicion.

7. A biennial does not document(a)

If the work takes place in time, or outside the physical limits of the exhibition space, one has to let it live (and die) there. There is nothing more frustrating than an exhibition that documents performances, actions, temporary and outdoor works, which are presented to us as a reminder of what we were unable to experience. Unless it was conceived as a work, or has especially significant contextual value, documentation belongs in the archive, not in the exhibition.

8. Chronicle of a death foretold

Every biennial is a lost battle from the outset, since it is impossible to include all countries, all regions, all media, all sexual orientations, all ethnic groups etc. No matter what you do, someone will always be left out. Based on this ontological impossibility, one hopes for a beautiful failure: a failure which, as Harald Szeemann pointed out, is one of the poetic dimensions of art. Apollinaire said that architecture should aspire to become a beautiful ruin...

9. Multiculti

Put twenty recently arrived immigrants from different countries into a container and ask them

to have a productive conversation. That is what a biennial aims for. And sometimes it succeeds.

10. A biennial is not a Universal Exposition

Therefore there is no imperative for equal geographical representation. Particularly when, these days, the idea of the regional often makes more sense than a nebulous and contested idea of nation. How does a Basque artist feel about representing Spain at Venice? What state is represented by an artist from Ramallah?

11. A Biennial should not be just biennial

Most biennials are concerned with putting on a spectacular event, concentrated in time and space and, when the great exhibition is over, they go into a kind of hibernation for two years. A biennial needs to find ways of extending its action in time and thus neutralising the *post-biennial depression* afflicting the cities that host them. A way of doing it is to understand the Biennial as an opportunity to create infrastructure, establishing centres of action which can activate the local scene during periods when there is no exhibition.

12. The biennial is not an art fair

Artists should not each be isolated into their own space as if it were a booth at a trade fair. Their works should dialogue within the space; the resulting text is what we call *curatorship*.

13. Dramaturgy

Exhibitions and theater are alike in that they show a work to an audience, only that in the latter the spectators do not move. An exhibition is not a list of works or artists, but instead a physical experience: the way in which this experience occurs in the space needs to be studied. Where do I enter? What do I see? What do I hear? What is the visual conclusion of each movement? A memorable exhibition is conceived in the mind, arranged in the space and experienced with the body.

14. Ecology

What is the carbon footprint of a biennial? If we consider the journeys of the artists and curators, and the materials used for production and installation, most biennials would not receive environmental sustainability certification. But although some of these ills may be inevitable (nothing can replace direct relationship with the artist; no one wants *Skype-curators* or *blackberry-curators*, curating by hearsay without visiting workshops etc.), proximity to the installation process can be responsible and consequent. One has to

give up the idea of having a white cube for two- and three-dimensional work and a black box for videos; each work needs to occupy what is strictly necessary to be experienced without loss. It is not necessary to hide structures and paint everything white: the exhibition design can be Brechtian in its aims. I prefer creative interference to a dialogue of the deaf, each in their drywall tower.

15. The biennial is not a technology fair

Where the newest, the most advanced, the unseen will be shown. A biennial, particularly in the Third World (which generally lacks museums with large collections of contemporary art or spaces for exhibiting avant-garde art), needs to present a mixture of new projects and existing works. The local public can appreciate important works which the blasé viewer from the closed confines of the art world will find passé. A biennial is not a show of new talent, or a place where curators of other biennials can seek out talent from the periphery.

16. A biennial is not an art school

And it cannot aim to replace it. But it can instead play a very important role in the education of the gaze, which is the function of museums (and a biennial is a kind of temporary museum). Due to its temporary nature, a biennial can fulfill a function of familiarising audiences from a particular place with the images and discussions of art of its time. In 1953, the São Paulo Biennial presented Picasso's *Guernica*, and every two years it has been familiarising the São Paulo public with the art movements of their time. A biennial is a temporary museum that benefits especially the vast majority that are unable to travel to the major art centers. A biennial constructs a visual repertoire in time, a collection of memories which are the artistic heritage of the community in which it is placed.

17. Educating/learning

A biennial can attempt to go beyond the triad of interpretation-mediation-service which characterises education work in museums by involving the pedagogical aspect within its curatorial approach. The museum always attempts to mediate between art and the public, trying to facilitate this relationship through mechanisms that help to understand what is being presented. But art is in itself an instance of knowledge which is not always entirely rational: sometimes it is perceived with the senses. In some cases, an image is worth more than a thousand words, a sound is worth more than a thousand images and

a smell is worth more than a thousand sounds. We do not know what it is that unleashes the processes of knowledge.

18. Emergency

In the office of Diane Karp, the director of the Santa Fe Art Institute, I saw a sign that read, "There are no art emergencies". No matter how important we think art might be, it does not save lives (but perhaps it does metaphorically). There are successful exhibitions which manage to make one forget that the process was real torture. This is wrong: in art as well, the ends do not justify the means. Organising an exhibition should not end up being a disturbing, frustrating or painful experience.

19. Responsibility

A curator does not put his name to an exhibition out of vanity, but instead as if signing a cheque to the bearer: since it is public, anyone can cash it – and the curator should be there to respond.

20. Community

Exhibitions are organised to provide memorable experiences. I think of curatorship as the creation of a temporary community. Artists and curators enter into a dialogue that occurs through working together for an extended period and with a goal that is more or less common to all. I think that successful exhibitions are the ones that I leave with close friends. Not that I want a biennial to be a dating agency, but there is no doubt that it should be a period of empathy. It is hardly ever possible to work with friends; art offers that possibility.

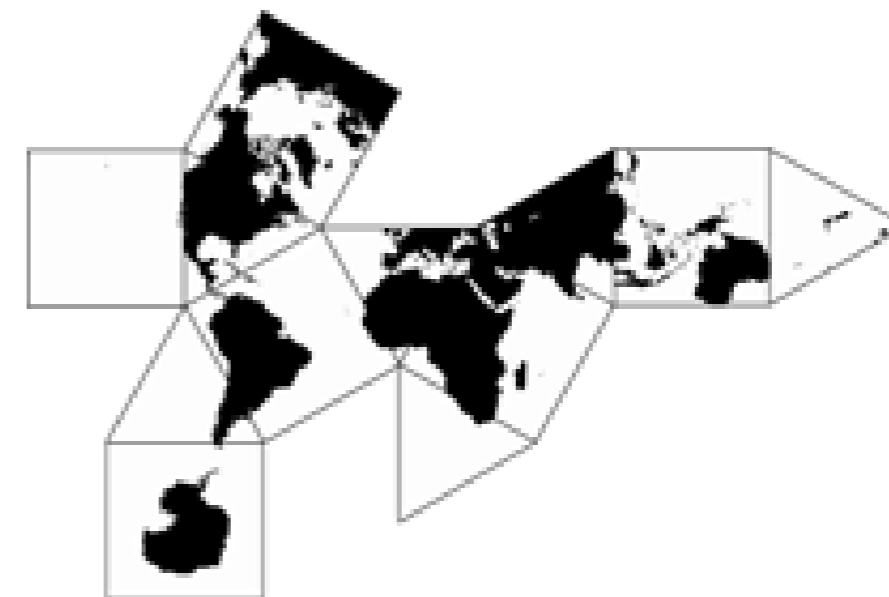
Projeto Gráfico



Em 1946, um ano após o fim da Segunda Guerra Mundial, o inventor, arquiteto e visionário norte-americano Richard Buckminster Fuller (mais conhecido por seu Domo Geodésico) patenteou o *Dymaxion Map*, um mapa-múndi inscrito em um *cuboctaedro*, que permitia romper com a ideia de norte/sul, acima/abaixo, que caracteriza a convenção cartográfica ocidental (pois se o universo é infinito e a terra é redonda, por que nós estamos abaixo?). Joaquín Torres García propôs, três anos antes, um mapa-manifesto onde questionava a hierarquia estabelecida pelo ocidente, embora mantivesse a convenção: “nosso norte é o sul”.

En 1946, un año después del fin de la Segunda Guerra Mundial, el inventor, arquitecto y visionario norteamericano Richard Buckminster Fuller (más conocido por su Domo Geodésico) patentó el *Dymaxion Map*, un mapa del mundo inscrito en un cuboctaedro, que permitía romper con la idea de norte/sur, arriba/abajo que caracteriza la convención cartográfica occidental (pues si el universo es infinito y la tierra es redonda, ¿porqué nosotros estamos abajo?). Joaquín Torres García planteaba tres años antes un mapa/manifiesto en donde cuestionaba la jerarquía establecida por Occidente, aunque mantenía la convención: “nuestro norte es el Sur”.

In 1946, a year after the end of World War II, the north american inventor, architect and visionary Richard Buckminster Fuller (mostly known because of his Geodesic Dome) patented the *Dymaxion Map*, a world map inscribed on a cuboctahedron, that allowed to break with the idea of north/south, up/down, that characterizes the western cartographic convention.



O mapa-múndi de Buckminster Fuller toma o mapa dos continentes e o coloca em um poliedro que pode ser montado tridimensionalmente. Uma lenda urbana diz que Fuller ofereceu seu mapa ao Congresso dos Estados Unidos, que não o adotou porque carecia de fronteiras políticas. Fuller via o Dymaxion map como parte de um projeto de atingir a paz mundial, para o que concebeu um World game (jogo do mundo), destinado à resolução de conflitos.

El mapamundi de Buckminster Fuller toma el mapa de los continentes en su verdadera magnitud, y lo inscribe en un poliedro que puede ser armado tridimensionalmente (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bb/Dymaxion_2003_animation_small1.gif). Una leyenda urbana dice que Fuller ofreció su mapa al Congreso de los Estados Unidos, el cual no lo adoptó porque carecía de fronteras políticas. Fuller veía el Dymaxion map como parte de un proyecto de lograr la paz mundial, para lo cual concibió un World game (juego del mundo), destinado a la resolución de conflictos.

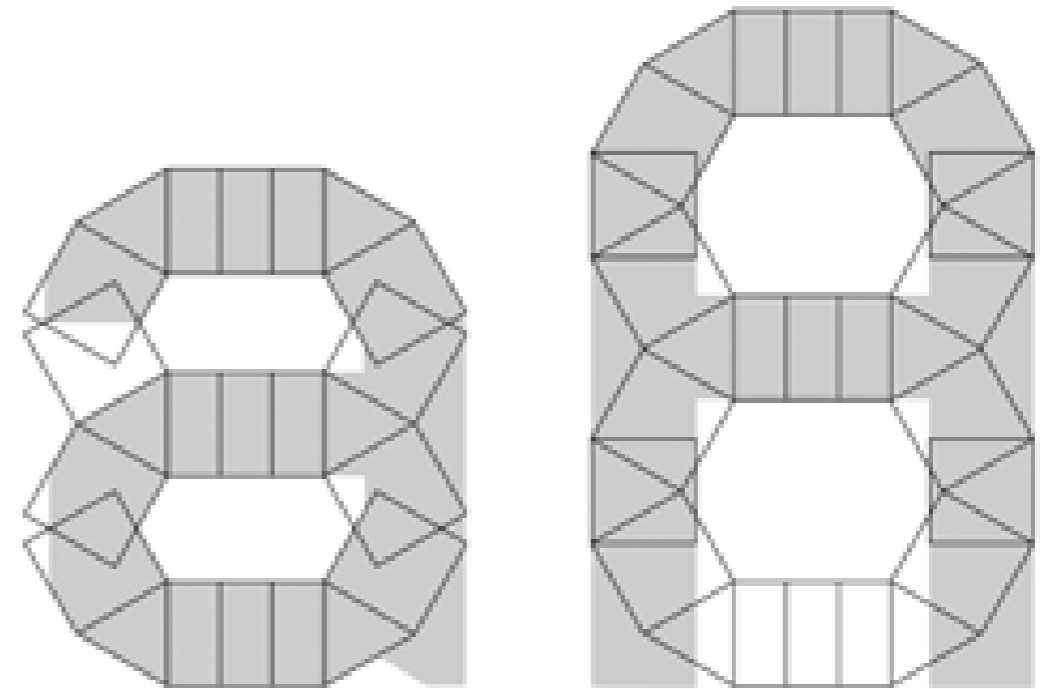
Buckminster Fuller's world map grabs the continent's map and puts them on a polyhedron that can be assembled three-dimensionally. An urban legend says that he offered his map to the United States Congress, but it was rejected because it lacked political frontiers. Fuller saw the Dymaxion Map as part of a project to achieve world peace, for what he conceived a world game aimed at solving conflicts.



Detanico e Lain decompõem o sólido platônico de Fuller em seus componentes geométricos básicos (triângulos e quadrados) e o recompõem para propor um “8”, que corresponde à oitava edição Bienal do Mercosul. Nesse logotipo os fragmentos de território estão propondo um mapa novo e mutável que corresponde, talvez mais acertadamente, à situação atual, onde a noção de Estado-Nação foi substituída – ao menos em termos de autonomia política – por organizações supranacionais e transregionais, quase sempre motivadas por conveniências econômicas. O logo não é apenas um: o público poderá ver diferentes configurações nas diversas aplicações gráficas que correspondem a outros tantos momentos geopolíticos, fazendo referência a um território em constante reconfiguração.

Detanico y Lain descomponen el sólido platónico de Fuller en sus componentes geométricos básicos (triángulos y cuadrados) y lo recomponen para proponer un “8”, que corresponde a la octava Bienal do Mercosul. En este logotipo los fragmentos de territorio están planteando un nuevo y cambiante mapa que corresponde tal vez más acertadamente a la situación actual, en donde la noción de Estado-Nación ha sido reemplazada, al menos en términos de autonomía política, por organizaciones supranacionales y trans-regionales, motivadas casi siempre por conveniencias económicas. El logo no es uno solo: el público podrá ver diferentes configuraciones en las diversas aplicaciones gráficas, que corresponden a otros tantos momentos geopolíticos, haciendo referencia a un territorio en constante reconfiguración.

Angela Detanico and Raphael Lain decomposed Fuller’s platonic solid in its basic geometric components (triangles and squares) and recomposed it to propose an 8 that represents the 8th Mercosul Biennial. In this logo, territory fragments are proposing a new and changeable map that matches, perhaps more accurately, the current situation, in which the notion of Nation-States has been replaced - at least in terms of political autonomy - by supranational and transnational organizations, almost always driven by economical conveniences. The logo isn’t just one: the public will be able to see several settings on the many graphical applications that correspond to several other geopolitical moments, referring to a territory in constant reconfiguration.



BIENAL DO MERCOSUL
ABCDEFGHIJKLMN OPQR
STUVWXYZabcdefghijklmnop
ghijklmnopqrstuvwxyz01
234567890!@%^&*()
_+{ } | : " < > ? / < > fi fi ‡ ° .

Detanico e Lain usaram o mesmo princípio combinatório para propor um tipo de letra, chamado *Poligona*, que será usado no material gráfico da 8ª Bienal.

Detanico y Lain usaron el mismo principio combinatorio para proponer un tipo de letra, llamado *Poligona*, que será usado en los materiales gráficos de la 8 Bienal.

The same combinatorial principle is used to propose a font, named *Poligona*, that will be used in the 8th Mercosul Biennial’s graphic material.

Projeto Museográfico

A proposta museográfica da 8ª Bienal do Mercosul parte de uma questão simples: que é o estritamente necessário para que uma obra possa ser experimentada sem perda e permitindo o desenvolvimento de todo seu potencial comunicativo? A forma mais fácil de garantir a cada obra condições ideais é separando-a totalmente das outras, para conseguir um ambiente escuro, íntimo e com isolamento acústico. Mas ao usar o *black box* e o *white cube*, a possibilidade de um diálogo entre as obras é negado. O propósito de qualquer curadoria é incentivar esses diálogos, e o da museografia, permiti-los. Não há que temer um pouco de interferência, um pouco de fricção, um pouco de sujeira. Perguntado por que não gostava da música *New Age*, Brian Eno respondeu: "não há maldade nela". A assepsia total tira mais do que agrega. Portanto propomos usar o espaço e a escuridão dos enormes galpões do Cais como estratégia para isolar uma obra de outra. Mas às vezes isso não é suficiente, de modo que há uma tendência museográfica no que diz respeito aos recintos individuais:

partindo de um paralelepípedo virtual que hipoteticamente abrigaria cada obra, tentaremos materializar o mínimo de planos dos seis possíveis: em alguns casos serão todos, verticais e horizontais, quando for necessário um recinto fechado para garantir a integridade da obra; em outros casos será um plano horizontal e um vertical (teto e muro); ou apenas um horizontal (uma plataforma que receba uma obra de chão). E, em ocasiões, nada. O diálogo com os artistas determinará quanto é o suficiente, e qual é o mínimo: menos é mais (mas mais é melhor, se for necessário).

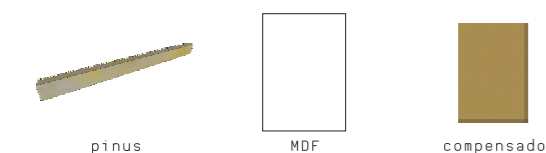
Outro assunto que tivemos em conta é uma certa ecologia da exposição. Somente terão um acabamento polido aquelas superfícies que recebam obras ou projeções. O resto das superfícies, assim como todas as laterais exteriores dos muros e recintos, ficarão sem acabamento e sem pintura. Serão utilizados materiais simples e econômicos; o tratamento técnico deve ser impecável para que a percepção não fique precária nem descuidada.

Eduardo Saurim, Helena Cavalheiro e José Roca

ANÁLISE



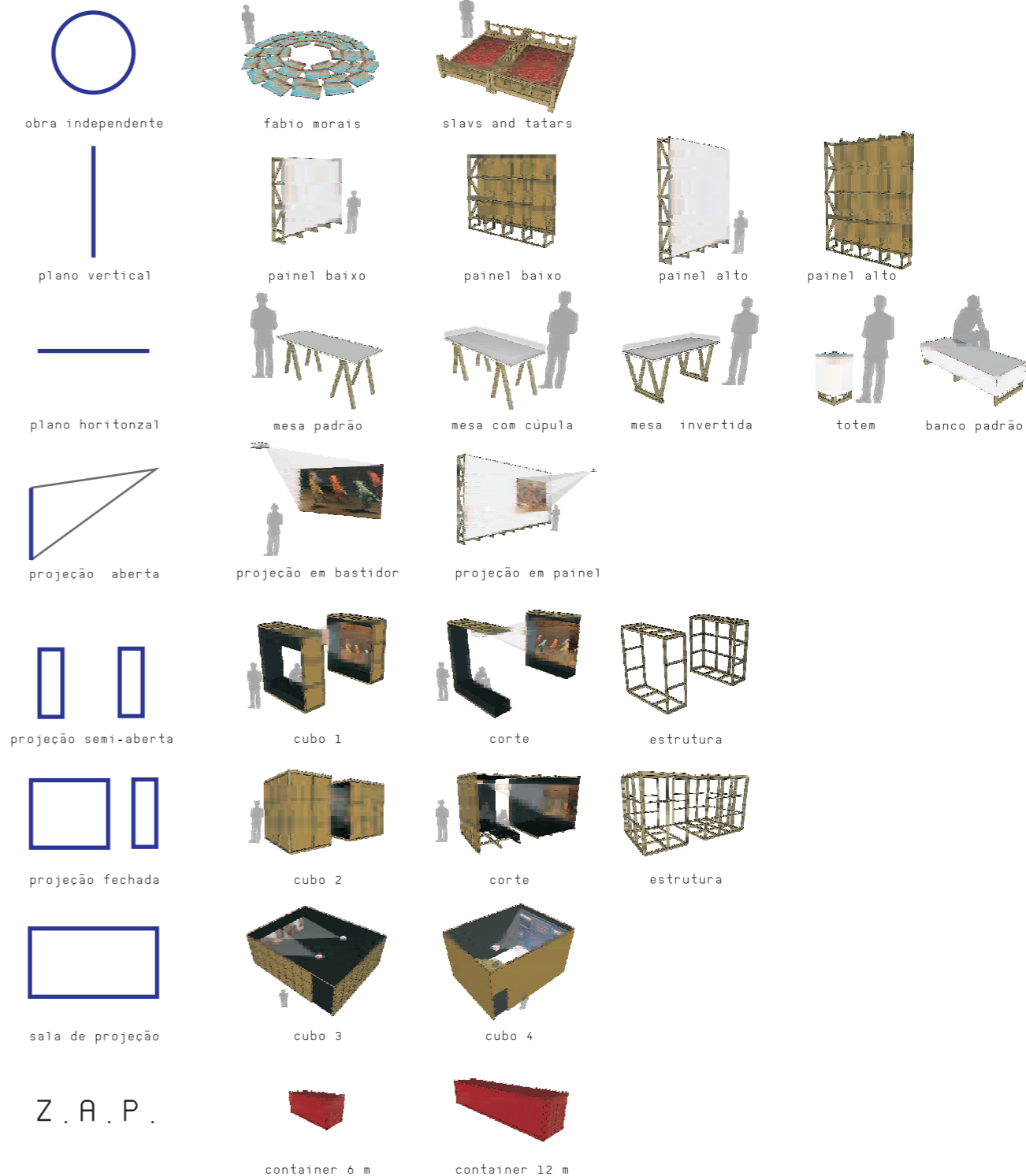
PALETA DE MATERIAIS



ELEMENTOS ESTRUTURAIS BÁSICOS



SÍNTESE



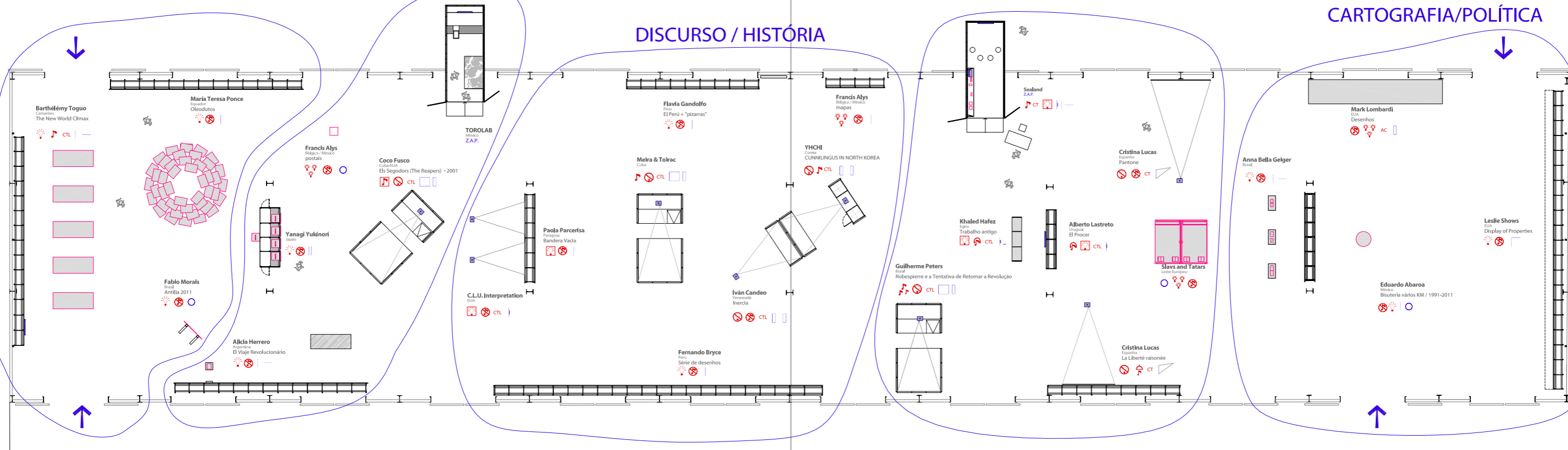
FRONTEIRA

I (MIGRAÇÃO)

DISCURSO / HISTÓRIA

DEMOCRACIA / REPÚBLICA

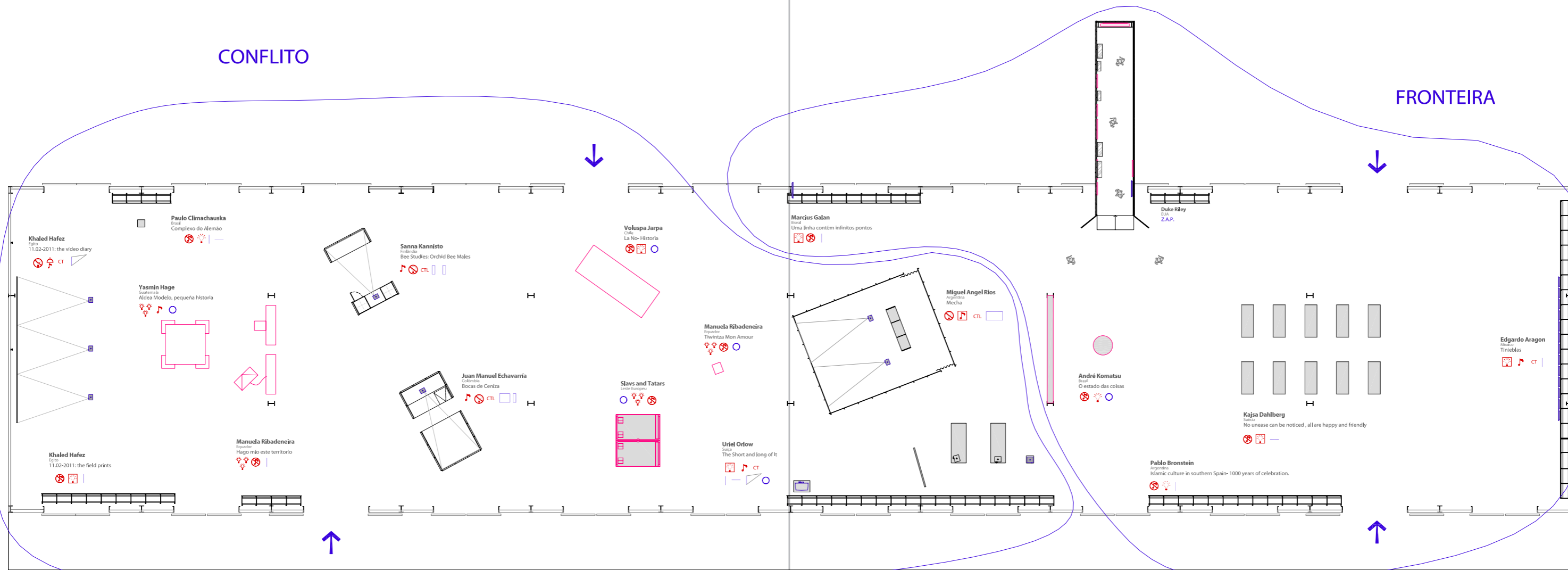
CARTOGRAFIA/POLÍTICA



A4 GEOPOÉTICAS

CONFLITO

FRONTEIRA

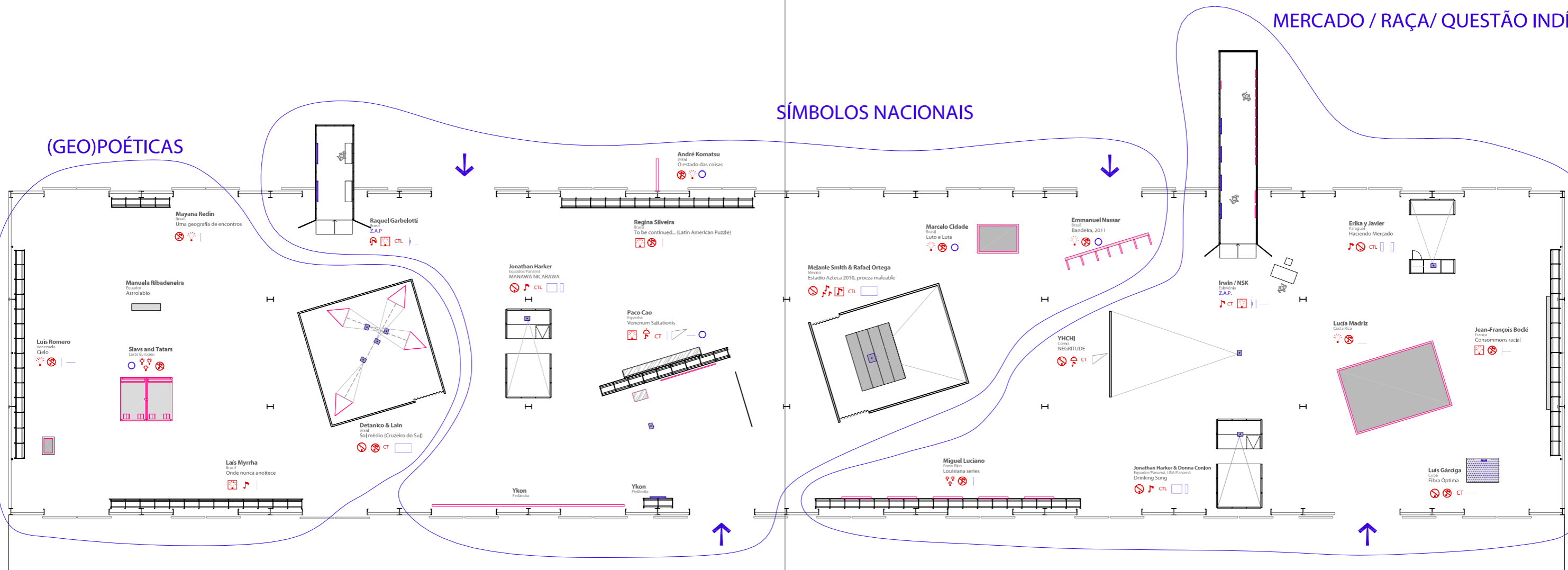


A5 GEOPOÉTICAS

(GEO)POÉTICAS

SÍMBOLOS NACIONAIS

MERCADO / RAÇA/ QUESTÃO INDÍGENA



A6
GEOPOÉTICAS

Proyecto Museográfico

La propuesta museográfica de la 8ª Bienal del Mercosur parte de una pregunta sencilla: ¿qué es lo estrictamente necesario para que una obra pueda ser experimentada sin pérdida y permitiendo el desarrollo de todo su potencial comunicativo?. La forma más fácil de garantizarle a cada obra unas condiciones ideales es separándola totalmente de las demás para lograr oscuridad, aislamiento acústico o intimidad. Pero al tomar el partido del *black box* y el *white cube* se niega la posibilidad de un diálogo entre las obras. El propósito de cualquier curaduría es incentivar estos diálogos, y el de la museografía permitirlos. No hay que tenerle miedo a un poco de interferencia, a un poco de fricción, un poco de suciedad. Preguntado por qué no le gustaba la música *New Age*, Brian Eno respondió: “no hay maldad en ella”. La asepsia total quita más de lo que aporta. Así que proponemos usar el espacio y la oscuridad de las enormes galpones de lo Cais como estrategia para aislar una obra de otra. Pero a veces esto no es suficiente, así que hay un partido museográfico en lo que respecta a los recintos individuales: partiendo de un paralelepípedo virtual que hipotéticamente contendría cada obra, intentaremos materializar el mínimo de planos de los seis posibles: en algunos casos serán todos, verticales y horizontales, cuando sea necesario un recinto cerrado para garantizar la integridad de la obra; en otros casos será un horizontal y un vertical (techo y muro), o un solo horizontal (una plataforma que reciba una obra de piso). Y en ocasiones, nada. El diálogo con los artistas determinará cuanto es suficiente, cual es el mínimo: *less is more* (but more is better if it's necessary).

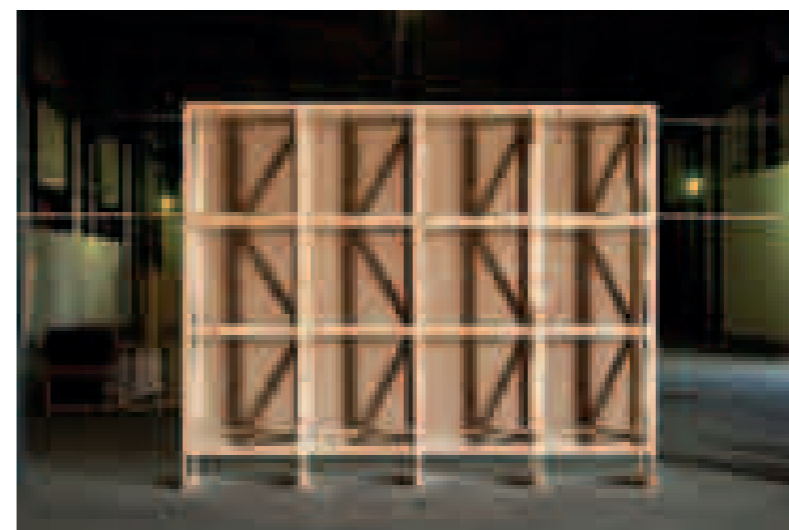
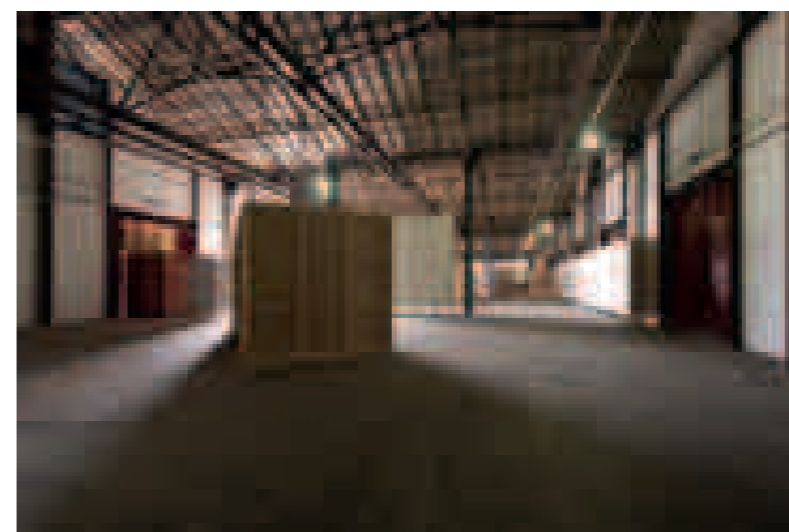
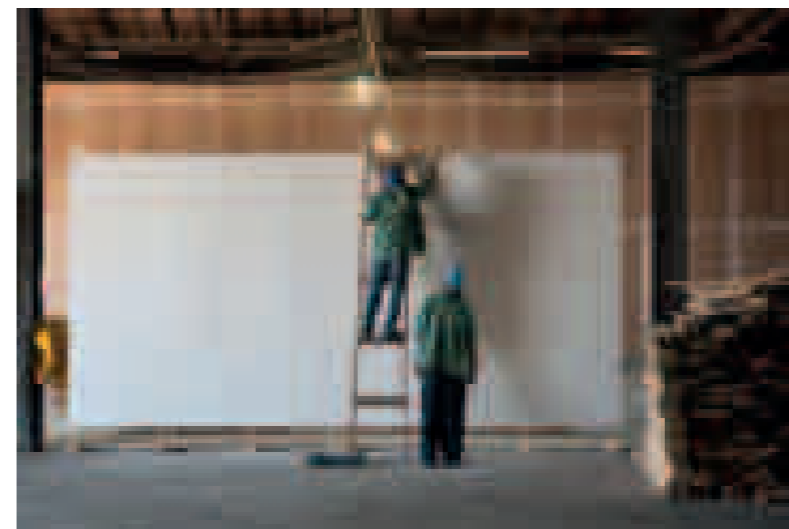
Otro asunto que hemos tenido en cuenta es una cierta ecología de la exposición. Sólo tendrán un acabado pulido aquellas superficies que reciban obras o proyecciones. El resto, así como todos los costados exteriores de los muros y recintos, se dejarán sin terminar y sin pintar. Se utilizarán materiales simples y baratos; el tratamiento técnico debe ser impecable para que la percepción no sea de precariedad o descuido.

Museographical Project

The 8th Mercosul Biennial's museographic proposal starts with a simple question: what is strictly needed for a piece to be experienced without

loss and allowing the development of all of its communicational potential? The easiest way to ensure optimal conditions to each piece is to place them totally apart, to achieve a dark, intimate, and soundproof ambience. But, using the *black box* and the *white cube*, the possibility of dialogue between pieces is denied. The objective of any curating is to promote such dialogues, and of museography is to allow them. There is no need to fear some interference, some friction, some dirt. When asked why he didn't like *new age* music, Brian Eno answered “there is no evil in it”. Total sterilization subtracts more than it adds. Therefore, we propose using the space and darkness of the Dock's huge hangars as a strategy to isolate one piece from the other. But sometimes that is not enough, so that there is a museographic trend that tells us about individual venues: starting with a virtual cube that hypothetically would house each piece, we will try to materialize the minimum of planes of the possible six: in some cases it will be all of them, vertical and horizontal, when a closed venue is needed to ensure the piece's integrity; in other cases it will be a horizontal plane and a vertical one (ceiling and wall); or just horizontal (a platform that receives a floor piece). And, in some cases, nothing. Dialogue with the artists will determine how much is enough, and what's the minimum: *less is more* (but more is better, if necessary).

Another subject we had in mind was a certain ecology of the exhibition. Only the surfaces that will house pieces or projections will have a polished finishing. Other surfaces, as well as exterior sides of walls and venues will have no finish or paint. Simple and economic materials will be used; technical treatment must be impeccable so that perception won't be precarious or careless.



Montagem do armazem A4 da 8ª Bienal do Mercosul. 2011.

The image features a background of a residential street at dusk. The sky is a mix of purple, pink, and blue, with the sun setting behind a range of houses. The houses have dark roofs and some have their lights on. In the foreground, there are several cars parked along the street. A white octagonal shape is overlaid on the right side of the image, containing the text 'Geopoéticas' in a black, sans-serif font.

Geopoéticas

Geopoéticas

José Roca

Existe um Terceiro Mundo em cada Primeiro Mundo, e vice-versa.

Trinh T. Min-ha

O reconhecimento, nos anos 1980, do que o que era chamado *mundo da arte*, era, na verdade, a soma de muitos mundos diferentes e teve como consequência uma abertura em direção à arte proveniente das zonas situadas fora do território simbólico definido pelo discurso hegemônico. Oposições binárias, como global e local, centro e periferia, norte e sul e identidade e diferença chegaram a ser centrais na discussão. As novas definições dos territórios da arte e da cultura a partir da contra-hegemonia deram origem a certos tropos conceituais: a *fronteira* como linha definidora de entidades territoriais, a *viagem* como possibilidade de relação entre elas, a *migração* como motor da perda do essencialismo cultural devido ao fluxo e o intercâmbio e o *nomadismo* como possibilidade de experiência transitória de lugar e de múltiplos sentidos de pertencimento.

Inúmeras exposições vêm se ocupando deste tema desde então. No entanto, ainda há coisas a serem ditas em torno das questões de país, Estado e nação, em um momento em que estas noções são questionadas ou suplantadas por novas formas de organização que vão além da territorialidade (no caso das comunidades virtuais):¹ a etnia, as crenças religiosas ou políticas, ou a linguagem. Convencionalmente,

a noção de *país* se define pelo território geográfico, a de *estado* pela organização política – que, em geral, mas não necessariamente, coincide com o território – e a de *nação* por uma cultura compartilhada que se expressa em história, língua e origem étnica comuns. Hoje em dia, há construções políticas, sociais ou culturais que questionam essas definições convencionais, as quais se tornam complexas pela existência de entidades supraterritoriais e transnacionais (que, usualmente, são criadas com motivações comerciais, mas também por interesses comuns de ordem mais pessoal) e por assuntos étnicos e religiosos – que são outras formas de definir grupos humanos com base em vínculos não dependentes do território físico.²

Toda nação é, de certa maneira, uma ficção, posto que o que a caracteriza como tal, em um sentido ontológico e incontestável, foi definido culturalmente com o fim de dar a um grupo humano uma série de características que lhes permita se identificar como conjunto. E, por ser uma criação, as características de nação podem ser redefinidas criticamente. Alguns artistas compreendem que esse caráter ficcional se presta para especulações criativas e, em consequência, os tópicos de nação, nacionalidade, estado, país e território vêm sendo uma preocupação na arte nas últimas décadas. O tema tornou-se atual nos últimos anos na América Latina devido às comemorações do bicentenário de independência.

1. Se tomamos a população como uma referência, a terceira nação no mundo depois da China e da Índia é o Facebook, com seus mais de 500 milhões de "cidadãos". O Facebook é o espaço onde milhões de jovens passam boa parte do seu tempo livre e onde tem lugar sua interação social.

2. Gidon-Gottlieb propõe o conceito de Estados-mais-nações, de caráter menos territorial e de alcance mais regional. "Um enfoque 'estados-mais-nações' criaria zonas funcionais especiais através de fronteiras estatais, e regimes domésticos nacionais em terras históricas. [Este esquema] reconheceria os direitos e o estatuto de comunidades nacionais sem estado e diferenciaria entre nacionalidade e cidadania de um estado." (www.foreignaffairs.com/articles/49888/gidon-gottlieb/nations-without-states).

Uma vez que se trata de uma construção cultural, a questão de como definir uma nação segue aberta. Benedict Anderson fala de *comunidades imaginadas*;³ Eric Hobsbawm, de *tradição inventada*.⁴ Na medida em que se trata de uma invenção, as retóricas simbólicas adquirem um papel preponderante devido à sua capacidade de unir um grupo social, na ausência de uma história ou um outro traço comum ou quando estas características essencialistas, que possibilitavam a identificação nacional (por exemplo, "o sonho Americano"), foram se perdendo ou se apagando, em razão de influxos populacionais, frutos do desterro, da migração ou de decisões políticas. A própria geografia, ou a percepção que temos dela, tem se construído com fins de dominação, como aponta Edward Said em seu conhecido livro *Orientalismo*. Territórios inteiros são representados desde o olhar colonial como geografias imaginadas de uma maneira específica, com o objetivo de naturalizar no discurso popular uma visão particular do território e aplanar o caminho para seu controle e para sua dominação.⁵

Outras formas de redefinir o território estão motivadas pelos requerimentos do mercado. O poder dessas novas organizações extrapola as fronteiras e o controle dos estados envolvidos. Como nos faz lembrar o geógrafo e teórico social David Harvey, essa é uma das preocupações centrais do capitalismo:

"Dado que o comércio não se importa com os limites nacionais e o fabricante insiste em ter o mundo como seu mercado, a bandeira do seu país deve segui-lo, e as portas das nações que estão fechadas para ele devem ser derrubadas. As concessões obtidas pelos financeiros devem ser salvaguardadas pelos ministros de estado, inclusive se a soberania das nações que se opõem tenha que ser violada no processo. As colônias devem ser obtidas ou plantadas, para que não haja uma esquina útil do mundo que vá a ser esquecida ou que fique sem utilização."⁶

3. Para Anderson, uma nação é "uma comunidade política imaginada [que é], imaginada como inerentemente limitada e soberana". ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. New York: Verso, 2006, p. 6.

4. Eric Hobsbawm argumenta que, com o fim de sustentar uma ideia de nação, recorre-se à invenção de cerimônias públicas, monumentos etc., tradições criadas com o único fim de apoiar a ideia de uma herança comum.

5. A história recente está cheia de exemplos: há menos de uma década, Iraque e Afeganistão foram apresentados como "Estados falidos" – nações retrógradas e incivilizadas incapazes de reger seu próprio destino e, por consequência, perigosas para a sua região imediata e, por extensão, para a ordem mundial – com o fim de justificar uma intervenção militar sustentada pela suposta vontade de instaurar a democracia, que ocultava as motivações econômicas da invasão.

6. Esta não é uma crítica nem uma denúncia, mas uma declaração de princípios do presidente dos Estados Unidos Woodrow Wilson, em 1919, a qual legitimou a intervenção dos Estados Unidos na América Central. HARVEY, David. *Seminários Acre*. São Paulo: 27ª Bienal de São Paulo, 2007, p. 357.

7. "Em grego [as] palavras *asteios* e *agroikos* [urbano e rural] podem se traduzir também como 'engenhoso' e 'chato'. SENNETT, Richard. *Carne y Piedra*. Madrid: Aianza, 2007, p. 39.

8. Com relação às *genesis* e o uso deste neologismo, ver a explicação do jornalista Altino Machado em seu *blog*: altino.blogspot.com/2006/08/estado-da-florestania.html.

9. Uma das razões para me interessar pelo tema da geopolítica para a *Bienal do Mercosul* é puramente anedótica: sempre me chamou a atenção que uma bienal de arte levasse o nome de um tratado de livre comércio.

artistas que tratam tópicos relevantes para esta discussão: mapeamentos, colonizações, fronteiras, aduanas, tratados, alianças transnacionais, construções geopolíticas, lugares, viagens, comunidades.

O projeto curatorial traz várias perguntas. Quais são as alternativas à noção convencional de nação? Pode haver cartografias que não estejam ao serviço da dominação? É possível posicionar o irredutivelmente local como alternativa à globalização? Que tipo de cidadania ocorre em um território não urbano? Qual é o *status* político de uma nação ficcional? Qual é a relação entre viagem e colonização?

Nacionalismos

“Existe um bom nacionalismo? Em certos povos esmagados por colonizadores, que aspiram a se libertar do ocupante, o nacionalismo tem um valor positivo. Entretanto, é perigoso quando se converte em ideologia. O nacionalismo significa violência, prejuízos, distorção de valores.”¹⁰

A mostra *Geopoéticas* examina a criação de entidades transterritoriais e supraestatais que colocam em jogo a noção de nacionalidade. Estas construções político/econômicas contrastam com as noções de nação estabelecidas por dois séculos na conformação dos países americanos após as façanhas de independência. A exposição explora diferentes aspectos das ideias de Estado e nação, suas retóricas visuais (mapa, bandeira, escudo, hino, passaporte) e suas estratégias de autoafirmação e consolidação de identidade. Também aborda concepções territoriais baseadas no geográfico, na relação com a paisagem e sua cultura. Muitos dos artistas recorrem a formas alternativas de representação territorial. A cartografia torna-se inevitável neste contexto, pois nela convergem geografia, ideologia e política. Como nos relembra Baudrillard: “O território já não precede o mapa, nem o sobrevive [...]. é o mapa que engendra o território.”¹¹ Desde o mapa invertido de Torres García, a arte tem visitado a disciplina cartográfica para produzir mapas ativistas que não estão a serviço da dominação. A exposição reúne diversas formas de medir e representar o mundo, incluindo artistas que usam mapas para promover a mudança social,

apontar as diferenças, evidenciar as turvas relações do poder transnacional, ou mostrar hipotéticos territórios de harmonia planetária – diversas representações do mundo que contradizem as cartografias convencionais.

ZAP (Zonas de Autonomia Poética)

“Chamem-se micronações, países modelo, estados efêmeros ou projetos de novos países. O mundo está surpreendentemente cheio de entidades que exibem todas as características dos estados independentes e, no entanto, não obtêm o respeito que estes últimos alcançam.”¹²

O que define um país? Existem vários fatores comumente aceitos para determinar a legitimidade de uma pretensão de nação: um território claramente definido; uma população que se sinta parte dele; uma forma de estrutura governamental legitimamente estabelecida; uma atividade econômica que garanta sua viabilidade e sustentabilidade; características culturais compartilhadas (uma história); e, sobre tudo, reconhecimento político por parte de outros países, o qual seja talvez o mais difícil de conseguir.¹³ Está claro que existem muitos exemplos de nações que têm reconhecimento político e que, no entanto, não cumprem – ou cumprem apenas parcialmente – com os fatores anteriormente esboçados por diversas razões: seu território está em disputa; sua população não se reconhece como nacional desse país, mas sim como parte de um subgrupo étnico ou cultural; o governo foi imposto ou não representa a vontade da população; o país não é viável economicamente, devido à corrupção ou à ausência de recursos naturais; a ficção de uma história comum é refutada desde dentro – ou existem várias histórias que coexistem e só uma é considerada oficial; a nação não é reconhecida pela comunidade internacional por ir na contramão dos interesses das nações que dominam a Organização das Nações Unidas etc.

É mais fácil a um país obter a autonomia interna do que o reconhecimento internacional. Para aquelas novas construções de nação só resta a possibilidade de uma declaração unilateral de autonomia poética, baseada numa vontade de autodeterminação que desafia as próprias leis das nações em que habitam seus “cidadãos”.

Dentro dos Galpões do Porto, como parte da exposição *Geopoéticas*, se estabelecem pequenos territórios simbólicos: vários artistas desenvolverão a representação de uma nação, algumas delas ficcionais e outras reais. Palestina, Sealand, NSK State in Time, Eurasia ou a nação lu-Mien são algumas das zonas de autonomia poética que convidam à reflexão sobre as características que definem uma particular comunidade humana.

Crie seu próprio país

“Nacionalidade e Estado são construções mentais e sócio-históricas recentes que podem ser substituídas por outras formas de compromisso e identidade.”¹⁴

O coletivo conformado pelos artistas Oliver Kochta e Tellervo Kalleinen organizou em 2003 a primeira *Cúpula de Micronações*, no contexto de um festival de *performance*, e convidaram representantes de pequenas nações, ficcionais ou reais, que debateram frente ao público, numa paródia de uma reunião das Nações Unidas.¹⁵ Esse projeto tem evoluído em direção ao *Ykon Game*, baseado nas ideias do arquiteto utópico norte-americano Buckminster Fuller, que propôs o *World Game* como uma forma alternativa de solucionar conflitos “através da cooperação espontânea sem dano ecológico e sem desvantagem para ninguém.”¹⁶ Em Porto Alegre, por motivo da *Bienal*, é organizada uma série de sessões do *Ykon Game*, abertas ao público em geral, propondo a possibilidade de conceber um país a partir de concepções e regras próprias e aproveitando o exercício para discutir sobre as implicações globais de cada decisão unilateral.

Estética do frio

“Precisamos de uma estética do frio, pensei. Havia uma estética que parecia mesmo unificar os brasileiros, uma estética para a qual nós, do extremo sul, contribuíamos minimamente; havia uma ideia corrente de brasilidade que dizia muito pouco, nunca o fundamental de nós. Sentíamos os mais diferentes em um país feito de diferenças. Mas

como éramos? De que forma nos expressávamos mais completa e verdadeiramente? O escritor argentino Jorge Luis Borges escreveu: ‘a arte deve ser como um espelho que nos revela nossa própria face.’”¹⁷

O cantor e escritor rio-grandense Vitor Ramil tem falado da necessidade de conceber uma estética que represente o Sul do Brasil, uma *estética do frio* para um território que costuma se sentir mais próximo culturalmente da Argentina e do Uruguai (países com os quais compartilha o clima, a paisagem do Pampa e a cultura da carne, do gaúcho e da milonga) do que do Norte brasileiro, ao que corresponde o imaginário do *calor*: praia, selva, samba, trópico.¹⁸

Buscando um conhecimento maior da região da qual Porto Alegre é a capital, como curadores da *8ª Bienal do Mercosul* realizamos numerosas viagens de pesquisa por várias cidades e regiões do Rio Grande do Sul. O propósito foi de conhecer o território e ver museus e centros culturais que pudessem eventualmente albergar algumas das mostras itinerantes – como a de Eugenio Dittborn, *Cadernos de Viagem* – ou emprestar parte do seu acervo para a exposição histórica *Além Fronteiras*. Também uma parte importante das nossas viagens foi dedicada a realizar visitas a ateliês de artistas locais. O que esperávamos encontrar? Um essencialismo gaúcho? Mestres locais esquecidos pelo *establishment* brasileiro? Cenas locais inéditas? Talvez um pouco de tudo isso, mas não como “descoberta”, senão como encontro. É sabido que tudo o que é descoberto já existia e tinha vida própria, de modo que o desconhecimento das periferias só é atribuível à ignorância ou ao desinteresse dos centros. Precisávamos de um envolvimento sincero com o território anfitrião, de uma *ética do frio* – se entendermos frio como metonímia deste território. Conscientes das limitações das viagens como modelo de conhecimento (sua natureza transitória vai contra a possibilidade de uma imersão profunda na cultura local) e o perigo do turismo cultural e do giro etnográfico na arte chamada “comunitária”, as viagens dos curadores, produtores e artistas foram motivadas pela vontade de ir ao encontro das cenas locais e da paisagem,

10. Mario Vargas Llosa, entrevista com *El País*, 8 out. 2010, republicado no jornal *El Espectador*, Bogotá, p. 12.

11. Cf. a noção de *precessão do simulacro*, de Jean Baudrillard.

12. PENDLE, George. “Newfoundlands”, revista *Cabinet*, n. 18, verão de 2005, *Fictional States*.

13. A Convenção de Montevideu (1933) estabelece três critérios para reconhecer um Estado: população permanente, território definido, e capacidade de estabelecer relações com outros Estados.

14. Oliver Kochta-Kalleinen e Tellervo Kalleinen, em comunicação com o autor.

15. O evento foi produzido pela associação artística MUU como a edição 2003 do festival de *performance* Amorph! e teve lugar em Helsinki, Finlândia.

16. Os artistas Angela Detanico e Rafael Lain se inspiraram no *Dymaxion Map* de Buckminster Fuller para o desenho do logotipo da *8ª Bienal do Mercosul*.

17. Vitor Ramil, “A estética do frio: conferência de Genebra” (2004).

18. Não se pode esquecer que em “Os gaúchos” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1939) o escritor Mario de Andrade já havia utilizado as expressões “sul-frio” e “Brasil-quente” para se referir às diferenças do Sul com o Norte do país. Agradeço ao professor Dr. João Manuel dos Santos Cunha por esta referência.

para que o projeto se alimentasse deste diálogo – como efetivamente sucedeu.

Com a internacionalização das referências que se temido nas últimas décadas, o que chamamos de “arte contemporânea” tende a se apresentar como um campo homogêneo em suas linguagens e, inclusive, temáticas. Mas é indubitável que a circunstância local continua tendo um peso específico como contexto de produção na arte; como dizia o crítico Calvin Tomkins: “Agora que a arte contemporânea se converteu em uma empresa global, tendemos a esquecer que ainda existem alguns redutos de diferença regional”.¹⁹ Nossa busca não foi um gesto de “ação afirmativa artística”, de inclusão das regiões ou de uma política de cotas de participação proporcional, mas um interesse sincero em entender onde estávamos trabalhando e qual era o contexto que nos acolhia. Como já afirmou o curador Paulo Herkenhoff, para as instituições é fácil esquecer geograficamente, de modo que áreas inteiras do mundo (hemisférios ou países) ficam fora do campo de visão do olho que olha, inclui e sanciona. Isso se repete em escala regional e nacional. Na minha visita a Pelotas e Santa Maria nunca me falaram de São Paulo como aspiração: a metrópole para eles é Porto Alegre; em contrapartida, quando estive em Rio Branco – no coração da Amazônia –, em viagem de pesquisa para a 27ª Bienal de São Paulo, não encontrei sequer isso: o mundo da arte que consideramos central na discussão artística era tão distante para os artistas locais que se concentravam em entender a si mesmos e o seu entorno. Todo Terceiro Mundo tem, ao mesmo tempo, seu Terceiro Mundo; todos somos o outro para alguém.

Geopoéticas

Hay un Tercer Mundo en cada Primer Mundo, y viceversa.

Trinh T. Min-ha

El reconocimiento, en los años ochenta, de que el llamado *mundo del arte* era en realidad la suma de muchos mundos diferentes, tuvo como consecuencia una apertura hacia el arte proveniente

de las zonas situadas fuera del territorio simbólico definido por el discurso hegemónico. Oposiciones binarias como global y local, centro y periferia, norte y sur, identidad y diferencia devinieron centrales en la discusión. Las nuevas definiciones del territorio del arte y la cultura a partir de la contra-hegemonía dieron origen a ciertos tropos conceptuales: la *frontera* como línea definitoria de entidades territoriales, el *viaje* como posibilidad de relación entre ellas, la *migración* como motor de la pérdida de esencialismo cultural debido al flujo y el intercambio, y el *nomadismo* como posibilidad de experiencia transitoria de lugar y de múltiples sentidos de pertenencia.

Innumerables exposiciones se han ocupado del tema desde entonces. Sin embargo, aún hay cosas que decir en torno a las cuestiones de país, estado y nación, en un momento en que estas nociones son cuestionadas o suplantadas por nuevas formas de organización que van más allá de la territorialidad (en el caso de las comunidades virtuales).²⁰ La etnia, las creencias religiosas o políticas, o el lenguaje. Convencionalmente, la noción de *país* se define por el territorio geográfico, la de *estado* por la organización política – que en ocasiones pero no necesariamente coincide con el territorio – y la de *nación* por una cultura compartida que se expresa en una historia, lengua y origen étnico comunes. Hoy en día hay construcciones políticas, sociales o culturales que cuestionan estas definiciones convencionales, las cuales se complejizan por la existencia de entidades supra-territoriales y trans-nacionales (que usualmente son creadas con motivaciones comerciales, pero también por intereses comunes de orden más personal) y por los asuntos étnicos y religiosos, que son otras formas de definir grupos humanos con base en vínculos no dependientes del territorio físico.²¹

Toda nación es en cierto modo una ficción, puesto que lo que la caracteriza como tal no es, en un sentido ontológico e incontrovertible, sino que ha sido definido culturalmente con el fin de darle a un grupo humano una serie de caracteres que les permita identificarse como conjunto. Y al ser una creación, los caracteres de nación pueden ser redefinidos críticamente. Algunos artistas han entendido que este carácter ficcional se presta para especulaciones creativas, y en consecuencia los tópicos de nación, nacionalidad, estado, país y territorio han sido una preocupación en el arte en las últimas décadas; el tema tomó actualidad en los últimos años en la región debido a las conmemoraciones en toda América Latina del Bicentenario de las independencias.

Dado que se trata de una construcción cultural, la cuestión de cómo definir una nación sigue abierta. Benedict Anderson habla de *comunidades imaginadas*;²² Eric Hobsbawm de *tradición inventada*.²³ En la medida en que se trata de una invención, las

retóricas simbólicas adquieren un papel preponderante debido a su capacidad de cohesionar un grupo social en la ausencia de una historia u otro rasgo común o cuando estas características esencialistas que posibilitaban la identificación nacional (ej, “el sueño Americano”) se han ido perdiendo o desdibujando a raíz de influjos poblacionales fruto del destierro o la migración, o por decisiones políticas. La geografía misma, o la percepción que tenemos de ella, ha sido construida con fines de dominación, como lo señala Edward Said en su conocido libro *Orientalismo*. Territorios enteros son representados desde la mirada colonial como geografías imaginadas de una manera específica con el fin de naturalizar en el discurso popular una particular visión del territorio y allanar el camino para su control y dominación.²⁴

Otras formas de redefinir el territorio están motivadas por los requerimientos del mercado. El poder de estas nuevas organizaciones rebasa las fronteras y el control de los estados involucrados. Como nos recuerda el geógrafo y teórico social David Harvey, esta es una de las preocupaciones centrales del capitalismo:

“Dado que al comercio no le importan los límites nacionales y el fabricante insiste en tener al mundo como su mercado, la bandera de su país debe seguirlo, y las puertas de las naciones que están cerradas para el deben ser tumbadas. Las concesiones obtenidas por los financieros deben ser salvaguardadas por los ministros de estado, inclusive si la soberanía de las naciones que se oponen tenga que ser violada en el proceso. Las colonias deben ser obtenidas o plantadas, para que no haya una esquina útil del mundo que vaya a ser olvidada o dejada sin usar”.²⁵

¿Qué alternativas de resistencia se plantean frente a *diktat* del capital? La inconformidad se expresa de diversas maneras. Una forma activa es la protesta anti-globalización, que ha involucrado en muchas ocasiones a los artistas para establecer un régimen simbólico alternativo. Otras toman una forma más pasiva, o en todo caso menos confrontativa: hay una tendencia incipiente pero fuerte a tratar de volver a las raíces, literalmente, a dejar la urbe y lo que ella implica en favor de una nueva comunidad con la tierra y con la naturaleza. Esta actitud subvierte la idea de que la vida rural es carente de posibilidades para un desarrollo creativo mientras que la ciudad concentra todo el espectro del ingenio humano, algo que está tan imbricado en la cultura que aparece en lenguaje mismo: *civismo* y *urbanidad* son palabras de significado amplio pero que provienen de la condición urbana.²⁶ En Brasil se ha creado un concepto para denominar la condición de pertenencia en aquellos sitios donde no hay ciudad: *florestanía*, o ciudadanía de la selva.²⁷ La tradicional oposición entre naturaleza y cultura, que en términos de definición política del territorio se articula en dialéctica entre lo

rural y lo urbano, es en consecuencia redefinida. Como alternativa a la homogeneización de la vida y de la cultura causada por la globalización se han planteado comunidades autosuficientes basadas en el valor del trabajo común, una ética de rechazo al consumo indiscriminado y voraz, y una estrecha comunión con la tierra; muchas de estas nuevas comunidades consideran el aislamiento con respecto a la “civilización” como una condición positiva, y, en la tradición de las comunas utópicas, afirman su autodeterminación como la única posibilidad de supervivencia frente a la fuerza homogeneizadora del poder transnacional.

—
La 8ª Bienal del Mercosur²⁸ tiene como tema el territorio y su redefinición crítica desde una perspectiva artística en términos geográficos, políticos, culturales y económicos. Reune artistas que tratan tópicos relevantes para esta discusión: mapeamiento, colonización, frontera, aduana, tratados, alianzas transnacionales, construcciones geopolíticas, localidad, viaje, comunidad.

El proyecto curatorial plantea varias preguntas: ¿cuales son las alternativas a la noción convencional de nación? ¿puede haber cartografías que no estén al servicio de la dominación? ¿es posible posicionar lo irreductiblemente local como alternativa a la globalización? ¿que tipo de ciudadanía se da en un territorio no urbano? ¿cual es el estatus político de una nación ficcional? ¿cual es la relación entre viaje y colonización?

Nacionalismos

“¿Hay un buen nacionalismo? En ciertos pueblos aplastados por colonizadores, que aspiran a liberarse del ocupante, el nacionalismo tiene un valor positivo. Pero lo peligroso es cuando se convierte en una ideología. El nacionalismo significa violencia, prejuicios, distorsión de valores.”²⁹

La muestra *Geopoéticas* examina la creación de entidades transterritoriales y supraestatales que ponen en juego la noción de nacionalidad. Estas construcciones político/económicas contrastan con las nociones de Nación establecidas hace dos siglos en la conformación de los países americanos luego de las gestas de independencia. La exposición explora diferentes aspectos de las ideas de Estado y Nación, sus retóricas visuales (mapa, bandera, escudo, himno, pasaporte) y sus estrategias de autoafirmación y consolidación de identidad. También aborda concepciones territoriales basadas en lo geográfico, en la relación con el paisaje y su cultura. Muchos de los artistas recurren a formas alternativas de representación territorial. La cartografía resulta insoslayable en este contexto, pues en ella confluyen geografía, ideología y política. Como nos recuerda Baudrillard, “El territorio ya no precede al mapa,

19. Calvin Tomkins, se refiriendo ao artista John Baldessari (*The New Yorker*, oct. 18, 2010, p. 42).

20. Si tomamos la población como un referente, la tercera nación en el mundo después de China e India es Facebook con sus más de 500 millones de “ciudadanos”. Facebook es el espacio en donde millones de jóvenes pasan un alto porcentaje de su tiempo libre y en donde tiene lugar su interacción social.

21. Gidon-Gottlieb propone el concepto de estados-más-naciones, de carácter menos territorial y de alcance más regional. “Un enfoque ‘estados-más-naciones’ crearía zonas funcionales especiales a través de fronteras estatales, y regímenes domésticos nacionales en tierras históricas. [Este esquema] reconocería los derechos y el estatus de comunidades nacionales sin estado y diferenciaría entre nacionalidad y ciudadanía de un estado.” www.foreignaffairs.com/articles/49888/gidon-gottlieb/nations-without-states.

22. Para Anderson, una Nación es “una comunidad política imaginada [que es] imaginada como inherentemente limitada y soberana”. ANDERSON, Benedict. Op. cit., 2006, p. 6.

23. Eric Hobsbawm argumenta que con el fin de sustentar una idea de nación se recurre a la invención de ceremonias públicas, monumentos etc., tradiciones creadas con el único fin de sostener la idea de una herencia común.

24. La historia reciente está llena de ejemplos: hace menos de una década Iraq y Afganistán fueron presentadas como “Estados fallidos” – naciones retrógradas e incivilizadas incapaces de regir su propio destino y en consecuencia peligrosas para su región inmediata y por extensión para el orden mundial – con el fin de justificar una intervención militar sustentada por la supuesta voluntad de instaurar la democracia, que ocultaba las motivaciones económicas de la invasión.

25. Esta no es una crítica ni una denuncia sino una declaración de principios del presidente de los Estados Unidos Woodrow Wilson en 1919, la cual legitimó la intervención de Estados Unidos en América Central. HARVEY, David. Op. cit., 2007, p. 357.

26. “En griego [las] palabras *asteios* y *agroikos* [urbano y rural] pueden traducirse también como ‘ingenioso’ y ‘aburrido’”. SENNETT, Richard. Op. cit., 2007, p. 39.

27. Al respecto de la génesis y el uso de este neologismo ver la explicación del periodista Altino Machado en su blog: altino.blogspot.com/2006/08/estado-da-florestania.html.

28. Una de las razones para interesarme en el tema de la geopolítica para la *Bienal del Mercosur* es puramente anecdótica: siempre me llamó la atención que una bienal de arte llevara el nombre de un tratado de libre comercio.

29. Mario Vargas Llosa, entrevista con *El País*, 8 oct. 2010. Republicado en el periódico *El Espectador*, Bogotá, p.12.

ni le sobrevive [...] es el mapa el que engendra el territorio”.³⁰ Desde el mapa invertido de Torres García, el arte ha visitado la disciplina cartográfica para producir mapas activistas que no están al servicio de la dominación. La exposición reúne diversas formas de medir y representar el mundo, incluyendo artistas que usan mapas para promover el cambio social, señalar la diferencia, evidenciar las turbias relaciones del poder transnacional, o mostrar hipotéticos territorios de armonía planetaria: diversas representaciones del mundo que contradicen las cartografías convencionales.

ZAP (Zonas de Autonomía Poética)

“Llámense micro-naciones, países modelo, estados efímeros o proyectos de nuevo país, el mundo está sorprendentemente lleno de entidades que exhiben todas las características de los estados independientes, y sin embargo no obtienen el respeto que estos últimos logran.”³¹

¿Qué define un país? hay varios factores comúnmente aceptados para determinar la legitimidad de una pretensión de nación: un territorio claramente definido; una población que se sienta parte de ella; una forma de estructura gubernamental legítimamente establecida; una actividad económica que garantice su viabilidad y sostenibilidad; unos caracteres culturales compartidos (una historia); y sobre todo, reconocimiento político por parte de otros países, lo cual es tal vez lo más difícil de lograr.³² Claro está que hay multitud de ejemplos de naciones que tienen reconocimiento político y que sin embargo no cumplen – o sólo parcialmente – con los factores anteriormente esbozados por diversas razones: su territorio está en disputa; su población no se reconoce como nacional de ese país, sino como parte de un sub-grupo étnico o cultural; el gobierno ha sido impuesto – o no representa la voluntad de la población –; el país no es viable económicamente debido a la corrupción o a la ausencia de recursos naturales; la ficción de una historia común es refutada desde adentro – o hay varias historias que coexisten y sólo una que se considera oficial –; la nación no es reconocida por la comunidad internacional debido a que va en contravía de los intereses de las naciones que dominan la Organización de Naciones Unidas.

La autonomía interna es más fácil de obtener que el reconocimiento internacional. Para aquellas nuevas construcciones de nación sólo queda la posibilidad de una declaración unilateral de autonomía poética, basada en una voluntad de autodeterminación que desafía en ocasiones las leyes mismas de las naciones en las que habitan sus “ciudadanos”.

Dentro de los Galpones del Puerto, como parte de la exposición *Geopoéticas*, se establecen pequeños territorios simbólicos: varios artistas desarrollarán la representación de una nación, algunas de ellas ficcionales y otras reales. Palestina, Sealand, NSK State in Time,

Eurasia o la nación lu-Mien son algunas de las zonas de autonomía poética que invitan a la reflexión sobre los caracteres que definen una particular comunidad humana.

Cree su propio país

“Nacionalidad y estado son constructos mentales y socio-históricos recientes que pueden ser reemplazados por otras formas de compromiso e identidad.”³³

El colectivo conformado por los artistas Oliver Kochta y Tellervo Kalleinen organizó en 2003 la primera *Cumbre de Micronaciones* en el contexto de un festival de performance, e invitaron a representantes de pequeñas naciones ficcionales o reales a que debatieran frente al público, en una parodia de una reunión de las Naciones Unidas.³⁴ Este proyecto ha evolucionado hacia el *Ykon Game*, basado en las ideas del arquitecto y utopista norteamericano Buckminster Fuller, quien propuso el *World Game* como una forma alternativa de solucionar conflictos “a través de la cooperación espontánea sin daño ecológico y sin desventajas para nadie”.³⁵ En Porto Alegre, con motivo de la Bienal, se organizan una serie de sesiones del *Ykon Game* abiertas al público general, proponiéndole al público la posibilidad de concebir un país siguiendo su propias concepciones y reglas, y aprovechando el ejercicio para discutir sobre las implicaciones globales de cada decisión unilateral.

Estética del frío

“Precisamos una estética del frío, pensé. Había una estética que parecía realmente unificar a los brasileños, una estética con la cual uno, en el extremo sur, contribuía mínimamente; había una idea corriente de idiosincrasia brasileña que decía muy poco, nunca lo fundamental sobre nosotros. Nos sentíamos los más diferentes en un país hechos de diferencias. Pero ¿cómo éramos? ¿De qué forma nos expresábamos más completa y verdaderamente? El escritor argentino Jorge Luis Borges escribió: ‘El arte debe ser como ese espejo que nos revela nuestra propia cara’.”³⁶

El cantautor y escritor riograndense Vitor Ramil ha hablado de la necesidad de concebir una estética que represente al sur de Brasil, una estética del frío para un territorio que se siente en ocasiones más cercano culturalmente a Argentina y Uruguay (países con que comparte el clima, el paisaje de la Pampa y la cultura de la carne, del gaucho y la Milonga) que con el norte de Brasil, al que corresponde el imaginario del calor: playa, selva, Samba, trópico.³⁷

Buscando un conocimiento mayor de la región de la cual Porto Alegre es la capital, los curadores de la *8ª Bienal del Mercosur* realizamos numerosos viajes de pesquisa en varias ciudades y regiones de Rio Grande do Sul. El propósito fue de conocer el territorio; también ver museos y centros culturales que pudieran eventualmente albergar algunas de las muestras itinerantes como

la de Eugenio Dittborn o *Cuadernos de Viaje*, o prestar parte de su acervo para la exposición histórica *Tras fronteras*. Asimismo, una parte importante de nuestros viajes fue dedicada a realizar visitas de taller a artistas locales. ¿Qué esperábamos encontrar? ¿un esencialismo gaúcho? ¿maestros locales olvidados por el *establishment* brasileiro? ¿escenas locales inéditas? Tal vez algo de todo lo anterior, pero no como “descubrimiento” sino como encuentro. Es bien sabido que todo lo que es descubierto ya existía y tenía vida propia, y el desconocimiento de los bordes sólo es atribuible a la ignorancia o el desinterés de los centros. Precisábamos de un involucramiento sincero con el territorio anfitrión, de una *ética del frío* – si entendemos frío como metonimia de este territorio. Conscientes de las limitaciones del viaje como modelo de conocimiento (su misma naturaleza transitoria va en contra de la posibilidad de una inmersión profunda en la cultura local) y del peligro del turismo cultural y del giro etnográfico en el arte llamado “comunitario”, los viajes de los curadores, productores y artistas fueron motivados por la voluntad de ir al encuentro de las escenas locales y del paisaje para que el proyecto se alimentara de este diálogo, como efectivamente sucedió.

Con la internacionalización de los referentes que se ha dado en las últimas décadas, lo que llamamos “arte contemporáneo” tiende a presentarse como un campo homogéneo en sus lenguajes e inclusive en sus temáticas. Pero es indudable que la circunstancia local sigue teniendo un peso específico como contexto de producción en el arte; como decía el crítico Calvin Tomkins, “ahora que el arte contemporáneo se ha convertido en una empresa global, tendemos a olvidar que aún existen algunos reductos de diferencia regional”.³⁸ Nuestra búsqueda no fue un gesto de “acción afirmativa artística” de inclusión de las regiones o una política de cuotas de participación proporcional, sino un interés sincero en entender dónde estábamos trabajando y cual era el contexto que nos acogía. Como lo afirmara en alguna ocasión el curador Paulo Herkenhoff, para las insituciones es fácil olvidar geográficamente, y áreas enteras del mundo (hemisferios o países) se quedan por fuera del campo de visión del ojo que mira, incluye y sanciona. Esto se repite a escala nacional y a escala regional. En mi visita a Pelotas y Santa María nunca me hablaron de Sao Paulo como aspiración: la metrópoli para ellos es Porto Alegre; cuando estuve en Rio Branco – en el corazón del Amazonas – en viaje de pesquisa para la *27ª Bienal de São Paulo*, no encontré ni siquiera eso: el mundo del arte que consideramos central en la discusión artística era tan lejano para los artistas locales que se concentraban en entenderse a si mismos y a su entorno. Todo Tercer mundo tiene a su vez su Tercer mundo; todos somos el otro para alguien más.

Geopoetics

There is a Third World in every First World, and vice-versa

Trinh T. Min-ha

The recognition in the 1980s that what was called the *art world* was actually the sum of many different worlds led to greater acceptance of art from zones outside the symbolic territory defined by hegemonic discourse. Binary oppositions, such as the global and the local, centre and periphery, north and south, identity and difference started to become central to the debate. The new definitions of the territories of art and culture based on a counter-hegemony brought about certain conceptual tropes: the *frontier* as a line defining territorial entities, the *journey* as a possible relationship between them, *migration* as the driving force of a loss of cultural essence due to flow and interchange and *nomadism* as the possibility of transitory experience of place and multiple senses of belonging.

Numerous exhibitions have been concerned with this theme since then. But some things still remain to be said about issues of country, State and nation at a time when these notions are being questioned or supplanted by new forms of organisation that extend beyond territoriality (in the case of virtual communities):³⁹ ethnicity, religious and political belief, or language. The notion of *country* is conventionally defined by geographical territory, *state* by political organisation – which generally but not necessarily coincides with territory – and *nation* by a shared culture expressed through a common history, language or ethnic origin. Nowadays political, social or cultural constructs exist that question those conventional definitions, which become more complex through the existence of supra-territorial and transnational entities (usually created for commercial reasons, but also by more personal interests) and for ethnic and religious reasons – which are other ways defining human groups based on connections that are not dependent on physical territory.⁴⁰

Every nation is, in a way, a fiction, because what defines it is not ontologically unquestionable, but has been culturally defined to give a human group a series of characteristics that allow them to identify together. And because it is a creation, the characteristics of nation can be critically redefined. Some artists consider this fictional nature as open to creative speculation, and consequently the subjects of nation, nationality, state, country and territory have become a concern of art in recent decades. The topic has become current in Latin America in recent years due several countries’ commemorations of the bicentenary of independence.

Since it is a cultural construct, the question of how to define a nation remains open. Benedict Anderson talks of *imagined communities*;⁴¹ while Eric Hobsbawm, refers to *invented tradition*.⁴² Given that it is

30. Cf. la precesión del simulacro, de Jean Baudrillard.

31. PENDLE, George. Op. cit.

32. La Convención de Montevideo (1933) establece tres criterios para reconocer un Estado: población permanente, un territorio definido, y la capacidad de establecer relaciones con otros Estados.

33. Oliver Kochta-Kalleinen y Tellervo Kalleinen, en comunicación al autor.

34. El evento fue producido por la asociación artística MUU como la edición 2003 del festival de performance Amorph!, y tuvo lugar en Helsinki, Finlandia.

35. Los artistas Angela Detanico y Rafael Lain se inspiraron en el *Dymaxion Map* de Buckminster Fuller para el diseño del logotipo de la *8ª Bienal*.

36. Vitor Ramil, “A estética do frio: conferência de Genebra” (2004).

37. No hay que olvidar que en “Os gaúchos” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1939), el escritor Mario de Andrade ya había utilizado las expresiones “sur-frío” y “Brasil-caliente” para referirse a las diferencias del sur de Brasil con el norte del país. Agradezco al profesor Dr. Joao Manuel dos Santos Cunha por esta referencia.

38. Calvin Tomkins, refiriéndose al artista John Baldessari (*The New Yorker*, oct. 18, 2010, p. 42).

39. If we take population as a reference, the third-largest nation in the world after China and India is Facebook, with more than 500 million “citizens”. Facebook is the space where millions of young people spend most of their free time and carry out their social interaction.

40. Gidon-Gottlieb suggests the concept of states-plus-nations as being less territorial in character and more regional in shape. “Such a “states-plus-nations” approach requires functional spaces and special functional zones across state boundaries, the creation of national home regimes in historical lands, [granting] recognized status to national communities that have no state of their own, [and differentiating between] between nationality and state citizenship.” (www.foreignaffairs.com/articles/49888/gidon-gottlieb/nations-without-states).

41. For Anderson, a nation is “an imagined political community [which is] imagined as both inherently limited and sovereign”. ANDERSON, Benedict. Op. cit., 2006, p. 6.

42. Eric Hobsbawm argues that the idea of a nation is supported by the invention of public ceremonies, monuments etc., and traditions which are created with sole aim of supporting the idea of a common heritage.

an invention, symbolic rhetoric takes on a key role through its ability to unite a social group in the absence of a history or other common features, or when those essentialist characteristics that enable national identification (for example, “the American dream”), become lost or muddled due to population influx resulting from exile, migration or political decisions. Geography itself, or the perception we have of it, has been constructed with the aim of domination, as Edward Said famously pointed out in his book *Orientalism*. Entire territories are represented from a colonial gaze as geographies imagined in particular way, with the aim of naturalising a particular view of the territory in popular discourse and opening the way for its control and domination.⁴³

Other forms of redefining territory are driven by the requirements of the marketplace. The power of these new organisations breaks down the boundaries and control of the states involved. As the geographer and social theorist David Harvey reminds us, this is one of the central concerns of capitalism:

“Since trade ignores national boundaries and the manufacturer insists on having the world as a market, the flag of his nation must follow him, and the doors of the nations which are closed against him must be battered down. Concessions obtained by financiers must be safeguarded by ministers of state, even if the sovereignty of unwilling nations be outraged in the process. Colonies must be obtained or planted, in order that no useful corner of the world may be overlooked or left unused.”⁴⁴

What are the alternatives of resistance in the face of the *diktat* of capital? Disagreement is expressed in various ways. One active form is the anti-globalisation movement, which on many occasions has involved artists, to allow the establishment of an alternative symbolic system. Others take more passive, or at least less confrontational, forms: there is a strong growing tendency of going back to the roots, literally: leaving the city and all it implies in favour of a new community with the earth and nature. This attitude subverts the idea that rural life is lacking in possibilities for creative development while the whole spectrum of human ingenuity is concentrated in the city, something which is so embedded in culture that it appears in language itself: *civility* and *urbanity* are words with broad meanings, but which come from the urban condition.⁴⁵ In Brazil, a concept has been created to define the state of belonging to those places where there is no city: *florestania*, or citizenship of the jungle.⁴⁶ The traditional contrast between nature and culture, which in terms of the political definition of territory is articulated in the dialectic between rural and the urban, is consequently redefined. As an alternative to the homogenisation of

life and culture caused by globalisation, self-sufficient communities based on the value of common work have developed an ethics of rejecting indiscriminate and voracious consumption in favour of direct communion with the earth; many of these new communities consider isolation from “civilisation” to be a positive condition and, in the tradition of utopian communes, declare their self-determination as the only possibility of survival in the face of the homogenising force of transnational power.

--

The theme of the *8th Mercosul Biennial*⁴⁷ is territory and its critical definition from an art perspective in geographical, political, cultural and economic terms. It brings together artists who deal with topics relevant to this discussion: mapping, colonization, frontiers, customs formalities, treaties, transnational alliances, geopolitical constructs, places, journeys, communities.

The curatorial project asks several questions. What are the alternatives to the conventional idea of nation? Could cartography exist that is not at the service of domination? Is it possible to position the irreducibly local as an alternative to globalisation? What kind of citizenship occurs in non-urban territory? What is the political status of the fictional nation? What is the relationship between travel and colonisation?

Nationalisms

“Is there such a thing as a good nationalism? Among certain peoples crushed by colonisers, who wish to liberate themselves from occupation, nationalism can have a positive value. But it is dangerous when it is converted into ideology. Nationalism implies violence, prejudice and the distortion of values.”⁴⁸

The *Geopoetics* exhibition examines the creation of transterritorial and supra-statal entities which raise questions about the notion of nationality. These political/economic constructs contrast with the ideas of nation established over two centuries in the formation of these American countries after achieving independence. The exhibition explores different aspects of the ideas of State and nation, their visual rhetoric (map, flag, coat of arms, anthem, passport) and their strategies for self-affirmation and consolidation of identity. It also addresses concepts of territory based on geography, in the relationship with landscape and culture. Many artists exploit different forms of territorial representation. Cartography becomes inevitable in this context, as the place where geography, ideology and politics converge. As Baudrillard reminds us: “The territory no longer precedes the map, nor survives it [...]. It is the map that precedes the territory.”⁴⁹ Ever since Torres García’s inverted map,

art has visited the discipline of cartography to produce activist maps that are not at the service of domination. The exhibition includes various ways of measuring and representing the world, including artists who use maps to promote social change, indicate difference, demonstrate the troubled relationships of transnational power, or to show hypothetical territories of planetary harmony – various representations of the world that contradict conventional cartography.

ZAP (Zones of Poetic Autonomy)

“Call them micro-nations, model countries, ephemeral states, or new country projects, the world is surprisingly full of entities that display all the trappings of established independent states, yet garner none of the respect.”⁵⁰

What defines a country? Various factors are commonly accepted in determining the legitimacy of an intended nation: a clearly defined territory; a population that feels part of it; a legitimately established form of governmental structure; an economic activity that guarantees its viability and sustainability; shared cultural characteristics (a history); and above all political recognition by other countries, which is perhaps the most difficult to achieve.⁵¹

Many examples of nations exist which clearly have political recognition and yet do not comply – or only partially comply – with the aforementioned factors for various reasons: their territory is in dispute; their population doesn’t recognise itself as part of that country, but rather as part of an ethnic or cultural subgroup; the government has been imposed and does not represent the will of the population; the country is not economically viable, due to corruption or the absence of natural resources; the fiction of a common history is refuted from inside – or various histories coexist and only one is considered official; the nation is not recognised by the international community because it goes against the interests of the dominant countries of the United Nations etc.

It is easier for a country to obtain internal autonomy than international recognition. The only possibility for those new constructs of nation is a unilateral declaration of poetic autonomy based on a desire for self-determination that, not uncommonly, challenges the actual laws of the nations inhabited by their “citizens”.

Small symbolic territories have been established as part of the *Geopoetics* exhibition in the Port Warehouses: several artists will be developing the representation of a nation, some of which will be fictional and others real. Palestine, Sealand, NSK State in Time, Eurasia or the nation of Iu-Mien are some of the zones of poetic autonomy that invite reflection on the characteristics that define a particular human community.

Create your own country

“Nationality and State are recent mental and socio-historical constructs that can be replaced by other forms of commitment and identity”⁵²

In 2003 the group formed by the artists Oliver Kochta and Tellervo Kalleinen organised the first *Summit of Micronations*, in the context of a performance festival, and invited representatives of small fictional or real nations to hold a public debate in a parody of a United Nations meeting⁵³. The project has evolved into the *Ykon Game*, based on the ideas of the North American architect Buckminster Fuller, who proposed the *World Game* as an alternative way of solving conflicts “through spontaneous cooperation without ecological harm or disadvantage to anyone”⁵⁴. A series of sessions of the *Ykon Game*, open to the general public, are being organised in Porto Alegre during the Biennial, suggesting the possibility of conceiving of a country based on its own rules and concepts and using the exercise to discuss the global implications of unilateral decision.

The aesthetics of the cold

“We need to have an aesthetics of the cold, I thought. There was an aesthetic that even seemed to unite Brazilians, an aesthetic to which we in the far south made minimal contribution; there was a current idea of Brazilianness that said very little, never what was fundamental about us. We felt ourselves to be the most different in a country made of differences. But what were we like? How did we express ourselves most completely and truly? The Argentine writer Jorge Luis Borges wrote: ‘art should be like that mirror that reveals our own face to us.’”⁵⁵

The Rio Grande do Sul singer and writer Vitor Ramil has spoken of the need to conceive of an aesthetic that represents the South of Brazil, an *aesthetic of the cold* for a territory that is accustomed to feeling closer culturally to Argentina and Uruguay (countries with which it shares its climate, the pampa landscape and the culture of beef, the gaucho and the *milonga*) than to the North of Brazil, which is commonly imagined in terms of heat: beach, forest, samba, tropics.⁵⁶

Seeking, as curators of the *8th Mercosul Biennial*, to find out more about the region of which Porto Alegre is the capital, we made several research trips to various cities and regions in Rio Grande do Sul to learn about the territory and visit museums and cultural centres that might be able to house some of the touring exhibitions – such as Eugenio Dittborn and *Travel Notebooks* – or lend part of their collection for the historical exhibition *Beyond Frontiers*. Another important part of these journeys involved visiting local artists’ studios. What did we expect to find? A gaucho essentialism? Local masters ignored by the Brazilian establishment? Unknown local

43. Recent history is full of examples: in less than a decade Iraq and Afghanistan have been presented as “Failed states” – backward, uncivilised countries incapable of governing their own destiny and consequently dangerous to the neighbouring region and, by extension, to the world order – to justify military intervention supported by a supposed desire to establish democracy, which obscured the economic motivations for invasion.

44. This is neither criticism or complaint, but a declaration of the principles of the United States president Woodrow Wilson, in 1919, which legitimised United States intervention in Central America. HARVEY, David. Op. cit., 2007, p. 357.

45. “The Greek words *asteios* e *agroikos* [urban and rural] can also be translated as ‘refined’ and ‘boorish’. SENNETT, Richard. Op. cit., 2007, p. 39.

46. In relation to the genesis and use of this neologism, see the explanation on the journalist Altino Machado’s blog: altino.blogspot.com/2006/08/estado-da-florestania.html.

47. One of the reasons I was interested in the topic of geopolitics for the *Mercosul Biennial* is purely anecdotal: an art biennial with the name of a free-trade treaty had always captured my attention.

48. Mario Vargas Llosa, interviewed in *El País*, 8 Oct. 2010, reprinted in *El Espectador*, Bogotá, p. 12.

49. Cf. Jean Baudrillard’s idea of precession of the simulacrum.

50. PENDLE, George. Op. cit.

51. The Montevideo Convention (1933) establishes three criteria for recognition of a country: permanent population, a defined territory, and the capacity to establish relations with other country.

52. Oliver Kochta-Kalleinen and Tellervo Kalleinen, in communication with the author.

53. The event was organised by the MUU artists’ association as the 2003 edition of the Amorph! performance festival in Helsinki, Finland.

54. The artists Angela Detanico and Rafael Lain based the *8th Mercosul Biennial* logo on Buckminster Fuller’s *Dymaxion Map*.

55. Vitor Ramil, “A estética do frio: conferência de Genebra” (2004).

56. It should be remembered that in “Os gaúchos” (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1939) the writer Mario de Andrade used the terms “cold-south” and “warm-Brazil” to refer to the differences between the North and South of the country. Thanks to Dr. João Manuel dos Santos Cunha for this reference.

art scenes? Perhaps a little of everything, but not as a “discovery”; more as an encounter. It is well known that everything has been discovered already existed and had its own life, to the extent that lack of knowledge of the periphery can only be attributed to ignorance or lack of interest from the centre. We needed a sincere involvement with the host territory, an *ethics of the cold* – if we understand cold as a metonym for this territory. Aware of the limitations of travel as model for knowledge (its transitory nature runs against the possibility of deep immersion in the local culture), the danger of cultural tourism and the ethnographic turn of so-called “community” art, the journeys of the curators, production department and artists were driven by the desire to encounter the local scenes and landscape so that the project could be fed from this dialogue – as indeed was the case.

With the internationalisation of references during recent decades, what we call “contemporary art” has tended to present itself as a homogenous field in terms of its languages and even subject matter. But there is no doubt that local conditions continue to have specific weight as a context in art production. As the critic Calvin Tomkins has said, “Now that contemporary art has become a global enterprise, we tend to forget that a few pockets of regional difference still exist.”⁵⁷ Our research was not a gesture of “artistic affirmative action” to include the regions, or a policy of proportional participation quotas, but rather a genuine interest in understanding where we were working and the context that was hosting us. As the curator Paulo Herkenhoff has stated, it is easy for institutions to forget geographically, so that whole areas of the world (hemispheres or countries) remain outside the field of vision of the eye that looks, includes and sanctions. This is repeated on regional and national scales. During my visits to Pelotas and Santa Maria, no one spoke to me of São Paulo as aspiration: for them the metropolis was Porto Alegre; in contrast, when I was in Rio Branco – in the heart of the Amazon –, on a research trip for the 27th *São Paulo Biennial*, I didn’t even find that: the art world that we consider central to artistic discussion was so distant for local artists that they concentrated on understanding themselves and their surroundings. Every Third World has in tur its own Third World; each of us is other to someone.

57. Calvin Tomkins, referring to the artist John Baldessari (*The New Yorker*, Oct. 18, 2010).



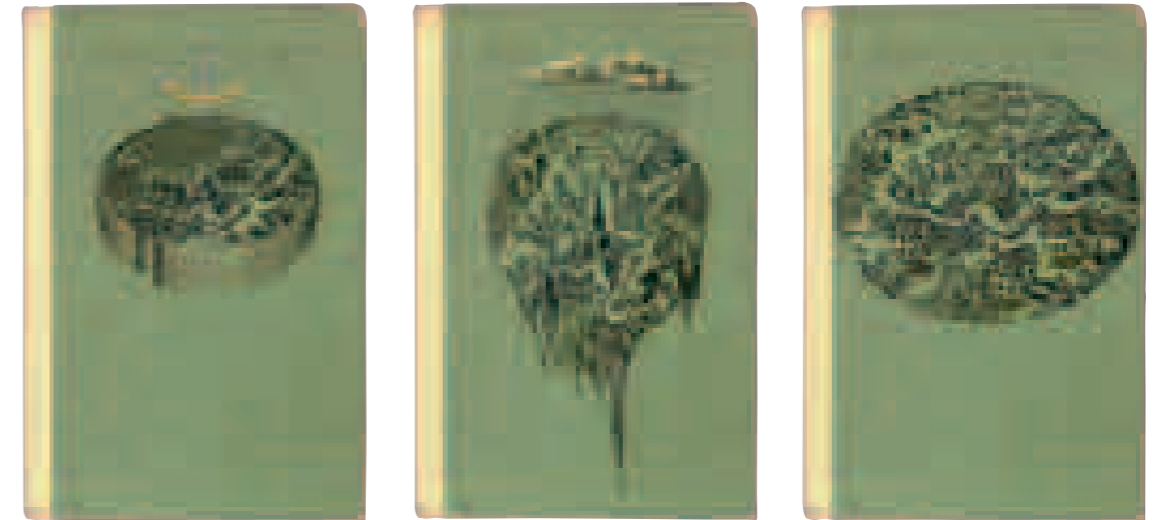
Construção das ZAPs nos armazéns do Cais do porto. 2011.

Alberto Lastreto

Buenos Aires, Argentina, 1951. Vive em Montevidéu, Uruguai.



El prócer [O herói]. 2008. Videoanimação em looping. 3'17".



Aldea global. 2009. Videoanimação. 4'16". Banda sonora: Sandino Núñez.

Talvez como consequência lógica dos deslocamentos geográficos experimentados ao longo de sua vida – Argentina, Cuba, Estados Unidos e Uruguai – e de seu trabalho inicial com fotografias, unido à ilusão de tempo e movimento gerada pela manipulação delas – influência de Eadweard Muybridge, artista de fins do século XIX – Lastreto começa a desenvolver obras em formato de vídeo. Valendo-se de operações similares, articula seus vídeos com imagens fotográficas encontradas ou tomadas como referência que servem ao seu propósito final. Assim, com manipulações digitais, vai armando os fotogramas de suas animações. Na sua temática abundam as referências à história política e à memória, utilizando, em parte, emblemas das nações, como um hino nacional ou imagens que aludem às histórias nacionais. Suas obras parecem não responder necessariamente a nações específicas, mas, sim, a um conceito generalizado, onde qualquer um poderia assumir esses referentes como próprios ou como uma busca da nação de todos os lugares e, ao mesmo tempo, de nenhum.

O prócer, 2008. Por meio da manipulação digital de uma fotografia encontrada em Nova York, Lastreto realiza uma vídeo-animação que consegue simular movimento e gerar uma linha narrativa em torno da figura de um prócer. Nesse vídeo podemos ver em primeiro plano como se movimenta a imagem de um prócer – anônimo – montado em seu cavalo, que vai mudando o pedestal onde descansa para tomar impulso em direção ao próximo pedestal. Em direção ao fundo da imagem, também vão se transformando as paisagens, cujas arquiteturas são representativas das diferentes culturas e ideologias do mundo. Assim, vemos desfilar por detrás da figura desse prócer, ao ritmo de uma marcha libertadora argentina, um monumento da antiga República Alemã, o Arco de Trajano e a Torre de Tatlin, entre outros. O espectador é induzido a tirar suas próprias conclusões com relação a quem é essa personagem e qual é o destino a que se dirige, já que a história se repete ciclicamente até o infinito.



El prócer [O herói]. 2008. Videoanimação em looping. 3'17".

Quizás como consecuencia lógica de las dislocaciones geográficas experimentadas a lo largo de su vida – Argentina, Cuba, Estados Unidos y Uruguay – y de su trabajo inicial con fotografías, junto a la ilusión del tiempo y movimiento generado a través de la manipulación de ellas – influencia del artista de fines del siglo XIX, Eadweard Muybridge – Lastreto comienza a desarrollar obras en formato de video. Valiéndose de operaciones similares, articula sus videos con imágenes fotográficas encontradas o tomadas de referencias que sirven a su propósito final. Así, con manipulaciones digitales va armando los fotogramas de sus animaciones. En su temática abundan las referencias a la historia política y la memoria, utilizando por una parte, emblemas de nación como un himno nacional o imágenes que aluden a historias nacionales. Ahora bien, sus obras parecen no responder necesariamente a naciones específicas, sino más bien a un concepto generalizado, donde cada quien podría asumir estos referentes como propios o como una búsqueda de la nación de todos y ningún lado.

El Prócer (2008). Por medio de la manipulación digital de una fotografía encontrada en Nueva York, Lastreto realiza una videoanimación que logra simular movimiento y generar una línea narrativa en torno a la figura de un prócer. En este video podemos ver en primer plano cómo se moviliza la imagen de un prócer – anónimo – montado en su caballo que va cambiando el pedestal donde descansa para tomar impulso hacia el próximo pedestal. Hacia el fondo de la imagen también se van transformando los paisajes, cuyas arquitecturas resultan representativas de las diferentes culturas e ideologías del mundo. Así, vemos desfilar detrás de la figura de este prócer, al ritmo de una marcha libertadora argentina, un monumento de la ex República Alemana, el Arco de Trajano y la Torre de Tatlin, entre otros. El espectador es inducido a realizar sus propias conclusiones acerca de quién es este personaje y cuál es el destino al que se dirige, ya que la historia se repite cíclicamente hasta el infinito.

Perhaps as a result of shifts in geography experienced throughout his life – Argentina, Cuba, the United States and Uruguay – and his early work with photographs, together with the illusion of time created by manipulating them – influenced by the late – 19th century artist Eadweard Muybridge, Lastreto began to develop works in video format. Employing similar operations, he creates his videos with found photographs or images taken as a reference towards his final aim, using digital manipulation to add photo-frames to his animations. His subject matter is full of references to political history and memory, partly using emblems of nations, like the national anthem or images alluding to national histories. His works seem not to refer necessarily to specific nations, but rather to an overall concept in which anyone can assume these referents as their own or as a search for the nation of everywhere and nowhere at the same time.

El Prócer [The hero] (2008). By digitally manipulating a photograph found in New York, Lastreto has produced a video-animation which simulates movements and creates a storyline around the figure of a hero. The video shows us the image of an anonymous hero mounted on his horse in the foreground, seeming to move from the pedestal on which it stands towards the next pedestal. In the background of the image the landscapes are also changing, with architecture representing different world cultures and ideologies. So behind the figure of this hero, to the rhythm of an Argentinian liberation march, we see a procession that includes a monument of the former German Republic, the Arch of Trajan, and Tatlin's Tower. Viewers are left to draw their own conclusions about who the character is and his destination, while history repeats itself ad infinitum.

Alexia Tala (A. T.)

a participarem em diálogos ou em ações que levem a uma conscientização coletiva sobre eles.

Para a 8ª Bienal do Mercosul, Herrero apresenta um projeto multidisciplinar que consiste em uma série de viagens através dos diversos rios da América do Sul. A artista considera esse projeto um “romance navegado”, no qual se equipara o processo do transcurso do rio com o próprio processo da escrita. O título do projeto inspira-se nos lendários diários de viagem de Ernesto Guevara, antes de converter-se no “Che”, que transitou pelos diversos cantos de América do Sul e descreveu, segundo Herrero, “o fictício das incertas e ilusórias nacionalidades da América”. No transcurso dessas viagens, realizadas de barco, lancha, ou barcaça, Herrero convida ao diálogo vários protagonistas, que, através de diferentes estruturas, compartilham suas reflexões em torno da cultura local. Nesse projeto, Herrero combina o rigor estrutural do romance, os elementos imprevisíveis dos rios e as conversas com os membros de comunidades que vão emergindo no seu caminho.

Los proyectos de Alicia Herrero, que suelen consistir en experimentaciones en diversos medios como publicaciones, encuentros, instalaciones, archivos y videos, se valen de los recursos del arte conceptual y del lenguaje para cuestionar tanto los límites del arte como las contradicciones del papel que juega la cultura en el capitalismo. Herrero indaga constantemente en temas como la economía del arte, la relación entre el arte y el público, y el papel del intelectual y la institución en la construcción del conocimiento. Herrero elabora sus propuestas a través de cuidadosas reflexiones teóricas que se manifiestan como tesis al interactuar con los espectadores, participantes, o lectores de sus varios proyectos. Ya sea a través de un evento hibridizando el teatro, el evento teórico y el programa televisivo o en una serie de acciones en una casa de subastas, y valiéndose de una serie de herramientas que provienen de la comunicación y la pedagogía, Herrero incita a sus interlocutores a reconocer las problemáticas de las estructuras políticas, económicas y sociales que los envuelven, y a participar en diálogos o en acciones que conlleven a una conscientización colectiva sobre ellos.

Para la 8ª Bienal del Mercosur, Herrero presenta un proyecto multidisciplinario consistente en una serie de viajes a través de los diversos ríos de la América del Sur. Herrero considera este proyecto como una “novela navegada”, donde se equipara el proceso del transcurso del río como el proceso mismo de la escritura. El título del proyecto se inspira en los legendarios diarios de viaje de Ernesto Guevara antes de convertirse en el “Che”, transitando los diversos rincones de América del Sur, y describiendo, como menciona Herrero, “lo ficticio de las inciertas e ilusorias nacionalidades de América”. En el transcurso de estos viajes, Herrero invita a la conversación a varios “protagonistas” que a través de diferentes estructuras, comparten sus reflexiones en torno a la cultura

local. En este proyecto, Herrero combina el rigor estructural de la novela con los elementos impredecibles de los ríos y las conversaciones con los miembros de comunidades que van emergiendo a su paso.

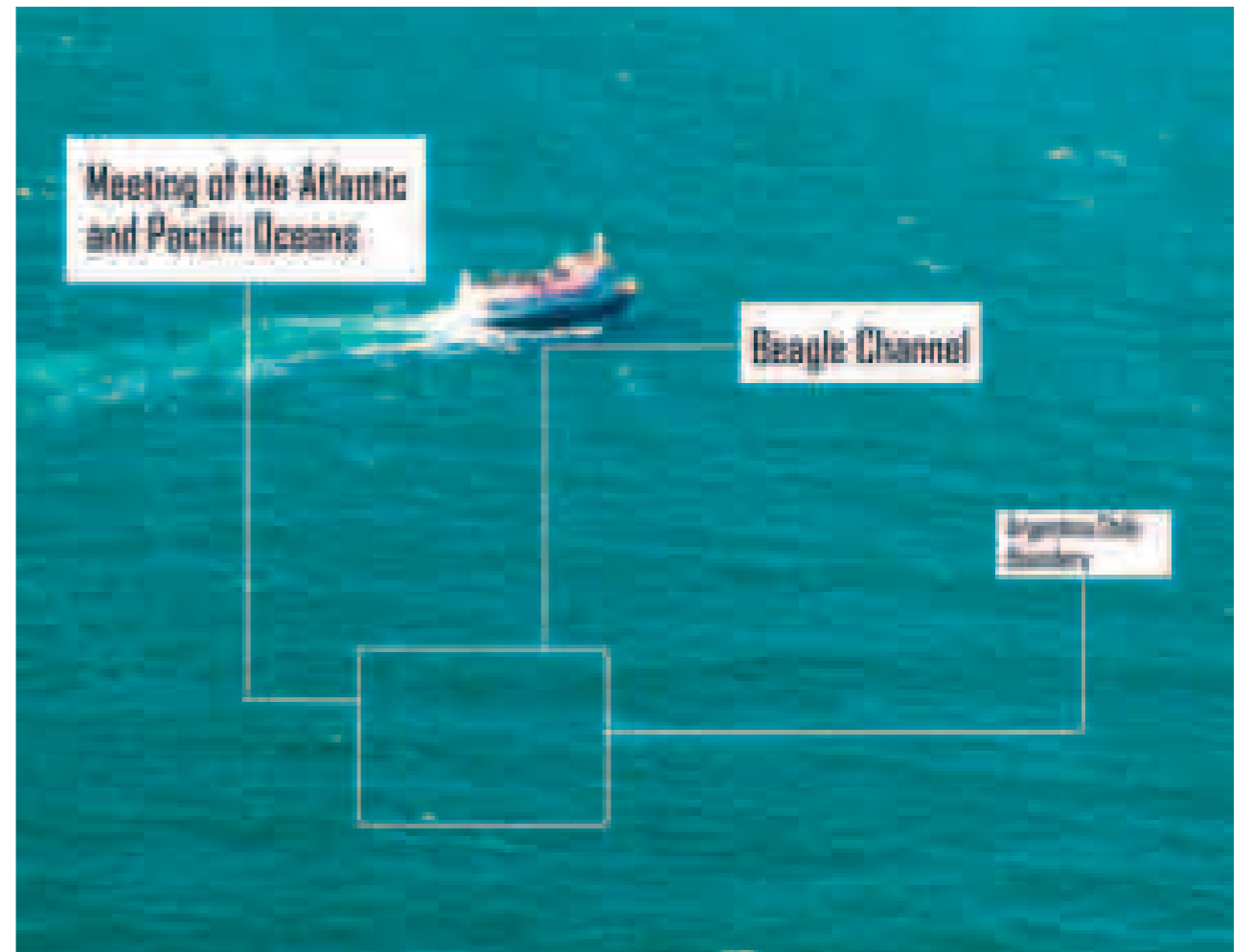
Alicia Herrero's projects generally involve experimentation with different media, involving publications, meetings, installation, archives and video, and using the resources of conceptual art and language to investigate the limits of art and the contradictions of culture's role in capitalism. Herrero constantly questions issues like the art economy, the relationship between art and the public, and the roles of the intellectual and the institution in the construction of knowledge. She develops her proposals through careful theoretical reflections which appear as theses in interacting with the viewers, participants or readers of her various projects. Herrero sometimes produces a hybrid of theatre, theoretical event and television programme, sometimes a series of actions in an auction room and employing a series of tools from communication and teaching, inviting participants to recognise the issues of the surrounding political, economic and social structures and participate in discussion or actions that lead to collective awareness of them.

Herrero is showing a multidisciplinary project for the 8th Mercosul Biennial, consisting of a series of river journeys in South America. The artist considers this project as a “navigated novel”, in which the process of a river journey is equated with the process of writing. The project title is inspired by the legendary diaries of Ernesto Guevara, before he became “Che”, who travelled to several parts of South America, describing what Herrero calls, “the spirit of the uncertain and illusory nationalities of America.” During these voyages by boat, ferry or barge, Herrero invites a series of characters into the dialogue to share their reflections about local culture through different structures (or “conversational scenarios”), combining the structural rigour of the novel with the unpredictable elements of the rivers and discussions with members of the communities that appear on the way.

Pablo Helguera (P. H.)



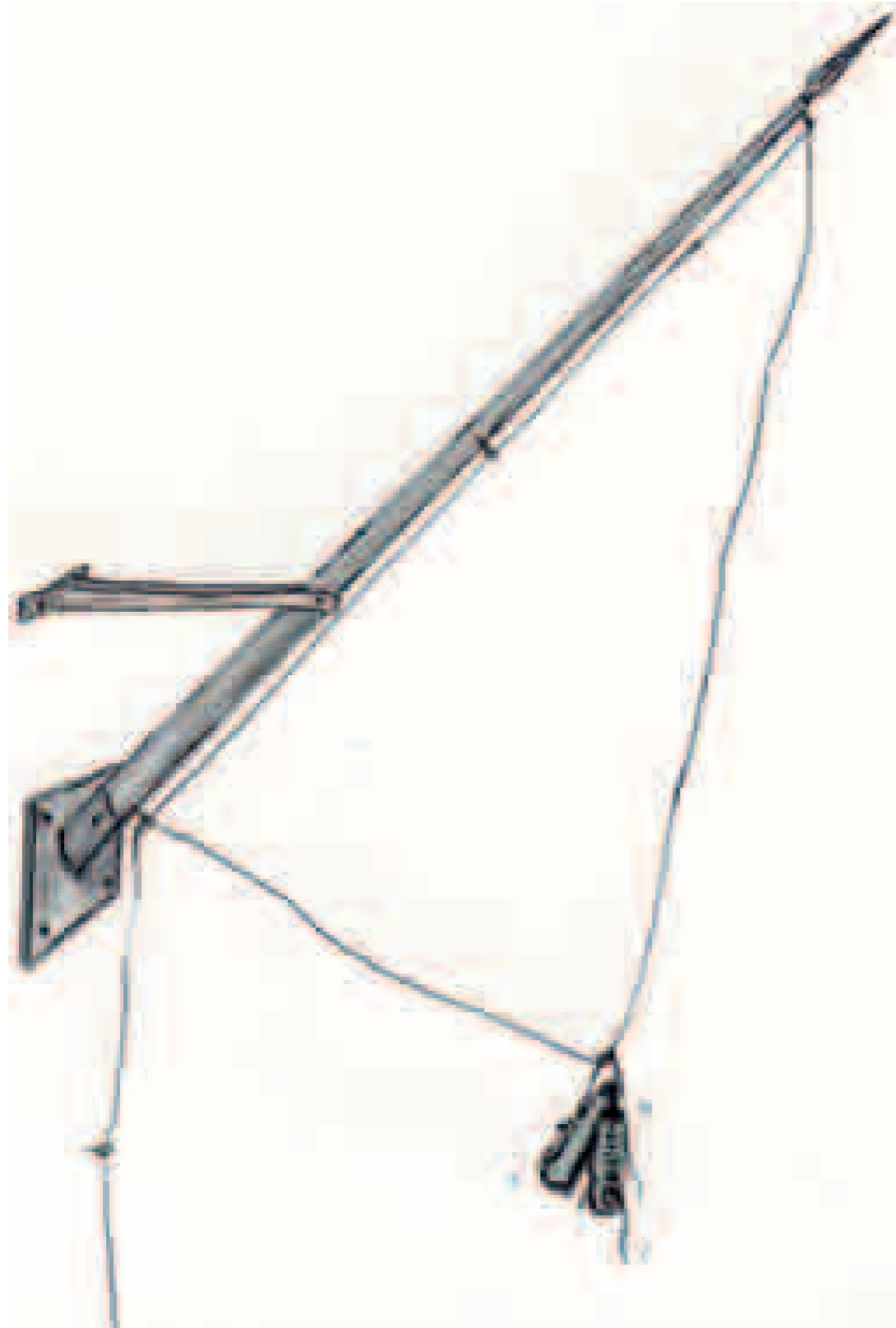
El viaje revolucionario! Novela navegada [A viagem revolucionária! Romance navegado]. 2011. Projeto multidisciplinar.



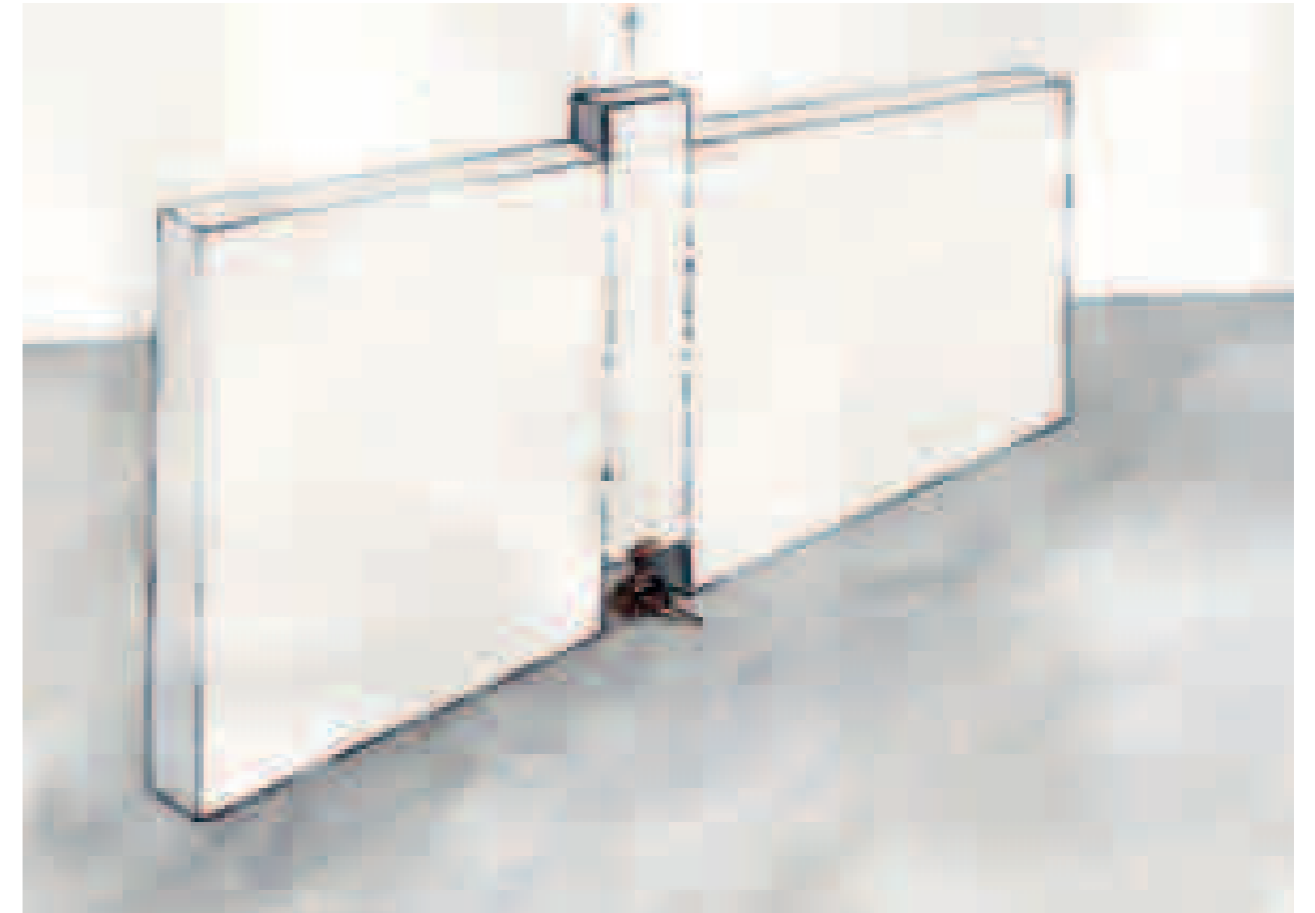
The paradigm confine tour [O tour aos confins do paradigma]. 2007. Still de vídeo. Canal de Beagle. Bienal do Fim do Mundo, Ushuaia, Argentina. Cortesia Magazine in Situ.

André Komatsu

São Paulo, Brasil, 1979. Vive em São Paulo.



O Estado das coisas 2. 2011. Instalação.



O Estado das coisas 1. 2011. Instalação. 300 x 645 x 20 cm (aprox.).

André Komatsu trabalha com instalações, vídeos, ações, elementos arquitetônicos como *dry wall*, além de uma série de projetos de intervenções em espaços públicos e privados. Realizou registros de deambulações no espaço urbano com olhos fechados e seguindo coordenadas de uma bússola rumo ao oeste, em direção ao sol, até que algum obstáculo da cidade interrompesse seu caminho. Seus trabalhos discutem a relação entre áreas internas e externas de galerias e instituições. É recorrente em sua trajetória a

problematização dos limites entre dentro e fora. Um de seus projetos convidava os visitantes a demarcar território urinando num canteiro de areia dentro da mostra. Levou para o espaço expositivo as cinzas da estrutura de uma casa que construiu e ateou fogo, numa espécie de *performance* que tratou da relação entre tempo, espaço e ação. Entre suas operações está a desconstrução e reconstrução de edificações a partir de madeiras descartadas pela construção civil. O artista discute as fronteiras e os mecanismos de

vigilância de territórios com *bunkers* e guaritas. Se valendo de fragmentos da arquitetura, aborda conflitos e vestígios de uma guerra cotidiana, silenciosa e surda.

O Estado das coisas é uma série de três trabalhos que discute território, fronteira e bandeira. O território surge como uma ilha móvel, que flutua de acordo com o sopro dos ventos produzidos por ventiladores nela instalados. É uma plataforma em movimento de rotação sobre um eixo central, uma zona autônoma e independente que gira em torno de si mesma e não sai do lugar. A noção de fronteira aparece na obra de André Komatsu como um sólido muro divisor. Mas trata-se de um limite que pode ser superado a partir de uma operação simples e improvisada: a suspensão de uma fileira de blocos com um macaco hidráulico. O mastro de bandeira com um par de velhos tênis pendurados representa a nação. Jogar sapatos usados nos fios elétricos urbanos é uma prática antiga e bastante comum nas periferias das grandes cidades brasileiras. Há algo de misterioso nesse gesto, como se fosse uma espécie de demarcação de território e sinal para consumidores de drogas. No mastro, é como se esse ato banal adquirisse um *status* mais nobre – os tênis pendurados pelos cadarços tornam-se emblema da nação e elemento simbólico da vida social do país.

André Komatsu trabaja con instalaciones, videos, acciones, elementos arquitectónicos como *dry wall*, además de una serie de proyectos de intervenciones en espacios públicos y privados. Registró deambulaciones por el espacio urbano de ojos cerrados y siguiendo coordenadas de una brújula rumbo al oeste, en dirección al sol, hasta que algún obstáculo de la ciudad interrumpiese su camino. Sus trabajos discuten la relación entre áreas internas y externas de galerías e instituciones. En su trayectoria es recurrente la problematización de los límites entre el adentro y el afuera. En uno de sus proyectos invitaba los visitantes a demarcar territorio orinando en un cantero de arena dentro de la muestra. Llevó para el espacio expositivo las cenizas de la estructura de una casa que construyó y ateó fuego, en una especie de *performance* que trataba de la relación entre tiempo, espacio y acción. Entre sus operaciones está la deconstrucción y reconstrucción de edificaciones a partir de maderas descartadas por la construcción civil. El artista discute las fronteras y los mecanismos de vigilancia de territorios con bunkers y guaritas. Valiéndose de fragmentos de la arquitectura, aborda conflictos y vestigios de una guerra cotidiana, silenciosa y sorda.

O Estado das coisas [El Estado de las cosas] es una serie de trabajos que discute el territorio, la frontera y la bandera. El territorio surge como una isla móvil, que flota de acuerdo con el soplar de los vientos producidos por unos ventiladores instalados en ella. Es una plataforma en movimiento con rotación sobre un eje central, una

zona autónoma e independiente que gira alrededor de si misma y no sale del lugar. La idea de frontera aparece en la obra de André Komatsu como un sólido muro divisor. Se trata, en tanto, de un límite que puede ser superado a partir de una simple e improvisada ecuación: una fila hecha de bloque suspendidos con un gato hidráulico. El mástil de la bandera con un par de viejas zapatillas deportivas colgadas, representa a la nación. Arrojar estos calzados en los cables de electricidad es una práctica antigua y común en las periferias de las grandes ciudades brasileñas. Existe algo de misterioso en ese gesto, como si fuera una especie de demarcación del territorio y señal para los consumidores de drogas. En el mástil, es como si ese banal acto adquiriera un *status* noble – las zapatillas deportivas colgadas por las agujetas se transforman en un emblema de la nación y elemento simbólico de la vida social del país.

André Komatsu works with video, installation, actions and architectural elements such as plasterboard, together with a series of intervention projects in public and private spaces. He has recorded his movement through the urban space with eyes closed, following the coordinates of the compass pointing west, towards the sun, until some city obstacle blocked his way. His works deal with the relationship between indoor and outdoor areas of galleries and institutions. A recurrent feature of his work addresses the question of the boundaries between inside and outside. One of his projects invited visitors to mark out territory by urinating on a patch of sand inside the exhibition. He has taken into the exhibition space the ashes from the structure of a house he built and burnt down, in a kind of performance addressing the relationship between time, space and action. His operations include the deconstruction and reconstruction of buildings made from discarded construction timbers. The artist addresses the boundaries and mechanisms of surveillance of territories with bunkers and sentry posts, making use of fragments of architecture to deal with the conflicts and traces of a silent and deaf day-to-day war.

O Estado das coisas [The state of things] is a series of three works that address territory, frontier and flag. Territory appears as a mobile island floating according to the wind produced by internal fans. A moving platform rotates on a central axis, as an autonomous and independent zone that turns around itself and remains in the same place. The idea of frontier appears in André Komatsu's work as a solid dividing wall. But this is a boundary that can be overcome by a simple and improvised action: raising a column of blocks using a hydraulic jack. The flagpole with a pair of old sneakers stands for the nation. Throwing of old shoes across urban power lines is an established and commonplace practice on the outskirts of major Brazilian cities. There is something mysterious in this gesture, as if it were a way of demarcating territory and a signal for drug takers. On the flagpole, this everyday act acquires a more noble status – the sneakers hanging by their laces become the emblem of the nation and a symbolic element of the social life of the country.

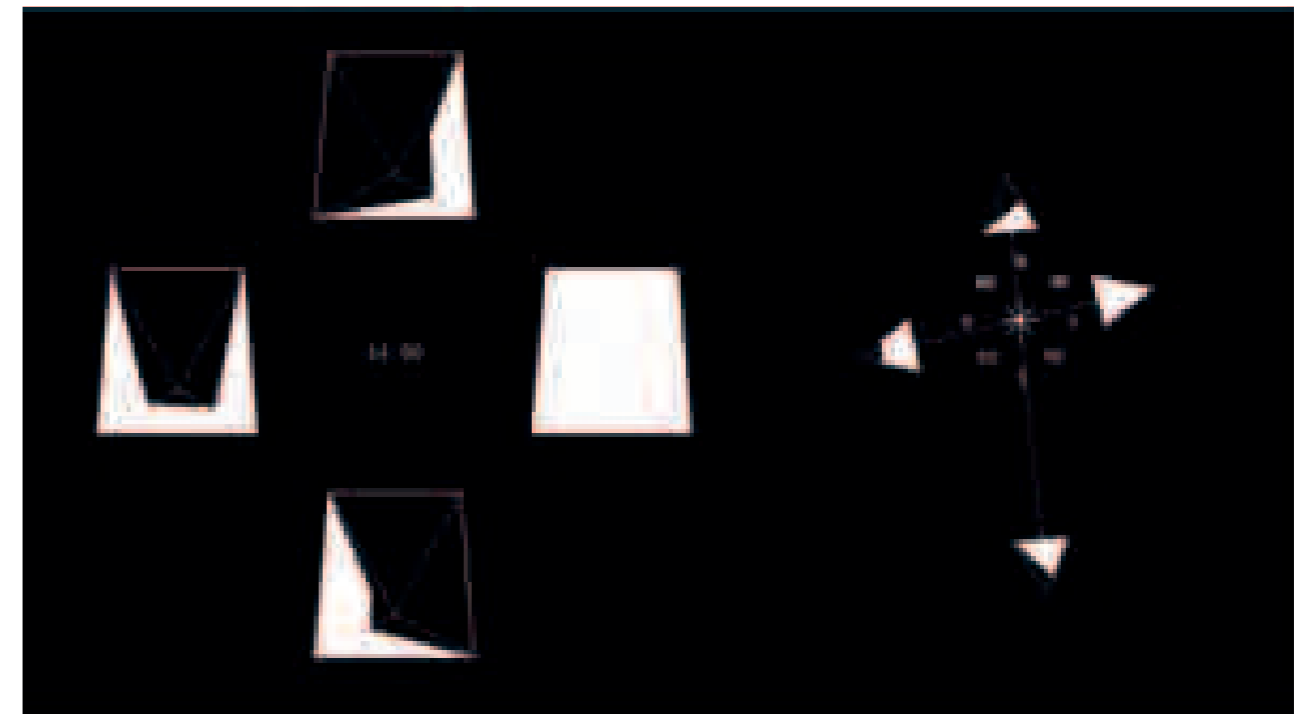
Cauê Alves (C. A.)



O Estado das coisas 3. 2011. Instalação.

Angela Detanico Rafael Lain

Caxias do Sul, Brasil, 1974 e 1973. Vivem entre São Paulo, Brasil, e Paris, França.



Sol médio (Cruzeiro do Sul). 2011. Instalação. Projeto.

Angela Detanico e Rafael Lain utilizam o *design* e a tipografia para desenvolver sistemas de escrita – ou de compreensão e organização do mundo. A arbitrariedade de mecanismos de representação como alfabetos e cartografias e o fato de eles sempre envolverem uma interpretação da realidade estão na base de suas criações. Exemplo disso é *O mundo justificado...* (2004), em que os artistas redesenam o mapa-múndi com linhas gráficas diagramadas como um texto: justificadas, alinhadas à esquerda, centralizadas e alinhadas à direita. Ao sugerir diferentes conformações geopolíticas, o trabalho evidencia

o caráter arbitrário desse sistema de notação, que não apenas representa o mundo, mas o recria, redefinindo o que é centro, periferia, norte, sul etc. Uma das obras mais conhecidas da dupla é a fonte *Utopia* (2001/2003), que combina elementos da arquitetura moderna de Oscar Niemeyer – letras maiúsculas – a exemplos da ocupação informal das cidades brasileiras – letras minúsculas. A tipografia cria paisagens urbanas caóticas, que apontam não só para a fragilidade do projeto moderno, mas para as profundas diferenças e tensões que compõem um cenário em constante reconfiguração.

Em *Sol médio (Cruzeiro do Sul)* (2011), os artistas criam um sistema de representação de um dos símbolos mais conhecidos do hemisfério meridional: a constelação que identifica no céu o polo sul terrestre. Quatro objetos em forma de pirâmide distribuem-se no espaço, seguindo o desenho das estrelas que compõem o Cruzeiro do Sul. As bases são orientadas para o centro da cruz, fazendo face, cada uma, a um ponto cardeal. Por meio de um jogo de animações, vemos a incidência do sol sobre a paisagem estelar e os efeitos de luz e sombra gerados ao longo do dia, de acordo com a posição de cada objeto. Presente nas bandeiras do Brasil, da Austrália, da Nova Zelândia, de Samoa e de Papua-Nova Guiné, o Cruzeiro do Sul é um símbolo compartilhado por povos e nações que, afora a localização geográfica, talvez tenham em comum apenas o passado de “descobertas” por conquistadores do norte, para os quais a constelação foi um instrumento fundamental – mas que, de resto, promoveram colonizações absolutamente distintas. Principal ferramenta de orientação ao sul do Equador, ele também integra a bandeira do Mercosul, simbolizando o projeto de integração regional e a ideia de inversão geopolítica – ou de ter por “norte” o sul.

Angela Detanico y Rafael Lain utilizan el *design* y la tipografía para desarrollar sistemas de escrita – o de comprensión y organización del mundo. La arbitrariedad de mecanismos de representación como alfabetos y cartografías y el hecho de que ellos siempre envuelvan una interpretación de la realidad están en la base de sus creaciones. Un ejemplo es *O mundo justificado...* (2004), donde los artistas rediseñan el mapamundi con líneas gráficas diagramadas como un texto: justificadas, alineadas a la izquierda, centralizadas y alineadas a la derecha. Al sugerir diferentes conformaciones geopolíticas, el trabajo pone en evidencia el carácter arbitrario de ese sistema de notación, que no apenas representa el mundo, sino que lo recrea, redefiniendo lo que es centro, periferia, norte, sur etc. Una de las obras más conocidas de este dúo es lo tipo *Utopia* (2001/2003), que combina elementos de la arquitectura moderna de Oscar Niemeyer – las letras mayúsculas – a ejemplo de la ocupación informal de las ciudades brasileñas – las letras minúsculas. La tipografía crea paisajes urbanos caóticos, que apuntan no sólo para la fragilidad del proyecto moderno, como también para las profundas diferencias y tensiones que componen un escenario en constante reconfiguración.

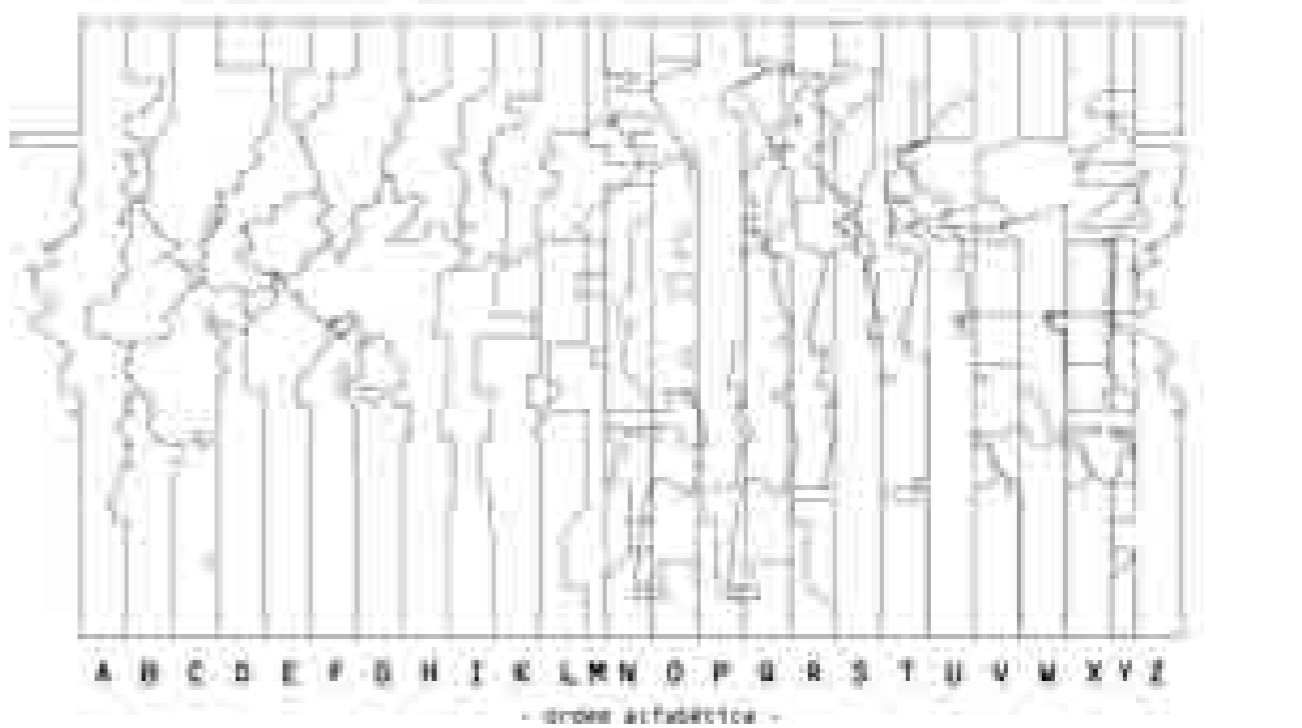
En *Sol médio (Cruzeiro do Sul)* [Sol medio (Cruceiro del Sur)] (2011), los artistas crean un sistema de representación de uno de los símbolos más conocidos del hemisferio meridional: la constelación que identifica el polo sur terrestre en el cielo. Cuatro objetos en forma de pirámides se distribuyen en el espacio, siguiendo la estela de las estrellas que componen el Crucero del Sur. Las bases son orientadas para el centro de la cruz, con las caras, cada una de ellas, en un punto cardinal. Por intermedio de un juego de animación,

observamos la incidencia del sol sobre el paisaje estelar y los efectos de la luz y la sombra generados a lo largo del día, de acuerdo con la posición de cada objeto. Presente en las banderas del Brasil, de Australia, de Nueva Zelandia, de Samoa y de Papúa Nueva Guinea, el Crucero del Sur es un símbolo compartido por pueblos y naciones que, más allá de la localización geográfica, tal vez tengan en común el pasado de ser “descubiertos” por los conquistadores del norte, para los cuales la constelación fue un instrumento fundamental – pero que, está demás decir, promovieron colonizaciones absolutamente distintas. Principal herramienta de orientación al sur del Ecuador, también integra la bandera del Mercosur, simbolizando el proyecto de integración regional y la idea de la inversión geopolítica – o la de tener el sur por el “norte”.

Angela Detanico and Rafael Lain use design and typography to develop systems of writing – or understanding and organising the world. Their work is based on the arbitrary nature of the mechanisms of representation, such as alphabets and maps and the fact that these always involve an interpretation of reality, such as *O mundo justificado...* (2004), in which the artists redrew the map of the world using lines set like text: justified, aligned left, centred and aligned right. The work suggests different geopolitical formations and demonstrates the arbitrary nature of this system of notation, which not only represents the world but also recreates it, defining centre, periphery, north, south etc. One of their best-known works is the *Utopia* typeface (2001/2003), which combines elements of Oscar Niemeyer’s modern architecture – forming the capital letters – with examples of informal occupation of Brazilian cities – the lowercase letters. Typography creates chaotic urban landscapes, indicating not just the fragility of the modern project, but also the profound differences and tensions in a constantly changing setting.

In *Sol médio (Cruzeiro do Sul)* [Sol médio (Southern cross)] (2011) the artists have created a representational system of one of the best known symbols of the southern hemisphere: the constellation that enables identification of the South Pole. Four pyramid-shaped objects are arranged in space according to the stars making up the Southern Cross. The bases are arranged towards the centre of the cross, with each one facing towards a cardinal point. A series of animations allows us to see the sun falling on the stellar landscape and the effects of light and shade created throughout the day, according to the position of each object. The Southern Cross appears on the flags of Brazil, Australia, New Zealand, Samoa and Papua-New Guinea, and is a symbol shared by peoples and nations who, besides their geographical location, have little in common other than a past of “discovery” by colonisers from the north, for whom the constellation was a fundamental tool – but which apart from that created very different colonies. As a principal tool for navigation south of the Equator, it is also part of the flag of Mercosul, symbolising the project of regional integration and the idea of geopolitical inversion – or of having the south as “north”

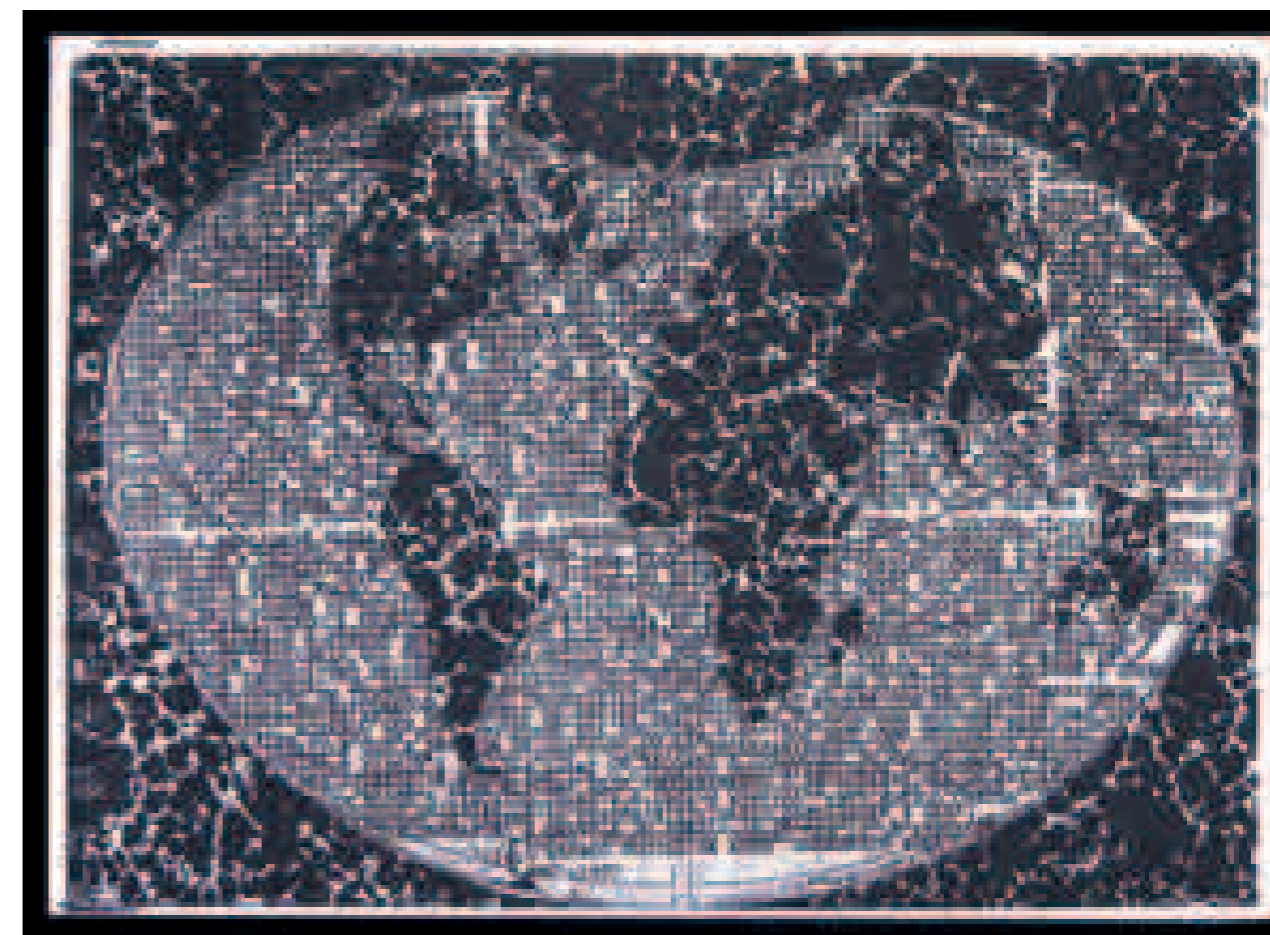
Fernanda Albuquerque (F. A.)



Zulu Time. 2007. Tipografia digital.

Anna Bella Geiger

Rio de Janeiro, Brasil, 1933. Vive no Rio de Janeiro.



O espaço social de arte I. 1977. Página do livro O Novo Atlas n° 3. Máquina de escrever, fotocópia e aquarela. 22 x 30 cm.

Marcada pela diversidade de linguagens, a obra de Anna Bella Geiger transita pela pintura, desenho, gravura, fotografia, vídeo, xerox e publicações. A pluralidade de suportes, interesses, procedimentos e materiais talvez seja uma das principais características de seu trabalho, que começou a se desenvolver nos anos 1950 sob o signo do abstracionismo informal, passando à chamada "fase visceral" na década seguinte, com formas aludindo a órgãos

humanos em representações fragmentadas do corpo. O questionamento sobre a natureza e o papel da arte marcou sua produção nos anos 1970, de forte caráter experimental. O lugar do Brasil e da América Latina no mundo, a formação de um circuito de arte no país, a crítica a uma ideia de brasilidade ou identidade nacional são alguns dos temas que alimentam a obra da artista no período e a levam a utilizar a cartografia como recurso para problematizar a

pretensa correspondência entre fronteiras geográficas e territórios culturais. Entre a representação e a camuflagem, seus mapas apresentam-se como esboços ou esquemas de um planeta estruturado não só por meridianos e paralelos, mas por complexas relações de poder.

Encontram-se na mostra *Geopoéticas* os livros da artista *O novo atlas 1* (1977), *A cor na arte* (1976) e a série de mapas *Variáveis* (1977/2010). Como em outros trabalhos da década, o uso de técnicas variadas, como xerox, colagem, serigrafia e costura, e a presença marcante da palavra, são aspectos centrais, apontando tanto para os discursos e leituras que alimentam as representações territoriais quanto para a constante reordenação simbólica que as caracteriza.

Como se, para além das informações e interpretações que reconfiguram o lugar ocupado por cada país ou continente, em um mapa de relações e disputas de poder, a própria cartografia ou bandeira nacional pudessem ser revistas – alteradas em suas cores e formas, atendendo a diferentes pontos de vista e perspectivas de análise.

Marcada por la diversidad de lenguajes, la obra de Anna Bella Geiger transita por la pintura, dibujo, grabado, fotografía, video, fotocopias y publicaciones. La pluralidad de soportes, intereses, procedimientos y materiales tal vez sea una de las principales características de su trabajo, que comenzó a desarrollarse en los años 1950, bajo el signo del abstraccionismo informal, pasando a la llamada “fase visceral” en la década siguiente, con formas que aluden a órganos humanos en representaciones fragmentadas del cuerpo. El cuestionamiento sobre la naturaleza y el papel del arte marcó su producción en los años 1970, con un fuerte carácter experimental. El lugar de Brasil y de América Latina en el mundo, la formación de un circuito de arte en el país, la crítica a una idea de *brasilidade* o identidad nacional son algunos de los temas que alimentan la obra de la artista en el período y la llevan a utilizar la cartografía como recurso para problematizar la pretensa correspondencia entre fronteras geográficas y territorios culturales. Entre la representación y el camuflaje, sus mapas se presentan como esbozos o esquemas de un planeta estructurado no sólo por meridianos y paralelos, sino que también por complejas relaciones de poder.

Se encuentran en la muestra *Geopoéticas* los libros de la artista *O novo atlas 1* [El nuevo atlas 1] (1977), *A cor na arte* [El color en el arte] (1976) y la serie de mapas *Variáveis* [Variables] (1977/2010). Como en otros trabajos de la década, el uso de variadas técnicas, como la fotocopia, collage, serigrafía y costura, y la presencia marcante de la palabra, son aspectos centrales, apuntando tanto para los discursos y lecturas que alimentan las representaciones territoriales, cuanto para la constante reordenación simbólica que las caracteriza.

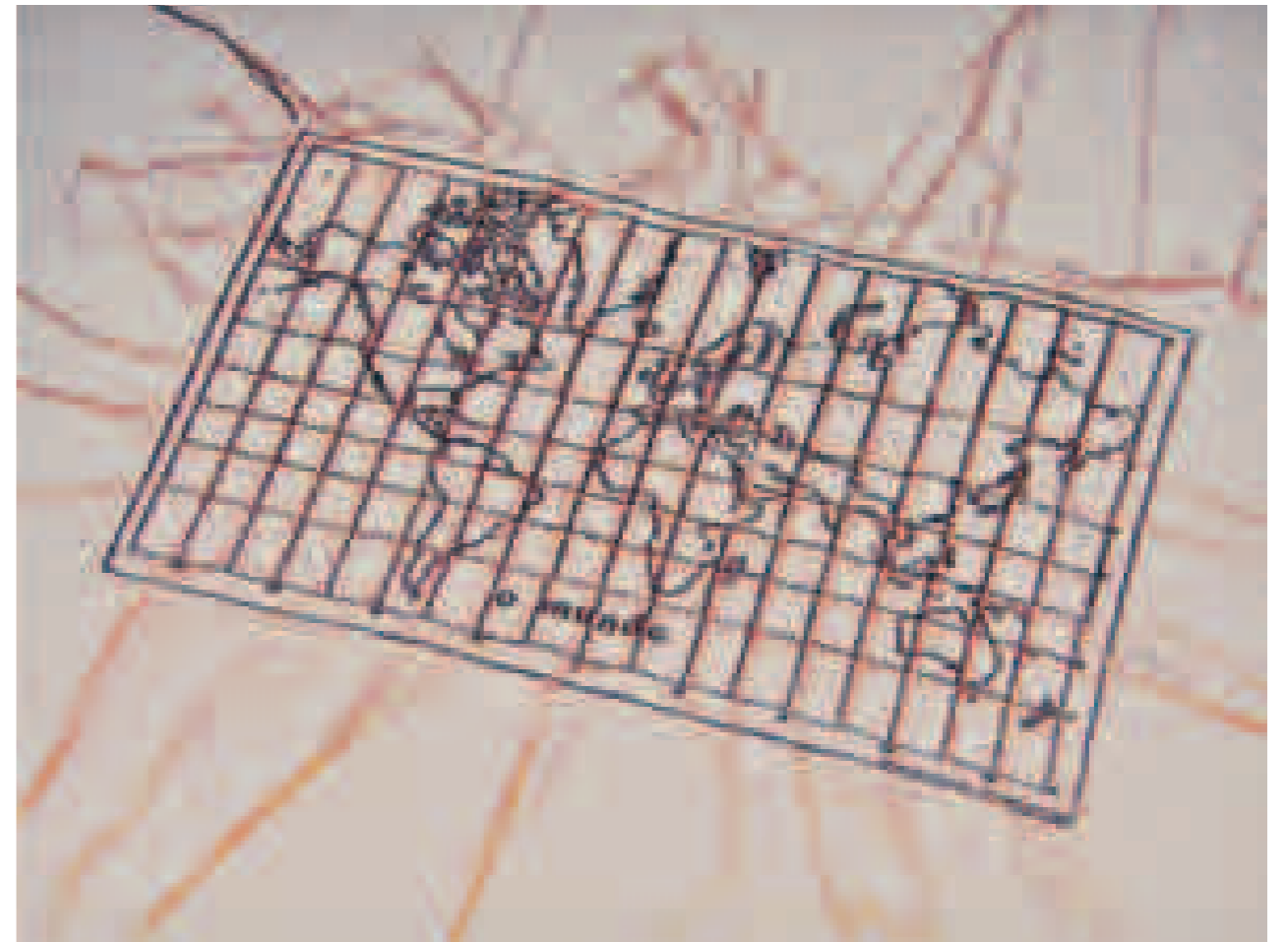
Como si, más allá de las informaciones e interpretaciones que reconfiguran el lugar ocupado por cada país o continente, en un mapa de relaciones y disputas por el poder, la propia cartografía o bandera nacional pudiera ser revisada – alterada en sus colores y formas, atendiendo a los diferentes puntos de vista y perspectivas de análisis.

Anna Bella Geiger's work uses a wide range of languages, moving through painting, drawing, print, photography, video, photocopy and publications. The many different supports, interests, procedures and materials are perhaps some of the main characteristics of the work which she started producing in the 1950s in the style of informal abstraction, moving to the so-called “visceral phase” in the following decade, with forms alluding to human organs in fragmented representations of the body. Her highly experimental work of the 1970s addressed the nature and the role of art: the place of Brazil and Latin America in the world, the formation of an art circuit in the country, and criticism of an idea of Brazilianness or national identity are some of the themes of the artist's work of the period, leading her to use cartography as a way of addressing the assumed correspondence between geographical boundaries and cultural territories. Situated between representation and camouflage, her maps appear as sketches or schemas for a planet structured not just by meridians and parallels but also by complex power relations.

The artist's books *O novo atlas 1* [The new atlas 1] (1977), *A cor na arte* [the color in art] (1976) and the *Variáveis* [Variables] map series (1977/2010) are found on the *Geopoetics* exhibition. Like in other works on that decade, the use of mixed media, like photocopy, collage, silkscreen and sewing, and the strong presence of word are central aspects, pointing as much to the speeches and written words that feed the territorial representations as to the symbolic reordering that characterizes them.

It is as if in addition to the information and interpretations that rearrange the space occupied by each country or continent on a map of power disputes and relations, the cartography itself or the national flag could be revised – changed in colour and shape according to different viewpoints and perspectives of analysis.

(F . A .)



Variáveis. 1976/2010. Desenho, serigrafia e bordado à máquina sobre linho branco. 4 partes de 25 x 30 cm. Foto: Rubber Seabra.

Barthélémy Togu

Mbal Mayo, Camarões, 1967. Vive em Paris, França, e Bandjoun, Camarões.



The New World climax [O clímax do Novo Mundo]. 2001/2011. Xilogravuras.



The New World climax [O clímax do Novo Mundo]. 2001/2011. Instalação com carimbos de madeira, mesas e xilogravuras.

Barthélémy Togu trabalha com diversos meios, como o desenho, a gravura, a escultura, a instalação, a *performance* e o ativismo social. Sua obra aborda temas como a migração e as fricções culturais, produtos da geopolítica e das identidades múltiplas e fraturadas. O mercado corte político de seu trabalho é mediado por uma deliciosa sensibilidade poética, expressa em delicados desenhos em aquarela, imagens sensuais e oníricas de fragmentos de corpos, plantas e animais combinados livremente. Suas instalações incorporam uma grande quantidade de objetos, desenhos e vídeos sem uma ordem lógica, convidando o espectador a uma imersão que incentiva a associação livre e o gozo visual e sensorial. O fazer manual é evidente em seus desenhos, aquarelas e talhas em madeira, deixando presente sua materialidade dentro de conjuntos mais conceituais, um

comentário irônico a respeito das expectativas culturais acerca do objetual/Africano e do conceitual/Europeu.

The New World climax (2001/2011), é uma instalação com enormes carimbos de madeira realizados a partir de troncos talhados, empilhados sobre uma mesa. Nas paredes, impressões xilográficas de cada um deles. A obra referencia o humilhante processo de visto e migração a que estão sujeitos os cidadãos de muitos países do chamado Terceiro Mundo. Os carimbos têm o formato e a materialidade dos talhados típicos africanos que os turistas costumam comprar como *souvenirs*. As imagens estão inspiradas nas marcas que Togu tem no seu passaporte e incluem carimbos de migração de cidades ou países onde foi aceito ou rechaçado: “Meu passaporte estava coberto de múltiplos carimbos em

cada página e podia ser lido como uma novela gravada – que ilustrava as dificuldades que encontrava para obter o visto, ou para cruzar fronteiras entre países. Nesse momento, iniciava-se na Europa o medo do estrangeiro, do imigrante, o que levou ao fechamento das fronteiras e à promulgação de novas leis de imigração; em breve, uma obsessão com o perigo iminente de ‘invasores’. [...] Escolhi a escultura como meio porque me pareceu apropriado para uma primeira abordagem a esses assuntos, dado que o peso, a massa, o volume e a matéria ilustram a pesada carga desta obsessão”.

Barthélémy Togo trabalha em diversos meios como el dibujo, el grabado, la escultura, la instalación, la performance y el activismo social. Su obra toca temas como la migración, las fricciones culturales producto de la geopolítica y las identidades múltiples y fracturadas. El marcado corte político de su trabajo es mediado por una exquisita sensibilidad poética que se expresa en delicados dibujos en acuarela, imágenes sensoriales y oníricas de fragmentos de cuerpos, plantas y animales combinados libremente. Sus instalaciones incorporan multitud de objetos, dibujos y videos sin una ordenación lógica, invitando al espectador a una inmersión que incentiva la asociación libre y el goce visual y sensorial. La factura manual es evidente en sus dibujos, acuarelas y tallas en madera, poniendo de presente su materialidad dentro de conjuntos más conceptuales, un comentario irónico sobre las expectativas culturales sobre lo objetual/Africano y lo conceptual/Europeo.

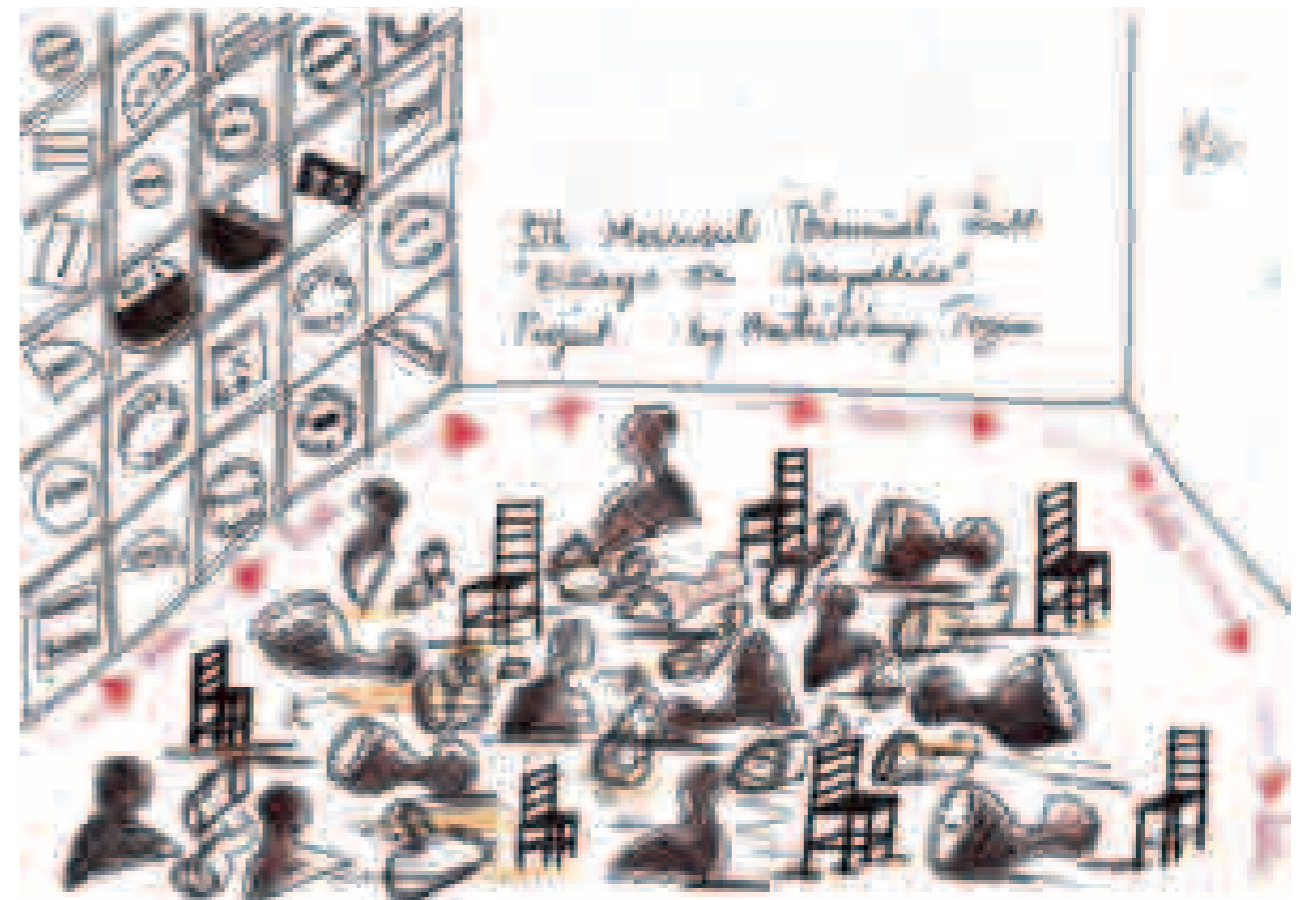
The New World climax (2001/2011) es una instalación con enormes sellos de madera hechos a partir de troncos tallados, apilados sobre una mesa. En los muros hay impresiones xilográficas de cada uno de ellos. La pieza referencia el humillante proceso de visado e inmigración al que están sujetos los ciudadanos de muchos países del llamado Tercer Mundo. Los sellos tienen la forma y la materialidad de las tallas típicas africanas que los turistas acostumbran comprar como *souvenirs*. Las imágenes están inspiradas en las marcas que Togo tiene en su pasaporte, e incluyen sellos de inmigración de ciudades o países en donde fue aceptado o rechazado: “mi pasaporte estaba cubierto de múltiples sellos en cada página, que podía ser leído como una novela grabada – que ilustraba las dificultades que encontraba para obtener la visa, o para cruzar bordes entre países. En ese momento se iniciaba en Europa el miedo al extranjero, al inmigrante, lo que llevó al cierre de fronteras y la promulgación de nuevas leyes de inmigración; en breve, una obsesión con el peligro inminente de ‘invasores’. [...] Escogí la escultura como medio porque me pareció apropiado para un primer acercamiento a estos asuntos, dado que el peso, la masa, el volumen y la materia ilustran la pesada carga de esta obsesión”.

Barthélémy Togo works with a range of media including drawing, printmaking, sculpture, installation, performance and social activism.

His work address issues such as migration and cultural friction, products of geopolitics and multiple and fragmented identities. The striking political element of his work is mediated through a delightful poetic sensibility expressed in delicate watercolours, sensual and dreamlike images of freely combined fragments of bodies, plants and animals. His installations incorporate a large number of objects, drawings and videos with no logical order, stimulating spectators to engage in free association and visual and sensory pleasure. Manual work can clearly be seen in his drawings, watercolours and woodcarvings, which retain their materiality within more conceptual aspects, as if wishing to express the tension between a more object-based training in Africa and a conceptual development arising out of his stays in Europe and North America.

The New World Climax 2001 (2011) is an installation with huge wooden stamps made from carved timbers piled onto a table. On the walls are woodcut prints from each of them. The work relates to the humiliating process of visa authorisation and immigration experienced by the citizens of many countries in the so-called Third World. The stamps take the form and materiality of typical African carvings customarily bought by tourists as souvenirs. The images are inspired by the markings in Togo's passport, including immigration stamps from cities or countries where he was accepted or rejected: “Each page of my passport was covered with stamps and it could be read like a printed novel – which illustrated the difficulties in obtaining a visa or crossing borders between countries. At that time there was a growing fear of foreigners and immigrants in Europe, which led to the closure of borders and new immigration legislation; in short, an obsession with the imminent danger of ‘invaders’. [...] I chose sculpture as a medium because it seemed appropriate for an initial approach to these issues, with the weight, mass, volume and material conveying the heavy burden of this obsession.”

José Roca (J. R.)



Projeto para a 8ª Bienal do Mercosul. 2011. A madeira utilizada na produção desta obra foi doada pelo IBAMA-RS.

Center for Land Use Interpretation

Fundado em Los Angeles, Estados Unidos, 1994.



The Ballistic Missile Early Warning System (BMEWS) Radar [Radar do Sistema de Aviso Antecipado de Mísseis Balísticos]. 2006. Thule, Groenlândia. Foto: CLUI.

O Center for Land Use Interpretation (CLUI) opera nas margens de uma série de disciplinas. Constituído por um grupo de indivíduos que oscilam entre o estudo da geografia, da geopolítica, da geologia e da arte, o CLUI realiza exposições, programação educativa e publicações desde 1994, com o fim de gerar maior entendimento sobre o tipo de interação humana com a superfície terrestre e a maneira como ela se modifica através de nosso uso. O CLUI, na sua apresentação, menciona: “acreditamos que a paisagem feita pelo homem é uma inscrição cultural que pode ser interpretada para melhor entender quem somos e o que estamos fazendo”.

Afastando-se das estratégias convencionais dos grupos de conservação ou ecológicos, o CLUI se autodenomina como uma organização de pesquisa que utiliza as vias da arte para apresentar os problemas que lhe dizem respeito em relação à paisagem contemporânea.

Para esta *Bienal*, o CLUI apresenta uma instalação intitulada *Ultima Thule*, que documenta a base militar norte-americana mais ao norte do planeta, localizado na Groenlândia e estabelecido durante a Guerra Fria. Nas palavras de CLUI, “Thule está à beira da comunicação, da percepção e da imaginação”.

El Center for Land Use Interpretation (CLUI) opera en los márgenes de una serie de disciplinas. Constituido por un grupo de individuos que oscilan entre el estudio de la geografía, la geopolítica, la geología y el arte, el CLUI ha realizado exposiciones, programación educativa y publicaciones desde 1994 con el fin de generar mayor entendimiento sobre la clase de interacción humana con la superficie terrestre y la manera en que esta se modifica a través de nuestros usos de ella. CLUI establece en su presentación, "creemos que el paisaje hecho por el hombre es una inscripción cultural que puede ser leída para mejor entender quienes somos y qué estamos haciendo".

Alejándose de las estrategias convencionales de los grupos de conservación o ecológicos, EL CLUI se autodenomina como una organización de investigación que utiliza las vías del arte para presentar los problemas que le concierne en torno al paisaje contemporáneo.

Para esta *Biennial*, el CLUI presenta una instalación titulada *Ultima Thule*, que documenta a la estación militar norteamericana más al norte del planeta, localizada en Groenlandia y establecida durante la era de la Guerra Fría. En palabras de CLUI, "Thule se encuentra al borde de la comunicación, la percepción y la imaginación".

The Center for Land Use Interpretation (CLUI) operates on the boundaries of a series of disciplines. Formed by a group of people moving between the study of geography, geopolitics, geology and art, CLUI has organised exhibitions, education programmes and publications since 1994, seeking to generate greater understanding about human interaction with the earth's surface and the way in which it changes through our use. In its introduction, CLUI states, "We believe that the manmade landscape is a cultural inscription, that can be read to better understand who we are, and what we are doing".

Distancing itself from the conventional strategies of conservation or ecology groups, CLUI calls itself a research organisation that uses art to present the problems relating to contemporary landscape.

For this biennial, CLUI presents an installation entitled *Ultima Thule*. The project documents the U.S.'s northernmost military station in the planet, located in Greenland and established during the Cold War. In the words of CLUI, "Thule is at the terrestrial edge of communication, perception and imagination."

[P. H.]



Ultima Thule. 2006. Thule, Groenlandia. Foto: CLUI.

Coco Fusco

Nova York, Estados Unidos, 1960. Vive em Nova York.



Els segadors [Os ceifadores]. Still do vídeo. 21'. Coleção MACBA.

Coco Fusco é uma artista norte-americana, filha de pais de origem cubana e italiana, cuja obra expande-se da escrita e do ensaio até o vídeo e a *performance*. Começou a trabalhar em 1988, produzindo obras que se inseriam diretamente no debate dos temas identitários inspirados pelo feminismo, pela arte política e pela crítica institucional. Desde esse momento, Fusco vem utilizando a ficção como uma estratégia para incitar o espectador a refletir sobre temas de gênero e raça, bem como sobre noções de dominação entre indivíduos ou nações. Em seu filme *Operación Atropos* [Operação Atropos] (2006), a artista pesquisa a psicologia do interrogatório aplicado em prisioneiros militares, submetendo várias mulheres voluntárias a esse processo. Ao longo de sua carreira, Fusco vem mantendo um interesse na tecnologia interativa, a qual incorporou em vários projetos *online*. Sua influência como artista foi complementada com seu ativo papel como educadora e acadêmica no âmbito da multimídia e da *performance*.

Coco Fusco é autora dos livros *English is broken here: notes on cultural fusion in the Americas* (1995), *The bodies that were not ours and other writings* (2001) e *A field guide for female*

interrogators (2008). Também é editora de *Corpus delecti: performance art of the Americas* (1999) e *Only skin deep: changing visions of the American self* (2003).

A obra de Fusco *Els segadors* [Os ceifadores] faz uma reflexão acerca das mudanças demográficas na cidade de Barcelona, Espanha, e questiona o que é a identidade local. No ano de 2001 iniciaram-se grandes tensões locais em torno da imigração para essa cidade, que é a capital de Catalunha e onde se fala, principalmente, o catalão. À época, a imprensa espanhola debatia se o hino catalão, "Els Segadors", deveria ser ensinado nas escolas públicas. Durante esse debate, a esposa do então governador da Catalunha, Jordi Pujol, expressou opiniões xenófobas em referência aos filhos dos imigrantes, sobre como eles ameaçavam a cultura local ao não falar o catalão. Na primavera daquele ano, Fusco colocou anúncios em jornais de Barcelona procurando atores e atrizes que pudessem cantar canções catalãs tradicionais e que pudessem participar de um filme norte-americano, mostrando sua identidade catalã. Mais de 70 pessoas responderam ao anúncio, entre os quais Fusco escolheu 25. No debate, uma imigrante cubana fazia o papel

de diretora de dicção, um papel comum no teatro catalão, a fim de manter a “pureza” da linguagem na cena. Fusco informou aos participantes que, se necessitavam de ajuda com seu sotaque catalão, lhes seria ensinado o hino, “Els Segadors”. Alguns chegaram preparados para cantar canções tradicionais catalãs, enquanto outros cantaram esse hino.

Coco Fusco es una artista americana nacida de padres de origen cubano e italiano cuya obra se expande desde la escritura y el ensayo hasta el video y el performance. Fusco comenzó a trabajar hacia 1988, produciendo obras que se insertaban directamente en el debate de los temas identitarios inspirados por el feminismo, el arte político, y la crítica institucional. Desde ese momento Fusco ha utilizado la ficción como una estrategia para incitar al espectador a reflexionar sobre temas de género, raza, o nociones de dominación entre individuos o naciones. En su película *Operación Atropos* (2006) Fusco investiga la psicología de la interrogación entre prisioneros militares al someter a varias mujeres voluntarias al proceso. A lo largo de su carrera, Fusco ha mantenido un interés en la tecnología interactiva la cual ha incorporado en varios proyectos en línea. Su influencia como artista se ha complementado con su activo papel como educadora y académica en el ámbito de la multimedia y el performance.

Coco Fusco es autora de los libros: *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas* (1995), *The Bodies that Were Not Ours and Other Writings* (2001), *A Field Guide for Female Interrogators* (2008). Asimismo, es editora de *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas* (1999) y *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self* (2003).

La obra de Fusco *Els segadors* (*Los campesinos*) reflexiona acerca de los cambios demográficos en la ciudad de Barcelona, España, y cuestiona lo que es la identidad local. En el año 2001, comenzaban a gestarse grandes tensiones locales en esta ciudad en torno a la inmigración – en esta ciudad, que es la capital de Cataluña y donde primordialmente se habla el catalán – y la prensa española debatía en torno a si se debería de enseñar el himno catalán, “Els Segadors”, en las escuelas públicas. Durante ese debate, la esposa del entonces gobernador de Cataluña, Jordi Pujol, expresó opiniones xenófobas en torno a los hijos de inmigrantes, y como estos hacían peligrar la cultura local al no hablar el catalán. En la primavera de ese año, Fusco puso anuncios en periódicos de Barcelona buscando actores y actrices que pudieran cantar canciones catalanas tradicionales y que pudieran participar en una película Americana, mostrando su identidad catalana. Más de setenta personas respondieron al anuncio, de los cuales Fusco escogió a 25. En el foro, una inmigrante Cubana jugaba el papel de director de dicción, un papel que en el teatro catalán es común para mantener la ‘pureza’ del lenguaje en la escena. Fusco le informó a los participantes que si necesitaban ayuda con su acento catalán se les enseñaría el himno catalán “Els Segadors”. Algunos llegaron preparados para cantar canciones tradicionales catalanas, mientras que otros cantaron este himno.

Coco Fusco is a North American artist of Cuban and Italian parents whose work ranges from text and essay to video and performance. She began working in 1988, making works that directly engaged with the debate on identity issues inspired by feminism, political art and institutional critique. Since then, Fusco has used fiction as a strategy for inviting the spectator to reflect on themes of gender and race, together with ideas about domination between individuals and nations. In her film *Operación Atropos* [Atropos Operation] (2006), the artist investigates the psychology of interrogating military prisoners and involves several women volunteers in the process. Fusco has maintained an interest in interactive technology throughout her career, using it in several online projects. Her influence as an artist has been complemented by her active role as a teacher and academic in the field of multimedia and performance art.

Coco Fusco has written the books *English is broken here: notes on cultural fusion in the Americas* (1995), *The bodies that were not ours and other writings* (2001) and *A field guide for female interrogators* (2008). She is also editor of *Corpus delecti: performance art of the Americas* (1999) and *Only skin deep: changing visions of the American self* (2003).

Fusco's *Els segadors* [The reapers] reflects on demographic changes in the city of Barcelona, Spain, and questions the idea of local identity. In 2001 considerable local tension about immigration began to develop in the city, which is the provincial capital of Catalonia, where the main language is Catalan. The Spanish press at the time debated whether the Catalan anthem, “Els segadors”, should be taught in public-run schools. During the debate, the wife of the then governor of Catalonia, Jordi Pujol, expressed xenophobic views about the children of immigrants and how they were threatening local culture by not speaking Catalan. In the spring of that year, Fusco advertised in the Barcelona press for actors and actresses who could sing traditional Catalan songs and take part in a North American film showing their cultural identity. More than seventy people replied to the advertisements, from whom Fusco chose twenty-five. During the debate a Cuban immigrant plays the part of a speech coach, a common role in Catalan theatre, to maintain the “purity” of the language on stage. Fusco told the participants that if they needed help with the Catalan accent they would be taught the “Els Segadors” anthem. Some of them arrived prepared to sing traditional Catalan songs, while others sung the anthem.

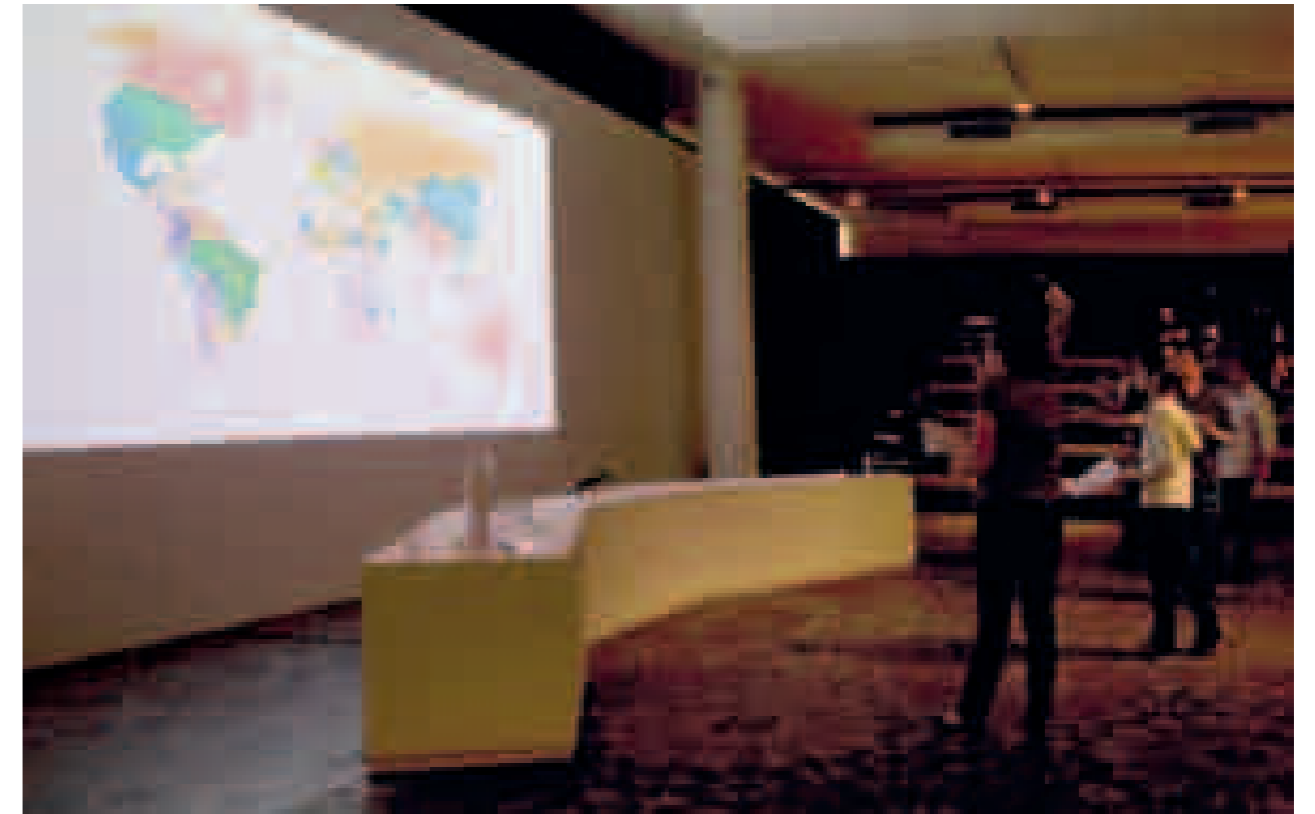
[P . H .]



A room of one's own: women and power in the New America [Um quarto de alguém: mulheres e poder na Nova América]. 2006/2008. Performance. Foto: Eduardo Aparício.

Cristina Lucas

Jaén, España, 1973. Vive en Madrid y Holanda.



Pantone -500 + 2007. 2007. Videoanimação e performance. 40" (aprox.).

Seu trabalho aborda a questão do poder – religioso, político ou patriarcal – sob diversas perspectivas, utilizando o humor como uma estratégia para nunca cair na denúncia nem no panfleto e efetuando sua crítica a partir de uma posição feminista. Várias de suas obras referem-se a questões de nação, em particular à cartografia e sua relação com a economia, a autonomia política e a diferença. Cristina Lucas singulariza elementos nos quais se articulam os sistemas ideológicos das sociedades ocidentais, como os mapas (que ela descreve como “desenhos feitos pela história”), os monumentos ou a grande pintura, evidenciando os vieses ideológicos latentes nas sociedades que produzem esses

artefatos culturais. No seu trabalho cartográfico, Lucas propõe um atlas alternativo do mundo, que corresponderia mais à forma como se estruturam as relações sociais do que à tradicional divisão política expressa em fronteiras abstratas que definem autonomias políticas. Nesse sentido, a artista afirmou: “Tento criar um mapa indefinido de lacunas das estruturas existentes no poder, na educação e na arte”.

La Liberté raisonnée (2009) é uma *misancene*, um *tableau vivant* a partir do arquétipo da pintura de história e alegoria da República, *A Liberdade guiando o povo* (1830), de Eugène Delacroix. A imagem de grande dramatismo sugere um



Light years [Anos luz]. 2009. Caixa de luz, metacrílico, leds e computador. 400 x 300 x 50 cm (aprox.).

destino fatal para a liberdade no devir histórico de todo sistema político. Em *Light years* (2009/2010) vão aparecendo manchas brancas num fundo preto até que o espectador perceba que se trata de países que, pouco a pouco, vão conformando continentes. Esse grande mapa do mundo vai cartografando os momentos em que homens e mulheres têm acesso ao voto e quando, em um determinado país, alcança-se o sufrágio universal. Lucas tem a plena consciência de que a História é sempre o relato do vencedor, uma construção cultural fortemente criada ideologicamente. Em palavras da artista: “Eu aceito como nação o que os historiadores digam (quando nos referimos a tempos já passados) e o que determine a Assembleia Geral das Nações Unidas (quando nos referimos ao presente). Porque nação é sempre uma superestrutura designada desde o poder institucional que afeta a comunidade que habita dentro de fronteiras, minuciosamente delimitadas, algumas vezes por tratados e a maioria das vezes por guerras”.

Su trabajo aborda el tópico del poder – religioso, político o patriarcal – desde muy diversas perspectivas, utilizando el humor como una estrategia para no caer nunca en la denuncia ni el panfleto, y efectuando su crítica desde una posición feminista. Varias de sus obras se refieren a cuestiones de nación, en particular la cartografía y su relación con la economía, la autonomía política, y la diferencia. Cristina Lucas singulariza elementos en los cuales se articulan los sistemas ideológicos de las sociedades occidentales como los mapas (que ella describe como “dibujos hechos por la historia”), los monumentos o la Gran pintura, evidenciando los sesgos ideológicos latentes en las sociedades que producen estos artefactos culturales. En su trabajo cartográfico, Lucas propone un Atlas alternativo del mundo, que corresponde más a la forma como se estructuran las relaciones sociales que a la tradicional división política expresada en fronteras abstractas que definen autonomías políticas. Al respecto la artista ha afirmado: “Trato de crear un mapa indefinido de las lagunas de las estructuras existentes en el poder, la educación y el arte”.

La Liberté raisonnée (2009) es un una puesta en escena, un *tableau vivant* a partir del arquetipo de la pintura de Historia y alegoría de la república, *La Libertad guiando al pueblo* (1830) de Eugène Delacroix. La imagen de gran dramatismo sugiere un destino fatal para la libertad en el devenir histórico de todo sistema político. En *Light years* (2009/2010) van apareciendo manchas blancas en un fondo negro hasta que el espectador se percata de que se trata de países que poco a poco van conformando continentes. Este gran mapa del mundo va cartografiando los momentos en que hombres y mujeres acceden al voto, y cuando en un determinado país se logra el sufragio universal. Lucas tiene la plena conciencia que la Historia es siempre el relato del vencedor, una construcción cultural fuertemente ideologizada. En palabras de la artista, «Yo acepto como nación lo que los historiadores digan (cuando nos

referimos a tiempos ya pasados) y lo que determinen la Asamblea General de las Naciones Unidas (cuando nos referimos al presente). Porque nación es siempre una superestructura designada desde el poder institucional y que afecta a la comunidad que habita dentro de unas fronteras, minuciosamente delimitadas, unas veces por tratados y la mayoría de las veces por guerras».

Cristina Lucas's work addresses the subject of religious, political or patriarchal power from several perspectives, using humour as a strategy to avoid falling into denunciation or pamphleteering, and conducting her criticism from a feminist standpoint. Several of her works relate to issues of nation and particularly the relationship of cartography with economics, political autonomy, and difference. She singles out elements with connections between the ideological systems of western societies, such as maps (which she describes as “drawings made by history”), monuments or great paintings, demonstrating the latent ideological bias in the societies producing these cultural artefacts. In her cartographic work, Lucas suggests an alternative atlas of the world that would relate more to the ways in which social relationships are structured than to the traditional political divisions conveyed by abstract boundaries that define political autonomies, stating, “I try to create an undefined map of the gaps in the existing structures of power, education and art”.

La Liberté raisonnée (2009) is a *mise-en-scène*, a *tableau vivant* based on the archetype of history painting and the allegory of the republic, Eugène Delacroix's *Liberty Leading the People* (1830). The highly dramatic image suggests a fatal end for liberty in the historical development of every political system. In *Light Years* (2009/10), white marks emerge on a black background until the viewer realises that they are countries slowly forming into continents. This great map of the world gradually charts the moments when men and women obtained the vote and when a particular country achieved universal suffrage. Lucas is fully aware that history is always the story of the victor, a strong, ideologically created cultural construct. The artist says, “I accept as nation what the historians say (when referring to the past) and what the United Nations Assembly General says (when referring to the present). Because nation is always a superstructure defined by institutional power which affects the community living within its borders, carefully defined sometimes by treaties and mostly by wars.”

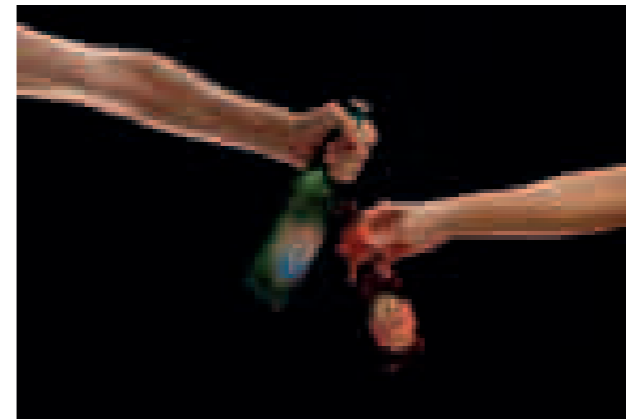
[J . R .]



La Liberté raisonnée [A Liberdade justificada]. 2009. Video HD. 4" (aprox.).

Donna Conlon Jonathan Harker

Atlanta, Estados Unidos, 1966 e Quito, Equador, 1975. Vivem na Cidade do Panamá, Panamá.



Drinking song [Canção de bebedeira]. 2011. Foto: Francisco Málaga.



Os trabalhos da dupla Donna Conlon e Jonathan Harker, que atuam em colaboração desde 2006, combinam interesses e procedimentos próprios de suas práticas individuais. Temas como a voracidade do consumo e do descarte e a conflituosa relação do homem com o seu meio, recorrentes na obra de Conlon, ganham um tratamento absurdo, irônico e por vezes sarcástico, característico da produção de Harker. Ao mesmo tempo a proximidade do artista com o universo da música e do cinema empresta outro uso a objetos encontrados na rua, como latas, embalagens, sacolas plásticas e outros refugos caros à poética de Conlon. É o que ocorre, por exemplo, no vídeo *Estación Seca* (2006), em que uma estranha sinfonia é obtida por meio de uma chuva de garrafas sobre uma montanha do mesmo material. A paisagem sintética revelada nas imagens também é sugerida em outros projetos da dupla, como na série (Video) *Juegos* (2008/2009), que tem como pano de fundo a explosão imobiliária da capital panamenha e a profunda transformação vivida pelo país na última década. Nos vídeos,

peças encontradas em ruínas de casas demolidas são usadas como fichas e tabuleiros de jogos imaginários, evocando aspectos como as disputas envolvidas na construção e desconstrução de um país e na criação de símbolos e identidades nacionais.

Questões similares estão colocadas na peça desenvolvida para a 8ª bienal. Os nomes das cervejas panamenhas curiosamente refletem o imaginário do país, a começar pela *Panamá*, uma das poucas no mundo a compartilhar seu nome com o da nação onde é produzida. Outro exemplo é a cerveja *Soberana*, lançada em 1964, ano em que a oposição à presença norte-americana tomou conta das ruas da capital, Cidade do Panamá, sob o grito de ordem "Soberania total!". Há, ainda, a cerveja *Balboa*, que leva o nome do conquistador espanhol Vasco Núñez de Balboa. Homem de péssima reputação, ele teria "descoberto" o Oceano Pacífico, transformando-se em uma espécie de herói fundador do Panamá e emprestando seu nome à moeda nacional – que,

para efeitos práticos, é o dólar americano. Por fim, a cerveja *Atlas* evoca a condição geográfica do país e a centralidade da passagem interoceânica, o Canal do Panamá, em sua economia e história. Em *Drinking song* (2011), Donna Conlon e Jonathan Harker utilizam latas e garrafas de *Soberana*, *Balboa*, *Atlas* e *Panamá* para tocar o hino nacional norteamericano, cuja música encontra origem em uma “drinking song”, ou “canção de bebedeira”. Irônica e muito bem-humorada, a peça evoca a complexa relação entre os Estados Unidos e o Panamá e aponta para a arbitrariedade e o delírio por trás da construção de símbolos nacionais.

Los trabajos del dúo Donna Conlon y Jonathan Harker, actuando en colaboración desde 2006, combinan intereses y procedimientos propios de sus prácticas individuales. Temas como la voracidad del consumo y del descarte y la conflictiva relación del hombre con su medio, recurrentes en la obra de Conlon, adquieren un tratamiento absurdo, irónico y a veces sarcástico. Al mismo tiempo, la proximidad de Harker con el universo de la música y del cine, le ofrece otros usos a los objetos encontrados en las calles, como latas, envases, bolsas plásticas y otros desechos importantes para la poética de Conlon. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el video *Estación seca* (2006), en el que se obtiene una extraña sinfonía por medio de lluvia de botellas sobre una montaña del mismo material. El paisaje sintético revelado en las imágenes también es sugerido en otros proyectos del dúo, como en la serie *(Video) Juegos* (2008/2009), que tiene como telón de fondo la explosión inmobiliaria de la capital panameña y la profunda transformación vivida por el país en la última década. En los videos, piezas encontradas en los escombros de casas demolidas son usadas como fichas y tableros de juegos imaginarios, evocando aspectos como las disputas envueltas en la construcción y deconstrucción de un país y en la creación de símbolos e identidades nacionales.

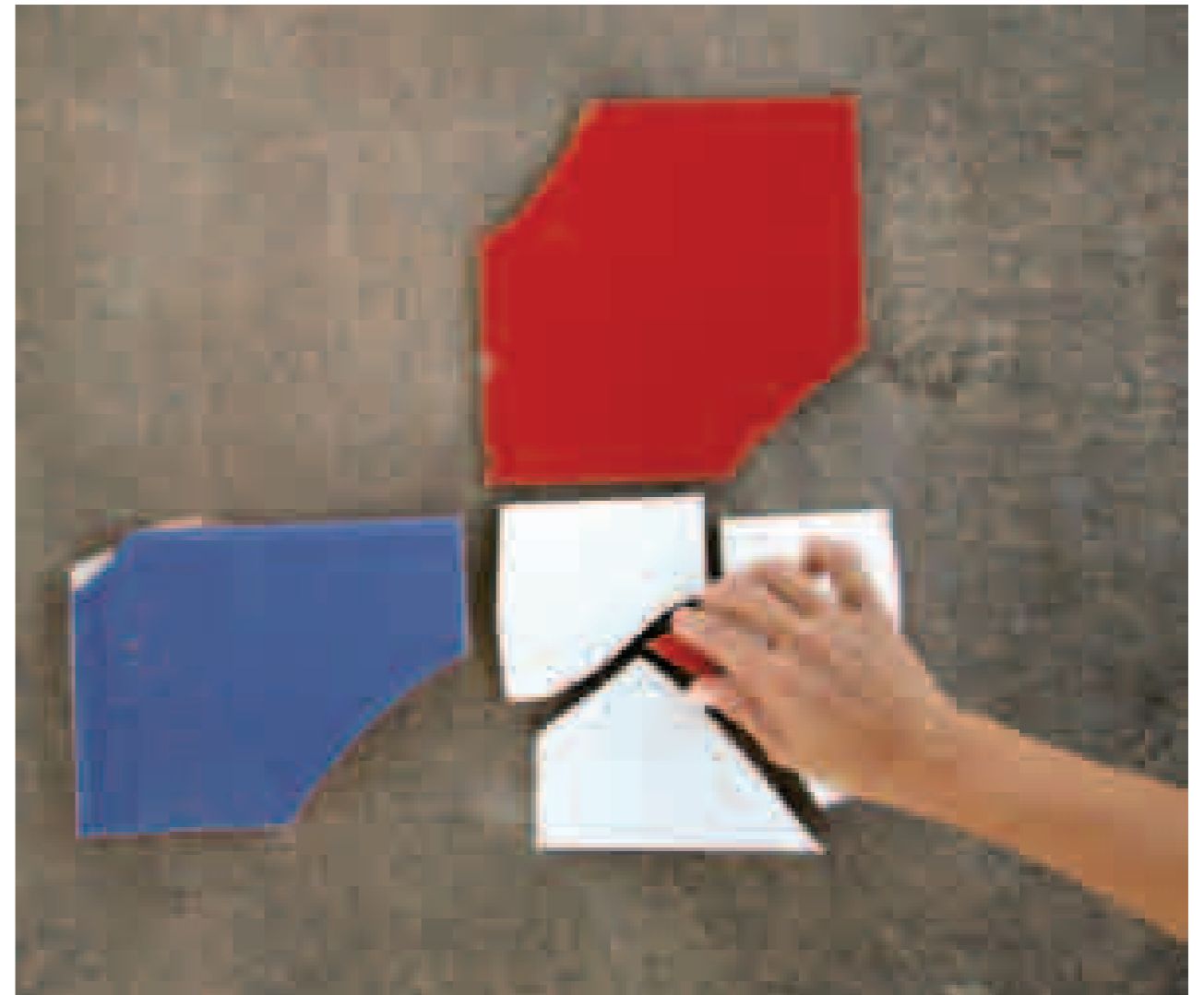
Curiosamente, los nombres de las cervezas panameñas reflejan el imaginario del país, empezando por *Panamá*, una de las pocas en el mundo a compartir su nombre con la nación en donde es elaborada. Otro ejemplo es la cerveza *Soberana*, lanzada en 1964, año en que la oposición a la presencia norteamericana tomó las calles de la capital, Ciudad de Panamá, bajo el grito de “¡Soberanía total!”. También tenemos, la cerveza *Balboa*, que lleva el nombre del conquistador español Vasco Núñez de Balboa. Hombre de pésima reputación, el habría descubierto el Océano Pacífico, transformándose en una especie de héroe fundador de Panamá, prestando su nombre a la moneda oficial – que, para esclarecimientos, es el dólar americano. Por fin, la cerveza *Atlas* evoca la condición geográfica del país y la centralidad del pasaje interoceánico, el canal de Panamá, en su economía e historia. En *Drinking song* [Canción de parranda] (2011), Donna Conlon y Jonathan Harker utilizan gigantescas latas y botellas de *Soberana*, *Balboa*, *Atlas* y *Panamá* para ejecutar el himno nacional norteamericano, cuya música encuentra origen en una “drinking song”, o una “canción de parranda”. Con sentido del humor y irónico,

la pieza evoca la compleja relación entre los Estados Unidos y el Panamá apuntando para la arbitrariedad y el delirio que hay detrás de la construcción de los símbolos nacionales.

Donna Conlon and Jonathan Harker have worked in collaboration since 2006, making works that combine the interests and procedures of their own individual practices. Themes like voracious consumption and waste, and the conflicting relationship between man and his surroundings, which feature in Conlon's work, acquire an absurd, ironic and sometimes sarcastic treatment. At the same time, Harker's proximity to the world of music and film finds other uses for the objects found in the street, such as tins, packaging, plastic bags and other waste used in Conlon's work. This can be seen in the *Estación Seca* video (2006), for example, in which a strange symphony is produced by a shower of bottles falling onto a mountain of the same material. The synthetic landscape in the images is also suggested in others of the pair's works, such as the *(Video) Juegos* series (2008/2009), set against a backdrop of the housing boom in the Panamanian capital and the deep transformations experienced by the country over the last decade. Items found in the ruins of demolished houses are used in the videos as counters and boards for imaginary games, invoking aspects such as the arguments involved in the construction and deconstruction of the country and the creation of national symbols and identities.

The names of Panamanian beers interestingly reflect the imagery of the country, starting with *Panamá*, one of the few beers in the world to share its name with the country where it is produced. Another example is *Soberana*, launched in 1964, the year in which opposition to the North American presence took to the streets of the capital, Panama City, with cries of “Total Sovereignty”. There is also a beer called *Balboa*, named after the Spanish conquistador, Vasco Núñez de Balboa, a man with an appalling reputation, credited with “discovering” the Pacific Ocean and transformed into a kind of founding hero of Panama, lending his name to the local currency – which to all practical purposes is the United States dollar. Finally, there is *Atlas*, evoking the geographical position of the country and the key role of the Panama Canal in its economy and history. In *Drinking song* (2011), Donna Conlon and Jonathan Harker use *Soberana*, *Balboa*, *Atlas* and *Panamá* bottles and cans to play the North American national anthem, which originated from a “drinking song”. This ironic and humorous piece evokes the complex relationship between the two countries and indicates the arbitrariness and delusion behind the construction of national symbols.

[F . A .]



(Video) juegos [(Video) jogos]. 2009. Still de video.

Duke Riley

Massachusetts, Estados Unidos, 1972. Vive em Nova York, Estados Unidos.



Aerial documentation of L.K.L.A. – occupied territory on Petty’s Island [Documentação aérea de L.K.L.A. – território ocupado na Ilha Petty]. 2010. Fotografia. 103,2 x 152,4 cm.



Laird royal family commemorative plate series [Série de pratos comemorativos da família real Laird]. 2010. Pratos de cerâmica. Edição de 2. Grã-duquesa Dorothy de Evesham (24 maio 1923) e Príncipe Robert de Topanga (9 agosto 1947). Foto: Kitty Joe Sainte-Marie.

A obra de Duke Riley é multifacetada, tanto pela versatilidade dos meios quanto pela multiplicidade de fontes que a compõe. Riley tem formação como artista de tatuagens e possui conhecimento de uma ampla variedade de meios, como a gravura, o mosaico e o desenho, que ele combina com estratégias de *performance*, narrativa e museografia. Em sua obra, Riley explora espaços, territórios, indivíduos e situações que se encontram soterrados pela história ou dominados por outras histórias hegemônicas, concedendo-lhes, em seus projetos, nova autonomia, combinando estratégias de ficção e, ao mesmo tempo, uma rigorosa pesquisa histórica. Utilizando mitos populares, urbanos e histórias reais (porém esquecidas) e justapondo o excêntrico e o dominante, Riley procura criar espaços que possibilitem defender a ideia de liberdade da identidade do indivíduo e dos espaços que ele ocupa.

No seu projeto *Reclaiming the Lost Kingdom of Laird*, Riley pesquisou a história de uma pequena ilha, localizada no meio do rio Delaware, e de um dos seus habitantes, um imigrante irlandês chamado Ralston Laird, que, no século XIX, proclamou-se rei da ilha. Atualmente, a ilha encontra-se ocupada por uma estrutura que pertence à companhia de petróleo venezuelana CITGO. A partir de uma pesquisa histórica, que inclui árvores genealógicas e pratos comemorativos do império de Laird, Riley constrói um argumento sobre a posse ilegal do governo venezuelano na ilha e elabora uma campanha para devolver o território a seu “dono” original. Um retrato do rei Laird “misteriosamente” aparece pintado no teto de um dos depósitos de gás da CITGO, para ser visto do céu. Como parte de sua campanha de liberação desse território, Riley enviou uma carta aberta ao presidente Hugo Chávez, pedindo que devolva o



Laird royal family tree [Árvore da família real Laird]. 2010. Tinta sobre papel. 77 ¼ x 30 ¾ polegadas. Cortesia Magan-Metz gallery.

território a seu verdadeiro dono. Ao invocar a história atual das multinacionais, e ao tentar recuperar a história original desse território, Riley aproxima a geopolítica à geopoética e propõe uma reflexão sobre a forma como os interesses econômicos redefinem os territórios dos países e se sobrepõem aos indivíduos.

La obra de Duke Riley es multifacética tanto por su versatilidad en medios como por la multiplicidad de fuentes que la informan. Riley tiene formación como artista del tatuaje así como en una amplia variedad de medios de grabado, mosaico y dibujo que combina con estrategias de *performance*, narrativa y museografía. En su obra, Riley explora espacios, territorios, individuos y situaciones que se encuentran enterradas por la historia o dominadas por otras historias hegemónicas y les otorga nueva autonomía a través de sus proyectos que combinan estrategias de ficción a la vez que una rigurosa investigación histórica. Utilizando mitos populares y urbanos, historias reales (pero olvidadas) y yuxtaponiendo lo excéntrico con lo dominante, Riley busca crear espacios de posibilidad para defender la idea de libertad de identidad en individuos y los espacios que estos ocupan.

En su proyecto *Reclaiming the Lost Kingdom of Laird*, Riley investigó la historia de una pequeña isla localizada en medio del río Delaware y de uno de sus habitantes, un inmigrante irlandés llamado Ralston Laird, quien en el siglo 19 se proclamó como rey de dicha isla. Actualmente, la isla se encuentra ocupada por una estructura perteneciente a la compañía petrolífera venezolana CITGO. A través de una investigación histórica que incluye árboles genealógicos y platos conmemorativos del imperio de Laird, en su proyecto Riley constuye un argumento sobre la posesión ilegal del gobierno venezolano de la isla y elabora una campaña para devolverle el territorio a su "dueño" original. Un retrato del rey Laird "misteriosamente" aparece pintado en el techo de uno de los contenedores de gas de CITGO, para ser visto desde el cielo. Como parte de su campaña de liberación de este territorio, Riley le envió una carta abierta al presidente Hugo Chávez pidiendo que le regrese el territorio a su dueño original. Al invocar la historia actual de las multinacionales y buscar recobrar la historia original de este territorio, Riley yuxtapone la geopolítica con la geopoética, y propone reflexionar acerca de la forma en que los intereses económicos redefinen los territorios de los países por encima de los individuos.

Duke Riley's work is multifaceted, in terms both of its versatility of media and its multiplicity of sources. Riley has a background as a tattoo artist, together with knowledge of a wide range of media, such as printmaking, mosaic and drawing, which he combines with strategies involving performance, narrative and exhibition design. His work explores spaces, territories, individuals and situations that have been buried by history or other hegemonic stories, to give them a new autonomy through the combination of strategies from fiction combined with strict historical research. Using popular urban myths and real (yet forgotten) stories, and contrasting the eccentric with the



Spero Meliora. 2011. Mosaico. 213 x 213,4 cm. Foto: Kitty Joe Sainte-Marie.

dominant, Riley seeks to create spaces that advocate an idea of the individual's freedom of identity and occupation of spaces.

In his project *Reclaiming the Lost Kingdom of Laird*, Riley researched the history of a small island in the Delaware river, and one of its inhabitants, an Irish immigrant called Ralston Laird, who proclaimed himself king of the island in the 19th century. The island is currently occupied by facilities belonging to the Venezuelan oil company CITGO. Using historical research that included family trees and commemorative dishes from the Laird Empire, Riley has constructed an argument about the Venezuelan government's illegal occupation of the island and developed a campaign to return the territory to its original "owner". A portrait of King Laird "mysteriously" appears

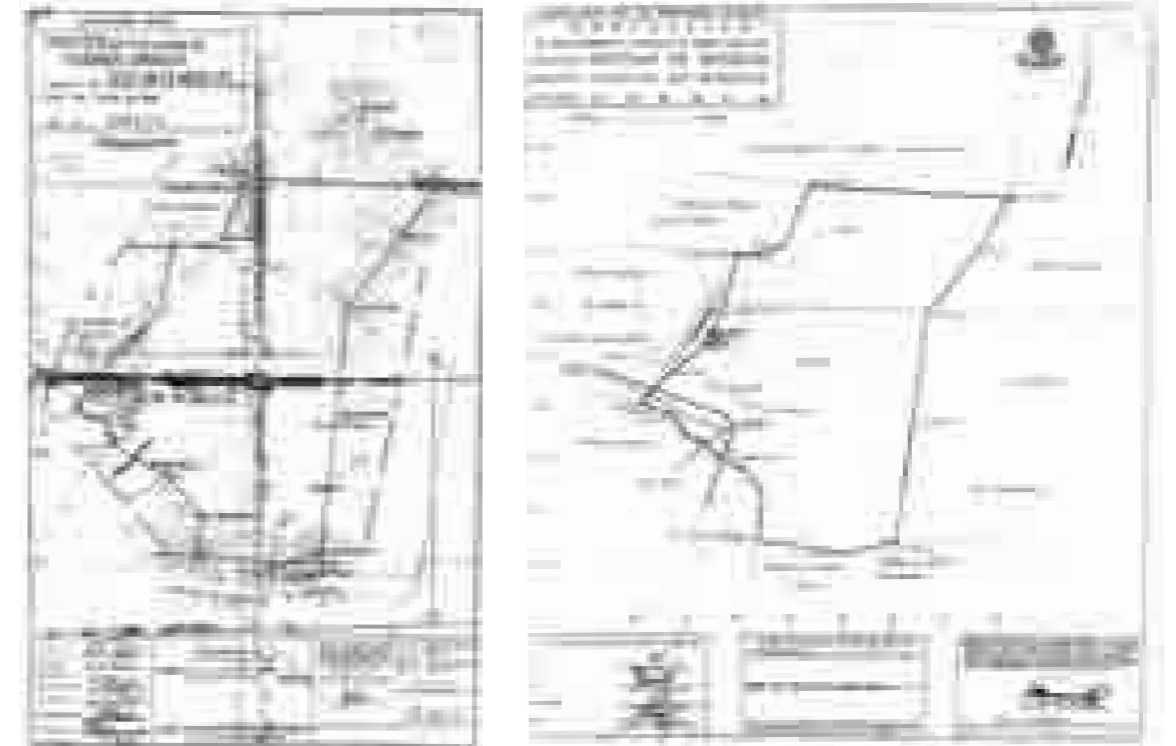
painted on the roof of one of CITGO's gas storage containers, to be seen from above. As part of his campaign for the liberation of this territory, Riley sent an open letter to president Hugo Chavez, requesting the return of the territory to its rightful owner. By invoking the current history of multinational companies and in attempting to restore the original history of this territory, Riley connects geopolitics with geopoetics, and proposes reflection on the way that economic interests redefine the territories of countries and impose themselves on individuals.

Edgardo Aragón

Ocotlán, Oaxaca, México, 1985. Vive em Ocotlán.

Clarinete I **TINIEBLAS** Flautado

Tinieblas [Trevas]. 2009. Partitura.



Tinieblas [Trevas]. 2009. Mapas do município de Ocotlán de Morelos, Oaxaca.

Memória histórica e pessoal entrecruzam-se na obra de Edgardo Aragón. Esse artista revisita a história por meio de *remakes*, trazendo ao presente situações e narrações que existem dentro de sua família e que tocam questões sociais, culturais e políticas mais amplas – e relacionadas ao contexto de Oaxaca, seu estado natal, e à realidade de um país transtornado pelo narcotráfico. Trata-se, em geral, de vídeos que, além de contar ou repetir uma história, a colocam novamente em operação e em circulação. *Matamoros* (2009) é um *road movie* que registra o percurso do artista pelas estradas mexicanas, desde Oaxaca até a fronteira com os Estados Unidos, seguindo a mesma rota que seu pai fazia nos anos 1980 para transportar droga. Em *Efectos de familia*

[*Efeitos de família*] (2007-2009), integrantes da família de Aragón – primos, sobrinhos etc. – “são obrigados a aprender a história familiar, vinculada de diversas formas com o crime organizado”. Nessas obras, o vínculo afetivo substitui os juízos morais por atos simbólicos e de jogo, que permitem ver a violência associada ao “narco” a partir de outro ponto de vista, diferente da análise dos meios de comunicação.

Tinieblas (2009) é uma vídeoinstalação realizada no município de Ocotlán de Morelos, Oaxaca, que reúne as interpretações individuais de uma banda de instrumentos de ar e percussão formada por treze músicos. De pé sobre pequenos montículos chamados de marcos, utilizados para fixar limites, os músicos tocam uma marcha fúnebre que



Tinieblas [Trevas]. 2009. Videoinstalação. Obra realizada graças ao Programa de apoio para la Produccion de Arte y Medios Centro Multimedia-CENART, México.

usualmente é tocada somente no Ofício de Trevas, durante a semana santa. Alguns destes marcos delimitam não limites atuais nesta zona, mas aqueles que correspondem há mais de cem anos antes da Revolução mexicana e da repartição agrária, enquanto outros continuam vigentes.

Cada músico encontra-se a quilômetros de distância do outro, de tal modo que tocam a parte que lhes corresponde, mas não conseguem se ouvir um ao outro. Isto provoca um “estar fora de sincronia”, que nos é apresentado como uma melodia de tom solene e contemplativo e que, através da repetição, pareceria insistir em alcançar uma concordância simbólica neste cenário de rastros de um antigo território. *Tinieblas* alude de modo poético aos violentos conflitos territoriais e à existência de divisões não só políticas, mas ideológicas nesta zona.

Memoria histórica y personal se entrecruzan en la obra de Edgardo Aragón. La manera que este artista tiene de revisar la historia es por medio de *remakes*, de traer al presente situaciones y narraciones que existen dentro de su familia y que tocan cuestiones sociales, culturales y políticas más amplias relacionadas al contexto de Oaxaca, su estado natal, y a la realidad de un país trastocado por el narcotráfico. Se trata en su mayoría de videos que más allá de contar o repetir una historia, las ponen nuevamente en operación y circulación. *Matamoros* (2009) es un *road movie* que registra el recorrido del artista por las carreteras mexicanas, desde Oaxaca hasta la frontera con Estados Unidos, siguiendo la misma ruta que su padre hacía en los años 1980 para transportar droga. En *Efectos de familia* (2007/2009), integrantes de la familia de Aragón – primos, sobrinos – “son sometidos a aprender la historia familiar, inmiscuida

en diversas formas de crimen organizado”. En estas obras el vínculo afectivo sustituye los juicios morales por actos simbólicos y de juego que permiten ver la violencia asociada al “narco” desde otro punto de vista diferente al de los medios de comunicación.

Tinieblas (2009) es una videoinstalación realizada en el municipio de Ocotlán de Morelos, Oaxaca, que reúne las interpretaciones individuales de una banda de instrumentos de viento y percusiones conformada por trece músicos. Parados sobre pequeños montículos a los que llaman mojoneras, utilizados para fijar linderos, los músicos tocan una marcha fúnebre que usualmente sólo se toca el día de tinieblas durante la semana santa. Algunas de estas mojoneras demarcan no límites actuales en esta zona, sino aquellos que corresponden a hace más de cien años antes de la Revolución mexicana y la repartición agraria, mientras que otras siguen vigentes. Cada músico se encuentra a kilómetros de distancia del otro, de tal modo que tocan la parte que les corresponde, más no se escuchan el uno al otro. Esto provoca un ‘estar fuera de sincronía’ que se nos presenta como una melodia de tono solemne y contemplativo que por medio de la repetición pareciera insistir en alcanzar una concordancia simbólica en este escenario de rastros de un antiguo territorio. *Tinieblas* alude de manera poética a los violentos conflictos territoriales y a la existencia de divisiones no sólo políticas sino ideológicas en esta zona.

Historical and personal memory are interconnected in the work of Edgardo Aragón, revisiting history through a series of remakes and bringing into the present situations and narratives from his family that relate to broader social, cultural and political issues – and those related to the context of Oaxaca, the state of his birth, and to the conditions of a country disrupted by drug trafficking. He generally uses video to tell or retell a story and bring it back into operation and circulation. *Matamoros* (2009) is a road movie recording the artist’s journey on Mexican roads from Oaxaca to the United States

border, following the same route his father took in the 1980s transporting drugs. In *Efectos de familia* [Family Effects] (2007/2009), members of Aragón’s family – cousins, nephews etc. – “are forced to learn the family history, related to various forms of organised crime”. In these works affective ties have replaced moral judgement through symbolic actions that allow the violence associated with the “narco” to be seen from another viewpoint different from the way it is portrayed in the media.

Tinieblas [Darkness] (2009) is a video installation made in the town of Ocotlán de Morelos, Oaxaca, which brings together musical interpretations by 13 musicians from a wind and percussion band. Standing on small mounds used as landmarks for defining boundaries, the musicians played a funeral march which is usually only performed during holy week. Some of these landmarks do not define the current boundaries in this zone, but instead those from more than 100 years before the Mexican Revolution and land distribution, while others remain in force.

Each musician is several kilometres from the other, playing their own part, but unable to hear the others. This causes a condition of “being out of synchronisation”, presented as a solemn and contemplative melody which through repetition, seems to insist on creating a symbolic consonance with this scene of traces of a former territory. *Tinieblas* is a poetic allusion to violent territorial conflict and the existence of divisions in this zone, which are not just political but are also ideological.

Paola Santoscioy (P. S.)

Eduardo Abaroa

Cidade do México, México, 1968. *Vive na Cidade do México.*



Bisutería, 20,96 km (Isla Bermeja) [Bijutería, 20,96 km (Ilha Bermeja)]. 1991/2011. Cortesia galeria Kurimanzutto, México.

Eduardo Abaroa utiliza objetos e materiais do cotidiano para construir esculturas que, através do humor e da estranheza, colocam o espectador diante de elementos que lhe são familiares, mas que abrem um terreno de operações estéticas e associações inesperadas. Esses materiais provêm de lojas e vendedores da Cidade do México, uma metrópole inundada por comerciantes de todos os tipos e por objetos provenientes de todo o mundo. O comércio informal produz um fluxo de objetos disponíveis que mudam com grande velocidade, o que na obra de Abaroa aponta para um interesse pelas possibilidades formais desse fato, assim como para uma inevitável relação com o mercado e com as políticas da globalização. Suas obras variam em tamanho, desde esculturas muito pequenas até grandes instalações e ações em espaços abertos. Nos últimos anos, seu interesse centrou-se na cartografia e nas formas de representar o

território, estendendo-se a questões do uso da terra e suas implicações políticas e culturais. *Necesitamos un mundo más grande* [Necessitamos de um mundo maior] (2008) é um globo terrestre em que infinitos "países" recortados criam uma composição cromática que torna impossível visualizar apenas um território. Já *Another world, and another, and another...* (2008) é um mundo que pareceria ter se deformado, em uma tentativa de coexistência com outros mundos.

Bisutería, 20,96 km (Isla Bermeja) (1991/2011) é um projeto concebido pelo artista em 1991 e realizado pela primeira vez em Porto Alegre. Trata-se de uma escultura que se propõe materializar o perímetro de um território (neste caso, o da ilha Bermeja, localizada supostamente no golfo do México). Essa ilha é considerada uma ilha fantasma, pois, mesmo aparecendo na cartografia histórica, sua existência na

A bigger world, and another, and another... [Um mundo maior, e outro, e outro...]. 2008. Escultura. Cortesia Galería Kurimanzutto, México.

atualidade ainda não foi possível de comprovar. Desde mapas utilizados para navegação por espanhóis e portugueses no século XVI até outros mais recientes de fins do século XIX e início do XX a situam no golfo do México, a uns cem quilômetros da costa de Yucatán.

Isso tem sido motivo de muita controvérsia em anos recentes, pois da sua existência depende a atribuição ao território mexicano de zonas marítimas com importantes depósitos de petróleo. Teorías da conspiração que envolvem os Estados Unidos e um provável erro cartográfico, além das histórias por detrás desta ilha evidenciam questões de soberania nacional e controle territorial – que são, por sua vez, traduzidas em uma experiência espacial na obra de Abaroa.*

Eduardo Abaroa utiliza objetos y materiales de la vida cotidiana para construir esculturas que, a través del humor y la extrañeza, colocan al espectador ante elementos que le son familiares más abren un terreno de operaciones estéticas y asociaciones inesperadas. Estos materiales provienen de tiendas y vendedores en la Ciudad de México, una metrópoli inundada por comerciantes de todas las escalas, y por objetos provenientes de todo el mundo. El comercio informal produce un flujo de objetos disponibles que cambian con gran velocidad, lo que apunta en la obra de Abaroa a un interés por las posibilidades formales de esto, así como a una inescapable relación con el mercado y las políticas de la globalización. Sus obras varían en tamaño y van desde esculturas muy pequeñas, hasta grandes instalaciones y acciones en espacios abiertos. En años recientes su interés se ha centrado en la cartografía y en las maneras de representar el territorio, extendiéndose a cuestiones de uso de tierra y las implicaciones políticas y culturales de esto. *Necesitamos un mundo más grande* (2008) es un globo terráqueo en el que infinitos 'países' recortados, crean una composición cromática que nos hace imposible visualizar un solo territorio; mientras que *Another World, and Another, and Another...* (2008) es un mundo que pareciera haber devenido deforme en un intento de co-existencia con otros mundos. *Bisutería, 20,96 km (Isla Bermeja)* (1991/2011) es un proyecto concebido por el artista en 1991, y realizado por primera vez para Porto Alegre. Se trata de una escultura que se propone materializar el perímetro de un territorio, en este caso de la Isla Bermeja localizada supuestamente en el Golfo de México. A esta última se le considera una isla fantasma pues aunque aparece en la cartografía histórica, su existencia en la actualidad aún no ha podido ser comprobada. Desde mapas utilizados para la navegación por españoles y portugueses en el siglo XVI, hasta otros más recientes de finales del siglo XIX y principios del XX, la sitúan en el Golfo de México a unos 100 kilómetros de las costas de Yucatán.

Esto ha sido motivo de mucha controversia en años recientes, pues de su existencia depende la adscripción al territorio mexicano de zonas marítimas con importantes yacimientos de petróleo. Teorías de conspiración que involucran a Estados Unidos alrededor de lo que muy probablemente es un error cartográfico y las historias detrás de esta isla ponen de manifiesto cuestiones de soberanía nacional y control territorial, mismas que en la obra de Abaroa se traducen en una experiencia espacial.**

Eduardo Abaroa uses everyday objects and materials to make sculptures which use humour and unfamiliarity to confront the viewer with commonplace elements which open out a field of aesthetic procedures and unexpected associations. These materials come from stores and vendors in Mexico City, a metropolis inundated with all kinds of traders in objects from the world over. Informal trade produces a flow of available objects that change with great speed, the formal possibilities of which are indicated in Abaroa's work, together with an inevitable relationship with the marketplace and politics of globalisation. The works range in size from tiny sculptures to huge installations and actions in open spaces, in recent years focusing on cartography and ways of representing territory, and extending into issues about land use and its political and cultural implications. *Necesitamos un mundo más grande* [We need a bigger world] (2008) is a globe in which infinite cut-out "countries" form a colour composition which makes it impossible to make out a simple territory, while *Another world, and another, and another...* (2008) is a world that seems to have been deformed in an attempt at coexistence with other worlds.

Bisutería, 20,96 km (Isla Bermeja) [Bijouterie, 20,96 km (Bermeja Island)] (1991/2011) is a project devised by the artist in 1991, which is being shown in Porto Alegre for the first time. It consists of a sculpture that aims to materialise the outline of a territory (in this case Bermeja Island, supposedly located in the Gulf of Mexico). This island is considered to be imaginary, for although it appears on historical maps, its present existence has been impossible to prove. Navigation charts used by the Spanish and Portuguese in the 16th century and more recent ones from the late 19th and early 20th centuries have positioned it in the Gulf of Mexico about 100 km from the coast of Yucatán.

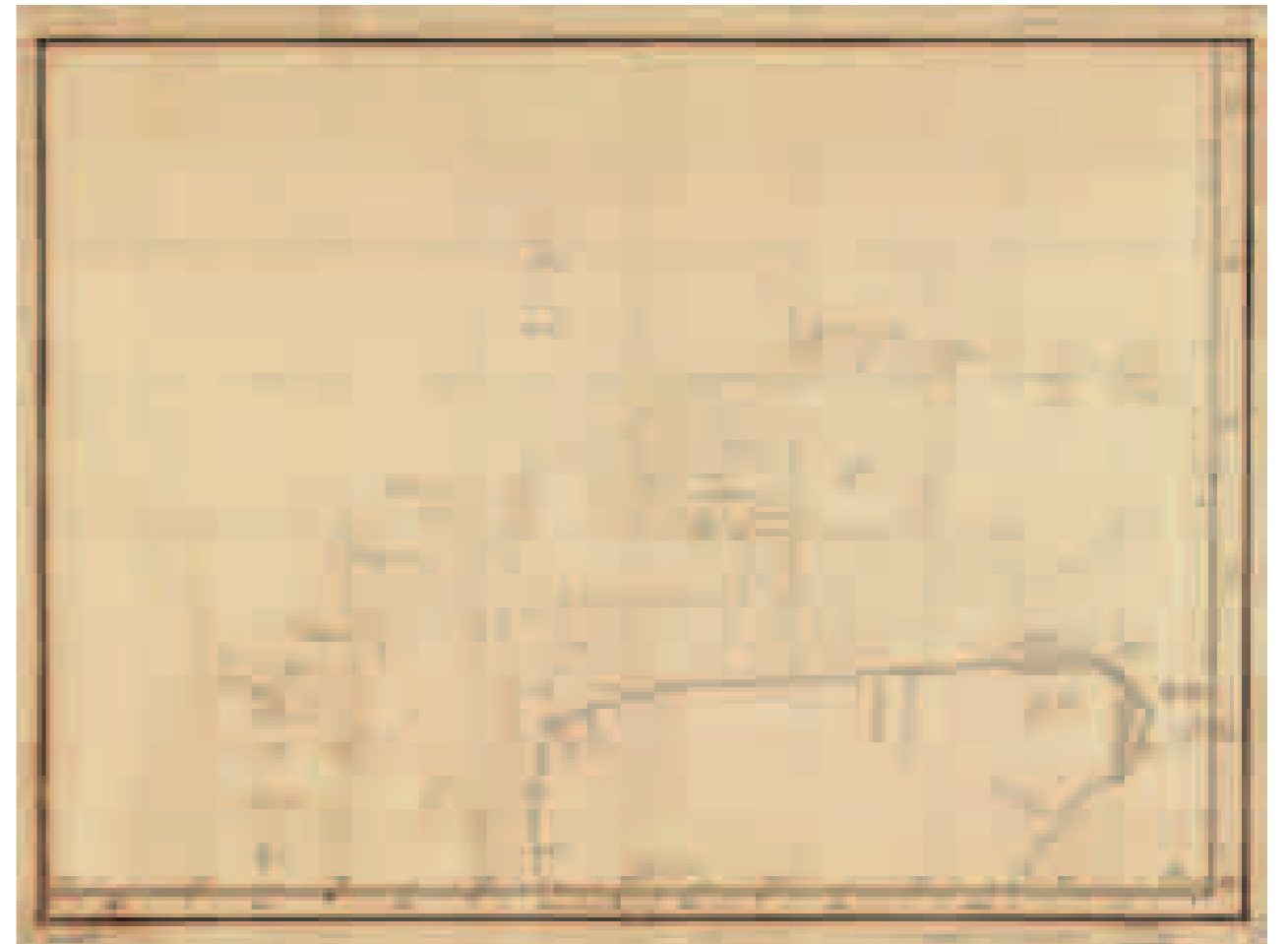
This has been the source of much controversy in recent years, because its existence allows important undersea oil deposits to be attributed to Mexico. Conspiracy theories involving the United States, and a probable cartographic error, together with the stories behind this island, demonstrate issues of national sovereignty and territorial control – which are in turn translated into a spatial experience in Abaroa's work.***

[P . S .]

* O artista deseja agradecer o apoio da Mapoteca Manuel Orozco e Berra da Cidade do México, e a colaboração do geógrafo da UNAM, Héctor Vargas.

** El artista desea agradecer el apoyo de la Mapoteca Manuel Orozco y Berra de la Ciudad de México, y la colaboración del geógrafo de la UNAM Héctor Vargas.

*** The artists wishes to thank the support of Mapoteca Manuel Orozco and Mexico City Berra, and the collaboration of the UNAM geographer, Héctor Vargas.



Bisutería, 20,96 km (Isla Bermeja) [Bijouterie, 20,96 km (Ilha Bermeja)]. 1991/2011. Cortesía galería Kurimanzutto, México.

Bisutería (varios kilómetros) [1991]
Proyecto para rodear todo el territorio de los Estados Unidos Mexicanos con cadena de bisutería dorada.

frontera con EEUU: 3,141 km
frontera con Guatemala: 871 km
frontera con Belice: 251 km
costas: 11,122 km

Total: 15,385 km

Bisutería (varios kilómetros, la Isla Bermeja) [2011] 20.96 km. de cadena de bisutería dorada, suficiente material para rodear el territorio de la hipotética Isla Bermeja, según el mapa 1389912-25 de la Mapoteca Manuel Orozco y Berra en el Servicio de información agroalimentaria y pesquera

La Isla Bermeja está señalada en diversos mapas y documentos históricos que la localizan a más de 100 kilómetros al nor-oeste de la península de Yucatán, bajo dependencia de México. Se la ubicó a 22 grados, 33 minutos latitud norte y 91 grados, 22 minutos longitud oeste. Sin embargo, investigaciones recientes ya oficializadas por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) de México, demuestran plenamente que la isla en cuestión nunca existió en esa ubicación y que se ha tratado simplemente de un error cartográfico que se mantuvo indebidamente a lo largo de varios siglos. Esto ha quedado de manifiesto, verificándose sin lugar a duda. Algunos expertos todavía piensan que la isla podría encontrarse en una ubicación diferente a la mencionada, y que los datos cartográficos históricos merecen más credibilidad.

La existencia de la Isla Bermeja generaría a favor de México un mayor espacio marítimo que aquel que recibió con la firma del Tratado Clinton-Zedillo, en el cual México y Estados Unidos pactaron sus fronteras marítimas en el Golfo de México, en ceremonia celebrada en Washington el 9 de junio de 2000. De existir la isla, su importancia radicaría en que se ampliaría la soberanía marítima mexicana en una zona con grandes yacimientos de petróleo. La existencia de la isla ha generado una intensa controversia en México. A pesar de las mencionadas investigaciones del INEGI aún circulan algunas especulaciones sobre si se ha borrado a la isla deliberadamente del mapa o incluso destruida físicamente para favorecer los intereses de las compañías petroleras transnacionales. En 2011 finaliza el plazo para ratificar definitivamente los derechos de cada país en cuanto a los yacimientos del Golfo de México.

Eduardo Abaroa

Emmanuel Nassar

Capanema, Brasil, 1949. Vive em Belém e São Paulo, Brasil.



Bandeira. 2011. 390 x 540 cm. Projeto.



Bandeiras. 1998. Instalação. Foto: Romulo Fialdini.

Um dos trabalhos mais vistos de Emmanuel Nassar é a instalação *Bandeiras*, ocasião que reuniu 143 bandeiras de municípios do estado brasileiro do Pará, a partir de um anúncio feito no jornal local. Interessa ao artista a identificação dos símbolos nacionais e as hibridizações entre a tradição portuguesa, as inscrições em latim, os ícones medievais ao lado de desenhos de plantas e animais típicos da região, como seringueiras, mangueiras, botos e algumas espécies de peixes. Sua obra sintetiza, de algum modo, a cultura visual do norte do país. A estética das feiras e festas populares e o modo como as construções precárias se tornam permanentes estão presentes em sua produção. A noção de improviso, de solucionar os problemas com o que se tem ao alcance da mão, não se opõe a uma vontade de

organização do caos. Em suas pinturas estão em destaque suas iniciais, "E" e "N". Aos poucos, essas letras se tornam pontos cardeais, indicam direções e demarcam espaços. As letras instauram uma nova relação entre latitude e longitude.

No trabalho de Emmanuel Nassar há, simultaneamente, a presença de um raciocínio geométrico, de um rigor estrutural, e uma ironia em relação às vertentes artísticas mais racionalistas. A bandeira brasileira surge em sua obra composta por gambiarras, permeada por remendos aparentes e esboçada em chapas de metal reutilizadas e com centenas de reparos por fazer, como a própria nação que representa. A partir de materiais garimpados nas ruas de Belém e que trazem vestígios de seu uso anterior, o artista aborda o improviso e a capacidade inventiva de transformar



Estados de si. 2011. Detalle. Instalação.

a falta de recursos em força expressiva. Promovendo um diálogo indireto com a tradição construtiva que projetava um país desenvolvido, moderno e civilizado, a bandeira brasileira de Nassar, ao contrário, traz as marcas atuais de um Brasil subdesenvolvido e arcaico. Em sua obra convivem o aspecto rústico dos materiais e a visibilidade publicitária e *pop* da cultura de massa. A linguagem imediata do *outdoor* e em especial a estrutura aparente que o sustenta revelam o próprio processo de construção do trabalho.

Uno de los trabajos más vistos de Emmanuel Nassar es la instalación *Banderas*, ocasión en que reunió 143 banderas de municipios del estado brasileño de Pará, a partir de un anuncio hecho en el noticiario local. Al artista le interesa la identificación de los símbolos nacionales y las hibridaciones entre la tradición portuguesa, las inscripciones en latín, los íconos medievales al lado de dibujos de plantas y animales típicos de la región, como árboles de caucho, mangos, delfines del Amazonas y algunas especies de peces. Su obra sintetiza, de alguna forma, la cultura visual del norte del país. La estética de las ferias y las fiestas populares y la manera en que las construcciones precarias se tornan permanentes están presentes en su producción. La noción de improvisación, de solucionar los problemas con lo que se tiene en manos, no se opone a un intento de organización del caos. En sus pinturas están en destaque sus iniciales, "E" y "N". Poco a poco, esas letras se convierten en puntos cardinales, indican direcciones y demarcan espacios. Las letras instauran una nueva relación entre latitud y longitud.

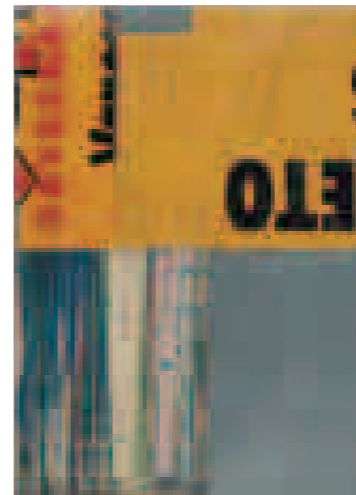
En el trabajo de Emmanuel Nassar existen, de manera simultánea, la presencia de un razonamiento geométrico, de un rigor estructural, y una ironía en relación a las vertientes artísticas más racionalistas. La bandera brasileña surge en su obra compuesta por soluciones



improvisadas, permeada por aparentes remiendos y esbozada en placas de metal reutilizadas y con centenas de reparos por hacer, como la propia nación representa. A partir de los materiales encontrados en las calles de Belém, trayendo consigo vestigios de su anterior uso, el artista aborda el imprevisto y la capacidad inventiva de transformar la falta de recursos en fuerza expresiva. Promoviendo un diálogo indirecto con la tradición constructiva que proyecta un país desarrollado, moderno y civilizado, la bandera de Nassar, al contrario, trae las marcas actuales de un Brasil subdesarrollado y arcaico. En su obra conviven el aspecto rústico de los materiales y la visibilidad publicitaria *pop* de la cultura de masas. El inmediato lenguaje de los *outdoor* y en especial la estructura aparente que lo sustenta, revelan el propio proceso de construcción del trabajo.

One of Emmanuel Nassar's most visible works is his *Bandeiras* installation of 143 flags from towns in the Brazilian state of Pará, based on a local newspaper advertisement. The artist is interested in identifying national symbols and the hybridisation between the Portuguese tradition, Latin inscriptions and mediaeval icons alongside drawings of typical plants and animals from the region, such as rubber trees, mangoes, freshwater dolphin and fish species. His work is a kind of synthesis of the visual culture of the north of the country: the aesthetic of fairs and popular festivals together with the way fragile buildings become permanent. The idea of improvisation, of solving problems with whatever comes to hand, does not preclude a desire for organisation of chaos. His paintings feature his initials, "E" and "N". These letters gradually become cardinal points, indicating directions, demarcating spaces and establishing a new relationship between latitude and longitude.

Emmanuel Nassar's work contains at once the presence of geometric reasoning, structural rigour and an irony in relation to



Chapa 3. 2005. Pintura sobre chapa metálica. 180 x 130 cm. Foto: Edouard Fraipont.



Chapa 135. 2008. Pintura sobre chapa metálica. 90 x 90 cm. Foto: Edouard Fraipont.



Chapa 23. 2005. Pintura sobre chapa metálica. 180 x 130 cm. Foto: Edouard Fraipont.

the more rationalist art styles. The Brazilian flag appears in his work made of improvised lighting, full of visible repairs and outlined on re-used metal sheeting in need of hundreds of repairs, like the nation it represents. Using materials gathered from the streets of Belém, which retain traces of their former use, the artist addresses improvisation and the inventive ability of transforming lack of resources into expressive power. Setting up an indirect dialogue with the constructive tradition that envisaged a developed, modern and civilised country, Nassar's Brazilian flag contrastingly conveys the current marks of an underdeveloped and archaic Brazil. His work is a combination of the rustic aspect of the materials and the advertising and *pop* appearance of mass culture. The immediate language of the billboard and the visible structure that supports it reveal the process of making the work.

[C . A .]

Fabio Morais

São Paulo, Brasil, 1975. Vive em São Paulo.



Copo d'água. 2008. Páginas de atlas recortadas e copo de vidro. 9 x 6,5 cm.



Antilla [Antilha]. 2011. Instalação com pôsteres fotográficos sobre painéis. 500 cm de diâmetro. Projeto.

A obra de Fabio Morais trata primordialmente da palavra e da literatura, mas sob a perspectiva de um artista visual. Os livros são seu ponto de partida, matéria-prima, e também lugar de chegada, no caso das edições e textos que produz. Interessa mais ao artista pensar o território e a nação a partir do campo da linguagem do que por definições políticas prévias. As fronteiras invisíveis da linguagem, que se escondem sob o emprego de cada palavra ou frase, em sotaques ou entonações, atravessam os homens mais do que o território no seu sentido geográfico. Em sua obra, Morais trabalha com mapas e promove encontros de mares a partir de dicionários e atlas. Se os países possuem uma vida breve e os atlas registram seu surgimento e desaparecimento político,

as cartografias físicas são mais perenes. É com recortes de representações do mar que o artista enche copos d'água. Em sua trajetória, elaborou livros em que retirou todos os continentes e nações, como se a Terra fosse completamente preenchida pelo azul e verde dos oceanos. A ênfase aos oceanos se aproxima da percepção de que eles pressupõem um tempo lento e abrigam uma série de outros territórios, navios, com suas próprias leis internas, micronações e ilhas.

Os mapas representam graficamente os espaços, a atividade econômica, as fronteiras políticas e a geografia física e humana dos países. Neles estão os números, a localização de elementos importantes e informações estratégicas. Mas



Antilla [Antilha]. 2011. Detalle. Instalação com pôsteres fotográficos sobre painéis. 500 cm de diâmetro.

o que a cartografia oficial de uma nação encobre? Por que elaborar um mapa da saúde pública e não das doenças venéreas? Os mapas são instrumentos fundadores da história das nações, são construções ficcionais – tanto quanto as próprias nações. Além de representações do espaço, os mapas são um retrato do momento em que foram realizados, dos ideais e dos valores que os sustentam.

Antilla é uma espécie de *land art*, uma visão aérea composta por 42 representações de territórios e mapas fragmentados. Os atlas são organizados no chão, em forma de círculo, com um vazio no centro. Eles tratam dos mais diversos temas, que vão da geologia, da presença da indústria química no território e da pressão atmosférica aos fatos históricos mais lembrados, como uma espécie de estratificação oficial da nação. Não são fornecidas as legendas referentes às cores e aos símbolos, o que faz com que os mapas percam seu significado e sua funcionalidade. O espaço vazio no centro, não representado pelos mapas, é a *Antilla* real. O trabalho de Fabio Morais forma uma paisagem construída pelo que os mapas indicam e pelos silêncios, por aquilo que eles não abordam.

La obra de Fabio Morais trata primordialmente de la palabra y de la literatura, pero desde la perspectiva de un artista visual. Los libros son su punto de partida, materia prima, y también punto de llegada, en el caso de las ediciones y textos que produce. Le importa más al artista pensar el territorio y la nación a partir del campo del lenguaje, que hacerlo por definiciones políticas previas. Las fronteras invisibles del lenguaje, que se esconden bajo el empleo de cada palabra o frase, en acentos o entonaciones, atraviesan a los hombres más que el propio territorio en su sentido geográfico. En su obra, Morais trabaja con mapas y promueve encuentros de mares a partir de diccionarios y atlas. Si los países poseen una vida breve y los atlas registran su surgimiento y desaparición política, las cartografías son más perennes. Es usando recortes de representaciones del mar que el artista llena vasos de agua. En su trayectoria, elaboró libros de los que retiró todos los continentes y naciones, como si la Tierra fuera completamente cubierta por el azul y verde de los océanos. El énfasis en los océanos se aproxima a la percepción de que ellos presuponen un tiempo lento y abrigan una serie de otros territorios, buques, con sus propias leyes internas, micronaciones e islas.

Los mapas representan gráficamente los espacios, la actividad económica, las fronteras políticas y la geografía física y humana de los países. En ellos están los números, la localización de importantes elementos e informaciones estratégicas. Pero, ¿qué es lo que una cartografía, oficial, de una nación encubre? ¿Por qué elaborar un mapa de la salud pública y no uno de las enfermedades venéreas? Los mapas son instrumentos fundadores de las historias de las naciones, son construcciones ficcionales – tanto cuanto las propias naciones. Más allá de la representación del espacio, los mapas son un retrato del momento en que fueron realizados, de los ideales y de los valores que las sustentan.



Antilla [Antilha]. 2011. Detalle. Instalação com pôsteres fotográficos sobre painéis. 500 cm de diâmetro.

Antilla es una especie de *land art*, una visión aérea compuesta por 42 representaciones de territorios y mapas fragmentados. Los atlas fueron organizados en el suelo, en forma de círculo, con un vacío central. Abordando los más diversos temas, desde la geología, la presencia de la industria química en el territorio y de la presión atmosférica, hasta los hechos históricos más recordados, realiza una especie de estratificación oficial de la nación. Sin subtítulos referentes a los colores y a los símbolos, hace con que los mapas pierdan su significado y su funcionalidad. El espacio vacío en el centro, no es representado por los mapas, es la *Antilla* real. El trabajo de Fábio Moraes elabora un paisaje construido por lo que los mapas indican y por los silencios, por aquello que ellos elabora.

Fabio Morais's work is mainly concerned with words and literature, but from the viewpoint of a visual artist. The raw material for his work is books, both as starting point and arrival, in the case of the editions and texts he produces. The artist is more interested in considering territory and nation from the field of language than from prior political definitions. The invisible boundaries of language, hidden beneath the use of each word or phrase, in accent or intonation, affect people more than the geographical sense of territory. Morais works with maps to organise encounters between seas based on dictionaries and atlases. If countries have brief lives and the atlas records their political emergence and disappearance, physical maps are more permanent. The artist fills water glasses with cut-out representations of the sea. He has produced books

where he removed the continents and countries, as if the Earth were completely filled with the blue and green of the oceans. Emphasis on the oceans relates to an awareness that they presuppose a slower time and contain a series of other territories, ships, with their own internal laws, micro-nations and islands.

Maps are graphic representations of the spaces, economic activity, political boundaries and physical and human geography of countries, containing numbers, locations of important elements and strategic information. But what does a nation's official cartography involve? Why produce a map of public health and not of venereal disease? Maps are founding tools in the history of nations, fictional constructs – like the nations themselves. Besides representing space, maps are portraits of the time when they were made and the ideals and values that they support.

Antilla is a kind of *land art*, an aerial view made with 42 representations of territories and fragmented maps. Atlases are arranged in a circle on the ground with a space in the middle. They deal with a series of themes ranging from geology, the presence of a chemical factory and atmospheric pressure to the most remembered historical facts, as a kind of official stratification of the nation. The legends for the colours and symbols are not provided, leading them to lose their meaning and function. The empty space in the middle, not represented by the maps, is the real *Antilla*. Fabio Morais's work forms a landscape constructed by the indications of the maps and by silences, by what they do not address.

El nuevo generoso
que da forma (Frente
a Polaca es prueba
irresistible de que
el mundo se vuelve
como los U.S. : FIDEL ZIGALON

REVOLUCION

ORGANO DEL MOVIMIENTO 26 DE JULIO

Madrid, 11 de Julio de 1953

Se quedaron sin carta
y se sacaron a relucir
el garrote DONATOS.

Las circunstancias
nos colocan como los
gerentes de la P.A.C. (C.R.E)

COMPRARA LA U.R.S.S. EL AZUCAR QUE NO SEA ADQUIRIDO POR EE. UU.



HE AQUI EL CABLE

En la historia del arte de este siglo
se ha producido un fenómeno que
no tiene precedentes: la aparición
de un arte que se basa en la
reproducción de imágenes
fotográficas. Este arte, que
podemos llamar arte mimético,
se caracteriza por ser un arte
de copia, un arte que se basa
en la reproducción de imágenes
fotográficas. Este arte, que
podemos llamar arte mimético,
se caracteriza por ser un arte
de copia, un arte que se basa
en la reproducción de imágenes
fotográficas.

Para a loja de artigos de decoração de Cuba, por ocasião do Dr. Fidel Castro, há um modelo do povo de Cuba
e uma paisagem de um cenário cubano, com um céu de profundidade grande, uma ilha de forma para os visitantes (Foto: [Nome])

Revolución [Revolução]. 2004. Detalhe. Tinta sobre papel. Cortesia Galeria Joan Prats.

Fernando Bryce

Lima, Peru, 1965. Vive em Berlim, Alemanha.



Revolución [Revolução]. 2004. Instalação. 219 desenhos, tinta sobre papel. 153 desenhos de 29,7 x 21 cm, 63 desenhos de 42 x 29,7 cm e 3 desenhos de 59,5 x 42 cm. Cortesia Galeria Joan Prats.

Através de um trabalhoso processo de desenho, que ele denomina “análise mimética”, Fernando Bryce reproduz páginas de revistas, jornais, folhetos, documentos de arquivo e propaganda estatal, material em que foi escrita a realidade da América Latina e que hoje faz parte da história. A linha tênue enfatiza que o texto é mediado por uma subjetividade crítica e lembra que o desenho é sempre sintético e o olhar do artista é seletivo ante o documento fotográfico. As séries de Bryce podem ser vistas literalmente como reescritas da história e como reflexões sobre a construção da imagem das nações do subcontinente. Nas palavras do crítico Peio Aguirre, “Muitos dos desenhos de Bryce incluem textos e citações, que introduzem o aspecto alegórico da obra de arte, no qual a imagem é lida como texto e o texto como imagem. Isso conduz a uma fértil contradição inicial entre o assunto escolhido (história) e a técnica mimética empregada, e seu enfoque poderia ser lido erroneamente como um gesto pós-moderno de arte como teoria ilustrada. Mas, longe de assinalar de maneira pessimista para o fim da história, Bryce nos impele a olhar para o passado com um olhar político”.

Na década de 1970 toda a América Latina olhou Cuba como uma experiência na construção de um novo tipo de sociedade, mais igualitária. *Revolución* é uma extensa série de desenhos que mostra um panorama dos primeiros anos da revolução cubana a partir do jornal cubano de mesmo nome. Bryce copia cuidadosamente exemplares, textos e fotografias em nanquim sobre papel, com sutis aguadas para os meios tons; a mediação do desenho situa o resultado num espaço entre a reprodução e a interpretação. Aparecem imagens familiares, como a famosa foto do Che Guevara tirada por Korda, a fotografia icônica de José Martí ou o retrato de Fidel com o braço erguido, além de algumas menos conhecidas – como uma que denuncia as atividades contrarrevolucionárias ou as reuniões com líderes políticos da esquerda africana. Nessas imagens percebe-se um sentimento de possibilidades ilimitadas e uma confiança plena nas probabilidades de êxito de um governo progressista de esquerda. Hoje, temos a distância histórica para ver os resultados. Nas palavras do artista, “A série pode ser lida de maneira irônica e sem dúvida há uma mistura, da



Revolución [Revolução]. 2004. Instalação. 219 desenhos, tinta sobre papel. 153 desenhos de 29,7 x 21 cm, 63 desenhos de 42 x 29,7 cm e 3 desenhos de 59,5 x 42 cm. Cortesia Galeria Joan Prats.

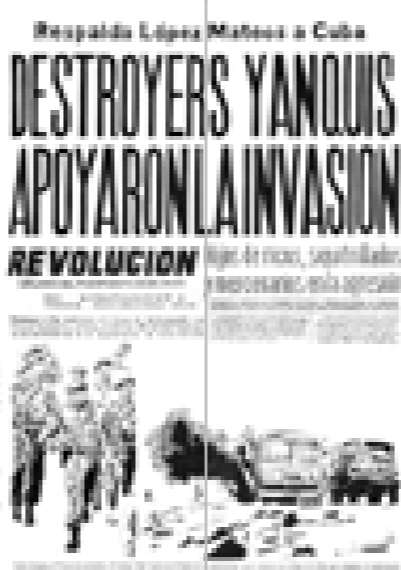
minha parte, de uma certa empatia com o tema, *misancene* crítica e, sobre tudo, uma obsessão historiadora”.

A través de un laborioso proceso de dibujo que él denomina “análisis mimético”, Fernando Bryce reproduce páginas de revistas, periódicos, volantes, documentos de archivo y propaganda estatal en los que se escribió la realidad de América latina y que hoy son historia. La línea suave enfatiza que el texto está siendo mediado por una subjetividad crítica y recuerda que el dibujo es siempre sintético y que la mirada del artista es selectiva frente al documento fotográfico. Las series de Bryce pueden ser vistas literalmente como reescrituras de la historia, y como reflexiones sobre la construcción de la imagen de las naciones del subcontinente. En palabras del crítico Peio Aguirre, “Muchos de los dibujos de Bryce incluyen textos y citas, que introducen el aspecto alegórico de la obra de arte, en el cual la imagen es leída como texto y el texto como una imagen. Esto lleva a una fértil contradicción inicial entre el tema escogido (historia) y la técnica mimética empleada, y su enfoque podría ser leído erróneamente como un gesto Posmoderno de arte como teoría ilustrada. Pero lejos de señalar de manera pesimista hacia el fin de la historia, Bryce nos impele a mirar el pasado con un ojo político”.

En la década del sesenta toda América Latina miró a Cuba como un experimento en la construcción de un nuevo tipo de sociedad, más igualitaria. *Revolución* es una extensa serie de dibujos que muestra un panorama de los primeros años de la revolución cubana a partir del periódico cubano del mismo nombre. Bryce copia cuidadosamente titulares, textos y fotografías en tinta negra sobre papel, con sutiles aguadas para los medios tonos; la mediación del dibujo sitúa el resultado en un espacio entre la reproducción y la

interpretación. Aparecen imágenes familiares como la famosa foto del Che Guevara tomada por Korda, la fotografía icónica de José Martí o el retrato de Fidel con el brazo en alto, y menos conocidas como la denuncia de las actividades contrarrevolucionarias o las reuniones con líderes políticos de las izquierdas africanas. En estas imágenes se percibe un sentimiento de posibilidades ilimitadas y una confianza plena en las probabilidades de éxito de un gobierno progresista de izquierda. Hoy tenemos la distancia histórica para ver los resultados. En palabras del artista, “La serie puede ser leída de manera irónica y hay sin duda una mezcla, de mi parte, de una cierta empatía con el tema, una puesta en escena crítica y, sobre todo, una obsesión historiadora”.

In a labour-intensive process of drawing that he calls “mimetic analysis”, Fernando Bryce reproduces pages of magazines, newspapers, leaflets, archive documents and state propaganda, the material in which Latin American reality has been written and which today is part of history. Tenuous line emphasises that the text is mediated by critical subjectivity and reminds us that drawing is always synthetic and that the artist’s gaze is selective against the photographic document. Bryce’s series can be seen as literally the rewriting of history and as reflections on the construction of the image of the nations of Latin America. As the critic Peio Aguirre says, “Many of Bryce’s drawings include texts and quotations, which introduce the allegorical aspect of the work of art in which the image is read as text and text as image. This leads to a fertile initial contradiction between the chosen subject (history) and the reproductive technique employed, which could mistakenly be read as a postmodern gesture of art as illustration of theory. But far from being a pessimistic way of indicating the end of history, Bryce urges us to look to the past with a political eye”.

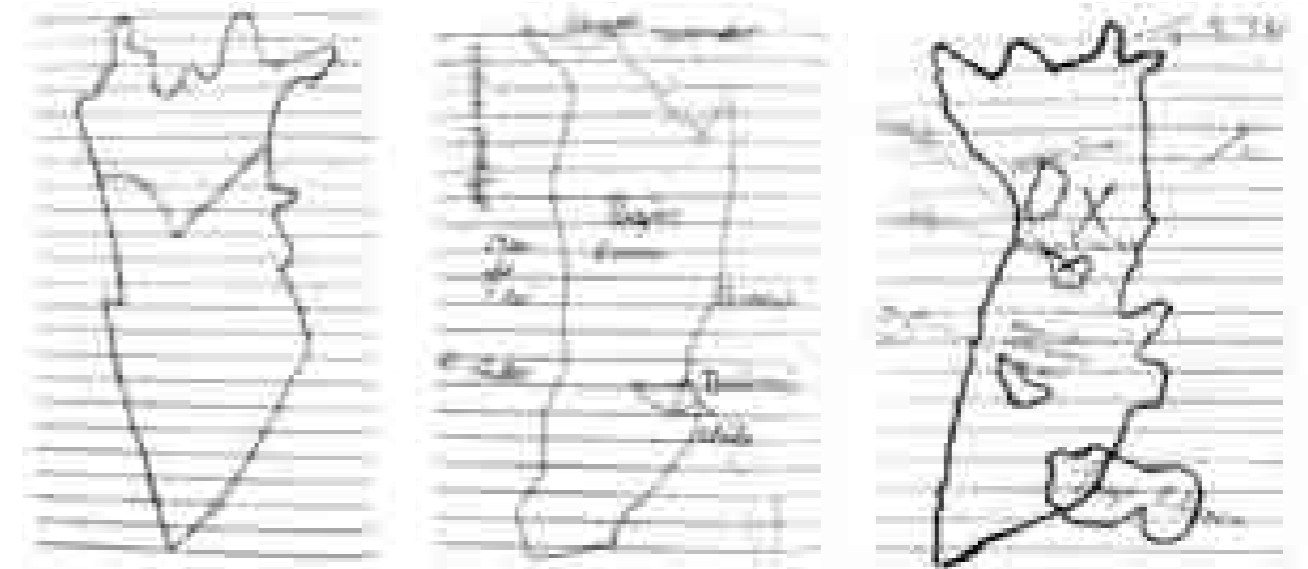


During the 1970s the whole of Latin America looked towards Cuba as an experiment in the construction of a new kind of more egalitarian society. *Revolución* is an extensive series of drawings offering an overview of the early years of the Cuban Revolution, taken from the Cuban newspaper of the same name. Bryce has carefully copied examples of text and photographs in ink on paper, using subtle washes for the half tones; the mediation of drawing positions the result somewhere between reproduction and interpretation. Familiar images appear, such as Korda’s famous photograph of Che Guevara, the iconographic photograph of José Martí, or the portrait of Fidel with his arm raised, together with others which are less well-known – such as one denouncing counterrevolutionary activities or meetings with left-wing African political leaders. One can sense in these images a feeling of unlimited possibility and full confidence in the probable success of a progressive left-wing government. Today we have the historical distance that allows us to see the results. The artist says, “The series can be read ironically, and there is no doubt a degree of empathy for the subject on my part, a critical staging and, above all an historical obsession.”

(J . R .)

Flavia Gandolfo

Lima, Peru, 1967. Vive em Lima.



El Perú (de la serie Historia) [O Peru (da série História)]. 1998/2006. Fotografías.

Historiadora e fotógrafa de formação, Flavia Gandolfo combinou esses dois interesses ao longo da sua carreira. Isso levou a artista a desenvolver séries fotográficas que investigam “a peruanidade” e tentam vislumbrar as maneiras em que opera a construção de identidade como parte da educação pública. Durante a última década, Gandolfo dedicou-se a fotografar cadernos dos estudantes de escolas estatais, centrando-se nos desenhos que as crianças normalmente realizam como parte das aulas de História do Peru; representações das distintas raças, das classes sociais, da Constituição e do mapa do país. O desenho, a construção de uma imagem, é uma parte importante dentro do processo de aprendizagem. Para a artista, esses desenhos são vestígios que, de alguma maneira, retratam a experiência de viver no Peru atualmente: são formas de ver e de testemunhar a complexidade da história a partir da subjetividade de cada criança.

Em uma série recente, *Memoria del Perú* [Memória do Peru] (2010), Gandolfo retrata as páginas de livros de texto que

tiveram a intervenção dos seus proprietários junto àquelas que se encontram em seu estado original. Achados em preto e branco que contrapõem o olhar infantil com a história oficial, sugerindo uma possibilidade de ingerência – de mudança – através da rebeldia e do jogo.

Nesse conjunto, as fotografias nos falam da concepção do sistema educativo como o transmissor do acervo cultural. Em muitos dos países da América Latina as reformas às leis de educação coincidem com mudanças políticas importantes, refletindo de muitas formas as aspirações de modernização de um país, de edificar uma “nova sociedade”, assim como a necessidade de autoafirmação nacional através da educação.

Historiadora y fotógrafa de formación, Flavia Gandolfo ha combinado estos dos intereses a lo largo de su carrera. Esto la ha llevado a desarrollar series fotográficas que investigan “la

peruanidad" e intentan vislumbrar las maneras en que opera la construcción de identidad como parte de la educación pública. Durante la última década Gandolfo se ha dedicado a fotografiar cuadernos de los estudiantes de escuelas estatales, centrándose en los dibujos que los niños realizan como parte de las clases de historia del Perú; de las distintas razas, las clases sociales, la constitución y el mapa del país. El dibujo, la construcción de una imagen, es una parte importante dentro del proceso de aprendizaje, y para la artista estos dibujos son vestigios que de alguna manera retratan la experiencia de vivir en el Perú en el presente: son formas de ver y ser testigo de la complejidad de la historia desde la subjetividad de cada niño.

En una serie reciente, *Memoria del Perú* (2010), Gandolfo retrata las páginas de libros de texto que han sido intervenidas por sus propietarios junto con aquellas que se encuentran en su estado original. Hallazgos en blanco y negro que contraponen la mirada infantil a la historia oficial, sugiriendo una posibilidad de injerencia – de cambio – a través de la rebeldía y el juego.

En conjunto, estas fotografías nos hablan de la concepción del sistema educativo como el transmisor del acervo cultural. En muchos de los países de América Latina, las reformas a la ley de educación coinciden con cambios políticos importantes reflejando de muchas maneras las aspiraciones de modernización de un país, de edificar una "nueva sociedad", así como la necesidad de autoafirmación nacional a través de la educación.

Flavia Gandolfo is trained as an historian and photographer and has combined these two interests throughout her career, to develop photographic series that investigate "Peruvianness" and attempt to capture the ways in which identity is constructed as part of public education. Gandolfo has been involved for the past ten years in photographing state-school students' exercise books, concentrating on the children's drawings as part of their Peruvian History lessons: representations of the different races, social classes, the constitution and the map of the country. The construction of an image through drawing is an important part of the learning process, and the artist sees these drawings as signs that in some way depict the experience of living in Peru today: ways of seeing and demonstrating the complexity of history through the subjectivity of each child.

In her recent series *Memoria del Perú* [Memory of Peru] (2010), Gandolfo depicts pages from textbooks with additions from their owners, next to the original versions, in black-and-white images that contrast the eyes of the child with official history, suggesting the possibility of intervention – change – through play and defiance.

This set of photographs speaks of the conception of the education system as a transmitter of cultural heritage. In many Latin American countries education reform laws coincide with important political change, often reflecting a country's aspirations of modernisation, building a "new society", together with the need for national self-affirmation through education.



Francis Alÿs

Amberes, Bélgica, 1959. Vive na Cidade do México.



The green line [A linha verde]. 2004. Documentação fotográfica de uma ação, Jerusalém. Vídeo. 17'45".



Sem título. 2011. Colagem. 12 x 15 cm aprox.

A obra de Francis Alÿs caracteriza-se por acionar várias maneiras de intervenção física e simbólica na trama urbana, criando novas formas de visibilidade e colocando anedotas em circulação – fábulas, como ele as chama. A relação de Alÿs com a Cidade do México, onde se estabeleceu desde finais dos anos 1980, está marcada por seu deambular pela cidade: caminhar converteu-se para ele numa estratégia artística e numa forma de reclamar o espaço público como o lugar onde encontros sociais podem provocar situações escultóricas. Essas caminhadas conduzem tanto à realização de intervenções mínimas no imaginário da cidade – que o artista documenta em vídeo e fotografias, e das quais se desprende um trabalho pictórico paralelo – quanto ao

desenvolvimento de ambiciosos projetos que elucidam novas formas de ação individual e coletiva. Essas vão desde o percurso solitário do artista empurrando um bloco de gelo até derretê-lo completamente (*Paradox of praxis 1*, [Paradoxo da prática I], 1997), a uma procissão de obras de arte de Manhattan até o Queens, na cidade de Nova York (*The modern procession*, [O processo moderno], 2002), passando por uma ação na qual convocou quinhentas pessoas para mover em dez centímetros uma duna de areia, realizada em Lima (*Cuando la fe mueve montañas* [Quando a fé move montanhas], 2002).

La Résidence (2011) é uma peça concebida expressamente para a *Bienal do Mercosul*. Usando a cidade de Porto Alegre

como terreno para explorar las distancias existentes entre mapas mentales e topografía, Alÿs ejecuta una acción solitaria que habla sobre la extrañeza y la familiaridad que acompañan al desplazamiento, así como de la manera que nos apropiamos de un territorio. Por otro lado, *Untitled* (2011) consiste en un par de collages que, utilizando viejos paquetes de pequeñas banderas mexicanas de papel, apuntan hacia una reflexión sobre lo que significa “ser” y “estar” en términos de pertenencia y nacionalidad; una cuestión que sin duda tiene una fuerte resonancia dentro del contexto de las bienales como espacio de representación (nacional) y espectáculo.

La obra de Francis Alÿs se caracteriza por accionar distintas maneras de intervención física y simbólica al entramado urbano, creando nuevas formas de visibilidad y poniendo anécdotas en circulación – fábulas les llama él. La relación de Alÿs con la Ciudad de México, en donde se estableció desde finales de los años 1980, está marcada por su deambular por esta ciudad: caminar se convirtió para él en una estrategia artística y una manera de reclamar el espacio público como el sitio en donde encuentros sociales pueden provocar situaciones escultóricas. Estas caminatas desembocan en la realización de intervenciones mínimas en el imaginario de la ciudad que el artista documenta en video y fotografías, y de las que se desprende un trabajo pictórico paralelo, o bien en el desarrollo de ambiciosos proyectos que hacen posible dilucidar nuevas maneras de acción individual y colectiva. Estas van desde el recorrido solitario del artista empujando un bloque de hielo hasta que éste se derrite por completo (*Paradox of Praxis 1*, 1997), a una procesión de obras de arte desde Manhattan a Queens en la ciudad de Nueva York (*The Modern Procession*, 2002), y una acción que convocó a 500 personas para mover una duna de arena 10 cm en Lima (*Cuando la fe mueve montañas*, 2002).

La Résidence (2011) es una pieza realizada expresamente para la *Bienal de Mercosur*. Usando la ciudad de Porto Alegre como el terreno para explorar las distancias entre mapas mentales y topografía, Alÿs ejecuta una acción solitaria que habla sobre el extrañamiento y la familiaridad que acompañan al desplazamiento, así como sobre las maneras en que uno se apropia de un territorio. Por otra parte, *Untitled* (2011) son un par de collages que, realizados utilizando viejos paquetes de pequeñas banderas mexicanas de papel, apuntan hacia una reflexión sobre lo que significa “ser” y “estar” en términos de pertenencia y nacionalidad; una cuestión que sin duda tiene una fuerte resonancia dentro del contexto de las bienales como espacio de representación (nacional) y espectáculo.

Francis Alÿs's work involves various forms of physical and symbolic intervention in the urban environment, creating new forms of

visibility and circulating stories – fables, as he calls them. Alÿs's relationship with Mexico City, where he settled in the late 1980s, is marked by his wandering through the city: walking for him has become an art strategy, as a way of reclaiming the public space as a place where social encounters can create sculptural situations. This walking leads both to the production of minimal interventions in the imagery of the city – which the artist documents with photography and video, and which develop into parallel work in painting – and to the development of ambitious projects of new forms of individual and collective action, ranging from the artist solitarily pushing a block of ice until it has completely melted (*Paradox of Praxis 1*, 1997), a procession of artworks from Manhattan to Queens in New York City (*The modern procession*, 2002), to an action involving five hundred people moving a sand dune 10 centimetres in Lima (*Cuando la fe mueve montañas* [When faith moves mountains], 2002).

La Résidence (2011) is a piece devised especially for the *Mercosul Biennial*. Using the city of Porto Alegre as a site for exploring the distances between mental maps and topography, Alÿs performs a solitary action which addresses the strangeness and familiarity that accompany displacement, together with the way in which we appropriate a territory. *Untitled* (2011), on the other hand, is a pair of collages that use old packets of small paper Mexican flags to reflect upon the meaning of “exist” and “be” in terms of belonging and nationality; an issue that certainly resonates strongly within the context of biennials as spaces of (national) representation and spectacle.

(P. S.)



Sem título (Bandeira). Cidade do México, 2006. Documentação fotográfica de uma ação. Foto: Michel Blancsubé.

La Résidence.

When invited to do a “site-specific” project abroad:

- ask to be lodged in a hotel at a walking distance →from the exhibition space
- over the period of your stay, repeatedly walk the route between your hotel and the exhibition space
- on the last day of your visit, walk that route blindfolded.

Cuando seas invitado a realizar un proyecto de “sitio específico” en el extranjero:

- pide ser alojado en un hotel cercano al espacio de exhibición
- durante el período de tu estancia, camina reiteradamente la ruta entre tu hotel y el espacio de exhibición.
- el último día de tu estancia camina esta ruta con los ojos vendados.

Guilherme Peters

São Paulo, Brasil, 1987. Vive em São Paulo.



Robespierre e a tentativa de retomar a revolução. 2010. Vídeo digital. 9'35". Foto: Iason Pachos.

A noção de território para Guilherme Peters vem dos trajetos e caminhos que ele percorre pela cidade. A experiência do artista com a urbe se dá sobre as rodas, no *shape* do skate. Seja por sons transmitidos ao vivo, captados por microfones instalados na parte inferior do skate, seja por desenhos traçados diretamente nas ruas, a paisagem é vivida sob a perspectiva do movimento. O perigo e a exposição do corpo são uma constante em sua ainda breve trajetória. É recorrente em sua prática a demarcação de territórios públicos ou privados. O campo demarcado, especialmente em *performances* em que se refere a Joseph Beuys, está previamente preparado com uma banha escorregadia que impede o movimento fluido das rodas do skate. Em outro trabalho, seu corpo é arrastado por um carro por toda a extensão do *Valle de La Muerte*, no deserto do Atacama,

no Chile. Há uma perseguição indireta dos limites e das fronteiras em sua obra. As ações acontecem até que os materiais envolvidos se deteriorem ou que o corpo não aguente mais. Em *Tentativa de levar uma boia rosa até o horizonte*, o território é demarcado a partir de uma simples corrida e a fronteira é medida pelo alcance da vista.

Em *Robespierre e a tentativa de retomar a revolução*, Guilherme Peters interpreta um dos mais radicais e respeitados revolucionários franceses. Robespierre é um dos grandes articuladores do processo revolucionário, defensor do regime do grande terror e também vítima do processo de violência que ajudou a gerar. Com um figurino típico, Peters recorre às origens do movimento republicano atual e à formação da nação contemporânea. Bem-humorado, o

artista revela a impossibilidade de a utopia revolucionária prosperar num mundo em que tarefas simples e repetitivas provocam vertigem. Uma vez que ruíram as promessas de felicidade projetadas para o futuro e que a fé no progresso e nas maravilhas da razão não são mais os elementos balizadores das ações dos homens, o que resta é uma ação patética e sem sentido. O vídeo mostra ações absurdas e delirantes, uma espécie de descarga de energia que poderia romper com a continuidade e a linearidade dos processos históricos, mas que não se concretiza em movimento revolucionário. O risco e a autodestruição convivem com a consciência do fim da utopia e com a incessante e frustrada tentativa de retomada da dimensão utópica da arte.

La noción de territorio para Guilherme Peters proviene de los trayectos y caminos que él recorre por la ciudad. La experiencia del artista con la urbe acontece sobre ruedas, en la tabla del *skate*. Sea por sonidos transmitidos en vivo, captados por micrófonos instalados en la parte inferior del *skate*, sea por dibujos trazados directamente en las calles, el paisaje es vivido desde la perspectiva del movimiento. El peligro y la exposición del cuerpo son una constante en su breve trayectoria. Es recurrente en su práctica la demarcación de territorios públicos o privados. El campo demarcado, especialmente en *performances* en que se refiere a Joseph Beuys, está previamente preparado con una grasa resbaladiza que impide el movimiento libre de las ruedas del *skate*. En otro trabajo, un coche arrastra su cuerpo por toda la extensión del Valle de la Muerte, en el desierto de Atacama, en Chile. Existe una persecución indirecta de los límites y de las fronteras en su obra. Las acciones se suceden hasta que los materiales utilizados se deterioren o que el cuerpo no aguante más. En *Tentativa de levar uma boia rosa até o horizonte* [Intento de llevar una boya rosada hasta el horizonte], el territorio se demarca a partir de una simple carrera y se mide la frontera por el alcance de la vista.

En *Robespierre e a tentativa de retomar a revolução* [Robespierre y la tentativa de retomar la revolución], Guilherme Peters interpreta uno de los más radicales y respetados revolucionarios de Francia. Robespierre fue uno de los grandes articuladores del proceso revolucionario, defensor del régimen del gran terror y también víctima del proceso de violencia que ayudó a crear. Con trajes típicos, Peters regresa a los orígenes del movimiento republicano actual y a la formación de la nación contemporánea. Con un sentido del humor elevado, el artista revela la imposibilidad de prosperar una utopía revolucionaria en un mundo en que simples y repetitivas tareas provocan vértigo. Una vez que arruinaron las promesas de la felicidad proyectada para el futuro y que la fe en el progreso y en las maravillas de la razón no son más elementos balizadores de las acciones de los hombres, lo que sobra es una acción patética y sin sentido. El video muestra acciones absurdas y delirantes, una especie de descarga de energía que podría romper con la continuidad y la linealidad de los procesos históricos, pero

que no se concretiza en movimiento revolucionario. El riesgo y la autodestrucción conviven con la consciencia del fin de la utopía y con la incesante y frustrada tentativa de la retomada de la dimensión utópica del arte.

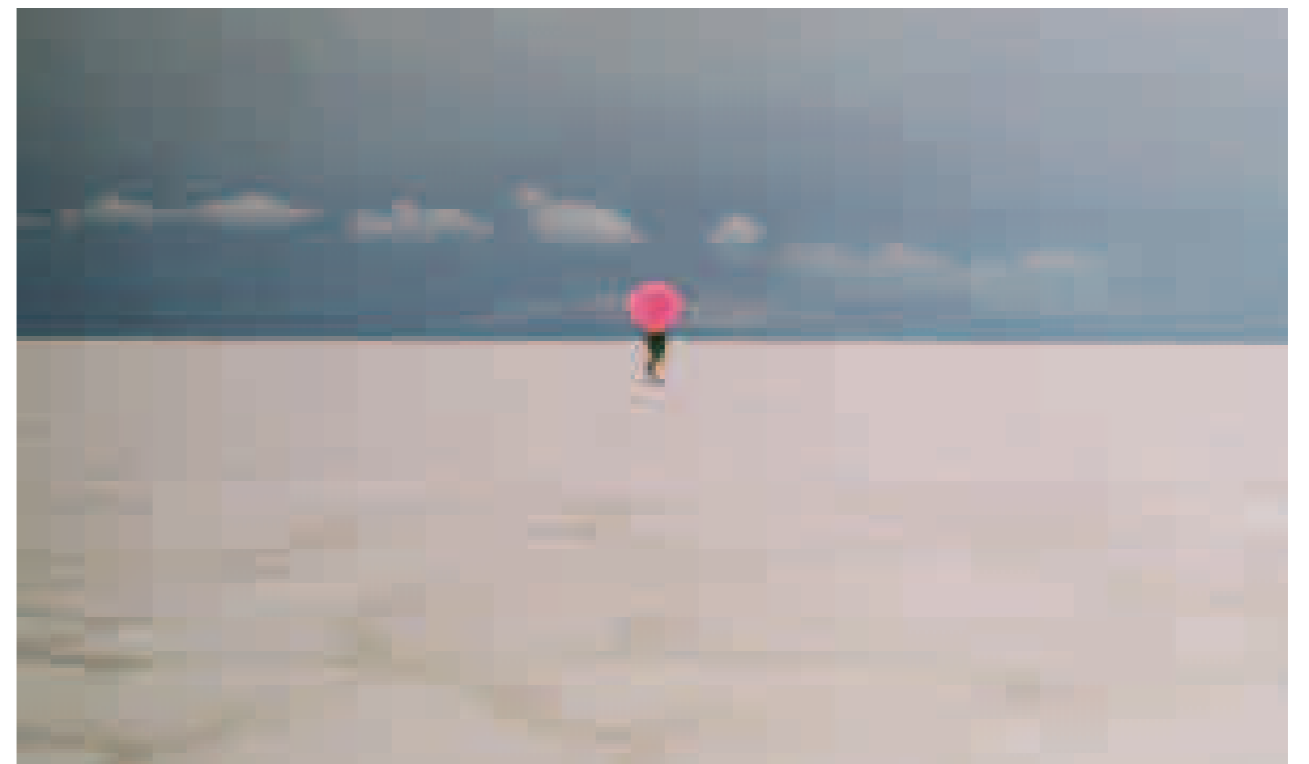
For Guilherme Peters, the notion of territory comes from his journeys and routes through the city. The artist's experience of the urban surroundings takes place on wheels, in the shape of a skateboard. The landscape is experienced in movement, either through live recordings by microphones underneath the skateboard, or through drawings made directly in the streets. Danger and display of the body have been a constant feature in his still short career, recurring throughout his practice of demarcating public or private territories. The demarcated area, particularly in performances referring to Joseph Beuys, is previously prepared with a greasy coating that prevents the fluid movement of the skateboard wheels. In another work, his body is pulled by a car throughout the *Valle de La Muerte* in the Atacama Desert in Chile. His work is an indirect pursuit of limits and boundaries, with actions continuing until the materials break down or the body can no longer endure it. *Tentativa de levar uma boia rosa até o horizonte*, involves marking out the territory based simply on running, and the frontier is measured by the scope of vision.

In *Robespierre e a tentativa de retomar a revolução* [Robespierre and the attempt to retake the revolution], Guilherme Peters interprets one of the most radical and respected French revolutionaries. Robespierre is one of the key players in the revolutionary process, an advocate of the regime of the great terror and also victim of the process of violence he helped to create. Wearing the typical costume, Peters returns to the sources of the current republican movement and the formation of the contemporary nation, humorously revealing the impossibility of the revolutionary utopia in a world of dizzying simple repetitive tasks. Once the promises of future happiness and faith in progress and the wonders of reason have crumbled and no longer stand as markers for people's actions, what remains is a pathetic and meaningless action. The video shows absurd and delirious actions in a kind of discharge of energy that might break with the continuity and linearity of historical process, but which does not materialise into a revolutionary movement. Risk and self-destruction coexist with an awareness of the end of utopia and the incessant and frustrated attempt at returning to the utopian dimension of art.

[C. A.]



Tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys ao redor deste espaço. 2009. Performance.



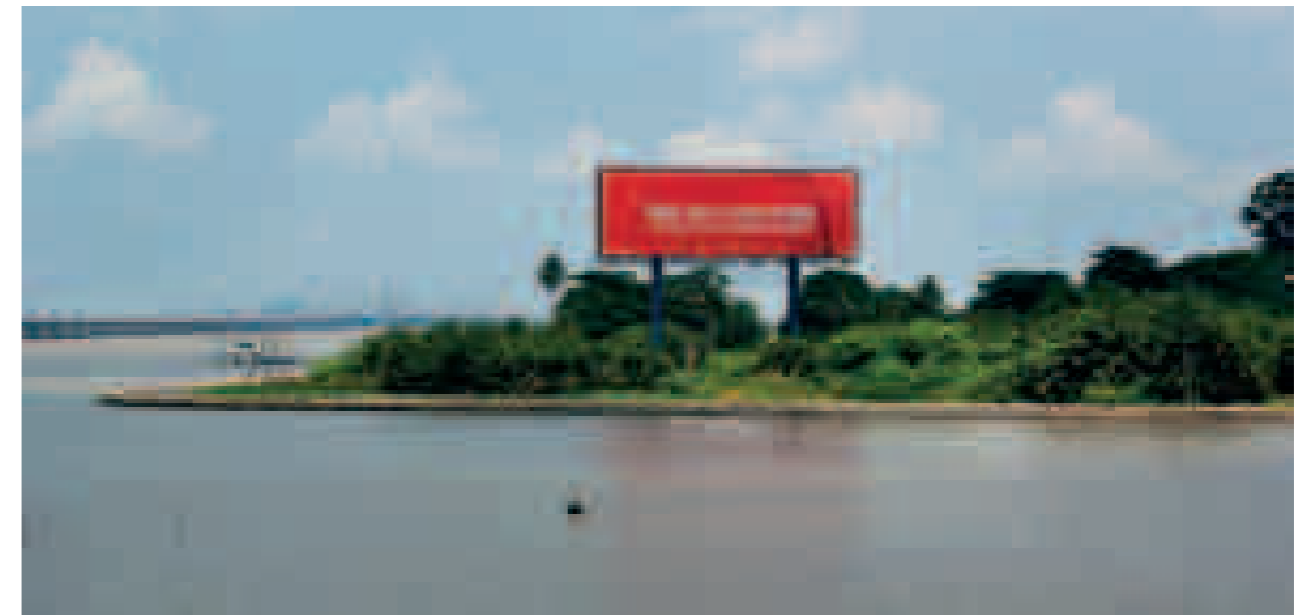
Tentativa de levar uma boia rosa até o horizonte. 2009. Vídeo. 3'18".

Irwin NSK

Ljubljana, Eslovênia, coletivo formado em 1983.



Passaporte NSK. 1993.



State in time, Lagos / Nigéria [Estado no tempo]. Julho de 2010. Fotografia. Cortesia Galeria Gregor Podnar.

O coletivo esloveno Irwin (atualmente composto pelos artistas Miran Mohar, Andrej Savski e Borut Vogeljik), foi originalmente formado em 1983, em Ljubljana, ainda durante a existência de Iugoslávia. Seus integrantes, que originalmente tinham formação de pintores, imediatamente começaram a realizar ações experimentais, incorporando o conceitualismo e a *performance*. Irwin foi incorporado a um grupo mais amplo de artistas conhecidos como Neue Slovenske Kunst (“nova arte eslovena”, em alemão). O uso do alemão para o nome do coletivo tinha como objetivo destacar a complexa relação entre a Eslovênia e a Alemanha – devido à ocupação alemã durante a Segunda Guerra Mundial.

Irwin define sua obra através de três princípios fundamentais. Um deles é o de construir uma posição

artística com base nas circunstâncias específicas de cada um. O segundo é o princípio de colaboração e coletividade, com o fim de diluir o culto pessoal ao artista. O terceiro princípio, talvez o mais carregado de ambiguidade, é o da “retrovanguarda”, através do qual o coletivo afirma a unicidade do passado e do futuro e a necessidade de estabelecer uma prática que simultaneamente olhe para frente e para trás. Esse princípio foi expresso pelos artistas com a frase “O futuro é a semente do passado”. A noção de retrovanguarda tem levado Irwin a utilizar símbolos do passado para ilustrar a maneira como o poder se expressa e se estabelece em governos e nações.

Em 1991, Irwin, junto com outros colaboradores de NSK, produziu um projeto conhecido como o *NSK State* [Estado

NSK], que consistía en establecer una especie de micronación con funciones políticas e burocráticas en paralelo a cualquier otra nación, aunque denominado “un Estado en tiempo”. El proyecto fue presentado en bienais, através de un espaço que funciona como una embaixada, dentro da qual se expedem passaportes para quem os solicitar. Embora os passaportes de NSK sejam um projeto conceitual e não tenham validade legal, em vários países esses passaportes foram utilizados como documentos de identificação, em particular na Nigéria, que conta com milhares de proprietários. Por meio desse projeto, Irwin questiona os processos de construção de uma nação e a maneira como os símbolos gerados em torno de uma ideia de nacionalidade convertem-se em símbolos de poder.

El colectivo esloveno Irwin (actualmente compuesto por los artistas Miran Mohar, Andrej Savski, y Borut Vogelnik), fue originalmente formado en 1983 en Ljubljana, todavía durante la existencia de Yugoslavia. Sus integrantes, que originalmente tenían formación de pintores, pronto comenzaron a realizar acciones experimentales incorporando el conceptualismo y el performance. Irwin se incorporó a un grupo más amplio de artistas conocidos como Neue Slovenische Kunst (nuevo arte esloveno, en alemán). El uso del alemán para el nombre del colectivo tenía como objetivo resaltar la compleja relación entre Eslovenia y Alemania, que ocupó a esta durante la segunda guerra mundial.

Irwin define su obra a través de tres principios fundamentales. Uno de ellos es el de construir una posición artística en base a las circunstancias específicas de uno. El Segundo es el principio de colaboración y colectividad, con el fin de diluir el culto personal al artista. El tercer principio, quizá el más cargado de ambigüedad, es el de la “retrovanguardia”, a través del cual el colectivo afirma la unicidad del pasado y el futuro, y la necesidad de establecer una práctica que simultáneamente mira hacia adelante y hacia atrás. Este principio ha sido expresado por estos artistas con la frase “El futuro es la semilla del pasado”. La noción de retrovanguardia ha movido a Irwin a utilizar símbolos del pasado para ilustrar la manera en que el poder se expresa y se establece en gobiernos y naciones.

En 1991, Irwin, junto con otros colaboradores de NSK, produjo un proyecto conocido como el *Estado NSK*, consistente en establecer una especie de micronación con funciones políticas y burocráticas en paralelo a cualquier otra nación, aunque denominado “un estado en tiempo”. El proyecto se ha presentado en bienales a través de un espacio que funciona como una embajada dentro de la cual se expiden pasaportes a quienes los soliciten. Si bien los pasaportes de NSK son un proyecto conceptual y no tienen validez legal, en varios países estos pasaportes han sido utilizados como documentos de identificación, en particular en Nigeria que cuenta con varios miles de propietarios. A través de este proyecto, Irwin ha cuestionado los procesos de construcción de nación y la

manera en que los símbolos que se generan en torno a una idea de nacionalidad se convierten en símbolos de poder.

The Slovenian group Irwin, was originally created in Ljubljana in 1983, when it was still part of Yugoslavia. The members had originally trained as painters and soon began to organise experimental actions incorporating conceptualism and performance. Irwin was incorporated into a broader group of artists known as Neue Slovenische Kunst [New Slovenian Art]. The choice of a German name aimed to highlight the complex relationship between Yugoslavia and Germany, due to German occupation during World War II. Irwin define their work based on three fundamental principles: constructing an artistic position based on the specific circumstances of each; collaboration and collectiveness, aimed at diluting the personal cult of the artist; and perhaps the most ambiguous, “retro-avant-garde”, through which the group highlights the uniqueness of the past and the future and the need to establish a practice that looks forwards and backwards at the same time. This has been expressed by the artists through the phrase, “The future is the seed of the past”. The idea of the “retro-avant-garde” has led Irwin to use symbols of the past to illustrate how power is expressed and established in governments and nations.

In 1991, Irwin and others from NSK, produced a project called *NSK State*, which involved setting up a kind of micro-nation with similar political and bureaucratic functions as any other nation, yet called “a State in time”. The project has been shown at biennials through a space that operates as an embassy, issuing passports on request. Although the NSK passports are a conceptual project and have no legal validity, they have been used in several countries as identification documents, particularly in Nigeria, where thousands of people carry them. In this project Irwin questions the processes of building a nation and the way in which the symbols generated around an idea of nationality are converted into symbols of power.

(P . H .)



Was ist Kunst, Tbilisi [O que é arte]. 2007. Fotografia. Cortesia Bojan Radovic e Galeria Gregor Podnar.

Iván Candeco

Caracas, Venezuela, 1983. Vive em Caracas.



Inercia [Inércia]. 2009. Vídeo em looping. 32'40".



El descubrimiento. 2009. Vídeo. 20'.

Iván Candeco tem profundo interesse pelas mudanças políticas, históricas e culturais que a Venezuela vem sofrendo nos últimos anos; mas não permite que esses assuntos sejam convertidos no foco central de sua obra. Atento ao contexto local e aos códigos nacionais como símbolos de poder, assume sua condição de artista. Embora, numa primeira leitura, o espectador possa interpretar um conteúdo centrado no político, quando indaga a sua obra pode ver como o artista substitui decisões temáticas por decisões

problemáticas, tal como ele mesmo aponta. Nesse sentido, reutiliza imagens que provêm de diversos contextos, não se interessa por criar imagens novas, mas, sim, por trabalhar e decodificar as já existentes, percebendo seus limites de representação. Essa operação é aplicada em vários de seus vídeos, nos quais utiliza imagens que advêm, na sua maioria, da história da arte venezuelana. Por outro lado, Candeco explora a linguagem, não somente a partir da sua textualidade e visualidade, mas também a expondo como

som puro, sem significado. Os protagonistas de seus vídeos não são atores, mas pessoas que têm alguma relação com o artista – a participação delas orienta-se por características identitárias e/ou pessoais.

Inercia (2009). É um vídeo em câmera fixa, no qual um ciclista pedala infinitamente, mantendo o equilíbrio sobre um sistema de roldanas que avançam sem parar. À sua frente há um mural realizado por Winston Salas, que contém a imagem de Simón Bolívar junto a bandeiras latino-americanas e a imagem da América do Sul invertida – conhecida referência ao artista uruguaio Joaquín Torres García. Esse grande mural funciona como uma das tantas imagens, publicitárias ou não, que invadem a cidade da Venezuela, fomentando as ideologias políticas do atual governo. O artista instala a reflexão do vídeo como veículo audiovisual, sugerindo, neste caso, um estado de inércia quando o ciclista, ainda em movimento, não consegue se deslocar. *Inercia* levanta uma crítica e expõe uma previsão sobre o que está por vir na política latino-americana, cujos governos regionais parecem estar afundados em concepções ideológicas que não dão conta de uma prática governamental traduzida em ação.

Iván Candeo tiene profundo interés por los cambios políticos, históricos y culturales que Venezuela ha sufrido en los últimos años, sin permitir que estos asuntos se conviertan en el foco central de su obra. Atento al contexto local y a los códigos nacionales como símbolos de poder, asume su condición de artista. Si bien en una primera lectura el espectador podría interpretar un contenido centrado en lo político, cuando se profundiza en su obra podemos ver cómo sustituye decisiones temáticas por decisiones problemáticas, tal como lo señala el artista. En este sentido, re-utiliza imágenes que provienen de distintos contextos, no se interesa por crear imágenes nuevas, sino por trabajar y decodificar las ya existentes advirtiendo sus límites de representación. Esta operación la aplica en varios de sus videos donde utiliza imágenes que provienen de la historia del arte venezolano en su mayoría. Por otra parte, Candeo explora el lenguaje, no sólo desde su textualidad y visualidad sino también lo expone como sonido puro, sin significado. Los protagonistas de sus videos no son actores, sino personas que tienen alguna relación con el artista, donde su participación se ve dictada por características identitarias y/o personales.

Inercia (2009) es un video en cámara fija donde un ciclista pedalea infinitamente manteniendo el equilibrio sobre un sistema de rodillos que avanzan sin cesar. Frente a él, hay un mural realizado por Winston Salas que contiene la imagen de Simón Bolívar junto a banderas latinoamericanas y la imagen de América del Sur invertida –conocida referencia al artista uruguayo Joaquín Torres-García–. Este gran mural funciona como una de las tantas imágenes, publicitarias y no, que invaden la ciudad de Venezuela fomentando las ideologías

políticas del actual gobierno. El artista instala la reflexión del video como vehículo audiovisual, sugiriendo en este caso un estado de inercia cuando el ciclista, aún encontrándose en constante movimiento no logra desplazarse. *Inercia* plantea una crítica y expone un pronóstico sobre el devenir político de Latinoamérica, cuyos gobiernos regionales parecen estar sumidos en concepciones ideales que no dan cuenta de una práctica gubernamental traducida en acción.

Iván Candeo is deeply interested in the political, historical and cultural changes experienced by Venezuela in recent years, yet these topics are not the central focus of his work. Alert to the local context and national codes as symbols of power, he takes his position as an artist. Although at first sight the viewer might interpret content centred on politics, when deeping into his work it work shows that the artist has replaced decisions about subject matter with decisions about issues, as he himself points out. He therefore reuses images from different contexts and rather than being interested in creating new images he prefers to work with and decode those that already exist, recognising their limits of representation. This operation is applied in several of his videos, in which he uses images that often come from the history of Venezuelan art. On the other hand, Candeo explores language, not just in terms of its textuality and visuality, but also revealing it as pure sound, without meaning. The characters in his videos are non actors, they are but people who have some relationship with the artist – and their participation is governed by their identity or personal characteristics.

Inercia [Inertia] (2009) is a video with a fixed camera showing a cyclist pedalling endlessly to keep his balance on a system of rollers which continue without stopping. In front of him is a mural by Winston Salas with an image of Simón Bolívar together with Latin American flags and an inverted image of South America – a known reference to the Uruguayan artist Joaquín Torres-García. This large mural is one of many such images, advertising or otherwise, which have invaded Venezuelan cities to spread the political ideologies of the present government. The video becomes an audiovisual reflection suggesting a state of inertia, in which the cyclist, although moving, is unable to advance. *Inercia* establishes a critique and a prediction about what is to come in Latin American politics, with regional governments that seemed to be steeped in ideological concepts which do not produce a governmental practice translated into action.

(R. T.)



Retrato Populista. 2009. Video. 2'15".

Javier & Erika

Havana, Cuba, e São Pedro, Paraguai. Vivem em Assunção, Paraguai.



Inforncof. Memorandum de la multiplicación de fuerzas. 2007. Impressões sobre tela vinílica. 300 x 200 cm.

A dupla Javier & Erika trabalha, sobretudo, com o vídeo e a videoperformance. Em sua trajetória, é constante o tom explicitamente político e a ênfase em questões sociais candentes de Cuba e do Paraguai. Entre os principais temas tratados destacam-se a realidade latina pós-colonial e a investigação sobre a identidade nacional. A força opressora de monumentos públicos é questionada em seus vídeos na mesma medida em que símbolos nacionais, como a faixa presidencial, se tornam armas que sufocam o cidadão, principalmente os povos indígenas e seus descendentes. A discussão sobre a presença de imagens colonialistas e de personagens ilustres no espaço público é recorrente nas ações e intervenções da dupla. Recentemente, Javier & Erika

exibiram fotografias em grandes formatos da série *Inforncof* e *Casa Rosada* que, a partir de estratégias visuais publicitárias, abordaram ironicamente a exploração econômica e a pobreza como negócio rentável para grandes empresas. Eles possuem ainda uma série de trabalhos que desfaz a oposição entre as tradições indígenas, o artesanato de baixa tecnologia e os aparatos tecnológicos de última geração (tais como memórias de computador).

Como um país que tem profundas raízes indígenas e um grande déficit econômico e social, como a maioria das nações latinas, pode traçar estratégias para se inserir no mercado global? Como a identidade cultural e linguística de um povo e de uma região podem se fortalecer no contato

com as práticas capitalistas que tudo devoram e destroem? O trabalho da dupla Javier & Erika responde com ironia a essas e outras questões. *Haciendo mercado* é um vídeo bem-humorado em que um típico paraguaio se apropria das lições de um dos gurus do *marketing* internacional, Philip Kotler, para inverter as relações de poder que historicamente oprimiram os guaranis. A persuasão dos discursos hegemônicos globais é ensinada em guarani, uma das línguas oficiais do Paraguai e que quase foi exterminada pelos colonizadores. Esse idioma é ainda hoje a única língua de muitos dos paraguaios que vivem no interior do país. No vídeo, palavras e termos que não existem na língua indígena são canibalizados e levados para dentro do guarani. Esse processo de apropriação do discurso do outro é capaz de modificar o jogo de forças e inverter simbolicamente as relações de poder. A partir de novas estratégias de mercado e desfazendo o estereótipo do índio como um bom selvagem, os artistas abrem caminho para uma transformação da atividade econômica guarani.

El dúo Javier & Erika trabaja, sobretodo, con el video y con *videoperformance*. En su trayectoria, es constante el tono explícitamente político y el énfasis en cuestiones sociales candentes de Cuba y Paraguay. Entre los principales temas tratados se destacan la realidad latina poscolonial y la investigación sobre la identidad nacional. La fuerza opresora de los monumentos públicos es cuestionada en sus videos con la misma intensidad en que los símbolos nacionales, como la faja presidencial, se transforman en armas que sofocan al ciudadano, principalmente a los pueblos indígenas y sus descendientes. La discusión sobre la presencia de imágenes colonialistas y de personajes ilustres en el espacio público es recurrente en las acciones e intervenciones del dúo. Recientemente, Javier & Erika exhibieron fotografías en grandes formatos de la serie *Inforcof* y *Casa Rosada* que, a partir de las estrategias visuales publicitarias, abordaron irónicamente la explotación económica y la pobreza como negocio rentable para las grandes empresas. Poseen, además, una serie de trabajos que disuelve la oposición entre las tradiciones indígenas, la artesanía de baja tecnología y los aparatos tecnológicos de última generación (tales como las memorias de las computadoras).

¿Cómo un país que tiene profundas raíces indígenas y un enorme déficit económico y social, como la mayoría de las naciones latinas, puede fijar estrategias para inserirse en el mercado global? ¿Cómo la identidad cultural y lingüística de un pueblo y de una región pueden fortalecer el contacto con las prácticas capitalistas que todo lo devoran y lo destruyen? El trabajo de los artistas Javier & Erika responde con ironía a esos y otros cuestionamientos. *Haciendo mercado* (2007) es un video humorístico en que un típico paraguayo se adueña de las lecciones de uno de los gurús del *marketing* internacional, Phillip Kotler, para revertir las relaciones de

poder que históricamente oprimieron los guaraní. La persuasión de los discursos hegemónicos globales es enseñada en guaraní, una de las lenguas oficiales del Paraguay, casi exterminada por los colonizadores. Este idioma es, hoy día, el único idioma de muchos de los paraguayos que viven en el interior del país. En el video, palabras y jergas que no existen en la lengua indígena son canibalizados y llevados para dentro del guaraní. Este proceso de apropiación del discurso del otro es capaz de modificar el juego de las fuerzas y revertir simbólicamente las relaciones de poder. A partir de las nuevas estrategias de mercadeo y deshaciendo el estereotipo del indio como un buen salvaje, los artistas abren camino para una transformación de la actividad económica guaraní.

Javier & Erika work mainly with video and video-performance. Their work has an explicitly political tone and an emphasis on burning social issues of Cuba and Paraguay. One of their main topics highlights the conditions in postcolonial Latin America and investigates national identity. The oppressive power of public monuments is questioned by their videos, just as national symbols like the presidential sash become weapons for suffocating the citizens, particularly indigenous peoples and their descendants. Their work recurrently engages with the presence of colonialist imagery and distinguished figures in public places. Javier & Erika have recently exhibited the large-format photographic series *Inforcof* and *Casa Rosada*, which use the visual strategies of advertising to ironically address economic exploitation and poverty as profitable business for major companies. They have also made a series of works that breakdown boundaries between indigenous traditions, low technology craft and the latest generation of technological devices (such as computer memories).

How can a country with deep indigenous roots and major economic and social deficits, like most Latin nations, outline strategies for entering the global marketplace? How can the cultural and linguistic identity of a people and region strengthen itself in contact with capitalist practices that devour and destroy everything? The work of Javier & Erika ironically replies to these and other questions. *Haciendo mercado* is an amusing video in which a typical Paraguayan employs the teachings of one of the gurus of international marketing, Phillip Kotler, to overturn the traditional power relationships that historically oppressed the Guarani. The persuasive teaching of global hegemony is taught in Guarani, one of the official Paraguayan languages which was almost exterminated by the colonising settlers. This language is still the only language of many Paraguayans in rural areas of the country to this day. In the video, words and terms that do not exist in the indigenous language are cannibalised and imported into Guarani. This process of appropriation of the discourse of the other enables the play of force to be modified and power relations to be symbolically inverted. Using market strategies and breaking down the stereotype of the Indian as noble savage, the artists open the way for a transformation of Guarani economic activity.

[C. A.]



Casa Rosada. Memorandum de la multiplicación de fuerzas. 2007. Impressões sobre tela vinílica. 300 x 200 cm.

Jean-François Boclé

Martinica, 1971. Vive em Paris, França, e Bruxelas, Bélgica.

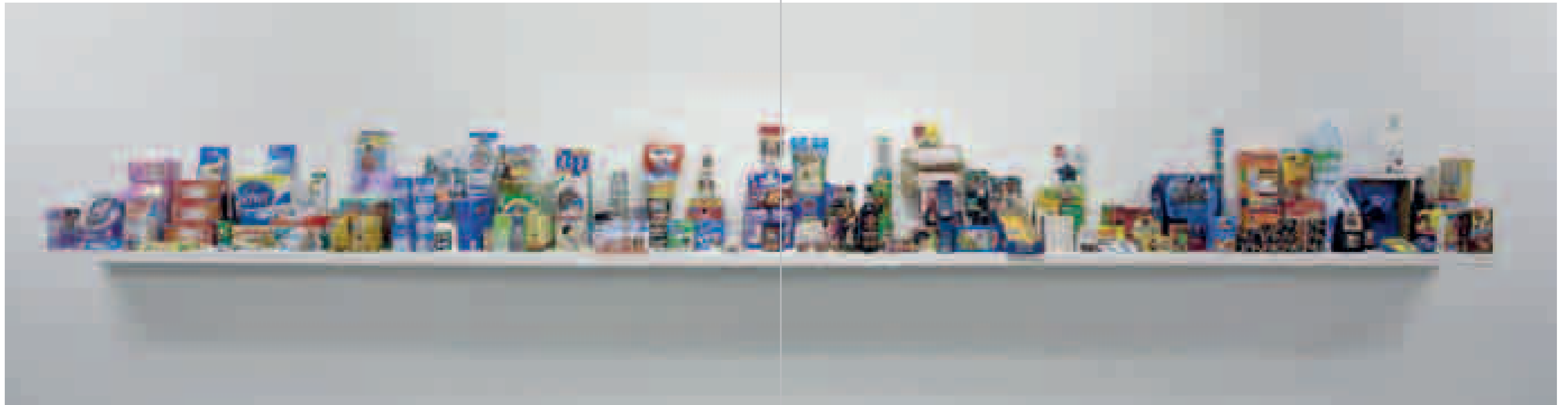


La Marnique, l'Île aux Fleurs et aux 3 couleurs [A Martinica, a Ilha das Flores e 3 cores]. 2011. Imagens digitais da bandeira da Ilha da Martinica, desenhada clandestinamente por militantes separatistas em um muro de Tartare em novembro de 2010, uma pequena vila de pescadores. © Jean-François Boclé /Adagp.

Jean François Boclé vem negociando seu duplo pertencimento (Caribe-Europa) através de obras que envolvem as temáticas de raça e de identidade nacional. Muitos de seus trabalhos representam o resultado de processos extensos de busca de objetos em diversas partes do mundo, objetos que ele vai acumulando até tomarem uma dimensão conceitualmente consistente. Em obras como *Le petit musée des horreurs coloniales* (2007 – em processo), Boclé reúne, em vitrines, objetos encontrados em mercados de pulgas ou em lojas de diversas partes do mundo, brinquedos infantis e fotografias familiares que se referem à imagem do

negro na cultura popular: “Subverto os pequenos hábitos e procedimentos museológicos dos templos do saber etnológico e histórico. Convido o público para outra visita: um olhar fatigado, comovido, errante”. As instalações de Boclé mostram até que ponto – antes das reivindicações culturais dos anos 1980 e das conquistas sobre os direitos de autodeterminação e autorrepresentação de comunidades “invisibilizadas”, como os povos indígenas ou os afrodescendentes – a publicidade usava a imagem do índio ou do negro para produtos alimentares ou de limpeza, reforçando o estereótipo de certas raças na função de empregados domésticos.

Consummons racial! [Consumo racial!]. 2005/2011. Produtos comerciais de diversos países, prateleira em madeira.



Consummons racial! [Consumo racial!]. 2005/2011. Produtos comerciais de diversos países, prateleira em madeira.

Consummons racial! (2005/2011) é uma grande prateleira onde diversos produtos comerciais se acumulam como num supermercado. Um olhar mais atento a essa colorida justaposição de imagens revela que em todos os produtos ou aparece a imagem caricaturada de uma personagem de raça negra ou é utilizada uma referência textual à raça, com nomes como "Aunt Jemima", "La Blanquita", "La negrita", ou simplesmente "Negro". Ao se tratar de produtos de limpeza ou comidas, reforça-se subliminarmente o papel do negro como servente doméstico. Esses produtos foram comprados por Boclé em suas viagens e representam muitos anos de constante acumulação de objetos: um gabinete de curiosidades coletadas por um viajante mestiço, cujo olhar agudo vê o racismo soterrado em objetos comerciais "tradicionais", cuja presença cotidiana neutralizou e, conseqüentemente, tornou invisível sua carga pejorativa. Os traços raciais são exagerados até transformarem-se em estereótipos: olhos abertos, boca grande, dentes brancos, numa expressão de alegre aquiescência de um papel social forçado pelo colonialismo, ou, como define o artista, o "sorriso de aceitação beata de uma relação de poder desigual".

Jean Francois Boclé ha negociado su doble pertenencia (Caribe-Europa) a través de obras en donde toca temas de raza e identidad nacional. Muchos de sus trabajos son el resultado de procesos extensos de búsqueda de objetos en diversas partes del mundo, que va acumulando hasta que toman una dimensión conceptualmente consistente. En obras como *Le petit musée des horreurs coloniales* (2007 – en proceso), Boclé reúne en vitrinas objetos encontrados en mercados de pulgas o en tiendas de diversas partes del mundo, juguetes de infancia y fotografías familiares que se refieren a la imagen del negro en la cultura popular: "subvierto los pequeños hábitos y procedimientos museológicos de los templos del saber etnológico e histórico. Invito al público a otra visita: una mirada fatigada, conmovida, errante". Las instalaciones de Boclé muestran hasta qué punto – antes de las reivindicaciones culturales de los años ochenta y de las conquistas sobre los derechos de autodeterminación y autorepresentación de las comunidades invisibilizadas como los pueblos indígenas o los afrodescendientes – la publicidad usaba la imagen del indio o el negro para productos de comida o limpieza, reforzando el estereotipo de ciertas razas como sirvientes domésticos.

Consummons racial! (2005/2011) es una gran repisa en donde diversos productos comerciales se acumulan como en un supermercado. Una mirada más atenta a esta colorida yuxtaposición de imágenes revela que todos los productos aparece la imagen caricaturizada de un personaje de raza negra o es utilizada una referencia textual a la raza, con nombres como "Aunt Jemima", "La Blanquita", "La negrita", o simplemente "Negro". Al tratarse de productos de limpieza o comida, se refuerza subliminalmente el

rol del negro como sirviente doméstico. Estos productos han sido comprados por Boclé en sus viajes, y representan muchos años de constante acumulación de objetos: un gabinete de curiosidades recolectado por un viajero mestizo, cuya mirada aguda ve el racismo soterrado en objetos comerciales "tradicionales" cuya presencia cotidiana ha naturalizado y en consecuencia invisibilizado su carga peyorativa. Los rasgos raciales son exagerados hasta devenir un estereotipo: ojos abiertos, boca grande, dientes blancos, en una expresión de alegre aquiescencia de un rol social forzado por el colonialismo, o, como lo define el artista, la "sonrisa de aceptación beata de una relación de poder desigual".

Jean François Boclé addresses his dual origins (Caribbean-European) through works that involve topics of race and national identity. Many of his works result from extensive processes of searching for objects from various parts of the world, which he continues to accumulate until they acquire a conceptually consistent scale. In works like *Le petit musée des horreurs coloniales* (2007 – in process), Boclé assembles objects he has found in flea markets or shops in various parts of the world into showcases of children's toys and family photographs referring to the image of black people in popular culture: "I subvert the little customs and museological procedures of the temples of ethnological and historical knowledge. I invite the public to take another visit: a weary, excited and wandering gaze". Boclé's installations show how much – before the cultural claims of the

1980s and the conquest of rights of self-determination and self representation of "hidden" communities, such as indigenous peoples or those of African descent – advertising uses the image of the Indian or the black person for food or cleaning products, reinforcing the stereotype of certain races as domestic servants.

Consummons racial! (2005/2011) is a large shelf of a range of commercial products arranged as in a supermarket. A closer look as this colourful arrangement of images reveals that each product features a caricature image of a black person or a text referring to blackness, with names like "Aunt Jemima", "La Blanquita", "La Negrita", or simply "Negro". As these are cleaning or food products, they subliminally reinforce the role of black people as domestic servants. These products were purchased by Boclé on his travels and represent many years of constant accumulation of objects: the Cabinet of curiosities collected by a mestizo traveller with a keen eye that sees the racism embedded in "traditional" commercial objects, whose everyday presence has neutralised their pejorative content and made it invisible. Racial features are exaggerated into stereotype: wide eyes, large mouth, white teeth and an expression of happy acceptance of a social role enforced by colonialism, or as the artist puts it, "[the] smile of beatific acceptance of an unequal relationship of power".

[J. R.]

Jon Rubin Dawn Weleski

Filadélfia, Estados Unidos, 1963 e Pittsburgh, Estados Unidos, 1981. Vivem em Pittsburgh.



The Speech of the Swans [O discurso dos cisnes]. 2011.



The speech of the swans [O discurso dos cisnes]. 2011. Projeto.

A prática artística de Jon Rubin e Dawn Weleski está fortemente ligada ao contexto em que estão inseridos, a cidade de Pittsburgh, e emprega estratégias de participação para envolver-se com a comunidade. Herdeiras de projetos dos anos 1960 e 70, quando a comida e outras atividades da vida cotidiana foram utilizadas como detonadoras de situações de sociabilidade, suas estratégias estão desenhadas para ativar discussões e gerar conhecimento dentro de um contexto pós-industrial como o de Pittsburgh, que carece muito de diversidade cultural. Embora ambos tenham também uma produção artística individual, juntos dirigem *The Waffle Shop*, em Pittsburgh; um restaurante de bairro no qual se realiza um *talk show* em colaboração com os comensais, que é transmitido ao vivo pela internet. Desse projeto, desprendem-se outros dois: *The Rooftop Billboard*

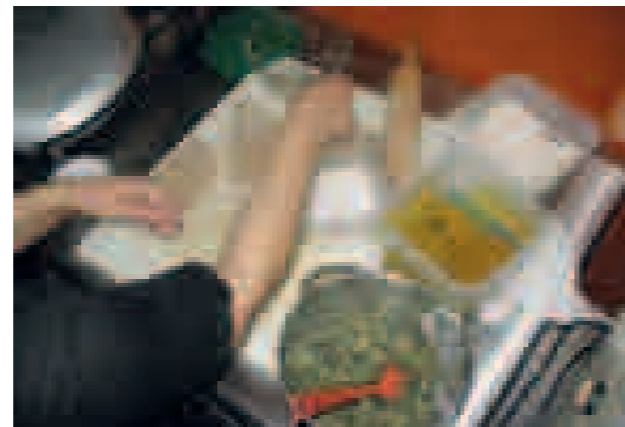
é um anúncio espetacular no terraço desse prédio, do qual Rubin e Weleski dizem: “gostamos de pensar no espetacular como um sistema de experimentação de publicidade para transmitir histórias, pensamentos e ideias”. Já *Conflict Kitchen* é uma cozinha, de *delivery*, que se caracteriza por servir somente comida tradicional dos países com os quais os Estados Unidos se encontra em conflito.

The speech of the swans [O discurso dos cisnes] (2011) é um projeto de participação feito especificamente para Porto Alegre – ocorrendo todo domingo no Parque Redenção – que conjuga características performáticas e políticas, utilidade e ócio, realidade e ficção, com o fim de explorar o modo com que os líderes políticos e mandatários são capazes de encarnar ideologias e criar mitologias em torno de sua própria figura.



Os personagens centrais dessa peça são os presidentes Barack Obama e Hugo Chávez, que serão interpretados por dois atores fisicamente parecidos ao chefe de governo dos Estados Unidos e ao da Venezuela, respectivamente. Durante a *Bienal*, Rubin e Weleski se propõem colocar em operação um mecanismo performático conduzido por “Obama” e “Chávez” e aberto aos visitantes mediante um serviço de passeios em pedalinho com formato de cisne.

Essa ação acontece durante alguns fins de semana no Parque Redenção, e depende da interação do público para a reconstrução, continuamente, da imagem desses personagens. Os atores passarão de destinatários sendo de opiniões, preconceitos, concepções e estereótipos para se tornar o intérprete do que outras pessoas e projeto de vê-los.



Conflict Kitchen. Bolani Pazi. Afghan takeout. 2011.

los países con los que Estados Unidos se encuentra en conflicto.

The speech of the swans [El discurso de los cisnes] (2011) es un proyecto de participación diseñado específicamente para Porto Alegre – ocurriendo cada domingo en el Parque Redención – que conjuga performatividad y política, utilidad y ocio, realidad y ficción con el fin de explorar la manera en que líderes políticos y mandatarios son capaces de encarnar ideologías y crear incluso mitologías alrededor de su figura.

Los personajes centrales de esta pieza son los presidentes Barack Obama y Hugo Chávez, quienes serán interpretados por dos actores físicamente parecidos al jefe de gobierno de Estados Unidos y al de Venezuela, respectivamente. Durante la bienal, Rubin y Weleski se proponen poner en operación un mecanismo performático conducido por “Obama” y “Chávez”, y abierto a los visitantes mediante dos formas de relacionamiento: un servicio de taxi, y un servicio de paseos en botes de pedal con forma de cisne.

Esta acción estará sucediendo durante algunos fines de semana en el Parque Redención, y dependen de la interacción del público para construir, una y otra vez, la imagen de estos personajes. Los actores pasan de ser receptores de opiniones, prejuicios, concepciones y estereotipos a convertirse en los intérpretes de lo que las demás personas proyectan y ven en ellos.



Conflict Kitchen. Kubideh Kitchen. Iranian takeout. 2011.

The artistic practice of Jon Rubin and Dawn Weleski is strongly connected to their hometown of Pittsburgh, employing participatory strategies for community involvement. Heirs to the projects of the 1960s and 1970s, when food and other everyday activities were used to boost social situations, these strategies have been designed to activate discussion and generate knowledge within a post-industrial context like that of Pittsburgh, which lacks much cultural diversity. Although they both have their own art production, they jointly run *The Waffle Shop* in Pittsburgh, a neighbourhood restaurant where a talk show is organised with diners and broadcast live on the Internet. Two other projects have arisen from this: *The Rooftop Billboard* is a spectacular rooftop advertisement from the building, of which Rubin and Weleski say, “We like to think of the billboard as a system of experimental advertising for conveying stories, thoughts and ideas”; while *Conflict Kitchen* is a take-away food kitchen that only serves the traditional food from countries with which the United States is in conflict.

The speech of the swans (2011) is a participatory project designed specifically for Porto Alegre that happens every Sunday at the Parque Redenção and combines characteristics of performance and politics, usefulness and idleness, reality and fiction to explore the ways in which political leaders and representatives can embody ideologies and even create myths around their own personalities.

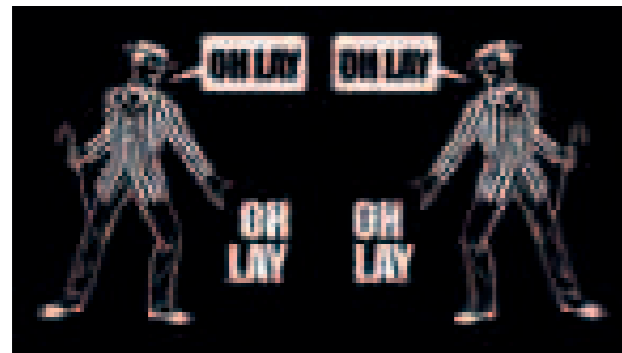
The central characters of this piece are presidents Barack Obama

and Hugo Chávez, who will be interpreted by two actors physically resembling the United States and Venezuelan heads of state. During the *Biennial* Rubin and Weleski propose to set up a performance mechanism led by “Obama” and “Chavez”, which will be open to the public through a tour service in swan-shaped pedalos.

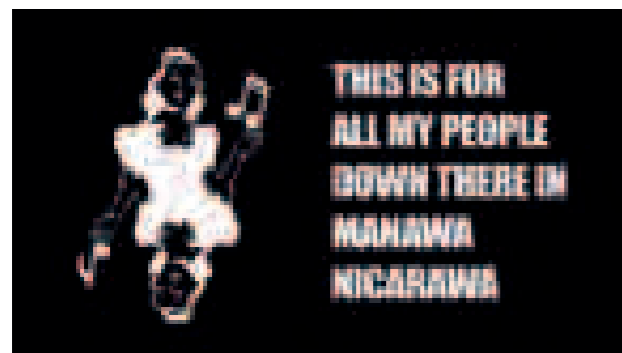
These actions will take place in different parts of the city and will depend on public interaction to construct these characters’ images. The actors move from being receptors of opinions, prejudices, conceptions and stereotypes to become interpreters of what people project and see in them.

Jonathan Harker

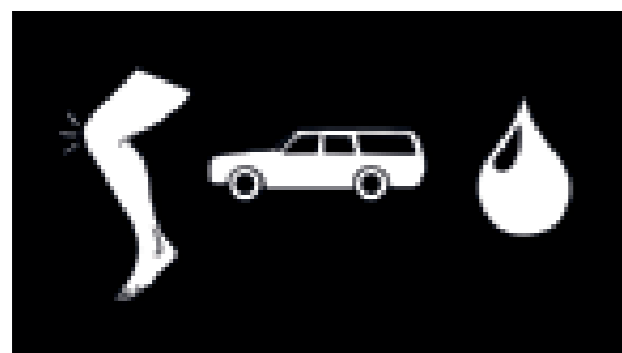
Quito, Equador, 1975. *Vive na Cidade do Panamá, Panamá.*



**A WAS
BIUTIFUL TOWN**



**BEFORE THE
TERREMOTO**



**UNA
HACIENDA
FOR FEW
PESOS DOWN** \$

Awaman: *Manawa Nicarawa*. 2010. Videoanimação. 3'15".



Awaman: *Manawa Nicarawa*. 2010. Videoanimação. 3'15".

As imagens que temos de nosso país e de nossa história – ou as imagens que fazemos de nós mesmos – são sempre construções. Espécies de narrativas que, como lembra Harker, “tentam reconciliar ou ignorar incongruências, imperfeições e ambiguidades em histórias com um início, um meio e um fim, nas quais tudo é claro e todas as peças se encaixam”. A maneira como essas narrativas são produzidas e o modo como aproximam ficção e identidade alimentam a obra do artista, que se vale do humor, do sarcasmo e da ironia para apontar fissuras, dissonâncias e fragilidades nas representações que constituem o nosso imaginário. É o caso da série de postais criados para o Panamá (2001/2011), em que Harker se transveste de diferentes personagens, figurando em meio às “riquezas” e aos “apelos turísticos” locais. A presença do artista e um certo elemento performático são recorrentes em seus trabalhos, sejam eles formalizados em vídeo ou fotografia. É o caso de outras duas obras em que a imagem do Panamá também é evocada:

Tomem distância (2002), em que o artista coloca uma minicâmera na boca e canta o hino nacional até vomitar, e *Arednab al a Otnemaruj* (2004), outra tomada em que a boca do artista aparece em primeiro plano, dessa vez recitando o juramento à bandeira ao contrário.

Manágua, Nicarágua é um *foxtrot* composto pelos americanos Irving Fields e Albert Gamse. Lançado em 1946, durante a idade de ouro da capital nicaraguense, obteve enorme sucesso à época e até hoje alimenta o imaginário nacional. Convidado a participar de uma exposição sobre a cidade de Manágua, Jonathan Harker – com a colaboração dos músicos Iñaki Iriberry e Rodrigo Sánchez – apropriou-se da canção para criar um novo *hit*. Introduziu pequenas alterações na letra, como a mudança do tempo verbal, transformou o arranjo e produziu um videoclipe, animando a música por meio de um bem-humorado jogo de palavras e imagens. Em inglês e espanhol, os versos de *Awaman: Manawa, Nicarawa* (2010) celebram um idealizado paraíso tropical, de clima



Postales de Panamá [Postais do Panamá]. 2001 ao presente.

quente, natureza farta, mulheres fáceis, pouco trabalho e muita festa – “for a few pesos down” ou “a preço de banana”. A imagem caricata, repleta de clichês, reflete o olhar estrangeiro sobre o país. Ao mesmo tempo, evoca a exploração e as desigualdades presentes na conturbada relação entre os Estados Unidos e a Nicarágua, que por décadas sofreu intervenções diretas do governo norte-americano.

Las imágenes que tenemos de nuestro país y de nuestra historia – o las imágenes que hacemos de nosotros mismos – son siempre construcciones. Narrativas que, como nos recuerda Harker, “intentan reconciliar o ignorar incongruencias, imperfecciones y ambigüedades en historias con un inicio, un medio y un fin, en las cuales todo es claro y todas las piezas se encajan”. La manera en como esas narrativas son producidas y la forma en que aproximan ficción e identidad alimentan la obra del artista, que se vale del humor, del sarcasmo y de la ironía para apuntar las fisuras, las disonancias y las fragilidades en las representaciones que constituyen nuestro imaginario. Es el caso de una serie de postales creadas para el Panamá (2001/2011), en que Harker se transforma

en diferentes personajes, apareciendo en medio de “riquezas” y las “bellezas turísticas” locales. La presencia del artista y la calidad performática es recurrente en su trabajo, sean ellos formalizados a través del video o de la fotografía. Es el caso de dos obras en que la imagen de Panamá también es evocada: *Tomen distancia* (2002), en que el artista coloca una minúscula cámara en la boca y canta el himno nacional hasta vomitar, y *Arednab al a Otnemaruj* (2004), otra tomada en que la boca del artista aparece en primer plano, esta vez recitando el juramento a la bandera del revés.

Managua, Nicaragua es un foxtro compuesto por los americanos Irving Fields y Albert Gamse. Lanzado en 1946, durante la edad de oro de la capital nicaragüense, obtuvo enorme suceso en la época y hoy día alimenta el imaginario nacional. Invitado a participar de una exposición sobre la ciudad de Managua, Jonathan Harker – en colaboración con los músicos Iñaki Iriberry y Rodrigo Sánchez – se apropió de la canción para crear un nuevo *hit*. Introdujo pequeñas alteraciones a la letra, como el cambio en el tiempo verbal, transformó el arreglo y produjo un videoclip, animando la música a través de un humorístico juego de palabras y de imágenes. En inglés y en español, los versos de *Manawa, Nicarawa* (2010) celebran un idealizado paraíso tropical, de clima caluroso, exuberante naturaleza, mujeres fáciles, poco trabajo y mucha fiesta – “for a few pesos down”, o “por unos pocos pesos”. La imagen caricaturizada, repleta de clichés, refleja la mirada extranjera sobre el país. Al mismo



Postales de Panamá [Postais do Panamá]. 2001 ao presente.

tiempo evoca las desigualdades presentes en la conturbada relación entre los Estados Unidos y Nicaragua, que por décadas sufrió intervenciones directas del gobierno norteamericano.

The images we have of our country and our history – or the images we make of ourselves – are always constructions. They are kinds of narratives which, as Harker says, “attempt to reconcile or ignore incongruences, imperfections and ambiguities in stories with a beginning, middle and end, in which everything is clear and all the parts fit together”. The way in which these narratives are produced and their proximity with fiction and identity are the ideas behind the artist’s work, using humour, sarcasm and irony to point out the cracks, dissonances and fragilities in the representations that make up our imagination. One example is the series of postcards made for Panama (2001 to 2011), in which Harker dresses up as different characters and appears amidst the local “treasures” and “tourist attractions”. The artist’s presence and a certain degree of performance are common features of his works, in both video or photography. The image of Panama is also invoked in two other works: *Tomen distancia* (2002), in which the artist puts a micro camera in his mouth and sings the national anthem until he vomits, and *Arednab al a*

Otnemaruj (2004), another work featuring the artist’s mouth this time reciting the allegiance to the flag backwards.

Managua, Nicaragua is a famous foxtro composed by the Americans Irving Fields and Albert Gamse. First heard in 1946 during the golden age of the Nicaraguan capital, it met with huge success at the time and still forms part of the national imagery today. Jonathan Harker was invited to take part in an exhibition about the city of Managua, and in collaboration with the musicians Iñaki Iriberry and Rodrigo Sánchez appropriated the song to create a new hit, adding slight modifications to the lyrics, such as changing verb tenses, transforming the arrangement and producing a music video animating the song through an amusing play of words and images. The English and Spanish verses of *Manawa, Nicarawa* (2010) celebrate an idealised tropical paradise with a warm climate, abundant nature, easy women, little work and much partying – “for a few pesos down”, or “the price of a banana”. The satirical imagery is filled with clichés, reflecting a foreign perception of the country, while at the same time evoking the exploitation and inequalities in the difficult relations between the United States and Nicaragua, which experienced direct interventions by the North American government for decades.

José Toirac Meira Marrero

Havana, Cuba, 1966 e 1969. Vivem em Havana.



Memorias en desarrollo [Memórias em desenvolvimento]. 2011. Vídeo. 11'42".

A dupla José Toirac e Meira Marrero possui um grande conjunto de trabalhos que aborda a construção do ideário nacional cubano. Em sua trajetória, é recorrente a desconstrução da história oficial de Cuba a partir dos mais destacados símbolos da nação, como a imagem do cavalo do herói revolucionário José Martí correndo sem rumo, como o próprio país, depois que o cavaleiro foi morto em batalha. As pinturas, as instalações e os vídeos da dupla abordam questões políticas e sociais de Cuba com um tom irônico e satírico. Em *Galeria dos ex-presidentes*, uma série de pinturas de todos os presidentes de Cuba de 1869 até 2006 é apresentada ao lado de um prego na parede esperando a

colocação do próximo retrato. A obra não foi mostrada em Cuba porque Fidel Castro não poderia estar na mesma linha dos outros presidentes, uma vez que ele refundou o Estado e precisaria de destaque. Já *Opus* é um vídeo editado de um único discurso de Fidel Castro em que aparecem apenas números na tela e a voz de Fidel os pronunciando. É uma definição da nação por meio de estatísticas esvaziadas, uma estratégia frequentemente usada pelo governo para ressaltar os principais feitos da revolução. A evocação de imagens históricas a partir de edições e justaposições provocativas são características do trabalho da dupla. Toirac e Meira possuem uma obra que questiona a pertinência atual e a validade das



Cuba: 1869-2006. 2006. Pintura.

utopias políticas e das promessas de salvação do regime socialista e do consumismo capitalista.

É mundialmente conhecida a campanha de alfabetização massiva que Cuba promoveu nos anos 1960 e que quase erradicou o analfabetismo na ilha. O bom nível educacional cubano é um dos traços marcantes da identidade nacional do país. Inclusive a prática cubana de transmissão de conhecimentos e experiências – de fundamental importância para o desenvolvimento de qualquer nação – foi exportada para outros países latino-americanos. O trabalho de José Toirac e Meira Marrero aborda a educação de crianças do território cubano, particularmente a partir da Escola Primária, Angela Landa, local em que seus filhos estudaram. O trabalho, composto de vídeo e fotografias, mostra a história e as memórias de um grupo de 20 estudantes que conviveram durante sete anos, de 2001 a 2008 (ano da conclusão do curso). Entrevistas e depoimentos de familiares, dos alunos e dos principais professores, inclusive o de português, revelam o modo como as relações entre a escola e a história do país se desenvolvem. Além de beleza e poesia, a obra revela os sonhos e as expectativas que a educação e a sociedade cubanas plantaram nessas crianças enquanto as ensinavam a ler, escrever e contar. Em *Memorias en desarrollo* podemos compreender não apenas o sistema educativo de um país que fez dele um dos pilares fundamentais de sua projeção internacional, mas a própria nação cubana.

El dúo José Toirac y Meira Marrero posee un gran conjunto de trabajos que aborda la construcción del ideario nacional cubano. En su trayectoria, es recurrente la deconstrucción de la historia oficial de Cuba a partir de los más destacados símbolos de la nación, como la imagen del caballo del héroe revolucionario José Martí corriendo sin rumbo, como el propio país, después de que el caballero fuera muerto en batalla. Las pinturas, las instalaciones y los videos del dúo abordan cuestiones políticas y sociales de Cuba con un tono irónico y satírico. En *Galería de los ex presidentes*, una serie de pinturas de todos los presidentes de Cuba, desde 1869 hasta 2006, es exhibida junto a un clavo, en la pared, esperando el próximo retrato. La obra no fue expuesta en Cuba porque Fidel Castro no podría estar en la misma línea de los otros presidentes, una vez que él refundó el Estado y tendría que destacarse más. Ya *Opus* es un video editado de un único discurso de Fidel Castro en que aparecen apenas números en la pantalla y la voz de Fidel pronunciándolos. Es una definición de la nación por intermedio de las estadísticas vacías, una estrategia frecuentemente usada por el gobierno para resaltar los principales hechos de la revolución. La evocación de las imágenes históricas a partir de ediciones y superposiciones provocativas son características

de su trabajo. Toirac y Meira poseen una obra que cuestiona la pertinencia actual, la validez de las utopías políticas y de las promesas de salvación del régimen socialista y del consumismo capitalista.

Es mundialmente conocida la masiva campaña de alfabetización que Cuba promovió en los años 1960 que casi erradicó el analfabetismo de la isla. El excelente nivel educacional cubano es una de las marcas de la identidad nacional del país. Inclusive la práctica cubana de transmisión de conocimiento y experiencia – de fundamental importancia para el desarrollo de cualquier nación – fue exportada para otros países latinoamericanos. El trabajo de José Toirac y Meira Marrero aborda la educación de los niños del territorio cubano, particularmente de la escuela primaria, Angela Landa, lugar en que sus hijos estudiaron. El trabajo, compuesto por video y fotografías, muestra las historias y las memorias de un grupo de 20 estudiantes que convivieron durante siete años, de 2001 a 2008 (año de conclusión del curso). Entrevistas y testimonios de familiares, de los alumnos y de los principales profesores, inclusive el de lengua portuguesa, revelan la manera como se desarrollaron las relaciones entre la escuela y la historia del país. Más allá de la belleza y de la poesía, la obra revela los sueños y las expectativas que la educación y la sociedad cubanas plantaron en esos niños que enseñaban a leer, escribir y contar. En *Memorias en desarrollo* podemos comprender no apenas el sistema educativo de un país que hizo de ellos uno de los pilares fundamentales de su proyección internacional, sino, la propia nación cubana.

Jose Toirac and Meira Marrero have produced a large body of work addressing the construction of Cuban national ideology. They often refer to a deconstruction of the official history of Cuba based on the most distinctive symbols of the nation, such as the image of the revolutionary hero José Martí's horse galloping aimlessly, like the country itself, after its rider was killed in battle. Their paintings, installations and videos address Cuban social and political issues ironically and satirically. *Galería de los Ex-presidentes* is a series of paintings of all the Cuban presidents from 1869 to 2006, presented next to a nail on the wall waiting for the next portrait. The work was not shown in Cuba because Fidel Castro could not be on the same line as the other presidents, since he had re-founded the state and needed to be singled out. *Opus* is an edited video from a speech by Fidel Castro in which the screen shows only numbers with the voice of Fidel pronouncing them, as the definition of the nation through empty statistics, the frequent government strategy for emphasising the main achievements of the revolution. The evocation of historic images based on provocative editing and juxtaposition are characteristic features of Toirac and Meira's work, which questions the current relevance and validity of political utopias and the promises of salvation from the socialist regime and capitalist consumerism.

Cuba's massive literacy campaign of the 1960s is world famous for almost eradicating illiteracy on the island. The high standard of Cuban education is one of the landmarks of the country's national identity. The Cuban practice of sharing knowledge and experience – of fundamental importance for the development of any nation –



Memorias en desarrollo [Memórias em desenvolvimento]. 2011. Vídeo. 11'42".

was also exported to other Latin American countries. The work of Jose Toirac and Meira Marrero deals with the education of children in Cuba, based particularly on the Angela Landa Primary School, where their children study. The work consists of video and photographs showing the history and memories of a group of 20 pupils who studied together for seven years from 2001 to 2008 (the year of the end of the course). Statements and interviews with family members, the pupils and the main teachers, including the Portuguese teacher, reveal how the relationships between the school and the history of the country developed. Besides its beauty and poetry, the work reveals the dreams and expectations implanted in these children by Cuban education and society while they were learning to read, write and count. *Memorias en desarrollo* [Memories in development] allows us to understand not just the education system of a country that makes it one of the fundamental pillars of its international reputation, but also the Cuban nation itself.

[C. A.]

Juan Manuel Echavarría

Medellín, Colômbia, 1947. Vive em Bogotá, Colômbia.



Corte de florero (Orquis Negrilensis). 1997. Fotografia.



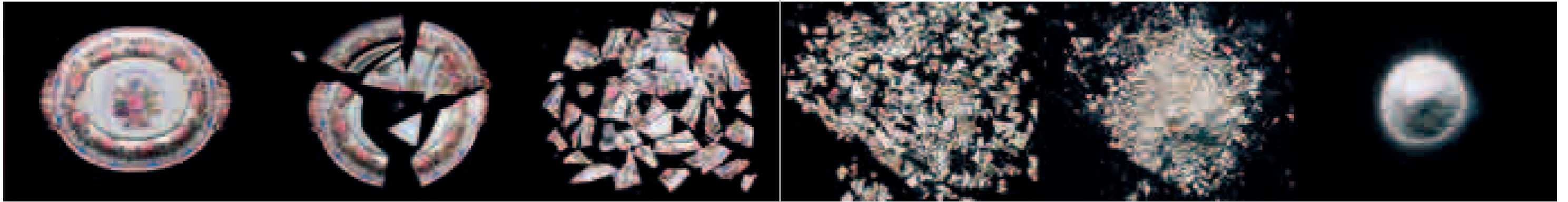
Bocas de ceniza [Bocas de cinza]. 2003/2004. Vídeo transferido para DVD. 18'15".

Após uma extensa carreira como escritor, Echavarría, “afogado em imagens literárias”, decide dedicar-se à arte em meados dos anos 1990. Uma de suas primeiras séries fotográficas, chamada *Corte de florero* [Corte de vaso] (1997), referenciava formalmente as lâminas botânicas realizadas pelos viajantes científicos europeus na América, mas as flores de Echavarría, de grande beleza e elegância formal, eram realizadas com ossos humanos, estabelecendo uma relação direta entre colonização, segregação e violência. Desde então, o trabalho de Echavarría é centrado em alegorizar a violência política da Colômbia através de seus efeitos no corpo social. Nos últimos anos, Echavarría trabalhou com os chamados, de forma eufemística, “atores do conflito”: jovens ex-guerrilheiros ou ex-paramilitares em programas de reinserção social, dando-lhes a oportunidade de expressarem suas vivências de guerra em forma de pinturas e desenhos, em uma operação de catarse terapêutica que resulta em imagens comoventes.

Bocas de ceniza (2003/2004) consiste numa série de oito vídeos nos quais diferentes pessoas cantam à capela sua tragédia pessoal. Todos estes homens e mulheres são

vítimas da violência e do deslocamento forçado como resultado da guerra interna na Colômbia, que já dura meio século, envolvendo a guerrilha, o exército e os paramilitares. Nas últimas décadas, essa luta pelo controle do território tem sido financiada pelo dinheiro das drogas e tem como vítima principal a população civil desarmada. Como se fossem jograis ou cantores, os cantos de *Bocas de ceniza* inscrevem-se na cultura popular preservando a história através da tradição oral. Mas, neste caso, são histórias pontuais e específicas, singularizando a tragédia numa sociedade em que esta é tão recorrente que se dissolve nas estatísticas. Echavarría se refere à sua vontade de dar voz àqueles que não a tem. Neste sentido, esses cantos pessoais podem ser vistos como micro-histórias dos esquecidos que, contradizem a história triunfalista expressada nos hinos nacionais.

Tras una larga carrera como escritor, Echavarría, “ahogado en imágenes literarias” decide dedicarse al arte a mediados de los años noventa. Una de sus primeras series fotográficas, titulada *Corte*



Bandeja de Bolívar. 1999. Vídeo.

de florero (1997), referenciaba formalmente las láminas botánicas realizadas por los viajeros científicos europeos en América, pero las flores de Echavarría, de gran belleza y elegancia formal, eran realizadas con huesos humanos, estableciendo una relación directa entre colonización, segregación y violencia. Desde entonces, el trabajo de Echavarría se ha centrado en alegorizar la violencia política de Colombia a través de sus efectos en el cuerpo social. En los últimos años, Echavarría ha trabajado con los eufamísticamente llamados “actores del conflicto”, jóvenes ex-guerrilleros o ex-paramilitares en programas de reinserción en la sociedad, dándoles la oportunidad de que expresen sus vivencias de guerra en forma de pinturas y dibujos, en una operación de catarsis terapéutica que resulta en imágenes conmovedoras.

Bocas de Ceniza (2003/2004) consiste en una serie de ocho videos en los que diferentes personas cantan *a capella* su tragedia personal. Todos estos hombres y mujeres son víctimas de la violencia y el desplazamiento forzado como resultado de la guerra interna en Colombia que dura ya medio siglo y que involucra a la guerrilla, el ejército y los paramilitares. En las últimas décadas esta interminable lucha por el control del territorio ha sido financiada por el dinero de la droga, y tiene como víctima principal a la población civil desarmada. Como si se tratara de juglares o cantores, los cantos de *Bocas de Ceniza* se inscriben en la costumbre popular de preservar la historia a través de la tradición oral. Sólo que en este caso son historias puntuales y específicas, singularizando la tragedia en una sociedad en donde ésta es tan recurrente que se disuelve en la estadística. Echavarría se ha referido a su voluntad de darle voz a aquellos que no la tienen. En este sentido, estos cantos personales pueden ser vistos como micro-historias de los olvidados, que contradicen la historia triunfalista expresada en los himnos nacionales.

direct relationship between colonisation, segregation and violence. Echavarría's work since then has been concerned with allegories of political violence in Colombia through its effects on society. In recent years, Echavarría has been working with what might euphemistically be called “actors in the conflict”: young ex-guerrillas or ex-paramilitaries in social rehabilitation programs, allowing them to express their experiences of war in paintings and drawings through a cathartic therapeutic operation which produces poignant images.

Bocas de ceniza [Mouths of ash] (2003/2004) consists of a series of eight videos with different people singing *a cappella* of their personal tragedy. All these men and women are victims of violence and forced displacement as a result of the internal war in Colombia, which has already lasted half a century and involves guerrillas, the army and the paramilitaries. In recent decades this struggle for control of territory has been financed by drug money, and its main victims have been the unarmed civilian population. Like jesters or singers, the *Bocas de Ceniza* songs evoke the preservation of history in popular culture through oral tradition. But in this case they are specific and particular histories, singling out the tragedy in a society where it is so recurrent that it gets lost in statistics. Echavarría mentions his desire to give voice to those who have none. In this sense these personal songs can be seen as micro-histories of the forgotten, contradicting the triumphalist history conveyed by national anthems.

[J . R .]

In the mid-1990s after a long career as a writer, Echavarría, “drowned in literary imagery”, decided to devote himself to art. One of his first photographic series, called *Corte de florero* [Flower cut vase] (1997), made a formal reference to botanical drawings by European scientific travellers in America, but Echavarría's very beautiful, formally elegant flowers were made from human bones, establishing a

Kajsa Dahlberg

Gotemburgo, Suécia, 1973. Vive em Malmö, Suécia.



We notice no disturbances, all are happy and friendly [Não notamos distúrbios, todos estão felizes e são amigáveis]. 2010. Instalação. Cartões postais.

O estudo e a observação que Kajsa Dahlberg realiza da sociedade se vê refletido nos seus filmes e em suas instalações, nas quais aborda temáticas de identidade, discussões de gênero, definições de papéis e assuntos sobre o pertencimento. Por meio do feminismo, expõe discursos que defendem o papel da mulher com relação a assuntos com foco principalmente no gênero masculino (pornografia, trabalhos que requerem força etc.). Sendo o feminismo um tópico recorrente durante o século XX, Dahlberg o incorpora e estuda através do seu processo criativo, evidenciando a relação que uma mulher enfrenta como indivíduo ou como parte de um coletivo. Sua prática tem como base o desenvolvimento de diligentes investigações, nas quais a recompilação de material e informações são matérias-primas para suas criações. Assim, ela elabora interessantes dispositivos de exibição, em que incorpora elementos

característicos do arquivo, ampliando seu suporte de obra visual em direção a formas adjacentes com esta prática que guarda a memória. A artista representa um dos discursos atuais que promovem a reflexão com relação às minorias – tanto como indivíduos como pertencentes a comunidades – que, socialmente, encontram-se discriminadas.

We notice no disturbances, all are happy and friendly [Não notamos distúrbios, todos estão felizes e são amigáveis] (2010) é uma recompilação de quinhentos postais enviados por turistas, imigrantes e viajantes desde a cidade de Jerusalém à Suécia, entre 22 de abril de 1911 e 24 de janeiro de 1999. Dahlberg recopila em barracas de segunda mão, colecionadores e feiras de selos e postais na Suécia quase um século de correspondência, e busca retratar se as mensagens contidas nestes postais se relacionam ou não com os

desenvolvimentos políticos em Jerusalém. Aproximando-a de uma prática em torno do arquivo, essa obra não trata de nostalgia nem de uma defesa pró-israelita, mas, sim, de transcrever a imagem da cidade de Jerusalém vista e contada através das centenas de postais exibidos. Como fala a artista: não se trata somente de uma tradução das mensagens, trata-se também do direito de autor do postal e o nome do selo, já que isto nos indica algo sobre a geopolítica de Jerusalém e sobre seus direitos de exigir um espaço. Os postais foram classificados a partir das mensagens que contêm: imigrantes que encontraram a terra sagrada, aqueles que sentiam falta do seu lar, aqueles que escreviam desde a Palestina e aqueles que escreviam desde Israel, entre outros.

El estudio y observación que Kajsa Dahlberg realiza de la sociedad se ve reflejado en sus filmes e instalaciones donde aborda temáticas de identidad, discusiones de género, definiciones de roles y asuntos de pertenencia. Por medio del feminismo expone discursos que defienden el rol de la mujer en relación a asuntos que se enfocan principalmente en el género masculino (pornografía, trabajos que requieren fuerza etc.). Siendo el feminismo un tópico recurrente durante el siglo XX, Dahlberg lo incorpora y estudia por medio de su proceso creativo evidenciando la relación que una mujer enfrenta como individuo o como parte de un colectivo. Su práctica tiene como base el desarrollo de acuciosas investigaciones donde la recopilación de material e información son materia prima para sus creaciones. Así, ella elabora interesantes dispositivos de exhibición donde incorpora elementos característicos del archivo, ampliando su soporte de obra visual hacia formas que colindan con esta práctica que guarda la memoria. La artista representa uno de los discursos actuales que promueven la reflexión en torno a minorías – tanto como individuos o pertenecientes a comunidades – que, socialmente, se encuentran discriminadas.

We notice no disturbances, all are happy and friendly [No notamos disturbios, todos están felices y son amigables] (2010) es una recopilación de quinientas postales enviadas por turistas, inmigrantes y viajeros desde la ciudad de Jerusalén a Suecia entre el 22/04/1911 y 24/01/1999. Dahlberg recopila desde tiendas de segunda mano, coleccionistas y ferias de sellos y postales en Suecia, casi un siglo de correspondencia que busca retratar si los mensajes contenidos en dichas postales se relacionan o no, con los desarrollos políticos de Jerusalén. Aproximándose a una práctica en torno al archivo, esta obra no trata de nostalgia ni de una defensa pro-israelí sino más bien de transcribir la imagen de la ciudad de Jerusalén vista y contada a través de las cientos de postales exhibidas. Como dice la artista: no sólo se trata de una traducción de los mensajes, sino que, también del derecho de autor de la postal y el nombre de la estampilla, ya que esto nos indica algo sobre la geopolítica de Jerusalén y sobre sus derechos de exigir un espacio. Las postales han sido clasificadas según los

mensajes que contienen: emigrantes que encontraron la tierra sagrada, aquellos que extrañaban el hogar, aquellos que escribían desde Palestina y quienes escribían desde Israel, entre otros.

Kajsa Dahlberg's studies and observation of society are reflected in her films and installations, addressing issues of identity, gender, role definition and subjects concerned with belonging. Through feminism she reveals discussions that defend the role of women in relation to subjects focused mainly at men (pornography, heavy work etc.). As a recurring topic throughout the 20th century, Dahlberg incorporates and studies feminism through her creative practice, demonstrating the relationships faced by women as individuals or as part of a group. Her practice is based on the development of attentive investigation involving recompilation of material and information as raw material for her works, developing interesting exhibition practices that incorporate the characteristics of an archive and expanding its support for the visual work towards similar ways of retaining things in the memory. The artist represents one of the current discourses promoting reflection in relation to minorities – both as individuals and in communities – which are socially discriminated.

We notice no disturbances, all are happy and friendly (2010) is a compilation of 500 postcards sent from Jerusalem to Sweden by tourists, immigrants and travellers between April 22, 1911 and January 24, 1999. Dahlberg has compiled almost a century of correspondence from second-hand stalls, collectors and stamp and postcard fairs in Sweden, seeking to portray whether or not the messages in these postcards relate to political developments in Jerusalem. Similar to archival practice, this work is not about nostalgia or taking a pro-Israel stance, but instead seeks to transcribe the image of the city of Jerusalem seen and told through the hundreds of postcards on display. As the artist says, this is not just a translation of the messages but also of the rights of the author of the card and the name of the stamp, since these tell us something about the geopolitics of Jerusalem and its rights to demand a space. The postcards have been classified according to the messages they contain: immigrants finding the promised land, those who felt out of place, those writing from Palestine and others writing from Israel.

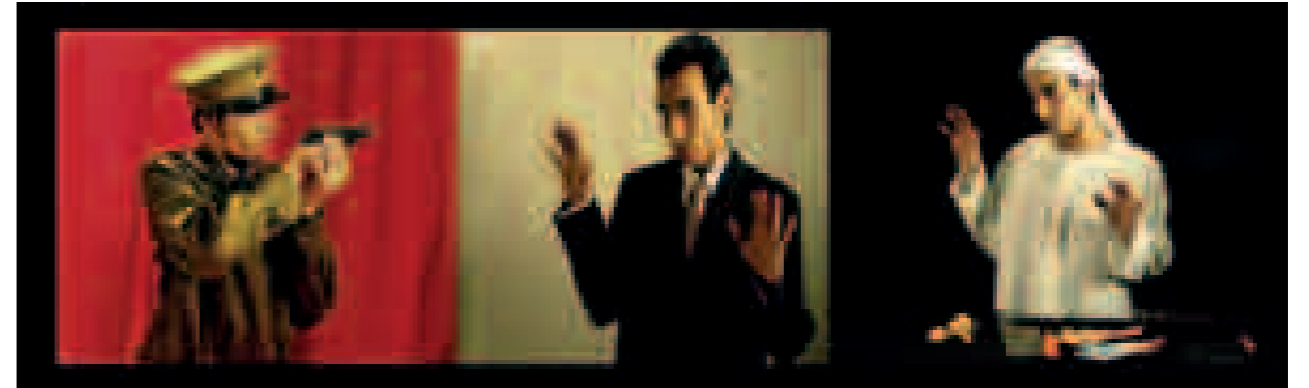
(R. T.)



We notice no disturbances, all are happy and friendly [Não notamos distúrbios, todos estão felizes e são amigáveis]. 2010. Detalhe. Instalação. Cartões postais.

Khaled Hafez

Cairo, Egito, 1963. Vive no Cairo.



Revolution [Revolução]. 2006. Videoinstalação. 4'.

A biografia de Hafez tem estado vinculada a uma contingência política local, mas de caráter internacional; sua obra reflete o profundo interesse nas mudanças sociais, consequência de experiências militares e políticas, que o Egito e o Oriente Médio vêm sofrendo durante as últimas quatro décadas. Visualmente influenciado por Rauschenberg, sua prática conceitual tem sido conjugar seu interesse pela fatura, encontrando um equilíbrio entre ambos. Tanto seus vídeos quanto suas pinturas refletem a metamorfose da imagem e usam a colagem como técnica discursiva, assumindo este processo como consequência da sua vida no Egito, onde em tempos de Nasser, a reciclagem era importante. Apesar dos vídeos e das pinturas se centrarem na identidade, o fazem a partir de diferentes facetas do artista; suas pinturas falam do Egito, antigo e atual, enquanto o foco dos seus vídeos se concentra em assuntos de sua identidade árabe-islâmica. Em ambos os casos, usa iconografias do Egito antigo e de super-heróis americanos; por exemplo, faz com que a Deusa Anubis fique metamorfoseada com Batman e a Deusa Bastet com a Mulher-gato. Mediante esse jogo, o artista realiza a tentativa de romper as barreiras entre leste e oeste, entre passado e presente, entre sagrado e profano.

11.02.2011 (2011) corresponde à data do triunfo de uma revolução, com a queda de Mubarak, no Egito. A obra é dividida em: *11.02.2011: the video diaries*, três projeções de vídeo que representam o diário pessoal do artista, que participou dessa revolução; e *11.02.2011: the photodiaries*, uma série de dez fotografias que representa um diário “no tempo” de todas as pessoas que estiveram ali. A obra é uma reflexão diante das novas gerações de artistas comprometidos politicamente, com quem o artista compartilhou os 18 dias de revolução na praça Tahrir, no Cairo. A dignidade e o orgulho desses jovens artistas são os catalisadores dessa obra.

Revolution (2006). Hafez expõe ironicamente nesta instalação as ideias de igualdade social, liberdade e unidade, prometidas há quase meio século. As três imagens projetadas simultaneamente interagem entre si, revelando no protagonista as queixas de uma sociedade que ainda não democratizou suas políticas governamentais e que continua sobre a dependência econômica das corporações transnacionais, somado a um fundamentalismo religioso de identidade nacional, que os mantém, já sem esperança de uma revolução, no limite de uma guerra civil. Cada uma das imagens está situada num telão de fundo colorido e, juntas, compõem a bandeira nacional do Egito.



11.02.2011: the photodiaries [11.02.2011: os fotodiários]. 2011. Série fotográfica. 40 x 33 cm.

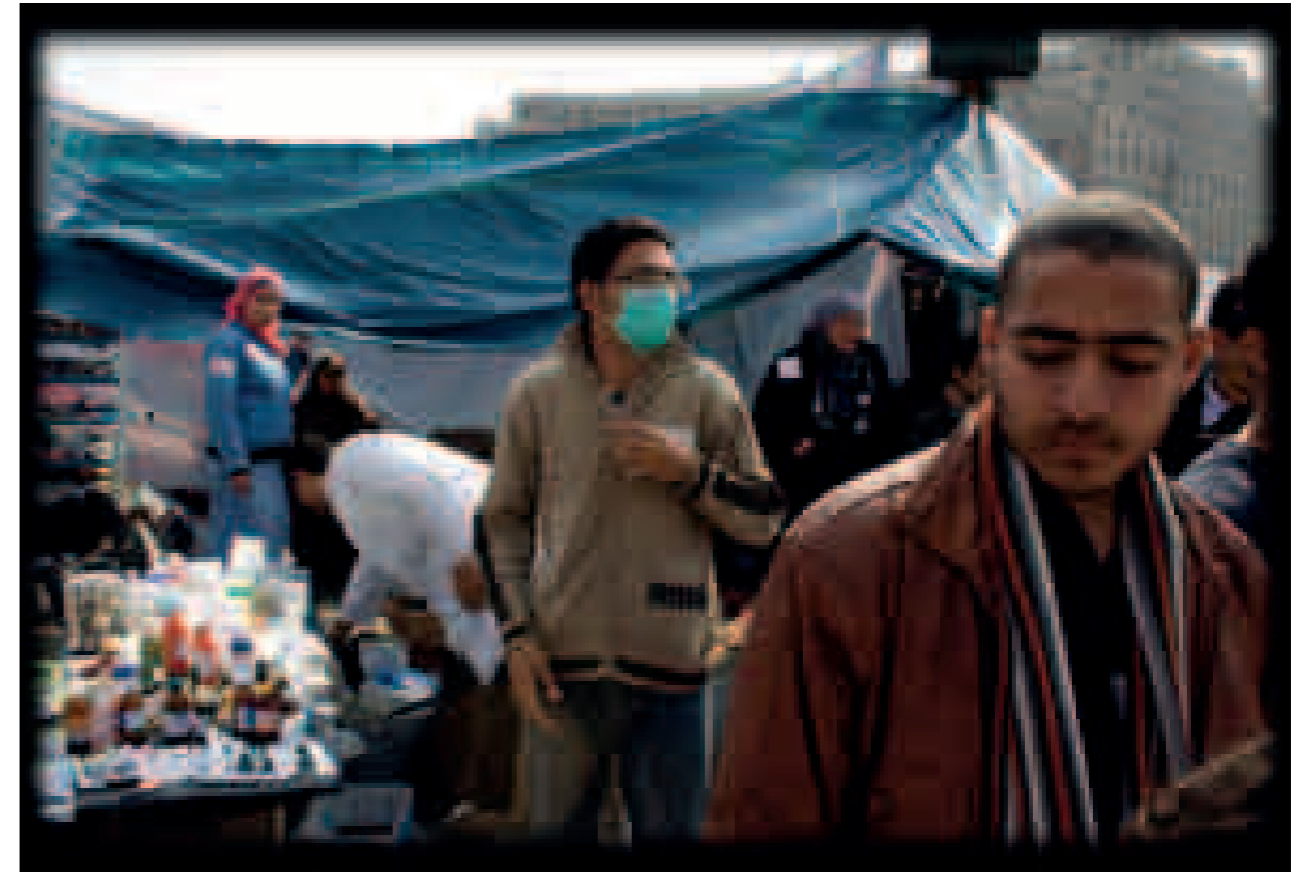
La biografía de Hafez ha estado vinculada con una contingencia política local de carácter internacional; su obra refleja el profundo interés en los cambios sociales, consecuencia de experimentos militares y políticos, que Egipto y el Medio Oriente han sufrido durante las últimas cuatro décadas. Visualmente influenciado por Rauschenberg, su práctica conceptual ha sabido conjugar su interés por la factura encontrando un balance entre ambos. Tanto sus videos como sus pinturas, reflejan la metamorfosis de la imagen y usan el collage como técnica discursiva, asumiendo esto como un efecto de su vida en Egipto donde en tiempos de Nasser el reciclaje era importante. A pesar que tanto los videos como sus pinturas se centran en la identidad, lo hacen desde diferentes facetas del artista; sus pinturas hablan del Egipto antiguo y de hoy, mientras el foco de sus videos se concentra en asuntos de su identidad Árabe-Islámica. En ambos casos usa iconografías de Egipto antiguo y de superhéroes americanos, por ejemplo hace que la Diosa Anubis metamorfosee en Batman y la Diosa Bastet en Catwoman. Mediante este juego el artista intenta romper las barreras entre este y oeste, entre pasado y presente y entre sagrado y profano.

11.02.2011 (2011), corresponde a la fecha del triunfo de una revolución, con la caída de Mubarak en Egipto. La obra se divide en: *11.02.2011: the video diaries*, consta de tres proyecciones de video que representan el diario personal del artista quien participó de esta revolución. Y *11.02.2011: the photodiaries*, una serie de diez

fotografías que representan un diario “en el tiempo” de todas las personas que estuvieron allí. La obra es una reflexión frente a las nuevas generaciones de artistas comprometidos políticamente, con quienes el artista compartió los dieciocho días de revolución en la plaza Tahrir en El Cairo. La dignidad y orgullo de estos artistas jóvenes son el catalizador de esta obra.

Revolution [Revolución] (2006). Hafez expone irónicamente en esta instalación las ideas de equidad social, libertad y unidad prometidas casi medio siglo atrás. Las tres imágenes proyectadas simultáneamente interactúan entre sí, develando en el protagonista las quejas de una sociedad que no ha democratizado sus políticas gubernamentales y que persiste bajo la dependencia económica de las corporaciones transnacionales, sumado a un fundamentalismo religioso de identidad nacional, que los mantiene, ya sin la esperanza de la revolución, al límite de una guerra civil. Cada una de las imágenes está situada en un telón de fondo de color, que juntos componen la bandera nacional de Egipto.

Hafez’s art background has been related to local political contingency, but with an international character; his work reflects deep interest in the social changes resulting from military and



11.02.2011: the photodiaries [11.02.2011: os fotodiários]. 2011. Série fotográfica. 40 x 33 cm.

political experiences in Egypt and the Middle East during the past four decades. Visually influenced by Rauschenberg, his conceptual practice is combined with his interest in making, to form a balance between the two. Videos and paintings alike reflect the metamorphosis of image through the discursive technique of collage, arising out of living in Egypt at a time when recycling was important during Nasser’s government. Although the videos and paintings concentrate on identity, they display different facets of the artist; his paintings address ancient and contemporary Egypt, while his videos concentrate on aspects of Arab-Islamic identity. In both cases he uses imagery from ancient Egypt and American super-hero comics; such as the goddess Anubis metamorphosing into Batman, and the goddess Bastet into Cat woman. In this way the artist tries to break down the barriers between east and west, past and present, sacred and profane.

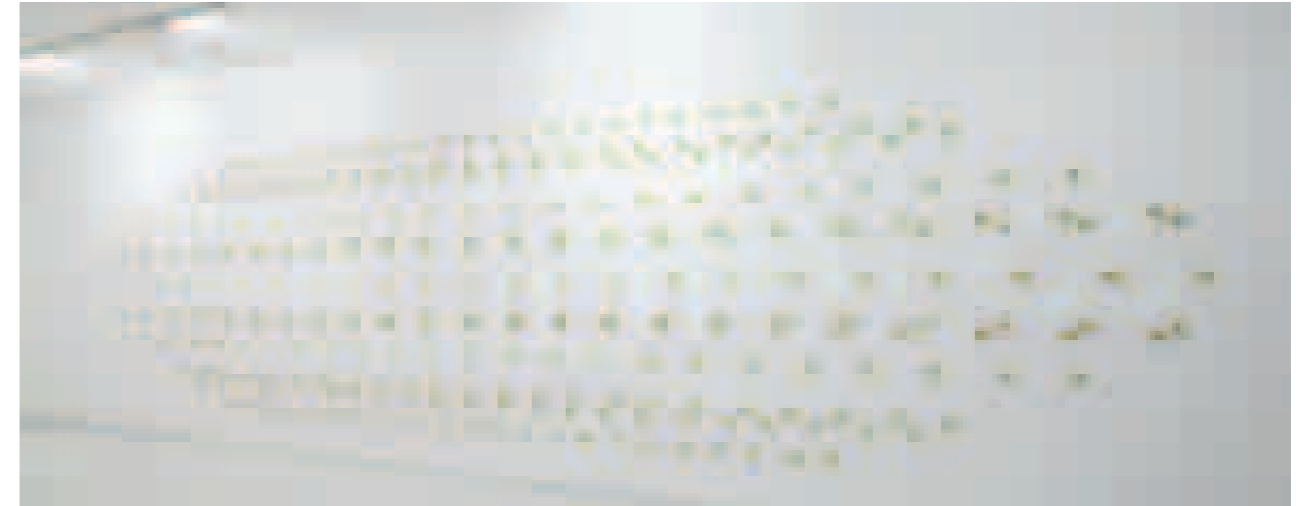
11.02.2011 (2011) corresponds to the date of the triumph of a revolution, with the fall of Mubarak in Egypt. The work is divided into *11.02.2011: the video diaries*, three video projections of the personal diary of the artist, who took part in that revolution; and *11.02.2011: the photodiaries*, a series of 10 photographs depicting a diary “in time” of all the people who were there. The work is a reflection upon the new generations of politically committed artists, with whom the artist shared the 18 days of revolution in Tahrir square in Cairo. The dignity and pride of these young artists are the catalysers of this work.

Revolution, 2006. In this installation Hafez ironically shows the ideas of social equality, liberty and unity promised for almost half a century. The three simultaneously projected images interact with each other to reveal the complaints of the society which has still not democratized its governmental policies and continues to be economically dependent on transnational corporations, together with the religious fundamentalism of national identity, which without hope of a revolution keeps it on the brink of civil war. The images are shown on coloured screens which together form the national flag of Egypt.

[A. T.]

Lais Myrrha

Belo Horizonte, Brasil, 1974. Vive em São Paulo, Brasil.



Onde nunca anoitece. 2009. Instalação.

É da desconfiância sobre a capacidade da cartografia representar o mundo que o trabalho de Lais Myrrha trata. O apagamento físico e simbólico, procedimento recorrente em sua obra, se dá também em relação aos mapas. Trata-se da dissolução não apenas das fronteiras presentes nos continentes e mares, mas das impressões sobre papel de atlas geográficos. Como se a “provisoriedade” das representações cartográficas, principalmente nos mapas políticos, invalidasse sua pertinência. A artista, reconhecendo os limites da cartografia, parece sonhar com o extermínio da sua pretensa objetividade científica. Em um de seus trabalhos há a ideia de espelhamento do céu no chão, tentando captar o movimento das estrelas, numa espécie de carta celeste em processo. A investigação sobre a representação do tempo na cartografia surge de modo poético em seu trabalho. Ao longo de sua trajetória, a artista trabalhou diretamente com os símbolos nacionais. Realizou pinturas em que sobrepõe a imagem das bandeiras de todos os países do mundo. Em uma das telas, as bandeiras foram organizadas em ordem alfabética decrescente e em outra na ordem crescente. Mais do que

a síntese dos símbolos das nações, trata-se justamente da constatação da impossibilidade de uma imagem totalizadora que reúna todos os países. Em sua obra, é como se as fronteiras geopolíticas fossem redesenhadas. A artista nos coloca o desafio de nos reposicionarmos em relação aos horizontes a partir da consciência do lugar que ocupamos.

Onde nunca anoitece transforma o amanhecer, a luz, em sinal sonoro. Podemos dizer que se trata de uma representação visual e sonora do planeta Terra. Cada alarme que soa, como se fosse um galo digital cantando, indica a presença da luz num local específico do mapa. Cada relógio está situado num ponto onde se encontram um meridiano e um paralelo, lugar de interseção das linhas imaginárias que atravessam o globo. O resultado é um arranjo semelhante à projeção plana do mapa-múndi, mas composto de pontos amarelos e de telas de cristal líquido. Os meridianos do mapa são formados por relógios que marcam precisamente o horário local. Cada relógio desperta apenas no alvorecer. Sucessivamente, cada um dos relógios anuncia o dia numa espécie de cartografia sonora. Como não há marcação do pôr do sol, ouvimos



Teoria das bordas. 2007. Instalação. Granitina preta e branca.

sempre o recomeço incessante da incidência da luz sobre a terra. Se o mapa é provisório – uma vez que já observamos a substituição de dezenas deles nos últimos anos, principalmente dos mapas políticos –, a cartografia de Lais Myrrha, mais do que representar um recorte de uma época, nos revela o próprio fluxo do tempo e da rotação da Terra.

La base del trabajo de Lais Myrrha es basada en la desconfianza acerca de la capacidad que tiene la cartografía de representar el mundo. El desvanecimiento físico y simbólico, procedimiento recurrente en su obra, ocurre también en relación a los mapas. No se trata apenas de la disolución de las fronteras presentes en los continentes y mares, sino, también, de las impresiones sobre el papel del atlas geográfico, como si el carácter provisorio de las representaciones cartográficas, principalmente en los mapas políticos, invalidara su pertinencia. La artista, reconociendo los límites de la cartografía, parece soñar con el exterminio de su pretensa objetividad científica. En uno de sus trabajos se encuentra la idea de un espejear del cielo en el suelo, tratando de captar el movimiento de las estrellas, en una especie de carta celeste en proceso. La investigación sobre la representación del tiempo en la cartografía surge de manera poética en su trabajo. A lo largo

de su trayectoria, la artista trabajó directamente con los símbolos nacionales. Realizó pinturas en que sobrepone la imagen de las banderas de todos los países del mundo. En uno de sus lienzos, las banderas fueron organizadas en orden alfabético decreciente y en otra, en orden creciente. Más que una síntesis de los símbolos de las naciones, se trata justamente de la constatación de la imposibilidad de una imagen totalizadora que reúna todos los países. En su obra, es como si las fronteras geopolíticas fuesen rediseñadas. La artista nos plantea el desafío de reposicionarnos en relación a los horizontes a partir de la consciencia del lugar que ocupamos.

Onde nunca anoitece [Donde nunca anochece] transforma el amanecer, la luz, en señal sonora. Podemos decir que se trata de una especie de representación visual y sonora del planeta Tierra. Cada alarma que suena, como si fuera un gallo digital cantando, indica la presencia de la luz en un lugar específico del mapa. Cada reloj está situado en un punto en donde se encuentran un meridiano y un paralelo, lugar de intersección de las líneas imaginarias que atraviesan el globo. El resultado es un arreglo semejante a la proyección plana del mapamundi, pero compuesto de puntos de color amarillo en las pantallas de cristal líquido. Los meridianos del mapa son formados por relojes que marcan progresivamente el horario local. Cada reloj despierta apenas al amanecer. Sucesivamente, cada uno de los relojes anuncia el día en una especie de cartografía sonora. Como no existe una marcación para el poniente, escuchamos siempre el recommienzo incesante de la incidencia de la luz sobre la tierra. Si el mapa es temporario – una



O edifício me barra a vista. 2005. Ação. Coautora Melissa Mendes, colaboração de Carolina Junqueira. Foto: Paula Huyen.

vez que ya observamos la substitución de decenas de ellos en los últimos años, principalmente de los mapas políticos –, la cartografía de Lais Myrrha, más que representar un recorte de la época, nos revela el propio flujo del tiempo y de la rotación de la Tierra.

Lais Myrrha's work is concerned with the unreliability of mapmaking to represent the world. The physical and symbolic erasure running through her work also occurs in relation to maps, not just by dissolving boundaries of continents and seas, but also the printed impressions of geographic atlases on paper, as if the provisional nature of cartographic representations, particularly political maps, negated their relevance. Recognising the limits of cartography, the artist seems to dream of destroying its supposed scientific objectivity. One of her works involves the idea of mirroring the sky on the ground, in an attempt to capture the movement of the stars in a kind of celestial map in process. Her work involves a poetic investigation of the representation of time in cartography. She has also worked directly with national symbols, making paintings superimposing images of the flags of all the countries in the world. In one painting the flags were organised in descending alphabetical order and in another in ascending order. Rather than being a synthesis of the symbols of nations, this is more a statement of the impossibility of an overall image uniting every country. It is as if geopolitical boundaries have been redrawn by her work. The artist



challenges us to reposition ourselves in relation to the horizon based on an awareness of the place we occupy.

Onde nunca anoitece [Where night never falls] transforms the light of dawn into sound in what might be called a visual and audio representation of the planet Earth. Each alarm that sounds, like a digital crowing cockerel, indicates the presence of light at a specific place on the map. Each timepiece is positioned at the meeting of a line of longitude and latitude, the intersection of the imaginary lines encircling the world. The result is an arrangement similar to the flat projection of the map of the world, but made of yellow points and liquid crystal displays. Watches placed on the map's meridians accurately mark the local time and sound an alarm only at daybreak. Each watch successively announces the day in a kind of cartography of sound. As there is no indication of the sunset, we simply hear the incessant recommencement of light falling on the earth. If the map is temporary – since we have already seen dozens replaced in recent years, particularly political maps – rather than representing a section of a period, Lais Myrrha's cartography reveals the actual passage of time and the rotation of the Earth.

Leslie Shows

Manteca, Estados Unidos, 1977. Vive em São Francisco, Estados Unidos.



Display of properties [Display de propriedades]. 2009. Detalhe. Instalação. Foto: Ira Schrank. Cortesia Jack Hanley Gallery, Nova York.



Display of properties [Display de propriedades]. 2009. Instalação. Foto: Ira Schrank. Cortesia Jack Hanley Gallery, Nova York.

Para a geologia, a superfície da Terra representa apenas uma entre as múltiplas camadas telúricas que se encontram por baixo dela; a história do planeta está contida ali. Transpassar uma superfície significa viajar no tempo. A obra pictórica de Leslie Shows é construída a partir de um jogo constante de escalas – micro e macro –, em que se combinam paisagens repletas de fragmentos de imagens que parecem ter surgido de panoramas geológicos e formações rochosas, com zonas cromáticas e texturas de papel. Em sua obra, o uso da colagem, mais do que uma contraposição de elementos “de dois mundos diversos”, é um mecanismo que cria meticulosas paisagens abstratas, que fazem pensar na fluidez

dos limites geográficos e na maneira como se comporta a matéria na natureza. A ausência de pessoas ou de vestígios de vida animal transmite uma sensação apocalíptica, ao mesmo tempo em que lembra a vastidão da paisagem do oeste norte-americano. Nos últimos anos, Shows realizou instalações de grande escala, nas quais explora mais profundamente a noção de entropia, entendida como um processo contínuo e gradual de mudança – a tendência à desordem e ao caos como progressão natural.

Display of properties (2009/2011) é uma instalação de *site specific* centrada no imaginário de todos os tipos de

bandeiras como marcas de zonas geográficas e ideológicas na história da civilização; reúne um vasto espectro de bandeiras que vão desde aquelas de países, estandartes e bandeiras de comunidades políticas (como a União Europeia) até outras utilizadas para comunicar uma mensagem ou transmitir sinais.

Algumas bandeiras podem ser identificadas por sua forma ou tamanho, ainda que a cor e os elementos gráficos pareçam ter “derretido” para formar parte dessa paisagem cheia de cor. Para Shows, nesta obra coexistem duas escalas de tempo: a geológica, que se encontra a milhões de anos, e a da civilização humana, que, em comparação, conta com somente alguns milhares de anos.

Através de uma gigantesca colagem, a artista tenta separar essas bandeiras de seus significados e de suas zonas de ação para abrir um panorama mais amplo para a comunicação visual que opera em uma bandeira. Perguntas sobre os significados culturais de emblemas, cores e insígnias permitem que vejamos os componentes isolados e os detalhes das bandeiras como algo novo ou, ao menos, como algo que não necessariamente encontra-se fixo, imóvel.

Para la geología, las superficies de la tierra representan tan sólo una capa de múltiples capas telúricas que se encuentran debajo de éstas; la historia del planeta está contenida aquí. Traspasar una superficie significa viajar en el tiempo. La obra pictórica de Leslie Shows se construye a partir de un juego constante de escalas – micro y macro –, en donde se combinan paisajes plagados de fragmentos de imágenes que parecen salidas de panoramas geológicos y formaciones rocosas con zonas cromáticas y texturas de papel. En su obra el uso del collage, más que ser una contraposición de elementos “de dos mundos disímiles”, crea meticulosos paisajes abstractos que hacen pensar en la fluidez de los límites geográficos y la manera como se comporta la materia en la naturaleza. La ausencia de personas o de rastros de vida animal transmite una sensación apocalíptica al tiempo que recuerda la vastedad del paisaje del oeste americano. En años recientes Shows ha realizado instalaciones de gran escala en las que explora más a fondo la noción de entropía entendida como un proceso continuo y gradual de cambio, la tendencia hacia el desorden y el caos como progresión natural.

Display of properties [Despliegue de propiedades] (2009/2011) es una instalación de sitio específico que se centra en la imaginaria de todo tipo de banderas como marcas de zonas geográficas e ideológicas en la historia de la civilización; reúne un vasto espectro de banderas que van desde aquellas de países, estandartes, banderas de comunidades políticas como la Unión Europea hasta otras utilizadas para comunicar un mensaje o transmitir señales.

Algunas banderas pueden identificarse por su forma y tamaño, aún cuando el color y los elementos gráficos parecieran haberse ‘derretido’ para formar parte de este paisaje lleno de color. Para Shows, en esta pieza coexisten dos escalas de tiempo: la geológica, que se cuenta en millones de años, y la de la civilización humana, que en comparación cuenta con tan sólo unos miles de años.

Por medio de un gigantesco collage, la artista intenta separar a estas banderas de su significado y sus zonas de acción para así abrir un panorama más amplio para la comunicación visual que opera en una bandera. Preguntas sobre los significados culturales de emblemas, colores e insignias permiten que veamos los componentes aislados y los detalles de banderas como algo nuevo, o al menos como algo que no necesariamente se encuentra fijo, inmóvil.

In geological terms, the Earth’s surface is just one of the many telluric layers extending beneath it, where the history of the planet lies. Breaking through the surface means travelling through time. Leslie Shows’s work is constructed around a constant play of scale – micro and macro – involving landscapes filled with fragments of images that seem to have emerged from geological views and rock forms with zones of colour and textures of paper. Rather than being a composition of elements from “two diverse worlds”, use of collage in her work is a mechanism for creating meticulous abstract landscapes that conjure up ideas about the fluidity of geographical boundaries and the way in which the matter of nature behaves. The absence of people or traces of animal life conveys a sensation of apocalypse, while also recalling the immensity of the landscape of the North American west. In recent years Shows has produced large-scale installations, entering into a deeper exploration of the idea of entropy, as a constant and gradual process of change – the tendency to disorder and chaos as a natural progression.

Display of properties (2009/2011) is a site-specific installation based on images of every kind of flag, as the geographical and ideological marks of the history of civilisation; a huge spectrum of flags from countries, the standards and flags of political communities (such as the European Union) together with others used to convey messages or transmit signals.

Some flags can be identified through their shape or size, although the colour and graphic elements seemed to have “melted” to form part of this colourful landscape. For Shows, two timescales coexist in this work: geological, containing millions of years; and of human civilisation, which in contrast is only some thousands of years old.

The artist has produced a gigantic collage that seeks to separate the flags from their meanings and zones of action to open a broad review of the visual communication employed by a flag. Questions about the cultural significance of emblems, colours and insignias allow us to see the isolated components and details of the flags as something new, or at least as something that is not necessarily fixed and motionless.

(P. S.)



Nitrogen Cycle / 10 Reds [Ciclo do Nitrogênio / 10 vermelhos]. 2010. Colagem e tinta acrílica. Foto: Niel Frankel. Cortesía Jack Hanley Gallery, Nova York.

Lucía Madriz

San José, Costa Rica, 1973. Vive em San José.



Alerta Roja [Alerta vermelho]. 2007. Detalhe. Instalação feita com feijões, milho e arroz. 4 m de diâmetro.



HERE (heaven, earth and hell) [AQUI (céu, terra e inferno)]. 2008. Instalação feita com feijões e cascalhos. 4 m de diâmetro.



Alerta Roja [Alerta vermelho]. 2007. Detalhe. Instalação feita com feijões, milho e arroz. 4 m de diâmetro.

O modo como as relações de poder estruturam a sociedade é um tema central na obra de Lucía Madriz. As construções identitárias em torno da mulher pautaram seus primeiros trabalhos, que aos poucos passaram a focar outros interesses, como “a propriedade intelectual, a privatização de recursos naturais e bens de domínio público, a segurança e a soberania alimentar e a conversão da natureza em mercadoria”, nas palavras da crítica Tamara Díaz. Um exemplo são as instalações realizadas com grãos de milho, arroz e feijão, trabalhos que questionam o uso de sementes geneticamente modificadas pelos efeitos trazidos à saúde e ao meio ambiente, pelo impacto junto às populações rurais e pela dependência econômica gerada pelo modelo. A preocupação ambiental marca a produção recente de Lucía, para quem a “arte é um meio de apresentar questões e estabelecer um diálogo com o público”. O entendimento está na base de *Mi experimento verde* (2010), um guia prático para adquirir hábitos sustentáveis e tornar-se um cidadão mais responsável com o planeta. A publicação é

acompanhada de um *blog*, em que os interessados podem compartilhar seus aprendizados.

Prelúdio (2011) inspira-se em imagens que ilustram a conquista das Américas – ou Novo Mundo –, a exemplo das gravuras de Johannes Stradanus (1523-1605), Theodore de Bry (1528-1598) e Theodor Galle (1571-1633). Tratam-se de representações que funcionam como documentos históricos, recriando fatos, paisagens, vestimentas, objetos e costumes. Realizada com feijões e pedrinhas em diferentes tons, a instalação aponta para o entendimento das noções de história, território e identidade como narração, interpretação ou construção cultural – isto é, modos de compreender e de se aproximar da realidade. Tais processos também estão presentes, vale lembrar, na maneira como concebemos e nos relacionamos com os distintos países e no modo como eles são representados simbolicamente por uma bandeira, uma moeda, um hino, um traje típico ou uma história oficial.

La manera como las relaciones de poder estructuran la sociedad es un tema central en la obra de Lucía Madriz. Las construcciones de identidad sobre las mujeres pautaron sus primeros trabajos que, poco a poco, pasaron a enfocar otros intereses como "la propiedad intelectual, la privatización de los recursos naturales y los bienes de dominio público, la seguridad y la soberanía alimentaria y la conversión de la naturaleza en mercaderías", en las palabras de la crítica Tamara Díaz. Ejemplo de ello son las instalaciones realizadas con granos de maíz, arroz y frijoles – trabajos que cuestionan el uso de semillas genéticamente modificadas por sus efectos provocados a la salud y al medio ambiente, por el impacto junto a las poblaciones rurales y por la dependencia económica generada por el modelo. La preocupación ambiental marca la producción más reciente de Lucía, para la cual el "arte es un medio de presentar cuestionamientos y establecer un diálogo con el público". El entendimiento está en la base de *Mi experimento verde* (2010), una guía práctica para adquirir hábitos sostenibles y convertirse en un ciudadano más responsable para con el planeta. La publicación contiene un *blog*, donde los interesados pueden compartir sus aprendizajes.

Prelúdio (2011) se inspira en las imágenes que ilustran la conquista de las Américas o Nuevo Mundo, a ejemplo de los grabados de Johannes Stradanus (1523-1605), Theodore de Bry (1528-1633) y Theodor Galle (1572-1633). Se trata de representaciones que funcionan como documentos históricos, recreando hechos, paisajes, vestimentas, objetos y costumbres. Realizada con frijoles y pequeñas piedras en diferentes tonalidades, la instalación apunta hacia aquellas nociones de historia, territorio e identidad como narración, interpretación o construcción cultural, quiere decir, maneras de comprender y de aproximarse de la realidad. Tales procesos también están presentes, es válido recordar, en la manera como concebimos y nos relacionamos con los distintos países y en el modo como ellos son representados simbólicamente por una bandera, una moneda, un himno, un traje tradicional o una historia oficial.

A central theme of Lucía Madriz's work concerns the way in which society is structured by relationships of power. Similar constructions concerning women were the basis of her early works, which gradually began to focus on other interests, such as "intellectual property, privatisation of natural resources and public assets, food safety and sovereignty and the conversion of nature into merchandise", in the words of the critic Tamara Díaz. Some of these works involve installations made with grains of corn, rice and beans, which question the use of genetically modified seeds in terms of their effects on health and the environment, their impact on rural communities and the economic dependency they generate. Lucía's recent work is marked by environmental concerns, with art being "the way of raising questions and establishing a dialogue with the public". That is the concern behind *Mi Experimento Verde* (2010), a tourist guide for adopting sustainable habits and making the citizen more responsible for the planet. The publication is accompanied by a blog, where people can share their experiences.

Prelúdio (2011) is inspired by images illustrating the conquest of

the Americas – or the New World –, such as the prints of Johannes Stradanus (1523-1605), Theodore de Bry (1528-1598) and Theodor Galle (1571-1633). These are representations that function as historical documents, recreating events, landscapes, clothing, objects and customs. The installation is made out of different coloured beans and pebbles, suggesting ideas of history, territory and identity as narration, interpretation or cultural construct – ways of understanding and addressing reality. We should not forget that these processes are also present in the way we conceive and relate to different countries and how they are symbolically represented by a flag, a currency, an anthem, typical costume or official history.

(F. A.)



Fiat panic [Faça-se pânico]. 2008. Instalação feita com diferentes tipos de milho e feijões pretos. 5 m de diâmetro.

Luis Gárciga

Havana, Cuba, 1971. Vive em Havana.

Trabalha prioritariamente com *videoarte*, *performance* e arte relacional. Tem pesquisado a relação entre arte e documentação a partir de obras que podem ser situadas entre o registro da realidade e a construção de ficções. A produção de Luis Gárciga investiga a noção de território dentro do contexto cultural, social e político de Cuba. Em sua trajetória, o artista buscou discutir as diferentes concepções e relações que sua geração, a de seus pais e a de seus avós estabeleceram com a nação e particularmente com o pedaço de terra em que vivem. Sua prática artística aborda a geografia, as fronteiras, os limites físicos e humanos de Cuba sem desprezar as variantes históricas e os acontecimentos mais urgentes da ilha. Seu trabalho é também um modo de romper o isolamento geográfico e comercial de Cuba na era global. Uma de suas experiências mais instigantes se aproveitou da relativa imunidade da arte para conseguir que sapatos atravessassem ilegalmente as fronteiras. O transporte de obras de arte passa a ser um modo de proporcionar aos familiares de cubanos que moram no exterior o envio de produtos para seus parentes que vivem isolados na ilha. Sua obra lida direta e ironicamente com as enormes dificuldades dos trâmites alfandegários.

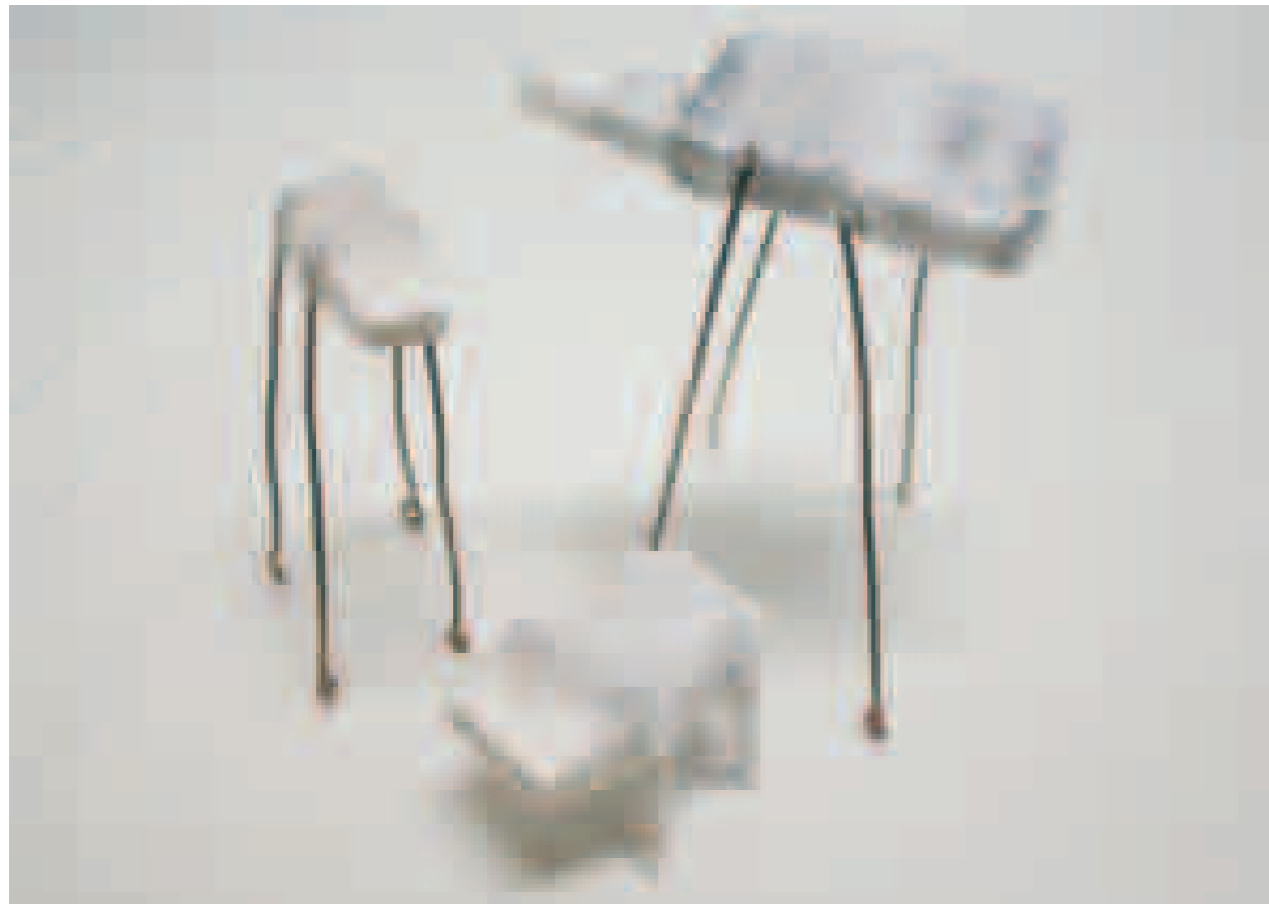
O trabalho de Luis Gárciga recorre a anúncios publicitários para localizar brasileiros que têm parentes e amigos em Cuba. O artista oferece gratuitamente a possibilidade do envio para Cuba de dispositivos de armazenamento de dados, como discos rígidos, *pen drives*, reprodutores de mp3 e de mp4 ou iPods, bem como arquivos de música, filmes, documentos em geral, gravações pessoais em vídeo etc. O artista também localiza em Cuba pessoas que possuem contatos no Brasil e que queiram enviar algo. Ele faz um levantamento dos dispositivos e das informações que desejam receber do Brasil e se responsabiliza pelos trâmites. Os aparatos velhos e em mau funcionamento da parte cubana viajam para compor a instalação na *8ª Bienal do Mercosul*. Durante a mostra, os parentes e amigos levam para o armazém equipamentos e informações que serão enviados

para Cuba. O trabalho vai se modificando durante o tempo de exposição, através da substituição de um dispositivo por outro e através da incorporação de toda a informação que, invisivelmente, será traficada para Cuba. As regras alfandegárias e o uso limitado e precário da internet na ilha colaboram para que as distâncias entre Cuba e outros países geograficamente próximos seja ainda maior. *Fibra óptima* encontra uma brecha no sistema e trata ironicamente das condições atuais que retardam a entrada da tecnologia e de informações na ilha.

Trabaja prioritariamente con *videoarte*, *performance* y arte relacional. Ha investigado la relación entre el arte y la documentación a partir de obras que pueden ser localizadas entre el registro de la realidad y la construcción de ficciones. La producción de Luis Gárciga investiga la noción de territorio dentro del contexto cultural, social y político de Cuba. En su trayectoria, el artista buscó discutir las diferentes concepciones y relaciones que su generación, la de sus padres y la de sus abuelos establecieron con la nación y particularmente con la porción de tierra en la que viven. Su práctica artística aborda la geografía, las fronteras, los límites físicos y humanos de Cuba sin ignorar las variantes históricas y los acontecimientos más urgentes de la isla. Su trabajo es también una manera de romper el aislamiento geográfico y comercial de Cuba en la era global. Una de sus experiencias más instigadoras se aprovechó de la relativa inmunidad del arte para conseguir que zapatos pudiesen atravesar ilegalmente la frontera. El transporte de obras de arte pasa a ser un modo de proporcionar a los familiares de cubanos, que viven en el exterior, el envío de productos para sus parientes que permanecieron en la isla. Su obra trata directa e irónicamente con las enormes dificultades de los trámites aduaneros.

El trabajo de Luis Gárciga se apoya en los anuncios publicitarios para localizar brasileños que tienen parientes en Cuba. El artista ofrece, gratuitamente, la posibilidad del envío a Cuba de dispositivos de almacenamiento de datos, como discos rígidos, *pen drives*, reproductores de mp3 y de mp4 o iPods, como archivos de música, de películas, documentos en general, grabaciones particulares en video etc. El artista también localiza en Cuba personas que poseen contactos en el Brasil y que quieran enviar algo. Él, realiza

Destinos posibles. Servicio ofrecido a pasajeros de taxis particulares [Destinos possíveis. Serviço oferecido a passageiros de taxis particulares]. 2009. Vídeo. 10'.



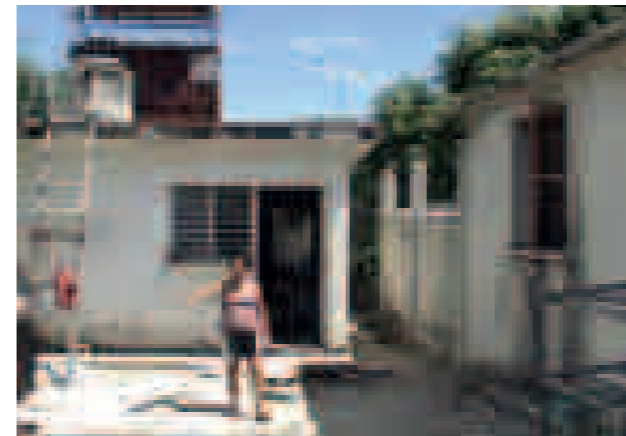
Fibra óptima. 2011. Instalação.

un estudio de los dispositivos y de las informaciones que desean recibir del Brasil y se responsabiliza por los trámites. Los aparatos viejos y en mal estado de funcionamiento de la parte cubana viajan para componer la instalación en la 8ª Bienal del Mercosur. Durante la muestra, los parientes y amigos llevan para el local equipamientos e informaciones que serán enviadas a Cuba. El trabajo se modifica durante el tiempo que quedan en exposición, a través de la sustitución de un dispositivo por otro y a través de la incorporación de toda la información que, invisiblemente, será traficada para Cuba. Las leyes aduaneras y el uso limitado y precario de internet en la isla colaboran para que las distancias entre Cuba y otros países geográficamente próximos sea aún mayor. *Fibra óptima* encuentra un espacio en el sistema y cuestiona irónicamente las condiciones actuales que retardan la entrada de la tecnología y de informaciones a la isla.

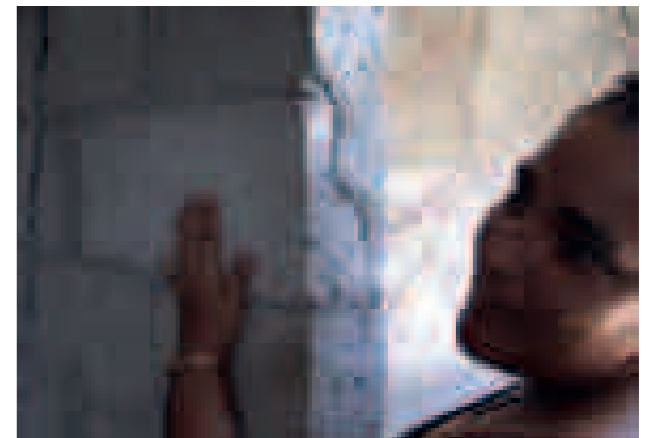
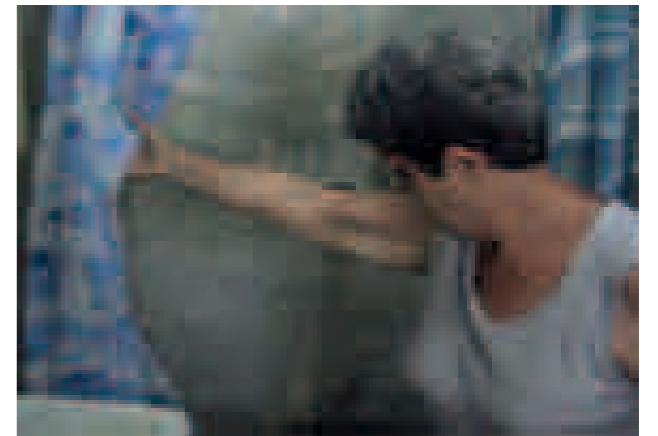
Luis Gárciga works mainly with video art, performance and relational art, investigating the relationship between art and documentation through works that exist between the recording of reality and the construction of fictions. His work deals with the

notion of territory within the cultural, social and political context of Cuba, seeking to address the different conceptions and relationships that his generation and those of his parents and grandparents have established with the nation and particularly with the piece of land on which they live. His art practice addresses the geography, frontiers and physical and human boundaries of Cuba without ever forgetting the historical variants and the more urgent events of the island. His work is also a way of breaking the geographical and commercial isolation of Cuba in the global era. One of his most interesting experiments has made use of the relative immunity of art in allowing illegal crossing of frontiers. The transport of artworks has become a way of enabling Cuban families living abroad to send products to their isolated relatives on the island. His work deals directly and ironically with the huge complications of customs procedures.

Luis Gárciga's work involves advertisements to find Brazilians with friends and relatives in Cuba. The artist offers the possibility of sending data-storage devices, such as hard drives, flash drives, mp3 and mp4 players or iPods, together with music files, films, documents, personal video recordings etc. to Cuba free of charge. He also finds people in Cuba who want to send something to contacts in Brazil. He surveys the devices and information they want to receive from Brazil and deals with formalities. The old



Mi familia quiere un cambio [Minha família quer uma mudança]. 2007. Vídeo. 2'8".



and poorly functioning devices from the Cuban side are travelling to form the installation at the 8th Mercosul Biennial. During the exhibition, friends and relatives will take equipment and information to the warehouse to be sent to Cuba. The work changes during the exhibition period, through the replacement of one device by another and through incorporation of all the information that will be invisibly sent to Cuba. Customs regulations and the limited and precarious use of the internet on the island have helped to increase the distances between Cuba and other countries that are geographically close. *Fibra óptima* finds a crack in the system and ironically addresses the current conditions holding back the entry of technology and information to the island.

(C. A.)

Luis Romero

Caracas, Venezuela, 1977. Vive em Caracas.



Cielo [Céu]. 2010. Bordado sobre tela.

Um dos principais interesses de Luis Romero é o valor comunicativo dos sinais gráficos no espaço público. Seu projeto *Tipos Móviles* [Tipos Móveis] já foi realizado em contextos muito diversos, como Londres, Cartagena das Índias (Colômbia), Buenos Aires e Bogotá. O processo consiste em identificar no lugar da exposição uma prensa tipográfica, tecnologia obsoleta que está rapidamente desaparecendo ao ser substituída pela impressão digital, mais rápida e barata. Com a ajuda de voluntários, usualmente

artistas locais, Romero reativa a prensa e produz com eles uma série de cartazes tipográficos de grande força visual. Alguns dos cartazes têm uma forte intencionalidade política, outros são mais próximos à poesia concreta. Os cartazes são colocados no espaço urbano, onde coexistem com os cartazes comerciais, estabelecendo um interessante diálogo com as retóricas da persuasão publicitária. Romero também se interessa pela linguagem gráfica das bandeiras, que pretendem comunicar, com diferentes tipos de códigos

visuais, conceitos abstratos como liberdade, independência, riqueza, poder e território. No contexto de um país em plena revolução política, onde o sistema de museus foi acusado de elitismo, Romero lidera, há seis anos, o *Oficina #1*, um espaço artístico independente em Caracas.

Para realizar a instalação *Cielo*, Romero seleccionou bandeiras nas quais aparecem a figura do sol, da lua ou das estrelas, bordando estas formas em linha branca sobre tela preta. As bandeiras mantêm sua estrutura gráfica, mas as cores características são substituídas pelo fundo preto, que as unifica. Desligadas de outros elementos como tiras, escudos e textos, das associações políticas de suas cores e das referências religiosas de formas como a meia lua ou certos tipos de estrela, as bandeiras configuram um enorme céu cheio de constelações, um utópico território universal. “[Quería] criar un espacio de libertad, onde não existisse uma cor ou uma referência que pudesse dividir. No caso desta obra, curiosamente, pessoas têm se aproximado interessadas na peça e pedido se eu poderia eliminar alguns dos símbolos, porque encontram neles conotações religiosas, por exemplo, com as quais são afins. Isto me confirma a grande intolerância que podemos desenvolver, os seres humanos com relação às diferenças, sejam de qualquer tipo. Se não tentarmos levantar ou sonhar em construir um espaço livre de conotações ideológicas, políticas ou religiosas estamos destinados a continuar repetindo um esquema propício para os conflitos.”⁵⁸

Uno de los principales intereses de Luis Romero es el valor comunicativo de las señales gráficas en el espacio público. Su proyecto *Tipos Móviles* ya se ha realizado en contextos tan distintos como Londres, Cartagena de Indias, Buenos Aires y Bogotá. El proceso consiste en identificar en el lugar una imprenta tipográfica, tecnología obsoleta que está rápidamente desapareciendo al ser reemplazada por la impresión digital, más rápida y barata. Con la ayuda de voluntarios, usualmente artistas locales, Romero reactiva la imprenta y produce con ellos una serie de carteles tipográficos de gran fuerza visual. Algunos de los carteles tienen una fuerte intencionalidad política, otros son más cercanos a la poesía concreta. Los afiches son colocados en el espacio urbano, en donde coexisten con los carteles comerciales, estableciendo un interesante diálogo con las retóricas de la persuasión publicitaria. Romero también se interesa por el lenguaje gráfico de las banderas, que pretenden comunicar, con diferentes tipos de códigos visuales,

58. Luis Romero em entrevista com o autor (ver *blog da 8ª Bienal do Mercosul*).
59. Luis Romero en entrevista con el autor (ver *blog de la 8ª Bienal del Mercosur*).

conceptos abstractos como libertad, independencia, riqueza, poder y territorio. En el contexto de un país en plena revolución política en donde el sistema de museos ha sido acusado de elitismo, Romero lidera desde hace seis años *Oficina #1*, un espacio artístico independiente en Caracas.

Para realizar la instalación *Cielo* (2010), Romero seleccionó aquellas banderas en las cuales aparecen la figura del sol, la luna o las estrellas, bordando estas formas en hilo blanco sobre tela negra. Las banderas mantienen su estructura gráfica pero los colores característicos son reemplazados por este fondo negro, que las unifica. Desligadas de otros elementos como franjas, escudos y textos, de las asociaciones políticas de los colores y de las referencias religiosas de formas como la media luna o ciertos tipos de estrella, las banderas configuran un enorme cielo lleno de constelaciones, un utópico territorio universal. “[Quería] crear un espacio de libertad, donde no exista un color o una referencia que pueda dividir. En el caso de esta obra, curiosamente, se me han acercado personas interesadas en la pieza y me han pedido si podía eliminar algunos de los símbolos porque encuentran en ellas connotaciones religiosas, por ejemplo, con la cuales no son afines. Esto me ratifica la gran intolerancia que podemos desarrollar los seres humanos hacia las diferencias, sean de cualquier tipo. Si no intentamos levantar o soñar construir un espacio libre de connotaciones ideológicas, políticas o religiosas estamos destinados a continuar repitiendo un esquema propicio para los conflictos.”⁵⁹

One of Luis Romero's main interests is the communicative value of graphic signs in the public space. His *Tipos Móviles* [Movable Type] project has been carried out in the most varied contexts, such as London, Cartagena de Indias (Colombia), Buenos Aires and Bogotá. The process involves identifying a movable type printing press, which is an obsolete technology rapidly disappearing and being replaced by faster and cheaper digital print. With the help of volunteers, usually local artists, Romulo reactivates the press and uses it to produce a series of highly visible printed posters. Some of these posters have strong political intentions, others are closer to concrete poetry. Fly-posted in the urban space, they exist alongside commercial posters, establishing an interesting dialogue with the persuasive rhetoric of advertising. Romero is also interested in the graphic language of flags, which use different types of visual code to communicate abstract concepts such as freedom, independence, wealth, power and territory. In the context of the country involved in a political revolution, where the Museum system has been accused of elitism, Romero has been running an independent art space in Caracas, *Oficina #1*, for six years.

To produce the installation *Cielo* [Sky] (2010) Romero selected flags with figures of the sun, moon or stars, embroidering these shapes with white thread on black fabric. The flags retain their graphic



Tipos falsos. 2010. Cartazes serigráficos sobre compensado.

structure, but their characteristic colours are replaced by this unifying black background. Disconnected from other elements, such as fringes, shields and texts, political association, colour and religious reference in forms like the half moon or certain types of star, the flags form a huge sky filled with constellations, as a utopian universal territory. “[I wanted] to create a space of freedom, which could not be separated by any colour or reference. An interesting thing about this work is that some people have approached the piece asking if I could remove some of the symbols, because they have found religious connotations in them, for example. This has shown me how intolerant we can become as people, in relation to any kind of

60. Luis Romero interviewed by the author (see *8th Mercosul Biennial Blog*).

difference. If we don't attempt to build up the dream of constructing a space free of ideological, political or religious connotations, we are destined to continue repeating a scenario that leads to conflict.”⁶⁰

[J. R.]

Manuela Ribadeneira

Quito, Equador, 1966. Vive em Londres, Inglaterra.



Hago mio este territorio [Faço meu este território]. 2007. Cortesia David Roberts Collection, Londres.

A noção de território é central na prática artística de Manuela Ribadeneira. Seu discurso se desenvolve em torno das implicações políticas, sociais, econômicas, culturais e simbólicas dos limites entre uma coisa e outra. Inclusive, poderia se dizer que suas obras operam sempre a partir de um lugar de mobilidade simbólica, no qual as interpretações mudam e se enriquecem dependendo do contexto em que são mostradas. Informadas por uma análise histórica, suas peças adotam formalmente uma linguagem conceitual sóbria e direta, sem nunca passarem despercebidas, ao mesmo tempo em que estão, em sua maioria, tematicamente ligadas ao contexto do Equador e da América Latina. Radicada na Europa há mais de uma década, Ribadeneira tem aproveitado a distância geográfica de seu país para refletir sobre questões de cunho pós-colonial e da construção de identidade.

Tiwintza mon amour (2005) é uma escultura onde a escala 1:1000 representa um quilômetro quadrado de selva dentro do território peruano, outorgado ao Equador na resolução de um conflito de terras; um poético comentário sobre os por vezes absurdos e inflexíveis processos de demarcação

fronteiriça e o papel que estes jogam no imaginário nacional. *Hago mio este territorio* (2007) reclama simbólica e literalmente um território por meio de um gesto implacável: uma faca cravada no muro que ostenta esta frase.

Aquí se hace lo que digo yo [Aqui se faz o que eu digo] (2008) é um texto talhado em pedra que se impõe como uma enunciação que assinala jogos de poder e de gênero, bem como papéis que se assumem dentro de uma estrutura social, política e cultural. Outras obras, como *Un metro de línea ecuatorial* [Um metro de linha equatorial] (2007), materializam a linha imaginária que divide o planeta em Norte e Sul.

Tanto *Hago mio este territorio* como *El arte de navegar* (2011), uma obra realizada expressamente para a *Bienal do Mercosul*, exploram os ritos de posse e conquista de território, as diversas maneiras mediante as quais um reino, um governo ou uma comunidade declaram uma terra como sua. Enquanto que para os espanhóis na época colonial tratava-se de um ato legal e religioso, para os portugueses esses ritos estavam mais próximos a questões científicas relacionadas à astronomia e à medição dos astros. Ribadeneira realizou uma pesquisa em arquivos históricos centrado-se em cartas

escritas pelos conquistadores. Sua obra é uma maneira de trazer ao presente uma ação e um rito de possessão do passado e carregá-los de novos significados.*

La noción de territorio es central en la práctica artística de Manuela Ribadeneira. Su discurso se desarrolla alrededor de las implicaciones políticas, sociales, económicas, culturales y simbólicas de los límites entre una cosa y otra. Incluso puede decirse que sus obras operan siempre desde un lugar de movilidad simbólica en donde las interpretaciones cambian y se enriquecen dependiendo del contexto en donde éstas se muestren. Informadas por un análisis histórico, sus piezas adoptan formalmente un lenguaje conceptual sobrio y directo, sin nunca pasar desapercibidas, al tiempo que temáticamente están en su mayoría ligadas al contexto de Ecuador y de América Latina. Radicada en Europa hace más de una década, Ribadeneira ha sabido aprovechar la distancia geográfica con su país para reflexionar sobre cuestiones de índole poscolonial y construcción de identidad.

Tiwintza mon amour (2005) es una escultura que a escala 1:1000, representa un kilómetro cuadrado de selva dentro del territorio peruano que le fue otorgado a Ecuador en la resolución de un conflicto de tierras; un poético comentario sobre los a veces absurdos e inflexibles procesos de demarcación fronteriza y el rol que éstos juegan en el imaginario nacional. *Hago mío este territorio* (2007) reclama simbólica y literalmente un territorio por medio de un gesto implacable: un cuchillo clavado en el muro que ostenta esta frase.

Obras como *Aquí se hace lo que digo yo* (2008), una enunciación tallada en piedra, apunta hacia juegos de poder, de género y roles que se asumen dentro de una estructura social, política y cultural; mientras que obras como *Un metro de línea ecuatorial* (2007) materializan una demarcación, en este caso la línea imaginaria que divide al planeta en norte y sur.

Tanto *Hago mío este territorio* como *El arte de navegar* (2011), una obra realizada expresamente para la *Bienal del Mercosur*, exploran los ritos de posesión y conquista de territorio, las diversas maneras mediante las cuales un reino, un gobierno o una comunidad declaran una tierra como suya. Mientras que para los españoles en la época colonial se trataba de un acto legal y religioso, para los portugueses estos ritos estaban más cercanos a cuestiones científicas relacionadas a la astronomía y la medición de los astros. Ribadeneira llevó a cabo una investigación en archivos históricos centrándose en cartas escritas por los conquistadores. Su obra es una manera de traer al presente una acción y rito de posesión del pasado, y cargarla de nuevos significados.**

* A artista deseja agradecer o apoio do Dr. Stephen Johnston, Museum of the History of Science, University of Oxford.

** El artista desea agradecer el apoyo de Dr. Stephen Johnston, Museum of the History of Science, University of Oxford.

*** The artists wishes to thank the support of Dr. Stephen Johnston, Museum of the History of Science, University of Oxford.

The notion of territory is central to Manuela Ribadeneira's art practice, involving the political, social, economic, cultural and symbolic implications of the boundaries between one thing and another. Her works can also be said to operate always from a place of symbolic mobility in which interpretations shift and are enriched depending on the context in which they are shown. Informed by historical analysis, making formal use of a sober and direct conceptual language, her works are also mostly linked thematically with the context of Ecuador and Latin America. Based in Europe for more than ten years, Ribadeneira has made use of the geographical distance from her country to reflect on issues of post-colonialism and construction of identity.

Tiwintza Mon Amour [*Tiwintza my love*] (2005) is a 1:1000 scale sculpture representing a square kilometre of Peruvian forest which was ceded to Ecuador in resolution of a land dispute. It is a poetic comment about the processes of border demarcation – often absurd and inflexible – and the role they play in the national imagination. *Hago mío este territorio* (2007) symbolically and literally reclaims a territory through an uncompromising gesture of thrusting a knife displaying the phrase into a wall.

Aquí se hace lo que digo yo [*Here, what I say goes*] (2008) is a text carved onto stone that stands as a statement related to games of power and gender and the roles played within a social, political and cultural structure. Other works, like *Un metro de línea ecuatorial* [A metre of the line of the equator] (2007), materialise the imaginary line dividing the planet into north and south.

Both *Hago mío este territorio* and *El arte de navegar* (2011), the work produced especially for the Mercosul Biennial, explore the rituals of possession and conquest of territory, the various ways in which a kingdom, a government or a community declare a land as theirs. For the Spanish during the colonial period this was a legal and religious act, while for the Portuguese these rituals were closer to scientific questions related to astronomy and measurement of the stars. Ribadeneira researched historical archives to find letters written by the conquistadors. Her work is a way of bringing an action and ritual of possession from the past into the present and endowing it with new meanings.***

[P . S .]

A CARTA DE MESTRE JOÃO (JOHANNES ARTIUM ET MEDICINAE BACHALARIUS)

[Original existente no Arquivo Nacional de Torre do Tombo, Corpo documental, parte 21, caixa L. n.º 29]

1) Livro feito pelo Dr. António Barbo
2) Título em latim traduzido para português (António Barbo de Sá, 1500)

1) Lettura da Carta de Mestre João feita pelo Dr. António Barbo (1)

António Barbo de Sá, Bacharel em Artes e Medicina, escreveu esta carta ao Rei de Portugal em 1500, durante a viagem de Cabral ao Brasil, dando ciência ao rei de Portugal acerca do "descobrimento". A carta é um documento histórico que descreve a descoberta do Brasil e a intenção de estabelecer uma colônia portuguesa ali. O texto está escrito em latim e português, refletindo o contexto multicultural da época colonial. A carta é dividida em partes, com uma introdução em latim e o restante em português. O conteúdo trata da descoberta do Brasil por Cabral, da intenção de estabelecer uma colônia portuguesa ali, e da importância da descoberta para o Reino de Portugal. A carta é um documento importante para a história da colonização portuguesa no Brasil.

António Barbo de Sá
Bacharel em Artes e Medicina

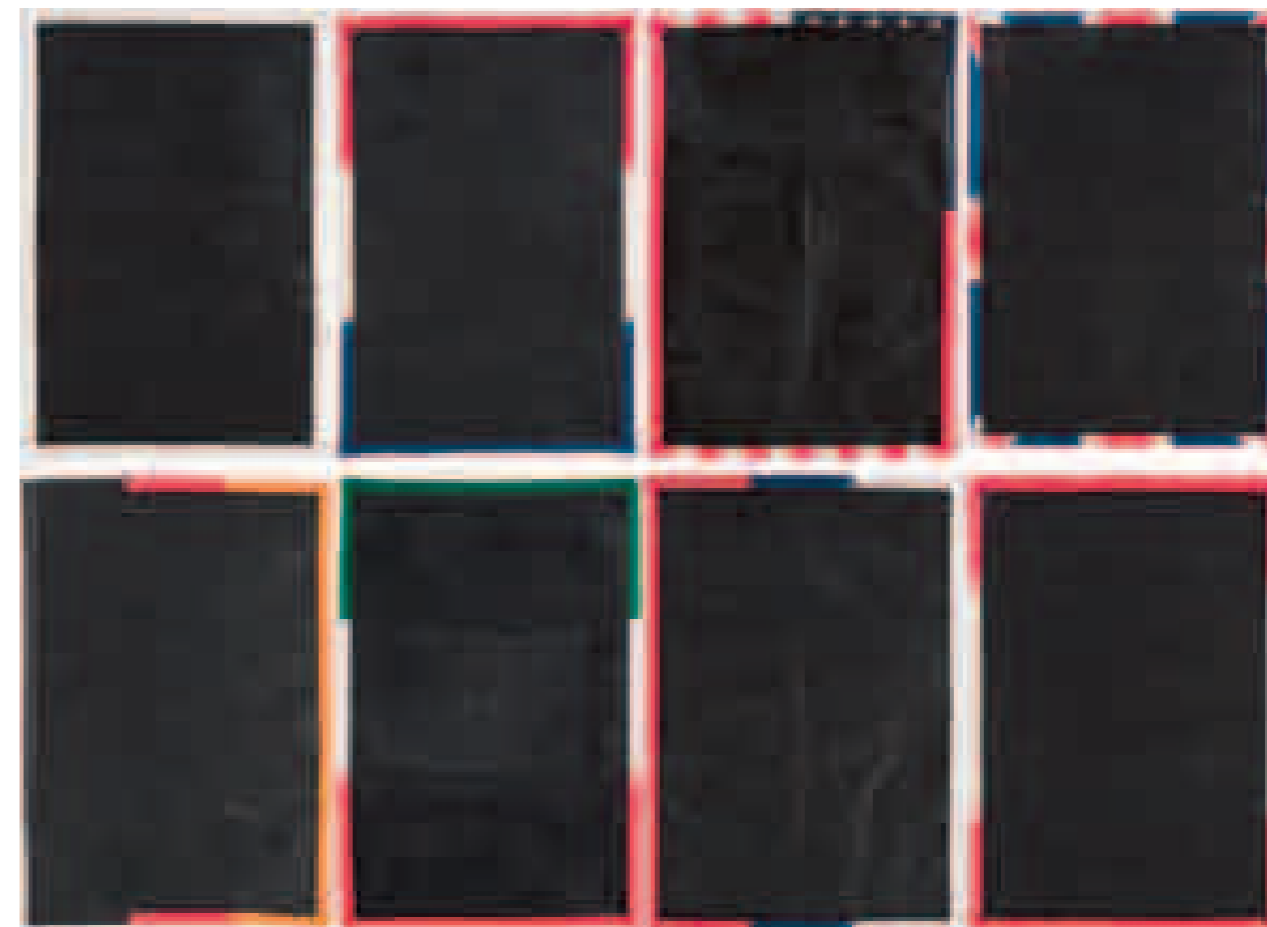
Escrita em Lisboa a 22 dias do mês de Maio do ano de 1500. Pelo Dr. António Barbo de Sá, Bacharel em Artes e Medicina.

[Tradução para o português feita por António Barbo de Sá, 1500. Título em português (António Barbo de Sá, 1500)]

El arte de navegar [A arte de navegar]. 2011. Documento histórico: a carta do Mestre João escrito pelo espanhol João Faras, ou João Emenslau, em 1500, durante a viagem de Cabral ao Brasil, dando ciência ao rei de Portugal acerca do "descobrimento".

Marcelo Cidade

São Paulo, Brasil, 1979. Vive em São Paulo.



G8 ou Preto sobre preto. 2007. Tinta spray a base de betume sobre tecido de polyester. Foto: Ding Musa. Cortesia Galeria Vermelho, São Paulo.

O trabalho de Marcelo Cidade se insere nas fronteiras entre espaços externos e internos. Frequentemente, ele opera a partir do deslocamento de objetos cotidianos emblemáticos, como carrinhos de supermercado para discutir o consumismo ou blocos de concreto ou pedaços de calçada para abordar a cidade. Algumas de suas experiências embaralham as marcas já presentes no espaço público, como os vestígios de fogueiras, com intervenções e grafites elaborados para se

camuflarem na urbe. A demarcação de território por meio de pichações ou a ironia sobre o controle por simulações de câmeras de vigilância estão entre suas propostas. Em sua pesquisa, o artista aborda a relação do cidadão com o espaço vigiado e agressivo em que vive, rodeado por muros cobertos por cacos de vidro ou espetos antipombos. De modo crítico, ele repensa o território em que vivemos e nos faz refletir sobre a pobreza da vida social urbana. São recorrentes em seu

vocabulário elementos cinzas, particularmente o cimento e os instrumentos da construção civil.

Em *Luto e luta*, uma pilha retangular de blocos de concreto – elemento relacionado diretamente à ideia de construção – se apoia sobre a bandeira do Brasil. É como se esses módulos volumosos, ordenados e pesados formassem uma lápide que encobre o símbolo nacional. Em vez de a bandeira aparecer sobre o túmulo, como nas homenagens aos heróis nacionais, ela surge embaixo, como elemento vencido. Símbolo da luta, a bandeira, longe de estar num mastro vistoso, “em teu formoso céu, risonho e límpido”, é apresentada como um mero isolante entre os blocos e o chão. Podemos apenas vislumbrar pequenas tiras do verde, que representa as florestas, e um mínimo triângulo amarelo, símbolo do ouro e dos minérios do país. O sonho construtivo brasileiro dos anos 1950, momento marcado pelo otimismo e pelo ideal desenvolvimentista, é um projeto soterrado, uma ruína de algo que não se realizou completamente. Mesmo que os tijolos aludam ao ideário construtivo, a um futuro melhor que está por vir, não há no trabalho de Marcelo Cidade qualquer crença em alguma utopia moderna e civilizatória, mas, sim, uma consciência sobre os processos históricos que levaram a nação aos seus impasses atuais.

El trabajo de Marcelo Cidade se inserta en las fronteras entre espacios internos y externos. Frecuentemente, él actúa a partir del desplazamiento de los objetos cotidianos emblemáticos, como los carritos de supermercado para discutir el consumismo o bloques de concreto o pedazos de calzada para abordar la ciudad. Algunas de sus experiencias embarajan las marcas ya existentes en el espacio público, como los vestigios de hogueras, con intervenciones y grafitos elaborados para camuflarse en la urbe. La demarcación del territorio por intermedio de pintadas o la ironía sobre el control a través de simulaciones de cámaras de seguridad están entre sus propuestas. En su investigación, el artista aborda la relación del ciudadano con el espacio vigilado y agresivo en que vive, rodeado por los muros encubiertos por pedazos de vidrio o pinchos ahuyenta palomas. De manera crítica, él repiensa el territorio en que vivimos y hace que reflexionemos sobre la pobreza de la vida social urbana. Son recurrentes en su vocabulario elementos grises, particularmente el cemento y los instrumentos de la construcción civil.

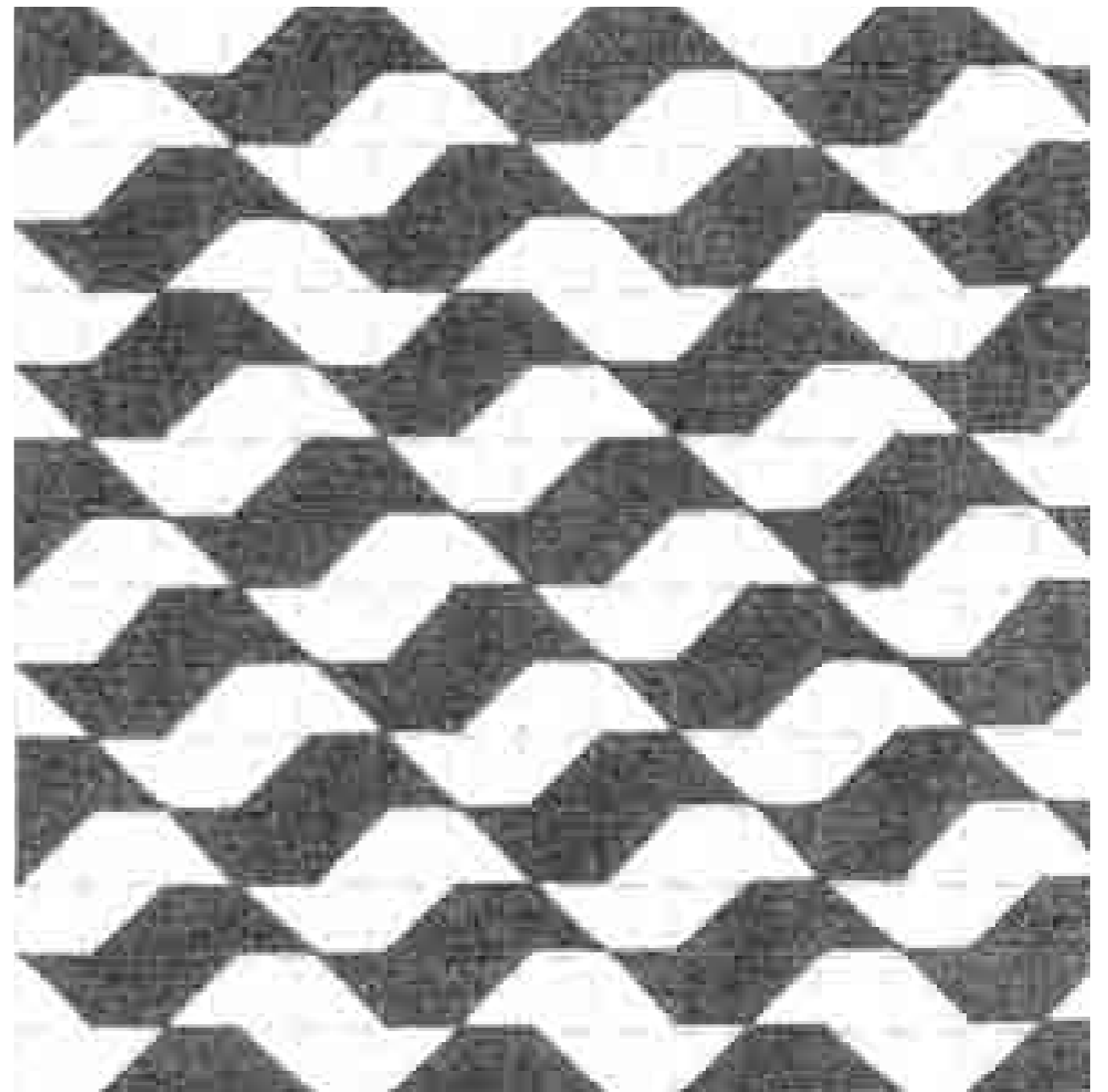
En *Luto e luta* [Luto y lucha], una columna rectangular de bloques de concreto – elemento directamente relacionado a la idea de la construcción – se apoya sobre la bandera del Brasil. Es como si esos voluminosos módulos, ordenados y pesados, formaran una lápida sepulcral que cubre el símbolo nacional. Al contrario, en vez de la bandera aparecer por sobre la tumba, como en las homenajes a los héroes nacionales, ella surge debajo, como elemento vencido. Símbolo de lucha, la bandera, lejos de estar en un vistoso mástil, “em

teu famoso céu, risonho e límpido”, es presentada como un mero aislante entre los bloques y el suelo. Podemos apenas vislumbrar pequeñas tiras del verde, que representa las selvas, y un triángulo amarillo mínimo, símbolo del oro y de los minerales del país. El sueño constructivo del Brasil de los años 1950, momento marcado por el optimismo y por el ideal desarrollista, es un proyecto enterrado, una ruina de algo que no se realizó completamente. Incluso que los ladrillos recuerden el ideario constructivo, un futuro mejor que está por venir, no existe en el trabajo de Marcelo Cidade cualquier creencia en alguna utopía moderna y civilizada, pero, eso sí, una conciencia sobre los procesos históricos que llevaron a la nación a sus impases actuales.

Marcelo Cidade's work occupies the boundaries between external and internal spaces, often working with the displacement of emblematic everyday objects, such as supermarket trolleys to address consumerism, or blocks of concrete or pieces of paving to deal with the city. Some of his experiments mingle with marks that are already present in the public space, like the remains of fires and graffiti interventions designed to conceal themselves in the urban surroundings. His proposals include the demarcation of territory through tagging or an ironic view of control by simulated surveillance cameras, addressing citizens' relationships with the aggressive space of surveillance in which they live, surrounded by walls covered with broken glass or anti-pigeon spikes. His visual vocabulary often uses grey elements, particularly cement and building materials, to critically reconsider the territory we live in and lead us to reflect on the poverty of urban social life.

Luto e luta, is a rectangular pile of concrete blocks – elements directly related to the idea of construction – resting on the Brazilian flag, as if these heavy, voluminous, organised modules were forming a tombstone over the national symbol. Instead of the flag being draped over the tomb, as in tribute to national heroes, it appears from underneath as an element of defeat. As a symbol of struggle, the flag is a long way from flying bravely from a flagpole “in your beautiful, clear and cheerful sky”, and is presented as mere insulation between the concrete blocks and the ground. We can just make out small strips of green, which represent the forests, and a tiny yellow triangle, the symbol of the country's gold and minerals. The Brazilian constructive dream of the 1950s, a period marked by the optimism of the developmentalist ideal, is a buried project, a ruin of something that was not completely achieved. Although the bricks allude to the constructive ideal, to the coming of a better future, Marcelo Cidade's work shows no faith in a modern and civilising utopia, but instead displays an awareness of the historical processes that have led the nation into its current deadlocks.

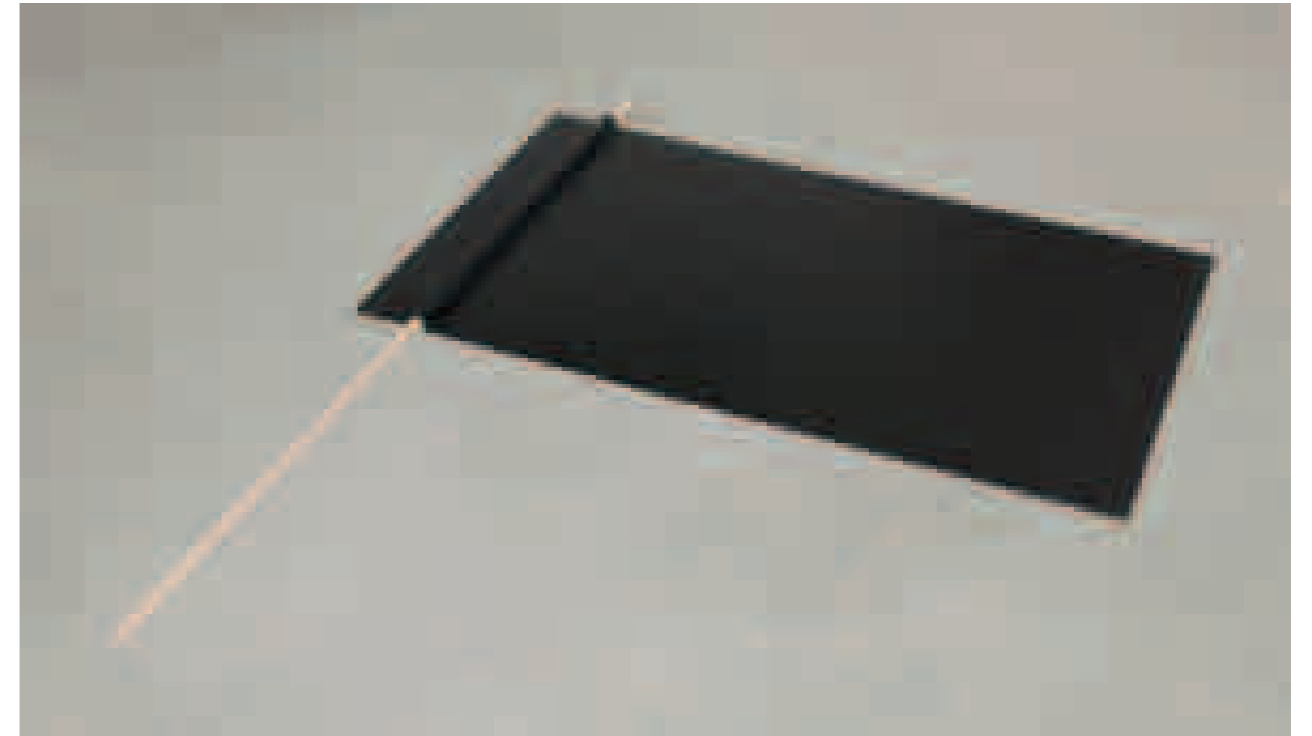
[C. A.]



Desordem e regresso. 2003. Serigrafia. 13 x 13 cm. Cortesia Galeria Vermelho, São Paulo.

Marcius Galan

Indianápolis, Estados Unidos, 1972. Vive em São Paulo, Brasil.

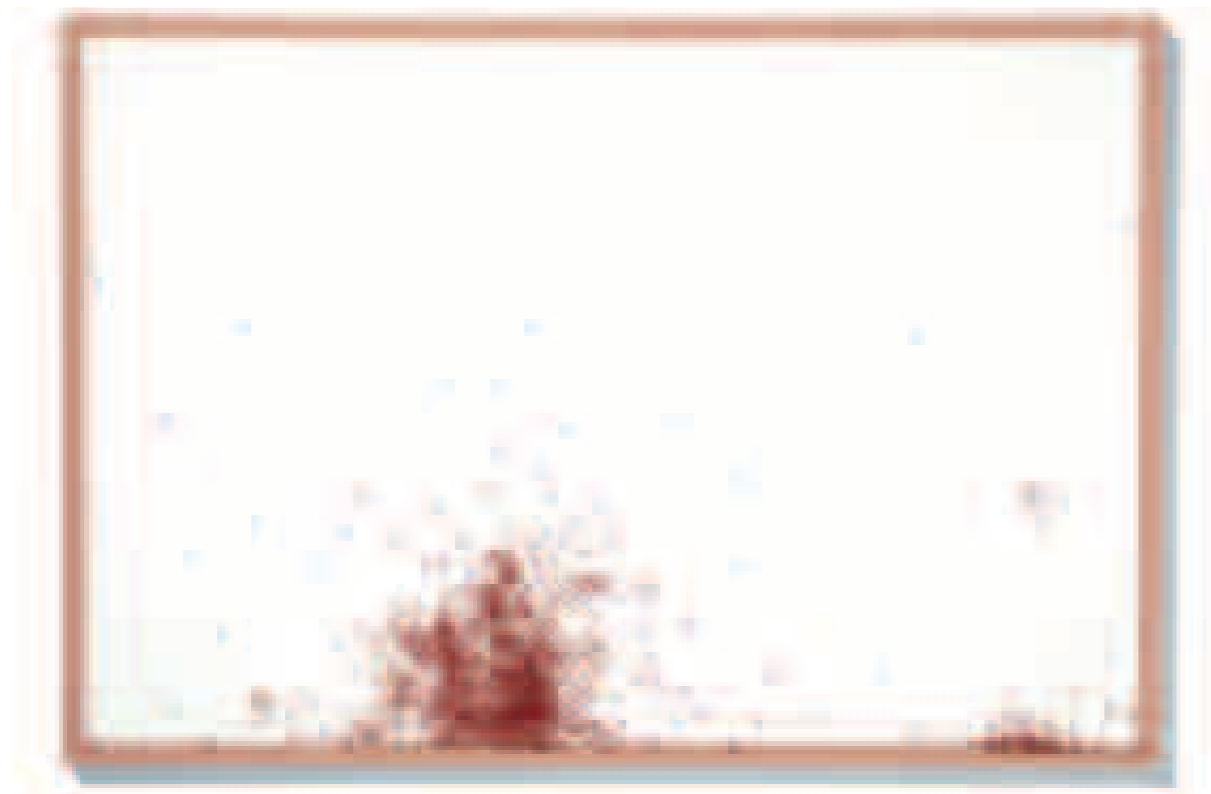


Bandeira preta. 2011. Ferro pintado e madeira. 3 x 134 x 173 cm. Foto: Edouard Fraipont.

É recorrente no trabalho de Marcius Galan a presença de ilhas, linhas de demarcação de territórios, arquipélagos e mapas. Entretanto, ao mesmo tempo em que o artista se aproveita de um dado científico, de certa objetividade geográfica, ele ironicamente retira toda a funcionalidade dos mapas. Em muitos casos ele elabora um mapa borgeano de escala 1:1, cúmulo da inutilidade, uma vez que substitui a própria realidade por uma representação dela de tamanho idêntico. Há algo de absurdo nos mapas de Galan, o recorte destacado é desconstruído a ponto de se tornar qualquer lugar ou nenhum lugar, apenas uma representação abstrata e imprecisa das fronteiras. É como se ele revelasse o modo como os artifícios da ciência tendem a se distanciar da realidade e se tornam incompreensíveis. Em uma série de

imagens de zonas fronteiriças de conflitos, ampliada tantas vezes, até chegar à escala real, vemos apenas as fibras e a topografia do papel em que foram impressas. Em geral, há em sua obra uma limpeza formal e simplicidade avessa ao discurso. Apesar de certa aparência geometricamente calculada, há uma ênfase no modo como a percepção constrói limites irreais.

Em geral, os mapas são marcados por pontos, por tachinhas que indicam a incidência de algum fenômeno na área representada, seja a presença de alguma atividade econômica, cultural ou social ou, ainda, a localização de cidades. As tachinhas, diferente dos elementos impressos, podem ser retiradas e pregadas em outra parte e, portanto,



Foco. 2004. Alfileres de mapa, MDF e pintura automotiva. 70 x 100 x 3 cm. Foto: Edouard Fraipont. Coleção Jack Kirkland, Londres. Cortesia Galeria Luisa Strina.

permitem maior mobilidade. *Uma linha contém infinitos pontos* não apresenta um mapa específico, de algum lugar conhecido, mas um fundo neutro e monocromático. O trabalho de Marcius Galan rompe os limites da moldura de um mapa comum e projeta elementos por toda a parede. As tachinhas usadas nas marcações dos mapas se esparramam para além da fronteira que elas indicam. Ao contrário do famoso postulado euclidiano e do próprio título da obra, uma linha é formada por uma soma finita de pontos. Embora a obra parta da definição euclidiana e discuta um postulado geométrico, trata-se de refletir sobre uma fronteira ilusória que aos poucos se dispersa. Delimitações territoriais e políticas são sempre arbitrarias, mesmo quando seguem algum acidente geográfico. Se a função da fronteira é resguardar a autonomia e o domínio sobre a área, no caso da cartografia de Galan ela é uma construção provisória e circunstancial.

Es recurrente en el trabajo de Marcius Galan la presencia de islas, líneas de demarcación de territorios, archipiélagos y mapas. Entretanto, al mismo tiempo en que el artista se aprovecha de un dato científico, de cierta objetividad geográfica, él irónicamente

retira toda la funcionalidad de los mapas. En muchos casos elabora un mapa borgiano de escala 1:1, cúmulo de la inutilidad, una vez que substituye la propia realidad por una representación de ella en tamaño idéntico. Existe algo de absurdo en los mapas de Galan, el recorte destacado es deconstruido a punto de convertirse en cualquier lugar o en ninguno, apenas una representación abstracta e imprecisa de las fronteras. Es como si él revelara la manera como los artificios de la ciencia tienden a distanciarse de la realidad y se tornan incomprensibles. En una serie de imágenes de zonas fronterizas de conflicto, ampliadas varias veces hasta llegar a la escala real, vemos apenas las fibras y la topografía del papel en el que fueron imprimidas. Por lo general, en su obra existe una limpieza formal y una simplicidad contraria al discurso. A pesar de cierta apariencia geoméricamente calculada, hay un énfasis en la manera de como la percepción construye límites irreales.

En general, los mapas son marcados por puntos, por alfileres que indican la incidencia de algún fenómeno en el área representada, sea la presencia de alguna actividad económica, cultural o social o, todavía, la localización de las ciudades. Los alfileres, diferente de los elementos impresos, pueden ser retirados y clavados en otra parte y, por lo tanto, permiten mayor movilidad. *Uma linha contém infinitos pontos* [Una línea contiene infinitos puntos] (2011) no presenta un mapa específico, de algún lugar conocido, sino un fondo neutro y monocromático. El trabajo de Marcius Galan rompe los límites de la moldura de una capa común y proyecta elementos en toda la pared. Los alfileres usados en las marcaciones de los mapas se esparcen más allá de las fronteras que indican. Al



contrario del famoso postulado euclidiano y del propio título de la obra, una línea es formada por una suma de infinitos puntos. Aunque la obra se origine de la definición euclidiana y cuestione un postulado geométrico, se trata de reflejar sobre una frontera ilusoria que poco a poco se dispersa. Delimitaciones territoriales y políticas son siempre arbitrarias, así también cuando siguen un accidente geográfico. Si la función de la frontera es resguardar la autonomía y el dominio sobre el área, en el caso de la cartografía de Galán ella es una construcción temporaria y circunstancial.

A common feature of Marcius Galan's work is the presence of islands, lines demarcating territories, archipelagos and maps. But while the artist employs scientific data and a certain geographic objectivity, he ironically removes all the functionality from the maps. He often produces a Borgesian map on a 1:1 scale, the height of futility, since reality is replaced by a representation of identical size. There is something absurd about Galan's maps, the highlighted selection is deconstructed to become anywhere or nowhere, simply an abstract and imprecise representation of boundaries, as if revealing how the tricks of science tend to distance themselves from reality and become incomprehensible. In a series of images from the borders of conflict zones, enlarged many times until reaching real scale, we see only the fibres and topography of the paper they were printed on. His work generally has a formal simplicity and clarity that needs no

discussion. Despite an appearance of calculated geometry, there is an emphasis on how perception constructs unreal limits.

Maps are generally marked out by points, pins that indicate the occurrence of a particular phenomenon in the area represented, whether it is the presence of some economic, social or cultural activity, or even the location of cities. Unlike the printed elements, these pins can be removed and put somewhere else, and therefore allow greater mobility. *Uma linha contém infinitos pontos* does not represent a specific map of a particular place, but rather a monochromatic, neutral background. Marcius Galan's work breaks the borders of the frame of an ordinary map to project elements across the wall, using typical mapping pins that spread out beyond the boundaries they represent. Unlike the famous Euclidean principle and the title of the work, a line is formed by a finite sum of points. Although the work is based on the Euclidean definition and deals with a geometric principle, it is more concerned with reflecting on an illusory boundary that gradually dissolves. Territorial and political demarcations are always arbitrary, even when they follow some geographical feature. If the function of the border is to protect autonomy and dominion over an area, in Galan's cartography it becomes a temporary and circumstantial construct.

María Teresa Ponce

Quito, Equador, 1974. Vive em Quito.



SDV-4715 (Brasil). Fotografia. 2011.



RI (Venezuela). 2006. Fotografia.

Influenciada pela fotografia documental, a obra de María Teresa Ponce conserva o espírito de registro de lugares e situações que caracterizam esse meio. Assim, encontra formas de intervir nas realidades às quais tem acesso, com o intuito de apresentar imagens que dialogam com várias esferas do mundo contemporâneo, bem como com a história da representação.

Mudanzas [Mudanças] (2002) consistiu em documentar na Espanha e nos Estados Unidos (dois principais países para onde imigram os equatorianos à procura de trabalho) mensagens de vídeo que pessoas – conhecidas pela artista no cotidiano – queriam enviar a seus familiares no Equador. Esses vídeos foram projetados sobre um caminhão de mudanças na cidade de Cuenca.

Oleoducto [Oleoduto] (2006/2011) é o atual e ambicioso projeto de uma série de fotografias de grande formato que documentam áreas da região andina por onde passam oleodutos. Na América Latina, como em outros lugares do mundo, a exploração de petróleo anda de mãos dadas com sonhos falidos de progresso e modernidade. A pesquisa de Ponce centra-se, por um lado, na história da pintura de paisagem dessa região e, por outro, nas condições atuais desses lugares.

Oleoducto (2011) é a continuação desse projeto, em uma nova versão realizada expressamente para a *Bienal do Mercosul*, em função da qual a artista viajou por diferentes regiões brasileiras por onde passam oleodutos de petróleo. Num percurso pelos estados do Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Espírito Santo – entre comunidades de pescadores,



Nq. Ce. 1001 (Argentina). 2006. Fotografía.

quilombos e zonas mais industrializadas –, Ponce foi em busca destes territórios traspasados e muitas vezes afetados pela passagem dos oleodutos, sejam eles expostos ou sejam subterrâneos.

Nesta série, seu interesse por esses lugares e pelas comunidades que vivem nos arredores – convivendo de maneira cotidiana com símbolos do “progreso” –, se enriquece com uma pesquisa sobre a pintura de paisagem no Brasil. Desde aquela realizada pelos viajantes europeus no século XIX até a elaborada por artistas locais, já entrando no século XX, a artista observa cuidadosamente as formas de representação da paisagem nestas obras. Tomando essas imagens como inspirações, Ponce fotografou vários novos panoramas em que se combinam assuntos relacionados à terra, ao poder político, ao meio ambiente e a economia.⁶¹

Influenciada por la fotografía documental, la obra de María Teresa Ponce conserva el espíritu de registro de lugares y situaciones

que caracteriza a este medio, al tiempo que encuentra maneras de intervenir en las realidades a las que tiene acceso para presentarnos imágenes que dialogan con varias esferas del mundo contemporáneo, así como con la historia de la representación.

Su proyecto *Mudanzas* (2002) consistió en documentar en España y Estados Unidos, los dos principales países a los que emigran los ecuatorianos en busca de trabajo, mensajes en video que las personas que la artista conocía de forma cotidiana querían mandar a sus familiares en Ecuador. Estos videos fueron proyectados sobre un camión de mudanzas en la ciudad de Cuenca, pasando así de la intimidad al espacio público.

Oleoducto (2006/2011) es un ambicioso proyecto en curso de una serie de fotografías de gran formato que documentan regiones de la zona andina por donde pasan oleoductos. En América Latina, como en otros lugares del mundo, la explotación de petróleo va de la mano con sueños de progreso y modernidades fallidas. La investigación de Ponce se centra por un lado en la historia de la pintura de paisaje en esta región, y por el otro en las condiciones actuales de estos lugares.

Oleoducto (2011) es la continuación de este proyecto, en una nueva versión realizada expresamente para la *Bienal del Mercosur*, para la cual la artista viajó por distintas regiones brasileñas por donde pasan estas pipas de petróleo. En un recorrido por los estados de Rio



KM 202 (Ecuador). 2006. Fotografía.

Grande do Sul, Rio de Janeiro y Espirito Santo – entre comunidades de pescadores, quilombos, y zonas más industrializadas –, Ponce fue en busca de estos territorios traspasados, y muchas veces afectados, por el paso de los oleoductos ya sea que éstos se encuentren expuestos o sean subterráneos.

En esta serie, su interés por estos sitios y por las comunidades que viven en los alrededores – conviviendo de manera cotidiana con estos símbolos del “progreso” –, se enriquece con una investigación sobre la pintura de paisaje en Brasil. Desde aquella realizada por los viajeros europeos en el siglo XIX, hasta la elaborada por artistas locales ya entrado el siglo XX, la artista observa cuidadosamente las formas de representación del paisaje en estas obras. Tomando estas imágenes como inspiración, Ponce fotografió varios nuevos panoramas en donde se combinan asuntos relacionados a la tierra, al poder político, el medio ambiente y la economía.⁶²

María Teresa Ponce’s work is influenced by documentary photography, with the medium’s characteristic spirit of recording places and situations. It therefore finds ways of intervening in the realities she has access to, with the aim of producing images that dialogue with various spheres of the contemporary world and with the history of representation.

Mudanzas [Moves] (2002) documents video messages from people in Spain and the United States (the two main countries Ecuadorians emigrate to in pursuit of work) whom the artist met in her daily life and who wanted to communicate with their relatives

in Ecuador. These videos were projected onto a removal van in the city of Cuenca.

Oleoducto [Pipeline] (2006/2011) is her ambitious current project of a series of large-format photographs documenting Andean regions traversed by oil pipelines. In Latin America, like other countries in the world, oil exploration goes hand in hand with failed dreams of progress and modernity. Ponce’s research centres on the history of landscape painting in the region and on the current conditions of these places.

Oleoducto (2011) is the continuation of this project in a new version produced especially for the Mercosul Biennial, for which the artist travelled to different regions of Brazil affected by oil pipelines. During her journey through the states of Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, and Espirito Santo – visiting fishing communities, former slave settlements and more industrial zones – Ponce sought out territories traversed and often affected by the pipelines, either on the surface or underground.

In this series, her interest in the surrounding places and communities – living in everyday contact with the symbols of “progress” – is enriched by research into Brazilian landscape painting, ranging from works produced by European travellers in the 19th century to those made by local artists in the early 20th century. The artist has looked carefully at how landscape is represented in these works, and using them as inspiration has photographed several new panoramas which combine issues related to land, political power, the environment and the economy.⁶³

62. Para este proyecto se contó con la invaluable colaboración de la organización brasileña no gubernamental: FASE (Federación de Órganos para la Asistencia Social y Educativa).
63. This project was supported by the invaluable assistance of FASE (the Federation of Organs for Social and Educational Assistance).

Mark Lombardi

Manlius, Estados Unidos, 1951 – Nova York, Estados Unidos, 2000.

Depois de ter trabalhado como pesquisador para exposições e publicações e como bibliotecário de referência, Mark Lombardi havia acumulado um enorme arquivo sobre escândalos financeiros e suas implicações políticas, e decidiu organizar suas notas com a ajuda de esquemas, os quais se converteram, em 1993, no próprio objeto de seu trabalho: intrincados diagramas que tornam visível a trama de relações entre o poder político e econômico em escala transnacional. Lombardi denominou esses grandes desenhos a lápis sobre papel *estruturas narrativas* e trabalhou neles até sua trágica morte em 2000. Os desenhos de Lombardi oferecem uma estrutura visual a um conjunto de dados e relações aparentemente desconexas, que, de outra maneira, seriam impossíveis de entender como sistema. Baseados inteiramente em arquivos de acesso público, como a imprensa, livros e a internet, os desenhos de Lombardi apresentam relações comprováveis sem estabelecer necessariamente a dimensão de causalidade entre os fatos. Entretanto, seu valor documental é inegável, como fica provado pelo fato de que um de seus desenhos, *BCCI-ICIC & FAB, 1972-91*, foi analisado detalhadamente pela CIA, a raiz dos ataques do 11 de setembro de 2001, em Nova York.

World Finance Corporation and Associates, ca 1970-84: Miami, Ajman, and Bogotá-Caracas (brigada 2506: Cuban Anti-Castro Bay of Pigs Veteran)&(th version) (1999), cujo título em si mesmo já diz sobre os alcances do poder econômico/político na era da globalização, mostra as turvas relações entre uma corporação com sede em Miami, o dinheiro proveniente do tráfico de drogas na Colômbia, a CIA e bancos no Panamá, na Rússia e nas Antilhas, entre outros. Os dados foram retirados de jornais, livros e revistas, mas é Lombardi quem estabelece as conexões de maneira visual e lhes dá uma forma – que neste caso é um mapa-múndi,

uma metáfora dos alcances globais destas conspirações financeiras e políticas.

“Minha intenção é interpretar o material ao justapor e montar as notas em um todo unificado e coerente. Em alguns casos, eu uso um conjunto de linhas paralelas e empilhadas, para estabelecer um espaço de tempo. As relações hierárquicas, o fluxo de dinheiro e outros detalhes-chave são indicados por um sistema de setas radiais, linhas pontilhada, e assim por diante. Alguns dos desenhos consistem em duas camadas diferentes de informação – uma em preto e outra em vermelho. O preto representa os elementos essenciais da história; enquanto que julgamentos legais importantes, acusações criminais ou outras ações legais contra os envolvidos são ilustradas em vermelho. Toda declaração de fato e conexão descritos no diagrama são reais e estão baseados em informações retiradas inteiramente do domínio público.”⁶⁴

Tras haber trabajado como investigador para exposiciones y publicaciones, y como referencista en una biblioteca, Mark Lombardi había acumulado un enorme archivo sobre escándalos financieros y sus implicaciones políticas, y decide organizar sus notas con la ayuda de esquemas, los cuales se convierten en 1993 en el objeto mismo de su trabajo: intrincados diagramas que hacen visible la trama de relaciones entre el poder político y económico a escala transnacional. Lombardi denominó estos grandes dibujos a lápiz sobre papel *estructuras narrativas*, y trabajó en ellos hasta su trágica muerte en 2000. Los dibujos de Lombardi le dan una estructura visual a un conjunto de datos y relaciones aparentemente inconexas, que de otra manera serían imposibles de entender como sistema. Basados enteramente en archivos de público acceso como la prensa, libros y el internet, los dibujos de Lombardi presentan relaciones comprobables sin establecer necesariamente la dimensión de causalidad entre los hechos. Sin embargo, su valor documental es

World Finance Corporation and Associates, c. 1970-84: Miami, Ajman, and Bogotá-Caracas (Brigada 2506: Cuban Anti-Castro Bay of Pigs Veteran), 7th version, 1999. Detalhe. Lápis colorido e grafite sobre papel. 176 x 213,5 x 6 cm. Coleção Susan Swenson e Joe Amrhein. Cortesia Donald Lombardi e Pierogi Gallery.

64. Mark Lombardi, em Cabinet Magazine nº2 (Mapping conversations), primavera de 2001.

innegable, como lo atestigua el hecho que uno de sus dibujos, *BCCI-ICIC & FAB, 1972-91*, fuera analizado en detalle por la CIA a raíz de los ataques del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York.

World Finance Corporation and Associates, ca 1970-84: Miami, Ajman, and Bogotá-Caracas (Brigata 2506: Cuban Anti-Castro Bay of Pigs Veteran) (&th version) (1999), cuyo título es en sí mismo dicente de los alcances del poder económico/político en la era de la globalización, muestra las turbias relaciones entre una corporación basada en Miami, el dinero proveniente del tráfico de drogas en Colombia, la CIA y bancos en Panamá, Rusia y las Antillas, entre otros. Los datos fueron tomados de periódicos, libros y revistas, pero es Lombardi quien establece las conexiones de manera visual y les da una forma – que en este caso es un mapamundi –, una metáfora de los alcances globales de estas conspiraciones financieras y políticas.

“Mi intención es interpretar el material al juxtaponer y ensamblar las notas en un todo unificado y coherente. [...] Las relaciones jerárquicas, el flujo de dinero, y otros detalles clave son luego indicados por un sistema de flechas radiales, líneas punteadas etc. Algunos de los dibujos consisten en dos capas diferentes de información – una en negro, la otra en rojo. El negro representa los elementos esenciales de la historia mientras que juicios legales importantes, acusaciones criminales u otras acciones legales contra los involucrados se ilustran en rojo. Cada dato y conexión en el diagrama es real, y está basado en información tomada enteramente del dominio público.”⁶⁵

Having worked as a researcher for exhibitions and publications and as a reference librarian, Mark Lombardi had accumulated an enormous archive about financial scandals and their political implications, and decided to organise his notes with the help of diagrams, which in 1993 were converted into the main object of his work: intricate charts revealing the web of relationships between political and economic power on a transnational scale. Lombardi called these huge pencil drawings on paper *narrative structures* and worked on them until his tragic death in 2000. The drawings provide a visual structure to a set of apparently disconnected data and relationships which would otherwise be impossible to understand as a system. Based entirely on publicly accessible archives, such as the press, books and the Internet, Lombardi’s drawings present demonstrable relationships without necessarily establishing the scale of causality between the facts. But the documentary value is undeniable, as was proven by the fact that one of his drawings, *BCCI-ICIC & FAB, 1972-91*, was analysed in detail by the CIA because of the September 11 attacks on New York in 2001.

World Finance Corporation and Associates, ca 1970-84: Miami, Ajman, and Bogotá-Caracas (brigade 2506: Cuban Anti-Castro Bay of Pigs Veteran) (7th version) (1999), whose title explains the scope of economic/political power in the era of globalisation, shows the murky relationships between a corporation based in Miami, drug

money from Colombia, the CIA and banks in Panama, Russia and the Antilles. The data was taken from newspapers, books and magazines, but it is Lombardi who has established the connections visually and put them into the form of a map of the world, in a metaphor of the global reach of these financial and political conspiracies.

“My purpose throughout is to interpret the material by juxtaposing and assembling the notations into a unified, coherent whole. In some cases I use a set of stacked, parallel lines to establish a time frame. Hierarchical relationships, the flow of money, and other key details are then indicated by a system of radiating arrows, broken lines, and so forth. Some of the drawings consist of two different layers of information – one denoted in black, the other in red. Black represents the essential elements of the story while major lawsuits, criminal indictments, or other legal actions taken against the parties are illustrated with red. Every statement of fact and connection depicted in the work is true and based on information culled entirely from the public record.”⁶⁶

[J . R .]



World Finance Corporation and Associates, c. 1970-84: Miami, Ajman, and Bogota-Caracas (Brigata 2506: Cuban Anti-Castro Bay of Pigs Veteran), 7th version. 1999. Lápiz colorido e grafito sobre papel. 176 x 213,5 x 6 cm. Coleção Susan Swenson e Joe Amrhein. Cortesia Donald Lombardi e Pierogi Gallery.

65. Mark Lombardi, en Cabinet Magazine, # 2 (Mapping Conversations), primavera de 2001.

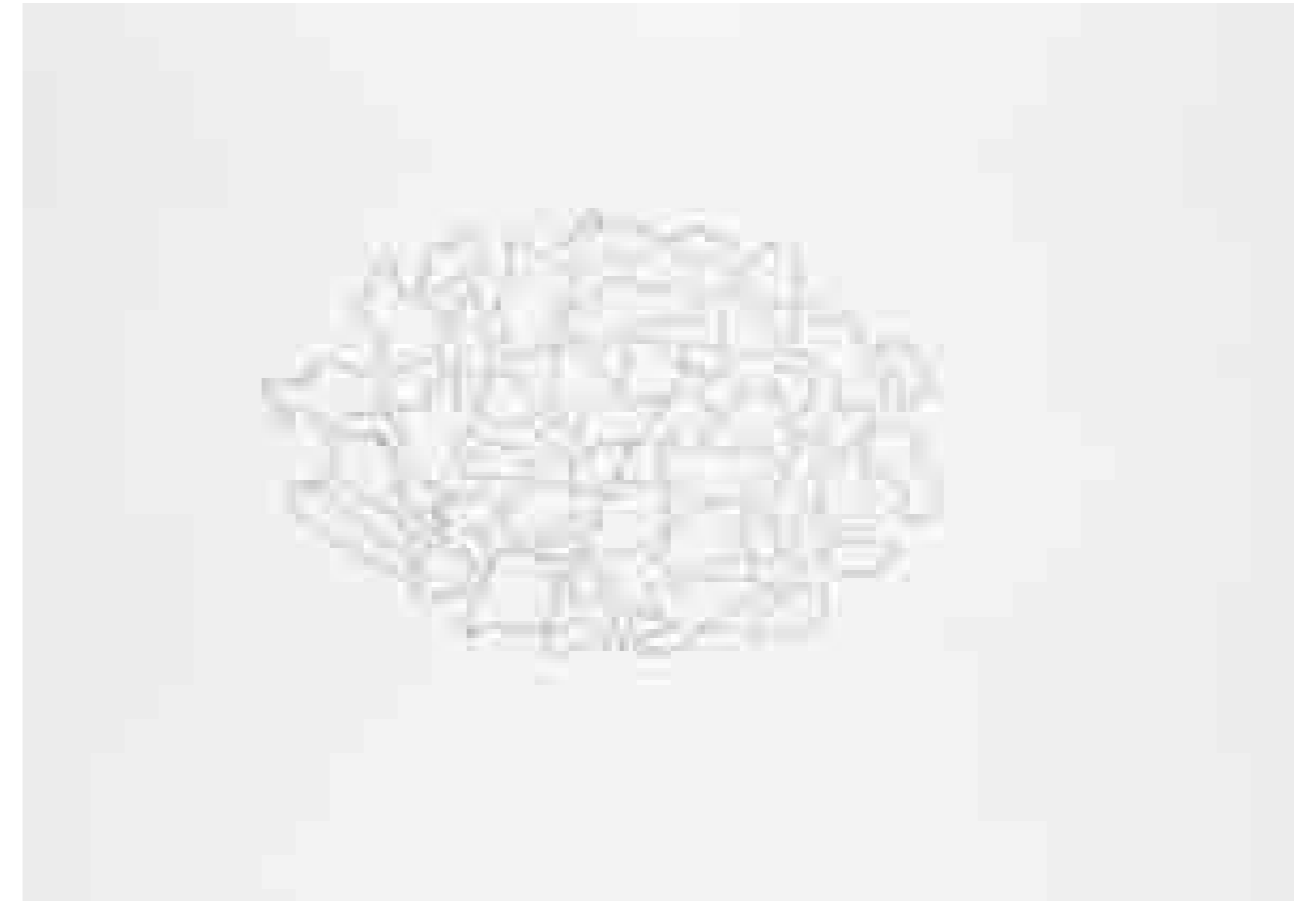
66. Mark Lombardi, in Cabinet Magazine, #2 (Mapping Conversations), spring 2001.

Mayana Redin

Campinas, Brasil, 1984. Vive entre o Rio de Janeiro e Porto Alegre, Brasil.



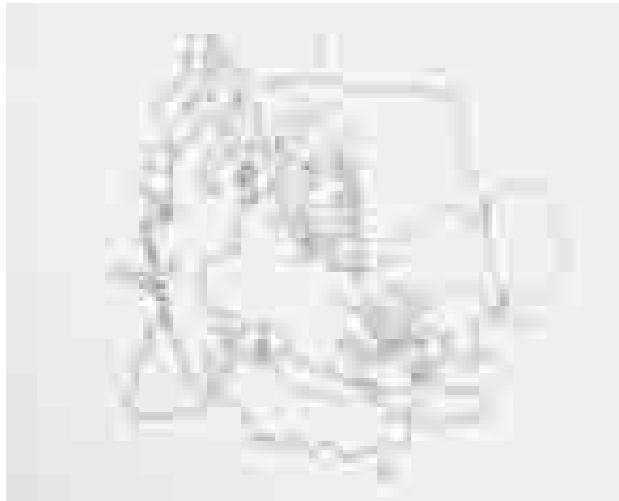
Horizonte alheio. 2010. Vídeo. 10'.



Encontro de países sem mar. 2011. Nanquim sobre papel vegetal. 29,7 x 42 cm. Foto: Cristiane Geraldelli.

Os desenhos de Mayana Redin constroem geografias fictícias, encontros impensados. Como composições metafísicas, parecem dirigir-se a outra realidade, exterior ao tempo e à história. Mares, montanhas, ilhas, buracos negros, vales e penhascos são alguns dos elementos que integram seus trabalhos, realizados em nanquim, grafite, aquarela ou, ainda, por meio de vídeos e instalações. Topografias fantasiosas, a exemplo do túnel escavado nas páginas de um livro ou da montanha que aos poucos encobre a

paisagem, e cartografias imaginadas, como a que faz do mapa de Portugal um arquipélago ou a que sobrepõe o rio Amazonas ao deserto do Saara, são algumas das criações da artista que dão forma ao improvável. A pergunta "E se fosse possível?" parece estar na origem de suas obras, como na videoinstalação *Horizonte alheio* (2009), que aproxima o olhar de duas pessoas separadas por um oceano. Em uma tela vê-se o horizonte filmado a partir da praia de Miramar, em Portugal, na direção suposta da praia de Maria Farinha, no



Ilha da Decepção encontra Ilha da Desolação. 2010. 29,7 x 42 cm. Foto: Cristiane Geraldelli.

Brasil, de onde o mesmo horizonte é captado e revelado na tela em frente.

Proposições como essa também estão presentes em *Geografia de encontros* (2010/2011), série de desenhos em que Mayana Redin cria cartografias a partir da sobreposição de lugares e paisagens – ou das linhas que circunscrevem suas formas e definem suas fronteiras. São essas abstrações, limites observáveis apenas no papel – na terra, no ar e na água a passagem entre um território e outro é sempre mais fluida –, que escrevem as aproximações promovidas pela artista. São os casos do encontro entre a maior altitude do mundo, o Monte Everest, e maior depressão, o Mar Morto; da reunião de todos os países sem mar; ou da confluência entre os três mares coloridos – Negro, Vermelho e Amarelo. Características geográficas, questões geopolíticas, condições históricas e imagens sugeridas pelas palavras – como o encontro entre as cidades de Encruzilhada e Entroncamento ou entre a Ilha da Decepção e a Ilha da Desolação – inspiram as geografas fictícias de Mayana Redin. Ao embaralhar limites, representações e significados, seus mapas reordenam o mundo e instauram outras paisagens. Mais uma vez, a pergunta “E se fosse possível?” parece estar na origem de suas imagens.

Los dibujos de Mayana Redin construyen paisajes oníricos, geografías ficticias, encuentros impensables. Como composiciones metafísicas, parecen dirigirse a otra realidad, exterior al tiempo y a la historia. Mares, montañas, islas, agujeros negros, valles y peñascos son algunos de los elementos que integran sus trabajos, realizados con tinta china, grafitos, acuarela o, incluso, por medio de videos e

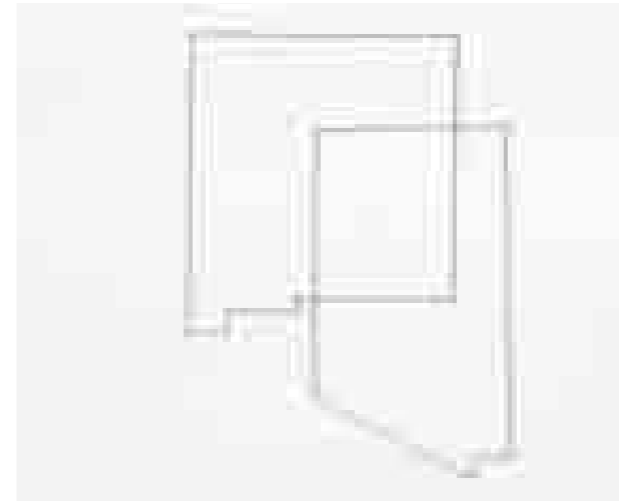


Mónaco encontra Rússia. 2011. Nanquim sobre papel vegetal. 29,7cm x 42cm. Foto: Cristiane Geraldelli.

instalaciones. Topografías fantasiosas, a ejemplo del túnel excavado en las páginas de un libro o de la montaña que apenas cubre el paisaje y cartografías imaginadas, como la que hace del mapa de Portugal un archipiélago o la que sobrepone el río Amazonas al desierto del Sahara, son algunas de las creaciones de la artista que dan forma a lo improbable. La pregunta “¿Y si fuera posible?” parece estar en el origen de sus obras, como en la videoinstalación *Horizonte alheio* [Horizonte ajeno] (2009), que aproxima la mirada de dos personas separadas por un océano. En una pantalla se ve el horizonte filmado a partir de la playa de Miramar, en Portugal, en la supuesta dirección de la playa de Maria Farinha, en Brasil, donde el mismo horizonte es captado y revelado en la pantalla en frente.

Propuestas de este tipo están presentes en *Geografia de encontros* (2010/2011), serie de dibujos en que Mayana Redin crea cartografías a partir de la superposición de lugares y paisajes – o de líneas que circunscriben sus formas y definen sus fronteras. Son esas abstracciones, límites observables apenas en el papel – en la tierra, en el aire y en el agua, el pasaje entre un territorio a otro es siempre mas fluido –, que inscriben las aproximaciones promovidas por la artista. Son los casos del encuentro entre la mayor altitud del mundo, el Monte Everest, y la mayor depresión, el Mar Muerto; de la reunión de todos los países sin mar; o de la confluencia entre los tres mares coloridos – Negro, Rojo y Amarillo. Características geográficas, cuestiones políticas, condiciones históricas e imágenes sugeridas por las palabras – como el encuentro entre las ciudades de Encruzilhada y Entroncamento o entre la Isla da Decepção y la Isla de la Desolação – inspiran las geografías ficticias de Mayana Redin. Al mezclar los límites, representaciones y significados, sus mapas reordenan el mundo e instauran otros paisajes. Una vez más, la pregunta “¿Y si fuera posible?” parece estar en el origen de sus imágenes.

Mayana Redin's drawings construct dreamlike landscapes, fictional geographies and unexpected discoveries. Like metaphysical compositions, they seem to point towards another reality, beyond



Novo México encontra Al Kufrah. 2011. 29,7 x 42 cm. Foto: Cristiane Geraldelli.

time and history. Seas, mountains, islands, black holes, valleys and cliffs are some of the elements in her works produced in Indian ink, graphite, watercolour, or also in video and installation. Imaginary topographies, such as the tunnel carved into the pages of a book or the mountain gradually covering the landscape, and imagined maps, like the one that turns the map of Portugal into islands or superimposes the Amazon River on the Sahara Desert, are some of the artist's ways of giving form to the improbable. The origin of her works seems to be the question, “What if that were possible?”, such as the video installation *Horizonte Alheio* (2009), bringing together the viewpoints of two people separated by an ocean, with one screen showing the horizon filmed from Miramar beach in Portugal towards Maria Farinha beach in Brazil, from where the same horizon is recorded and projected on the opposite screen.

Similar proposals can also be seen in *Geografia de encontros* (2010/2011), a series of drawings in which Mayana Redin creates cartography based on overlapping places and landscapes – or the lines that outline their shapes and define their boundaries. These abstractions, boundaries only noticeable on paper – the passage between one territory and another by land, air or water is always more fluid –, are employed by the artist in her work. Examples include a meeting between the highest point of the world, Mount Everest and the lowest depression, the Dead Sea; bringing together all the countries without seas; or the confluence of three coloured seas – the Black Sea, the Red Sea and the Yellow Sea. Geographical features, geopolitical issues, historical conditions and images suggested by words – such as the encounter between the towns of Encruzilhada [Crossing] and Entroncamento [Intersection] or between the Ilha da Decepção [Isle of Deception] and the Ilha da Desolação [Isle of Desolation] – are the inspiration behind Mayana Redin's fictional geographies. By shuffling boundaries, representations and meanings, her maps rearrange the world and establish other landscapes. Once again her images seem to derive from the question, “What if that were possible?”.

Melanie Smith Rafael Ortega

Pooler, Inglaterra, 1965 e Cidade do México, México, 1965. Vivem na Cidade do México.



Estadio Azteca 2010, proeza maleable [Estádio Asteca 2010, proeza maleável]. 2010. Vídeo. Cortesia Coleção Fundação Televisa e Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, México.

A obra de Melanie Smith envolve o uso de vários meios – pintura, fotografia, vídeo, instalação – como uma maneira de apresentar uma ampla gama de perspectivas angulares, temporais e visuais sobre um mesmo tema. Vistas aéreas, tomadas fixas e em movimento, atrás de câmeras, registros da vida cotidiana da cidade, diferentes graus de urbanização, saturação cromática na paisagem urbana, entre outros. O trabalho em colaboração entre Smith e Rafael Ortega inicia em 1995 e concentra-se naquelas obras que envolvem a imagem em movimento, já que Ortega vem do cinema. Fortemente arraigadas na experiência urbana e no seu repertório visual, suas obras são uma pesquisa em curso sobre o espaço pictórico e o legado da pintura modernista, vistos à luz dos efeitos do capitalismo e em contextos como a Cidade do México, para onde Smith mudou-se em 1989. Nas suas próprias palavras: “eu sinto que estou tentando subverter a abstração, sempre”. *Spiral city* (2002), uma de suas obras mais emblemáticas, é uma vista macroscópica da Cidade do México, filmada de um helicóptero, em que o distanciamento gradual da câmera sugere um processo de erosão da paisagem, enquanto esta adquire um caráter escultórico.

Estadio Azteca 2010, proeza maleable (2010) é uma monumental miscelânea inspirada nas apresentações de ginástica realizadas em cerimônias de caráter oficialista, que aqui se transforma numa crítica à modernidade desde vários ângulos; promessa e falha estão aqui presentes na construção da ideia de nação. Com a participação de milhares de jovens que fazem parte do sistema médio superior da Secretaria de Educação Pública, várias imagens paradigmáticas da arte do século XX, assim como outras pertencentes ao imaginário histórico e cultural do México, são construídas a partir de mosaicos.

Deste modo, a imagem da *La Patria* – do pintor e muralista Jorge González Camarena – capa dos livros de textos nos anos 1960 – e a representação do deus pré-hispânico Xipe Totec intercalam-se com uma imagem do Santo (o mascarado de prata) e um cromo do Anjo da Independência, entre outras. Unido a isso, o *Quadrado Vermelho* de Kazimir Malevich, símbolo da abstração suprematista, e *banners* transparentes deixam à vista os corpos e a energia que sobressai de quem participa desta ação, provendo ao espectador um mosaico maior que cruza várias épocas e



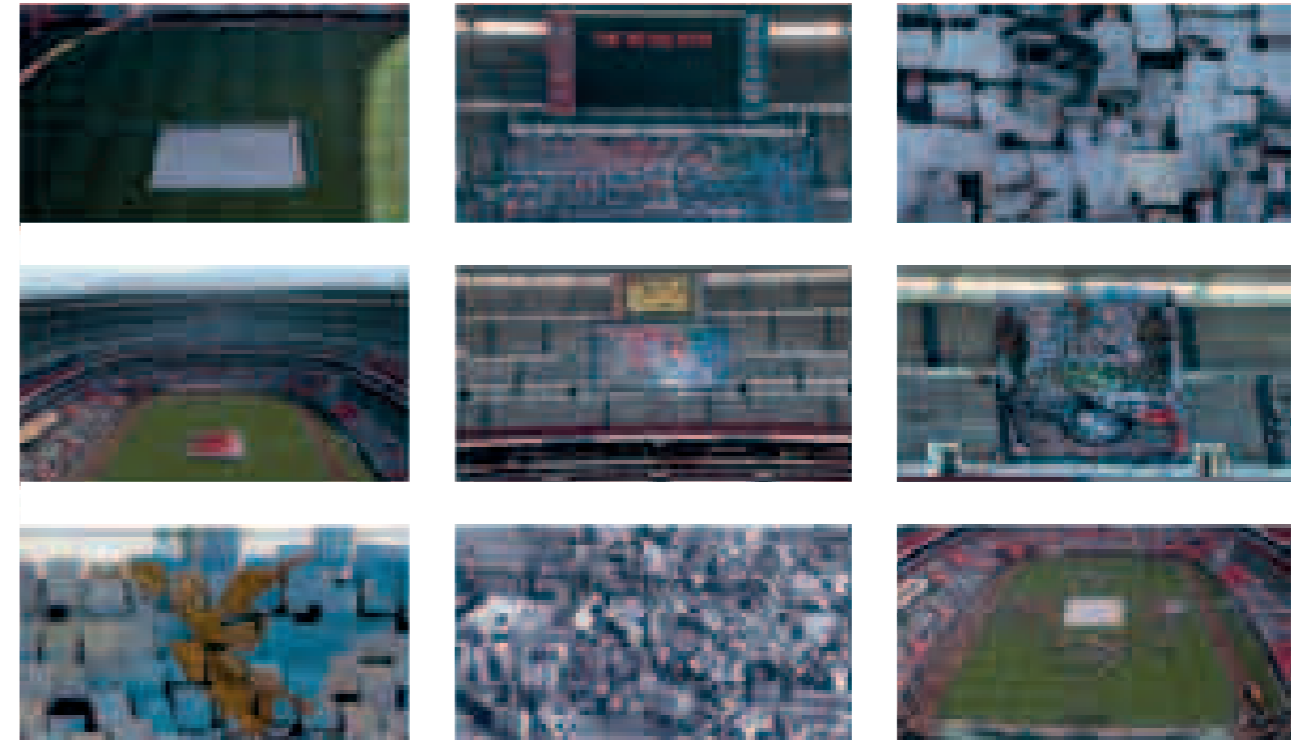
Estadio Azteca 2010, proeza maleable [Estádio Asteca 2010, proeza maleável]. 2010. Vídeo. Cortesia Coleção Fundação Televisa e Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, México.

ideais. O cenário desta ação é o Estádio Asteca, emblema esportivo e arquitetônico da cidade.

La obra de Melanie Smith abarca el uso de varios medios – pintura, fotografía, video, instalación – como una manera de presentar una amplia gama de perspectivas angulares, temporales y visuales sobre un mismo tema; vistas aéreas, tomas fijas y en movimiento, detrás de cámaras, instantáneas de la vida cotidiana de la ciudad, diferentes grados de urbanización, saturación cromática en el paisaje urbano, entre otras. El trabajo en colaboración entre Smith y Rafael Ortega inicia en 1995, y se concentra en aquellas obras que involucran la imagen en movimiento pues Ortega viene del cine. Fuertemente enraizadas en la experiencia urbana y en el repertorio visual de ésta, sus obras son una investigación en curso sobre el espacio pictórico y el legado de la pintura modernista vistos a la luz de los efectos del capitalismo en contextos como la Ciudad de México, a donde Smith se mudó en 1989. En sus palabras: “Siento que estoy intentando subvertir la abstracción, siempre”. *Spiral city* (2002) – una de sus obras más emblemáticas – es una vista macroscópica de la Ciudad de México filmada desde un helicóptero, en donde el distanciamiento gradual de la cámara sugiere un proceso de erosión del paisaje al tiempo que éste adquiere un carácter escultórico.

Estadio Azteca 2010, proeza maleable (2010) es una monumental puesta en escena inspirada en las tablas gimnásticas realizadas en ceremonias de carácter oficialista, que aquí se torna en una crítica a la modernidad desde varios ángulos; promesa y fallo están aquí presentes en la construcción de la idea de nación. Con la participación de miles de jóvenes que son parte del sistema medio superior de la Secretaría de Educación Pública, varias imágenes paradigmáticas del arte del siglo XX, así como otras pertenecientes al imaginario histórico y cultural de México, son construidas a partir de mosaicos.

De este modo, la imagen de *La Patria* del pintor y muralista Jorge González Camarena – portada de los libros de texto en los años sesenta – o la representación del dios prehispánico Xipe Totec, se intercalan con una imagen del Santo (el enmascarado de plata) y un cromó del Ángel de la Independencia, entre otras. Aunado a esto, el *Cuadrado Rojo* de Kazimir Malevich, símbolo de la abstracción suprematista, y pancartas transparentes que dejan ver los cuerpos y la energía desbordada de quienes participan de esta acción proveen al espectador de un mosaico mayor de que cruza varias épocas e ideales. El escenario de esta acción es el estadio azteca, emblema deportivo y arquitectónico de la ciudad.



Estadio Azteca 2010, proeza maleable [Estádio Asteca 2010, proeza maleável]. 2010. Vídeo. Cortesia Coleção Fundação Televisa e Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, México.

Melanie Smith's work involves the use of a variety of media – painting, photography, video, installation – as a way of presenting a wide range of temporal and visual views of the same subject: aerial photographs and moving images, records of the everyday life of the city, different degrees of urbanisation, colour saturation in the urban landscape, and other subjects. Smith and Rafael Ortega's collaborative work began in 1995 and concentrates on works involving the moving image, due to Ortega's film background. Their works are deeply embedded in urban experience and its visual imagery as an ongoing research into the pictorial space and the legacy of modernist painting in the light of the effects of capitalism in contexts like Mexico City, where Smith moved to in 1989. “I feel like I am trying to subvert abstraction” she says. *Spiral City* (2002), one of their most emblematic works, is a macroscopic view of Mexico City, filmed from a helicopter, in which the gradual distancing of the camera suggests a process of erosion of the landscape, which takes on a sculptural appearance.

Estadio Azteca 2010, proeza maleable [Aztec stadium 2010, malleable feat] (2010) is a huge staged event based on gymnastic presentations at official ceremonies, which becomes a critique of modernity from various angles: promise and failure appear here in the construction of the idea of the nation. With the participation of thousands of young people from the state education system, mosaics are formed of various key images from 20th-century art,

combined with others from the historical and cultural imagery of Mexico.

The image of *La Patria* – by the painter and muralist Jorge González Camarena – which appeared on textbooks in the 1960s – and the representation of the pre-Hispanic God Xipe Totec are interspersed with an image of The Saint (in a silver mask) and a slide of the Angel of Independence. Added to this, a *Red Square* by Kazimir Malevich, a symbol of suprematist abstraction, and transparent banners allow the bodies and energy of the people taking part in the action to stand out, offering the viewer a larger mosaic travelling through various periods and ideals. The action takes place in the Aztec Stadium, the architectural and sporting emblem of the city.

[P. S.]

Miguel Angel Rios

Catamarca, Argentina, 1953. Vive em Nova York, Estados Unidos e na Cidade do México, México.



Mecha. 2010. Vídeoinstalação de dois canais. Cortesia Galeria Millan, São Paulo.

Durante os anos 1990, Miguel Angel Rios realizou um importante conjunto de obras a partir de mapas coloniais reconfigurados do continente americano – dobrados, recortados, alterados –, como uma forma de elaborar uma crítica pós-colonial através dessas cartografias pessoais. Na última década, sua produção se utiliza do vídeo, centrando seus interesses em jogos e tradições populares que dão espaço a discussões sobre assuntos de territorialização, identidade, poder e violência nas sociedades contemporâneas. Uma de suas primeiras obras em vídeo, *Neither color, nor height* [Nem cor, nem altura] (2001), apresenta um Pelé com a camiseta da Argentina e um Maradona com a do Brasil. Esse cruzamento de papéis traz à tona, com humor, os resíduos míticos dos combates

que se aglutinam no futebol e em outros esportes de representação local e nacional. As tensões e as situações de coletividade geradas pelos jogos adquirem uma dimensão de confrontação em *On the edge* [No limite] (2005), uma espetacular encenação de um jogo de peões brancos e negros, que faz alusão a questões raciais e de poder.

Mecha (2010) é uma metáfora da guerra construída a partir de um jogo de rua muito popular, originário da Colômbia e da zona andina, chamado “tejo”, jogado amplamente na atualidade, inclusive sendo considerado por alguns um esporte nacional. Uma vídeoinstalação de dois canais mostra cenas desconexas desse jogo que, *grosso modo*, consiste em lançar peças de metal em um tabuleiro com mechas

de pólvora que se encontram a uns 15 ou 20 metros de distância, com a finalidade de acender a mecha e gerar uma explosão.

Para o artista, o *tejo* é uma espécie de “arma de fogo invertida” pois lança-se a bala (o *tejo*) à pistola (a mecha de pólvora), ficando o lançador “desarmado”. Através de uma montagem visual e sonoramente dramática de fogo cruzado, *Mecha* consegue, entre outras coisas, articular um comentário agudo sobre a mediação e espetacularização da violência. No entanto, trata-se de uma guerra despersonalizada – sem vencedor e vencido, sem conquistador e conquistado –, em que as respostas dos que se enfrentam – e porque opera num espectro muito amplo – são ativadas pelas experiências pessoais de quem observa esta “guerra”.

Durante los años 1990 Miguel Angel Rios realizó un importante cuerpo de obra a partir de mapas coloniales del continente americano reconfigurados – doblados, recortados, alterados –, como una manera de elaborar una crítica poscolonial a través de estas cartografías personales. En la última década su producción se ha trasladado al medio del video centrando sus intereses en juegos y tradiciones populares que dan pie a discusiones sobre asuntos de territorialización, identidad, poder y violencia en las sociedades contemporáneas. Una de sus primeras obras en video, *Neither color, nor height* [Ni color, ni altura] (2001), presenta a un Pelé con la camiseta de Argentina y a un Maradona con la de Brasil. Este cruce de roles trae a colación con humor los residuos míticos de combate que se aglutinan en el fútbol y otros deportes de representación local y nacional. Las tensiones y las situaciones de colectividad generadas por los juegos cobran una dimensión de confrontación en *On the edge* [En el límite] (2005), una espectacular escenificación de un juego de trompos blancos y negros, que hace alusión a cuestiones raciales y de poderío.

Mecha (2010) es una metáfora de guerra construida a partir de un juego callejero muy popular, originario de Colombia y la zona andina, llamado “Tejo” que se juega ampliamente en la actualidad incluso siendo considerado por algunos el deporte nacional. Una videoinstalación de dos canales muestra escenas inconexas de este juego, que a grandes rasgos consiste en lanzar piezas de metal a un tablero con mechas de pólvora que se encuentra a unos 15 ó 20 metros de distancia con la finalidad de atinar a la mecha y generar así una explosión.

Para el artista, el tejo es una especie de “arma de fuego invertida” pues se lanza la bala (el tejo) a la pistola (la mecha de pólvora), quedando el lanzador “desarmado”. A través de un montaje visual y sonoramente dramático de fuego cruzado *Mecha* logra, entre otras cosas, articular un comentario agudo sobre la mediación y espectacularización de la violencia. Sin embargo, se trata de una guerra despersonalizada – sin vencedor y vencido, sin conquistador

y conquistado –, en donde la respuesta de quiénes se enfrentan y por qué opera en un espectro muy amplio, siendo activada por las experiencias personales de quienes observan esta “guerra”.

During the 1990s Miguel Angel Rios produced an important series of works based on rearranged colonial maps of the American continent – folding, cutting and changing them – as an act of post-colonial criticism through this personal cartography. During the past decade his work has moved into video, concentrating on popular games and traditions to address issues of territorialisation, identity, power, and violence in contemporary societies. One of his earliest video works, *Neither color, nor height* (2001), depicts a Pelé wearing an Argentina shirt and a Maradona wearing a Brazilian one. This change of roles humorously engages with the remains of mythical clashes attached to football and other local and national sports. The tensions and conditions of collectiveness generated by the games reached a level of confrontation in *On the edge* (2005), a spectacular enactment of a game between white people and black spinning tops with allusions to issues of race and power.

Mecha [Wick] (2010) is a metaphor of war based on very popular street game called “Tejo”, from Colombia and the Andean region, which is played widely today and is considered by some as the national sport. A two-channel video installation shows disconnected scenes of this game, which generally involves throwing metal objects at a target of gunpowder some 15 to 20 meters away, with the aim of lighting the fuse and causing an explosion.

The artist sees the *tejo* as a kind of “inverted firearm”, since the bullet (the tejo) is thrown at the pistol (the gunpowder fuse), “disarming” the thrower. Using a dramatic visual and audio montage of crossfire, *Mecha* manages to produce a scathing comment on media coverage and the spectacularisation of violence. But this is a depersonalised war – without winner and loser, without conqueror and conquered – in which the responses of those watching it – since it operates in a wide spectrum – are created by the personal experiences of the spectators of this “war”.

(P . S .)



Room Room. 2010. Vídeo. 3'03". Cortesia Galeria Millan, São Paulo.



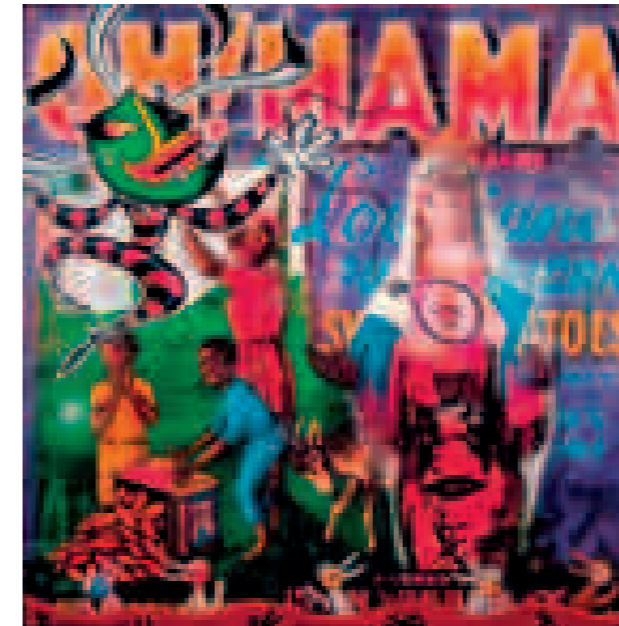
Meta. 2010. Instalação sonora. 8'51". Cortesia Galeria Millan, São Paulo.

Miguel Luciano

São João, Porto Rico, 1972. Vive em Nova York, Estados Unidos.



Uncle Kola [Tio Kola]. 2003. Cortesia Ian Synnott.



Oh! mama [Oh, mamãe]. 2000. Acrílico sobre tela. 183 x 183 cm. Cortesia Susan R. Delvalle.



COÑO. 2000. Acrílico sobre tela. 183 x 183 cm. Cortesia Jose Vidal.

A famosa insurreição conhecida como o *Grito de Lares*, em 1868, significou o início de um processo que eventualmente levaria à independência de Porto Rico – que durou pouco, pois os Estados Unidos, nesse momento, em plena expansão imperialista, ganharam o controle da ilha em 1898, como resultado da guerra contra a Espanha. Desde então, Porto Rico vem mantendo uma ambígua condição nacional que hoje se expressa no *status* de “Estado Livre Associado”, no qual a moeda e o passaporte são norte-americanos, mas, ainda, o idioma é o espanhol e a cultura é a caribenha. Dessa última, particularmente a música popular parece ser um dos últimos espaços de resistência cultural dos porto-riquenhos diante do avanço irrefreável da cultura de massa norte-americana na ilha. Miguel Luciano toma traços típicos da cultura *boricua*, os singulariza e propõe obras cheias de humor, em que, frequentemente, o público é convidado a participar. Muitas das suas obras são apresentadas no

contexto das comunidades de porto-riquenhos nos Estados Unidos, que nasceram ou cresceram lá, com a nostalgia de uma ilha idealizada que é evocada a partir de fragmentos descontextualizados. Luciano apropria, combina e transforma jogos e ditados populares, comidas de rua e imagens religiosas, “Misturando nostalgia tropical com [elementos] urbanos [...] [que] assinalam a incapacidade das comunidades transplantadas de recriar seu passado”.

Na série de pinturas reunidas para a *Bienal do Mercosul*, Luciano reinterpreta as etiquetas de produtos comerciais impressas em Louisiana, o primeiro porto de entrada de imigrantes porto-riquenhos nos Estados Unidos e uma das primeiras representações da cultura porto-riquenha ali. Luciano justapõe imagens de produtos comerciais com ícones religiosos e uma multidão de referências culturais e políticas que falam da difícil relação entre as duas culturas, para se referir a questões

como identidade nacional, intervencionismo militar, tensões comerciais e anedotas locais.

“As propagandas para estes produtos muitas vezes tinham representações racistas e pejorativas dos porto-riquenhos, similares às dos afro-americanos durante essa época. Hoje em dia, reproduções destas etiquetas são impressas como postais e se comercializam nas barracas turísticas de Nova Orleans como ‘memorabilia do Sul’. As pinturas recriam estas propagandas originais, confrontando estereótipos e atitudes estabelecidas desde as primeiras trocas entre os Estados Unidos e Porto Rico, ao mesmo tempo em que desafiam a sua persistência nos dias de hoje. O passado e o presente tornam-se turvos na medida em que a história visual do colonialismo e o consumismo se reorganizam em narrativas estratificadas que confrontam a subjugação colonial e a resistência atual.”⁶⁷

La famosa insurrección conocida como el *Grito de Lares* en 1868 significó el inicio de un proceso que eventualmente llevaría a la independencia de Puerto Rico, la cual duró poco pues Estados Unidos, en ese momento en plena expansión imperialista, ganó el control de la isla en 1898 como resultado de la guerra con España. Desde entonces Puerto Rico ha mantenido una ambigua condición nacional que hoy se expresa en el estatus de “Estado Libre Asociado”, en el cual la moneda y el pasaporte son norteamericanos pero se mantienen el idioma español y la cultura caribeña. Esta última, particularmente la música popular, parece ser uno de los últimos espacios de resistencia cultural de los puertorriqueños frente al avance imparable de la cultura de masas norteamericana en la isla. Miguel Luciano toma rasgos típicos de la cultura *boricua*, los singulariza y propone obras llenas de humor en donde a menudo el público es invitado a participar. Muchas de sus obras son presentadas en el contexto de las comunidades de puertorriqueños en los Estados Unidos, quienes han nacido o crecido allí con la nostalgia de una isla idealizada que evocan a partir de fragmentos descontextualizados. Luciano apropia, combina y transforma juegos y dichos populares, comidas callejeras e imágenes religiosas “Mezclando nostalgia tropical con [elementos] urbanos [...] [que] señalan la incapacidad de las comunidades trasplantadas de recrear su pasado”.

En la serie de pinturas reunidas para la *Bienal del Mercosur*, Luciano reinterpreta las etiquetas de productos comerciales impresas en Louisiana, el primer puerto de entrada de inmigrantes puertorriqueños en Estados Unidos y una de las primeras representaciones de la cultura boricua allí. Luciano juxtapone imágenes de productos comerciales con íconos religiosos y una

multitud de referencias culturales y políticas que hablan de la difícil relación entre las dos culturas, para referirse a cuestiones como identidad nacional, intervencionismo militar, tensiones comerciales y anécdotas locales.

“Las propagandas para estos productos a menudo tenían representaciones racistas y peyorativas de los puertorriqueños, similares a las de los afroamericanos durante esa época. Hoy en día, reproducciones de estas etiquetas se imprimen como postales y se comercializan en las tiendas turísticas de Nueva Orleans como ‘memorabilia sureña’. Las pinturas recrean estos avisos originales, confrontando estereotipos y actitudes establecidas desde los primeros intercambios entre los Estados Unidos y Puerto Rico, a la vez que cuestionan su persistencia al día de hoy. El pasado y el presente se vuelven borrosos cuando la historia visual del colonialismo y el consumismo se reorganizan en narrativas estratificadas que confrontan la subyugación colonial y la resistencia hoy.”⁶⁸

The famous 1868 uprising known as *Grito de Lares* marked the beginning of a process that would lead to the independence of Puerto Rico – which was short lived, as the United States took control of the island in 1898 in an imperialist expansion resulting from the Spanish war. Since that time, Puerto Rico has maintained an ambiguous national status which today is expressed as “Associated Free State”, in which currency and passport are North American but the language is Spanish and the culture is Caribbean. In this latter aspect, popular music in particular seems to be one of the last bastions of Puerto Rican cultural resistance against the unstoppable North American mass culture on the island. Miguel Luciano takes typical features of Boricua culture and uses them to propose works full of humour in which the public is often invited to participate. Many of his works are presented in the context of communities of Puerto Ricans in the United States who were born or grew up there, with the nostalgia of an idealised island which is evoked through decontextualized fragments. Luciano adopts, combines and transforms games and popular sayings, street food and religious imagery, “Mixing tropical nostalgia with open [elements... which] indicate the inability of transplanted communities to recreate their past”.

In the series of paintings for the *Mercosul Biennial*, Luciano reinterprets labels from commercial products printed in Louisiana, the first port of entry for Puerto Rican immigrants in the United States and one of the earliest representations of Puerto Rican culture in the country. Luciano juxtaposes images from commercial products with religious icons and a multitude of cultural and political references that speak of the difficult relationship between the two cultures, to refer to questions like national identity, military intervention, commercial tensions and local anecdotes.



Uncle Kola [Tio Kola]. 2003. Detalhe. Cortesia Ian Synnott.

“Advertisements for these products often featured racist and demeaning depictions of Puerto Ricans that mirrored the portrayal of African-Americans during this era. Today, reproductions of these original Yam and Sweet Potato labels are printed on postcards and marketed throughout the tourist shops of New Orleans as ‘Southern memorabilia’. The paintings re-create these original ads, confronting stereotypes and attitudes established in the earliest

exchanges between Puerto Rico and the U.S., while challenging their persistence today. Past and present are blurred as a visual history of colonialism and consumerism are reorganized into layered narratives that confront colonial subjugation and resistance today.”⁶⁹

69. Miguel Luciano, talking with the author.

67. Miguel Luciano, em comunicação com o autor.

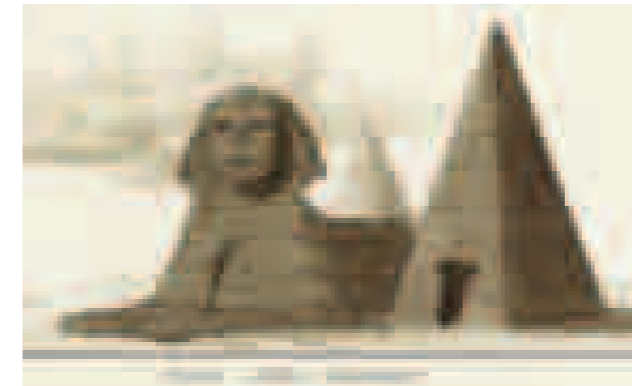
68. Miguel Luciano, en comunicación con el autor.

Pablo Bronstein

Buenos Aires, Argentina, 1977. Vive em Londres, Inglaterra.



Tragic stage [Palco trágico]. 2011. Pintura e performance. Vista da mostra no Institute of Contemporary Arts, Londres. Cortesia Herald St., Londres, e Franco Noero, Turin.



Islamic culture in southern Spain – 1000 years of celebration [Cultura islâmica no sul da Espanha: 1000 anos de celebração]. 2010. Aquarela sobre papel. 56 x 77 cm. Cortesia Herald Street Gallery.



Por meio da superposição de capas estilísticas da história arquitetônica, o artista Pablo Bronstein explora a relação corporal, física e política da arquitetura com o ser humano. Para tanto, o artista cria desenhos, vídeos, *performances*, instalações e intervenções no espaço público, nos quais suas referências vão desde a época do barroco até o pós-modernismo. A grande capacidade que o artista possui como desenhista reflete-se em seus desenhos de arquiteturas híbridas, os quais não foram pensados para ser construídos, mas somente respondem a seu interesse principal de idealizar arquiteturas imaginárias. A multiplicidade de formas que adquire sua produção lhe permitiram resgatar, em distintos âmbitos, a fastuosidade característica desses estilos. Ademais, seus trabalhos gerem uma revisão histórica da arquitetura; o artista estuda os movimentos corporais sintomáticos da época – *sprezzatura*. Assim, em suas *performances* e vídeos – executados por dançarinos – Bronstein destaca o gesto, conseguindo que público e performistas se fundam em um espaço determinado pela arquitetura, tornando consciente no espectador o deslocamento de seu próprio corpo no espaço.

Islamic culture in southern Spain – 1000 years of celebration [Cultura islâmica no sul da Espanha – 1000 anos de

celebração] (2010), consiste em uma série de dez aquarelas monocromáticas em tons de sépia, as quais são uma proposta para uma exposição. Utilizando-se de sua grande destreza como desenhista, Bronstein realiza esses desenhos de arquiteturas híbridas que encenam a mistura social e cultural entre a zona do sul da Espanha e o norte da África. Através de um olhar irônico, o artista representa a fictícia união por meio da harmônica convivência dessas duas culturas, que se torna gráfica ao fundir construções típicas de cada lugar, gerando arquiteturas híbridas, como o pavilhão da reconciliação islâmica e europeia, representada por uma arquitetura com forma de um touro e um camelo, unindo-se em um beijo. Outro exemplo é como o artista funde a catedral de Murcia e o Minarete de Samarra, para criar o pavilhão do entendimento religioso Católico-Islâmico.

Por medio de la superposición de capas estilísticas de la historia arquitectónica, el artista Pablo Bronstein explora la relación corporal, física y política de la arquitectura con el ser humano. Para ello, el artista crea dibujos, videos, performances, instalaciones e intervenciones en el espacio público donde sus referencias provienen desde la época del barroco hasta el postmodernismo.



Islamic culture in southern Spain – 1000 years of celebration [Cultura islâmica no sul da Espanha: 1000 anos de celebração]. 2010. Aquarela sobre papel. 56 x 77 cm. Cortesía Herald Street Gallery.

La gran capacidad que el artista posee como dibujante se refleja en sus dibujos de arquitecturas híbridas los cuales no han sido pensados para ser construidos, sino que sólo responden a su interés principal de idear arquitecturas imaginarias. La multiplicidad de formas que adquiere su producción le ha permitido rescatar en distintos ámbitos la fastuosidad característica de estos estilos. Además de que sus trabajos generen una revisión histórica de la arquitectura, el artista estudia los movimientos corporales sintomáticos de la época – *sprezzatura* – así, en sus performances y videos – ejecutados por bailarines – Bronstein destaca el gesto, logrando que público y performistas se fundan en un espacio determinado por la arquitectura, haciendo consciente en el espectador el desplazamiento de su propio cuerpo en el espacio.

Islamic culture in southern Spain – 1000 years of celebration [Cultura islâmica en el sur de España – 1000 años de celebración] (2010), consiste en una serie de diez acuarelas monocromas en tonos sepia, las cuales son una propuesta para una exposición, sirviéndose de su gran destreza como dibujante, Bronstein realiza estos dibujos de arquitecturas híbridas que escenifican la mixtura social y cultural entre la zona del sur de España y norte de África. A través de una mirada irónica, el artista representa la ficticia unión, por medio de la armónica convivencia de estas dos culturas que se grafica al fundir construcciones típicas de cada lugar generando arquitecturas híbridas como, por ejemplo, el pabellón de la reconciliación islámica y europea representada por arquitectura con forma de un toro y un camello que se unen en un beso. Otro

ejemplo es como el artista funde la catedral de Murcia y el Minarete de Samarra, para crear el pabellón del entendimiento religioso católico-islámico.

Pablo Bronstein superimposes stylistic layers of historical architecture to explore the physical, political and bodily relationship of architecture with people. The artist creates drawings, videos, performances, installations and interventions in the public space with references ranging from the baroque period to postmodernism. His great ability as a draughtsman comes across in drawings of hybrid architecture, which were not intended to be built but simply respond to his main interest of devising imaginary architecture. The wide range of forms acquired in his work allows him to restore the characteristic pomposity of these styles. His works also create an historical review of architecture; the artist studies movements of the body which are symptomatic of the period – *sprezzatura*. In his performances and videos – performed by dancers – Bronstein emphasises gesture, causing audience and performers to merge together in a space determined by architecture, making the viewers aware of the movements of their own bodies in the space.

Islamic Culture in Southern Spain – 1000 years of celebration (2010), consists of a series of 10 monochrome sepia watercolours as an exhibition proposal. Employing his great skill as a draughtsman,



Tragic stage [Palco trágico]. 2011. Pintura e performance. Vista da mostra no Institute of Contemporary Arts, Londres. Cortesía Herald St., Londres, e Franco Noero, Turín.

Bronstein's drawings are hybrid architectures depicting a social and cultural mixture of southern Spain and North Africa. The artist ironically portrays a fictitious union through the harmonious coexistence of these two cultures, in a graphic fusion of the typical buildings of each place to create hybrid architecture, such as the pavilion of Islamic and European reconciliation represented by building shaped like a bull and a camel coming together in a kiss. Another example involves the fusion of Murcia Cathedral and the Samarra Minaret to create a pavilion of Catholic-Islamic religious understanding.

[A. T.]

Paco Cao

Tudela Veguin, Espanha, 1965. Vive em Nova York, Estados Unidos.



El veneno del baile [O veneno do baile]. 2009. Still do filme. 71'.

Cao ganhou renome em 1996 com o projeto *Rent a body* [Aluga-se um corpo] (1993/1999), através do qual convertia seu corpo em um objeto acessível por meio de uma simples transação econômica, a partir da qual o locatário usaria seu corpo para toda série de atividades ou ações. Cao, que tem doutorado em história da arte, demonstra em sua obra seu conhecimento de história, embora também some a isso uma profunda reflexão dos diversos dispositivos teóricos e conceituais. Desde seus primeiros projetos, o corpo tem sido um interesse constante para Cao, assim como os diferentes usos dele como veículo de erotismo, religião, ícone histórico etc. Seu projeto *Do you look like JP?* [Você se parece com JP?] (2003), consistiu em organizar um concurso para encontrar um dublê do personagem Juan de Pareja, retratado por Velázquez em 1650. A consciência da história e

a tentação de inserir a ficção em suas narrativas manifestam-se em seu projeto *Félix Bermeu: vida soterrada* (2004/2005), que consiste em escrever e publicar uma biografia romanceada do personagem de mesmo nome, apresentado como documento histórico, porém inteiramente fabricado pelo artista.

Vários desses interesses de Cao são novamente encontrados no seu mais recente projeto, *El veneno del baile* (*Venenum saltationis*) [O veneno do baile], que consiste em uma instalação de viés histórico sobre livro homônimo, perseguido pela Inquisição. Originalmente realizado como um longa-metragem, pesquisado e filmado na República Dominicana, *El veneno del baile* narra a maneira em que as culturas africana, europeia e americana fundem-se para



Capa da revista Veneno. Porto Alegre, 1929.



El veneno del baile [O veneno do baile]. 2009. Still do filme. 71'.

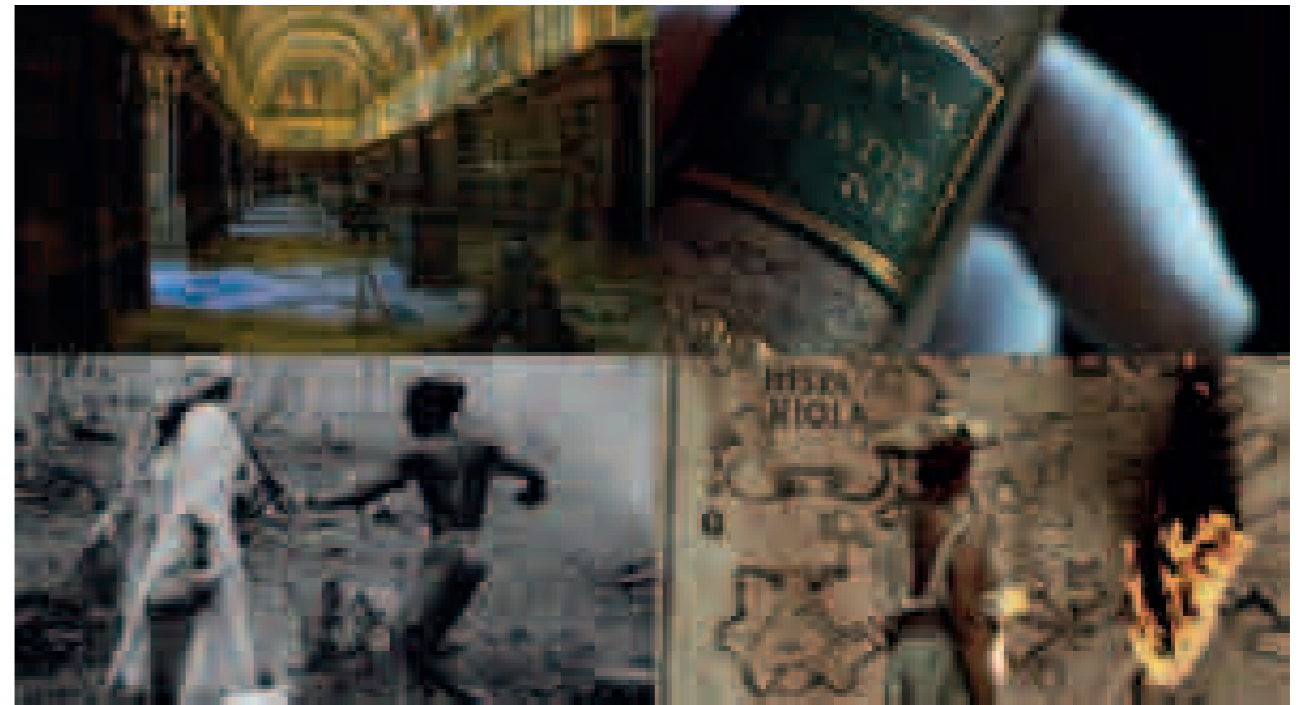
gerar um tipo de baile proibido, praticado secretamente pelas elites governantes ao longo das gerações. A versão apresentada na *Bienal* estabelece vínculos desse tema com o contexto local e histórico de Porto Alegre. A ambigüidade da narrativa de Cao nesse projeto, assim como sua complexa e sutil rede de referências históricas e culturais, provoca uma reflexão sobre a superstição, o papel da colonização na construção de imagens mágicas do “outro” e a forma como elas se apresentam através de expressões culturais como o baile.

Cao adquirió renombre en 1996 con el proyecto *Rent a Body* (1993/1999) a través del cual convertía su cuerpo en un objeto asequible a través de una simple transacción económica en la que el usuario usaría su cuerpo para toda serie de actividades o acciones. Cao, quien tiene un doctorado en historia del arte demuestra en su obra su conocimiento de la historia, aunque asimismo aunado a profunda reflexión de los diversos dispositivos teóricos y conceptuales. Desde sus primeros proyectos, el cuerpo ha sido un interés constante para Cao, así como los diferentes usos de este como vehículo de erotismo, religion, ícono histórico etc. Su proyecto *Do you look like JP* de 2003, consistió en organizar un concurso para encontrar a un doble del personaje Juan de Pareja, retratado por Velázquez en 1650. La conciencia de la historia, y la tentación de insertar la ficción en sus narrativas, se manifiesta en su proyecto

Félix Bermeu: vida soterrada (2004/2005) consistente en escribir y publicar una biografía novelada del personaje del mismo nombre, presentado como documento histórico pero enteramente fabricado por el artista.

Varios de estos intereses de Cao se vuelven a encontrar en su más reciente proyecto, *El veneno del baile* (*Venenum Saltationis*), consistente en una instalación de corte histórico sobre un libro perseguido por la inquisición del mismo nombre. Originalmente realizado como un largometraje investigado y filmado en la República Dominicana, *El veneno del baile* narra la manera en que las diversas culturas Africana, Europea y Americana se fusionan para generar un tipo de baile prohibido practicado secretamente por las elites gobernantes a lo largo de las generaciones. La version presentada en la bienal establece vínculos de este tema con el contexto local e histórico de Porto Alegre. La ambigüedad de la narrativa de Cao en este proyecto, así como su compleja y sutil red de referencias históricas y culturales provoca una reflexión sobre la superstición, el papel de la colonización en la construcción de imágenes mágicas del “otro”, y la forma en que estas se presentan a través de expresiones culturales como el baile.

Cao achieved recognition in 1996 with the *Rent a body* project (1993-1999) in which he converted his body into an object that could be accessed through a simple financial transaction in which the hirer would use his body for a series of activities or actions. Cao has a doctorate in Art History and his work demonstrates his knowledge of history with the addition of a deep reflection of



El veneno del baile [O veneno do baile]. 2009. Still do filme. 71'.

various theoretical and conceptual devices. The body has been of key interest for Cao since his initial projects, together with its different uses as a vehicle for eroticism, religion, historical icon etc. His *Do you look like JP?* project (2003), involved organising a contest to find a double for Juan de Pareja, painted by Velazquez in 1650. Awareness of history and the temptation of adding fiction to its narratives was demonstrated in his *Félix Bermeu: vida soterrada* project (2004/2005), which involved writing and publishing a fictional biography of someone with the same name, and presenting what was an entirely fabricated story as an historical document.

Several of Cao's interests can be seen in his most recent project, *El veneno del baile* (*Venenum saltationis*) [*The poison of the dance*], which is a historical installation about a book of the same name banned by the inquisition. Originally produced as a feature film researched and shot in the Dominican Republic, *El veneno del baile* tells of how African, European and American cultures fused together to create a kind of forbidden dance practised secretly by the ruling elites for generations. The version for the *Biennial* forges links between this theme and the local and historical context of Porto Alegre. Cao's narrative ambiguity in this project, together with its complex and subtle web of historical and cultural references, leads to reflection on superstition, the role of colonization in the construction of images of the “other” and the way these present themselves through cultural expressions such as dance.

(P. H.)

Paola Parcerisa

Assunção, Paraguai, 1968. Vive em Santiago, Chile.



Bandera vacía [Bandeira vazia]. 2006. Detalhe. Costura e bordado. Coleção CAV Museo del Barro, Assunção.



Bandera Vacía [Bandeira vazia]. 2006. Costura e bordado. Coleção CAV Museo del Barro, Assunção.

Quando nos aproximamos da obra de Paola Parcerisa, podemos perceber certos gestos recorrentes em seu processo criativo. Identidade, hibridação e migrações são temas que frequentemente estão sendo questionados por ela; muito provavelmente, devido à própria experiência deslocada de nascer num país e viver em outro. Seu trabalho artístico tomou referentes nacionais e latino-americanos como pontos de partida, elaborando várias intervenções em que a artista procura a forma de tornar evidentes as falências burocráticas e o abandono em que vivem os cidadãos menos favorecidos pelas políticas governamentais desse momento, ironizando, em algumas ocasiões, discursos que foram emudecidos por um agir inoperante. Suas

intervenções procuram aprofundar tal questão a partir do cotidiano, como uma forma de mexer nos espaços sociais, a partir do lugar em que se estabeleceu cada indivíduo. Uma forma de aprofundar suas reflexões tem sido utilizar emblemas pátrios, como a bandeira nacional. Neles, Parcerisa depositou suas inquietações a respeito de como funcionam hoje esses símbolos que ostentam um caráter identitário comum, atualmente apagados pela saudade e pelos fracassos da própria vinculação com cada um dos nossos países.

Bandera vacía (2006). Nesta obra realizada enquanto vivia fora do seu país, Parcerisa costura a bandeira nacional

do Paraguai – em frente e verso – para logo alterá-la, removendo suas cores interiores e deixando como imagem permanente somente as costuras e o emblema central. A artista faz uma reflexão em torno da bandeira como símbolo supremo de identidade nacional e como representação de uma ideologia compartilhada que supõe um sentimento de pertencimento e correspondência dos seus cidadãos frente ao modelo de país próprio. A operação de esvaziamento a qual é submetida a bandeira expõe metaforicamente a ausência ou as crises das ideologias, além da sensação de desenraizamento pela falta real de identidade e compromisso. A artista reflete sobre a sua própria experiência como cidadã de sociedades latino-americanas marcadas por situações ambíguas, que falam de modernidades precárias, progressos subdesenvolvidos e economias de populações majoritariamente pobres.

Cuando nos aproximamos a la obra de Paola Parcerisa podemos notar ciertos gestos recurrentes en su proceso creativo. Identidad, hibridación y migraciones son temas que frecuentemente están siendo cuestionados por ella, muy probablemente, debido a la propia experiencia dislocada de nacer en un país y vivir en otro. Su trabajo artístico ha tomado referentes nacionales y latinoamericanos como punto de partida, elaborando varias intervenciones en las que la artista busca la forma de hacer evidente las falencias burocráticas y abandonos que viven los ciudadanos menos favorecidos por las políticas gubernamentales de turno, ironizando en ocasiones respecto a discursos que han sido enmudecidos por un accionar inoperante. Sus intervenciones buscan profundizar desde el cotidiano como una forma de rememorar los espacios sociales desde donde se ha establecido cada individuo. Una forma de ahondar en sus reflexiones ha sido utilizar emblemas patrios como la bandera nacional. En ellos, Parcerisa ha depositado sus inquietudes respecto a cómo funcionan hoy estos símbolos que presumen de un carácter identitario común, actualmente desdibujados por añoranzas y fracasos de la propia vinculación con cada uno de nuestros países.

Bandera vacía (2006). En esta obra realizada viviendo fuera de su país, Parcerisa cose la bandera nacional paraguaya – poseedora de anverso y reverso – para luego alterarla quitándole sus colores interiores y dejando como imagen permanente sólo las costuras y el emblema central. La artista reflexiona en torno a la bandera como símbolo supremo de identidad nacional y como representación de una ideología compartida que supone un sentimiento de pertenencia y correspondencia de sus ciudadanos frente al modelo de país propio. La operación de vaciamiento a la cual es sometida esta bandera, expone metafóricamente la ausencia o crisis de las ideologías junto a la sensación de desarraigo por la falta real de identidad y compromiso. La artista reflexiona desde su propia experiencia como ciudadana de sociedades latinoamericanas marcadas por situaciones ambíguas

que hablan de modernidades precarias, progresos subdesarrollados y economías de poblaciones mayoritariamente pobres.

Approaching the work of Paola Parcerisa, we can recognise certain recurrent gestures in her creative process. She often investigates questions such as identity, hybridisation and migrations; very likely due to her own experience of displacement, having been born in one country and living in another. Her artwork takes national and Latin American references as starting points for developing interventions in which the artist seeks to demonstrate the bureaucratic failures and neglect experienced by citizens less favoured by current government policies, sometimes reflecting ironically on discourses that have been silenced by ineffective actions. Her interventions seek to address this more deeply based on everyday experience as a way of engaging in the social spaces of each individual. One way of deepening these reflections has been to use patriotic emblems, such as the national flag, in which Parcerisa has raised her concerns about the current operation of these symbols, which flaunt a common identity now erased by nostalgia and the failure of connection with each of our countries.

Bandera vacía [Empty flag] (2006). Parcerisa produced this work while living outside her home country, sewing the national flag of Paraguay – front and back – to then change it by removing the inside colours and leaving only the stitching and the central emblem as the permanent image. The artist reflects on the flag as the supreme symbol of national identity and representative emblem of a shared ideology that presupposes a feeling of belonging and relationship between its citizens and the model of the country itself. The act of erasure on the flag metaphorically reveals an absence or crises of ideologies and a feeling of rootlessness due to lack of identity and commitment. The artist reflects on her own experience as a citizen of Latin American societies marked by ambiguous conditions in which modernities are precarious, progress undeveloped and most of the population is poor.

[A. T.]



Visite piloto. 2006. Bandeiras estendidas.

Paulo Climachauska

São Paulo, Brasil, 1962. Vive em São Paulo.



Bandeira do Complexo do Alemão. 2007. Tecido bordado. 2,25 x 3,20 m. Foto: Everton Ballardin.



Passaporte do Complexo do Alemão. 2008. 14 x 9 cm. Foto: Vicente de Mello.



A obra de Paulo Climachauska trabalha, sobretudo, com a operação de subtração e de retirada. Trata-se, geralmente, de um resultado negativo, de um *déficit* que vai além da abstração numérica e se aproxima de questões econômicas, sociais e políticas. Em sua trajetória, ele realizou uma série de painéis em que redesenhou imagens por meio de contas de subtração. Diversos símbolos arquitetônicos que definem a nação e seus valores são esvaziados e silenciados pelas operações matemáticas do artista. Há no discurso desses trabalhos uma crítica ao projeto desenvolvimentista brasileiro e à sua arquitetura moderna. Mais do que lidar com a aparência de prédios emblemáticos, interessa ao artista suas implicações políticas e econômicas. O enfraquecimento do Estado-Nação, devido ao poder econômico do capitalismo financeiro e de empresas transnacionais, que pregam a ideia de soma e acumulação, encontra o seu reverso na subtração dos ícones nacionais. A falência da nação surge de modo simbólico e, paradoxalmente, pela construção. Mesmo quando o artista elege a natureza como tema, está implícito no trabalho as consequências e os sentidos políticos, como, por exemplo, o símbolo do poder nas palmeiras imperiais plantadas por Dom Pedro II no Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

A série de trabalhos de Paulo Climachauska *Complexo do Alemão* foi realizada bem antes das recentes ações do Estado, que tentou pacificar alguns dos morros cariocas sobre os quais não tinha qualquer domínio. Áreas gigantescas das cidades brasileiras estão ainda hoje sob controle de milícias ou de narcotraficantes, que possuem armas tão pesadas quanto as do exército. É próprio da nação se constituir a partir de guerras e violência – o Complexo do Alemão não é um caso isolado. Trata-se de territórios com leis próprias e onde o estado de direito parece não existir. O artista produziu símbolos adaptados desse Estado paralelo, como a bandeira do Brasil em preto e branco, um passaporte fictício, além de desenhos cartográficos dos morros. Ele nos proporciona uma visão de uma micronação, dentro do país, que comanda territórios autônomos e impenetráveis. Apenas moradores e pessoas autorizadas circulam em certas comunidades das maiores cidades do país. As favelas do Complexo do Alemão, assim como muitas outras, são áreas subtraídas do Estado brasileiro. Climachauska inventou instrumentos simbólicos (bandeira) e de controle (mapa e passaporte) para uma nação que acabou se tornando mais real do que fictícia.

La obra de Paulo Climachauska trabaja, sobretudo, con la operación de substracción y de retirada. Se trata, generalmente, de un resultado negativo, de un déficit que va más allá de la abstracción numérica y se aproxima a asuntos económicos, sociales y políticos. En su trayectoria, realizó una serie de paneles en que rediseñó imágenes a través de cuentas de substracción. Diversos símbolos arquitectónicos que definen la nación y sus valores son neutralizados y silenciados por las operaciones matemáticas del artista. Existe en el discurso de esos trabajos una crítica al proyecto desarrollista brasileño y a su arquitectura moderna. Más que lidiar con la apariencia de los edificios emblemáticos, al artista le interesa sus implicaciones políticas y económicas. La debilitación del Estado-Nación, debido al poder económico del capitalismo y de empresas transnacionales, que predicán la idea de suma y acumulación, encuentra su reverso en la substracción de los íconos nacionales. La bancarrota de la nación surge de manera simbólica y, paradójicamente, por la construcción. Incluso cuando el artista elige la naturaleza como tema, están implícitos en el trabajo las consecuencias y los sentidos políticos, como, por ejemplo, el símbolo de poder en las palmeras imperiales plantadas por Don Pedro II en el Jardín Botánico de Rio de Janeiro.

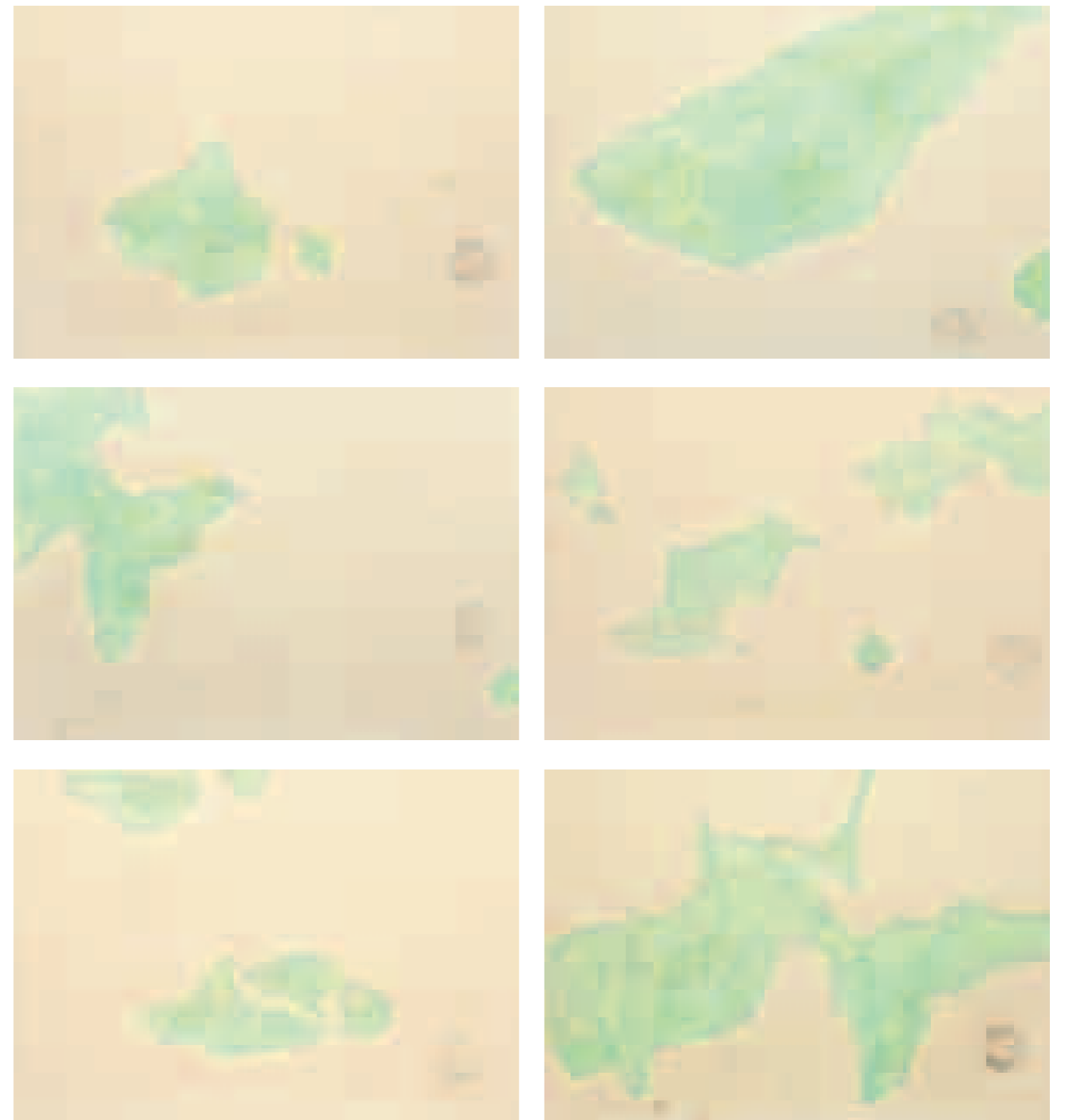
La serie de trabajos de Paulo Climachauska, *Complexo do Alemão*, fue realizada mucho antes de las recientes acciones del Estado, que trató de pacificar algunas de las villas cariocas sobre las cuales no tenía ningún dominio. Áreas gigantescas de las ciudades brasileñas aún hoy día están bajo el control de las milicias o de los narcotraficantes, que poseen armas tan pesadas cuanto las del ejército. Es propio de la nación constituirse a partir de guerras y de violencia – el Complejo del Alemán no es un caso aislado. Se trata de territorios con leyes propias y en donde el estado de derecho parece no existir. El artista produjo símbolos adaptados de ese Estado paralelo, como la bandera del Brasil en blanco y negro, un pasaporte ficticio, además de dibujos cartográficos de las favelas. Proporcionándonos la visión de una micronación, en el interior del país, que comanda territorios autónomos e impenetrables. Apenas los que allí viven y las personas autorizadas circulan por algunas de las mayores comunidades de las ciudades. Las favelas del Complejo del Alemán, así como muchas otras, son áreas extraídas del Estado brasileño. Climachauska inventó instrumentos simbólicos (bandera) y de control (mapa y pasaporte) para una nación que acaba transformándose en real más que ficticia.

Paulo Climachauska works mainly with subtraction and removal, generally concerned with a negative result, a deficit that goes beyond numerical abstraction to address economic, social and political issues. He has developed a series of panels in which images are redrawn with subtraction sums. Various architectural symbols defining the nation and its values are erased and silenced by the artist's mathematical operations, in a critique of the project of Brazilian developmentism and its modern architecture. Rather than dealing with the appearance of iconic buildings, the artist is interested in their political and economic implications. The weakness of the nation state, due to the economic power of

financial capitalism and transnational companies preaching the idea of growth and accumulation, finds its reverse in the subtraction of national icons. The bankruptcy of the nation appears symbolically and, paradoxically, through the construction. Even when the artist chooses nature as subject matter, the work implicitly addresses political meanings and consequences, such as the symbol of power conveyed by the imperial palms planted by Dom Pedro II in the Botanical Gardens in Rio de Janeiro.

Paulo Climachauska's series of works about the *Complexo do Alemão* slums was produced long before the recent state actions attempting to pacify part of the Rio hillsides over which they had no control. Huge areas of Brazilian cities are today under the control of militias or drug dealers, with weaponry as powerful as the army's. It is common for a nation to be formed based on wars and violence – the Complexo do Alemão is not an isolated case. These territories have their own rules, where the rule of law seems not to exist. The artist produces symbols for this parallel State, such as the Brazilian flag in black and white, a false passport and cartographic drawings of the hills, offering us a vision of a micro-nation inside the country, which controls autonomous and impenetrable territories. Only local inhabitants and authorised people are allowed into certain communities in the country's biggest cities. The Complexo do Alemão slums, like many others, are areas removed from the Brazilian state. Climachauska has invented symbols (the flag) and instruments of control (map and passport) for a nation that has recently become more real than fictitious.

[C. A.]



Político - Cartografia Complexo do Alemão. 2008. 6 desenhos de 30,4 x 42,8 cm. Foto: Vicente de Mello.

Raquel Garbelotti

Dracena, Brasil, 1973. Vive em São Paulo, Brasil.



Silent film: *in search of a pomeran house* [Filme mudo: em busca de uma casa pomerana]. 2008. Vídeo. 7'.



RING. 2006. Videoinstalação. Foto: Everton Ballardín. Cortesia Casa Triângulo.

No início de sua trajetória, Raquel Garbelotti se dedicou ao trabalho com miniaturas em madeira, mobiliários doméstico e vistas aéreas de micropaisagens. Interessou-se pelas construções arquitetônicas e desenvolveu uma série chamada *Imóveis*. Particularmente, a casa possui uma presença central em sua produção, bem como sua relação com a paisagem. Se talvez ela tenha surgido de indagações do universo infantil, como uma miniatura de brinquedo – e, de fato, a investigação sobre os jogos infantis reaparece

em projetos posteriores –, a casa adquiriu proporções reais. Um de seus trabalhos consistiu na construção de uma casa pré-fabricada no Parque Ibirapuera, em São Paulo, mas que, em vez de lugar de refúgio e abrigo seguro, era inacessível, apenas podia ser penetrada pelo olhar. Nos últimos anos, a artista tem se dedicado à discussão sobre a presença do audiovisual em espaços expositivos, sobre reflexividade dos mecanismos de apresentação dos projetos em artes e sobre a relação entre estrutura discursiva e distanciamento crítico.

Juntamentz (2006) é composto pela instalação *Ring*, pelo vídeo *Silent film: in search of a pomeran house* e pelas fotos *Casa-capixaba-casa-pomerana*. A instalação mostra uma brincadeira comum de criança com anéis, enquanto o vídeo e as fotos discutem as particularidades, a identidade e a falta de identidade da arquitetura pomerânia no Brasil. O projeto é fruto de uma pesquisa acadêmica e de um trabalho etnográfico aberto realizado pela artista e por alguns estudantes. É uma espécie de mapeamento poético da presença da comunidade pomerânia no estado brasileiro do Espírito Santo. Se a Pomerânia é um país que politicamente não existe – seu antigo território pertence atualmente à Alemanha e à Polônia –, os membros dessa sociedade são prova de que uma nação pode resistir mesmo sem deter plena autonomia política sobre uma área. Nessa comunidade agrícola a língua pomerânia permanece como um elemento marcante de identidade do grupo, mesmo que muitos de seus costumes tenham se fundido com outras tradições. A palavra *juntamentz* significa, em pomerânio, mutirão, trabalho em grupo; e sua escolha como título da obra indica o modo como se dão as relações entre os cidadãos dessa outra nação no Brasil.

En el inicio de su trayectoria, Raquel Garbelotti se dedicó al trabajo con miniaturas en madera, muebles y vistas aéreas de micropaisajes. Se interesó por las construcciones arquitectónicas y desarrolló una serie llamada *Imóveis* [Inmuebles]. Particularmente, la casa posee una presencia central en su producción, así como su relación con el paisaje. Si, por acaso, ella surgió de las indagaciones del universo infantil, como una miniatura de juguete – y, de hecho, la investigación sobre los juegos infantiles reaparece en proyectos posteriores –, la casa adquiere proporciones reales. Uno de sus trabajos consistió en la construcción de una casa prefabricada en el Parque Ibirapuera, en São Paulo, pero que, en vez de lugar de refugio y abrigo seguro, era inaccesible, pudiendo apenas ser penetrada por la mirada. En los últimos años, la artista se ha dedicado a la discusión sobre la presencia del audiovisual en los espacios expositivos, sobre la reflexividad de los mecanismos de presentación de los proyectos en artes y sobre la relación entre la estructura discursiva y el distanciamiento crítico.

Juntamentz (2006) está compuesto por la instalación *Ring*, por el vídeo *Silent film: in search of a pomeran house* y por las fotografías *Casa-capixaba-casa-pomerana*. La instalación nos acerca un juego infantil con anillos, en cuanto el vídeo y las fotos discuten las particularidades, la identidad y la falta de identidad de la arquitectura pomerana en el Brasil. El proyecto es el fruto de una investigación académica y de un trabajo etnográfico abierto realizado por la artista y por algunos estudiantes. Es una especie de mapeo político de la presencia de la comunidad pomerana en

el estado brasileño de Espírito Santo. Si la Pomerania es un país que políticamente no existe – su antiguo territorio pertenece actualmente a Alemania y a Polonia –, los miembros de esa sociedad son prueba de que una nación puede resistir sin retener de forma plena su autonomía política sobre un área. En esta comunidad agrícola, la lengua pomerana pertenece como un marcado elemento de identidad de grupo, de igual manera que muchas de sus costumbres que se han fundido con otras tradiciones. La palabra *juntamentz* significa en pomerano, trabajo en grupo; y su elección como título de la obra indica la manera como se dan las relaciones entre los ciudadanos de esa otra nación en el Brasil.

At the start of her career Raquel Garbelotti was involved in producing wooden miniatures of domestic furniture and aerial views of micro-landscapes. She became interested in architectural constructions and developed a series called buildings. The house in particular has a key presence in her work, together with its relationship with the landscape. If it may have emerged from investigations of the world of childhood, like a miniature toy – and indeed investigations of childhood toys reappeared in later works –, the house took on real proportions. One of her works involved building a prefabricated house in Parque Ibirapuera, São Paulo, which instead of being a place of refuge and safe shelter, was inaccessible and could only be entered by the eye. In recent years the artist has been involved in addressing audio-visual presence in exhibition spaces, the reflexive nature of the mechanisms of presentation of art and audio-visual projects and the relationship between discursive structure and critical distance.

Juntamentz (2006) consists of the installation *Ring*, the video *Silent film: in search of a pomeran house* and the photos *Casa-capixaba-casa-pomerana*. The installation shows a common childhood game with rings, while the video and photographs discuss the particularities, identity and lack of Pomeranian architectural identity in Brazil. The project is the result of academic research and an open ethnographic study carried out by the artist and some students, a kind of poetic charting of the presence of the Pomeranian community in the Brazilian state of Espírito Santo. If Pomerania is a country that does not exist politically – its territory currently belongs to Germany and Poland – the members of this society are proof that a nation can continue even without having full political autonomy over a territory. The Pomeranian language in this agricultural community remains as a significant element of group identity, despite many of their customs fusing with from other traditions. The Pomeranian word *Juntamentz* means mutual support, working in a group, and its choice for the title of the work points to the relationships between citizens of this other nation in Brazil.

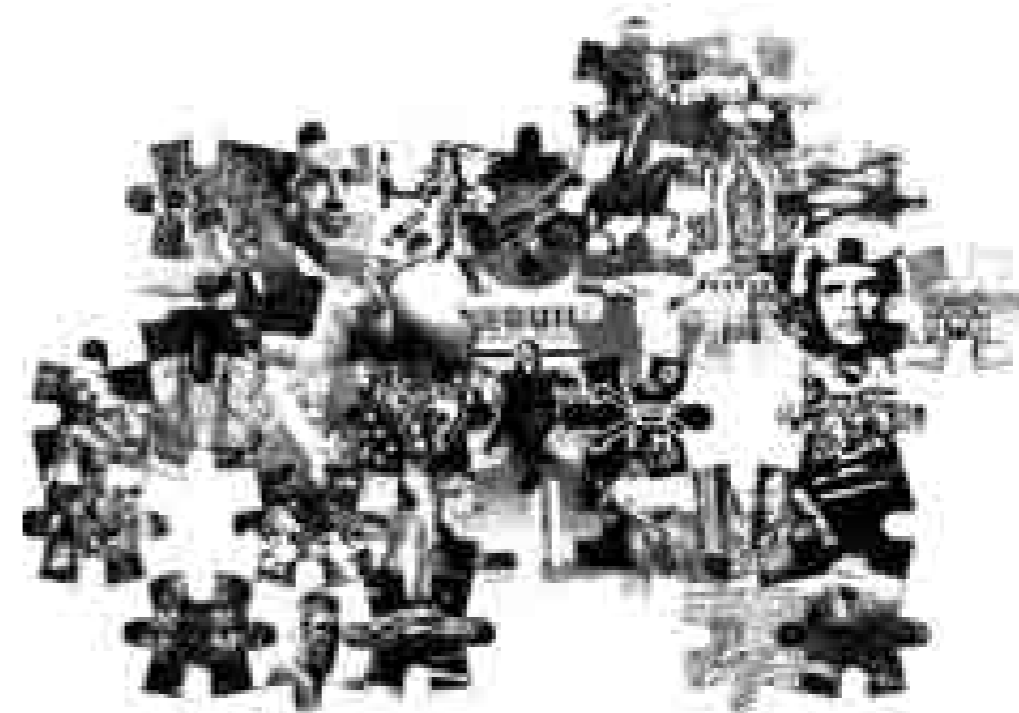
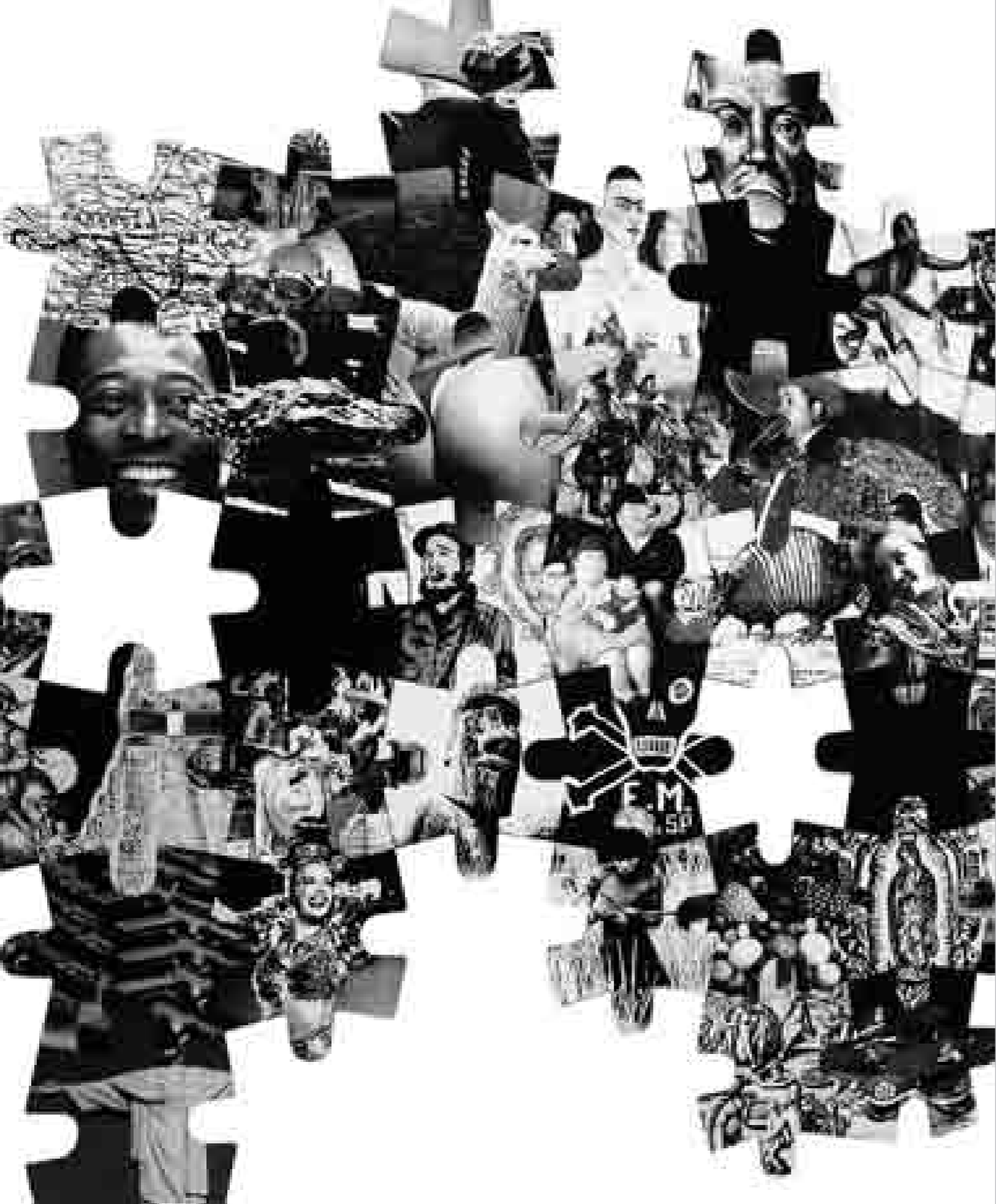
[C . A .]



Silent film: in search of a pomeran house [Filme mudo: em busca de uma casa pomerana]. 2008. Vídeo. 7'.

Regina Silveira

Porto Alegre, Brasil, 1939. Vive em São Paulo, Brasil.



To be continued... (Latin American puzzle) [Para ser continuado... (quebra-cabeça latino-americano)]. 1998. Vinil adesivo sobre espuma. 40 x 50 cm, 110 peças.

Silveira é amplamente conhecida por seu trabalho sobre as convenções da representação e por sua pesquisa de décadas sobre a luz e a sombra. Muitas de suas obras têm uma aproximação fenomenológica, privilegiando o paradoxo visual e a experiência corporal sobre consequências de cunho mais político ou sociológico. Entretanto, a sombra tem implicações complexas na linguagem e, em consequência, Silveira a utiliza para fazer comentários sobre o poder, como em *Os grandes* (1981), em que um grupo de personagens com aparência de políticos ou dirigentes projeta enormes sombras sinistras; ou como em *Encontro* (1991), em que cada personagem projeta a sombra de uma arma ou ferramenta de aspecto ameaçador. Em *Paradoxo do santo* (1994), Silveira contrapõe uma imagem de um pequeno santo popular que

representa Santiago Matamoros com a sombra da estátua equestre do Duque de Caxias, patrono militar do Brasil, para fazer um poderoso comentário sobre duas formas de dominação na América Latina: a militar e a religiosa.

To be continued... (Latin American puzzle) é um quebra-cabeça gigante, cujas peças, apesar de se encaixarem perfeitamente, nunca conseguem armar uma imagem global correta ou completa. Cada uma delas tem imagens estereotípicas de América Latina: Che Guevara, Carlos Gardel, a Virgem de Guadalupe, os monumentos equestres dos precursores da Independência, os *mariachis*, as igrejas coloniais, as guerrilhas revolucionárias, as culturas indígenas pré-colombinas, os animais andinos, as frutas tropicais, Carmem Miranda, os

militarismos... Nas palavras de Silveira, “a montagem do quebra-cabeça compõe inevitavelmente narrativas abertas e caóticas que misturam diferentes geografias, épocas e culturas. Uma obra (quase diria ‘turística’) que revela o olhar precário do ‘outro’ estrangeiro, que conhece apenas, quando muito, estereótipos da nossa cultura e ‘paisagens’”.

Silveira es ampliamente conocida por su trabajo sobre las convenciones de la representación y por su investigación de varias décadas sobre la luz y la sombra. Muchas de estas obras tienen una aproximación fenomenológica, privilegiando la paradoja visual y la experiencia corporal sobre implicaciones de corte más político o sociológico. Sin embargo, la sombra tiene implicaciones complejas en el lenguaje, y en consecuencia Silveira la ha utilizado para hacer comentarios sobre el poder, como en *Os Grandes* (1981) en donde un grupo de personajes con apariencia de políticos o dirigentes proyecta enormes sombras ominosas, o *Encuentro* (1991), en donde cada personaje proyecta la sombra de un arma o herramienta de aspecto amenazante. En *La paradoja del santo* (1994) Silveira contrapone una imagen del un pequeño santo popular que representa a Santiago Matamoros con la sombra de la estatua ecuestre del Duque de Caxias, patrono militar de Brasil, para hacer un poderoso comentario sobre dos formas de dominación en América latina, la militar y la religiosa.

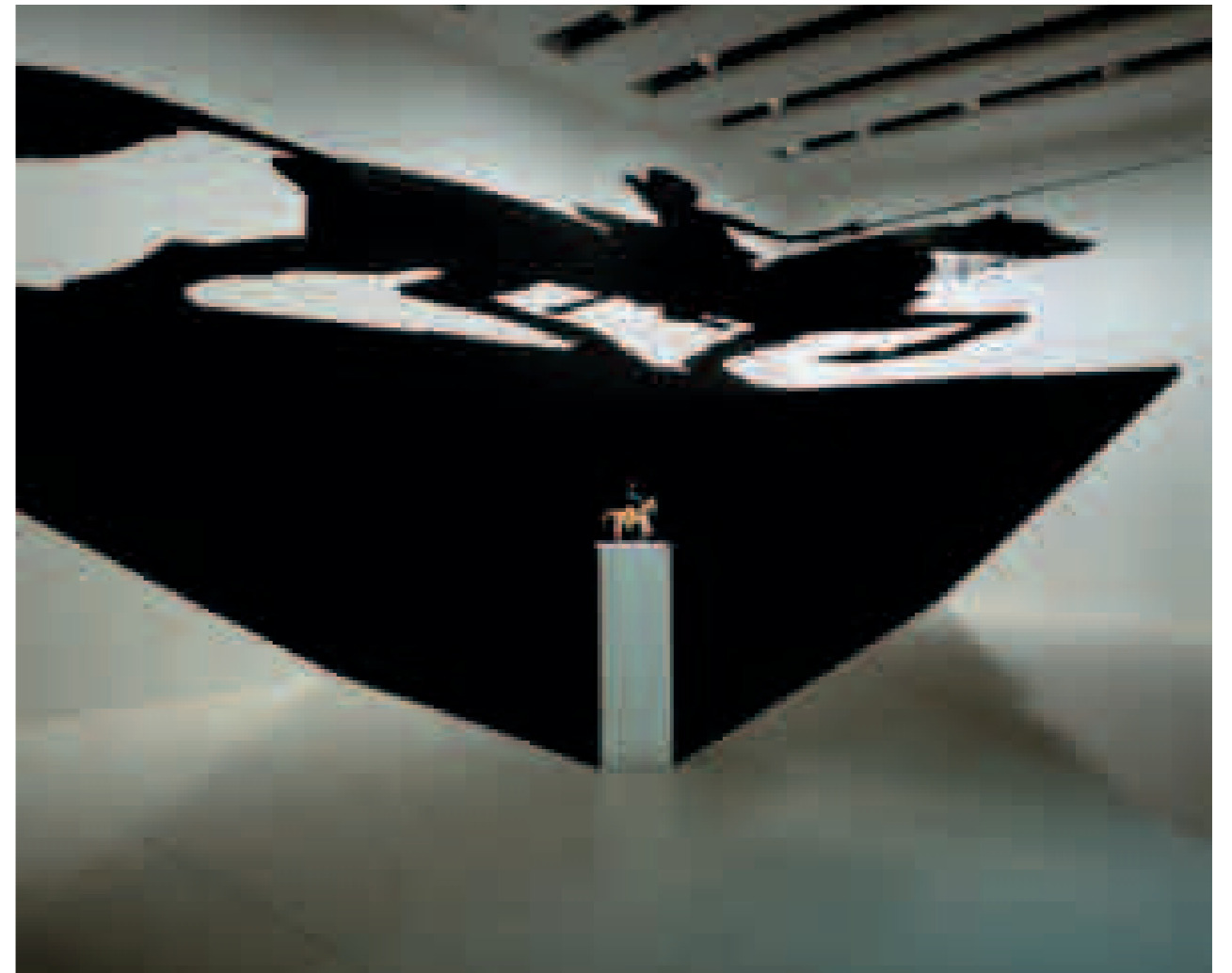
To be continued... (Latin American Puzzle) es un rompecabezas gigante cuyas piezas, a pesar de encajar perfectamente, nunca logran armar una imagen global correcta o completa. Cada una de ellas tiene imágenes estereotípicas de América Latina: el Che Guevara, Carlos Gardel, la Virgen de Guadalupe, los monumentos ecuestres de los próceres de independencia, los mariachis, las iglesias coloniales, las guerrillas revolucionarias, las culturas indígenas precolombinas, los animales andinos, las frutas tropicales, Carmen Miranda, los militarismos... En palabras de Silveira, “el montaje del rompecabezas compone inevitablemente narrativas abiertas y caóticas que mezclan diferentes geografías, épocas y culturas. Una obra (diría casi que ‘turística’) que revela la precaria mirada del ‘otro’ extranjero, que apenas conoce, cuando mucho, estereotipos de nuestra cultura y ‘paisajes’”.

Regina Silveira is widely known for her work about conventions of representation and decades of investigation of light and shade. Many of her works have a phenomenological approach, emphasising visual paradox and physical experience of more political or sociological issues. Shadows have complex implications in language and Silveira uses them to comment on power in *Os Grandes* (1981), for example, in which a group of characters resembling politicians or management cast huge sinister shadows; or *Encontro* (1991), in which each character projects a shadow of a weapon or threatening tool. In *Paradoxo do santo* (1994) Silveira

contrasts an image of a small popular saint representing Santiago Matamoros with the shadow of an equestrian statue of the Brazilian military leader Duque de Caxias, to make a powerful comment about the two forms of domination in Latin America: military and religious.

To be continued... (Latin American puzzle) is a huge puzzle with pieces that fit together perfectly yet never manage to form a correct or complete overall image. Each one has stereotypical images of Latin America: Che Guevara, Carlos Gardel, the Virgin of Guadalupe, the equestrian monuments of the precursors of independence, *mariachis*, colonial churches, revolutionary guerrillas, pre-Colombian indigenous cultures, Andean animals, tropical fruit, Carmen Miranda, militarism... As Silveira puts it, “Assembling the puzzle inevitably forms open and chaotic narratives mixing different geographies, periods and cultures. It’s a work (which one might even call ‘touristic’) that shows the precarious gaze of the ‘other’ outsider, who at best only knows the stereotypes of our culture and ‘landscapes’”.

[J . R .]



O paradoxo do santo. 1994. Madeira pintada e placa de poliestireno.

Sanna Kannisto

Hameenlinna, Finlândia, 1974. Vive em Helsinque, Finlândia.



Passiflora vitifolia. 2003. Fotografia.



Botriechis schlegelii (yellow viper). 2004. Fotografia.

A artista finlandesa Sanna Kannisto realiza pela arte o que, em outras disciplinas, se denominaria *trabalho de campo*. Kannisto acompanhou expedições científicas em selvas tropicais do Brasil, da Guiana Francesa e da Costa Rica com a intenção de criar sua própria documentação, liberada por completo dos imperativos da ciência: objetividade, técnica, método e rigor. Com a ajuda de um simples dispositivo de iluminação e uma tela branca, a artista fotografa espécimes botânicos ou zoológicos sem necessidade de retirá-los de seu habitat natural. O processo de Kannisto soluciona por meio da fotografia e do vídeo um dos problemas que

enfrentavam os expedicionários científicos dos séculos XVIII e XIX (que juntavam mostras que serviriam de referência para que desenhistas profissionais da Europa realizassem as ilustrações de uma realidade que não conheciam): como representar, de maneira fidedigna, uma realidade distante a partir de fragmentos de espécimes frequentemente desnaturalizados pelo tempo e pela distância? Mediante seu trabalho *in situ*, Kannisto atualiza a tradição das ilustrações botânicas e reduz a distância entre experiência e representação da natureza.



Bee studies: orchid bee males [Estudos de abelhas: as abelhas-macho das orquídeas]. 2004. Vídeo transferido para DVD. 8'06".

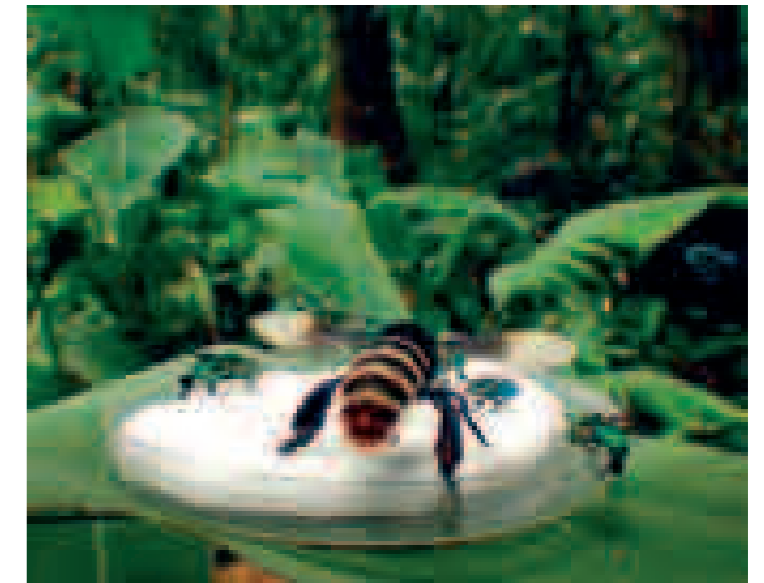
Bee studies: orchid bee males (2004), gravado em plena selva, encena a disputa territorial por um pequeno prato impregnado com a essência de um tipo particular de orquídea. O vídeo mostra a difícil coexistência entre machos da mesma espécie num espaço limitado: quando um pousa na essência os outros têm que se retirar, em uma intensa coreografia marcada pelo zumbido das asas e o denso barulho da floresta. A dança territorial continua sem descanso até a chegada de vespas de uma espécie diferente, complicando ainda mais o equilíbrio de identidade, poder e território.

“Uma das minhas metas é usar o humor e a ironia para investigar o conceito de verdade na fotografia e perguntar como realmente queremos ver a natureza. De acordo com Claude Lévi-Strauss, durante o curso da evolução cultural o homem torna uma natureza crua e intragável em uma natureza cozida e digerível. A fotografia pode ser semelhante a um processo de cocção. Os objetos fotografados se tornam inteligíveis ao serem fotografados, e são incorporados à cultura. De maneira semelhante à ciência, a arte também é utilizada para tentar colocar o mundo sob controle. A impossibilidade desta tarefa está também relacionada com certo absurdo que tenho notado nas minhas imagens.”⁷⁰

La artista finlandesa Sanna Kannisto realiza desde el arte lo que en otras disciplinas se denominaría *trabajo de campo*. Kannisto ha acompañado expediciones científicas en selvas tropicales de Brasil, Guyana y Costa Rica con la intención de realizar su propia documentación, liberada por completo de los imperativos de la ciencia: objetividad, técnica, método y rigor. Con la ayuda de un simple dispositivo de iluminación y un pequeño recinto en tela blanca, la artista toma fotografías de especímenes botánicos o zoológicos sin necesidad de retirarlos de su habitat natural. El proceso de Kannisto soluciona mediante la fotografía y el video uno de los problemas que enfrentaban los viajeros científicos de los siglos XVIII y XIX (quienes recogían muestras que servirían de referencia para que dibujantes profesionales en Europa realizaran las ilustraciones de una realidad que no conocían): ¿cómo representar de manera fidedigna una realidad lejana a partir de fragmentos de especímenes a menudo desnaturalizados por el tiempo y la distancia? Mediante su trabajo *in situ*, Kannisto actualiza la tradición de las láminas botánicas, y reduce la distancia entre experiencia y representación de la naturaleza.

Bee studies: orchid bee males (2004), grabado en plena selva, escenifica la disputa territorial por un pequeño plato que ha sido impregnado con la esencia de un tipo particular de orquídea. El video muestra la difícil coexistencia entre machos de la misma especie en un espacio limitado: cuando uno se posa en la esencia los demás tienen que retirarse, en una intensa coreografía marcada por el zumbido de las alas y el denso sonido de la floresta. La danza territorial continúa sin descanso hasta que llegan enormes avispas de una especie diferente, complicando aún más el balance de identidad, poder y territorio.

“Una de mis metas es usar el humor y la ironía para investigar el concepto de verdad en la fotografía y preguntar cómo realmente



queremos ver la naturaleza. De acuerdo con Claude Lévi-Strauss, durante el curso de la evolución cultural, el hombre torna una naturaleza cruda e indigestible en una cocinada y digerible. La fotografía puede semejar un proceso de cocción. Los objetos se hacen inteligibles al ser fotografiados, y son incorporados en la cultura. De la misma manera que como sucede en la ciencia, el arte también se usa para poner el mundo bajo control. La imposibilidad de esta tarea está también relacionada con un cierto absurdo que he notado en mis imágenes.”⁷¹

The Finnish artist Sanna Kannisto uses art to produce what other disciplines would call *fieldwork*. Kannisto has accompanied scientific expeditions to tropical forests in Brazil, Guyana and Costa Rica to create her own documentation, completely free of the imperatives of science: objectivity, technique, method and rigour. With the assistance of simple lighting and a small white canvas enclosure, the artist photographs botanical or zoological specimens without needing to remove them from their natural habitat. Kannisto's process uses photography and video to solve one of the problems faced by 18th – and 19th – century scientific expeditions (which collected samples to be used as references for professional draughtsman in Europe to illustrate a reality they did not know): how to faithfully represent the distant reality based on fragments of specimens often damaged by time and distance. Working *in situ* Kannisto updates the tradition of botanical illustration and reduces the distance between experience and representation of nature.

71. Ibidem.

72. Ibidem.

Bee Studies: Orchid Bee Males (2004), recorded in the middle of the forest, portrays a territorial dispute for a small dish of food impregnated with the essence of a particular kind of orchid. The video shows the difficult coexistence between males of the same species in a confined space: when one lands on the essence the others have to withdraw, in an intense choreography marked by the buzzing of the wings and the dense noise of the forest. The territorial dance continues until the arrival of a different species of bees further complicates the balance of identity, power and territory.

“One of my aims is to use irony and humour to investigate the concept of truth in photography and to ask how we actually want to view nature. According to Claude Lévi-Strauss, during the course of cultural evolution, man changes a raw and unpalatable nature into one that is cooked and digestible. Photography can resemble a cooking process of sorts. The photographed objects are made intelligible by being photographed, and are incorporated into culture. In the same way as in science, art too is used to try to bring the world under control. The impossibility of this task is also linked with a certain absurdity that I have noticed in my pictures.”⁷²

[J . R .]

70. www.sannakannisto.com/index.php?option=com_content&view=article&id=185&Itemid=4.

Sealand

Micronação criada em 1967.



Sealand. Setembro 2010.

Com um território de pouco mais de 500 m², o principado de Sealand é considerado o menor país do mundo. A micronação foi criada em 1967 por Paddy Roy Bates, ex-major do Exército britânico, sobre uma antiga base militar instalada a 11 km da costa oeste da Grã-Bretanha, em águas então de domínio internacional. Utilizada pela Inglaterra durante a Segunda Guerra Mundial, a plataforma estava abandonada há mais de vinte anos quando Roy a ocupou com sua família, proclamando seu próprio Estado e concedendo a si mesmo o título de príncipe. Oito anos mais tarde, Bates promulgou a constituição do país, que a

essa altura já contava com brasão, bandeira, hino, selos e moeda nacional. Embora a soberania de Sealand não seja reconhecida internacionalmente, dois episódios reforçam sua proclamada independência. O primeiro é a declaração da corte inglesa, em 1968, de que o território não estaria sob sua jurisdição por não pertencer ao Reino Unido – que mais tarde viria a ampliar seu domínio marítimo. E o segundo é o envio de um diplomata alemão, em 1978, para negociar a liberação de um grupo de homens mantidos presos em Sealand após terem sequestrado o filho de Roy, Michael Bates, numa tentativa frustrada de tomar o país.



Casamento Sealand de Willy e Karen. Fotografia.

Como parte de sua ZAP, Sealand apresenta uma seleção de imagens, objetos e documentos acumulados ao longo de seus quarenta anos de existência, além de um documentário que relata essa história. Um representante da micronação recebe os visitantes no local e esclarece informações sobre o país.

Con un territorio de poco más de 500 m², el principado de Sealand [Tierra del Mar] es considerado el más pequeño del mundo. La micronación fue creada en 1967 por Paddy Roy Bates, un ex mayor del ejército británico, sobre una antigua base militar instalada a 11 km. de la costa oeste de Gran Bretaña, en aguas hasta entonces bajo el dominio internacional. Utilizada por Inglaterra durante la Segunda Guerra Mundial, la plataforma estaba abandonada hacía más de veinte años cuando Roy la ocupó con su familia, proclamando su propio estado y otorgándose el título de príncipe. Ocho años después, Bates promulgó la constitución del país, que a esa altura ya contaba con escudo, bandera, himno, estampillas y moneda nacional. Aunque la soberanía de Sealand no sea reconocida internacionalmente, dos episodios refuerzan su proclamada independencia. El primero es la declaración de la corte inglesa, en 1968, de que el territorio no estaría bajo su jurisdicción por no pertenecer al Reino Unido – que más tarde ampliaría su dominio marítimo. Y el segundo es el envío de un diplomático alemán, en 1978, para negociar la liberación de un grupo de hombres que fueron presos en *Sealand*, luego de haber secuestrado al hijo de Roy, Michael Bates, en una frustrada tentativa de tomar el país.

Como parte de su ZAP, Sealand presenta una selección de imágenes, objetos y documentos acumulados a lo largo de sus cuarenta años de existencia, además de un documentario que relata esta historia. Un representante de la micronación recibe los visitantes en el local y suministra informaciones sobre el país.



No forte. Fotografia.

With a territory of less than 500m², the principality of Sealand is considered the smallest country in the world. This micro nation was created in 1967 by Paddy Roy Bates, a former major in the British Army, on an old military base 11 km from the west coast of Great Britain in what were then international waters. Used by England during World War II, the platform had been abandoned for more than 20 years when Roy occupied it with his family, proclaiming his own state and awarding himself the title of Prince. Eight years later, Bates proclaimed the constitution of the country, which by then had its own coat of arms, flag, anthem, stamps and national currency. Although the sovereignty of Sealand has not been internationally recognised, two episodes have reinforced its proclamation of independence. The first was the declaration by the English crown in 1968 that the territory did not fall under its jurisdiction because it did not belong to the United Kingdom – which would expand its maritime borders later. The second was the dispatch of a German diplomat in 1978 to negotiate the release of a group of men imprisoned on Sealand after having kidnapped Michael Bates, Roy's son, in a frustrated attempt to occupy the country.

As part of its ZAP, Sealand presents a selection of images, objects and documents collected during its forty-year existence, together with a documentary telling the story. Visitors are welcomed by a representative of the micro-nation, who provides information about the country.

[F . A .]



Sealand II, escada e plataforma. Fotografia.

Slavs and Tatars

Coletivo fundado em 2005, integrado por Kasia Korzcak [Polônia, 1976] e Payam Sharifi [Estados Unidos, 1976]. Atua entre Bruxelas, Moscou e Cambridge.



Dear 1979, meet 1989 [Caro 1979, conheça 1989]. 2011. Camas de madeira, tapetes Kilim e livros. 270 x 320 cm. Cortesia Book Works e East Side Projects.

Slavs and Tatars autodefine-se como “uma fração de polêmicas e intimidades dedicadas a uma região a leste do antigo muro de Berlim e a oeste da muralha da China, conhecida como Eurásia”. O coletivo gera uma grande quantidade de projetos que abarcam desde publicações até instalações a céu aberto e eventos teóricos, sempre focados em explorar o legado histórico do país eslavo, do Cáucaso e da Ásia Central. Slavs and Tatars utiliza frequentemente a sátira e a ironia como armas para ressaltar os vários estereótipos culturais sobre a região, contrapondo essas estratégias ao politicamente correto, assim como à ansiedade do “outro” que existe no ocidente. O coletivo parte conscientemente do romantismo orientalista para colocar o dedo na ferida das tensões culturais e políticas globais e, assim, provocar a reflexão em torno dos convencionalismos de percepção entre leste e oeste.

O projeto de Slavs and Tatars para a *Bienal do Mercosul* é uma série de estruturas em forma de casas de chás sobre camas (*river beds*). Esse tipo de cama é recorrente na região do Cáucaso e na Ásia Central em *chai-khanehs* [casas de chás]. Nesses espaços, os visitantes ocasionalmente poderão tomar chá branco e vermelho, simbolizando as duas grandes narrativas geopolíticas do século XX e XXI (islamismo e comunismo). Além disso, as camas contêm uma série de publicações de seu projeto *79.89.09*, que é a reunião de publicações relacionadas à revolução iraniana de 1979 e ao movimento de Solidariedade na Polônia, de 1989, ambos eventos que moldaram a política da região.



79.89.09. 2009. Cortesía Kolya Zverkov.

Slavs and Tatars se autodefine como “una fracción de polémicas e intimidades dedicadas a una región al este del antiguo muro de Berlín y al oeste de la muralla China, conocida como Eurasia”. El colectivo genera una gran cantidad de proyectos que abarcan desde publicaciones a instalaciones al aire libre y eventos teóricos, siempre enfocados en explorar el legado histórico del país eslavo, el Cáucaso y el Asia Central. Slavs and Tatars utiliza frecuentemente la sátira y la ironía como armas para resaltar los varios estereotipos culturales que se tiene sobre la región, contraponiendo estas estrategias a lo políticamente correcto así como a la ansiedad de “el otro” que existe en occidente. El colectivo parte conscientemente del romanticismo orientalista para poner el dedo en la llaga de las tensiones culturales y políticas a nivel global, y así provocar la reflexión en torno a los convencionalismos de percepción entre este y oeste.

El proyecto de Slavs and Tatars para la *Bienal del Mercosur* es una serie de estructuras en forma de casa para té sobre literas (*river beds*). Este tipo de literas se localizan a lo largo del Cáucaso y en Asia Central en *chai-khanehs*. En estos espacios los visitantes ocasionalmente podrán tomar té blanco y rojo, simbolizando las dos grandes narrativas geopolíticas del siglo XX y XXI (islam y comunismo). Adicionalmente, las literas contendrán una serie de publicaciones de su proyecto 79.89.09, que consiste en reunir publicaciones relacionadas al a revolución iraní de 1979 y al

movimiento de *Solidarność* de Polonia de 1989, ambos eventos que han definido la política de la región.

Slavs and Tatars defines itself as “a faction of polemics and intimacies dedicated to a region east of the old Berlin wall and west of the Great Wall of China, known as Eurasia”. The group have created a great number of projects, ranging from publications to outdoor installations and theory events, always focused on exploring the historical legacy of the Slavonic nation, from the Caucasus and Central Asia. Slavs and Tatars often use satire and irony as weapons for highlighting the various cultural stereotypes of the region, contrasting these strategies with the political correctness and concern for the “other” that exists in the west. They consciously start from orientalist romanticism to point out cultural and political tensions on a global level and thus stimulate reflection on the conventions of perception between west and east.

Slavs and Tatars’ project for the *Mercosul Biennial* is a series of structures shaped like teahouses on beds. These kinds of bed are recurrent features in the *chai-khanehs* of Caucasus and Central Asian region. Visitors in the spaces will sometimes be able to take



Only solidarity and patience will secur our victory [Apenas solidariedade e paciência assegurarão nossa vitória]. 2011. Outdoor. Cortesía Eastside Projects and Book Works.

white and red tea, symbolising the two great geopolitical narratives of the 20th and 21st centuries (Islam and communism).

“In addition, the beds will contain a series of publications belonging to their project 79.89.09, which consists in bringing together a number of publications related to the Iranian revolution of 1979 and the Polish *Solidarność* movement of 1989, two events that have defined the contemporary politics of the region.”

(P. H.)

Torolab

Raúl Cárdenas

Coletivo fundado em 1995 por Raúl Cárdenas na cidade de Tijuana, México. Mazatlán, México, 1969. Vive em Tijuana e São Francisco, Estados Unidos.



HOMELAND: the Iu Mien farm tapes [Terra natal: as fitas da fazenda Iu Mien]. 2009/2011. Fita cassete (arquivo).

Torolab é um coletivo originado na cidade fronteiriça de Tijuana, que, de maneira multidisciplinar, pesquisa questões focadas no melhoramento da qualidade de vida, implementando projetos nos quais se entrecruzam urbanismo, cartografia, arquitetura, segurança, alimentação e sustentabilidade, entre outros temas. Os projetos de Torolab inscrevem-se dentro do que se conhece como “práticas sociais”, obras que têm um forte componente social e cujo impacto estende-se além do âmbito artístico. O número de integrantes desse coletivo depende em grande medida da natureza de cada situação, visto que, segundo

as necessidades, se integram especialistas e organizações ao processo de trabalho.

Sua prática é claramente contextual, embasada em investigações de campo, levando-os a encontrarem-se com situações que consideram estar no limite da normalidade. Alguns exemplos: *COMA* – projeto alimentar que tenta combater a má nutrição através do desenvolvimento de alimentos; *Arquitetura de emergência* – sistemas de autoconstrução utilizando materiais de resíduos; *1°C* – um laboratório botânico que insere vegetação nos vazios urbanos.

HOMELAND: the lu Mien farm tapes (2009/2011) é um projeto sobre territórios do lar. Através do registro de um processo de “transações – traduções – transições” ToroLab traça os resíduos culturais e costumes de uma comunidade em deslocamento, originária da China. Na atualidade, essa comunidade encontra-se em vários países, produto de uma diáspora: Vietnã, Laos, França e Estados Unidos.

Lu Mien é um dialeto tonal e monossilábico que identifica essa comunidade nômade e que somente alguns de seus membros ainda falam. A interação com ToroLab desdobra questões de geografia cultural, enquanto que explora dinâmicas de adaptação e de preservação de uma identidade.

A apresentação deste projeto em Porto Alegre se centra em questões relacionadas à alimentação e à agricultura dos lu Mien e se apresenta através de um arquivo que documenta em imagens, vídeos e sons os projetos até este momento desenvolvidos com ToroLab no norte da Califórnia, nos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, propõe-se recolher histórias e anedotas sobre a construção de territórios do lar, convidando a outras comunidades migrantes locais para compartilhar suas experiências dentro da instalação – território lu Mien, inclusive ativando conexões entre elas.

ToroLab es un colectivo originado en la ciudad fronteriza de Tijuana, que de manera multidisciplinaria investiga cuestiones enfocadas al mejoramiento de la calidad de vida, implementando proyectos en los que se entrecruzan urbanismo, cartografías, arquitectura, seguridad, alimentación y sustentabilidad, entre otros temas. Los proyectos de ToroLab se inscriben dentro de lo que se conoce como “prácticas sociales”; obras que tienen un fuerte componente social y cuyo impacto puede extenderse más allá del ámbito artístico. El número de integrantes de este colectivo depende en gran medida de la naturaleza de cada situación, puesto que según las necesidades se integran expertos y organizaciones al proceso de trabajo.

Su práctica es claramente contextual, estando basada en investigaciones de campo que los llevan a encontrarse con situaciones que ellos consideran están en el límite de la normalidad. Algunos ejemplos de esto son *COMA* – proyecto alimentario que intenta combatir la malnutrición a través del desarrollo de alimentos –; *Arquitectura de emergencia* – sistemas de autoconstrucción utilizando materiales de desecho; o *1°C* – un laboratorio botánico que inserta vegetación en los vacíos urbanos.

HOMELAND: the lu Mien farm tapes (2009/2011) es un proyecto sobre territorios de hogar. A través del registro de un proceso

de “transacciones – traducciones – transiciones” ToroLab traza los residuos culturales y costumbres de una comunidad en desplazamiento originaria de China; en la actualidad esta comunidad se encuentra en varios países producto de una diáspora: Vietnam, Laos, Francia, y Estados Unidos.

Lu Mien es un dialecto tonal y monosilábico que identifica a esta comunidad nómada, y que ya sólo algunos miembros de estos grupos hablan. La interacción con ToroLab despliega cuestiones de geografía cultural, mientras que explora dinámicas de adaptación y de preservación de una identidad.

La presentación de este proyecto en Porto Alegre se centra en cuestiones relacionadas a la alimentación y la agricultura de los lu Mien, y se muestra a través de un archivo que documenta en imágenes, videos y sonido los proyectos hasta este momento desarrollado con ToroLab en el norte de California en Estados Unidos. Al mismo tiempo, se propone recoger historias y anécdotas sobre la construcción de territorios de hogar invitando a otras comunidades migrantes locales para compartir sus experiencias dentro de la instalación – territorio lu Mien, incluso activando conexiones entre éstas.

ToroLab is a group originating from the frontier town of Tijuana, which employs a multidisciplinary approach to issues focused on improved quality of life, setting up projects involving urbanism, mapping, architecture, security, food, sustainability and other topics. ToroLab projects operate within what is known as “social practices”, works with a strong social component whose impact reaches beyond the realm of art. The number of members of this group depends largely on the nature of each situation, with specialists and organisations joining the working process as needed.

This clearly contextual work is based on field research that leads to encounters with situations considered to be at the margins of normality. Examples include *COMA* – a food project attempting to combat malnutrition through food development; *Arquitectura de emergencia* – self-build systems using waste materials and *1°C* – a botanical laboratory putting vegetation into empty urban spaces.

HOMELAND: the lu Mien Farm tapes (2009/2011) is concerned with home territories. Using records of a process of “transactions – translations – transitions”, ToroLab traces the remaining culture and customs of a community from China displaced into a diaspora in several other countries: Vietnam, Laos, France and the United States.

Lu Mien is a monosyllabic tonal dialect that identifies this nomadic community and which now only still spoken by a few members. Interaction with ToroLab opens up issues of cultural geography, while exploring the dynamics of adaptation and preservation of an identity.

The presentation of this project in Porto Alegre centres on issues related to the food and agriculture of the lu Mien, presented through an archive of images, videos and sounds from projects developed with ToroLab in northern California in the United



HOMELAND: the lu Mien farm tapes [Terra natal: as fitas da fazenda lu Mien]. 2009/2011.

States. At the same time it aims to collect stories and anecdotes about the construction of homelands, inviting other local migrant communities to share their experiences inside the installation – lu Mien territory and forming connections between them.

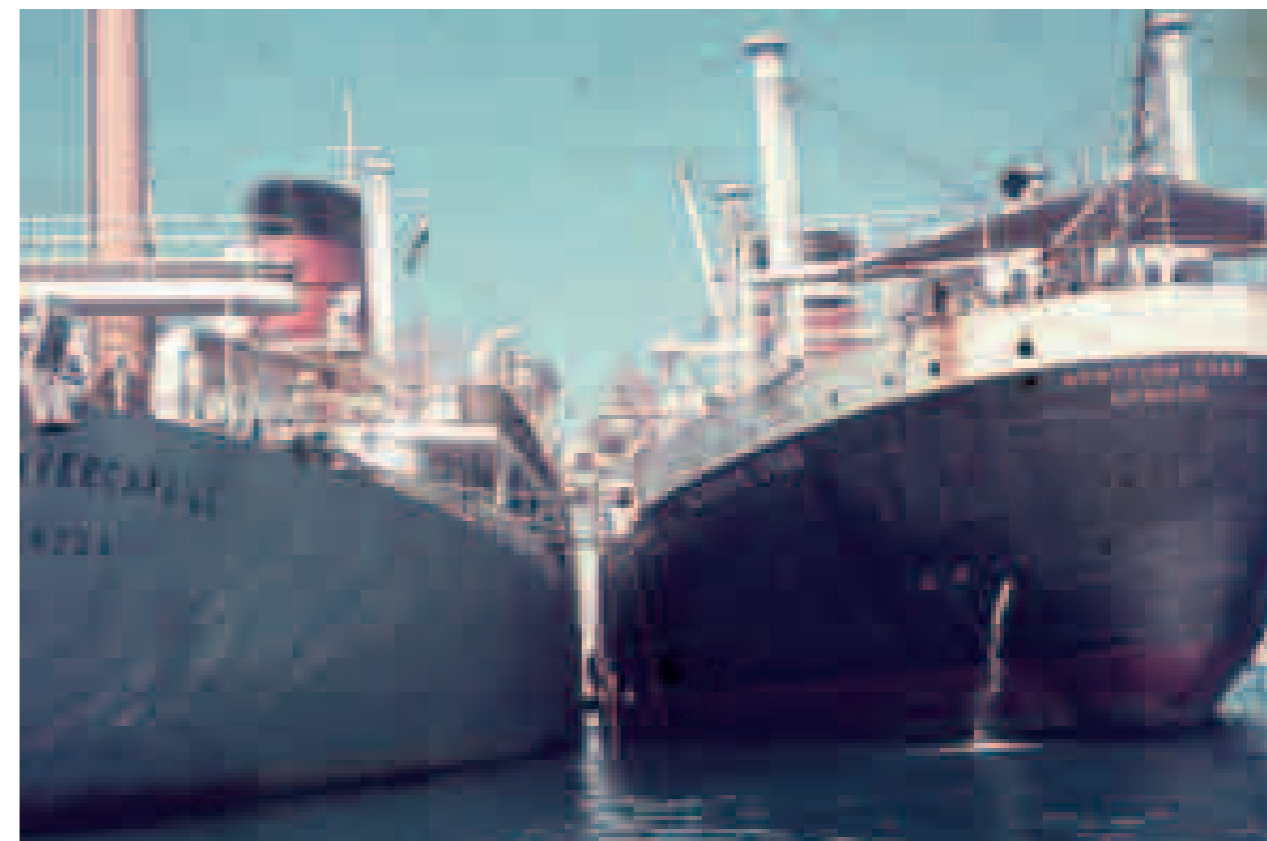
(P. S.)

Uriel Orlow

Zurique, Suíça, 1973. Vive em Londres, Inglaterra.



The short and the long of it [O curto e o longo disso]. 2010/2011. Instalação. Cortesia Campagne Première, Berlin.



The short and the long of it [O curto e o longo disso]. 2010/2011. Instalação. Cortesia Campagne Première, Berlin.

Investigar, selecionar, reordenar e criar narrativas antes invisíveis é onde se enraíza a poética artística de Uriel Orlow. Sua obra costuma acontecer a partir de espaços específicos que ficaram esquecidos ou se encontram perdidos dentro dos fatos históricos coletivos de uma determinada sociedade. Suas instalações mesclam elementos fílmicos com dispositivos de investigação arquivística, propondo intervenções multimídias como resultado da sua reflexão e análise. Orlow traz à luz, através do seu olhar seletivo, novas narrativas que buscam preencher a fissura histórico-temporal de sucessos determinados, em que sua forma de narrar

joga constantemente com os espaços físicos e temporais associados à história. Assim, entre suas obras, podem ser vistos eventos que ocorreram em um mesmo lugar em tempos diferentes ou de maneira inversa, eventos que ocorreram paralelamente no tempo, mas em territórios geograficamente longínquos. Mesmo quando o resgate de fatos históricos é parte fundamental da sua práxis e pode aproximar-se muito ao labor de um historiador ou etnógrafo, Orlow nunca deixa de realizar uma conexão com o presente e uma reflexão sobre o passado, sempre a partir da arte.

The short and the long of it (2010/2011) é a quinta versão da instalação multimídia que conta a história não oficial de 14 navios presos durante oito anos no Canal de Suez, por consequência do seu fechamento (1967), em decorrência da “Guerra dos Seis Dias”. Orlow investiga esse evento desde as histórias e vestígios que sobreviveram e, ao mesmo tempo, desenterra material formal e pictórico. Seleciona, ordena e contextualiza a informação por meio de arquivos e projeções paralelas, que expõem o lento passar do tempo no canal e a grande quantidade de eventos que se sucederam nesse mesmo tempo em outros lugares do mundo. A obra nos faz refletir sobre o tempo e como ele transcorre muito rápido para uns e lentamente para outros, lembrando-nos a conhecida citação de Aristóteles: “Tempo é a medida do movimento entre dois instantes”. Por outro lado, a obra nos mostra como as diferenças políticas dos tripulantes se apagam com o passar do tempo criando sua própria comunidade. Orlow realiza esta pesquisa contextualizando-a no presente, mas sempre refletindo sobre o passado.

Investigar, seleccionar, reordenar y crear narrativas antes invisibles es donde se enraiza la poética artística de Uriel Orlow. Su obra suele acontecer desde espacios específicos que han quedado olvidados o se encuentran perdidos dentro de los hechos históricos colectivos de una determinada sociedad. Sus instalaciones, mezclan testimonios, elementos filmicos con dispositivos de investigación archivística, proponiendo intervenciones multimediales como resultado de su reflexión y análisis. Orlow saca a relucir a través de su mirada selectiva nuevas narrativas, que buscan rellenar la fisura histórico-temporal de sucesos determinados, donde su forma de narrar juega constantemente con los espacios físicos y temporales asociados a la historia. Así, entre sus obras, se pueden ver eventos que ocurren en un mismo lugar en tiempos distintos o de manera inversa, eventos que ocurren paralelamente en el tiempo, pero en territorios geográficamente lejanos. Aún cuando el rescate de hechos históricos es parte fundamental de su praxis y puede acercarse mucho a la labor de un historiador o etnógrafo, Orlow en sus investigaciones nunca deja de realizar una conexión del presente y una reflexión del pasado, siempre aproximándose desde el arte.

The short and the long of it (versión 5) (2010/2011) es la quinta versión de la instalación multimedia que cuenta la historia no oficial de catorce navios atrapados durante ocho años en el Canal de Suez por consecuencia de su cierre (1967), producto de la “Guerra de los Seis Días”. Orlow investiga este evento desde las historias y huellas que han sobrevivido y al mismo tiempo desenterra tanto material formal como pictórico. Selecciona, ordena y contextualiza la información por medio de archivos, fotografías y proyecciones paralelas, que exponen el lento paso del tiempo en el canal y la gran cantidad de eventos que sucedieron en ese mismo tiempo en

otros lugares del mundo. La obra nos hace reflexionar en el tiempo y como éste transcurre muy rápido para unos y lentamente para otros, recordándonos la conocida cita de Aristóteles: “Tiempo es la medida del movimiento entre dos instantes”. Por otro lado la obra nos muestra como las diferencias políticas de los tripulantes se borraron al paso del tiempo emergiendo así una nueva comunidad. Orlow realiza esta investigación situado en el presente, pero siempre reflexionando en torno al pasado.

Uriel Orlow’s poetics are rooted in research and selection processes; reordering and creating narratives which were previously invisible. His work tends to be rooted in specific spaces that have fallen into oblivion or that are lost in the midst of collective historical facts of a given society.

His installations fuse testimonial material, filmed elements and archival research, proposing multi-media interventions that allow immersion, reflection and analysis. Orlow brings out new narratives through his selective eye, which seek to fill the historical-temporal gap of specific events and the way he tells stories often plays with the physical spaces associated with history and not just the historical time-line. Thus, in his works, we can see events that occur in the same place in different times or, the other way around, events that occur parallel in time but in geographically distant locations. Although the rescuing of historical facts is an essential part in his praxis, and can be close to the work of a historian or ethnographer, Orlow never fails to approach research as a connection of the present and a reflection of the past, addressing his subject always from an artistic point of view.

The short and the long of it (2010/2011) is the fifth version of a multimedia installation that tells the unofficial story of fourteen ships trapped in the Suez Canal for eight years following its closure due to the Six Day War (1967). Orlow investigates this event through the remaining stories and traces and at the same time unearths formal and pictorial material, selecting, organising and contextualising information in archives and parallel projections that show the slow passage of time in the canal and the huge number of events taking place at the same time in other parts of the world. The work leads to reflection about time and how it passes very quickly for some and slowly for others, reminding us of Aristotle’s famous saying: “Time is the measure of motion between two instants”. On the other hand, the work shows how the political differences of the crew were erased by the passing of time, creating their own community. Orlow’s research contextualises the event in the present, but always reflecting on the past.

[R. T.]



The short and the long of it [O curto e o longo disso]. 2010/2011. Instalação. Cortesia Campagne Première, Berlin.

Voluspa Jarpa

Rancagua, Chile, 1971. Vive em Santiago, Chile.



La no-Historia [A não História]. 2011. Instalação. Maquete do projeto. Cortesia Galeria Isabel Aninat. Coleção Regina Pinho de Almeida.

Uma permanente alusão a significados opostos tem marcado e transitado pelo trabalho artístico de Jarpa. Tanto em suas pinturas como em suas instalações, a artista tem explorado significados como o público e o privado, os terrenos baldios contidos na urbe, a história e a não história, entre outros. Entretanto, a artista tem desdobrado em sua obra pictórica as análises formais desta disciplina, questionando os mecanismos de reprodutibilidade e do fazer manual, imersos na obra de arte. Suas referências conceituais têm sido marcadas por um interesse histórico vinculado à prática do arquivo como espaço de memória de uma coletividade. Assim, Jarpa tem incorporado em seus trabalhos o uso de símbolos pátrios, como emblemas e ícones da nação por um lado – a bandeira e o monumento – e emblemas de esquecimento por outro – o terreno baldio e a meia-água. Tem questionado o significado fazendo uma releitura destes ícones como memória enaltecida, enfatizando sua contrapartida na existência dos terrenos baldios como sintoma histórico de uma sociedade. Neste vai e vem de rememorados e esquecidos, fez-se presente em sua obra a noção de memória apagada como história oculta; arquivo

velado e mudo, que desencadeou as práticas atuais de uma história/histeria coletiva.

La no-Historia, 2011, é a última obra da série de instalações em que a artista trabalha esta temática. A artista cria quatro edições de livros cujos conteúdos correspondem a cópias de arquivos desclassificados, dos últimos 40 anos, pelo Serviço de Inteligência Norte-americano, relativos ao Cone Sul (Argentina, Chile, Uruguai, Paraguai e Brasil). Esses livros são instalados em duas estantes caídas. A artista resgata deles suas características conceituais, tanto semânticas como políticas. Compreendendo que o arquivo é o lugar onde encontramos informação e história, esta obra evidencia o processo inverso, já que as rasuras sobre os textos impedem a leitura de toda a informação, pelo qual esta “desclassificação” somente faz visível o que ainda continua invisível, revelando, assim, uma reafirmação de assuntos de manipulação de informação, confabulação e repressão dos centros de poder em direção à América Latina. A ilegibilidade dos documentos nos apresenta a “não História” desvelada.

Una permanente alusión a significados opuestos ha marcado y transitado por el trabajo artístico de Jarpa. Tanto en sus pinturas como en sus instalaciones, la artista ha explorado significados como lo público y lo privado, el sitio eriazo contenido en la urbe, la historia y la no-historia, entre otros. Asimismo, la artista ha desplegado en su obra pictórica los análisis formales de esta disciplina, cuestionando los mecanismos de reproducibilidad y manualidad inmersos en la obra de arte. Sus referencias conceptuales han estado marcadas por un interés histórico vinculado con la práctica de archivo como espacio de memoria de una colectividad. Así, Jarpa ha incorporado en sus trabajos el uso de símbolos patrios como emblemas e íconos de nación por un lado – la bandera y el monumento – y emblemas de olvido por otro – el eriazo y la mediagua. Ha cuestionado el significado re-leyendo estos íconos como memoria enaltecida, enfatizando su contrapartida en la existencia de los sitios eriazos como síntoma histórico de una sociedad. En este vaivén de recordados y olvidados, se ha hecho presente en su obra la noción de memoria borrada como historia oculta; archivo velado y mudo, que ha desencadenado las prácticas actuales de una historia/histeria colectiva.

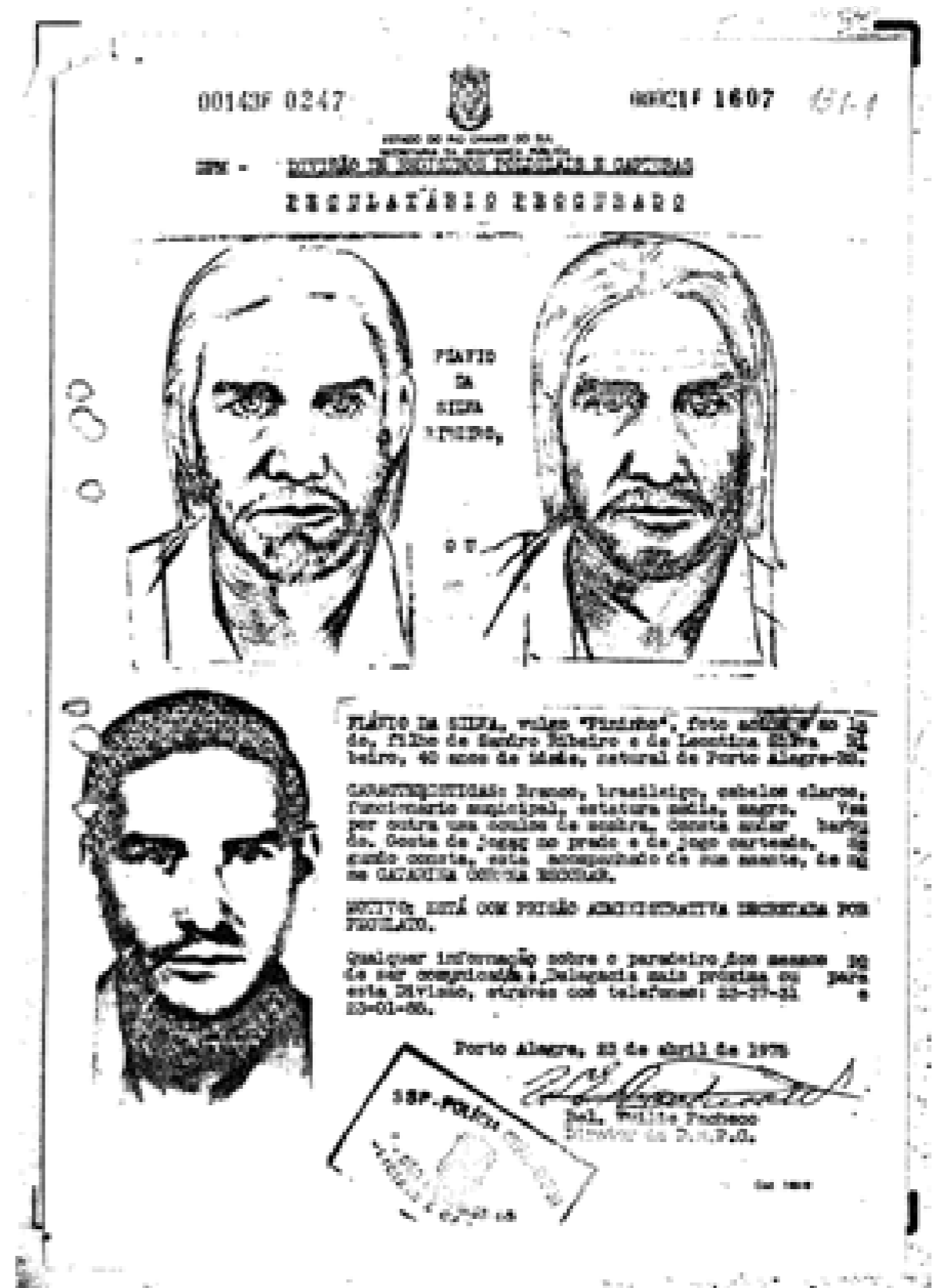
La no-Historia (2011) es la última obra de la serie de instalaciones que la artista ha trabajado sobre esta temática. La artista crea cuatro ediciones de libros cuyos contenidos corresponden a copias de archivos desclasificados, de los últimos cuarenta años, por el Servicio de Inteligencia Norteamericano relativos al Cono Sur (Argentina, Chile, Uruguay, Paraguay y Brasil), estos libros son instalados en dos libreros caídos. La artista rescata de ellos sus características conceptuales, tanto semánticas como políticas. Entendiendo que el archivo es un lugar donde encontramos información e historia, esta obra evidencia el proceso inverso, ya que las tachas sobre los textos impiden leer toda la información, por lo cual esta "desclasificación" sólo hace visible lo que aún continúa invisible, develándose así como una reafirmación de asuntos de manejo de información, confabulación y represión de los centros de poder hacia América Latina. La ilegibilidad de los documentos nos presenta la *no-historia* develada.

Jarpa's work is marked by a constant allusion to opposing meanings. In her paintings and installations the artist has explored concepts of the public and private, the wastelands of cities, history and non-history and other topics. Her paintings have concentrated on the formal analysis of this work, questioning the mechanisms or reproducibility and hand making embedded in the work of art. Her conceptual references are marked by an historical interest linked to the practice of archiving as a space for a collective memory. Jarpa has incorporated patriotic symbols into her work, using emblems and icons of nation on one side – the flag and the monument – and emblems of neglect on the other – wasteland and shanty dwellings. She has questioned it by rereading these icons as enhanced memory, stressing their counterpart in the existence of wastelands as hysterical symptoms of society. This to-and-fro of remembering and forgetting gives her work a sense of erased memory as hidden

history; the archive is veiled and silent, triggering her current practices of collective history/hysteria.

The non-History (2011), is the latest of a series of installations in which the artist has worked with this theme, creating four editions of books made using copies of declassified archives from the North American Intelligence Services over the past 40 years relating to the South Cone (Argentina, Chile, Uruguay, Paraguay and Brazil). These books are installed in two fallen bookshelves. The artist recovers their semantic and political conceptual characteristics. Understanding that an archive is where we find information and history, this work shows an inverse process, as the crossings out in the texts prevent all the information from being read, with this "declassification" only revealing what still remains invisible, and thus reaffirming issues of manipulation of information, conspiracy and repression towards Latin America from the centres of power. The illegibility of the documents offers us an unveiled *non-history*.

(R. T.)



La no-Historia [A não História]. 2011. Detalhe. Página de livro. Cortesia Galeria Isabel Aninat. Coleção Regina Pinho de Almeida.

Yanagi Yukinori

Fukuoka, Japão, 1959. Vive em Tóquio, Japão, e Nova York, Estados Unidos.



America. 1994. Detalhe da bandeira Boliviana. Formigas, areia colorida, caixa de plástico, tubo de plástico e cano de plástico. Cortesia Miyake Fine Art.

O tema da imigração gera posições controversas: há quem afirme que o imigrante erode a cultura do país anfitrião até desnaturalizá-la; outros consideram que a imigração é o necessário aporte cultural para uma sociedade diversa. Em tempos de globalização e de conflitos regionais ainda por resolver, a migração forçada ou voluntária continua sendo um fenômeno central que questiona as definições tradicionais de nação, fronteira e identidade. Yanagi Yukinori considera que os limites geográficos são cada vez mais uma ficção – como as bandeiras – devido aos constantes movimentos transnacionais. Seus trabalhos mais conhecidos consistem em realizar bandeiras de países com areias coloridas em caixas de acrílico, organizadas em retículas segundo relações geopolíticas (antigas colônias com o país colonizador, os países das Américas, os do litoral do Pacífico etc.). As bandeiras adjacentes se conectam por meio de pequenos tubos de plástico. Yanagi libera colônias de formigas, que vão cruzando as bandeiras com seus túneis no seu incansável ir e vir, misturando grão a grão as cores, hipoteticamente “até conseguir uma grande bandeira universal”. As granjas de formigas de Yanagi alegorizam os movimentos migratórios entre países através do trabalho das formigas, erodindo a suposta integridade cultural dos Estados-Nação, expressa num de seus símbolos mais recorrentes.

Mercosul (2011) mostra as bandeiras dos países do bloco geopolítico do chamado Cone Sul, complementadas pelas das Guianas, territórios situados na América do Sul, porém distanciados culturalmente do resto do continente por sua condição colonizada ou remota. As formigas vão construindo seus túneis, estabelecendo pontes entre as nações alegorizadas nas bandeiras, minando a integridade visual delas e propondo uma utópica integração regional. Ironicamente, a cultura, através da *Bienal do Mercosul*, tem sido mais efetiva em conseguir o livre intercâmbio de capital simbólico entre os países da região do que o tratado de livre comércio, que até agora não logrou

derrubar as barreiras estabelecidas pelos interesses comerciais de cada nação.

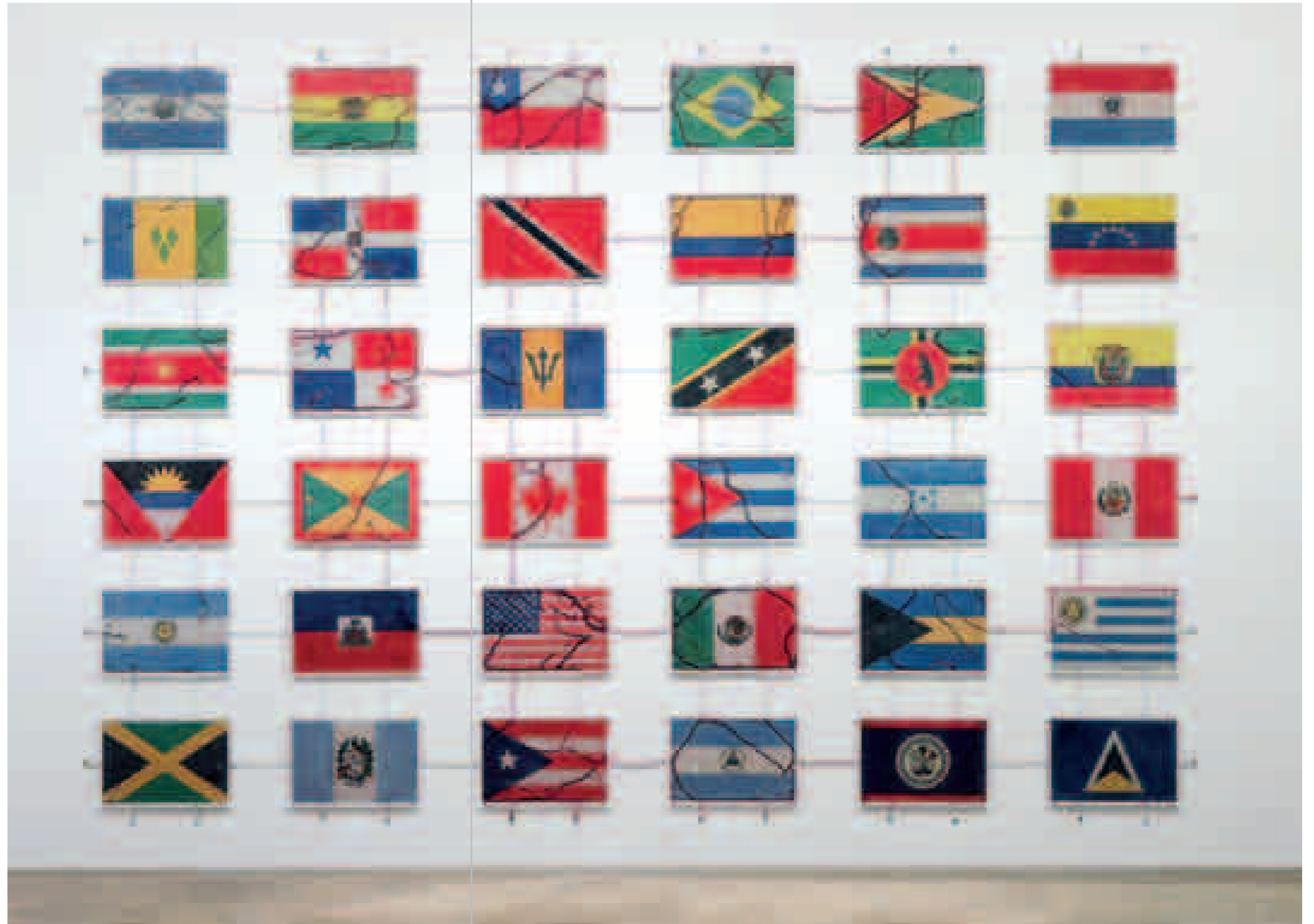
El tema de la inmigración genera posiciones encontradas: hay quienes afirman que el inmigrante erosiona la cultura del país anfitrión hasta desnaturalizarla; otros consideran que inmigración es el necesario abono cultural para una sociedad diversa. En tiempos de globalización y de conflictos regionales aún sin resolver, la migración forzada o voluntaria sigue siendo un fenómeno central que cuestiona las definiciones tradicionales de nación, frontera e identidad. Yanagi Yukinori considera que los bordes son cada vez más una ficción – como las banderas – debido a los constantes movimientos transnacionales. Sus trabajos más conocidos consisten en realizar banderas de países con arenas de colores en cajas de acrílico, que son organizadas en retículas según relaciones geopolíticas (antiguas colonias con el país colonizador, los países de las Américas, los de la cuenca del Pacífico etc.). Las banderas adyacentes se conectan por medio de pequeños tubos de plástico. Yanagi libera colonias de hormigas, las cuales van cruzando las banderas con sus túneles en su incesante ir y venir, mezclando grano a grano los colores, hipotéticamente “hasta lograr una gran bandera universal”. Las granjas de hormigas de Yanagi alegorizan los movimientos migratorios entre países a través del trabajo de las hormigas, erosionando la supuesta integridad cultural de los estados-nación expresada en uno de sus símbolos más recurrentes.

Mercosul (2011) muestra las banderas de los países del bloque geopolítico del llamado Cono Sur, complementadas por las de las Guianas, territorios situados en América del Sur pero distanciados culturalmente del resto del continente por su condición colonizada o remota. Las hormigas van construyendo sus túneles, estableciendo puentes entre las naciones alegorizadas en las banderas, minando la integridad visual de las mismas y proponiendo una utópica integración regional. Irónicamente, la cultura, a través de la *Bienal del Mercosur*, ha sido más efectiva en lograr el libre intercambio de capital simbólico entre los países de la región que el tratado de libre comercio.

The issue of immigration generates contrasting positions: some say that immigrants erode and contaminate the culture of the host country; others believe that immigration is a necessary contribution to a diverse society. In a time of globalisation and unresolved regional conflicts, forced or voluntary migration continues to be a central phenomenon in addressing traditional definitions of nation, frontier and identity. Yanagi Yukinori considers that boundaries are increasingly becoming a fiction – like flags – due to constant transnational movements. His best-known works consist of making national flags with coloured sand in acrylic boxes arranged according to geopolitical relationships (former colonies with the colonising country, the countries of the Americas, the Pacific rim etc.). The adjacent flags are connected by small plastic tubes. Yanagi releases colonies of ants that move across the flags and their tunnels in an endless coming and going which mixes the coloured grains of sand, until hypothetically “producing one big universal flag”. Yanagi’s ant farms are allegories of migratory movement between countries, using the work of ants to erode the supposed cultural integrity of nation states, expressed in one of their most recurrent symbols.

Mercosul (2011), produced especially for the 8th *Mercosul Biennial*, shows the flags from the countries of the geopolitical block known as the South Cone, together with the Guyanas, South American territories which are culturally distanced from the rest of the continent because of their remoteness or their former colonial status. The ants construct their tunnels, establishing bridges between nations through the allegory of the flags, undermining their visual integrity and proposing a utopian regional integration. Ironically, culture, through the *Mercosul Biennial*, has been more effective in achieving free exchange of symbolic capital between the countries of the region than a free-trade treaty, which has not yet managed to break down the barriers established by the powerful commercial interests of each nation.

[J. R.]



America. 1994. Formigas, areia colorida, caixa de plástico, tubo de plástico e cano de plástico. Cortesia Miyake Fine Art.

Yasmín Hage

Cidade da Guatemala, Guatemala, 1977. Vive na Cidade da Guatemala.



Aldea Modelo, *pequeña historia*, 1984 [Aldea Modelo, pequena história, 1984]. 2006/2011. Madeira, fotografia, vídeo.

Em várias das suas obras, Yasmín Hage tem se interessado em mostrar as sequelas da guerra de mais de três décadas que assolou a Guatemala, tanto no corpo social como no território. Em *Madera-Bala* (2005) faz disparos a duas árvores com as armas utilizadas pela guerrilha e pelo exército respectivamente, e logo “desenrola” a árvore mediante o processo industrial de elaboração do compensado (*plywood*). No processo, aparece na madeira a trajetória de cada projétil: os efeitos do conflito no território são assim expressados em duas linhas paralelas idênticas. Segundo a artista, a “palavra *trajetória* [...] conota a noção temporal, o passado e o presente da biografia do projétil, digamos uma pequena biografia da guerra, ao mesmo tempo remete ao efeito físico, à pegada, à estampa, à cicatriz, à intervenção, à memória material”. As guerras na América Latina, mesmo tendo fundamentos ideológicos, terminaram sendo lutas

fratricidas, em que os combatentes sempre provêm das classes populares.

No início dos anos 1980 o exército da Guatemala decidiu implementar um programa de construção de *Aldeias Modelo*, para fazer visível a presença do Estado em áreas rurais, substituindo comunidades remotas por povoados planejados como polos de desenvolvimento. A estratégia, como parte do conflito, buscava tirar a legitimidade e o apoio civil às guerrilhas. Uma dessas aldeias foi construída no lugar de La Técnica, um assentamento civil nas margens do rio Usumacinta, destruído pelos militares um ano antes, em 1983. Essa comunidade planejada nunca funcionou e foi posteriormente abandonada. Em *Aldea Modelo, pequeña historia*, 1984 (2006/2011) Hage reconstrói em escala a aldeia em questão. A artista realizou a “maquete” no mesmo local



Aldea Modelo, pequena historia, 1984 [Aldeia Modelo, pequena história, 1984]. 2006/2011. Madeira, fotografia, vídeo.

da aldeia original e com os materiais do lugar, como madeira e folhas de palmeira, envolvendo um batalhão militar e a população civil para ajudá-la nesta tarefa. Este trabalho foi apresentado originalmente como um museu local, com os elementos de sinalização próprios dos sítios arqueológicos; posteriormente, foi mostrado como uma instalação de fotos, vídeos e maquetas que se assemelham a livros animados infantis. Os livros são apresentados abertos, mas sempre existe a tentação de “pasar a página” da história. Há feridas que demoram muito para cicatrizar.

En varias de sus obras, Yasmín Hage se ha interesado en mostrar las secuelas de la guerra de más de tres décadas que sufrió Guatemala, tanto en el cuerpo social como en el territorio. En *Madera-Bala* (2005), hace disparos a dos árboles con las armas utilizadas por la guerrilla y el ejército respectivamente, y luego “desenrolla” el árbol mediante el proceso industrial de elaboración del contrachapeado (*plywood*). En el proceso aparece en la madera la trayectoria de cada proyectil: los efectos del conflicto en el territorio son así expresados

en dos idénticas líneas paralelas. Según la artista, “La palabra trayectoria [...] connota la noción temporal, el pasado y el presente de la biografía del proyectil, digamos (una pequeña biografía de la guerra), a la vez que remite al efecto físico, la huella, la estampa, la cicatriz, la intervención, la memoria material”. Las guerras en América Latina, así tengan fundamentos ideológicos, terminan siendo luchas fratricidas en donde los combatientes siempre provienen de las clases populares.

A principios de los ochenta el ejército de Guatemala decidió implementar un programa de construcción de *Aldeas Modelo* para hacer presencia del Estado en áreas rurales, sustituyendo comunidades remotas por pueblos planeados como polos de desarrollo. La estrategia, como parte del conflicto, buscaba quitarle legitimidad y apoyo civil a las guerrillas. Una de estas aldeas fue construida en el sitio de La Técnica, un asentamiento civil en la ribera del río Usumacinta que había sido destruido por los militares un año antes, en 1983. Esta comunidad planificada nunca funcionó y fue eventualmente abandonada. En *Aldea Modelo, pequena historia, 1984* (2006/2011) Hage hace una reconstrucción a escala de la aldea en cuestión. La artista realizó la “maqueta” en el sitio mismo de la aldea original y con los materiales del lugar, como madera y hojas de palma, involucrando a un batallón militar y a la población civil para que la ayudaran en esta tarea. Este trabajo se presentó originalmente como un museo de sitio, con los elementos de



Aldea Modelo, pequena historia, 1984 [Aldeia Modelo, pequena história, 1984]. 2006/2011. Madeira, fotografia, vídeo.

señalización propios de los lugares arqueológicos; posteriormente ha sido mostrado como una instalación de fotos, videos y maquetas que semejan libros animados infantiles. Los libros se presentan abiertos, pero hay siempre la tentación de “pasar la página” de la historia. Hay heridas que tardan mucho en sanar.

Several of Hage’s works demonstrate a concern for showing the results of more than 30 years’ war in Guatemala, both within the social body as well as in the territory. In *Madera-Bala* [Wood-Bullet] (2005), she shot at two trees with weapons used by the guerrillas and the army, and then “unrolled” the tree using an industrial process for the production of plywood to show the route of each projectile. The effects of the conflict are thus conveyed by two identical parallel lines. According to the artist, the “word route [...] connotes the notion of time, the past and present of the projectile’s biography, let’s say a small biography of war, at the same time it refers to the physical effect, the footprint, the print, the scar, the intervention, the material memory”. Although they may have ideological foundations, Latin American conflicts end up becoming civil wars in which the combatants always come from the poorer classes.

In the early 1980s the Guatemalan army decided to implement a programme of building *Aldeas Modelo* [Model Villages] to show the presence of the State in rural areas, replacing remote communities with planned settlements as development hubs. The strategy was part of the conflict, seeking to remove legitimacy and civil support for the guerrillas. One of these villages was built in the civil settlement of La Técnica on the banks of the Usumacinta River, which had been destroyed by the army one year before, in 1983. This planned community never functioned and was eventually abandoned. In *Aldea Modelo, pequena historia, 1984* [Model Village, short story, 1984] (2006/2011) Hage built a scale reconstruction of the settlement in question, making a “model” in the same place as the original settlement, using materials from the site, such as timber and palm leaves, and enlisting a military battalion and the civilian population to assist her. This work was originally presented as a local museum, with signage similar to that on archaeological sites; it was later shown as an installation of photos, videos and models resembling animated children’s books. The books are displayed open, but there is always the temptation of “turning the page” of history. Some wounds take a long time to heal.

Ykon

Helsinque, Finlândia. Coletivo formado em 2003.



Arauto da Cúpula M8. Cingapura. 2013.



Arauto da Cúpula de Brioni. 2013.



Arauto da Primeira Cúpula das Micronações. Helsinki, 2003.

Ykon tem o propósito principal de apoiar o desenvolvimento e a sustentabilidade de todos os tipos de utopias, micronações e formas experimentais ou alternativas de sociedade. O grupo foi formado depois da primeira *Cumbre de Micronaciones* [Cúpula Mundial de Micronações], organizada em Helsinque como parte do festival de *performance Amorph!*, em 2003. O evento reuniu líderes e representantes de nações fictícias ou reais, que estabeleceram um espaço para a autoafirmação libertária, “lembrando que *nacionalidade* e *Estado* são constructos mentais e socioculturais recentes, que podem ser substituídos por outras formas de envolvimento e identidade”. Ykon interessa-se por temas como as economias alternativas, a arquitetura social, o desenho espacial, a educação experimental e o pós-nacionalismo. Como alternativa ao formato hierárquico do seminário ou da conferência magistral, Ykon desenvolveu o *Ykon Game*. Inspirado no *World Game* do utopista norte-americano Richard Buckminster Fuller, o *Ykon Game* é um jogo de interpretação de personagens que incentiva a reflexão ativa sobre a resolução pacífica de conflitos. O *Ykon Game* será jogado na *8ª Bienal do Mercosul* como parte do projeto pedagógico.

A *Geopoetic flag workshop* (2011) é uma obra participativa, em que o público é convidado a criar uma bandeira, como

resultado de uma oficina de dois dias. Realizando pesquisas sobre símbolos de nacionalidade, o grupo Ykon encontrou legislações contraditórias no que diz respeito ao uso da bandeira em diferentes países: em alguns deles não se pode danificar a sua própria bandeira, mas sim a dos outros países; em outros, dá-se exatamente o contrário; em muitos casos, destruir ou insultar a bandeira é um delito grave etc. Em A *Geopoetic flag workshop*, Ykon propõe ao público cortar as bandeiras das 203 nações oficialmente aceitas pela ONU em suas diferentes cores e formatos para, em seguida, reordená-las em uma grande bandeira coletiva. O propósito da oficina é incentivar a discussão sobre as convenções que regulam esse ubíquo elemento de grande carga simbólica.

Ykon tiene como propósito principal apoyar el desarrollo y la sostenibilidad todo tipo de utopias, micronaciones y formas experimentales o alternativas de sociedad. El grupo se formó luego de la primera *Cumbre de Micronaciones* organizada en Helsinki como parte del festival de *performance Amorph!* en 2003. El evento reunió a líderes y representantes de naciones ficticias o reales, quienes establecieron un espacio para la autoafirmación libertaria, “recordándonos que *nacionalidad* y *estado* son constructos mentales y socioculturales recientes que pueden ser reemplazados por otras



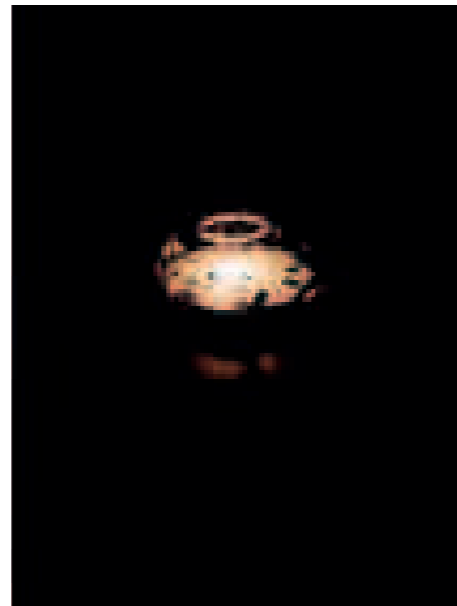
YKON-Game [Jogo-YKON]. Reykjavík. 2009.

formas de involucramiento e identidad". Ykon se interesa en temas como las economías alternativas, la arquitectura social, el diseño espacial, la educación experimental y el post-nacionalismo. Como alternativa al formato jerárquico del seminario o la conferencia magistral, Ykon desarrolló el *Ykon Game*. Inspirado en el *World Game* del utopista norteamericano Richard Buckminster Fuller, el *Ykon Game* es un juego de roles que incentiva la reflexión activa sobre la resolución pacífica de conflictos. El *Ykon Game* será jugado en la 8ª *Bienal del Mercosur* como parte del proyecto pedagógico.

A *Geopoetic flag workshop* (2011) es una obra participativa en donde el público es invitado a crear una bandera como resultado de un taller de dos días. Ykon le propone al público cortar las banderas de las 203 naciones oficialmente aceptadas por la ONU en sus diferentes colores y formas, para luego reordenarlas en una gran bandera colectiva. El propósito del taller es incentivar la discusión sobre las convenciones que regulan este ubicuo elemento de gran carga simbólica.

Ykon's main aim is to support the development and sustainability of every kind of Utopia, micro-nation and experimental or alternative forms of society. The group was formed after the first *Summit of micro-nations* organised in Helsinki as part of the 2003 *Amorph!* performance festival. The event brought together leaders and representatives of fictional or real nations to establish a space for free self-affirmation, "remembering that *nationality* and *state* are recent mental and socio-cultural constructs, which can be replaced by other forms of involvement and identity". Ykon are concerned with topics such as alternative economies, social architecture, spatial design, experimental education and post-nationalism. As an alternative to the hierarchical format of the conference or lecture, Ykon developed the *Ykon Game*, inspired by the North American utopian Richard Buckminster Fuller's *World Game*. *Ykon Game* is a game of interpreting characters which encourages active reflection on the peaceful resolution of conflict and will be played during the 8th *Mercosul Biennial* as part of the education programme.

A *Geopoetic flag workshop* (2011) is a participatory work in which the



MB - Summit of Micronations, Singapore. More than a joke: Who laughs last, laughs longest! [MB - Cúpula das Micronações, Cingapura. Mais que uma piada: Quem ri por último, ri melhor!]. 2006. Foto: Heidi Piironen.

public is invited to create a flag during a two-day workshop. Ykon invites the public to cut up the flags of the 203 nations officially recognised by the UN into their different colours and shapes, to then rearrange them into a huge group flag. The workshop aims to encourage discussion of the conventions governing this element, which is both ubiquitous, hugely symbolic.

[J. R.]



Fichas com Micronações.

E NÓS VEMOS O PRAZER
SEXUAL PROLONGADO
COMO ALGO QUE SE
DÁ MUITO E RECEBE
MUITO, SEM QUALQUER
TROCA CAPITALISTA.

NÓS VEMOS O
PRAZER SEXUAL
COMO ALGO QUE
SE PODE RECEBER
DE GRACA.

AQUI NO NORTE,
ONDE A VIDA
PODE SER
DIFÍCIL,

Cunnilingus in North Korea [Cunilíngua na Coreia do Norte]. 2005. Vídeo HD. QuickTime e música "See-Line Woman", de Nina Simone. 6'15".

YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES

Coletivo formado em 1999 por Young-Hae Chang e Marc Voge. Vivem em Seul, Coreia do Sul.

SEXO E GÊNERO
DIALÉTICO
=
POVO FELIZ

Cunnilingus in North Korea [Cunilíngua na Coreia do Norte]. 2005. Vídeo HD. QuickTime e música "See-Line Woman", de Nina Simone. 6'15".

Os coreano-americanos YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES são muito conhecidos por seus textos animados em *Flash* e acompanhados por *jazz*, usualmente composto e interpretado por eles mesmos. A maioria de suas obras tem como suporte a *web*, embora sejam apresentadas no contexto expositivo como videoinstalações. O som está sincronizado com a cadência dos textos e suas mudanças de escala e cor, conseguindo efeitos dramáticos com recursos muito simples. Em muitas ocasiões, a música repetitiva consegue gerar um estado de concentração total no espectador, uma espécie de transe. Reduzir seu vocabulário visual a uns poucos elementos (letra tipo *Mônaco* e cores básicas como branco, preto e vermelho) tem permitido a eles centrar-se, quase que exclusivamente, no conteúdo: as obras de YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES têm uma estrutura narrativa e exigem que

o visitante – como em um filme – permaneça até o final, dado que são pequenas histórias poéticas sobre a vida, que envolvem decisões de ética, moral e política, narradas com sutil humor e muito sarcasmo.

Em *Cunnilingus in North Korea* (2004), YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES cria um discurso fictício e delirante para Kim Jong-il, líder comunista da Coreia do Norte, que supostamente dirige-se aos cidadãos da Coreia do Sul, seu vizinho capitalista. Com frases como "O sexo dialético é essencial para um comunismo exitoso" ou "Vocês são escravos da inibição sexual burguesa", o tema da liberdade sexual é utilizado para falar de temas como a igualdade, a censura e a autodeterminação. A profunda ironia deste texto, de grande dinamismo visual, pontuado pela sensual voz de Nina Simone, é exacerbado ao ser atribuído ao líder

de um país amplamente conhecido pela sua repressão às liberdades individuais. A atitude irônica de YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES possui uma motivação política em um sentido profundo e pessoal: “Os artistas são extremistas. Uma vez que se começa a prestar atenção às zonas cinzas intermediárias, nos tornamos como todos os outros: atenciosos, reflexivos, medidos, responsáveis. Te confundem com um cara esperto. E todos sabem onde os caras espertos nos levaram hoje em dia. Assim, dada a escolha, a indiferença warholiana parece ser mais apropriada para os artistas hoje”.⁷³

Los coreano-americanos YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES son ampliamente conocidos por sus textos animados en Flash acompañados por música *jazz*, usualmente compuesta e interpretada por ellos mismos. La mayoría de sus obras tienen como soporte la web, aunque son presentadas en el contexto expositivo como videoinstalaciones. El sonido está sincronizado con la cadencia de los textos y sus cambios de escala y color, logrando efectos dramáticos con recursos muy sencillos. En muchas ocasiones la música repetitiva logra generar un estado de concentración total en el espectador, una especie de trance. El reducir su vocabulario visual a unos pocos elementos (letra tipo Mónaco y colores básicos como blanco, negro y rojo) les ha permitido centrarse casi exclusivamente en el contenido: las obras de YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES tienen una estructura narrativa y exigen del visitante –como en una película– permanecer hasta el final, dado que son pequeñas historias poéticas sobre la vida que involucran decisiones de ética, moral y política, narradas con sutil humor y mucho sarcasmo.

En *Cunnilingus in North Korea* (2004), YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES crean un discurso ficticio y delirante para Kim Jong-il, líder comunista de Corea del Norte, quien supuestamente se dirige a los ciudadanos de Corea del Sur, su vecino capitalista. Con frases como “el sexo dialéctico es esencial para un comunismo exitoso” o “ustedes son esclavos de la inhibición sexual burguesa”, el tema de la libertad sexual es utilizado para hablar de temas como la igualdad, la censura y la autodeterminación. La profunda ironía de este texto, de gran dinamismo visual puntuado por la sensual voz de Nina Simone, se exagera al ser atribuido al líder de un país ampliamente conocido por su represión a las libertades individuales. La actitud irónica de YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES tiene una motivación política en un sentido profundo y personal: “los artistas son extremistas. Una vez que uno comienza a ponerle atención a las zonas grises intermedias, se vuelve como todo el mundo: considerado, reflexivo, medido, responsable. Lo confunden con un tipo listo. Y todo el mundo sabe a donde nos han llevado hoy en día

73. Em entrevista com o autor em “The Graphic Unconscious”. In: Philadelphia: Philagrafika, 2011, p. 239.

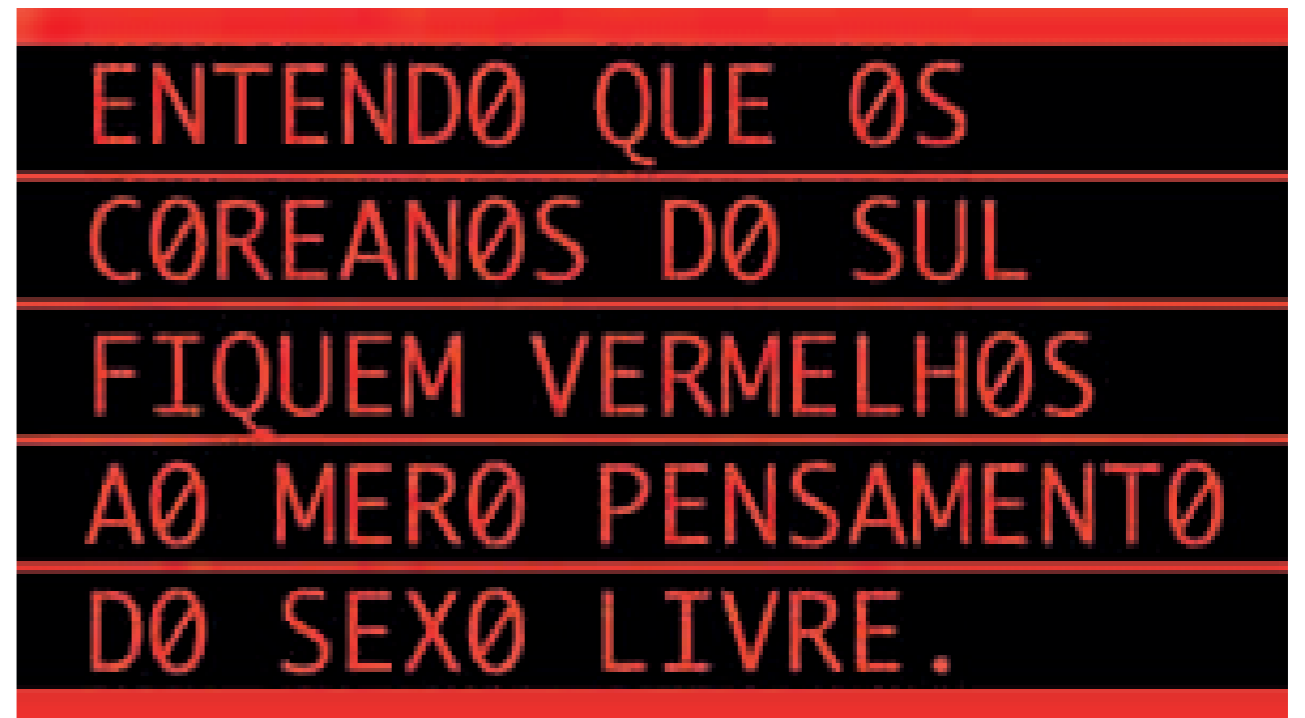
74. En entrevista con el autor en “The Graphic Unconscious”. In: Philadelphia: Philagrafika, 2011, p. 239.

75. Interviewed by the author in “The Graphic Unconscious”. In: Philadelphia: Philagrafika, 2011, p. 239.

los tipos listos. Así que, puestos a escoger, la diferencia warholiana parece ser más apropiada para los artistas hoy”.⁷⁴

The Korean-Americans YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES are widely known for their Flash-animation text works accompanied by jazz music, usually composed and played by themselves. Most of their works are web-based, although they are also presented in an exhibition context as video installations. The sound is synchronised with the rhythm of the texts and their changes of scale and colour, achieving dramatic effects with very simple resources. The repetitive music often manages to create a state of total concentration in the spectator, in a kind of trance. Its visual vocabulary is reduced to a few elements (Monaco typeface and basic colours like white, black and red) allowing them to concentrate almost exclusively on content: the works of YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES have a narrative structure and, like film, require the spectator to remain until the end, as they are short poetic stories about life, involving ethical, moral and political decisions narrated with a subtle humour and heavy sarcasm.

YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES's *Cunnilingus in North Korea*, creates a frenzied fictional speech from Kim Jong-il, the leader of communist North Korea, supposedly directed at the citizens of South Korea, its capitalist neighbour. With phrases like “Dialectic sex is essential for successful communism” or “You are slaves of bourgeois sexual inhibition”, the theme of sexual freedom is used to discuss issues of equality, censorship and self-determination. The profound irony of this highly dynamic visual text, punctuated by the sensual voice of Nina Simone, is aggravated by being attributed to the leader of a country known widely for its repression of individual freedoms. The ironic stance of YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES has a deeply personal political motivation: “Artists are extremists. Once you pay attention to the gray area in-between you become like everyone else: considerate, thoughtful, measured, responsible. You're mistaken for a smart guy. And everyone knows where the smart guys have led us these days. So, given the choice, warholian nonchalance seems to be more appropriate for artists today.”⁷⁵



Cunnilingus in North Korea [Cunilingua na Coreia do Norte]. 2005. Vídeo HD. QuickTime e música “See-Line Woman”, de Nina Simone. 6’15”.



Cadernos de Viagem

Cadernos de Viagem

Mobilidade e práticas artísticas na arte contemporânea: o artista como um coletor de experiências

Alexia Tala

O objetivo da viagem não é pôr um pé em território estrangeiro, é, finalmente, pisar no próprio país como se fosse território estrangeiro.

Gilbert K. Chesterton¹

Durante todo o processo de concepção da 8ª Bienal do Mercosul foram realizadas muitas pesquisas entre os curadores, que sugeriram o estudo da região do Rio Grande do Sul por meio de visitas a ateliês e de trabalho de campo. A experiência de viagem, vivenciada por todos nós, curadores – vários vindos de outros países –, levou-nos a uma reflexão sobre a noção de território e sua vinculação com a prática artística *in situ*, no contexto da produção das obras e de como elas chegam a ser apresentadas numa bienal sul-americana. Essa reflexão conduziu à concretização de uma ação curatorial no componente que chamamos *Cadernos de Viagem*, nome que também leva a mostra que se apresenta na cidade de Porto Alegre.

A proposta consistiu em desenvolver, em toda a região do Rio Grande do Sul, a ação de nove artistas cuja prática habitual inclui o ato de viajar. Cada um deles realizou uma rota específica durante três semanas, deixando que a experiência da viagem, a paisagem e as interações sociais ou culturais definissem o caminho pelo qual seria conduzido seu projeto. Não foi o artista que levou a obra consigo para desenvolvê-la nesse território, mas sim a especificidade do lugar e a experiência vivida por ele durante a viagem que

condicionaram seus resultados. Finalizado o prazo proposto, cada um dos artistas concebeu uma mostra situada em um espaço situado no seu destino, onde exibiu o resultado dos processos artísticos ocorridos durante a viagem e realizou uma mostra e apresentação da obra e da sua experiência nesse lugar para a comunidade local. Depois de internalizarem a viagem e de voltarem aos seus ateliês, os artistas criaram as obras que hoje se apresentam no Cais do Porto.

O título *Cadernos de Viagem* foi escolhido porque, geralmente, o caderno ou diário de bordo é o lugar em que são registradas as anotações, os desenhos e as experiências colhidas em forma de reflexão e memória. Essa mostra reuniu artistas ligados pelo desejo de projetar, através de suas obras, não apenas a paisagem, mas a sua visão de mundo e dos assuntos que lhes comovem. Todos eles, com diversas práticas de produção, revelaram os mecanismos de observação do território, incluindo visões etnográficas, antropológicas, científicas e sistemáticas, além de outras que representam a paisagem e o cotidiano. Certamente, esses projetos têm em comum o fato de serem desenvolvidos em lugares desconhecidos para o artista, mas que se sustentam numa prática orientada para um lugar específico, sugerindo uma reavaliação das definições de arte que estão em contínuo debate.²

Com um olhar dirigido à etnografia e à antropologia, o artista chileno Bernardo Oyarzún viajou para a região das

Missões Jesuíticas, onde passou aproximadamente três semanas na aldeia de Koenju, da etnia Mbyá-Guarani. Lá, o artista conviveu com os Mbyá, que potencializaram sua reflexão de identidade e pertencimento. Na mesma linha, a experiência de Beatriz Santiago Muñoz, na cidade de Caxias do Sul, consistiu em vincular-se com a comunidade local, realizando uma série de vídeos que mostram as interações vividas durante sua permanência no local. Por último, Kochta & Kalleinen realizaram um projeto em colaboração com a comunidade de Teutônia, que consistiu em reunir várias pessoas da cidade – detentora de uma rica tradição coral – para, juntos, desenvolverem um “coral de queixas”, no qual os moradores do lugar apontavam suas inconformidades e reclamações.

Nick Rands e María Elvira Escallón propuseram suas obras a partir de uma aproximação científica e sistemática. Nick Rands – guiado por suas obsessões geométricas e matemáticas na hora de realizar sua obra/viagem – decidiu percorrer a região criando um quadrado durante seu deslocamento. Assim, chegou a quatro pontos do território que marcam os ângulos desse quadrado e, no ponto médio (a cidade de Santa Maria), realizou uma exposição que dá conta desse processo. A artista colombiana María Elvira Escallón viajou pela região das Missões onde, a partir de sua experiência de pesquisa com as plantas nativas locais e, em colaboração com um ebanista do lugar, criou intervenções e talhas nas árvores da região.

Entre os artistas cujos trabalhos têm a ênfase na paisagem, encontram-se Marcos Sari e Marcelo Moscheta. Para o primeiro, o destino da viagem foi a cidade de Bagé, onde realizou intervenções na paisagem e, posteriormente, as documentou em fotografias. Marcelo Moscheta, por sua vez, fez uma viagem pela região fronteira do Pampa, começando na Barra do Quaraí, estendendo-se pela fronteira e recolhendo a memória do lugar por meio de rochas que logo reposicionou entre um país e outro.

Por último, Mateo López e Sebastian Romo compilaram, nas suas viagens, múltiplas anotações, esboços e referências que, posteriormente, traduziram visualmente em suas instalações. Para López, o destino escolhido foi a cidade de Ilópolis, onde explorou as tradições históricas da região. Por sua vez, Sebastian Romo passou seus dias montado numa moto entre as cidades de Santana do Livramento (Brasil), e Rivera (Uruguai) na região de fronteira entre os dois países.

Em relação às experiências vividas pelos artistas participantes de *Cadernos de Viagem*, devemos pensar a respeito dos parâmetros que habitualmente regem as práticas deslocadas de seu habitat, nas quais o artista fica forçado a realocar tal domesticidade num novo contexto.

Passageiro frequente

Muitos escritores, exploradores, filósofos e artistas discutiram o tema da viagem e, partindo dessa nova experiência realizada na *Bienal do Mercosul*, proponho analisar de que forma mudou o estatuto do artista sedentário, como viraram práticas comuns aquelas realizadas fora do local de criação e quais suas implicações nas condições de produção da obra e na expansão de certas definições artísticas.

Historicamente, as viagens são associadas à aventura, à imprevisibilidade e à surpresa, combinadas com o risco. Os viajantes europeus do século XVIII realizaram muitas viagens de exploração como uma tentativa de catalogar, retratar, e cartografar nosso território; enquanto o percorriam, realizavam anotações, desenhos e classificações de tudo que pudesse ser mostrado do território latino-americano para o mundo europeu. Embora essas viagens implicassem grandes distâncias e mecanismos de observação sobre esses novos lugares, o ato poético de viajar parecia não requerer necessariamente o deslocamento físico para acontecer. Um exemplo anedótico disso é mostrado no livro do escritor Xavier De Maistre, que durante sua prisão domiciliar em 1790 escreveu *A journey around my room*,³ observando seu dormitório taxonomicamente, apreendendo cada objeto, cada detalhe de suas paredes e lembrando o significado de cada coisa nesse quarto, realizando, assim, uma forte viagem poética por sua memória e por sua vida.

Desse modo, seria possível mencionar a existência de uma grande variedade de viajantes: o antigo mercador que embarcava em longas viagens para vender sua mercadoria; o exilado que deixa a sua pátria, geralmente obrigado por motivos políticos; o emigrante que realiza a viagem para se reinstalar num novo lugar; o andarilho que percorre um território sem expectativa, à procura de achados fortuitos. Há ainda: o turista que viaja buscando o prazer e a felicidade, acreditando erroneamente que vai encontrá-los debaixo de uma palmeira numa praia de areias brancas; o antropólogo

1. CHESTERTON, G. K. *Tremendous Trifles*, capítulo XXXI. *The Riddle of the Ivy*. Nova York: Cosimo, Inc., 2007, p. 93.

2. Sobre *site-specific* e suas definições expandidas consultar em: LACY, S. (ed.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1994; e em KWON, M. *One place after another*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

3. DE MAISTRE, X. *A journey around my room*. Londres: Hesperus Press, 2004.

que procura estudar o ser humano de forma integral; o explorador que busca reconhecer e registrar um novo lugar; e o aventureiro em busca de novas vivências que geralmente apresentam riscos e emoções.⁴ Finalmente, atrevo-me a somar nessa longa lista o artista contemporâneo que se mobiliza por todo o mundo, apresentando-se em bienais, galerias e feiras, ou participando de residências e projetos específicos, nos quais, provido da própria observação e da vivência nesses novos lugares de destino, cria uma obra em resposta aos mesmos.

Alain de Botton, no seu livro *The art of travel*, filsofa sobre a viagem como um ato de deslocamento temporário e analisa as satisfações e desilusões que produz. Um ponto relevante na sua análise é o paralelismo que ele faz quando aponta que um mesmo lugar é lar e rotina para um e aventura para outro, e conclui que a capacidade de uma pessoa observar e perceber a viagem não tem a ver com o ato de mobilidade, mas com a atitude em relação ao seu destino. Seguindo esses parâmetros, no caso do artista contemporâneo inserido no sistema de arte internacional, tal capacidade é traduzida na predisposição e abertura às novas influências para realizar um roteiro, mergulhando no desconhecido e conseguindo ver o lugar com uma visão aguda que, de uma maneira ou de outra, abrirá um espaço para começar a relacionar-se com ele. Desse modo, o artista contemporâneo tenta mapear o território fazendo uma abordagem a partir de diferentes ângulos.

Uma obra que, certamente, ilustra muito bem esse novo cenário transnacional pelo qual se movimenta o artista contemporâneo é a série fotográfica *Airports*, dos artistas suíços Fischli & Weiss, que corresponde a fotografias de aviões realizadas durante suas múltiplas passagens por diferentes aeroportos do mundo. Dá a ideia de que eles, sem saber, mapearam a frequente rotina de voos que ocorre na vida do artista entre mostras, bienais, conferências etc.

Seja qual for a tipologia, o viajante é, por excelência, o contêiner de um acúmulo de experiências. Alguns usam essas experiências para contar histórias a seus netos, outros, para ser admirados por suas andanças. Já o artista contemporâneo cria algo novo, recompondo as especificidades próprias do lugar, ora a partir da representação e da interpretação dessa nova realidade, ora a partir da sua experiência sensitiva – sua vivência pessoal e

aquilo que esse espaço provoca nele. Seu trabalho também pode partir de uma prática social que inclua a comunidade como estopim de sua criação ou como coautora das obras.

A alteração que ocorre no artista é tanto física quanto psicológica; por um lado, significa estar privado de seu entorno cotidiano e de seu ateliê e, por outro, a necessidade de realocação da domesticidade e o fato de começar a compreender o funcionamento de um novo lugar – se isso é possível – dentro de um intervalo de tempo limitado. Mas, sem dúvida, o artista contemporâneo fica comovido por causa das contínuas viagens, e cada uma delas vai incidindo tanto na sua pessoa quanto nos matizes, às vezes imperceptíveis, que envolve sua prática artística.

Essas constantes viagens e esse permanente contato com lugares desconhecidos situam os artistas contemporâneos num terreno complexo para produzir uma obra. Uma vez que desconhecem a resposta social com a qual deverão confrontar-se, o resultado da experiência é uma completa incógnita para o artista. Essa situação de criar a obra, tendo como resposta ou focando um lugar de trabalho específico, tem sido descrita como *site-oriented practices*.⁵ Tais práticas, segundo a autora, conectam o artista com o entorno, gerando uma relação entre ambos a partir da paisagem, do urbanismo, do contexto social etc.

Embora essa teorização não resulte completamente nova – na metade da década de 1990 Hal Foster já instaurou o paradigma etnográfico do artista no seu texto *O artista como etnógrafo*, quando o trabalho de campo expandia-se em direção à pesquisa da antropologia social e cultural –, conceitos que quatro décadas atrás pareciam estar claramente definidos foram perdendo suas demarcações e entraram novamente em debate. Com isso refiro-me ao conceito de *site-specific*.

Aquilo que habitualmente conhecíamos como *site-specificity* referia-se ou era interpretado como a criação de uma obra num lugar determinado, interior ou exterior. Um exemplo disso é *Merzbau* (1923-1943), obra criada por Kurt Schwitters num lugar específico que foi tomando forma na arquitetura que a continha. Outro exemplo é a obra de espaço público de Anish Kapoor, *Cloud gate* (2003), instalada no Millennium Park, em Chicago. Entretanto, essa limitada definição foi mudando e hoje nos referimos a obras *site-specific* aludindo

também a projetos que se desenvolvem em resposta a um lugar determinado, às suas características paisagísticas, históricas, sociais e culturais, nem sempre para serem montadas no mesmo lugar nem para ficar nesse lugar para sempre. É possível separar, assim, a obra de seu contexto, sem negar que nasceu influenciada pelas características e pelas especificidades de um local determinado.

A obra se pauta no conhecimento do lugar por meio da experiência de “habitar”, como aponta Heidegger,⁶ e não como a simples ideia de utilizar o lugar para dormir. Na medida em que o artista consiga estabelecer vínculos com o contexto, ele vai conectar seu trabalho de produção com um entorno determinado, embora, em determinadas circunstâncias, encontre-se deslocado de seu próprio lugar de origem.

Na expansão e na indeterminação do conceito de *site-specific*, encontramos diferentes termos que o aproximam, vários deles listados por Grant H. Kester.⁷ Suzanne Lacy refere-se à *New Genre Public Art*, Homi Bhabha estabelece a ideia de *Conversational Art*, Ian Hunter e Celia Lerner falam em *Littoral Art*, Miwon Kwon chama de *Place/Site Oriented Practices* e o próprio Kester denomina *Dialogical Art* ou *Dialogical Aesthetics*. Ainda, diante desse amplo panorama, como diz Kwon,⁸ continua primando a conjunção lugar-arte. A noção de lugar, *per se*, como única opção, já não é válida, pois hoje deve estar integrada à comunidade. Nesse aspecto, eu afirmaria que o conceito de *site-oriented practices* descreve melhor o processo criativo do artista contemporâneo que foca seu trabalho nesse tipo de experiências. Deutsche teorizou e contribuiu com uma importante distinção entre modelos de especificidade de lugar: um modelo integral, em que existem diálogos e experiências compartilhadas entre o artista e a comunidade de um lugar determinado; e outro que resulta ser um modelo dissociado, em que a obra é instalada num lugar sem negociar com as especificidades sociais do mesmo, mas apenas com seu espaço.

Diretamente relacionado com o estudo dessas práticas no lugar, devemos nos aprofundar em certos significados que

a definem, como o abstrato conceito de *espaço* e o não tão abstrato conceito de *lugar*. Existem vários pensadores que se concentraram em refletir a respeito desse limite ainda mais impreciso que existe em torno das definições e diferenciações entre os conceitos de *espaço* e *lugar*. Heidegger disse que o *espaço* refere-se particularmente ao espaço físico, mas que na hora de habitá-lo e de vinculá-lo, esse espaço converte-se em *lugar*. Por outro lado, Joseph L. Koerner – historiador de arte do Courtauld Institute – comenta que, a partir de uma perspectiva mais ampla e filosófica, um existe contido no outro.⁹ Uma posição bastante próxima é a de Yi-Fu Tuan, que diz que *espaço* e *lugar* “necessitam um do outro para serem definidos”¹⁰ e fala em *espaço* como “a sensação de abertura, infinito, espaço sem restrição”;¹¹ ademais, acrescenta que o *espaço* converte-se em *lugar* quando o conhecemos melhor e o dotamos de valor, aproximando-se, assim, do pensamento de Heidegger.

A definição de *site-specificity* mudou e, possivelmente, continuará mudando, mas, sem dúvida, hoje a aproximação com o lugar já não é indissociável da obra. Quando se decidiu remover a obra *site-specific* *Titled arc*, da Federal Plaza, em Nova York, seu autor, Richard Serra, declarou que “*Titled arc* foi comissionada e desenhada para um local em particular. É uma obra *site-specific* e como tal não pode ser realocada. Tirar a obra é destruí-la”.¹² Essa proclamação hoje se torna relativa, pois a visão atual de arte contemporânea leva em conta o lugar com suas especificidades para a produção da obra, mas não necessariamente para fixá-la nesse lugar.

Seja qual for a vertente de que provenham todas essas posturas, uma coisa é clara: as práticas atuais nutriram-se de uma multiplicidade de meios que permitiram reformular e valorizar os processos prévios à criação como parte integral de uma concepção maior. No caso dos artistas “viajantes”, são muitas as formas com que procuraram incorporar esses processos e, hoje, por meio de cadernos, anotações, desenhos, fotografias e vídeos, registram suas caminhadas, seu cruzar fronteiras e suas distâncias

4. Sobre tipos de viajantes, ver SANTAYANA, J. *Filosofia del viaje* (Filosofia da viagem), www.serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/santayana.pdf. Acesso em: 14 abr. 2011.

5. Sobre o conceito de *site-oriented practices* desenvolvido por Rosalyn Deutsche, ver KWON, M. *One place after another*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

6. HEIDEGGER, M. “Construir, habitar, pensar”, tradução de Eustaquio Barjau, em www.bilboquet.es/documentos/Heidegger,%20Martin%20-%20Construir,%20Habitar,%20Pensar.pdf. Acesso em: 14 abr. 2011.

7. KESTER, G. H. *Conversation pieces: community + communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004.

8. KWON, M. *One place after another*. Op. cit.

9. DEAN, T.; MILLAR, J. *Place*. Londres: Thames & Hudson, 2005.

10. TUAN, Y-F. *Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977, p. 6.

11. *Ibidem*, p. 4.

12. Carta de Richard Serra a Donald Thalacker, 1 jan. 1985, em WEYERGRAF-SERRA, C.; BUSKIRK, M. (ed.). *The destruction of Tilted Arc: Documents*. Cambridge: MIT Press, 1990, citada por M. Kwon em SUDERBURG, E. (ed.). *Space site intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 39.

culturais e idiomáticas. Ainda questionando a existência de diferenças e analisando quais seriam, portanto, os limites entre ambos os conceitos, *espaço e lugar*, pode-se afirmar que os artistas que participaram em *Cadernos de Viagem* tiveram diversas aproximações para a produção da obra; alguns se aproximaram do lugar a partir de uma experiência “espacial”, outros a partir de uma experiência vivencial com a comunidade local.

Por causa da viagem, o olhar introspectivo do artista já não é tão comum e a expansão desse olhar em direção a novos territórios faz com que sua prática seja mais diversificada. Há mais de duas décadas a produção de obras já não acontece apenas dentro do ateliê e as formas expositivas nem sempre se dão dentro de espaços de museus e/ou galerias. As novas tendências da arte foram “impostas” em relação às tradicionais práticas institucionais e a arte soube adaptar sua ação junto aos novos padrões da cena internacional.

Cadernos de Viaje

Movilidad y prácticas artísticas en el arte contemporáneo: el artista como recolector de experiencias

“El objetivo del viaje no es poner un pie en territorio extranjero, es finalmente pisar el propio país como si fuese territorio extranjero.”

Gilbert K. Chesterton¹³

En todo el proceso que ha significado concebir la 8ª *Bienal de Mercosur*, surgieron muchos análisis entre los curadores, que sugirieron la investigación de la región de Rio Grande do Sul y la realización de visitas de taller e investigación de campo. Esta experiencia de viaje, vivenciada por todos nosotros – varios provenientes de otros países –, nos hizo reflexionar acerca de la noción de territorio y su vinculación in-situ con la práctica artística en el contexto de producción de obras y cómo éstas llegan a ser presentadas en el marco de una bienal sudamericana. Dicha reflexión nos condujo a concretar esta acción curatorial en el componente que hemos llamado *Cadernos de Viaje*, nombre que también lleva la exhibición que se presenta en la ciudad de Porto Alegre.

La acción consistió en desplegar por toda la región de Rio Grande do Sul a nueve artistas – cuya práctica habitual involucra la acción de viajar – donde cada uno de ellos realizó una ruta específica durante tres semanas, dejando que la experiencia del viaje, el paisaje, las interacciones sociales y/o culturales dictaran el camino por el que se conduciría su proyecto. No fue el artista quien llevó la obra adentro y fue a ese territorio a desarrollarla, sino al contrario, fue la especificidad del lugar y la experiencia vivida por el artista

durante su viaje la que condicionó sus resultados. Finalizado el plazo propuesto cada uno concibió una muestra en un espacio local de su destino exhibiendo el resultado de los procesos artísticos ocurridos durante el viaje, realizando también una presentación de su obra y de su experiencia en ese lugar a la comunidad local. Luego de haber ya internalizado el viaje y de regreso a sus talleres, los artistas crearon las obras que hoy se presentan los Cais do Porto.

El título *Cadernos de Viaje* alude a que generalmente el cuaderno o la agenda de viaje es el contenedor de notas, dibujos y experiencias recolectadas en este espacio a modo de reflexión y memoria. Esta muestra reunió a artistas unidos por el deseo de proyectar no sólo el paisaje, sino su visión de mundo y los asuntos que le aquejan por medio de sus obras. Todos ellos, con diversas prácticas de producción, nos revelaron los mecanismos de observación en el territorio incluyendo desde visiones etnográficas, antropológicas, científicas y sistemáticas hasta otras que representan el paisaje y la cotidianidad. Ciertamente estos proyectos tienen en común el hecho de que se desarrollan en lugares desconocidos para el artista, pero que se sostienen en una práctica que se orienta a un lugar específico sugiriendo una revaluación de las definiciones de arte que están en continuo debate.¹⁴

Bajo una mirada cercana a la etnografía y antropología, el artista chileno Bernardo Oyarzún viajó a la región de las Misiones Jesuitas donde pasó alrededor de tres semanas en la aldea de Koenju de la etnia Mbyá-Guaraní. Allí el artista convivió con los Mbyá, quienes potenciaron su reflexión de identidad y pertenencia. En la misma línea, la experiencia de Beatriz Santiago Muñoz en la ciudad de Caxias do Sul consistió en interiorizarse con la comunidad local realizando una serie de videos una serie de videos durante su estadía en el lugar. Por último, Kochta & Kalleinen desarrollaron un proyecto en colaboración con la comunidad de Teutônia donde el trabajo consistió en reunir a distintas personas de la ciudad – poseedora de una rica tradición coral – y juntos desarrollaron un “coro de quejas” en el cual los habitantes del lugar plantearon sus inconformidades y quejas.

Por su parte, Nick Rands y María Elvira Escallón plantearon sus obras desde un acercamiento científico y sistemático. Nick Rands – guiado por sus obsesiones geométricas y matemáticas a la hora de crear su obra/viaje – decidió recorrer la zona creando un cuadrado por medio de su desplazamiento, así llegó a cuatro puntos en el territorio que marcan los ángulos de este cuadrado y en el punto medio, en la ciudad de Santa María, realizó una exposición que da cuenta del proceso de su viaje. La artista colombiana María Elvira Escallón viajó a la región de las Misiones donde, de su experiencia de investigación con las plantas nativas de la zona y en colaboración con un ebanista y restaurador local, creó intervenciones y tallados en los árboles del lugar.

Entre los artistas cuyo énfasis está en el paisaje se encuentran Marcos Sari y Marcelo Moscheta. Para el primero, el destino de viaje fue la ciudad de Bagé donde realizó intervenciones en el paisaje, que documentó por medio de fotografías. Marcelo Moscheta, en tanto, hizo un viaje por la zona fronteriza de Las Pampas,

comenzando por la Barra do Quaraí, extendiéndose por la frontera y recolectando la memoria del lugar por medio de piedras que luego relocalizó entre un país y otro.

Por último, Mateo López y Sebastian Romo recopilaron de sus viajes múltiples anotaciones, bocetos y referencias que luego plasmaron visualmente en sus instalaciones. Para López el viaje consistió en una experiencia de varios días antes de llegar al destino escogido, que fue la ciudad de Ilópolis, donde exploró las tradiciones históricas de esa área. Por su parte, Sebastian Romo pasó sus días montado en una moto entre la ciudad de Santana do Livramento, zona fronteriza con Uruguay, y la ciudad de Rivera.

Con relación a las experiencias vividas por los artistas participantes de *Cadernos de viaje*, reflexiono en torno a los parámetros que habitualmente rigen las prácticas dislocadas del lugar doméstico del artista, en las que se ve forzado a resituar dicha domesticidad en un contexto nuevo.

Pasajero Frecuente

Muchos escritores, exploradores, filósofos y artistas han discutido el tema del viaje y es bajo esta nueva experiencia realizada en el marco de la *Bienal de Mercosur* que me propongo analizar cómo ha cambiado el estatuto del artista sedentario, cómo se han hecho comunes las prácticas fuera del taller de creación y lo que eso ha implicado en las condiciones de producción de obra y en la expansión de ciertas definiciones artísticas.

Históricamente, el viaje ha estado asociado a la aventura, la imprevisibilidad y la sorpresa combinadas con el riesgo. Los viajeros europeos del siglo XVIII produjeron muchos viajes de exploración como un intento de catalogar, retratar, y cartografiar nuestro territorio. Mientras recorrían realizaban notas, dibujos y clasificaciones de todo aquello que se pudiese mostrar al mundo europeo del territorio latinoamericano.

Si bien los viajes que hacían estos exploradores implicaban grandes distancias y mecanismos de observación sobre estos nuevos lugares, el acto poético de viajar pareciera no requerir necesariamente del traslado físico para acontecer. Un ejemplo anecdótico de esto resulta el libro del escritor Xavier De Maistre, quien durante su arresto domiciliario en 1790 escribió *A Journey around my Room*:¹⁵ observando su cuarto taxonómicamente, aprehendiendo cada objeto, cada detalle de sus muros y recordando lo que cada cosa en ese cuarto significaba, realizó un extenso viaje poético por su memoria y su vida.

Es de esta manera que podría mencionar la existencia de una gran variedad de viajeros: el antiguo mercader que se embarcaba en largos viajes para vender sus mercancías, el exiliado que deja su patria obligado generalmente por motivos políticos, el migrante que realiza el viaje para reinstalarse en un nuevo lugar, el vagabundo que recorre un territorio sin expectativas realizando hallazgos fortuitamente. Existe también el turista que viaja buscando el placer y la felicidad creyendo erróneamente que los encontrará bajo una palmera y arenas blancas, el antropólogo que busca estudiar al ser humano en forma integral, el explorador que

busca reconocer y registrar un nuevo lugar y el aventurero que va en busca de nuevas vivencias que generalmente presentan riesgos y emociones.¹⁶ Finalmente, me atrevo a agregar a este extenso listado al artista contemporáneo, quien se moviliza por el mundo entero, ya sea exhibiendo en bienales, galerías y ferias o mediante residencias y proyectos específicos, donde provisto de la propia observación y la vivencia de estos nuevos lugares de destino crea obra en respuesta a ellos.

Alain de Botton filosofa en su libro *The Art of Travel* sobre el viaje como un acto de dislocación temporal y analiza las satisfacciones y desilusiones que éste produce. Un punto relevante para su análisis es el paralelo que hace el autor al señalar que mientras un mismo lugar es hogar y rutina para uno, es aventura para el otro, concluyendo que la capacidad de una persona de observar y percibir en el viaje no tiene que ver tanto con el acto de movilidad sino con la actitud hacia su destino. Siguiendo estos parámetros, en el caso del artista contemporáneo, inserto en el sistema de arte internacional, dicha capacidad se traduce en la predisposición y la apertura a las nuevas influencias para realizar un recorrido, sumergiéndose en lo desconocido y consiguiendo ver el lugar con una mirada aguda que, de una u otra forma, abrirá un espacio para comenzar a relacionarse con este nuevo lugar. Es así como el artista contemporáneo intenta mapear el territorio, abordándolo desde diferentes ángulos.

Una obra que ciertamente ilustra muy bien este nuevo escenario transnacional por el que se mueve el artista contemporáneo es la serie fotográfica *Airports* de los artistas suizos Fischli & Weiss, que corresponde a fotografías de aviones tomadas durante sus múltiples pasos por diferentes aeropuertos del mundo. Da la idea que ellos, sin saberlo, han mapeado la frecuente rutina de vuelo que ocurre en la vida del artista entre muestras, bienales, conferencias, etc.

Sea cual sea la tipología, el viajero es por excelencia un *container* de acumulación de experiencias. Algunos las usan para contar historias a sus nietos, otros para ser admirados por sus andanzas, mientras que el artista contemporáneo crea algo nuevo, recomponiendo las especificidades propias del lugar, ya sea desde la representación y la interpretación de esta nueva realidad o desde una experiencia sensitiva – vivencia personal del artista y lo que ese espacio le provoca – y/o desde una práctica social, que incluye a la comunidad como gatillador de su creación o como coautor de las obras.

La alteración que ocurre en el artista es tanto física como psicológica, por un lado significa estar privado de su entorno cotidiano y de su taller y, por el otro, es la necesidad de relocalización de la domesticidad y el empezar a comprender el funcionamiento de un nuevo lugar, si es que es esto posible dentro de un espacio de tiempo limitado. Pero sin duda, el artista contemporáneo se ve afectado producto de los continuos viajes y cada uno de ellos va incidiendo tanto en su persona como en los matices, a veces imperceptibles, que involucra en su práctica artística.

Este constante viaje y permanente contacto con lugares desconocidos ha situado a los artistas contemporáneos en un terreno complejo para producir obra. Ya que desconocen la

13. CHESTERTON, G. K. Tremendous Trifles, capítulo XXXI. The Riddle of the Ivy. Nueva York: Cosimo, Inc., 2007, p. 93.

14. Sobre site-specific y sus definiciones expandidas consultar en: LACY, S. (ed.). Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seattle: Bay Press, 1994; y en KWON, M. One place after another. Cambridge: The MIT Press, 2004.

15. DE MAISTRE, X. A Journey around my Room. Londres: Hesperus Press, 2004.

16. Sobre tipos de viajeros ver: SANTAYANA, J., “Filosofía del viaje”, www.serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/santayana.pdf. Acceso en: 14 abr. 2011.

respuesta social a la que se verán enfrentados, el resultado de la experiencia es una total incógnita para el artista. Esta situación de crear obra, ya sea como respuesta o enfocado a un lugar de trabajo específico, es lo que ha sido descrito como *site-oriented practices*.¹⁷ Dichas prácticas, según este concepto, conectan al artista con el entorno generando una relación entre ambos, ya sea desde el paisaje, el urbanismo, el contexto social u otro.

Y aunque esta teorización no resulta del todo nueva – no olvidemos que a mediados de la década de los noventa, Hal Foster ya había instalado el paradigma etnográfico del artista, en su texto *El artista como etnógrafo*, cuando el trabajo de campo se expandía hacia la investigación de la antropología social y cultural –, conceptos que hace cuatro décadas parecían estar claramente definidos, han ido perdiendo sus límites y han entrado al debate nuevamente. Con esto me refiero al concepto de *site-specific*.

Lo que habitualmente conocíamos como *site-specificity* se refería o era interpretado como la creación de una obra en un lugar determinado, ya fuera interior o exterior. Ejemplo de ello es la creación de *Merzbau* (1923/1943), obra concebida por Kurt Schwitters en un lugar específico y que fue tomando forma en la arquitectura que la contenía o la obra de espacio público de Anish Kapoor, *Cloud Gate* (2003), instalada en el Millenium Park de Chicago. Sin embargo, esta acotada definición ha ido cambiando y hoy nos referimos a obras *site-specific* aludiendo también a proyectos que se desarrollan en respuesta a un lugar determinado, a sus características de paisaje, históricas, sociales y culturales, no siempre para ser montadas en el mismo lugar ni tampoco para que vivan en ese lugar para siempre. Se puede separar así la obra de su contexto, sin negar que nació influenciada por las características y las especificidades de un lugar determinado.

La obra se enraza en el conocimiento del lugar por medio de la experiencia del “habitar”, como señala Heidegger,¹⁸ y no como la simple idea de utilizar el lugar para dormir. En la medida que el artista logre establecer vínculos con el contexto, llega a conectar su trabajo de producción con un entorno determinado, mientras bajo ciertas circunstancias, se encuentra dislocado de su propio lugar de origen.

En la expansión y la indeterminación del concepto de *site-specific*, nos encontramos con diferentes términos que lo aproximan, varios de estos nombrados por por Grant H. Kester:¹⁹ Suzanne Lacy se refiere a *New Genre Public Art*, Homi Bhabha establece la idea de *Conversational Art*, Ian Hunter y Celia Larner hablan de *Littoral Art*, Miwon Kwon lo sitúa como *Place/Site Oriented Practices* y el propio Kester lo llama *Dialogical Art* o *Dialogical Aesthetics*. Aún frente a este extenso panorama, como dice Kwon,²⁰ sigue primando la conjunción lugar-arte, pero la noción de lugar *per se*,

como única opción, ya no es válida, sino que hoy debe integrarse a la comunidad. En este aspecto, me atrevería a afirmar que el concepto de *site-oriented practices* describiría de mejor forma el proceso creativo del artista contemporáneo que enfoca su trabajo en este tipo de experiencias. En ese sentido, Deutsche ha teorizado y contribuido haciendo una importante distinción entre modelos de especificidad de sitio: uno integral, donde existe diálogo y experiencias compartidas entre el artista y la comunidad local de un sitio determinado, y otro que resulta ser un modelo disociado, en el que la obra se instala en un sitio sin negociar con las especificidades sociales del lugar, sino sólo con su espacio.

Directamente relacionado con el estudio de estas prácticas en el lugar hay que profundizar en ciertos significados que la definen, como es el abstracto concepto de Espacio y el no tan abstracto concepto de Lugar. Existen varios pensadores que se han enfocado a reflexionar sobre ese límite aún más impreciso que existe en torno a las definiciones y diferenciaciones entre los conceptos de Espacio y Lugar. Heidegger dice que el Espacio se refiere netamente al espacio físico, pero que al momento de ser habitado y al crear vínculos en él, este espacio se convierte en Lugar. Por otro lado, Joseph L. Koerner – historiador de arte del Cortauld Institute – comenta que desde una perspectiva más amplia y filosófica uno existe albergado en el otro.²¹ Una posición bastante cercana es la de Yi-Fu Tuan, quien dice que Espacio y Lugar “se necesitan mutuamente para poder definirse”²² y habla de Espacio como “la sensación de apertura, infinito, espacio sin restricción”,²³ luego agrega que el Espacio se convierte en Lugar cuando lo conocemos mejor y lo dotamos de valor, acercándose de esta forma al pensamiento de Heidegger.

La definición de *site-specificity* ha mutado y posiblemente lo continúe haciendo, pero sin duda hoy el acercamiento al lugar ya no es indisoluble de la obra. Cuando se decidió remover la obra *site-specific Titled Arc*, de Federal Plaza en Nueva York, su autor Richard Serra proclamó “*Titled Arc*, fue comisionada y diseñada para un lugar en particular. Es una obra *site-specific* y como tal no puede ser relocalizada. Sacar la obra es destruir la obra”.²⁴ Esta proclama hoy en día se torna relativa ya que la visión actual del arte contemporáneo toma en cuenta al lugar con sus especificidades para producir obra, pero no necesariamente para fijarla ahí.

Sea cual sea la vertiente de donde provengan todas estas posturas, una cosa es clara: las prácticas actuales se han nutrido de una multiplicidad de medios que han permitido reformular y valorar los procesos previos a la creación como parte integral de una concepción mayor. En el caso de los artistas “viajeros” son muchas las formas en que han buscado incorporar estos procesos, y hoy, por medio de cuadernos, anotaciones, dibujos, fotografías y videos,

registrar sus caminatas, sus cruces de fronteras y sus distancias culturales e idiomáticas. Aun cuestionando la existencia de diferencias y analizando cuáles serían entonces los límites entre ambos conceptos, Espacio y Lugar, sí se puede afirmar que los artistas participantes de *Cuadernos de Viaje* tuvieron diversas aproximaciones a la producción de la obra; algunos se acercaron al lugar desde una experiencia “espacial” y otros desde una experiencia vivencial del “lugar” y de su comunidad.

Es debido al viaje que la mirada introspectiva del artista ya no es tan común y la expansión de esa mirada hacia nuevos territorios hace su práctica más diversificada. Hace ya más de dos décadas que la producción de obras no sucede sólo dentro del taller y también las formas expositivas ya no son siempre dentro de espacios museales y/o galerísticos. Las nuevas tendencias del arte se han “impuesto” a las tradicionales prácticas institucionales y el arte ha sabido adaptar su accionar junto a los nuevos estándares de la escena internacional.

Travel Notebooks

Mobility and Art practices in Contemporary Art: The artist as a container of experiences

The whole object of travel is not to set foot on foreign land; it is at last to set foot on one's own country as a foreign land.

Gilbert K. Chesterton²⁵

During the whole process of organising the 8th Mercosul Biennial the curators carried out considerable research into the region of Rio Grande do Sul, making field trips and visiting local artists studios. The experiences we each had of travelling – several of us from other countries – led us to reflect on the idea of territory and its connection with *in situ* art practice, in the context of producing the work and how this could be presented in a South American biennial. These reflections materialised into the curatorial component we have called *Travel Notebooks*, which is also the title of the exhibition being shown in Porto Alegre.

The proposal involved nine artists – whose usual practice includes the act of travel – working throughout the region of Rio Grande do Sul. Each artist travelled a specific route for three weeks, allowing the experience of travel, the landscape and social and/or cultural interaction to dictate how the project would developed. Rather than the artist planning the work and going out into the territory to develop it, the results were determined by the specific nature of the place and the artist's experience on the journey. At the end of the period each artist held an exhibition in a space at their destination, displaying the results of the art processes followed during the journey and introducing their work and experience of the place to the local community. Having completed the journey and returned to their studios, the artists then developed the works to be shown on the Cais do Porto.

25. CHESTERTON, G. K. Tremendous Trifles, chapter XXXI. The Riddle of the Ivy, New York: Cosimo, Inc., 2007, p. 93.

26. On site-specific works and an expanded definition of the term see: LACY, S. (ed.). Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seattle: Bay Press, 1994; and KWON, M. One place after another. Cambridge: The MIT Press, 2004.

In relation to the experiences of the artists taking part in *Travel Notebooks*, we need to consider the usual parameters governing practice that has now shifted from the artist's domestic place, with that domesticity having to be relocated into a new context.

Frequent Flyer

Many writers, explorers, philosophers and artists have addressed the subject of travel, and in the light of this new experience being carried out by the Mercosul Biennial I propose to analyse how the status of the sedentary artist has changed, how practices outside the studio have become commonplace and what these imply for the conditions of production of the work and the expansion of certain artistic definitions.

Journeys are historically associated with adventure, with unpredictability and surprise, combined with risk. 18th-century European travellers made many journeys of exploration in attempts to catalogue, portray, and map our territory; as they did so they produced notes, drawings and classifications of everything about Latin American territory which could be shown to the European world. Although these journeys involved great distances and mechanisms of observation of these new places, the poetic act of travel did not necessarily seem to require physical movement. An example of this can be seen in the book by the Xavier De Maistre, who wrote *A journey around my room*²⁷ while confined to his quarters in 1790, taxonomically observing his bedroom, capturing each object, each detail of the walls and recalling the meaning of everything in the room, thus embarking on powerful poetic journey through his memories and his life.

One could mention the existence of a great number of travellers: the merchants of old travelling long distances to sell their merchandise; exiles leaving their country, generally for political reasons; migrants who travel to set themselves up in somewhere new; the wanderer who travels a land with no expectations, looking for good fortune. Then there is the tourist travelling in search of pleasure and happiness, erroneously believing it can be found beneath a palm tree on a white-sand beach; the anthropologist seeking to study the human being in its entirety; the explorer seeking to discover and record a new place; and the adventurer in search of new experiences which generally offer risk and excitement.²⁸ Finally, I would venture to add to this long list the contemporary artist moving throughout the world to exhibit at biennials, galleries and fairs or taking part in residences and specific projects which, from the actual observation and experience of these new places and destinations, become the source for work made in response to it.

In his book *The art of travel*, Alain de Botton philosophises about travel as an act of temporary displacement and analyses the satisfactions and disillusion it produces. One interesting point of his analysis is the parallel he draws when indicating that the same place can be home and routine for one person and adventure

for another, concluding that the person's ability to observe and perceive travel has nothing to do with mobility, but rather with attitude in relation to the destination. In those terms, in the case of the contemporary artist within the international art system, this ability is translated into a disposition and openness to new influences on following a route, plunging into the unknown and managing to see the place with an acute vision that, in one way or another, will open out the space to begin to relate to it. The contemporary artist thus attempts to chart the territory and approach it from different angles.

One work which certainly very well illustrates this new transnational setting in which a contemporary artist moves is the photographic series *Airports* by the Swiss artists Fischli & Weiss, which consists of photographs of aeroplanes captured during their many journeys to different airports in the world. It suggests that they are unknowingly charting a frequent schedule of flights in the life of the artist between exhibitions, residencies, biennials and conferences.

The traveller of any type is, par excellence, a container of an accumulation of experiences. Some use these experiences to tell stories to their grandchildren, others to be admired for their wanderings. But the contemporary artist creates something new, rearranging the specific features of the place either through representation and interpretation of these new conditions or based on their own sensitive experience – their personal experience and what effects this new space has on him/her. Their work can also arise out of a social interaction that includes the community as a trigger for their creative work or as a co-author of the works.

The change that occurs in the artist is both physical and psychological; on the one hand it means losing the everyday surroundings of the studio, and on the other the need to relocate domestic activity and the fact of starting to understand how a new place works – if that is possible – within a restricted time limit. But there is no doubt that the contemporary artist is affected by constant travel, and each journey will have an effect both on the person and, sometimes imperceptibly, on the gradations of the art practice.

These constant journeys and permanent contact with unknown places put contemporary artists in a complex terrain for producing artwork. Since they do not know the social response they will face, the result of the experience is a complete unknown for the artist. This condition of creating work as a response to or focused on a specific place has been described as *site-oriented practices*.²⁹ According to this concept, these practices connect the artist with the surroundings, generating a relationship based on landscape, urbanism, social context, etc.

Although this theory is not entirely new – Hal Foster set out the ethnographic paradigms of the artist in his text *The artist as an*

ethnographer in the mid-1990s, when fieldwork was expanding towards social anthropological and cultural research –, concepts which four decades ago seemed to be clearly defined have begun to lose their definitions and be debated again. I am referring here to the concept of site-specific work.

What we generally consider as site specificity referred to or was interpreted as the creation of a work in a specific indoor or outdoor place, such as Kurt Schwitters's *Merzbau* (1923 to 1943) in a specific place which took form inside the architecture that contained it. Another example is Anish Kapoor's publicly placed work *Cloud Gate* (2003) in Millennium Park in Chicago. But this restricted definition has changed and nowadays we also use the term site-specific to include projects developed in response to a particular place, its landscape and historical, social and cultural features, and which are not always shown in the same place and do not always remain in place permanently. The work can thus be separated from its context, without forgetting that its creation was influenced by the specific features of a particular place.

The work is guided by knowledge of the place through the experience of "dwelling" as Heidegger³⁰ points out, and not as a simple idea of using the place for sleeping. As the artist manages to establish connections with the context, the production of the work will connect with particular surroundings, although it may on occasions be moved from its place of origin.

Several different terms can be found to expand and augment the concept of site-specific, several of which are listed by Grant H. Kester.³¹ Suzanne Lacy refers to *New Genre Public Art*, Homi Bhabha establishes the idea of *Conversational Art*, Ian Hunter and Celia Lerner talk about *Littoral Art*, Miwon Kwon speaks of *Place/Site Oriented Practices* and Kester himself uses the term *Dialogical Art* or *Dialogical Aesthetics*. Yet within this wide panorama of terms, as Kwon³² mentions, the conjunction of place-Art continues to stand out. The notion of place, per se, by itself, is no longer valid, since today it has to include the community. I would therefore suggest that the concept of site-oriented practices is a better description of the creative process of the contemporary artist whose work focuses on this type of experience. Deutsche's theory contributed an important distinction between models of site specificity: a full model, including dialogues and experiences shared between the artist and the community of a particular place; and the other, dissociated model, in which a work is installed in a place considering the space itself but without its social specificities.

Directly related to the study of these practices in the place we should enter more deeply into certain meanings that define it, such as the abstract concept of space and the not-so-abstract concept of place. Several scholars have reflected on this still imprecise

boundary surrounding the definitions and differentiations between the concepts of *space* and *place*. Heidegger says that space refers particularly to the physical *space*, but when dwelling in it and connecting to it this space becomes a *place*. On the other hand, Joseph L. Koerner – an art historian at the Courtauld Institute – states that from a broader and philosophical perspective, one is contained inside the other.³³ A similar position is held by Yi-Fu Tuan, who says that space and place "require each other for definition"³⁴ and speaks of space as "a feeling of openness, infinite, unrestricted space";³⁵ adding that *space* becomes place when we know it better and give it value, thus taking a similar view to Heidegger.

The definition of site specificity has changed and will probably continue to change, but there is no doubt that nowadays relationship to the place is no longer inseparable from the work. When it was decided to remove Richard Serra's site-specific work *Tilted arc* from the Federal Plaza in New York, the artist stated, "Tilted Arc was commissioned and designed for one particular site. It is a site-specific work and as such not to be relocated. To remove the work is to destroy the work."³⁶ Such a statement becomes relative today, because the current view of contemporary art takes into account the place and its specificities for production of the work, but not necessarily for fixing it in that particular place.

Whatever approach these positions come from, one thing is clear: current practices are fed by a multiplicity of media that allow the processes prior to creation to be reshaped and valued as an integral part of a greater conception. In the case of "travelling" artists, the processes can take many forms and today, they use books, notes, drawings, photographs and video to record their walking, their crossing of borders and their cultural and linguistic distances. While questioning the existence of differences and therefore analysing what the boundaries might be between space and place, the artists in *Travel Notebooks* can be said to have taken a variety of approaches in producing their work; some have dealt with place through a "spatial" experience, others through an experience of living in the "place" and with its community.

Travel makes the artist's introspective way of seeing less common, and the expansion of this way of seeing towards new territories leads their practice to be more diverse. For more than two decades works have no longer just been produced inside the studio and forms of exhibition have not just been inside museum or gallery spaces. New art tendencies have been "imposed" on traditional institutional practices and art has learnt how to adapt its actions in relation to new patterns on the international scene.

27. DE MAISTRE, X. *A journey around my room*. London: Hesperus Press, 2004.

28. On different types of travellers see: SANTAYANA, J. *Filosofía del viaje* (Philosophy of travel), www.serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/santayana.pdf. Accessed on: 14 Apr. 2011.

29. On the concept of site-oriented practices developed by Rosalyn Deutsche see: KWON, M. *One place after another*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

30. HEIDEGGER, M. "Construir, habitar, pensar", translated by Eustaquio Barjau, at www.bilboquet.es/documentos/Heidegger,%20Martin%20-%20Construir,%20Habitat,%20Pensar.pdf. Accessed on: April 14. 2011.

31. KESTER, G. H. *Conversation pieces: community + communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004.

32. KWON, M. *One place after another*. Op. cit.

33. DEAN, T.; MILLAR, J. *Place*. London: Thames & Hudson, 2005.

34. TUAN, Y-F. *Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977, p. 6.

35. *Ibidem*, p. 4.

36. Letter from Richard Serra to Donald Thalacker, 1 Jan. 1985, in WEYERGRAF-SERRA, C.; BUSKIRK, M. (ed.). *The destruction of Tilted Arc: Documents*. Cambridge: MIT Press, 1990, quoted by M. Kwon in SUDERBURG, E. (ed.). *Space site intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 39.

● **Cadernos de Viagem**

Rota	Artista
	Beatriz Santiago
	Bernardo Oyarzún
	Marcelo Moscheta
	K + K
	M. Elvira Escallón
	Marcos Sari
	Matéo López
	Nick Rands
	Sebastian Romo



Beatriz Santiago Muñoz

São João, Porto Rico, 1972. Vive em São João.



Folc-Industrial. 2011. Vídeo e banda sonora ao vivo. Vídeo HD. 8'.

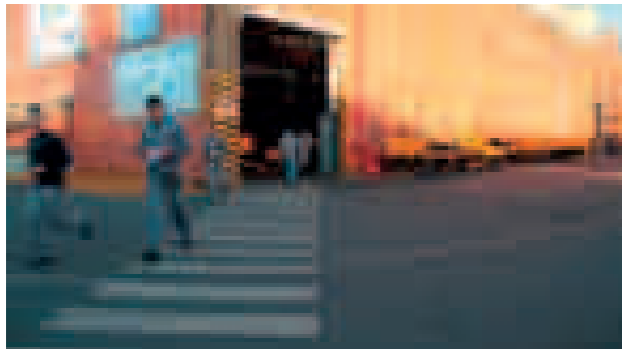
Beatriz Santiago Muñoz não realiza documentários de comunidades específicas, embora seu processo comece com a observação e culmine em um vídeo ou em uma instalação de novos meios, aos poucos vamos percebendo que, na realidade, ela vai transitando entre os conflitos sociais e políticos, entre histórias reais e soluções fictícias. Assim, a artista vai montando suas obras com as interações causadas pelas vivências na comunidade e as problemáticas que se manifestam dentro dela. Sua aproximação com uma prática de antropologia visual é compreendida de maneira ampla a partir dessa interação, que se enquadra na proposta de sistemas de comunicação, gerando um mapa de conexões que vai documentando e projetando para sua obra. Desses nexos com a antropologia e a etnografia, ela articula sua obra através de filmagens e experimentos cinematográficos, nos quais as personagens envolvidas são pessoas reais, que, sem roteiro ou estrutura predeterminada, improvisam situações que são fruto de sua interação com a artista. O resultado é uma proposta audiovisual que faz a ficção de micromundos a partir do olhar da artista.

A viagem realizada por Santiago para a cidade de Caxias do Sul teve como objetivo a gravação de dois turnos – o da tarde e o da madrugada – de final de expediente em

megaempresas da cidade. O vídeo, sem som, foi projetado no dia da abertura da mostra, em Caxias do Sul, no Centro Cultural Ordovás Filho, onde um grupo de músicos locais respondeu espontaneamente às imagens, criando, assim, a trilha sonora que hoje acompanha a obra.

ALEXIA TALA: No projeto *Cadernos de Viagem*, sua obra responde diretamente ao contexto do lugar. Como você descreveria isso?

BEATRIZ SANTIAGO MUÑOZ: Caxias do Sul é uma cidade com intensa produção e grande crescimento industrial há mais de três décadas. A cidade tem um par de mega-fábricas, uma delas com mais de quatro mil funcionários, que trabalham por turnos, 24 horas por dia. As duas maiores empresas do município são vinculadas à indústria do transporte, crucial no fluxo de pessoas e mercadorias na economia globalizada. As imagens do trabalho e dos trabalhadores são recorrentes no discurso e na construção da imagem da cidade para o público externo e para si mesma, sendo frequentemente instrumentalizada com diversos propósitos: políticos, turísticos, mitológicos etc. Ao mesmo tempo, essa reiteração exclui certas subculturas



Folc-Industrial. 2011. Vídeo HD. 8'.

– em particular, aquelas que propõem outras maneiras de fazer e pensar que não se ajustam à agressiva racionalidade do trabalho mecanizado, partindo do pensamento e da prática estética ou do jogo formal.

A.T.: Como se produziram as interações sociais desde a sua chegada nesse lugar desconhecido para você? O que motivou a obra que você desenvolveu em Caxias do Sul?

B.S.M.: Uma das primeiras pessoas com as quais conversei em Caxias foi o projetorista do centro cultural da cidade, que trabalha com um projetor de 35 mm, dos anos 1940. Sua vida profissional está ligada à vida útil da máquina; e descreve sua relação com o projetor como com um

talismã. A partir dessa conversa, e a propósito da presença constante da produção industrial na cidade, durante os dias seguintes trabalhei gravando o horário de saída em várias fábricas – em torno do que gira o filme de 8 minutos. Essas imagens, que carregam aquela primeira imagem de trabalhadores saindo da fábrica em Lyon, em 1895, referem-se ao limite entre a figura coletiva e imaginária do “trabalhador” e o momento em que ele recupera sua individualidade, o que o diferencia da utilidade e da lógica da fábrica. Enquanto uns saem, outros entram, substituindo os primeiros sem perder tempo de produção, para manter a máquina em movimento constante.

A.T.: Como se une a imagem com a banda sonora do vídeo?

B.S.M.: Em Caxias, por um mero acaso, encontrei-me num ambiente de músicos e propus a eles que fizessem um diálogo, um jogo com essas imagens. Convidei, então, cinco músicos caxienses para fazer um jogo criando uma improvisação sonora a partir das imagens durante a abertura da mostra em Caxias – que, mais do que uma exposição, transformou-se num espaço de experimentação. O diálogo entre imagem e som é um jogo formal com um propósito específico: quebrar, reabrir, desajustar o significado da imagem.

Beatriz Santiago Muñoz no realiza documentales de comunidades específicas, si bien su proceso comienza con la observación y culmina en un video o instalación de nuevos medios, de a poco nos vamos dando cuenta que en realidad ella se va desplazando entre los conflictos sociales y políticos, historias reales y soluciones ficticias. Así, la artista va armando sus obras con las interacciones que le provoca el vivenciar una comunidad desde su interior y las problemáticas que se encuentran dentro de ellas. Su proximidad hacia una práctica de antropología visual, se comprende de manera amplia desde esta interacción que se enmarca en la proposición de sistemas de comunicación, generando un mapa de conexiones que va documentando y proyectando para su obra. De estos nexos hacia la antropología y la etnografía ella articula su obra a través de filmaciones y experimentos cinematográficos, donde los personajes involucrados son personas reales, quienes sin guión ni estructura predeterminada, improvisan situaciones que resultan de su interacción con la artista. El resultado es una propuesta audiovisual que ficciona micromundos desde la mirada de la artista.

El viaje a la ciudad de Caxias do Sul realizado por Santiago, se enfocó en filmar los horarios de salida de turno en mega empresas de la ciudad en sus dos turnos, de tarde y de madrugada. El video sin sonido fue proyectado el día de la apertura de su muestra en Caxias do Sul en el Centro Cultural Ordovás Filho, donde un grupo de músicos locales respondió espontáneamente a las imágenes, formándose así la banda sonora que hoy acompaña a la obra.

ALEXIA TALA: Tu obra en el proyecto *Cuadernos de Viaje* responde directamente al contexto del lugar. ¿Como lo describirías?

BEATRIZ SANTIAGO MUÑOZ: Caxias do Sul es una ciudad con una producción y un crecimiento industrial intenso desde hace más de tres décadas. En la ciudad se ubican un par de mega fábricas, una de ellas con más de cuatro mil trabajadores, que operan por turnos, veinticuatro horas al día. Las dos mayores empresas en la ciudad son la parte de la industria de transporte, un nodo crucial en el flujo de cuerpos y mercancía en la economía globalizada. Las imágenes del trabajo y el trabajador son figuras recurrentes del discurso y construcción de la imagen de la ciudad hacia un público externo y hacia sí misma, la cual es frecuentemente instrumentalizada hacia diversos propósitos: políticos, turísticos, mitológicos. A la misma vez, esta reiteración excluye a ciertas subculturas, en particular a aquellas que proponen otras maneras de hacer y pensar que no se ajustan

a la agresiva racionalidad del trabajo mecanizado, partiendo en vez desde el pensamiento y práctica estética o el juego formal.

A.T.: ¿Como se produjeron las interacciones sociales a tu llegada en este lugar desconocido para ti? ¿Que fue lo que gatilló la obra que desarrollaste en Caxias do Sul?

B.S.M.: Una de las primeras personas con las cuales conversei en Caxias fue el proyectorista del centro cultural de la ciudad, quien trabaja con un proyector de 35 mm de los años cuarenta. Su vida laboral está ligada a la vida útil de la máquina, y describe su relación con el proyector como a un talismán. A partir de esta conversación, y a propósito de la presencia constante de la producción industrial en la ciudad, durante los próximos días me dediqué a filmar durante el horario de salida en varias fábricas de la ciudad. El filme de ocho minutos circula alrededor de la imagen de trabajadores en el momento de la salida de la fábrica. Esta imagen, que carga con aquella primera imagen de trabajadores saliendo de la fábrica en Lyon en 1895 a cuestas, se refiere al límite entre la figura colectiva, imaginaria de “el trabajador” y el momento en que este recupera su individualidad, su diferencia de la utilidad y lógica de la fábrica. Mientras ellos salen, otros entran, reemplazándolos sin perder tiempo de producción, para mantener en movimiento constante de la máquina.

A.T.: ¿Cómo se une la imagen con la banda sonora del video?

B.S.M.: En Caxias, por una suerte de accidente caí en ambiente de músicos, quise proponerles una conversación, un juego con estas imágenes. Invité a cinco músicos caxienses a jugar con esta imagen a través de la improvisación sonora durante la apertura de la muestra en Caxias, más que una exhibición se convirtió en un espacio de experimentación. El diálogo entre imagen y sonido es un juego formal con un propósito específico: quebrar, reabrir, desajustar el significado de la imagen.

Beatriz Santiago Muñoz's documentaries are not of specific communities. Although her process begins with observation and culminates in a video or an installation of new media, we slowly begin to notice that in fact she travels between social and political conflicts, between real stories and fictional solutions, assembling her works through interactions caused by experiences in the community and the issues that appear within it. Her proximity to the practice of visual anthropology can broadly be understood through this interaction, which fits into the proposal of systems of communication, generating connections that document and are projected into the work. From these connections with anthropology and ethnography, her work develops through filming and cinematographic experiments in which the characters are real people who, with no script or predetermined structure, improvise situations as the fruit of their interaction with the artist. The result is an audiovisual proposal that creates the fiction of micro-worlds based on the artist's way of seeing.

The purpose of Santiago's trip to Caxias do Sul was to record workers at the end of the afternoon and night shifts at the city's mega companies. The video was projected without sound during

the opening of the exhibition at Centro Cultural Ordovás Filho in Caxias do Sul, where a group of local musicians improvised a response to the images, creating the soundtrack that now accompanies the work.

ALEXIA TALA: Your work for Travel Notebooks responds directly to the context of the place. How would you describe that?

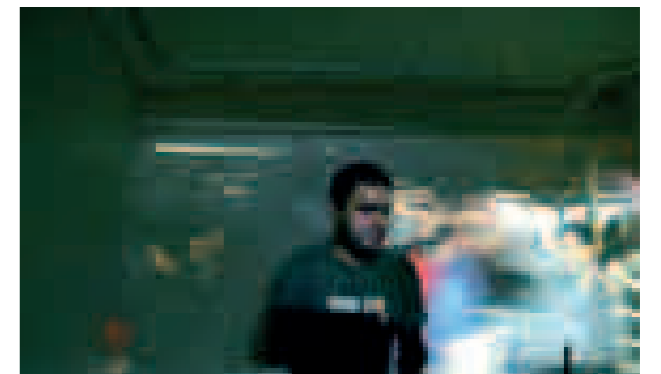
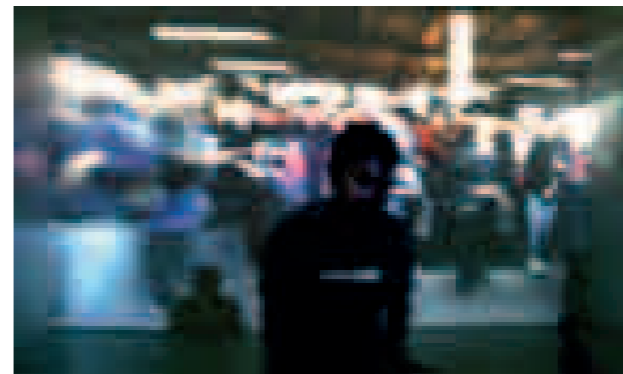
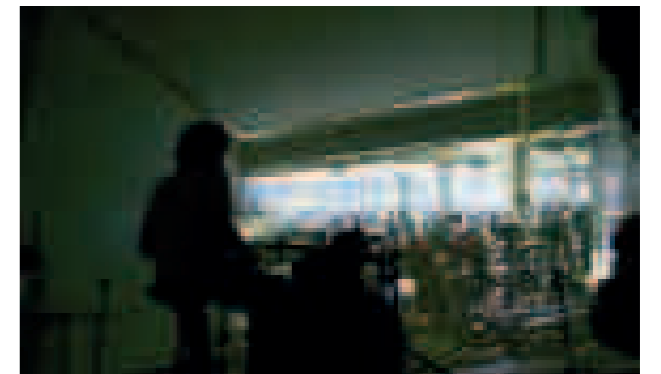
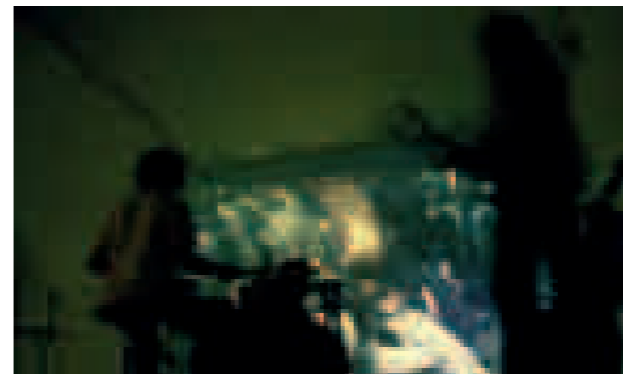
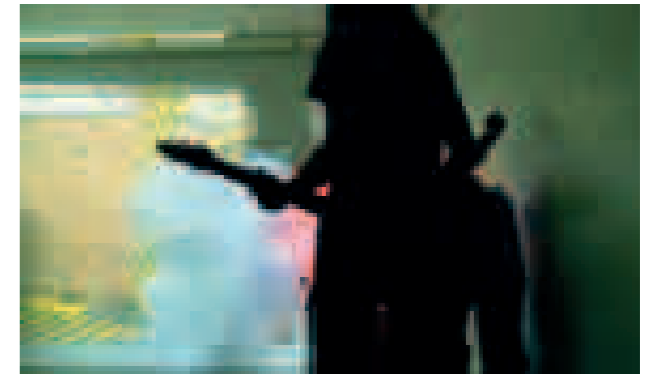
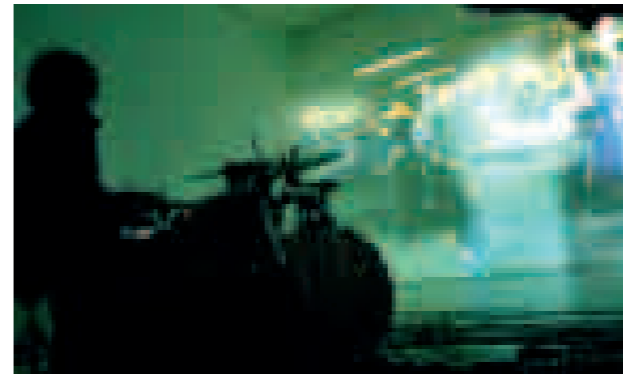
BEATRIZ SANTIAGO MUÑOZ: Caxias do Sul is a highly productive city which has seen great industrial growth for more than three decades. The city has a pair of mega-factories, one of which has more than four thousand employees engaged in shift work twenty four hours a day. The town's two biggest companies are related to the transport industry, which is crucial for the flow of people and goods in a globalised economy. Images of work and workers are recurrent in the discourse and construction of the image of the city for itself and for the external public, and are often used for a range of purposes: political, touristic, mythological etc. At the same time, this repeated usage excludes certain subcultures, particularly those with other ways of being and thinking which don't fit in to the aggressive rationale of mechanised labour, based on aesthetic thinking and practice and investigation of form.

A.T.: How did the social interaction come about following your arrival in a place you had never been before? What was the motivation for the work you developed in Caxias do Sul?

B.S.M.: One of the first people I spoke to in Caxias was the projectionist at the city's cultural centre, who was working with a 35 mm projector from the 1940s. His professional life was connected to the working life of the machine; he described his relationship with the projector as if it were a talisman. Based on this conversation and the idea of the constant presence of industrial production in the city, I spent the following days recording people leaving various factories after their shifts, to produce an eight-minute film. Those images, which relate to the first moving pictures of workers leaving a factory in Lyon in 1895, referred to the boundary between the collective figure, the idea of "the worker" and the moment when he recovers his individuality, which singles him out from being a utility in the logic of the factory. As some people left, others entered, replacing the first group without losing production time, to keep the machine in constant movement.

A.T.: How does the image connect with the video soundtrack?

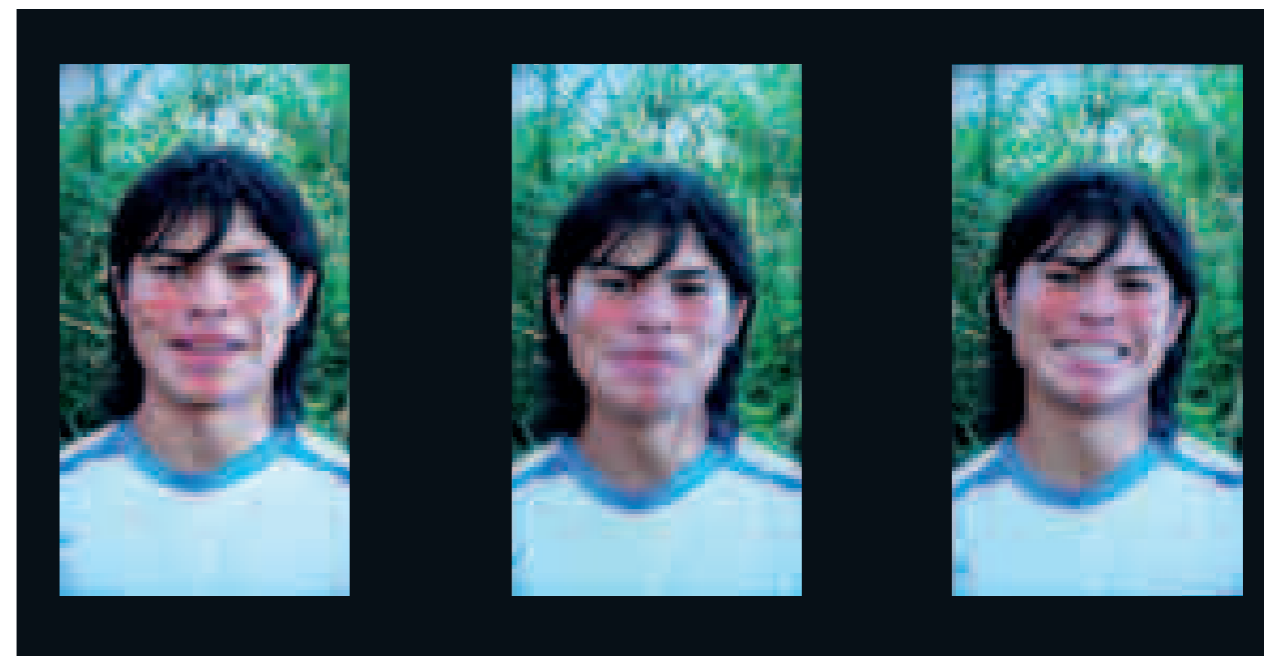
B.S.M.: By chance. I found myself amongst some musicians in Caxias and I suggested they might make a dialogue, playing to those images. So I invited five Caxias musicians to produce a sound improvisation based on the images during the exhibition opening in Caxias, which rather than being an exhibition was transformed into a space for experimentation. The dialogue between image and sound is a formal device which has a specific purpose, to break down, reopen and disrupt the meaning of the image.



Foic-Industrial. 2011. Vídeo e banda sonora ao vivo. Vídeo HD. 8'.

Bernardo Oyarzún

Los Muermos, Chile, 1963. Vive em Santiago, Chile.



Koenyú [Aurora]. 2011. Vídeo HD.

Bernardo Oyarzún pesquisou, ao longo de sua produção artística, diversos tópicos que o vinculam fortemente com suas raízes e com o entorno latino-americano. Seu trabalho institui-se a partir de uma análise estética, identitária e ecológica dos referentes próximos que o marcaram durante sua própria biografia. Nascido no sul do Chile e proveniente de uma família de etnia mapuche, este artista pôs em crise sua origem chileno-mestiça, questionando a própria identidade em relação aos cânones sociais, políticos e estéticos que imperam no mercado de consumo. Sua obra é baseada, assim, na análise antropológica da raça, da sociedade e da autoexposição como resultado exploratório de um americanismo vivido na própria carne. Temas como beleza/feiura, aceitação/rejeição e estereótipo encontraram visualidade através da instalação, da fotografia e do vídeo. Sua imagem

como representação de indigenismo aparece de forma recorrente em suas obras, não sendo estranho se deparar com a fotografia retocada de Oyarzún ao estilo de um modelo publicitário (*Cosmética*, 2008); ou com centenas de pequenos bonecos que o retratam; ou, ainda, diante de uma figura de cera no tamanho real do artista com um *collage* de fotos biográficas de fundo (*Fetich*, 2006).

A obra de Oyarzún é o resultado da sua vivência na aldeia de Koenju, da etnia Mbyá-Guarani, onde o artista acampou durante 18 dias e trabalhou em colaboração com seus habitantes, baseando-se nos seus traços de identidade, na sua organização social e em suas crenças mitológicas comunitárias. Uma mostra do processo criativo do artista foi realizada durante o mês de maio, na Sacristia da Ruína da Igreja de São Miguel Arcanjo.



Caligrafía. 2011. Esboço para linotipias de adobe sobre piso. 600 x 1400 x 50 cm.

ALEXIA TALA: Como foi sua chegada à comunidade Guarani, onde você ficou por duas semanas?

BERNARDO OYARZÚN: Quando cheguei à comunidade Mbyá-Guarani (*koenjú*,³⁷ de São Miguel das Missões), com grande dificuldade, falei para a comunidade sobre meu propósito naquele lugar, no qual permaneceria por um tempo longo, de tal forma que uma incerteza e um nervosismo me invadiram por alguns minutos. Porém, aos poucos, o cacique Ariel Ortega, cujo nome designado de outros tempos é *Kuaray Poty*,³⁸ e o resto da comunidade foram aceitando com muito interesse a proposta.

Desenvolvi dois projetos vinculados aos mitos e ao imaginário que sustentam a memória e a sabedoria desse povo. Foi estranho dizer que o propósito era a escrita com letras de terra, mas os guaranis assumiram isso com muita naturalidade e confiança. A primeira obra apresentada em São Miguel das Missões, desenvolvida durante a residência, foi um vídeo e quatro reproduções de pequenos animais

de madeira: *chivi*, *xi`y*, *chinguyre* e *kaguar*.³⁹ Essas são produções manuais, parte de um minizoológico artesanal que os guaranis fabricam para sua subsistência – criações que ilustram um mundo perdido da floresta e dão conta de uma necessidade básica dos guaranis e, ao mesmo tempo, do apetite neófito dos turistas, o que obriga os aldeões de *koenjú* a viajar periodicamente para o povoado, para oferecer seus produtos. Esse artesanato é vendido no lugar onde se encontram as ruínas de um projeto jesuíta falido, derrotado pelas políticas de sua época e, posteriormente, pela nula fixação na cultura indígena, na qual a fé resultou insuficiente diante das palavras poéticas e das mitologias primitivas e epistemológicas dos guaranis.

A.T.: Voltando à obra...

B.O.: O vídeo é um retrato em primeiro plano de um rosto guarani, contando o mito do jaguar e do tamanduá que, junto a outros animaizinhos, se comunicam por meio de uma história de relações, entre um cartão postal imaginário

37. Koenjú: Aurora.

38. Kuaray Poty: nome designado pelos anciãos, que significa "raio do sol entre as nuvens".

39. Chivi, xi`y, chinguere, kaguar: jaguar, quati, tatu, tamanduá.

(falado por um residente da aldeia) e uma peça de artesanato zoomórfico, que parece ilustrar uma vida perdida de outros tempos.

A.T.: E a instalação no Cais do Porto?

B.O.: A gráfica de terra, em tamanho grande, representa a vivência na aldeia *koenjú*; um monumento tipográfico oferecido pelo Ocidente para representar parcialmente os sons fonéticos emitidos pelas línguas nativas americanas. Não há dúvidas de que faltam fonemas e morfemas para o inventário e o registro correto das línguas nativas transcritas. Essas histórias, em sua oralidade vernácula, por enquanto, são sons incompletos com gráficas morfêmicas remendadas, com acentos escritos e com outros subterfúgios gráficos da escritura de todas as línguas europeias.

Bernardo Oyarzún ha investigado a lo largo de su producción artística diversos tópicos que lo vinculan fuertemente con sus raíces y entorno latinoamericano. Su trabajo se ha instalado desde un análisis estético, identitario y ecológico de los referentes cercanos que lo han marcado a lo largo de su propia biografía. Nacido en el sur de Chile y proveniente de una familia de etnia mapuche, este artista ha puesto en crisis su origen chileno-mestizo, cuestionando la propia identidad respecto de los cánones sociales, políticos y estéticos, que imperan el mercado de consumo. Su obra se inscribe así, desde el análisis antropológico, de la raza, de la sociedad y de la autoexposición como resultado exploratorio de un americanismo vivido en carne propia. Temas como belleza/fealdad, aceptación/rechazo y estereotipo, entre otros, han encontrado visualidad a través de la instalación, la fotografía y el video. Su imagen como representación de indigenismo aparece recurrentemente en varias de sus obras, por lo que no es de extrañar toparse con la fotografía retocada de Oyarzún al estilo de un modelo publicitario (*Cosmética*, 2008); o con cientos de pequeños muñecos que lo retratan, frente a una figura de cera a tamaño real del artista con un collage de fotos biográficas de fondo (*Fetiché*, 2006).

La obra de Oyarzún es el resultado de la convivencia en la aldea de Koenju de la etnia Mbyá-Guaraní, donde el artista acampó durante dieciocho días y trabajó en colaboración con sus habitantes en base a sus rasgos identitarios, su organización social y sus creencias mitológicas comunitarias. Una muestra del proceso creativo del artista se realizó durante el mes de mayo en la Sacristía da Ruína da Igreja de São Miguel Arcanjo.

40. Koenjú: Aurora.

41. Kuaray Poty, nombre designado por los ancianos que significa rayo del sol entre las nubes.

42. Chivi, Xi`y, chinguere, kaguare: jaguar, coati, armadillo, oso hormiguero.

ALEXIA TALA: ¿Como fue tu llegada a la comunidad Guaraní donde viviste dos semanas?

BERNARDO OYARZÚN: Cuando llegué a la comunidad Mbyá guaraní: *koenjú*⁴⁰ de San Miguel de las Misiones, con gran dificultad hablé ante la comunidad sobre mi propósito en ese lugar, que entre otras cosas, significaba ocupar su aldea por un tiempo largo. De tal forma que una incertidumbre y nerviosismo me invadieron por unos minutos, pero poco a poco el Cacique Ariel Ortega, cuyo nombre designado desde otros tiempos es *Kuaray Poty*⁴¹ y el resto de la comunidad fueron aceptando con mucho interés la propuesta.

Desarrollé dos proyectos vinculados al mito y los imaginarios que sostienen la memoria y la sabiduría de este pueblo. Fue extraño plantear como propósito el escribir con letras de tierra, pero los guaraníes lo asumieron con mucha naturalidad y confianza. La primera obra exhibida en San Miguel de las Misiones, desarrollada durante la residencia fue un video y cuatro reproducciones de pequeños animales de madera: *chivi*, *xi`y*, *chinguyre*, *kaguar*.⁴² Estas son producciones manuales, parte de un mini zoológico artesanal que fabrican los guaraníes para la subsistencia. Creaciones que ilustran un mundo perdido de la floresta dan cuenta de una necesidad básica de los guaraníes y al mismo tiempo del apetito neófito de los turistas, que obliga a los aldeanos de *koenjú* a viajar periódicamente al pueblo, para ofrecer sus productos. Esta artesanía es vendida en el lugar donde se encuentran las ruinas de un proyecto Jesuita fallido, derrotado por las políticas de la época y posteriormente la nula fijación en la cultura indígena donde la fe resultó insuficiente ante las palabras poéticas y las mitologías selváticas y epistemológicas de los guaraníes.

A.T.: Volviendo a la obra...

B.O.: El video es un retrato en primer plano de un rostro guaraní, contando el mito del jaguar y el oso hormiguero que junto a los animalitos se comunican por una historia de relaciones, de una postal imaginaria hablada por un residente de la aldea y una artesanía zoomórfica que parece ilustrar una vida perdida de antaño.

A.T.: ¿Y la instalación en los Cais do Porto?

B.O.: La gráfica de tierra en gran tamaño representa lo vivido en la aldea *koenjú*; un monumento tipográfico prestado desde occidente para representar parcialmente los sonidos fonéticos que emanan desde las lenguas nativas americanas. Es indudable que faltan fonemas y morfemas para el inventario y la impronta correcta de las lenguas nativas transcritas. Estas historias desde su oralidad vernácula, por ahora son sonidos incompletos con gráficas morfémicas remendadas con tildes y otros artilugios gráficos de la escritura de todas las lenguas europeas.

Bernardo Oyarzún's creative practice investigates topics that connect him strongly with his roots and his Latin American surroundings.

His work develops out of an aesthetic and ecological analysis of identity and referents that have marked his own biography. Born in the south of Chile and coming from a Mapuche family, this artist addresses his Chilean-mestizo origins, questioning identity itself in relation to the social, political and aesthetic canons dominating the consumer market, basing his work on an anthropological analysis of race, society and self display as the exploratory result of an Americanism lived in the flesh. Terms like beauty/ugliness, acceptance/rejection and stereotype become visible through installation, photography and video. His own image recurs in several works as a representation of indigenosity, so it is not unusual to find it in a retouched photograph of Oyarzún in the style of an advertising model (*Cosmética*, 2008); or depicted by hundreds of small dolls; or also in a life-size wax figure of the artist with a collage of biographical photographs in the background (*Fetiché*, 2006).

Oyarzún's work is the result of his experience in the Mbyá-Guarani Koenju settlement, where the artist camped for eighteen days and worked with the local inhabitants, based on the marks of their identity, their social organisation and their commonly held mythological beliefs. An exhibition of the artist's creative process took place at the Sacristia da Ruína da Igreja de São Miguel Arcanjo in May.

ALEXIA TALA: How were you received by the Guarani community where you stayed for over two weeks?

BERNARDO OYARZÚN: When I arrived at the Mbyá-Guarani community (*koenjú*,⁴³ in São Miguel das Missões), I found it very hard to talk to the community about my ideas for the place, where I would be staying for some time, and for a while I was overcome by doubt and nervousness. But gradually, the chief, Ariel Ortega, whose name from other times is *Kuaray Poty*,⁴⁴ and the rest of the community accepted the proposal with great interest.

I developed two projects related to the myths and imagery behind the memory and wisdom of these people. It felt strange to tell them that my idea was to work making three-dimensional letters made out of earth, but the Guarani accepted this quite naturally and trustingly. The first work developed during the residency and shown at São Miguel das Missões, was a video and four reproductions of small wooden animals: *chivi*, *xi'y*, *chinguyre* and *kaguar*.⁴⁵ These are handmade objects which are part of a mini zoo of handicrafts which the Guarani only make to earn an income – creations illustrating a lost world of the forest and dealing with one of the Guarani's basic needs and also the appetite of tourists, which forces the *koenjú* villagers to travel periodically to town to sell their products. These crafts are sold near the ruins of a failed Jesuit project, which was defeated by the politics of the period and then by its lack of acceptance by the indigenous culture, where the faith was an inadequate substitute for the poetic words, primitive and epistemological mythologies of the Guarani.

A.T.: Getting back to the work...

B.O.: The work the work is a video portrait of a Guarani face telling the myth telling the myth of the jaguar and the anteater, which

43. Koenjú: Aurora.

44. Kuaray Poty: name given by the ancients meaning "sunbeam between the clouds".

45. Chivi, xi'y, chinguere, kaguar: jaguar, coati, armadillo, anteater.

together with other of the little animals communicated through a history of relationships between postcard imagery (spoken by a village resident) and an item of zoomorphic handicraft which seems to illustrate a lost life from other times.

A.T.: And the installation in the Cais do Porto?

B.O.: The large-scale earth lettering represents the experience in the *koenjú* village; a typographic monument offered by the West to represent partially the phonetic sounds of native American languages. There is certainly a lack of phonemes and morphemes for the correct register and inventory of transcribed native languages. Spoken in the vernacular, these stories are as yet incomplete sounds, patched up with morphemic signs, written accents and other graphic devices from the writing of all European languages.



Fotos tiradas durante a estadia do artista em Koenjú. 2011.

Kochta & Kalleinen

Dupla criada em Helsinque, Finlândia, em 2003. Moram em Helsinque.



Complaints choir of Teutonia [Coro de queixas de Teutônia]. 2011. Performance. Foto: Fábio Del Re.

O trabalho colaborativo de Oliver Kochta e Tellervo Kalleinen se une por meio da *performance*, iniciando-se no ano de 2003 com seu projeto *Summit of Micronations*. Nele, os artistas aprofundaram o tema das micronações, cujas comunidades – físicas e/ou virtuais – não se enquadram no reconhecimento político habitual. Essa dupla propôs uma troca entre essas comunidades com estatutos e convicções de vida diferentes do comum. Suas obras fazem constantemente uma observação taxonômica da sociedade. Nelas, a ficção adquire um papel protagonista, na qual, apesar do senso de humor, refletem sobre assuntos tão profundos como a pertença e a identidade que tem o ser

humano. Sua produção artística é de natureza projetual. Nela, por meio de filmes de ficção desenvolvidos com a colaboração e a atuação de pessoas (não atores) que vivem situações específicas, questionam seus ambientes de vida, seu trabalho, seus sonhos, desejos e desgostos. O projeto gera uma enorme curiosidade e desperta o voyeurismo do espectador ao querer conhecer a intimidade das pessoas, o que estão desejando, sonhando ou querendo denunciar.

Teutonia complaints choir (2011) é um trabalho realizado em colaboração com a comunidade coral de Teutônia, reunida sob a premissa de fazer ouvir suas reclamações em forma

de um “coro de queixas”. Em exposição, encontra-se um vídeo documentário que registra a *performance* realizada na cidade de Teutônia.

ALEXIA TALA: Tendo em conta que vocês estão realizando o projeto *Coro de queixas de Teutônia* (2011) deslocados de seus próprios territórios – ou melhor dizendo, de seus territórios familiares – e que estão descobrindo um novo ponto no mapa que possui uma cultura e uma geografia quase oposta a que vocês estão acostumados: esta *performance* é uma maneira de interagir socialmente com um lugar novo que vocês estão descobrindo através dos pensamentos de sua comunidade?

OLIVER KOCHTA: A partir do projeto *Coro de queixas*, aprendemos que não existe algo como culturas “opostas”. As oficinas de queixas produziram anteriormente resultados similares, seja em Helsinki, Cingapura, Alaska ou Cairo. Presumo que um aspecto importante do queixar-se está conectado com as necessidades humanas, ou, mais precisamente, com necessidades que não foram satisfeitas. E essas necessidades podem ser muito parecidas no Brasil e na Finlândia.

Mesmo assim, o coro de queixas é uma maneira interessante de abordar uma cidade não familiar. Quando chegamos a Chicago – foi minha primeira vez nos Estados Unidos – os organizadores nos deram, já no aeroporto, uma pilha de papel com 500 queixas submetidas de antemão por cidadãos locais. Depois de ler essas queixas, tive a sensação de que já vivia nessa cidade há muitos anos. As queixas podem revelar muito das particularidades da vida cotidiana em uma cidade ou em um lugar, dando uma sensação de familiaridade.

Provavelmente, a mistura de endereçar-se às necessidades humanas básicas e, ao mesmo tempo, revelar peculiaridades locais da vida cotidiana torna as músicas de queixas muito atrativas para as pessoas ao redor do mundo.

A.T.: **Conhecendo sua obra anterior, reconheço uma prática socialmente engajada, que parte dos conhecimentos mais profundos das pessoas, seus pensamentos, suas reclamações, seus sonhos e suas frustrações. Pergunto-me como vocês conseguem, através de seus projetos, entrar nessa zona socialmente profunda, ligando-se e desligando-se das diferentes realidades culturais e sociais ao redor do mundo?**

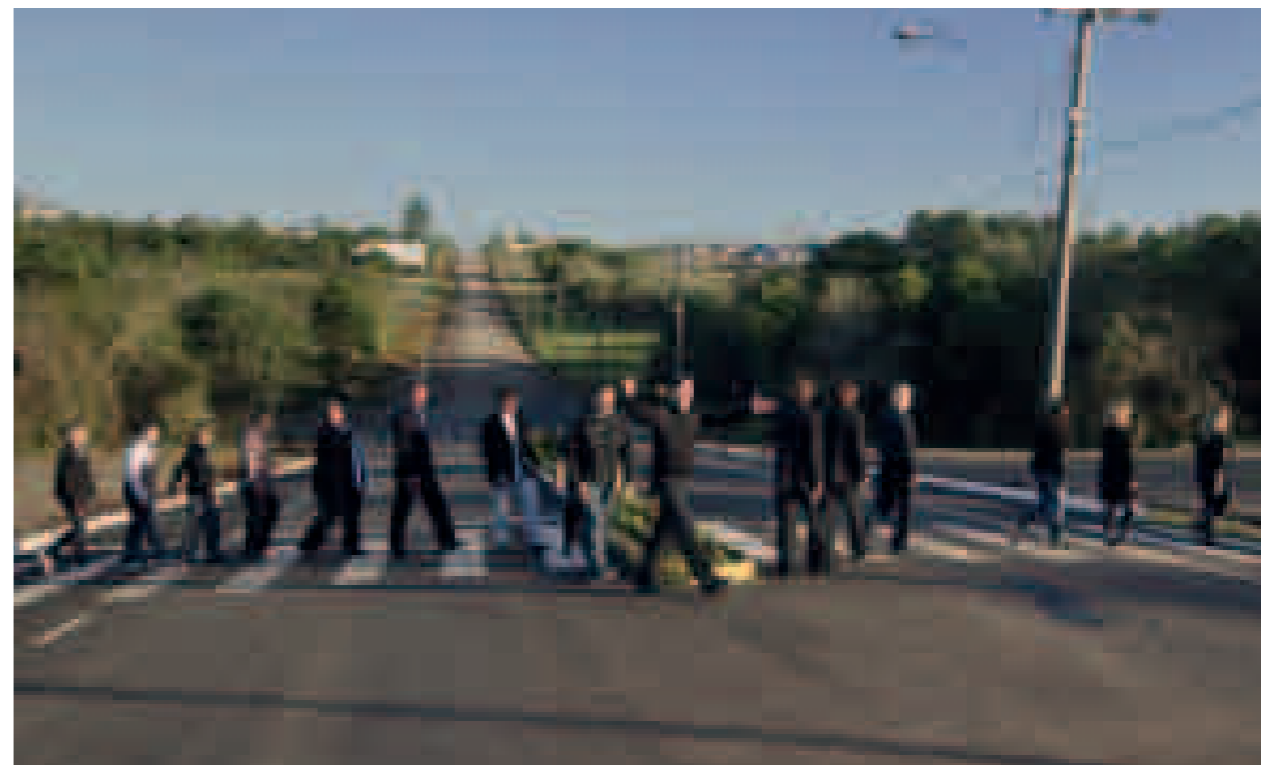
O.K.: Trabalhamos com chamadas abertas ou convites abertos. As pessoas vêm às nossas oficinas ou aos nossos projetos por sua própria iniciativa. Por exemplo, em nosso projeto *Eu amo o meu emprego*, que lida com conflitos não resolvidos em ambientes de trabalho, os participantes realmente viram uma oportunidade de contar suas histórias de frustração e injustiça para um público mais amplo. No projeto, as fantasias de vingança dos convidados são encenadas, o que, para muitos participantes, foi uma maneira de resolver efetivamente o conflito e deixá-lo para trás.

Em *Pessoas de branco*, pedimos para pacientes de instituições de saúde mental que falassem sobre suas experiências positivas e negativas com seus médicos. Inicialmente, não foi fácil para as pessoas falarem, mas quando se deram conta de que estávamos escutando suas histórias sem julgamento elas começaram a confiar em nós. Acho que essa é uma maneira simples para que as pessoas se envolvam de uma maneira séria: escutá-las sem julgá-las.

El trabajo colaborativo de Oliver Kochta y Tellervo Kalleinen se une por medio de la *performance*, iniciándose en el año 2003 con su proyecto: *Summit of Micronations*. En éste, los artistas ahondaron en el tema de las micronaciones, cuyas comunidades -físicas y/o virtuales- se enmarcan fuera del reconocimiento político habitual. Esta dupla propuso un intercambio entre estas comunidades con estatutos y convicciones de vida diferentes a lo común. Sus obras hacen constantemente una observación taxonómica de la sociedad, en ellas la ficción toma un rol protagónico donde, a pesar del sentido del humor, reflexionan en asuntos tan profundos como pertenencia e identidad que tiene el ser humano. Su producción artística es de naturaleza proyectual, donde por medio de filmes ficticios, desarrollados en colaboración y actuados por personas (no actores) que viven situaciones específicas, cuestionan sus entornos de vida, el trabajo, los sueños, los deseos y disgustos. Su trabajo genera una enorme curiosidad y despierta el voyeurismo del espectador al querer conocer la intimidad de las personas, saber qué es lo que están deseando, soñando o queriendo denunciar.

Teutonia complaints choir (2011) es un trabajo en colaboración con la comunidad del pueblo de Teutonia, que los reúne bajo la premisa de hacer audibles sus quejas en forma de un “coro de quejas”. En exposición se encuentra un video documental que registra la *performance* realizada.

ALEXIA TALA: Considerando que ustedes están realizando el proyecto *Teutonia complaints choir* [Coro de quejas de Teutonia] (2011) fuera de sus propios territorios – o, mejor dicho, de sus territorios familiares – y que están descubriendo un nuevo punto en el mapa que posee una cultura y una geografía casi opuesta a la que ustedes están acostumbrados: ¿esta *performance* es una forma de interactuar socialmente con un lugar nuevo que ustedes están



Complaints choir of Teutonia [Coro de queixas de Teutônia]. 2011. Performance. Foto: Fábio Del Re.

descubriendo a través de lo que piensa su comunidad?

OLIVER KOCHTA: A partir del proyecto *Coro de quejas*, aprendimos que no existe algo como culturas “opuestas”. Los talleres de quejas ya habían producido antes resultados similares, ya sea cuando sucedió en Helsinki, Singapur, Alaska o El Cairo. Presumo que un aspecto importante del hecho de quejarse está vinculado con las necesidades humanas, o, más precisamente, con necesidades que no han sido atendidas. Y esas necesidades pueden ser muy parecidas en Brasil y en Finlandia.

De cualquier forma, el coro de quejas es una manera interesante de abordar una ciudad no familiar. Cuando llegamos a Chicago – era la primera vez que yo estaba en Estados Unidos – los organizadores nos dieron, ya en el aeropuerto, una papel con 500 quejas entregadas de antemano por ciudadanos locales. Después de leer esas quejas, tuve la sensación de que ya vivía en esa ciudad hace muchos años. Las quejas pueden revelar mucho de las particularidades de la vida cotidiana en una ciudad o en un lugar, dando una sensación de familiaridad.

Probablemente, la mezcla de dirigirse a las necesidades humanas básicas y al mismo tiempo, revelar peculiaridades locales de la vida cotidiana hace que las canciones de quejas se vuelvan muy atractivas para las personas de todo el mundo.

A.T.: Conociendo su obra anterior, reconozco una práctica socialmente comprometida, que parte de los conocimientos más profundos de las personas, sus pensamientos, sus quejas, sus sueños y sus frustraciones. Me pregunto ¿cómo consiguen ustedes, a través de sus proyectos, entrar en esa zona socialmente profunda,

conectándose y desconectándose de las diferentes realidades culturales y sociales en todo el mundo?

O.K.: Trabajamos con convocatorias abiertas o invitaciones abiertas. Las personas vienen a nuestros talleres a buscar nuestros proyectos por iniciativa propia. Por ejemplo, en el proyecto *I Love My Job* [Amo mi empleo], que trabaja con conflictos no resueltos en ambientes de trabajo, los participantes realmente vieron una oportunidad de contar sus historias de frustración e injusticia para un público más amplio. En ese proyecto, las fantasías de venganza de los participantes son representadas, lo que, para muchos de ellos, ha sido una forma de resolver efectivamente el conflicto y dejarlo atrás.

En *People in White* [Personas de blanco], les pedimos a pacientes de instituciones de salud mental que les contaran a sus médicos sus experiencias positivas y negativas. Al comienzo, no fue fácil que las personas se manifestaran, pero cuando se dieron cuenta de que estábamos escuchando sus historias sin juzgarlas comenzaron a confiar en nosotros. Creo que esa es una forma simple para que las personas se involucren de una manera seria: escucharlas sin juzgarlas.

The joint work of Oliver Kochta and Tellervo Kalleinen comes together through *performance*, beginning in 2003 with the *Summit of Micro-nations* project. In this work the artists explored the theme of micro-nations, whose communities – physical and/



Complaints choir of Teutonia [Coro de queixas de Teutônia]. 2011. Performance. Foto: Fábio Del Re.

or virtual – do not fit into the usual political definition. The artists have proposed an exchange between these communities with unusual customs and convictions of life. Their works constantly engage in a taxonomic observation of society. Fiction plays a key role in the works, which despite their sense of humour reflect on such profound subjects as human belonging and identity. Their art production operates as a project, through which fictional films developed with the assistance and performance of people (not actors) who live in specific situations, question the surroundings of their life, their work, their dreams, desires and dislikes. The project stimulates great interest and awakens spectators' voyeurism in wanting to discover people's private worlds, what they are wishing for, dreaming or wanting to reveal.

Teutônia complaints choir (2011) is a work made in collaboration with the choral community of Teutônia, assembled to make their complaints heard in the form of a "complaints choir". The exhibition shows a documentary video of the performance.

ALEXIA TALA: Considering that you are organising the *Teutônia complaints choir* (2011) project away from your own land – or rather your homeland – and are discovering a new point on the map with a geography and a culture almost opposite to what you are used to: is this performance a way of interacting socially with a place that you are discovering through the thoughts of its community?

OLIVER KOCHTA: The *Complaints choir* project has taught us

that there is no such thing as "opposite" cultures. The complaints workshops would produce similar results whether it took place in Helsinki, Singapore, Alaska or Cairo. I think that an important aspect of complaining is related to human needs, or more precisely with needs that have not been satisfied. And these needs can be very similar in Brazil and in Finland.

Nonetheless, the complaints choir is an interesting way of approaching an unfamiliar town. When we arrived in Chicago – it was my first time in the United States – the organisers gave us a pile of paper, right there at the airport, with 500 complaints submitted previously by local citizens. After reading those complaints I felt as if I had been living in the city for years. The complaints can reveal a lot about the everyday life of the town or place, creating a sensation of familiarity.

Probably the mixture of attending to basic human needs and at the same time revealing the particular local features of everyday life make the complaints music more attractive to people around the world.

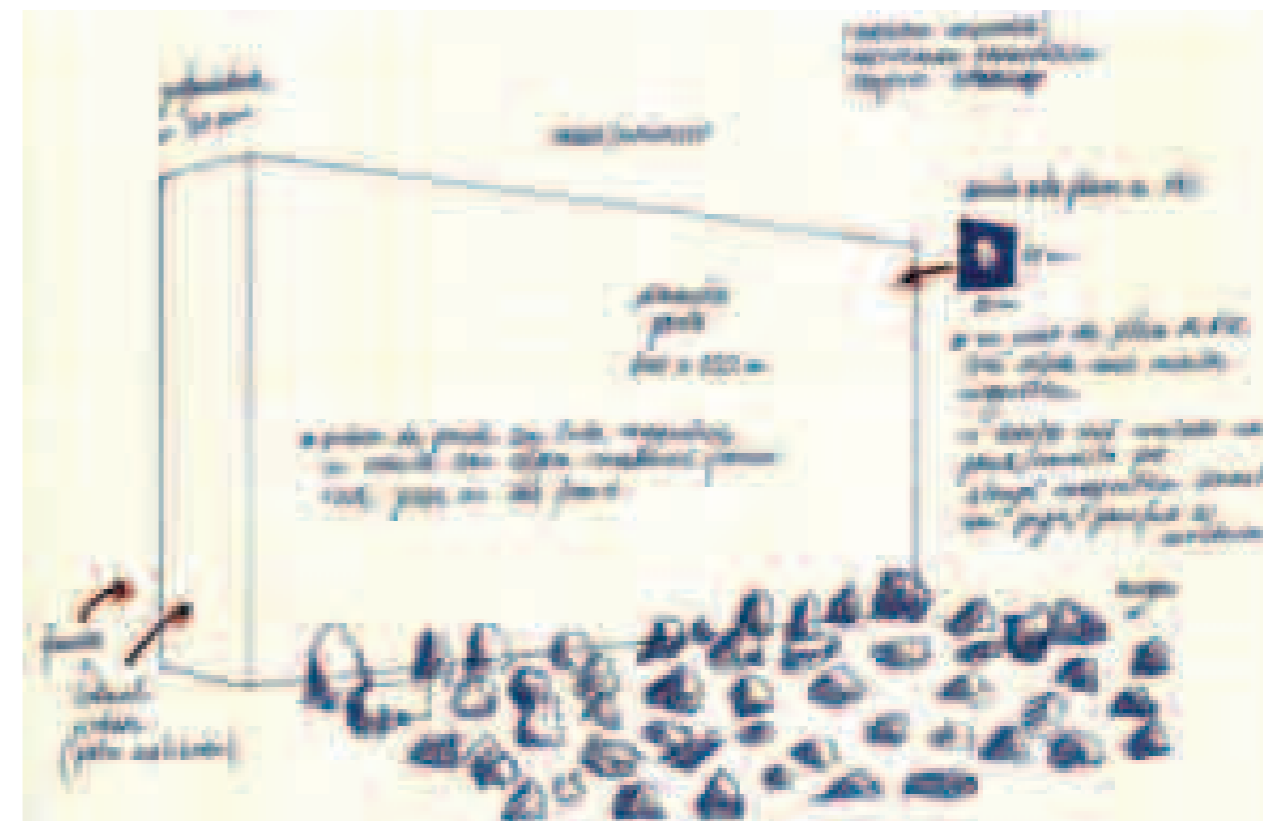
A.T.: Knowing your earlier work, I can recognise a socially engaged practice which is based on a deeper knowledge of people, their thoughts, their complaints, their dreams and their frustrations. I wonder how it is that you manage through your projects to engage with this socially complex area, connecting and disconnecting with different cultural and social conditions around the world?

O.K.: We work through open calls or open invitations. People come to our workshops or projects on their own initiative. In our *I love my job* project, for example, which deals with unresolved conflicts in the workplace, the participants really saw an opportunity for telling their stories of frustration and injustice to a wider public. The participants' fantasies of revenge are acted out, and for many of them this was a way of effectively resolving the conflict and putting it behind them.

In *People in white*, we asked patients in mental institutions to talk about their positive and negative experiences of doctors. It wasn't easy for people to speak at first, but when they realised that we were listening to the stories without judging them, they began to trust us. I think that's a simple way of getting people to involve themselves seriously: listening to them without judging them.

Marcelo Moscheta

São José do Rio Preto, Brasil, 1976. Vive em Campinas, Brasil.



Deslocando territórios: Projeto Uruguay. 2011. Projeto.

Moscheta é um grande viajante que, desde o início da sua carreira artística, no ano 2000, tem realizado instalações, desenhos e fotografias que nascem de seus deslocamentos por lugares remotos, onde vai juntando objetos que provêm da natureza e que ele reproduz por meio do desenho e da fotografia. Suas obras tentam localizar esses elementos geograficamente, sejam as localizações reais ou fictícias. Essa experiência de viajar e conviver em ambientes agrestes despertou seu interesse em retratar, por meio de suas obras, a memória de um lugar, elaborando um procedimento de classificação similar ao arqueológico. Entretanto, ainda quando suas instalações

incorporam e combinam a coleta de elementos com o desenho, a fotografia e a informação registrada, não existe nele um interesse de transformar a experiência em uma viagem de exploração científica, mas, sim, de questionar, por meio da arte, as fronteiras do território, da geografia e da física. Um fio condutor na obra de Moscheta é a grande fascinação que tem pela natureza, assim como a sua disposição aberta à viagem e à experiência da paisagem. Sua prática não pode ser classificada facilmente; poderíamos dizer que é uma mistura de observação científica e ficcional, *land art* e práticas orientadas pelo lugar.



Sem título. Grafite sobre PVC expandido.

Deslocando territórios: Projeto Uruguay (2011) foi um trajeto realizado pelo artista, como viajante solitário, ao final do mês de abril, pela zona fronteira do pampa, especificamente da Barra do Quaraí até Pelotas. Sua experiência reflete o resgate da memória da paisagem, por meio da coleta de rochas que posteriormente classificou e organizou. Sua exposição foi realizada na cidade de Pelotas, no Museu de Arte Leopoldo Gotuzo, durante os meses de julho e agosto.

ALEXIA TALA: Gostaria de pedir que você fizesse uma reflexão sobre o ato de coletar e deslocar pedras, que foi o assunto central no seu projeto *Deslocando territórios*, realizado no estado do Rio Grande do Sul e no Uruguai.

MARCELO MOSCHETA: O ato de coletar pedras de determinado local e transportá-las a outro é talvez um dos primeiros traços de civilização, momento no qual o homem entende-se transformador de seu espaço e, por conseguinte, possui o poder de interferir na criação.

Como um colecionador de objetos sem importância alguma, vou desenvolver uma ação de viajante que atravessa a Fronteira do Rio Grande do Sul / Uruguai em quase toda sua extensão e busca elementos presentes na paisagem local para servirem como própria representação daquele território.

Quando escolho uma pedra, marco sua localização exata de coleta e atravesso a fronteira trazendo-a de volta ao Brasil, seu deslocamento acentua a ideia de pertencimento

– o lugar onde estavam / o lugar onde estão – e de uma memória intrinsecamente depositada no interior de tais pedras, seu mineral constituinte, sua massa, suas características físicas, sua idade nos milênios que atravessou.

A.T.: Seu trabalho artístico, este em especial, se aproxima muito do arqueológico...

M.M.: Sim, o trabalho, nesse caso, assemelha-se ao do arqueólogo que recolhe, classifica e organiza a paisagem natural. Assim, procuro entender o lugar: o meu e o das próprias rochas, pois eu, quando estou em lado uruguaio me sinto mais brasileiro também. E dessa forma, trago o Uruguai para dentro do Brasil, pedaços que atravessam as fronteiras e se reorganizam segundo parâmetros outros que não a geologia, a geografia, a política ou a economia. Um país/lugar contido dentro de outro, representado nos futuros desenhos que se assemelham a fotografias como se fossem um catálogo da memória do lugar, uma memorabilia, uma reclassificação da paisagem onde os objetos carregam em si toda a informação possível do local de onde vieram.

Vejo a paisagem como um contraponto para medir a si mesma, um referencial externo que possa dar a exata medida do tamanho do eu. Ideia romântica que presta reverência às últimas grandes explorações do século XIX, onde os pólos do planeta e os cumes dos montes mais altos eram por certo, uma descoberta do lugar ao mesmo tempo que uma descoberta do limite próprio do homem. Minha relação com a paisagem repousa numa tentativa primeira de construir um



lugar ideal, uma imitação da natureza como retrato fiel das relações de perfeição e equilíbrio. Quero assim, abarcar todas as possibilidades de entender um local, não somente por meios sensíveis como o desenho ou a fotografia, mas através de formas racionais de se entender lugar: latitude, longitude, altitude, cálculos matemáticos e referências técnico/científicas. Os mistérios da força que age em segredo na natureza são recriados, por vezes de maneira brutal, outras, de forma delicada e quase imperceptível, num ato de compreender de maneira integral a matéria da qual somos formados.

Moscheta es un gran viajero que desde el principio de su carrera artística en el año 2000, ha realizado instalaciones, dibujos y fotografías que nacen de sus dislocaciones en lugares remotos, donde recolecta objetos que provienen de la naturaleza y les observa por medio del dibujo y la fotografía. Sus obras intentan localizar a estos elementos geográficamente, ya sean estas ubicaciones reales o ficcionales. Esta experiencia de viajar y convivir con entornos agrestes ha despertado su interés en retratar por medio de sus obras la memoria de un lugar, elaborando un procedimiento de clasificación similar al arqueológico. Sin embargo, aún cuando sus instalaciones incorporan y combinan la recolección de elementos junto al dibujo, la fotografía y la información catastrada, no existe en él un interés de transformar esta experiencia en un viaje de exploración científica, sino más bien de cuestionar por medio del arte las fronteras del territorio, la geografía y la física. Un hilo conductor en la obra de Moscheta es la gran fascinación que tiene por la naturaleza junto a su disposición abierta al viaje y a la experiencia del paisaje. Su praxis

no se puede clasificar fácilmente; podríamos decir que es una mezcla de observación científica y ficcional, *land art* y prácticas orientadas al lugar.

Dislocando territorios: Proyecto Uruguay (2011) es un trayecto como viajero solitario que el artista realizó a finales del mes de abril por la zona fronteriza de las Pampas, específicamente desde la Barra do Quaraí hasta Pelotas. Su experiencia refleja el rescate de la memoria del paisaje, por medio de la recolección de piedras que luego clasificó y organizó. Su exposición local se llevó a cabo en la Ciudad de Pelotas en el Museo de Arte Leopoldo Gotuzo, durante el mes de julio.

ALEXIA TALA: Quisiera pedirte que reflexionaras sobre el acto de recolectar y dislocar piedras, acto que fue el asunto central en tu proyecto *Dislocando territorios*, que realizaste en la localidad de Rio Grande do Sul y Uruguay.

MARCELO MOSCHETA: el acto de recolectar rocas de un determinado lugar y de transportarlas a otro es una de las primeras características de la civilización, momento en el cual el hombre se comprende como transformador de su espacio y, con eso, tiene el poder de interferir en la Creación.

Igual a un coleccionador de objetos sin importancia alguna, voy a desarrollar una acción de viajante que atraviesa la Frontera del Rio Grande do Sul/Uruguay en casi toda su extensión y busca elementos presentes en el paisaje local para servir como la propia representación de aquel territorio.

Cuando elijo una roca, marco la exacta localización de donde la recolecté y atravieso la frontera trayéndola de vuelta al Brasil, su dislocamiento acentúa la idea de pertenencia – el lugar en donde estaban/el lugar en donde están – y de una memoria intrínsecamente reposada en el interior de aquellas rocas, su mineral constituyente, su masa, sus características físicas, su edad en los milenios que atravesó.

A.T.: Tu trabajo artístico, en especial éste, se acerca mucho a lo arqueológico...

M.M.: Si, en este caso el trabajo se asemeja al de un arqueólogo que recolecta, clasifica y organiza el paisaje natural. Así, busco entender el Lugar: el mío y el de las propias rocas, pues yo, cuando estoy en el lado uruguayo me siento también más brasileño. Y de esa manera, traigo el Uruguay para dentro del Brasil, pedazos que atraviesan las fronteras y se reorganizan según otros parámetros que no los de la geología, la geografía, la política o la economía. Un país/lugar contenidos dentro de otro, representado en los futuros dibujos que se asemejan a las fotografías como si fueran un catálogo de la memoria del lugar, una *memorabilia*, una reclasificación del paisaje en donde los objetos cargan consigo toda la información posible del lugar en donde estuvieron.

Veo al paisaje como un contrapunto para medirse a sí mismo, un referente externo que pueda dar la exacta medida del tamaño del yo. Idea romántica que hace una reverencia a las últimas grandes exploraciones del siglo XIX, en donde los polos del planeta y las cumbres de las más altas montañas acertadamente eran un descubrimiento del lugar al mismo tiempo que un descubrimiento del límite propio del hombre. Mi relación con el paisaje reposa en el origen de una tentativa de construir un lugar ideal, una imitación de la naturaleza como fiel retrato de las relaciones de perfección y equilibrio. Quiero, de esta manera, alcanzar todas las posibilidades de entender un lugar, no solamente a través de medios sensibles como el dibujo o la fotografía, sino por intermedio de las formas racionales de entenderse Lugar: latitud, longitud, altitud, cálculos matemáticos y referencias técnico/científicas. Los misterios acerca de la fuerza que actúa en secreto en la naturaleza son recreados, a veces de manera brutal, otras, de manera delicada y casi imperceptible, en un acto de comprender la característica integral de la materia con la cual somos hechos.

Moscheta is a great traveller, and since the start of his artistic career in 2000 he has worked with installation, drawing and photographs arising out of journeys to distant places, where he assembles objects from nature and reproduces them through drawing and photography. His works attempt to locate these elements geographically in real or fictional locations. This experience of travelling and living in difficult environments stimulated his interest in depicting the memory of a place in his works, developing a classification procedure like that of an archaeologist. But even when his installations involve and combine elements like drawing, photography and recorded information, he is not interested in transforming the experience into a journey of scientific exploration, but rather in questioning the boundaries of territory, geography and physics through art. The common thread running through Moscheta's work is a great fascination for nature, together with his willingness to travel and experience the landscape. His practice cannot be classified simply: it might be termed a mixture of scientific and fictional observation, land art and site-oriented practices.

Deslocando territórios: Projeto Uruguay (2011) involved the artist

travelling a route along the pampa border region between Barra do Quaraí and Pelotas at the end of April. His experience reflects the recording of the memory of the landscape by collecting rocks which he later classified and organised. The exhibition took place in the Museu de Arte Leopoldo Gotuzo, in Pelotas in July.

ALEXIA TALA: I wonder if you could offer a reflection about the act of collecting and moving rocks, which was the main subject of your *Deslocando territórios*, project in Rio Grande do Sul and Uruguay.

MARCELO MOSCHETA: The act of collecting rocks from a particular place and taking them somewhere else is perhaps one of the first signs of civilisation, the moment when man understands himself as a transformer of his space and consequently with the power of intervening in Creation.

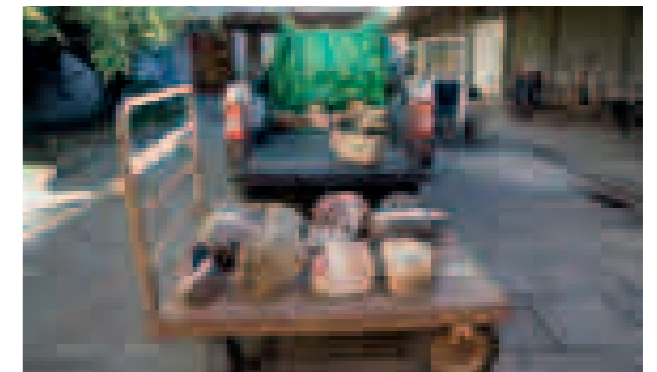
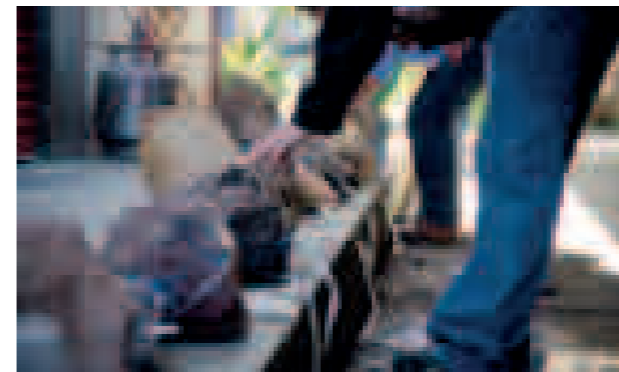
As a collector of objects without any importance, I operate as a traveller crossing almost the entire stretch of border between Rio Grande do Sul and Uruguay looking for elements in the local landscape which can serve as representation of that territory.

When I choose a rock, I mark the exact location of collection and cross the border to bring it back to Brazil, and its displacement accentuates the idea of belonging – the place where they were/ the place where they are – and a memory intrinsically embedded inside those rocks, in their mineral properties, their mass, their physical characteristics and their millennial age.

A.T.: Your artwork, particularly this piece, is very similar to that of an archaeologist...

M.M.: That's right. This work in particular is similar to an archaeologist collecting, classifying and organising the natural landscape. So that's how I try to understand the idea of Place: the rocks' and my own, because when I'm on the Uruguayan side I also feel more Brazilian. And so I bring Uruguay into Brazil, pieces that cross the border and are reorganised according to parameters other than geology, geography, politics or economy. A country/ place inside another, portrayed in the subsequent drawings which resemble photographs as a kind of catalogue of the memory of the place, *memorabilia*, the re-classification of the landscape where the objects contain all the possible information of the place they come from.

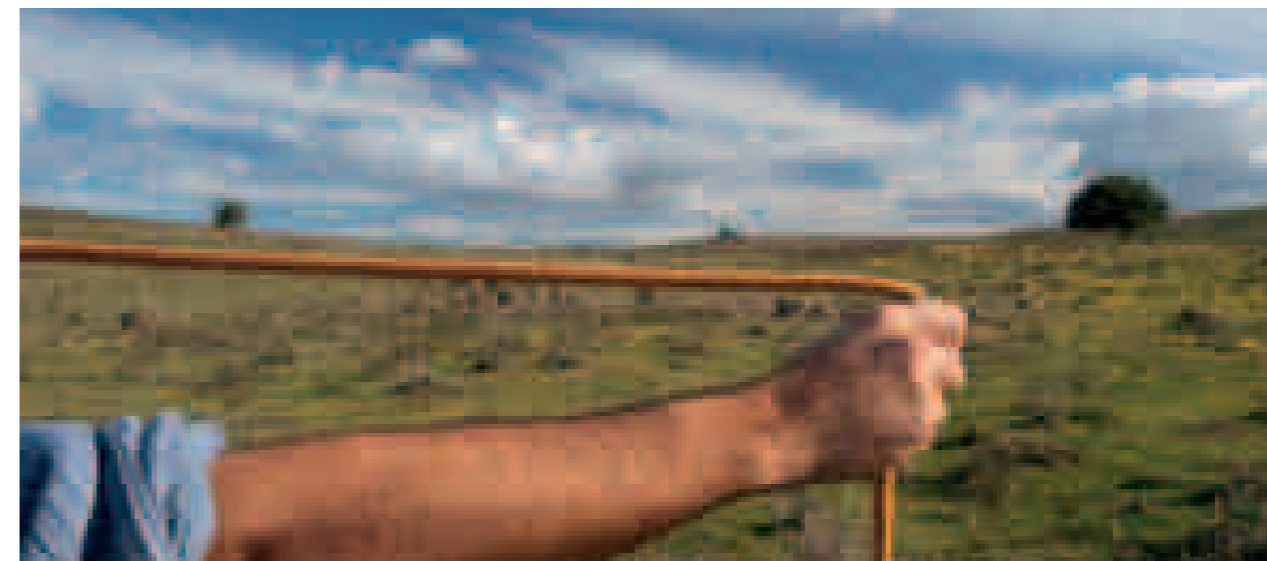
I see the landscape as a counterpoint for measuring oneself, an external reference that can provide the exact measure of my self. It's a romantic idea in admiration of the last great explorations of the 19th century, where the poles of the planet and the summits of the highest mountains were certainly both discovery of place and also discovery of the actual limits of man. My relationship with nature lies in an initial attempt at constructing an ideal place, and imitation of landscape as a faithful representation of the relationships of perfection and balance. So I therefore want to encompass all the possibilities of understanding a place, not just through sensitive media like drawing or photography, but also through rational ways of understanding Place: latitude, longitude, altitude, mathematical calculations and technical/scientific references. The mysteries of the secret forces of nature are recreated, sometimes quite roughly and at other times more delicately and almost imperceptibly, in an act of fully understanding the matter of which we are formed.



Fotos do processo criativo do artista durante sua estada na região dos Pampas. 2011.

Marcos Sari

Porto Alegre, Brasil, 1972. Vive em Porto Alegre.



Intervenção na paisagem. 2011. Foto: Fábio Del Re.

A paisagem na obra de Marcos Sari proporciona o marco criativo a partir do qual ele explora suas ideias, seus pensamentos e interesses artísticos. Seu trabalho emerge desse contato com a natureza e com a observação pictórica do artista imerso no *landscape*. A pintura e a geometria são o eixo condutor de sua forma de observação, propiciando ao artista a expansão e a transcrição a partir do campo da pintura e da sua forma de representação, até o ilimitado da paisagem. Sari relaciona as cores e os planos da paisagem, que aparecem refletidos tanto em seus cadernos de viagem quanto em suas instalações tridimensionais dentro de espaços expositivos, algo que não acontece em suas intervenções *in situ*. Estas são ações sutis, feitas com materiais do cotidiano, como fita para delimitar um espaço de grama ou uma mudança de cor em um poste para alinhá-lo com o horizonte através de uma fotografia. O artista é respeitoso com a paisagem, já que suas intervenções não permanecem nem agredem o entorno, pelo contrário, tentam preservá-lo sem alterar sua ordem natural. Em seus

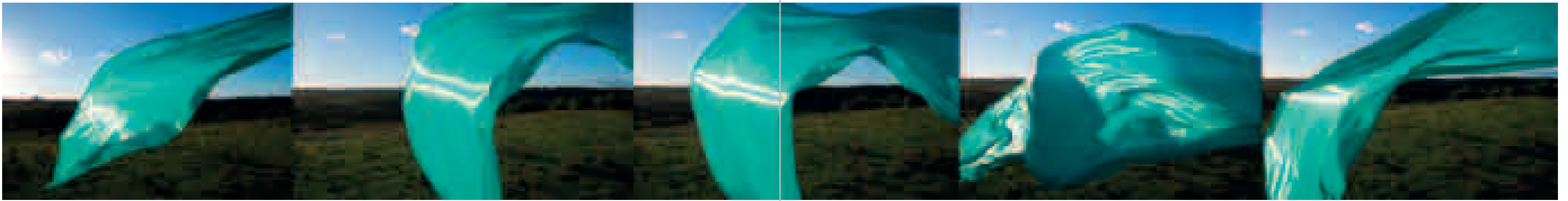
vídeos, Sari realiza ações miméticas, nas quais se somam a paisagem e a sua pessoa, que às vezes é visível, se perde e perde todo o protagonismo. Os resultados são produto de suas vivências, sendo a viagem e a intervenção o veículo para chegar à obra final.

A observação da paisagem na obra de Sari, desta vez, tomou lugar na região do pampa, onde o artista viajou, acampando na zona rural. Sari realizou diversas intervenções que foram gravadas por meio de fotografia e vídeo. Seus cadernos serviram para registrar suas reflexões pictóricas. O artista inaugurou uma mostra ao final do mês de maio no Espaço Cultural da Maya, na cidade de Bagé.

ALEXIA TALA: O que significa para você "a viagem"?

MARCOS SARI: A viagem sem si é o deslocamento que nos faz ver e estar noutra posição. Agrada-me pensar

Intervenção na paisagem. 2011. Foto: Fábio Del Re.



Intervenção na paisagem. 2011. Foto: Fábio Del Re.

que ao olharmos uma paisagem aí está a viagem, sem um movimento físico do corpo. “Neste caso, o olho é o transporte para este outro lugar.”

A.T.: Você tem a viagem completamente internalizada na sua prática artística, você costuma explorar territórios desconhecidos para deflagrar esses encontros silenciosos entre você e o lugar criando discretamente intervenções sem agredir a paisagem. Tendo a pensar essas suas intervenções como uma operação de expansão pictórica aplicada na paisagem onde a cor tem um papel fundamental. Você podia falar sobre isso?

M.S.: Sim isso está muito bem colocado na tua pergunta. Empleo a cor nas intervenções pelo desejo de me misturar à paisagem que, nestes casos, é o suporte para o trabalho. Podes observar que a cor está sempre relacionada à paisagem da intervenção. Às vezes essa cor vai se amalgamar com a paisagem de forma mais direta e noutras ela vai criar alguma diferença, mas que ainda assim é sutil. Como se esta pintura em um tempo e espaço definidos nos trouxesse uma nova nuance desta paisagem existente.

A.T.: Em que parâmetros foram baseadas as decisões para traçar o caminho que o levaria até a cidade de Bagé?

M.S.: O percurso se pretendia mais demorado até esta cidade que se situa na região do pampa no extremo sul do Brasil, mais precisamente a 60 km da fronteira com o Uruguai. Este deslocamento que durou três dias foi de intensa atividade no registro da paisagem, incursões em campos à beira da estrada para anotações variadas e ainda paradas em algumas cidades previamente escolhidas. Além disso, também fiz algumas paradas durante o trajeto em locais que poderiam ser interessantes como, por exemplo, uma região próxima ao povoado de Barro Vermelho entre as

ciudades de Cachoeira do Sul e Caçapava.

Procurei traçar o percurso com uma boa margem para derivações durante este caminho, com possibilidades para desvios e descobertas com a intenção de estabelecer uma relação mais aprofundada com o percurso.

A.T.: Muitos artistas costumam usar cadernos de viagem para esboçar, escrever, fazer anotações, ou usá-los como um diário de bordo para coleccionar a memorabilia coletada durante a viagem. Seus livros chamaram a minha atenção porque não continham uma única imagem; por outro lado, do jeito que você desenha ou captura suas observações, são sempre através de colagens de papéis coloridos colados às suas páginas. Como essas formas visuais representam a sua observação visual da paisagem?

M.S.: Com relação a estes cadernos e o quanto eles se ligam a uma observação da paisagem te afirmo que esta relação é indireta. Ou seja, ali – nas páginas – apresento intervenções sucessivas que muitas vezes tem uma sequência no próprio caderno e há algumas interrupções também. Eles não foram feitos a partir de uma observação específica de paisagem e sim a partir da soma de experiências da minha produção e de todas as referências e pensamentos que tenho para esta produção, sendo a observação da paisagem uma destas. Eles são cadernos de apontamentos que podem até trazer novas direções para a obra.

El paisaje en la obra de Marcos Sari provee el marco creativo desde donde él explora sus ideas, pensamientos e intereses artísticos. Su trabajo emerge de ese contacto con la naturaleza y con la observación pictórica del artista inmerso en el *landscape*. La pintura y la geometría son el eje conductor de su manera de observación,

propiciando en el artista la expansión y transcripción desde el campo de la pintura y su forma de representación, hacia lo ilimitado del paisaje. Sari relaciona los colores y los planos del paisaje, los que se ven reflejados tanto en sus cuadernos de viaje como en sus instalaciones tridimensionales dentro de espacios expositivos, no así en sus intervenciones *in situ*, que son acciones sutiles hechas con materiales del cotidiano como cinta para delimitar un espacio de pasto o un cambio de color en un poste para alinearlo con el horizonte a través de una fotografía. El artista es respetuoso con el paisaje, ya que sus intervenciones no permanecen ni agreden el entorno, sino que intentan preservarlo sin alterar su orden natural. En sus videos, Sari realiza acciones miméticas donde se suma al paisaje y su persona, que a veces es visible, se pierde en él y no tiene protagonismo alguno. Los resultados son producto de sus vivencias, siendo el viaje y la intervención el vehículo para llegar a la obra final.

La observación del paisaje en la obra de Sari esta vez tomó lugar en la región de las pampas gauchas, donde el artista viajó y acampó en zona rural, el artista realizó diversas intervenciones que fueron registradas por medio de fotografía y video, sus cuadernos sirvieron como contenedor de sus reflexiones pictóricas. Sari inauguró una muestra a finales del mes de mayo en el Espaço Cultural da Maya en la ciudad de Bagé.

ALEXIA TALA: ¿Qué es para ti “el viaje”?

MARCOS SARI: El viaje en si es el desplazamiento que nos hace ver y estar en otra posición. Me agrada pensar que al observar un paisaje allí se encuentra el viaje, sin algún tipo de movimiento físico del cuerpo. “En esta caso, el ojo es el transporte para este otro lugar.”

A.T.: Tú tienes completamente internalizado el viaje en tu práctica artística, acostumbrabas explorar territorios desconocidos que motivan encuentros silenciosos entre tú y el lugar, creando discretas intervenciones sin agredir el paisaje. Reflexionando sobre esas intervenciones, yo diría que son una operación de expansión pictórica aplicada al paisaje, donde el color tiene un papel fundamental. ¿Podrías hablar sobre eso?

M.S.: Sí, eso está muy bien planteado en tu pregunta. Empleo los colores en las intervenciones por el deseo de mezclarme al paisaje que en estos casos es el soporte para el trabajo. Pudes observar que el color está siempre relacionado a la intervención del paisaje. A veces, ese color se amalgama con el paisaje de manera más directa y en otras el creará alguna diferencia, pero aún así, es sutil. Como si

esta pintura, en un tiempo y en un espacio definidos, nos trajera un nuevo matiz de este paisaje existente.

A.T.: Bajo que parámetros fue la toma de decisiones para trazar el camino que te llevaría hasta la ciudad de Bagé?

M.S.: El recorrido se pretendía más demorado hasta la ciudad que se localiza en la región del pampa al extremo sur del Brasil, más precisamente a 60 kilómetros de la frontera con el Uruguay. Este trayecto que duró tres días fue de intensa actividad en relación al registro del paisaje, incursiones en campos al borde de las rutas para tomar diversas anotaciones y para realizar paradas en algunas ciudades elegidas previamente. Además de eso, también hice algunas paradas durante el trayecto en lugares que podrían ser interesantes como, por ejemplo, una región pampeana próxima al pueblo de Barro Vermelho entre las ciudades de Cachoeira do Sul y Caçapava.

Intenté realizar el trayecto con un buen margen de tiempo para poder realizar algunos desvíos durante el camino, que podrían derivar en descubrimientos, con la intención de establecer una relación más profunda con el recorrido.

A.T.: Muchos artistas usan cuadernos de viaje para esbozar, escribir, hacer anotaciones, o usarlos como un diario para coleccionar la memorabilia recolectada durante el viaje. Tus libros me llamaron la atención porque no contenían ni una sola imagen ni ninguna palabra; por otro lado, la manera como dibujas o capturas tus observaciones, son siempre a través de collages de papeles coloridos pegados en tus páginas. ¿Cómo esas formas representan la observación visual del paisaje?

M.S.: En relación a estos cuadernos y como ellos se unen a una observación del paisaje, te afirmo que esta relación es indirecta. O sea, allí – en las páginas – presento intervenciones sucesivas que muchas veces tienen una secuencia en el propio cuaderno y existen también algunas interrupciones. Ellos no fueron hechos a partir de una observación específica del paisaje, sino a partir de la adición de experiencias de mi producción y de todas las referencias y pensamientos que tengo para esta producción, siendo la observación del paisaje una de ellas. Estos son cuadernos de anotaciones que hasta pueden traer nuevas direcciones para la obra.



Série Arquitetura do Dono de Casa. 2011. Fotografia.

Landscape in Marcos Sari's work provides the creative marker from which he explores his ideas, thoughts and artistic interests. His work emerges out of contact with nature and the artist's pictorial observation immersed in landscape. Painting and geometry are the guiding threads of his way of seeing, allowing the artist to expand and transcribe from the field of painting and its form of representation to the unbounded landscape. Sari relates the colours and planes of landscape, which are reflected both in his travel notebooks and his three-dimensional installations in exhibition spaces, but does not happen in his *in situ* interventions. These involve subtle actions with everyday materials, such as tape to define an area of grass, or changing the colour of a post to align it with the horizon using photography. The artist respects the landscape, so that his interventions do not remain or damage the surroundings, but on the contrary try to preserve it without changing its natural order. In his videos, Sari carries out actions in which he merges with the landscape, sometimes visible, sometimes disappearing and losing all character. The results are the product of his experience, with the journey and the intervention as a vehicle for achieving the finished work.

Sari's observation of the landscape for his work took place this time in the pampa region, where the artist travelled and camped in the countryside. Sari made a series of interventions which were recorded using photography and video, registering his pictorial reflections in notebooks. An exhibition of the artist's work opened at the end of May at Espaço Cultural da Maya, in Bagé.

ALEXIA TALA: What does "travel" mean to you?

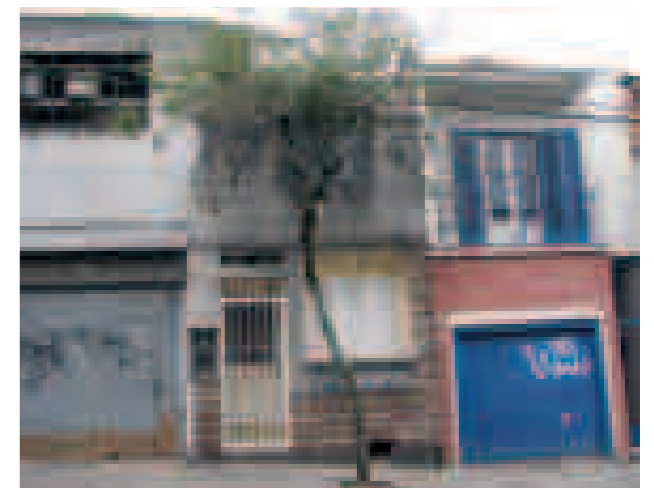
MARCOS SARI: Travel in itself involves movement which allows us to see and be in a different position. I like to think that looking at landscape is in itself a journey, without the physical movement of the body. "In this case, the eye is what transports us to that other place."

A.T.: Travel is completely internalised in your art practice, you tend to explore unknown territories to trigger those silent encounters between yourself and the place, making discreet interventions without harming the landscape. I think of these interventions as an act of pictorial expansion applied to landscape in which colour plays a key role. Could you say something about that?

M.S.: Yes, you put that very well. I use colour in the interventions out



Série Arquitetura do Dono de Casa. 2011. Fotografia.



of a desire to merge with the landscape which in these cases is the support for the work. You can see that the colour is always related to the landscape of the intervention. Sometimes this colour will merge more directly with the landscape and at other times it will create some kind of difference, but which is still subtle. It's as if this painting in a defined time and space brings a new nuance to the existing landscape.

A.T.: How did you decide which route to take to Bagé?

M.S.: The town lies in the pampa region of the far south of Brazil, 60 km from the Uruguayan border, and I intended the route to be quite slow. The journey took three days and involved intensive activities of recording the landscape, making detours into fields by the roadside to take notes and visits to some towns that had been chosen beforehand. I also stopped at various places en route, which might have been interesting, such as the Barro Vermelho region between the towns of Cachoeira do Sul and Caçapava.

I tried to plan the journey with plenty of time for detours along the way, allowing for other discoveries, with the aim of establishing a deeper relationship with the route.

A.T.: Many artists often use travel notebooks for sketching, writing, making notes or using them as a travel diary for assembling memorabilia collected during the trip. But your books caught my attention because they don't contain one single image, instead you draw or record your observations always by using collage of coloured paper on the pages. How do these visual forms represent your visual observation of the landscape?

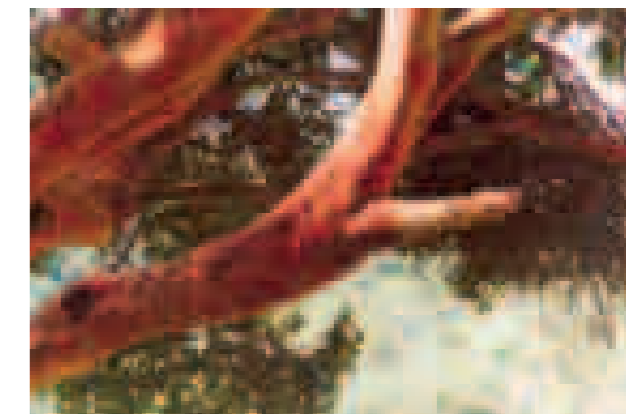
M.S.: In terms of the relationship between these notebooks and observation of the landscape, I'd say that it's an indirect relationship. In that the pages contain successive interventions which often have a sequence in the notebook, and there are also some interruptions. They weren't made based on specific observation of the landscape but rather based on the sum of all the experiences in my work and all my references and thoughts about that work, of which observation of the landscape is one. They are notebooks that might be able to introduce new directions for the work.

María Elvira Escallón

Londres, Inglaterra, 1954. Vive em Bogotá, Colômbia.



Nuevas flores [Novas flores]. 2003/2007. Intervenção na paisagem.



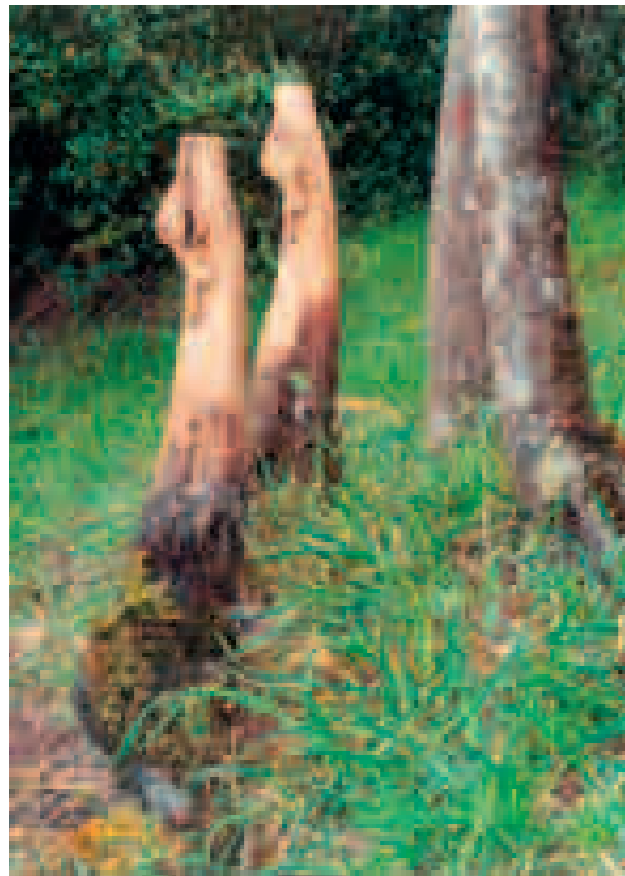
A aproximação da arte para Escallón vem de seu interesse pela memória, pelo patrimônio, pela natureza e pela cultura. Suas obras, algumas vezes simples intervenções, questionam as formas visuais dos espaços interiores, tanto os de exibição quanto os urbanos, e expõem cruamente lugares esquecidos ou descuidados pela negligência do Estado. Seus projetos são o resultado de pesquisar e observar atentamente o ambiente, que a artista resolve com obras *site-specific* através de diversos meios, como esculturas, instalações e fotografias. Sua crítica foi expandida também para a crise do sistema de saúde pública, evidenciada por meio de intervenções em hospitais que já foram destaque do serviço público de saúde, estando completamente equipados, e que têm sido abandonados e esquecidos. Por outro lado, sua prática insere-se em um contexto interativo e vital, em que sua pesquisa estende-se a outros campos e começa a trabalhar a arte em colaboração com a botânica, a arquitetura e o artesanato. Desenvolve obras vivas, realizando intervenções sobre espécies de flora nativa, misturando conhecimentos de botânica e elementos extraídos da arquitetura colonial local herdada, que se formalizam no trabalho manual. Seus processos são documentados, ao longo do tempo, dada a condição natural de que provêm.

Nuevas flores del sur [Novas flores do sul] (2011) expõe fotografias das intervenções realizadas durante viagem pela região das Missões. A artista entalha em espécies nativas da flora da região, com o auxílio do entalhador local José Herter, ligando os processos de colonização-evangelização e fusão dos jesuítas em comunidades guaranis.

ALEXIA TALA: De que forma você enxerga o ato de viajar?

MARÍA ELVIRA ESCALLÓN: O conto de Anderson, no qual três irmãos, um belo dia, saem de viagem, cada um por seu caminho, para “tentar a sorte”, influenciou desde sempre o modo como eu vejo as viagens. Deixou fixa em mim a ideia de que a viagem traz a possibilidade de encontros especiais, possibilidades que se apresentam com um disfarce às vezes muito pouco promissor. Na história, um mendigo ou uma anciã se aproximam do viajante para pedir-lhe um favor, algo que requer um esforço incomum, ou seja, que de algum modo o desvie de seu plano imediato. A oportunidade chega para todos, mas nem todos têm a receptividade para acolher o encontro. No conto, o irmão mais novo, talvez menos apressado ou rígido quanto a prosseguir seu

Nuevas flores del sur [Novas flores do sul]. 2011. Impressão digital. Entalhe sobre árvore Timbaúva.



Nuevas floras [Novas floras]. 2003/2007. Intervenção na paisagem.

caminho, é quem atende ao pedido do estranho, abrindo assim um espaço ao imprevisível.

A.T.: Se realizássemos um mapeamento conceitual do que tem sido a arte até hoje, notaríamos a mudança do artista contemporâneo das últimas décadas, no que diz respeito às motivações que guiaram sua produção. Veríamos como suas práticas expandiram-se para projetos focados em questões sociais e ecológicas. Como você pensa que foi o seu processo para chegar nesse tipo de prática orientada ao “lugar”? Como diria que a sua produção saiu do ateliê para esses novos espaços?

M.E.E.: Tudo começou em 1997, quando nós, artistas, fomos convidados a montar a obra do Salão Regional de Artes Visuais na estação de trens de Bogotá, fora de serviço havia muitos anos. O estado da estação era realmente impressionante pela incongruência de estar prostrado na paralisia e no abandono mais extremo – um lugar que foi o coração de um poderoso sistema de transportes que articulou boa parte do país com a capital. Entendi que o que

eu poderia apontar, a partir do meu trabalho, era exatamente essa fricção que existia naquele lugar, que nos era proposto para utilizar como pano de fundo.

Coloquei, então, um grande vidro do piso ao teto, bloqueando a passagem de um corredor comprido e não permiti que esse espaço fosse tocado, pisado e limpo. O visitante aproximava-se e via esse lugar como uma vitrine – e o que via em seu interior contrastava com tudo que tinha ao redor, que havia sido completamente pintado e arrumado para a exposição. A partir desse momento, tenho trabalhado frequentemente nesse sentido, fazendo instalações ou trabalhos escultóricos efêmeros em diferentes lugares, alguns deles inacessíveis. As intervenções sobrevivem em fotografias; relacionam-se ao estabelecer contato com o que está contido no próprio lugar, que fica na nossa frente sem que percebamos e na procura de uma intervenção que se espera sutil (embora nem sempre tenha sido assim), que o torne perceptível.

A.T.: Falando especificamente de seu projeto em *Cadernos de Viagem...*

M.E.E.: Viajarei para a região dos Sete Povos das Missões, onde se preservam as ruínas das reduções jesuítas. Tenho uma série de coordenadas para retomar um projeto de intervenção em árvores nativas que inicié há vários anos na Colômbia e depois continuei na Inglaterra. Entretanto, sei que será a exposição no espaço que determinará, em definitivo, como será feito (e, inclusive, se será feito) um trabalho nesse sentido. Antes da viagem pela rota missionária, visitei experientes jardineiros e observei-os fazer enxertos. Observei os misteriosos desenhos de frades botânicos e até os redesenhei. Li trechos da *Utopia*, de Thomas More, pois, segundo se diz, inspirou os jesuítas na concepção dessas Missões. Também procurei informações a respeito de uma dimensão que os índios Guaranis chamaram, parece que desde sempre, de “a terra sem mal”.

El acercamiento al arte para Escallón viene de su interés por la memoria, el patrimonio, la naturaleza y la cultura. Sus obras, algunas veces sencillas intervenciones, cuestionan las formas visuales de los espacios interiores tanto de exhibición como los urbanos y exponen crudamente, sitios olvidados o descuidados por la negligencia del estado. Sus proyectos son el resultado de investigar y observar con detención el entorno, en el que la artista resuelve con obras *site-specific* a través de diversos medios como esculturas, instalaciones y fotografías. Su crítica se ha expandido también, hacia



Nuevas floras del sur [Novas floras do sul]. 2011. Impressão digital. Entalhe sobre árvore Canelo.

la crisis del sistema de salud pública, evidenciada por medio de intervenciones en hospitales que, siendo hitos del servicio público de salud y estando completamente dotados, han sido abandonados y dejados en el olvido. Por otra parte, su práctica se inserta en un contexto interactivo y vital, donde su investigación se ha expandido a otros campos y comienza a trabajar el arte en colaboración con la botánica, la arquitectura y la artesanía. Desarrolla obras vivientes realizando intervenciones sobre especies de flora nativa, en cuya praxis mezcla conocimientos de botánica y elementos extraídos de la arquitectura colonial local heredada que se formalizan en el trabajo manual. Dichos procesos son documentados a lo largo del tiempo, dada la condición natural de la que provienen.

Nuevas floras del sur (2011) exhibe fotografías de las intervenciones realizadas durante un viaje por la región de Missões. Usando especies nativas de la flora de la región, la artista realiza tallas, con la asistencia del ebanista y restaurador José Herter, conectando los procesos de colonización-evangelización y fusión de los Jesuitas en comunidades guaraníes.

ALEXIA TALA: ¿De que manera ves tú el acto de viajar?

MARIA ELVIRA ESCALLÓN: El cuento de Anderson de los tres hermanos que un buen día salen de viaje, cada cual por su lado a “probar fortuna”, ha afectado desde siempre el modo como veo los viajes. Dejó fija la idea de que el viaje trae la posibilidad de encuentros especiales, posibilidades que se presentan bajo un disfraz a veces muy poco prometedor. Un vagabundo o una anciana, se acercan al viajero a pedirle un favor, algo que requiere de un esfuerzo inusual, es decir que de algún modo se desvíe de su

plan inmediato. La ocasión llega para todos, pero no todos tienen la receptividad para acoger el encuentro. En el cuento, es el hermano más joven, quizás menos apurado o rígido en cuanto a proseguir su ruta, el que atiende la petición del extraño abriendo así un espacio a lo imprevisible.

A.T.: Si realizáramos una cartografía conceptual de lo que ha sido el arte hasta hoy, notaríamos el cambio del artista contemporáneo de las últimas décadas, con respecto a las motivaciones que han guiado su producción. Veríamos como sus prácticas se han expandido hacia proyectos enfocados a lo social y lo ecológico. ¿Cómo crees que fue tu proceso para llegar a este tipo de práctica orientada al “lugar”? ¿Cómo dirías que tu producción salió del taller hacia estos nuevos espacios?

M.E.E.: Todo empezó en el año 1997 cuando a los artistas se nos invitó a montar la obra del Salón Regional de Artes visuales en la Estación de Tren de Bogotá, fuera de uso ya hacía muchos años. Era impresionante el estado de la Estación misma, por la incongruencia de encontrar postrado en la parálisis y en el abandono más extremo un lugar que fue el corazón de un poderoso sistema de transportes que articuló buena parte del país con la capital. Entendí que era precisamente esa fricción existente en ese lugar que se nos proponía que utilizáramos como fondo, lo que podía señalar a partir de mi trabajo.

Coloqué entonces un gran vidrio de piso a techo bloqueando el paso de un largo corredor y no permití que el espacio detrás de este fuera tocado, pisado, ni limpiado. El visitante se acercaba a ver este panorama como a una vitrina y lo que veía en su interior contrastaba



Nuevas flores del sur [Novas flores do sul]. 2011. Impressão digital. Entalhe sobre árvore Figueira.

con todo lo que lo rodeaba que había sido completamente pintado y arreglado para la exposición. Desde entonces he trabajado en varias ocasiones en ese sentido, haciendo instalaciones o trabajos escultóricos efímeros en diferentes lugares algunos de ellos, inaccesibles. Las intervenciones sobreviven por fotografía. Se relacionan con establecer contacto con lo que está contenido en el lugar mismo, reposa allí frente a nosotros sin que lo notemos y en buscar una intervención ojalá sutil (aunque no siempre lo ha sido), que lo haga perceptible.

A.T.: Hablando específicamente de tu proyecto en *Cuadernos de Viaje*...

M.E.E.: Viajaré a la zona de los Siete Pueblos Misioneros donde se preservan las ruinas de las reducciones jesuitas. Tengo una serie de coordenadas para retomar un proyecto de intervención en árboles nativos que inicié hace varios años en Colombia y después seguí en Inglaterra. Sin embargo, sé que será el exponerse al lugar lo que dictará en últimas el cómo y aún, si se trabajará en este sentido. Antes del viaje por la ruta misionera he visitado jardineros expertos y los he observado hacer injertos. He mirado los misteriosos dibujos

de frailes botánicos y hasta los he redibujado. He leído partes de la Utopía de Tomás Moro, pues según se dice, inspiró a los jesuitas en la concepción de estas misiones. También, he buscado información acerca de una dimensión que los Indios Guaraníes han llamado, parece que desde siempre, "la tierra sin mal".

Escallón's approach to art comes from her interest in memory, heritage, nature and culture. Her works are sometimes simple interventions questioning the visual form of internal spaces, both exhibition spaces and urban ones, to starkly reveal places that have been forgotten or neglected by the state. Her projects result from careful observation and research of the environment, developing into site-specific works in various media, such as sculpture, installation and photography. Her criticism also extends into the crisis of the public health system, demonstrated through interventions in outstanding, fully equipped public hospitals,

which have been abandoned and forgotten. On the other hand, her practice fits into an interactive and living context in which her research extends into other fields and uses art in combination with botany, architecture and craft. She produces living works, making interventions with native plant species, mixing knowledge from botany and elements taken from the local colonial architecture, which are formalised in manual work. These processes are documented over time, due to the natural conditions from which they arise.

Nuevas Flores del Sur (2011) is an exhibition of photographs of interventions made during a journey in the Missions region. The artist made carvings onto native species of flora from the region, with the assistance of the local carver and restorer José Herter, connecting the processes of colonisation-evangelisation and the merger between Jesuits and Guarani communities.

ALEXIA TALA: How do you see the act of travel?

MARÍA ELVIRA ESCALLÓN: Andersen's tale of three brothers who one day leave for a journey, each taking their own route to "try their luck", has always influenced the way I see travel. It fixed an idea in my mind that travel introduces the possibility of special encounters, possibilities that sometimes arise in unpromising circumstances. The story goes that a tramp or an old woman approached the traveller to ask a favour, something that requires great effort or some deviation from the original plan. Each one is given the opportunity, but they are not all receptive enough to welcome the encounter. The story tells that the youngest brother, who is perhaps in the least hurry or less strict about following the route, is the one who responds to the strange request, thus making room for the unpredictable.

A.T.: If we made a conceptual cartography of art until now, we would notice a change in the contemporary artist in recent decades, in terms of the motivation behind the work. We would see how practices have expanded towards projects focused on social and ecological issues. How would you describe your process of arriving at this kind of practice focused on the "place"? How would you say your work moved out of the studio and into these new spaces?

M.E.E.: That all began in 1997 when I was a part of a group of artists invited to show work in the Regional Visual Art Salon in Bogota railway station, which had been disused for many years. The station was really impressive, due to being in a state of paralysis and extreme disrepair – it's a place that was once the heart of a powerful transport system which connected a large part of the country with the capital. I felt that what I could indicate through my work was precisely that friction that existed in the place that had been offered as a background for the work.

So I put a huge pane of glass from floor to ceiling, blocking the entrance to a long corridor, preventing the space from being touched, walked on and clean. The visitor approached the place as if it were a showcase – with what was inside contrasting with everything around it, which had all been painted and tidied up for the exhibition. I've often worked along those lines since then, making installations or temporary sculptural works in different places, some of which are inaccessible. The interventions survive in photographs; relating together through contact with what is

contained in the place itself, which is there in front of us without us noticing and in an intervention that hopefully in a subtle way (although that's not always the case), makes it perceptible.

A.T.: In the specific case of your project for *Travel Notebooks*...

M.E.E.: I'm going to the Sete Povos das Missões region, where there are many ruined Jesuit missions. I have a series of coordinates for returning to a project of intervention on native trees that I began a few years ago in Colombia and then continued in England. But I know that the exhibition in the space is what will determine it definitively, how a work along these lines will be done (and even if it will be done). Before travelling the Missions route, I visited some experienced gardeners and watched them grafting plants. I looked at the strange drawings by botanist Friars, and even redrew some of them. I read parts of Thomas More's *Utopia*, which they say inspired the idea behind the Jesuit Missions. I also looked for information about a dimension that it seems the Guarani have always called "the land of no evil".

Mateo López

Bogotá, Colômbia, 1978. Vive em Bogotá.



Notas de campo. 2011. Desenho e escultura em papel. 8 x 14,8 x 21 cm. Foto: Fábio Del Re.

O desenho é o que move toda a prática artística de López. Para ele não há uma definição certa, já que o internaliza como sua maneira de explorar o mundo e representá-lo. Seu desenho não consiste somente em traçar com um lápis algo sobre o papel; implica gerenciar e desenvolver ideias, elaborar pensamentos, provar e refletir acerca de seus próprios limites. Em sua obra, o desenho é explorado, libertado de suas amarras e ampliado em suas possibilidades.

Através de sua prática, o artista evidencia seu próprio acontecer diante do papel. Parte de seu interesse artístico tem se associado a projetos que incorporam o ato de viajar, em que a realidade desses deslocamentos e da experiência vivida adquirem forma e testemunho através de anotações, desenhos e maquetes, transformando a prática do desenho em linguagem e registro. Seu trabalho desenvolve-se de maneira processual e suas instalações, muitas vezes,

transparecem isso ao incluir, como parte da montagem da obra, os objetos reais que utiliza para criá-la. Nesse sentido, o artista também propõe mexer com esses dispositivos criando outros, que são uma mimese da realidade, feitos com lápis e papel, que inclusive conseguem confundir o espectador. López reflete sobre o valor do desenho como texto. “Ler e observar são a mesma coisa?” É o que se pergunta o artista.

Durante os primeiros dias de junho, López começou um caminho cujo destino final foi a cidade de Ilópolis. Por meio de anotações, de desenhos e da coleta de pequenos objetos, o artista traduziu sua experiência de viagem. Sua grande capacidade de observação e destreza no desenho junto às referências históricas da cidade desencadearam o processo criativo para sua obra final. Mateo López realizou uma série de atividades com a comunidade local e uma mostra no Museu do Pão, durante o mês de junho.

Notas de campo. 2011. Intervenção na fachada. Pintura esmalte sobre tela. 35 x 25 cm cada. Foto: Fábio Del Re.

ALEXIA TALA: Todos os artistas contemporâneos têm um assunto que mobiliza sua produção artística. No seu caso, o que mobiliza seu interesse para criar? Capturar a realidade por meio do desenho, a realização manual da obra ou algum outro motivo?

MATEO LÓPEZ: Acho que o mais interessante é a prática do desenho, os questionamentos que ele propõe entre representação, espaço e escrita. O desenho é milenar, existem vários textos que brigam pela definição mais acertada do desenho, as pessoas querem aprendê-lo e dominá-lo.

Para mim, cada desenho é uma prova, tentativa e erro. Acredito que a maneira mais prática de falar sobre o desenho é por meio dele mesmo.

A.T.: A maioria das pessoas costuma guardar suas experiências de viagem através da fotografia. No seu caso, sabe-se que a sua forma de capturar o mundo é por meio do desenho, uma vez que é um artista com uma capacidade especial em tal técnica. Pergunto-me se, ao sair de viagem, o ato de desenhar se transforma em uma forma de retratar o visto ou o visto é a motivação e a inspiração para desenhar outras coisas? Então, como você mostra sua experiência de viagem sem o uso da fotografia?

M.L.: Para mim, são as duas coisas mencionadas na tua pergunta. Penso no desenho como uma forma de anotar essas coisas que a gente vai encontrando, que vê, lê, escuta ou fala. A gente faz anotações ou guarda lembranças de um lugar. Da mesma forma, essas coisas vistas são uma motivação para ver outras e desenhar mais coisas.

Ao viajar para um lugar que você não conhece existe uma sensação de estranhamento. Todo o tempo você se faz perguntas, converte o tipo de moeda, faz associações de como é a natureza aqui ou lá (no seu lugar de origem), como se enxerga o céu, como é a geografia, o clima, a cidade, as pessoas, encontra uma fruta que não conhece e a associa com o sabor e com a forma de outra, faz a tentativa de traduzir as palavras e as coisas.

É interessante esse estado de descoberta, você está atento e se faz muitas perguntas. Escreve um nome, uma palavra, uma frase, faz um rascunho ou, se dá tempo, faz um desenho detalhado.

Na verdade, gosto também de fazer fotos. Vídeos, eu fiz poucos, dependendo do propósito do trabalho. Acredito que

fazer fotos ou vídeos numa viagem é como fazer anotações num caderno... Creio que, agora, existam várias ferramentas para realizar cartografias ou viagens: foto, vídeo, som, GPS, *Google Maps* etc. Pois bem, o que fazer com isso depois, cada um resolve.

El dibujo es lo que mueve toda la práctica artística de López, para él no hay una definición acertada ya que lo internaliza como su manera de explorar el mundo y representarlo. Su dibujo no consiste sólo en trazar con un lápiz algo sobre el papel, sino que implica gestionar y desarrollar ideas, elaborar pensamientos, probar y reflexionar acerca de sus propios límites. En su obra, el dibujo es explorado, es ampliado y desatado en sus posibilidades; a través de su práctica el artista pone en evidencia su propio acontecer frente al papel. Parte de su interés artístico ha estado asociado a proyectos que incorporan el acto de viajar, donde la realidad de estas dislocaciones y la experiencia vivida toman forma y testimonio a través de las anotaciones, dibujos y maquetas, transformando la práctica del dibujo en lenguaje y registro. Su trabajo se desarrolla de manera procesual y sus instalaciones muchas veces dejan ver esto al incluir como parte del montaje de la obra, los objetos reales que utiliza para crearla. En este sentido, el artista también propone jugar con estos dispositivos creando otros que son una mimesis de la realidad hechos con lápiz y papel, que incluso logran confundir al espectador. López reflexiona sobre el valor del dibujo como texto, "¿Leer y observar son lo mismo?" se cuestiona el artista.

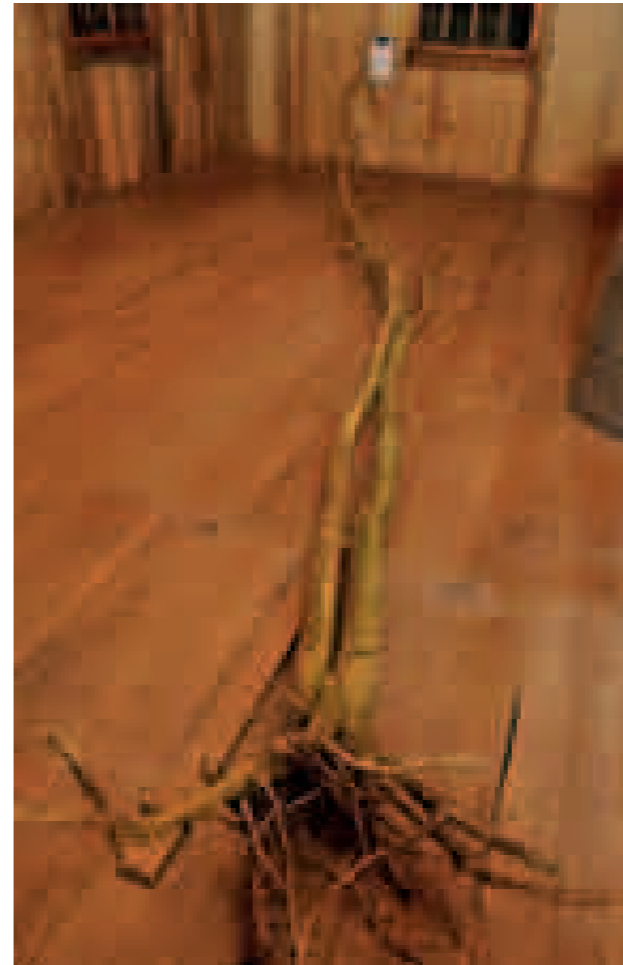
Durante los primeros días de junio López inició un recorrido cuyo destino final fue la ciudad de Ilópolis. A través de anotaciones, dibujos y recolecciones de pequeños objetos, el artista plasmó su experiencia de viaje. Su gran capacidad de observación y destreza en el dibujo junto a las referencias históricas de la ciudad desencadenaron el proceso creativo para su obra final. Mateo López realizó una serie de actividades con la comunidad local y una muestra en el Museo del Pan durante el mes de Junio.

ALEXIA TALA: Todos los artistas contemporâneos tienen un asunto que mueve su producción artística. En tu caso ¿cuál sería ese asunto que mueve tu interés por crear: capturar la realidad a través del dibujo, la manualidad del hacer u otro?

MATEO LÓPEZ: Creo que lo que más me interesa es la práctica del dibujo, las interrogantes que propone entre representación, espacio y escritura. El dibujo es milenario, existen varios textos que pelean por la definición más acertada del dibujo, la gente quiere aprenderlo y dominarlo.

Para mí cada dibujo es un ensayo, prueba y error, creo que la manera más práctica de hablar sobre el dibujo es a través del mismo.

A.T.: La mayoría de las personas suelen guardar sus experiencias de viaje por medio de la fotografía. En tu caso como artista con una capacidad especial por el dibujo se que tu manera de capturar el mundo es a través de él. Me pregunto si al estar de viaje: ¿el acto de dibujar se transforma en una forma de retratar



Notas de campo. 2011. Escultura-lápiz em galho de árvore.

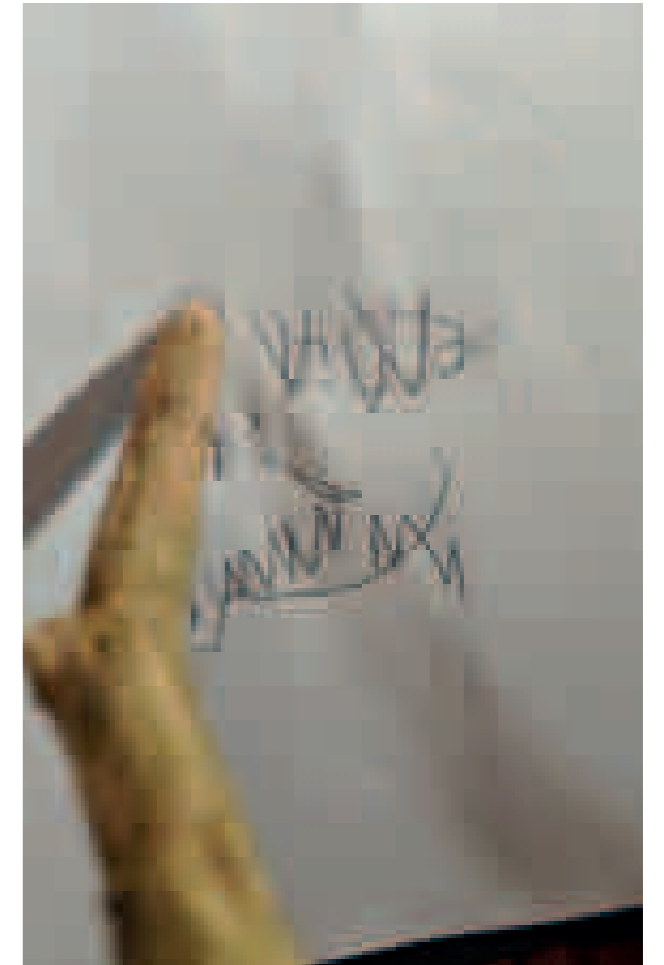
lo visto o lo visto es la motivación e inspiración para dibujar otras cosas? Entonces, ¿cómo muestras tu experiencia de viaje sin el uso de la fotografía?

M.L.: Para mí son las dos cosas que mencionas en tu pregunta, pienso en el dibujo como una forma de anotar esas cosas que vas encontrando, que ves, lees, escuchas o hablas. Tomas notas o recuerdos de un lugar. Igualmente esas cosas vistas son una motivación para ver otras y dibujar más cosas.

Al viajar a un lugar que no conoces tienes una noción de extrañamiento, todo el tiempo te haces preguntas, conviertes el tipo de moneda, haces asociaciones de cómo es la naturaleza aquí o allá (en tu lugar de origen), cómo se ve el cielo, cómo es la geografia, el clima, la ciudad, la gente, encuentras una fruta que no conoces y la asocias con el sabor de otra y la forma de otra fruta, haces intentos de traducir las palabras y las cosas.

Es interesante ese estado de descubrimiento, estas atento y te haces muchas preguntas. Escribes un nombre, una palabra, una frase, haces un garabato o si te da tiempo haces un dibujo detallado.

La verdad me gusta también hacer fotos, he hecho pocos vídeos dependiendo del propósito del trabajo. Creo que hacer fotos o



videos en un viaje es igual que hacer apuntes en un cuaderno... pienso que ahora existen varias herramientas para realizar cartografías o viajes: foto, video, sonido, GPS, *Google Maps*, etc. Ahora, qué hacer después con eso, lo resuelve cada quien.

López's work is driven by drawing. Rather than being clearly defined, it is internalised as a way of exploring and depicting the world. His drawing is not simply a matter of tracing something on paper with a pencil; it involves organising and developing ideas, elaborating thought, testing and reflecting on its own limits. Drawing in his work is explored and released from its ties, expanding its possibilities. The artist's practice demonstrates his own actions on the paper. Part of his interest has involved projects that incorporate the act of travel in which the reality of this movement and experience takes shape and is documented through notes, drawings and models, transforming the practice of drawing into language and record. His work develops out of the process, and his installations often reveal this by including as part of the work the real objects that were used to make it. In



Notas de campo. 2011. Desenho sobre papel. 14,8 x 21 cm. Foto: Fábio Del Re.



Notas de campo. 2011. Desenho e intervenção sobre papel. 14,8 x 21 cm.

this sense the artist also uses these devices to create others as an imitation of reality, in pencil and paper, which confuse the viewer. Lopez reflects on the value of drawing as text. "Are reading and observing the same thing?" he asks.

In early June, López embarked on a route that would take him to the town of Ilópolis, recording his experience of the journey by making notes, drawings and collecting small objects. His drawing ability and great capacity for observation, together with the historical references of the town formed the basis for the creative process of making the final work. Mateo López organised a series of activities with the local community and exhibited his work at the Museu do Pão in June.

ALEXIA TALA: All contemporary artists have an idea that drives their creative practice. What is it that drives your work? Is it concerned with capturing reality through drawing, the manual production of the work, or are there other reasons?

MATEO LÓPEZ: I think the practice of drawing is the most interesting thing, the issues that it raises between representation, space and writing. Drawing is millennial. Several texts contest the most accurate definition of drawing, people want to learn it and master it.

For me, each drawing is a test, trial and error. I think that the best way of talking about drawing is through drawing itself.

A.T.: Most people like to capture their experiences of travel through photography. In your case you capture the world through drawing, as you are an artist with a special ability in that technique. I wonder if, when you start travelling, the act of drawing becomes a way of depicting what you see, or whether what you see is the motivation and inspiration for drawing other things. So how do you show your experience of travel without using photography?

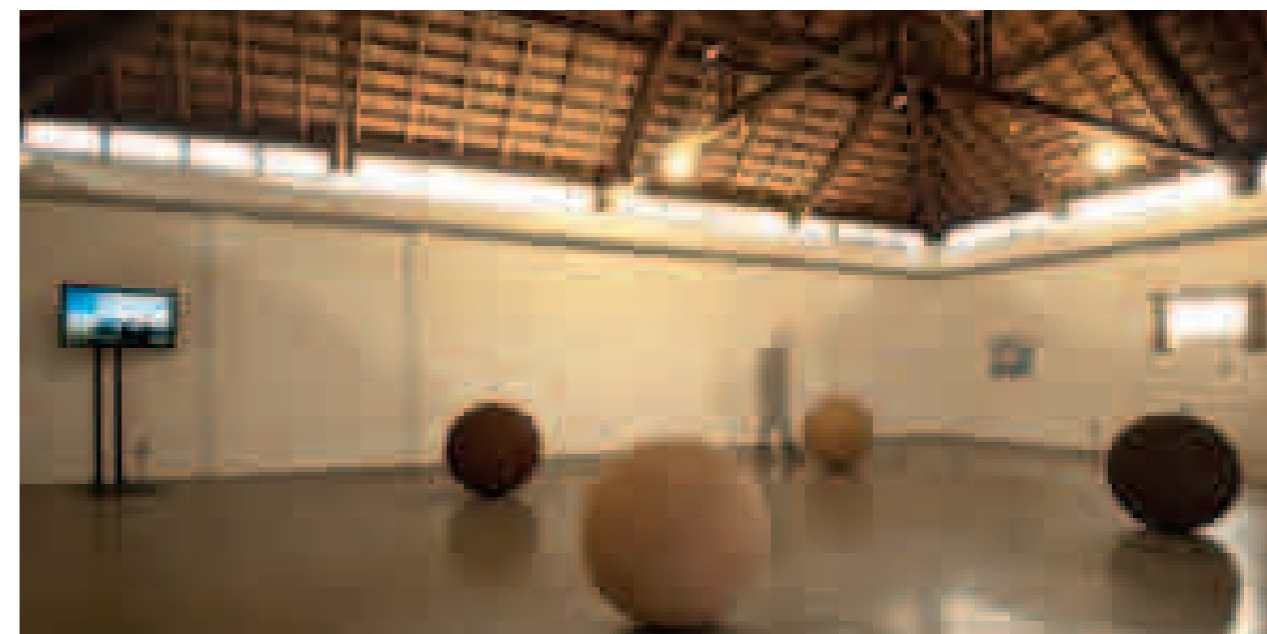
M.L.: In my case it's both of the things you mention in your question. I think of drawing as a way of noting those things that we find, we see, read, hear or say. We make notes or keep memories of a place. In the same way, those things that we see become motivation to see others and draw other things.

When you travel to a place that you don't know you have a sensation of unfamiliarity. You are always asking yourself questions, converting the currency, making associations between the nature here or there (in your place of origin), how you see the sky, what the geography is like, the climate, the town, the people, finding a fruit you don't know and associating it with the flavour and shape of another one, trying to translate words and things. That state of discovery is interesting, you become alert and ask many questions. You write a name, a word, a sentence, do a sketch or, if there's time, make a detailed drawing.

Actually, I also like taking photos. I've made a few videos, depending on the purpose of the work. I think that taking photographs or making videos during the journey is like making notes in a notebook... I think that nowadays there are a variety of tools for making maps or for travelling: photos, video, sound, GPS, Google maps etc. Well, what you do with all that afterwards is up to each individual.

Nick Rands

Chester, Reino Unido, 1955. Vive entre Londres, Inglaterra, e Porto Alegre, Brasil.



Um quadrado no Rio Grande do Sul. 2011. Instalação. Vídeo HD e esferas de barro. Foto: Fábio Del Re.

Adotando uma postura bem pouco convencional, a obra de arte para Nick Rands surge de um complexo sistema de tomada de decisões. Números, passos, padrões e direções espaço-temporais se combinam transformando-se na estratégia inicial para o desenvolvimento de suas pinturas, fotografias ou instalações. Embora a obra de Rands possa ser lida pela sua aproximação com o entorno natural e urbano, sua conceitualização artística e quase científica envolve um agir que situa o artista como a ferramenta de execução do sistema idealizado. Ele elabora um padrão inicial cujo resultado final lhe é absolutamente desconhecido, deixando-se levar e surpreendendo-se com o seu resultado, a obra. Habitualmente, o sistema aplicado à ação performática do artista em sua experiência de caminhar – sob princípios matemáticos ou esquemas de repetições – é documentado através de fotografias ou desenhos que logo sobrepõe em

camadas ou que anima em vídeos. Do mesmo modo, em seu trabalho pictórico – processo no qual também cria sistemas de ordem – Rands utiliza o barro e as mãos, expandindo as noções de pintura e explorando suas possibilidades. Sua obra não é produto de uma seleção consciente, mas, sim, de uma metodologia autoimposta que o conduz a experimentar em si mesmo a criação.

A partir de sua prática habitual com noções matemáticas, Rands realizou uma viagem cujo percurso desenha um quadrado no mapa do estado do Rio Grande do Sul, com Tavares, Upamaroti, Porto Lucena e Pinhal da Serra nos quatro ângulos que o conformam. Após esse trajeto, o artista criou uma mostra de seu processo de viagem no anexo do Museu de Arte de Santa Maria (MASM), durante o mês de junho.

ALEXIA TALA: Uma primeira questão simples e óbvia: você diria que seu trabalho é sobre viajar?

NICK RANDES: Não. Na verdade eu não faço um trabalho sobre viajar, mesmo que o viajar possa, às vezes, ser parte do trabalho – seguir uma linha para caminhar, da página para o mundo. Eu prefiro estar na rua a dentro de casa. Meu passado na Inglaterra é mais de “sair para dar um passeio do que ficar confinado em casa todo o dia”. Essa cultura de caminhar é muitas vezes a de ir de um lugar para outro; ou pode ser a de caminhar somente por caminhar. Assim, eu ia vagando por aí, me perdendo, ficando preso em lugares, inventando pequenas regras e sistemas para deixar as coisas numa forma correta – contar as árvores, identificar os carros, não olhar para trás, olhar para o chão, observar uma sinalização, uma marcação, um ponto no caminho, uma baliza. E também costumava velejar com pequenos barcos no Canal da Mancha e mais longe, onde os mapas e os sistemas de mensuração de tempo e espaço costumam ser cruciais para saber onde se está e para que caminho se está indo. Invento regras similares para fazer uma pintura, dividir o espaço e traçar um rumo.

Às vezes, sentia que sentar no estúdio e misturar tinta não era realmente “fazer” alguma coisa. Então, eu saía, saía da página, para longe dos confinamentos da tela e do estúdio, como uma maneira de “fazer a paisagem”, mais do que representá-la ou responder a ela. Caminhar sobre as montanhas era melhor do que olhar ou fazer um quadro das montanhas. A atividade física demandava mais do que segurar um pincel. O mundo ao ar livre se tornava a tela e eu me tornava o pincel, não mais limitado por um tema ou pela coordenação entre mão e olho, mas pelo território, pelo tempo, pela luz e pelo clima.

A.T.: Se o sistema é o que direciona o seu trabalho, há uma diferença no lugar geográfico no qual o seu sistema é aplicado? Há algum fator na escolha do lugar que determina o resultado do seu trabalho?

N.R.: Não importa onde. O que importa é como – o processo. Quando fui convidado a escolher um lugar no Rio Grande do Sul para viajar, um lugar era o mesmo que qualquer outro, então escolhi todos e organizei minha atividade de acordo com regras e sistemas determinados pelo território, pela distância, pela duração e pelo espaço.

A.T.: Suas pinturas são executadas através do uso de diferentes tons de barro, que você coleta em diferentes

lugares. Qual noção o leva a utilizar tais materiais? Qual é o papel do lugar na coleta do material pictórico? Você acha que, de alguma maneira, através do uso de um material em particular, ele preserva a memória do lugar?

N.R.: Comecei a trabalhar com barro para fazer pinturas e instalações principalmente porque eu gostava do material e era algo que se podia pegar do solo e usar para fazer coisas. Veio de uma crença há muito sustentada, de utilizar um material não “artístico” para fazer arte, em parte para evitar o contexto histórico desses materiais. Vivi por um tempo no sul da África e acho que fui muito afetado pela maneira como o barro do local era coletado dos leitos dos rios e dos cupinzeiros para ser transformado, através das mãos, em potes e casas. Então colho o barro porque ele pode ser parte de onde estou em um momento particular. Fiz algumas peças nas quais o material está fortemente relacionado a um local em particular ou a um trajeto, mas, frequentemente, esqueço de onde o material foi coletado (tenho centenas de potes no meu estúdio) e simplesmente o utilizo como material para a pintura, com sua cor, sua textura e seu cheiro individuais. Umidificar o barro seco para começar uma pintura nova é como sair à rua após a chuva e respirar o ar. Às vezes, o cheiro e a cor podem me lembrar de um lugar, mas, é claro, podem me lembrar de um lugar diferente daquele de onde veio o barro...

Adoptando una postura bastante poco convencional, la obra de arte para Nick Rands surge de un complejo sistema de toma de decisiones. Números, pasos, patrones y direcciones espacio-temporales, se combinan transformándose en la estrategia inicial para el desenvolvimiento de sus pinturas, fotografías o instalaciones. Si bien la obra de Rands la podemos leer desde su aproximación con el entorno natural y urbano, su conceptualización artística y casi científica involucra un accionar que sitúa al artista como la herramienta de ejecución del sistema ideado. Él elabora un patrón inicial cuyo resultado final le es absolutamente desconocido, dejándose llevar y sorprendiéndose de su resultado: la obra. Habitualmente, el sistema aplicado a la acción performática del artista en su experiencia de caminar – bajo principios matemáticos o esquemas de repeticiones – es documentado a través de fotografías o dibujos que luego superpone en capas o que anima en videos. Asimismo, en su trabajo pictórico – proceso en el que también crea sistemas de orden – Rands utiliza el barro y las manos, expandiendo las nociones de la pintura y explorando sus posibilidades. Su obra no es producto de la selección consciente, sino de una metodología autoimpuesta que lo lleva a experimentar en sí mismo la creación. A partir de su práctica habitual con nociones matemáticas, Rands



Processo de coleta e pintura com barro. 2011. Foto: Maria Lucia Cattani.

realizó un viaje cuyo trayecto diseña un cuadrado en el mapa del estado de Rio Grande do Sul, con Tavares, Upamaroti, Porto Lucena y Pinhal da Serra en sus cuatro ángulos. Luego de ese trayecto, el artista realizó una muestra de su proceso de viaje en el anexo del Museo de Arte MASM, en la ciudad de Santa Maria, durante el mes de junio.

ALEXIA TALA: Una primera pregunta simple y obvia: ¿dirías tú que tu trabajo es sobre el viaje?

NICK RANDES: No. En realidad yo no hago un trabajo sobre viajar, aún cuando viajar pueda, a veces, ser parte del trabajo – llevando una línea a una caminata, desde la página hacia el mundo. Prefiero estar en la calle que dentro de casa. Cuando vivía en Inglaterra yo prefería “salir a dar un paseo que quedarme encerrado en casa todo el día”. Esa cultura de caminar es muchas veces la de ir de un lugar a otro; o puede ser la de caminar solamente por caminar. Así, yo andaba vagando por ahí, perdiéndome, quedándome preso en algunos lugares, inventando pequeñas reglas y sistemas para dejar las cosas de una forma correcta – contar los árboles, identificar los automóviles, no mirar hacia atrás, mirar el piso, observar una señal, una marcación, un punto en el camino, una baliza. Y también solía navegar en pequeños barcos por el Canal de la Mancha y más lejos, donde los mapas y los sistemas para medir el tiempo y el espacio suelen ser cruciales para saber dónde estás y por qué camino estás yendo. y para qué camino se está yendo. Invento reglas similares para hacer una pintura, dividir el espacio y trazar un rumbo.



A veces sentía que sentarse en el taller y mezclando pintura no era realmente “hacer” algo. Entonces, salía, salía del papel, lejos de los confines del lienzo y del taller, como una manera de “crear paisaje” más que representarlo o responder al mismo. Caminar por las montañas era mejor que observar o hacer un cuadro de las montañas. La actividad física demandaba más que sostener un pincel. El mundo al aire libre se transformaba en el lienzo y yo me transformaba en pincel, no más limitado por un tema o por la coordinación entre la mano y el ojo, y sí por el territorio, por el tiempo, por la luz, por el clima.

A.T.: Si el sistema es el que dirige tu trabajo, ¿hay alguna diferencia según el lugar geográfico en el cual tu sistema es aplicado? Hay algún factor, cuándo tú defines ese lugar, que determine el resultado de tu trabajo?

N.R.: No importa dónde. Lo que importa es cómo – el proceso. Cuando me invitaron a elegir un lugar de Rio Grande do Sul para viajar, no hallaba diferencias entre un lugar y otro, entonces elegí todos y organicé mi actividad de acuerdo con reglas y sistemas determinados por el territorio, la distancia, la duración y el espacio.

A.T.: Tus pinturas son realizadas con el uso de diferentes tonos de barro, que recoges en distintos lugares. ¿Qué idea te lleva a utilizar esos materiales? recolección del material pictórico? ¿Crees que, de alguna manera, a través del uso de un material en particular, éste preserva la memoria del lugar?

N.R.: Empecé a trabajar con barro para hacer pinturas e instalaciones, principalmente porque me gustaba el material y era algo que se



Quatro cantos. 2011. Vídeo HD em looping. 8'.

podía retirar del suelo y usarlo para hacer cosas. Vino de una creencia que se sustenta desde hace mucho tiempo, la de utilizar un material no "artístico" para hacer arte, en parte para evitar el contexto histórico de esos materiales. Viví durante un tiempo en el sur de África y creo que fui muy influenciado por la forma como el barro del lugar era recolectado de los lechos de los ríos y de los nidos de termitas para transformarlo, con las manos, en potes y en casas. Entonces, recojo el barro porque puede ser parte de donde estoy en un momento en particular. Realicé algunas piezas en las que el material está fuertemente relacionado a un lugar en particular o a un trayecto, pero frecuentemente me olvido de dónde fue recolectado el material (tengo centenas de potes en mi estudio) y simplemente lo utilizo como material para la pintura, con su color, su textura y su olor particular. Humedecer el barro seco para comenzar una pintura nueva es como salir a la calle después de la lluvia y respirar el aire. A veces, el olor y el color pueden recordarme un lugar, pero claro, pueden recordarme un lugar diferente del que vino el barro...

Adopting a somewhat unconventional approach, the work of art for Nick Rands develops out of a complex system of

decision making. Numbers, footsteps, space-time patterns and directions are combined into the starting point for his paintings, photographs or installations. Although his work can be seen as an approach to the natural and urban environment, its artistic and almost scientific conceptualisation involves a process that positions the artist as a tool in carrying out the devised system, developing an initial pattern whose final result is completely unknown, letting it develop until he is surprised by the result, the work. The system applied to the artist's performative action in his experience of walking – based on mathematical principles or patterns of repetition – is often documented with photographs or drawings which are then superimposed in layers or animated in videos. Similarly, in his paintings – a process in which he also creates systems of order – Rands uses mud and his hands, expanding ideas of painting and exploring its possibilities. His work is not the result of a conscious decisions, but rather of a self-imposed methodology that leads him to experiment with creation within himself.

Developing his usual practice involving ideas from mathematics, Rands devised a route based on drawing a square on the map of Rio Grande do Sul, whose four corners were located at Tavares, Upamaroti, Porto Lucena and Pinhal da Serra. After travelling the route, the artist exhibited work from the journey in the annex to Museu de Arte MASM, in Santa Maria, in June.

ALEXIA TALA: The first question is simple and obvious: would you say that your work is about travelling?

NICK RANDS: No, I don't really make work about travel, although travelling can sometimes be part of the work – taking a line for a walk, off the page and into the world. I prefer to be outside rather than inside. My background in England is one of 'go out for a walk rather than stay cooped-up inside all day'. That culture of walking is often one of going from one place to another, or it may be walking for the sake of walking. So I'd go wandering off, getting lost, getting stuck, making up little rules and systems to keep on the straight and narrow – count the trees, identify the cars, don't turn back, look at the ground, watch for a signpost, a marker, a waypoint, a buoy. And I also used to sail small boats in the English Channel and further afield, where charting and systems of measuring time and space used to be crucial to knowing where you are and which way you are going. I invent similar rules for making a painting, dividing the space and marking a course.

I sometimes felt that sitting in the studio mixing paint wasn't really "doing" something. So I'd go out, off the page, away from the confines of the canvas and the studio, as a way of 'doing landscape' rather than depicting it or responding to it. Walking over the hills felt better than looking at or making a picture of the hills. The physical activity demanded more than holding a brush. The outdoor world became the canvas, and I became the brush, constrained no longer by subject matter or eye-hand coordination, but by territory, time, light and weather.

A.T.: If your work is governed by a system, is there any difference in the geographical place where the system is applied? Do any factors involved in choosing the place determine the result of your work?

N.R.: It doesn't matter where. What matters is how – the process. When I was invited to choose a place in Rio Grande do Sul to travel, one place was the same as any other place, so I chose it all and organised my activity according to rules and systems determined by territory, distance, duration and space.

A.T.: Your paintings are made by using different colours of mud collected from different places. What led you to use that material? What is the role of *place* in collecting material for painting? Do you think by using some particular material it somehow preserves the memory of the place?

N.R.: I started working with mud to make paintings and installations mainly because I liked the material and it was something you could pick up from the ground and use to make things with. It came from a long-held belief in using non-"art" materials to make art, partly to avoid the art historical context of those materials. I lived for a while in southern Africa and I think I was greatly affected by how the local mud was gathered from the riverbeds and termite mounds to be formed by the hands into pots and houses. So I pick up mud because it might be part of where I am at a particular moment. And I have made some pieces where the material is closely related to a particular place or journey, but often I forget where the material was collected from – I have hundreds of pots of the stuff in the studio – and I simply use it as material, with its individual colour, texture and smell, for painting. Moistening dried mud to begin a new painting is like going outside after the rain and

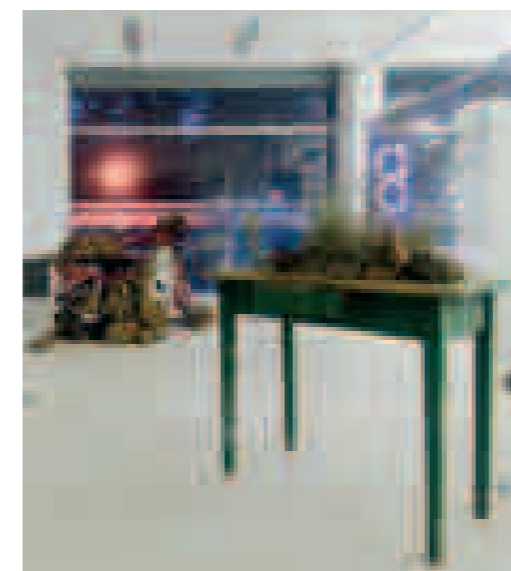
breathing the air. Sometimes the smell and the colour may remind me of a place, but of course, it may remind me of somewhere other than where the mud came from...

Sebastian Romo

Cidade do México, México, 1973. Cidade do México.



Máquina aceleradora de ficções. 2011. Desenho a tinta e lápis. Projeto.



Paisaje dividido por idea y concepto en mesa alta [Paisagem dividida por ideia e conceito em mesa alta]. 2011. Instalação. Foto: Fábio Del Re (esq.) e Alexia Tala (dir.).

As múltiplas obras de Romo podem parecer diferentes ou dispersas entre si, mas nelas há certas noções que resultam dominantes ao longo de toda sua produção. Existe o denominador comum de uma profunda pesquisa e de um estudo relacionado à história da arte, à arquitetura e ao tempo. Tais questionamentos o conduziram a analisar aspectos formais e vivenciais da arte. Por sua vez, dentro de seus processos, a exploração de territórios e a viagem são parte integrante de sua prática como artista. Por meio da execução de atos cotidianos, seu roteiro vai dissecando, de maneira diferente, um transeunte qualquer. Em seu pensamento, as práticas cotidianas são matéria-prima para o desenvolvimento de suas obras, as quais geralmente são produto de padrões e sistemas que o artista estabelece com antecedência, entregando-se ao acaso de uma resposta orgânica de uma situação específica. Este agir do artista pelo tempo e pelo espaço toma forma, às vezes, por meio da escultura ou da fotografia, referida metaforicamente, mas nem sempre por seu valor visual. Sua maneira de entender a

arte é a partir da vivência mesma, em que a conjugação arte-vida é parte integrante de Sebastian Romo como pessoa.

A região fronteiriça do pampa, especialmente a comunidade binacional de Santana do Livramento (Brasil) e Rivera (Uruguai) – separadas apenas por uma linha imaginária – foi o cenário que acolheu o artista mexicano Sebastian Romo. Na fronteira, ele se envolveu com a comunidade, realizando oficinas em escolas, e concebeu a obra que será exposta nesta Bienal. Romo realizou uma mostra no Centro de Estudos Fronteiriços da UFPel, na cidade de Santana do Livramento, que se estendeu até o mês de julho.

ALEXIA TALA: Conversando sobre o nosso interesse comum por assuntos de *espaço* e *lugar*, como você chega a se conectar com a experiência espacial num território nunca antes visitado? A partir de que ponto é abordada a sua proposta de *Cadernos de Viagem*?

SEBASTIAN ROMO: É que, assim como o amor e a vida, O ESPAÇO SE SENTE – da mesma forma que as viagens, isto é, realmente, do que mais gostamos quando viajamos. Não é da palmeira, mas da instabilidade, é da mudança do cotidiano e da confrontação com o diferente que nos abre a novos modos de percepção de uma mesma coisa.

Foi encomendado que eu trabalhasse numa cidade que está marcada por uma linha; uma linha invisível que desafia o conceito de “verdade” que organiza o mundo humano; uma linha difusa, que deve ter uma margem, em alguma parte (da mesma forma com que as aves migratórias não vão além), e que, no entanto, deve ser um palíndromo na ficção do “internacional”; um exemplo de um traço, primeiro ato de um desenho, algo que também é linguagem, assim como uma fronteira ou uma língua.

A.T.: Susan Sontag diz que a viagem se converte em uma estratégia para acumular fotografias... Refletindo suas obras, que costumam jogar com certas noções de acumulação visual e temporal, você diria que na sua prática as viagens são elementos propiciadores do acúmulo fotográfico?

S.R.: A mudança de contexto aguça o olhar e nos torna mais sensíveis a como o cotidiano se desenvolve, nesse outro “cotidiano” que nos é alheio e que, por isso, ativa outros sistemas criativos e de leitura.

Faz anos que tenho uma série de coleções fotográficas que funcionam como banco de imagens de referência para outros projetos. Com o passar dos anos, transformaram-se em uma série que chamo de “coisas que chamam minha atenção”. Todas essas imagens foram realizadas em estado de trânsito, nessa instabilidade que o ato de viajar proporciona e que demanda aceitar que as coisas ganhem outro significado. São realizadas a partir da atenção particular que se tem diante do desconhecido e de não ter certeza se voltaremos a nos encontrar com aquilo. O meu interesse é o que fica “fora do quadro”.

Trabalhar no Brasil é uma oportunidade para desenvolver um dos meus temas prediletos, a ideia de limite e invisibilidade, de jogar com as regras negativas da fotografia e com as fronteiras, como se fosse um palíndromo, uma ficção sobre um espaço que todo mundo reconhece, embora ninguém veja.

Las múltiples obras de Romo pueden parecer disímiles o dispersas entre sí, pero en ellas hay ciertas nociones que resultan dominantes a lo largo de toda su producción. Existe el denominador común de una profunda investigación y estudio en relación a la historia del arte, la arquitectura y el tiempo. Dichos cuestionamientos lo han conducido a analizar aspectos formales y vivenciales del arte. A su vez, dentro de sus procesos la exploración de territorios y el viaje son parte integral de su práctica como artista. Por medio de la ejecución de actos cotidianos, su recorrido va diseccionando de manera distinta a un transeúnte cualquiera. En su pensamiento, las prácticas cotidianas son materia prima para el desarrollo de sus obras, las cuales generalmente son producto de patrones y sistemas que el artista establece con anticipación, entregándose al azar de una respuesta orgánica frente a una situación específica. Este accionar del artista por el tiempo y el espacio toma forma, a veces, por medio de la escultura o la fotografía, referida metafóricamente y no siempre por su valor visual. Su manera de entender el arte es desde la vivencia misma, donde la conjunción arte-vida es parte integral de Sebastian Romo como persona.

La región fronteriza de las pampas, especialmente la comunidad binacional de Santana do Livramento (Brasil) y Rivera (Uruguay) – divididas sólo por una frontera imaginaria – fueron el escenario que acogió al artista mexicano Sebastian Romo, donde éste se involucró con la comunidad, realizando talleres en escuelas, además de concebir la obra que se expone en esta exhibición. Romo realizó una muestra en el Centro de estudios fronterizos de la UFPel en la ciudad de Santana do Livramento la cual se extendió hasta el mes de Julio.

ALEXIA TALA: Habiendo conversado de nuestro interés común por asuntos de Espacio y Lugar. ¿Cómo llegas a conectarte con la experiencia espacial en un territorio no antes visitado? ¿Desde dónde aboradas la propuesta de *Cuadernos de Viaje*?

SEBASTIAN ROMO: Y es que al igual que el amor y que la vida, EL ESPAÑO SE SIENTE, de la misma manera que los viajes, eso en realidad lo que más nos gusta de viajar. No es la palmera, sino la inestabilidad, es el cambio de lo cotidiano y la confrontación con lo diferente, cosa la cual nos abre a nuevos modos de percepción de lo mismo.

Se me encomienda trabajar en una ciudad la cual está marcada por una línea. Una línea invisible, que reta al concepto de “verdad” que organiza al mundo humano.

Una línea difusa que ha de tener un borde en alguna parte (de la misma manera en que las aves migratorias no van más allá) y que mientras tanto ha de ser un palíndromo en la ficción de lo “internacional” un ejemplo de un trazo, primer acto de un dibujo, cosa la cual también es lenguaje, al igual que una frontera o un idioma.

A.T.: Susan Sontag dice que el viaje se convierte en una estrategia para acumular fotografías... reflexionando en tus obras donde sueles jugar con ciertas nociones de acumulación visual y temporal. ¿Dirías que en tu práctica, los viajes son elementos propiciadores de la acumulación fotográfica?

S.R.: El cambio de contexto re calibra la mirada, uno se vuelve más sensible a cómo lo cotidiano se desenvuelve, en ese otro “cotidiano” que nos es ajeno, y que por esto activa otros sistemas creativos y de lectura.



Cadernos do artista.



Frontera líquida [Fronteira líquida]. 2011. Intervenção com gelo em espaço público.



Desde hace años tengo una serie de colecciones fotográficas las cuales fungían como banco de imágenes, para otros proyectos, como referencias. Con el paso de los años estas se transformaron en una serie a la que llamo las “cosas que llaman mi atención” todas estas imágenes fueron realizadas en estado de tránsito, en esa inestabilidad que da el acto de viajar y que demanda aceptar que las cosas se re significan de otra manera, se realizan desde la atención particular que uno tiene ante lo desconocido y el no tener certeza de si uno se volverá a encontrar con aquello. Me interesa, lo que queda “fuera del cuadro”.

Trabajar en Brasil es una oportunidad para detonar uno de mis temas predilectos, la idea de límite e invisibilidad, de jugar con las reglas negativas de la fotografía y las fronteras como si se tratara de un palíndromo, de una ficción sobre un espacio el cual todo mundo reconoce pero que nadie ve.

Romo's many works may seem different or diffuse, but certain notions dominate his practice. The common denominator is deep research and study related to art history, architecture and time. These investigations have led to analysis of the formal and experiential aspects of art, with travel and the exploration of territory becoming an integral part of his practice as an artist. By

carrying out everyday actions his itinerary is scrutinised differently from that of an ordinary passer by. He sees everyday practices as the raw material for producing his works, which are generally the product of predetermined systems and patterns, allowing himself the chance of an organic response to a specific situation. The artist's action in time and space takes form through sculpture and photography, referred to metaphorically but not always for its visual value. His way of understanding art comes from experience itself, in which the conjunction of art and life is an integral part of Sebastian Romo as a person.

The pampa border region and the binational community of Santana do Livramento (Brazil) and Rivera (Uruguay) – separated only by an imaginary line – was the setting for the Mexican artist Sebastian Romo. He worked with the border community, running workshops in schools and planning the work to be shown in this Biennial. Romo's work was exhibited at the UFPel Centro de Estudos Fronteiriços in Santana do Livramento in July.

ALEXIA TALA: Talking about our common interest in issues of *space* and *place*, how do you manage to connect with the spatial experience of a territory you've never visited before? What is the starting point for your proposal for *Travel Notebooks*?

SEBASTIAN ROMO: It's a bit like love and life, YOU FEEL SPACE – just like journeys, which is what we really like most when we travel. It's not the palm tree but the instability, the changing everyday



Dream 100. 2011. Instalação com motocicleta e pedras. Foto: Alexia Tala.

experience and confrontation with something different which opens out new ways of perceiving the same thing.

I was sent to work in a town that is marked by a line; an invisible line which challenges the concept of “truth” that organises the world of people; it's a kind of fuzzy line which should have an edge somewhere (so that migratory birds can't pass it), and yet which should be a palindrome in the fiction of “international”; an example of a line, the first act in drawing, something which is also language, like a frontier or mother tongue.

A.T.: Susan Sontag says that travel becomes a strategy for collecting photographs... In relation to your works, where you often play with certain notions of visual and temporal accumulation, would you say that journeys in your practice are elements that enable the accumulation of photographs?

S.R.: A change of context sharpens the eye and makes us more sensitive to how everyday life develops, that “quotidian” is alien to us and so it activates other creative systems of reading.

I have had a series of collections of photographs for years which acts as an image bank of references for other projects. As the years have gone by it became transformed into a series that I call “things that captured my attention”. All these images were made in a state of transit, in that instability offered by the act of travel which requires you to accept that things take on other meanings. They were produced based on that particular attention one has faced with

the unknown and not being sure whether we'll find that again. I'm interested in what is “outside the picture”.

Working in Brazil is an opportunity to develop one of my favourite themes, which is the idea of boundary and invisibility, playing with the negative rules of photography and borders as if it were a palindrome, a fiction about a space that everybody recognises but which nobody sees.

Cidade Não Vista



Cidade Não Vista

Cauê Alves

Num mundo imagético e midiático, em que a topografia tende a ser anulada pela visão planificada dos mapas e satélites, onde a aparência visível é explorada até a exaustão a ponto de quase anestesiar os olhos, *Cidade Não Vista* propõe experiências artísticas que ultrapassam o âmbito da pura visibilidade e envolvem outros sentidos. Nesse componente da *8ª Bienal do Mercosul* o contato com o território urbano se dá a partir do tato, dos sons, palavras e mínimas intervenções. Trata-se de uma estratégia de ativação de territórios em Porto Alegre. Explorar outros sentidos é um modo de interferir na relação cotidiana que o pedestre tem com o espaço público e redimensionar os espaços. A possibilidade de o trabalho de arte atingir o cidadão que passa desprevenido provoca uma abertura para uma relação não usual com a cidade.

A partir de um processo de arqueologia urbana, foram identificados nove lugares do centro da capital gaúcha com interesse arquitetônico, histórico e sociológico – ou, simplesmente, lugares curiosos, únicos e que ultrapassam o traçado familiar e a relação ordinária com a cidade. São eles: o Aeromóvel, o Observatório Astronômico, o Viaduto Otávio Rocha, a chaminé da Usina do Gasômetro, o jardim do Palácio Piratini, a escadaria da Rua João Manoel, a cúpula da Casa de Cultura Mario Quintana, a Garagem dos Livros (espaço literário) e a fachada do prédio da Prefeitura Velha. A ênfase foi dada a locais que muitas vezes não são percebidos pela população, seja pelo automatismo que costuma caracterizar a experiência na cidade, seja pela dificuldade de acesso ou, ainda, por estarem fora do imaginário coletivo.

A ideia é atrair o público para espaços que não são usualmente considerados interessantes (a escadaria ou a Garagem dos Livros), ou para importantes ícones da cidade, mas que estão inacessíveis (o interior da chaminé do Gasômetro, o jardim do Palácio Piratini). Ruínas urbanas que surgem antes mesmo dos projetos inaugurarem (o Aeromóvel), estátuas com valor histórico, mas pouco notadas (Prefeitura Velha) e construções com valor arquitetônico e cultural (Casa de Cultura Mario Quintana, Viaduto Otávio Rocha e o Observatório Astronômico) serão valorizados a partir de uma aproximação não tradicional. Não se trata simplesmente da instalação de objetos esculturais, de justapor obras já prontas aos locais, mas sim de abordar territórios da cidade a partir de estratégias que valorizem elementos já existentes. Para isso, nove trabalhos realizados por artistas de diferentes nacionalidades foram elaborados especialmente para estes espaços.

Os trabalhos realizados para *Cidade Não Vista* trazem o ambiente em que estão instalados para dentro deles. Como se as obras incorporassem os lugares em que se situam tanto quanto os lugares as absorvem, a ponto de, em alguns casos, eles se fundirem. Não se trata apenas de uma incorporação física de um determinado local, mas também de uma aproximação com o território da cidade no seu sentido político, histórico, econômico e social. E esses sentidos não se opõem ao contato sensorial e à experiência estética.

Os projetos realizados se relacionam com a memória, com os monumentos, com as atividades econômicas, com o uso que a população faz da cidade e dos seus espaços públicos. Por isso, eles escapam completamente da ilusão de que

possuem um significado definido independentemente do lugar em que estão instalados. Há uma especificidade de cada trabalho em relação ao contexto em que foi realizado – isso sem que os artistas deixassem de dar continuidade às pesquisas que já vinham desenvolvendo em sua produção regular. A potência das obras vem dos distintos modos como cada uma se relaciona com seu entorno e das várias camadas de significado pressupostas nelas; como, entre outros, a espessura geográfica, histórica, sociológica ou literária.

É como se o estranhamento e as experiências que os trabalhos proporcionam, em consonância com o lugar, impedissem o achatamento da topografia e a anulação da singularidade do território local. Tudo se passa como se o espaço virtual, esse da presença imediata em tempo real, aniquilasse o espaço em que vivemos. A experiência direta com o território urbano se coloca na contramão desse momento em que as diferenças locais são cada vez mais desprezadas em nome de um espaço padronizado, homogêneo e virtual. Por isso, todas as obras de *Cidade Não Vista* destacam o lugar e privilegiam a experiência sensorial.

Nenhum dos artistas realizou simplesmente uma ilustração do espaço, tampouco uma tradução entre as faculdades da percepção. Não seria possível que a experiência direta com a cidade fosse traduzida completamente para um contato sonoro, olfativo ou tátil, uma vez que partimos da própria impossibilidade de tradução ou de correspondência precisa entre os sentidos. A relação que o público tem com o espaço não se dá a partir de associações de elementos isolados, como se estivéssemos diante de um mosaico de sensações justapostas; tampouco percebemos com os nossos sentidos isoladamente. Como se o tato, o olfato ou os sons fossem apreendidos de modo puro e pudessem ser plenamente separáveis um dos outros. As obras estão atadas ao espaço que é percebido como unidade e não como uma soma de partes independentes. A percepção se relaciona com espaço de modo global, a partir de uma postura intersensorial.

Os trabalhos e os lugares em que as obras foram montadas formam totalidades abertas; e, em alguns casos, os projetos se tornaram tão invisíveis que talvez não sejam percebidos por muitos transeuntes como trabalho de arte. Mas certamente os espaços são evidenciados a ponto de estarem no centro da experiência. Há um entrelaçamento tal entre as obras e os espaços que talvez não seja possível distinguir precisamente onde termina um e começa outro. Os trabalhos, em geral, estão embrenhados nos fluxos e na circulação que os locais e a cidade possuem. Não se trata da concorrência entre a

escala das obras e a de uma grande metrópole que tende a tudo engolir e neutralizar, mas, sim, de discretamente elas se mesclarem a alguns sítios. A postura do visitante precisa ser, portanto, a de alguém que caminhe pela cidade com os sentidos abertos para conseguir apreender os trabalhos, não apenas em busca do exotismo e nem como retomada anacrônica da deambulação situacionista.

Ao contrário do que costuma ocorrer com projetos de intervenção urbana, em *Cidade Não Vista* não há a intenção de recuperar ou revitalizar locais degradados da cidade, mas, sim, de chamar atenção para as diferenças e singularidades de cada lugar escolhido. Em vez de selecionar um território genérico e sem identidade, que poderia ser qualquer um, a curadoria destacou lugares posicionados e circunscritos, que possuem história e que não teriam suas características anuladas pelas obras. A questão central é justamente qual é o impacto que *Cidade Não Vista* pode ter em Porto Alegre. Obviamente, não é apenas o de proporcionar um olhar renovado sobre a urbe, mas, sim, uma experiência sensível para além do visível, que mobiliza outras camadas da percepção. A intervenção direta em territórios urbanos permite que eles sejam redescobertos pelo cidadão e pelo visitante da mostra. A partir desse novo contato, talvez seja possível reinserir e rearticular os territórios dentro dos fluxos da cidade. A dificuldade é conseguir lidar com a complexidade urbana e com situações que fogem do controle dos artistas e da curadoria. Abandonada a crença de que somente uma intervenção permanente possa modificar a cidade, os trabalhos desse componente se afastaram da construção de marcos ou monumentos e enfatizaram o que já estava dado, mas que não estava evidenciado. Os efeitos que um projeto como esse pode ter em Porto Alegre são sempre indiretos e silenciosos. Entretanto, as inserções pontuais realizadas pelos artistas repercutem para além dos limites temporais da mostra. Os sons reverberam em ondas, os cheiros aludem à memória do lugar e as palavras nos transportam.

A percepção do território pela totalidade dos sentidos permite a ampliação do espaço circundante aos trabalhos. Dimensões não notadas anteriormente podem ser ressaltadas pelos sons, cheiros e outros estímulos requeridos pelas intervenções. Os projetos de *Cidade Não Vista* reestruturam a percepção de nove territórios de Porto Alegre. Mais do que jogar luz sobre o não visto, revela que sob toda visibilidade há um invisível, que é sensível, e que a sustenta por dentro.

Ciudad No Vista

En un mundo mediático y de imágenes, en donde la topografía acostumbra ser anulada por la visión planificada de los mapas y los satélites, en donde la apariencia visible es explotada hasta agotarse, a punto de anestesiarnos los ojos, *Ciudad No Vista* propone experiencias artísticas más allá del ámbito de la pura visibilidad y envuelven otros sentidos. En los componentes de la *8ª Bienal del Mercosur* el contacto con el territorio urbano se obtiene a partir de los sonidos, las palabras y las mínimas intervenciones. Se trata de una estrategia de activación de los territorios de Porto Alegre. Explorar otros sentidos es una manera de interferir en la relación cotidiana que el transeúnte tiene con el espacio público y así redimensionar los espacios. Una posibilidad del trabajo artístico afectar al ciudadano que pasa desprevenido, provocando una abertura para la relación no usual con la ciudad.

A partir de un proceso de arqueología urbana, fueron identificados nueve lugares del centro de la capital *gaúcha* con interés arquitectónico, histórico y sociológico – o, simplemente, lugares curiosos, únicos y que ultrapasan la relación familiar y ordinaria con la ciudad. Son ellos: el Aeromóvil, el Observatorio Astronómico, el Viaducto Otávio Rocha, la chimenea de la Usina del Gasómetro, el jardín del Palacio Piratini, la escalinata de la calle João Manoel, la cúpula de la Casa de Cultura Mario Quintana, la Antigua Municipalidad y la Garagem dos Livros (espacio literario). Fue dada un énfasis a locales que muchas veces no son percibidos por la población, sea por el automatismo que es una habitual característica de la experiencia en la ciudad, sea por la dificultad de acceso o, todavía, por encontrarse lejos del imaginario colectivo.

La idea es atraer al público para los espacios que no son usualmente considerados interesantes (la escalinata y el Garagem dos Livros), a íconos de la ciudad que se encuentran inaccesibles (el interior de la chimenea, el jardín del Palacio Piratini). Ruinas urbanas que surgen antes de la inauguración de los proyectos (el Aeromóvil), estatuas con valor histórico, pero poco notadas (Antigua Municipalidad) y construcciones con valor arquitectónico y cultural (Casa de Cultura Mario Quintana, Viaducto Otávio Rocha y el Observatorio Astronómico) serán valorados a partir de una aproximación no tradicional. No se trata simplemente de la instalación de objetos esculturales, de sobreponer obras acabadas en los locales, sino de abordar territorios de la ciudad a partir de estrategias que valoren elementos que ya existen. Para eso, nueve trabajos realizados por artistas de diferentes nacionalidades fueron elaborados especialmente para estos espacios.

Los trabajos realizados para *Ciudad No Vista* llevan el ambiente en donde están instalados para dentro de ellos. Como si las obras incorporaran a los lugares en donde se encuentran tanto cuanto los lugares las consiguen absorber, a punto de, en algunos casos, fusionaren. No se trata apenas de una incorporación física de un determinado local, pero también de una aproximación con el territorio de la ciudad en su sentido político, histórico, económico y social. Siendo que estos sentidos no se oponen al contacto sensorial y a la experiencia estética.

Los proyectos realizados se relacionan con la memoria, con los monumentos, con las actividades económicas, con el uso que la población hace de la ciudad y de sus espacios públicos. Por ello, los

proyectos escapan completamente de la ilusión de que poseen un significado definido independientemente del lugar en que están instalados. Existe una especificidad de cada trabajo en relación al contexto en que fue realizado – sin que los artistas dejaran de continuar con las investigaciones que vienen desarrollando en su producción habitual. La potencia de las obras nace de las diferentes maneras en como cada una de ellas se relaciona con el alrededor y de las varias capas de significados superpuestas en ellas; como, entre otros, la espesura geográfica, histórica, sociológica o literaria.

Es como si la extrañeza y las experiencias que los trabajos proporcionan, en consonancia con el lugar, impidieran el aplastamiento topográfico y la anulación de la singularidad del territorio local. Todo se pasa como si el espacio virtual, aquel de la presencia inmediata en tiempo real, aniquilara el espacio en el que vivimos. La experiencia directa con el territorio urbano se coloca en contramano de ese movimiento en que las diversidades locales son cada vez más despreciadas en nombre de un espacio estandarizado, homogéneo y virtual. Por eso, todas las obras de *Ciudad No Vista* destacan el lugar y dan prioridad a la experiencia sensorial.

Ninguno de los artistas apenas realizó una ilustración del espacio, tampoco una traducción entre las capacidades de percepción. No sería posible que la experiencia directa con la ciudad fuera traducida completamente en un contacto sonoro, olfativo o táctil, una vez que iniciamos de la propia imposibilidad de la traducción o de la correspondencia precisa entre los sentidos. La relación que el público tiene con el espacio no se da a partir de las asociaciones de elementos aislados, como si estuviésemos delante de un mosaico de sensaciones superpuestas; tampoco percibimos con nuestros sentidos aislados. Como se el tacto, el olfato o los sonidos fueran aprehendidos de manera pura y pudieran simplemente ser separados uno de otro. Las obras están amarradas al espacio que es notado como unidad y no como una suma de partes independientes. La percepción se relaciona con el espacio de manera global, a partir de una postura intersensorial.

Los trabajos y los lugares en que las obras fueron instaladas forman totalidades abiertas; y, en algunos casos, los proyectos se hicieron tan invisibles que tal vez no sean percibidos por muchos transeúntes como si fuera un trabajo de arte. Pero, ciertamente, los espacios son evidenciados a punto de estar en el centro de la experiencia. Existe un fuerte entrelazamiento entre las obras y los espacios que tal vez no sea posible distinguir precisamente en donde uno termina y el otro comienza. Los trabajos, en general, están embebidos en los flujos y en la circulación que los locales y las ciudades poseen. No se trata de la competencia entre la escala de las obras y la de una gran metrópolis que acostumbra tragarse y neutralizarlo todo, pero, eso sí, de discretamente mezclarse entre ellas en algunos lugares. La postura del visitante debe ser, por lo tanto, la de alguien que camine por la ciudad con los sentidos abiertos para conseguir aprehender los trabajos, no apenas en busca del exotismo o como la retomada anacrónica de la sitial deambulacón.

Al contrario de lo que acostumbra a suceder con los proyectos de intervención urbana, en *Ciudad No Vista* no existe la intención de recuperar o revitalizar lugares degradados de la ciudad, sino de llamar la atención para las diferencias y singularidades de cada lugar elegido. En vez de seleccionar un territorio común y sin identidad, que podría ser cualquier uno, la curaduría destacó lugares

situados y circunscriptos que poseen historia y que no tendrían sus características anuladas por las obras. La cuestión central es justamente cuál es el impacto que *Ciudad No Vista* puede ejercer sobre Porto Alegre. Obviamente, no es apenas el de proporcionar una mirada renovada sobre la urbe sino, una experiencia sensible para más allá de lo visible, que movilizan otras capas de la percepción. La intervención directa en los territorios urbanos permite que ellos sean redescubiertos por el ciudadano y por el visitante de la muestra. A partir de ese nuevo contacto, tal vez sea posible volver a inserir y a articular los territorios dentro de los flujos de la ciudad. La dificultad es conseguir trabajar con la complejidad urbana y con la situaciones que escapan del poder de los artistas y de la curaduría. Abandonada la creencia de que solamente una intervención permanente pueda modificar la ciudad, los trabajos de ese componente se alejan de la construcción de marcos y monumentos y enfatizan la que estaba dado como hecho, pero que no estaba evidente. Los efectos que un proyecto como ese puede tener en Porto Alegre son siempre indirectos y silenciosos. Entretanto, las puntuales inserciones realizadas por los artistas repercuten más allá de los límites temporales de la muestra. Los sonidos reverberan en ondas, los aromas aludan a la memoria del lugar y las palabras nos transportan.

La percepción del territorio a través de la totalidad de los sentidos permite la ampliación del espacio circundante a los trabajos. Dimensiones que no son notadas anteriormente pueden ser resaltadas por los sonidos, los olores y otros estímulos requeridos por las intervenciones. Los proyectos de *Ciudad No Vista* estructuran la percepción de un nuevo territorio de Porto Alegre. Mucho más que arrojar luz sobre lo no visto, revela que bajo toda visibilidad existe algo invisible, que es sensible, y que se sostiene por dentro.

Unseen City

In a world of imagery and media where topography tends to be cancelled out by the flattened vision of maps and satellites, where visual appearance is exploited to exhaustion, to the point of almost anaesthetising the eyes, *Unseen City* proposes art experiences that move beyond the realm of pure visibility and involve other senses. Contact with urban territory in this component of the *8th Mercosul Biennial* takes place through smell, sound, words and minimal interventions in a strategy for activating sites in Porto Alegre. The exploration of other senses is one way of intervening in the pedestrian's everyday relationship with the public space and providing a different scale. Catching the citizen unawares, the artwork can introduce a different relationship with the territory of the city.

Based on a process of urban archaeology, nine places of architectural, historic, or sociological interest, or simply strange and unique places which go beyond the familiar and ordinary relationship with the city, have been identified in the Rio Grande do Sul capital: the Airtrain, the Observatory, Otávio Rocha Viaduct, the Usina do Gasômetro Chimney, the Palácio Piratini Garden, Rua João Manuel Steps, the dome of Casa de Cultura Mario Quintana, a public monument and Garagem dos Livros (a literary space). Emphasis has been given to places that are often unnoticed by the population,

whether through the automatic way in which experience of the city usually occurs, difficulty of access or because they lie outside the collective imagination.

The idea is to attract the public to important spaces that are not usually considered as interesting (Garagem dos Livros and the Steps) or important city icons which are inaccessible, however, (the Palácio Piratini Garden, and the inside of the Chimney); urban ruins that appear even before the projects have opened (the Airtrain); historic but rarely noticed statues (the public monument to the city), and buildings of architectural and cultural value (Casa de Cultura, Otávio Rocha Viaduct and the Observatory) will be explored from a non-traditional approach. This is not simply an installation of sculptural objects, placing pre-existing works on the sites, but rather an approach to areas of the city based on strategies that value existing elements. The nine works made by artists of different nationalities have therefore been produced especially for those spaces.

The surroundings in which the works produced for *Unseen City* are placed are brought into the works themselves, as if the works were incorporating the places in which they are situated just as the places absorb them, to the extent that in some cases they merge together. This is not just a physical incorporation of a particular place, but also an approach to the territory of the city in its political, historical, economic and social sense. And these senses are not opposed to sensory contact and aesthetic experience.

The projects are related to memory, monuments, economic activities and the use of the city and its public spaces by the population. There is therefore no illusion that they might have meaning independent of the context in which they were produced. Each work is specific to the context in which it has been produced – despite the artists continuing the investigations they develop in their usual work. The power of these works comes from the different ways in which each one is related to its surroundings and to the various layers of existing meanings, such as their geographical, historical, sociological or literary density.

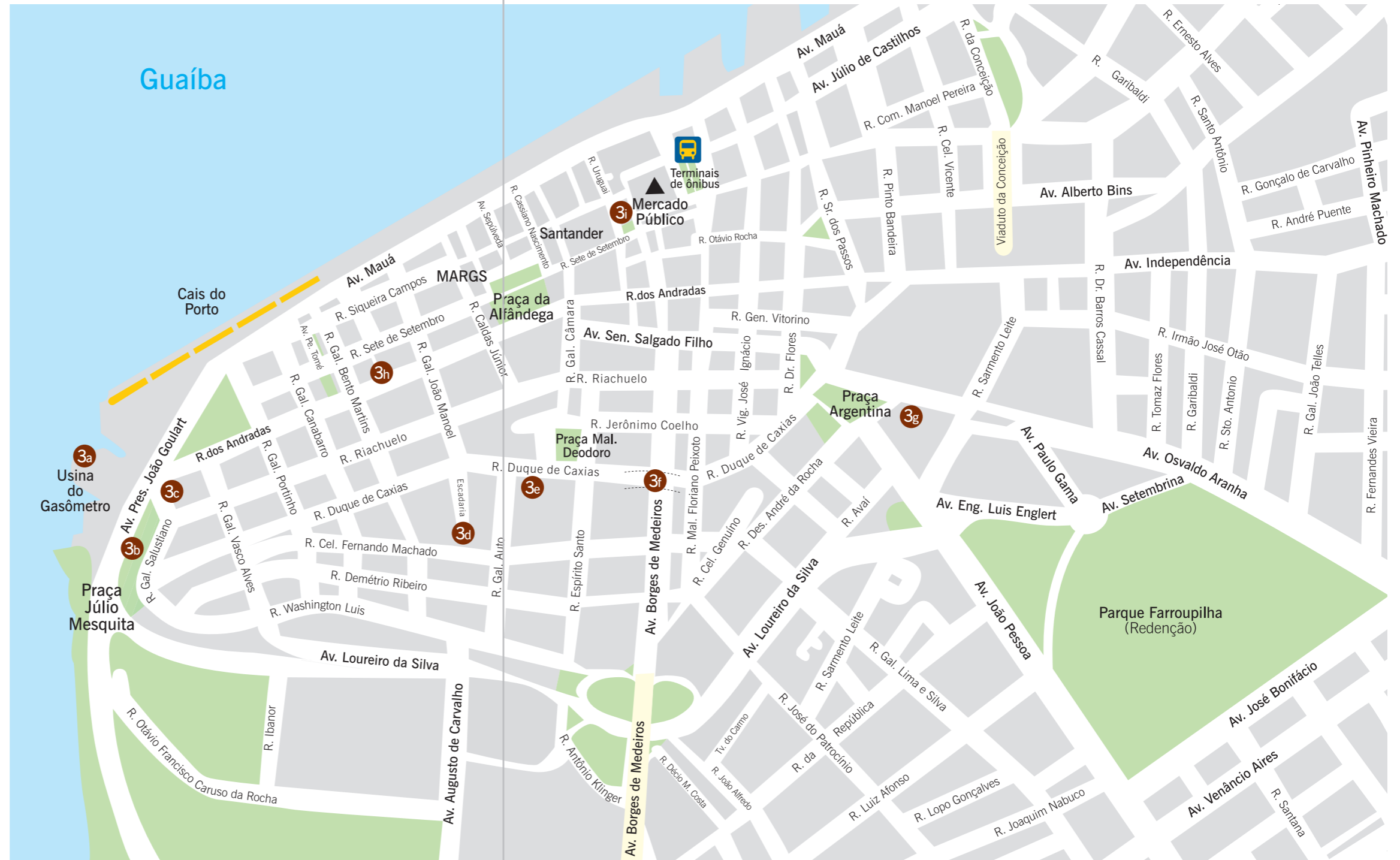
It is as if the unfamiliarity and experiences provided by the works in conjunction with the places prevent a levelling out of the topography and erasure of the particular features of the local site. Everything happens as if the virtual space, immediate presence in real time, negates the space we live in. Direct experience with the urban territory stands in contrast to this period in which local differences are increasingly devalued in the name of a standardised, homogenous and virtual space. All the works in *Unseen City* therefore highlight the place and emphasise sensory experience.

None of the artists has simply produced an illustration of the space or a translation between faculties of perception. It would not be possible for direct experience of the city to be completely translated into an audio, olfactory, or tactile contact, due to the actual impossibility of precise translation or correlation between the senses. People's relationships with space do not occur through associations of isolated elements, as if experiencing a mosaic of overlapping sensations; neither do we perceive things through our senses in isolation, as if touch, smell and sound were apprehended in their purity and could be completely separated from each other. The works are bound to the space in which they are perceived as a unit and not as a sum of independent parts. Perception is related to the space as a whole, from an inter-sensory standpoint.

The works and the places in which they have been installed form open entities, and in some cases the projects become so invisible that they may not be recognised as artworks by many passers-by. But the spaces certainly show themselves to be at the centre of experience. The works are so intertwined with the spaces that it may not be possible to make out where one begins and another ends, becoming generally caught up in the flow and circulation of the places and the city. There is no competition between the scale of the works and the scale of the major metropolis that tends to swallow up and neutralise everything, but instead they tend to merge discreetly into some of the sites. The visitor's approach therefore needs to be that of someone walking through the city with their senses open to be able to perceive the works, not just looking for the exotic or in an anachronistic return to situationist wandering.

Unlike what often occurs with urban intervention projects, *Unseen City* does not aim to regenerate degraded areas of the city, but rather to call attention to the differences and individual characteristics of each chosen place. Instead of selecting a generic site with no particular identity, which could be anywhere, the curators have singled out specific and circumscribed places with their own histories, whose characteristics would not be erased by the works. The central question is precisely what impact *Unseen City* might have in Porto Alegre. Clearly it does not just offer a renewed view of the city, but instead a sensory experience that goes beyond the visible and engages other layers of perception. Direct intervention in urban territories allows them to be rediscovered by citizens and exhibition visitors. Based on this new contact it might be possible to re-establish and reconnect the sites within the flow of the city. The difficulty lies in dealing with the open complexity and with situations that are beyond the control of the artists and the curators. Abandoning the idea that the city can only be modified by permanent intervention, the works in this component of the Biennial reject the idea of constructing landmarks or monuments and emphasise what is already there, but which was not so evident. The effects that a project like this can have on Porto Alegre are always indirect and silent. Nonetheless, these points of insertion produced by the artists will have repercussions beyond the duration of the exhibition. The sounds will echo into waves, the smells allude to the memory of the place and the words will move us.

Perception of the territory through all the senses allows an expansion of the space surrounding the works. Previously unperceived dimensions can be highlighted by the sounds, smells and other stimuli required by the interventions. The *Unseen City* projects will restructure the perception of nine sites in Porto Alegre. Rather than shining light on the scene, they demonstrate that beneath all visibility lies the invisible, which can be sensed and is supported from within.



Cidade Não Vista

- 3a Chaminé da Usina do Gasômetro
Av. Presidente João Goulart, 551
- 3b Aeromóvel
Praça Júlio Mesquita, s/nº
- 3c Garagem dos Livros
Rua General Salustiano, 214
- 3d Escadaria
Rua General João Manoel
- 3e Jardins do Palácio Piratini
Praça Marechal Deodoro, s/nº
- 3f Viaduto Otávio Rocha
Av. Borges de Medeiros
- 3g Observatório Astronômico da UFRGS
Praça Argentina, s/nº
- 3h Cúpula da Casa de Cultura Mario Quintana
Rua dos Andradas, 736
- 3i Fachada da Prefeitura Velha
Praça Montevidéu, 10

Elida Tessler

Porto Alegre, Brasil, 1961. Vive em Porto Alegre.



Garagem dos Livros. 2011. Foto: Fábio Del Re.



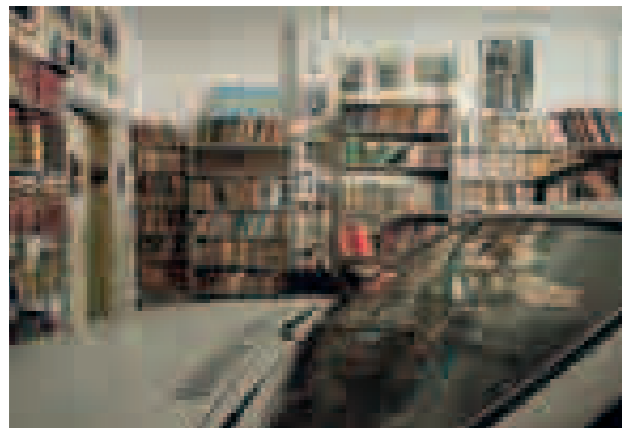
Dublin. 2010. Rolhas e garrafas.

A temporalidade é algo que está no interior da prática de Elida Tessler. Materiais como palha de aço enferrujada e metais deteriorados revelam o processo de desgaste dos objetos. A transparência de frascos de vidro, presentes ainda hoje em sua obra, dá um caráter silencioso aos seus trabalhos. Em sua poética, metaforicamente, coadores de café retêm memórias e lembranças, filtrando a espessura das palavras. A artista gravou uma série de palavras em chaves, evocando grandes obras da literatura mundial e abrindo cadeias associativas. Na última década, deu ênfase ao uso da palavra e suas relações com seus diversos sentidos. Desenvolve desde 2004 a pesquisa *Você me dá a sua palavra?*, que já contou com a colaboração de centenas de participantes que escrevem uma palavra num prendedor de roupas. Pendurados num varal, o tamanho dessa obra em processo já atingiu dezenas de metros. Um

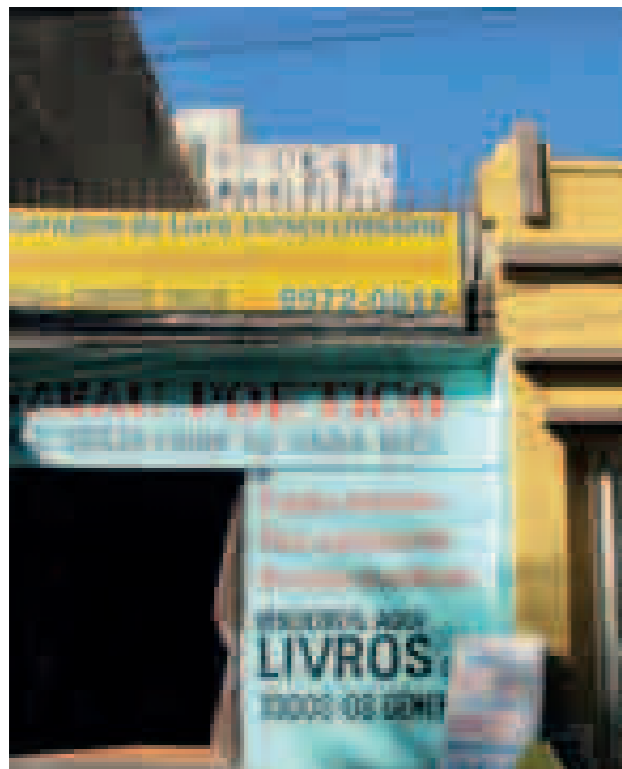
de seus trabalhos mais conhecidos chama-se *Doador* e foi realizado em colaboração com dezenas de amigos que enviaram, atendendo a uma proposição da artista, objetos cujos nomes terminassem com o sufixo "dor", tais como aparador, secador, regador, que foram afixados nas paredes de um corredor. A experiência com o trabalho nos leva ao questionamento sobre a arbitrariedade do nome de muitos objetos.

Garagem dos Livros é o espaço literário e sebo em Porto Alegre ativado pelo trabalho de Elida Tessler. Trata-se de um lugar dinâmico e de um campo de intercessão entre a cidade e a literatura. *ISTORBITA* é um modo de abordar o trânsito dos livros e as curiosas hierarquias de catalogação do acervo. A proposta da artista é promover um entrecruzamento entre o acervo da Garagem dos Livros

e o *IST ORBITA*, texto inédito de Donaldo Schüller, escritor e tradutor de *Finnegans Wake*. Para tanto, ela elaborou placas em acrílico com as identificações das estantes da Garagem dos Livros e também dos 101 nomes de autores, personagens e artistas mencionados no texto de Schüller. Todas essas placas foram instaladas nas prateleiras da livraria. Tessler elaborou uma silenciosa enciclopédia *IST ORBITA* de 138 volumes, em que cada volume contém apenas uma folha com um poema de Donaldo Schüller e com todas as outras páginas em branco. O público pode

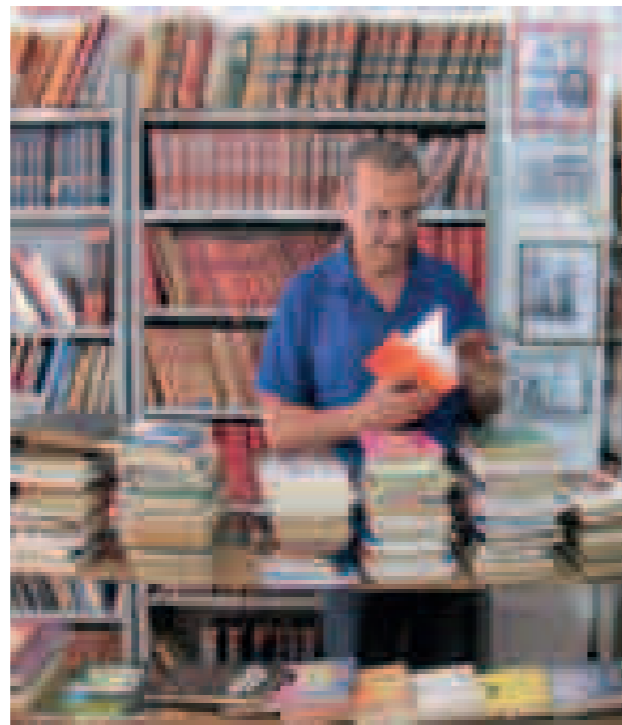


Garagem dos Livros. 2011. Foto: Fábio Del Re.

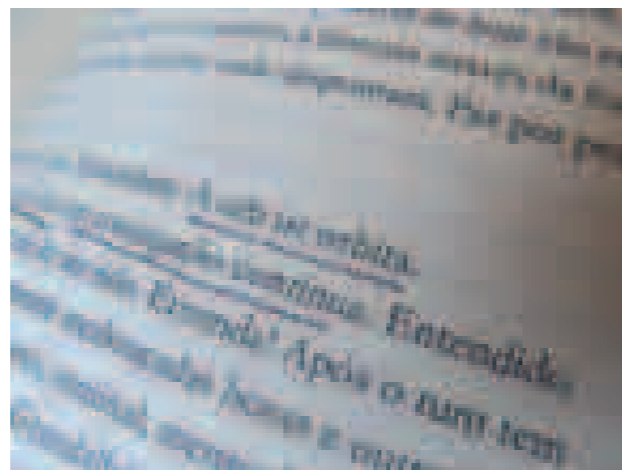


Garagem dos Livros. 2011.

ouvir o autor lendo seus poemas no CD *player* no interior do carro estacionado em frente à Garagem dos Livros. Tessler se interessa pelos movimentos e pelas temporalidades contidos nos livros e na própria Garagem. O projeto surge de uma passagem de *Finnegans Wake*, de James Joyce, sobre a circularidade do tempo. A cidade está em órbita contínua, assim como o espaço literário e os fluxos dos frenquetadores do sebo.



Estudo para *IST ORBITA*. 2011.



Estudo para *IST ORBITA*. 2011. Foto: Dulpe Pinheiro Machado.



Vista aérea da região da Usina do Gasômetro. Década de 1960. Foto: Leo Guerreiro. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo. Fototeca Stoma Breitman.

Quem acompanha os altos e baixos dos bairros de Porto Alegre, já deve ter notado que algo está acontecendo na "Volta do Gasômetro". Há algum tempo surgiram mesinhas nas calçadas – na verdade, no meio da rua, por que as calçadas ali são um tanto estreitas –, onde costumam acontecer animadas rodas de samba. Ao lado dos botequins de rua, vêm surgindo pequenos restaurantes, uma escola de francês e uma incrível livraria, a "Garagem dos Livros", que funciona junto de uma sapataria!

Essas atividades estão se instalando nas pequenas casas de porta-e-janela que estão ali desde as origens da cidade. A região em frente à Usina do Gasômetro era conhecida, no início do século XIX, como "Praia do Arsenal", onde, ao lado do Guaíba, havia "umas duas ou três casinhas de capim" que começaram a ser construídas a partir de 1831.¹

Naquela época, entretanto, dificilmente seria possível que houvesse atividades tão simpáticas na frente daquelas casas, por um motivo bem peculiar: por ali passavam manadas de bois, touros e vacas, que atravessavam o Guaíba até um trapiche no final da Rua da Praia e que cruzavam a rua General Salustiano em direção ao matadouro municipal, na Cidade Baixa. Por isso, a rua era conhecida como "Rua da Passagem".

O cronista Aquiles Porto Alegre, citado por Sérgio da Costa Franco, dá uma ideia do que seria o dia a dia daquela rua: "E ia o gado xucro, de cabeça em pé,

olhar espantadiço, sacudindo a cola no ar, pela Rua da Passagem, obrigando os moradores do sítio a trancarem as portas com receio de alguma rês entrar pelo corredor adentro".²

De lá para cá, muita coisa mudou na região, como a construção e a demolição da Cadeia Velha, a construção da Usina e de sua chaminé, a abertura de uma avenida perimetral e a construção de uma estrutura de concreto armado para o Aeromóvel. Mas, surpreendentemente, a ambiência das casas da rua General Salustiano pouco mudou neste tempo todo. Continua aquele ar de cidade do interior, à sombra das árvores. As casas, apesar de muito alteradas, conseguiram manter o seu caráter tradicional, seu espírito informal, e isso é o mais importante.

Hoje, os moradores estão engajados na revitalização da área através do movimento *VivaGasômetro*, que, desde 2006, luta por melhorias no entorno, como: a criação do Parque do Gasômetro na área compreendida entre a Praça Brigadeiro Sampaio e a Praça Júlio Mesquita; a valorização do comércio de porta de rua; e o tombamento da Usina de Gás Carbonado, a verdadeira Usina do Gasômetro. A iniciativa tem tudo para dar certo, porque a área tem muitos fatores que a sustentam: história, ambiência, identidade e gente criativa, como o pessoal da livraria Garagem dos Livros.

Luiz Merino de F. Xavier

1. FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre: guia histórico*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998, p. 356.

2. *Ibidem*, p. 357.

La temporalidad es algo que se encuentra en el interior de la práctica de Elida Tessler. Materiales como lanas de acero herrumbradas y metales deteriorados revelan el proceso de desgaste de los objetos. La transparencia de frascos de vidrio, aún presentes en su obra, le brindan un carácter silencioso a sus trabajos. En su poética, metafóricamente, filtros de café retienen memorias y recuerdos, filtrando la espesura de las palabras. La artista grabó una serie de palabras en llaves, evocando grandes obras de la literatura mundial y abriendo cadenas asociativas. En la última década, dio énfasis al uso de la palabra y sus relaciones con sus diversos sentidos. Desarrolla desde 2004 la investigación intitulada *Você me dá a sua palavra?* [¿Usted me da su palabra?], que ya tuvo la colaboración de centenares de participantes que escriben una palabra en un broche de ropas. Colgados en una cuerda, ellos hacen que el tamaño de esa obra en proceso haya alcanzado decenas de metros. Uno de sus trabajos más conocidos se llama *Doador* [Donador] y fue realizado en colaboración con decenas de amigos que enviaron, atendiendo a una propuesta de la artista, objetos cuyos nombres terminasen con el sufijo “dor”, tales como aparador, secador, regador, que fueron colocados en las paredes de un pasillo. La experiencia con el trabajo nos lleva al cuestionamiento sobre la arbitrariedad del nombre de muchos objetos.

Garagem dos Livros es el espacio literario y librería de Porto Alegre activado por el trabajo de Elida Tessler. Se trata de un dinámico lugar y de un campo de intersección entre la ciudad y la literatura. *IST ORBITA* es una manera de abordar el tránsito de los libros y las curiosas jerarquías del catálogo de la colección. La propuesta de la artista es promover un entrecruzamiento entre la colección de la Garagem dos Livros y la *IST ORBITA*, texto inédito de Donald Schöler, escritor y traductor de *Finnegans Wake*. Para tanto, ella elaboró placas en acrílico con las identificaciones de la *Garagem dos Livros* y también de los 101 nombres de los autores, personajes y artistas mencionados en el texto de Schöler. Todas las placas fueron instaladas en las estantes de la librería. Tessler elaboró una silenciosa enciclopedia *IST ORBITA* de 138 volúmenes, en donde cada volumen contiene apenas una hoja con un poema de Donald Schöler y con todas las demás páginas en blanco. El público puede oír al autor leyendo sus poemas en el CD *player* en el interior de un automóvil estacionado frente a la Garagem dos Livros. Tessler se interesa por los movimientos y por las temporalidades contenidas en los libros y en la propia Garagem. El proyecto surge de un pasaje en *Finnegans Wake*, de James Joyce, sobre la circularidad del tiempo. La ciudad está en órbita constante, así como el espacio literario y los flujos de los frequentadores de la librería.

Librería Garagem dos Livros

Quien acompaña los despuntes y los bajones de los barrios de Porto Alegre, ya debe haber notado que algo está ocurriendo en la “Volta do Gasômetro”. Algún tiempo ya, está surgiendo mesitas en las aceras – en realidad, en medio de la calle, porque las aceras allí son un tanto estrechas –, en donde acostumbra suceder animados encuentros de samba. Al lado de los copetines de la calle, vienen apareciendo pequeños restaurantes, una escuela de

francés y una increíble librería, la Garagem dos Livros, que funciona junto a una zapatería.

Estas actividades se están instalando en las pequeñas casas de puerta-y-ventana que están allí desde los orígenes de la ciudad. la región enfrente a la Usina del Gasômetro era conocida, en el inicio del siglo XIX, como “Praia do Arsenal”, donde, al lado del Guaíba, había “unas dos o tres casitas de pasto” que comenzaron a ser construidas a partir de 1831.³

En aquella época, entretanto, difícilmente sería posible que hubiera actividades tan alegres enfrente aquellas casas, por un motivo peculiar: por allí pasaban manadas de bueyes, toros y vacas, que atravesaban el Guaíba hasta un trapiche al final de la calle Rua da Praia y que cruzaban la calle General Salustiano en dirección al matadero municipal, en el barrio Ciudad Baja. Por eso, la calle era conocida como “Rua da Passagem”.

El cronista Aquiles Porto Alegre, citado por Sérgio da Costa Franco, nos da una idea de lo que sería el día a día de aquella calle: “E iba el ganado bravo, con la cabeza en alto, mirada asustadiza, sacudiendo el rabo al aire, por la *Rua da Passagem*, obligando a los residentes del lugar a trancar sus puertas con miedo de alguna res entrar corredor adentro”.⁴

De un tiempo a esta parte, mucha cosa ha cambiado en la región, como la construcción y la demolición de la Cadeia Nova, la construcción de la Usina y de su chimenea, la abertura de una avenida perimetral y la construcción de una estructura de concreto armado para el Aeromóvil. Pero, sorprendentemente, el ambiente de las casas de la calle General Salustiano poco ha cambiado en todo este tiempo. Continúa aquel ambiente de ciudad del interior, a la sombra de los árboles. Las casas, a pesar de demasiado alteradas, consiguieron mantener su carácter tradicional, su espíritu informal, y es eso lo más importante.

Hoy, lo residentes están comprometidos en la revitalización de las áreas a través del movimiento *VivaGasômetro*, que, desde 2006, lucha por mejoras en los alrededores, como: la creación del Parque del Gasômetro en el área comprendida entre la Praça Brigadeiro Sampaio y la Praça Júlio Mesquita; la valorización del comercio de puertas a la calle; y la declaración de patrimonio de la Usina de Gas Carbonado, la verdadera Usina del Gasômetro. La iniciativa tiene todo para concretarse, porque el área posee muchos factores que lo sostiene: historia, ambiente, identidad y personas creativas, como el personal de la librería Garagem dos Livros.

Temporality lies at the heart of Elida Tessler’s work. Materials like rusted steel wool and decaying metals reveal the process of wear on objects. The transparency of glass bottles brings a sense of silence to her current work. Her creative practice allows coffee filters to retain memories and recollections, filtering the thickness of words. She has engraved a series of words onto keys, evoking major

3. Ibidem, p. 356.

4. Ibidem, p. 357.

works of world literature and opening chains of association. Her work over the past decade has emphasised the use of words and their relationships with their various meanings. Since 2004, she has been working on a research titled *Você me dá sua palavra?* [Would you give me your word?], involving the participation of hundreds of people writing a word on a clothes peg. Hanging on a line, this work in progress is already dozens of metres long. One of her best known works is *Doador*, produced with the collaboration of many of the artist’s friends who responded to her request by sending her objects ending with the suffix “dor” (pain, in Portuguese) which were hung on the walls of a corridor. The work leads us to question the arbitrariness of the names of many objects.

Elida Tessler’s work has been made to interact with the Garagem dos Livros, a literary space and a second-hand bookshop in Porto Alegre. This is a dynamic place providing a field of intervention between the city and literature. *IST ORBITA* is an approach to the movement of books and the strange hierarchies of cataloguing the collection. The artist’s idea is to create an interconnection between the Garagem dos Livros collection and *IST ORBITA*, an unpublished work by the writer Donald Schöler, translator of *Finnegans Wake*. Acrylic signs have been made identifying the Garagem dos Livros shelves and the 101 names of authors, characters and artists mentioned in Schöler’s text. These signs have all been placed on the shelves in the bookshop. Tessler has made a silent 138-volume *IST ORBITA* encyclopaedia: each volume contains just one page with a poem by Donald Schöler, while all the other pages are blank. Visitors can listen to the author reading his poems on a CD player inside a car parked in front of Garagem dos Livros. Tessler is interested in the movement and transience in the books and in the Garagem itself. The project developed out of a passage about the circularity of time in James Joyce’s *Finnegans Wake*. The city is in continuous orbit, just like the literary space and the flow of visitors to the bookshop.

Garagem dos Livros Bookshop, on General Salustiano Street

Anyone in touch with the ups and downs of the neighbourhoods of Porto Alegre must have already noticed that something is happening to the “Volta do Gasômetro”. For some time now tables have been appearing on pavements – in the middle of the street in fact, because the pavements are so narrow there –, where there are often lively samba sessions. Little restaurants have sprung up next to the street bars, together with a French language school and an amazing bookshop, the “Garagem dos Livros”, that operates from a shoe shop!

These activities are taking place in the little houses which have been there since the origins of the city. The area in front of the Usina do Gasômetro was known in the 19th century as “Praia do Arsenal”, where on the shores of the Guaíba “two or three thatched cottages” began to be built from 1831.⁵

But it would have been difficult for such pleasant activities to take place in front of the houses in those days, for a very particular reason: it was an area passed though by herds of oxen and cattle arriving at the Guaíba jetty at the end of Rua da Praia to cross

5. Ibidem, p. 356.

6. Ibidem, p. 357.

Marlon de Azambuja

Santo Antônio da Patrulha, Brasil, 1978. Vive em Madri, Espanha.



Sem título. 2011. Projeto.

Marlon de Azambuja tem um trabalho que parte de uma profunda sensibilidade do espaço. Suas intervenções se relacionam com a paisagem arquitetônica, seja reinventando volumes, seja tecendo comentários bem-humorados sobre a cidade. O mobiliário urbano é geralmente interrogado por seu traçado de fitas adesivas. De modo sensorial, o artista redesenha espaços tridimensionais e proporciona relações mais sensuais entre o público e a paisagem. Seu método de trabalho envolve uma percepção acuada do lugar e, por isso, o artista consegue como poucos tirar proveito de elementos já existentes, tais como coluna, corrimão e bancos. Em muitos casos, estabelece um diálogo íntimo entre suas intervenções e pequenas modificações na luminosidade. Isso é o suficiente para que suas arquiteturas efêmeras façam o espaço vibrar. Construindo e desconstruindo elementos urbanos, o artista desenvolveu uma série que explora o potencial escultórico da cidade. Ele nos faz refletir sobre a funcionalidade dos objetos e nos faz estabelecer outra relação com as formas

presentes em nossa vida cotidiana, invertendo o modo corriqueiro com que nos relacionamos com a cidade. Recentemente, produziu uma série de fotografias em que desconstrói a aparência de imponentes edifícios e reconfigura suas fachadas. Sua obra modifica os códigos habituais a partir de mínimas interferências, muitas vezes revelando como certos elementos arquitetônicos e urbanos agem sobre nossos movimentos.

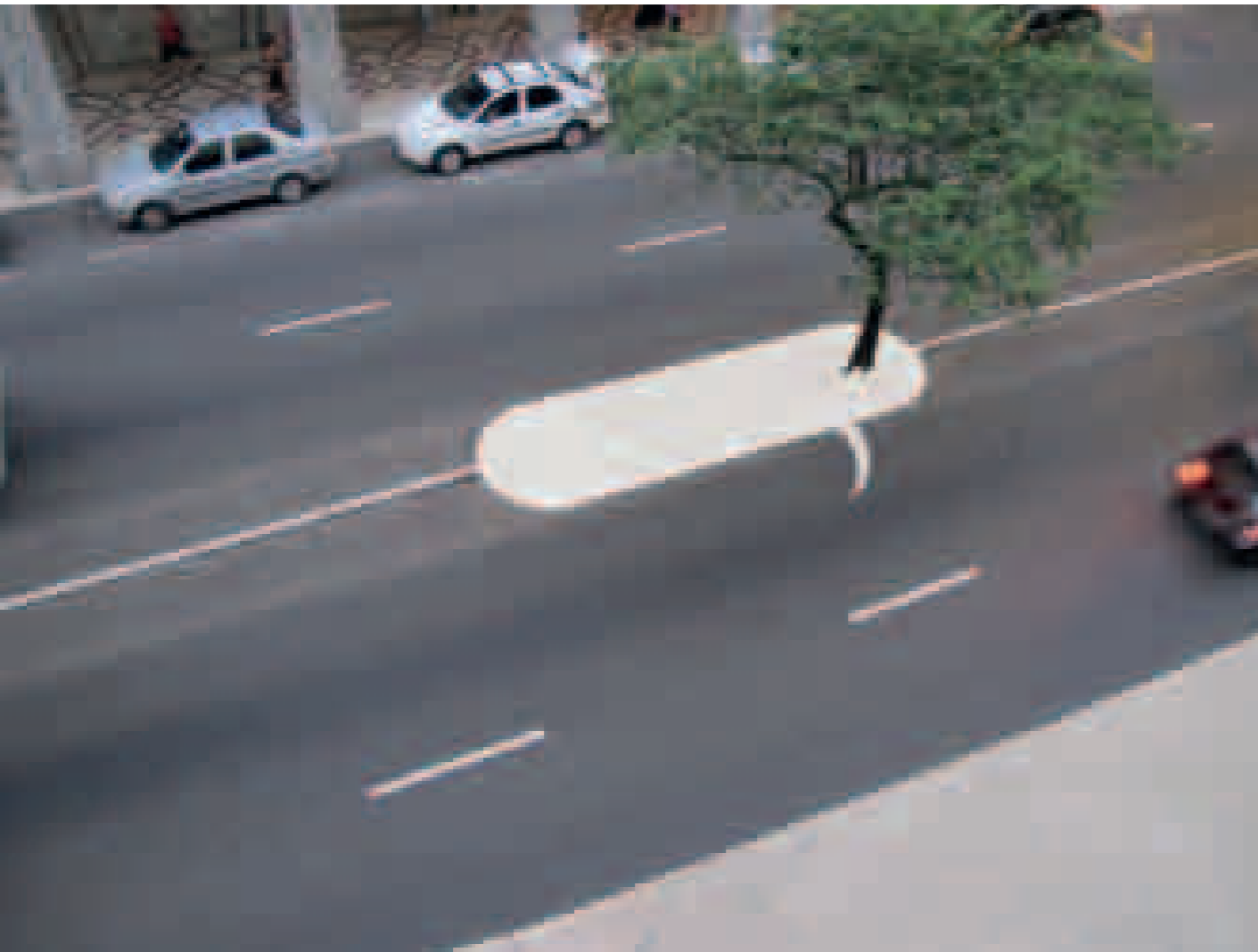
É sob o viaduto Otávio Rocha, um dos símbolos da modernidade urbana de Porto Alegre, que Marlon de Azambuja realizou uma mínima intervenção na cidade. Quem passa pela Avenida Borges de Medeiros quase já não repara mais nas apagadas estátuas de Alfred Adloff (artista alemão e um dos mais importantes escultores da cidade em meados do século XX) – como, em geral, acontece com vários dos monumentos públicos depois que são integrados ao nosso percurso diário. Azambuja encobriu com fita vermelha as esculturas que representam a luz e reacendeu as luminárias que as personagens femininas trazem na

Potencial escultórico. 2011. Fita adesiva sobre mobiliário urbano. Projeto.

mão. O resultado é uma nova forma luminosa que explora o potencial escultórico e os volumes do monumento. Os relevos e os detalhes se apagam para que outra escultura, espelhada e simétrica, surja colorida no grande pedestal sob os arcos do viaduto. Encobrir a escultura provisoriamente não é uma tentativa de apagá-la ou retirá-la do campo de visão. Ao contrário, é um modo de dar visibilidade a ela. O véu, mais do que esconder das vistas, é aquilo que desperta o desejo e que incita a vontade de conhecer o que ele cobre. É o mistério que se esconde por trás, ou seja, é a impossibilidade transitória de se ver, que estimula o desvelamento. Encobrir, especialmente no caso desse trabalho de Azambuja, é revelar o não visto.



Potencial escultórico. 2009. Fita adesiva sobre mobiliário urbano. Madri.



Sem título. 2011. Projeto.



Viaduto Otávio Rocha. Década de 1930.

Você levaria um turista para visitar um viaduto em sua cidade? Em Porto Alegre, um viaduto dos anos 1930, implantado no coração do Centro Histórico, é um lugar imperdível. Já foi comparado a um “canyon”.⁷ De fato, se visto em conjunto com os arranha-céus em volta, lembra uma metrópole de história em quadrinhos. Sua perspectiva é poderosa – de cima, para quem passa a pé, e de baixo, para quem o cruza em alta velocidade em automóvel. Altamente cenográfico, costuma ser locação de filmes e comerciais, de onde provavelmente você já o conheça, mesmo sem saber.

A abertura da avenida Borges de Medeiros e a construção do viaduto sob a rua Duque de Caxias, entre os anos de 1928 e 1935, inseriu-se num contexto de reformas e transformações urbanas que atingiu as principais cidades brasileiras durante o período da “República Velha” (1898-1930). É uma fase marcada, no Rio Grande do Sul, pelo governo do Partido Republicano Rio-grandense (PRR), de filiação positivista, que se manteve no poder durante quarenta anos e que se caracterizava por um discurso centrado nos conceitos de “modernidade” e “progresso”, mas que, na prática, era profundamente conservador. No caso do Viaduto Otávio Rocha, este discurso se materializou numa obra de engenharia e de arte que é a síntese desta contradição: uma obra de engenharia arrojada, mas com uma linguagem arquitetônica ligada aos modelos do passado.

O intendente Otávio Rocha (1926-1928), com a abertura da avenida e a construção do viaduto, levava em conta as linhas mestras do *Plano Geral de Melhoramentos*, de 1914, de João Moreira Maciel, cujas propostas filiavam-se aos princípios estético-higienistas das reformas de Paris, do prefeito Eugène

Haussmann. Nessa linha, essa seria uma obra de grande alcance viário, ligando o centro de Porto Alegre aos bairros afastados da Zona Sul e, principalmente, uma obra de embelezamento e de higiene, eliminando um ponto de “velhos pardieiros e focos conhecidos de moléstias contagiosas”.

O traçado da avenida e o projeto do viaduto foi motivo de grandes debates no âmbito do governo local. Em 1927 foi lançado um concurso para o Viaduto, sendo três projetos apresentados: o do engenheiro Duílio Bernardi, o do chefe da seção de desenho Christiano de La Paix Gelbert e o do engenheiro-arquiteto Manuel Itaquí.⁸ Uma comissão formada por “cultores da arte” (Francisco Leonardo Tudra, Fábio de Barros e Alberto de Britto) escolheu o de Manuel Itaquí, autor, entre outras obras significativas em Porto Alegre, da Confeitaria Rocco, do antigo Instituto Parobé e do Observatório Astronômico da UFRGS.

Decidiu-se, também, sobre a dimensão da nova avenida: seria traçada em linha reta, com 28 m de largura e 1.050 m de extensão, apresentando como motivo estético predominante, ao alto e ao fundo da perspectiva, o Viaduto da Rua Duque de Caxias e as escadas adjacentes. Foi tratada como um *boulevard* parisiense, “apresentando amplos passeios, arborização, duas linhas de *tramways* e três faixas de veículos (para estacionamento, tráfego lento e trânsito rápido)”.⁹

Em fins de 1929, tiveram início as obras do Viaduto, a cargo da construtora Dickerhoff & Widmann. Quando, em 1935, a avenida Borges de Medeiros foi finalmente aberta ao público, o monumento já era maior referência “moderna” da cidade de Porto Alegre.

Luiz Merino de F. Xavier

7. FUÃO, Fernando Freitas. *Canyons: avenida Borges de Medeiros e o Itaimbezinho*. Porto Alegre: Edição do autor, 2001.

8. RODRIGUES, Tagóre Vieira. *Viaduto Otávio Rocha: instrução de tombamento*. Porto Alegre: Equipe do Patrimônio Histórico e Cultural, EPAHC/SMC, 2003.

9. Relatório Municipal de 1927. Biblioteca do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul.

Marlon de Azambuja posee un trabajo que parte de una profunda sensibilidad del espacio. Sus intervenciones se relacionan con el paisaje arquitectónico, sea reinventando volúmenes, sea tejiendo comentarios bienhumorados sobre la ciudad. El mobiliario urbano es generalmente interrogado por su trazado de cintas adhesivas. De manera sensorial, el artista rediseña espacios tridimensionales y propicia relaciones más sensuales entre el público y el paisaje. Su método de trabajo comprende una percepción íntima del lugar y, por eso, el artista consigue como pocos extraer provecho de elementos ya existentes, tales como columna, pasamanos y bancos. En muchos casos, establece un diálogo íntimo entre sus intervenciones y pequeñas modificaciones en la luminosidad. Eso es suficiente para que sus arquitecturas efímeras hagan vibrar el espacio. Construyendo y desconstruyendo elementos urbanos, el artista desarrolló una serie que explora el potencial escultórico de la ciudad. Él nos hace reflexionar sobre la funcionalidad de los objetos y establecer otra relación con las formas presentes en nuestra vida cotidiana, invirtiendo la forma trivial de relacionarnos con la ciudad. Recientemente, produjo una serie de fotografías en que deconstruye la apariencia de imponentes edificios y reestructura sus fachadas. Su obra modifica los códigos habituales a partir de mínimas interferencias, muchas veces revelando como ciertos elementos arquitectónicos y urbanos actúan sobre nuestros movimientos.

Es sobre el Viaducto Otávio Rocha, uno de los símbolos de la modernidad urbana de Porto Alegre, que Marlon Azambuja realizó una mínima intervención en la ciudad. Quien pasa por la Avenida Borges de Medeiros casi no repara en las apagadas estatuas de Alfred Adloff (artista alemán y uno de los más importantes escultores de la ciudad a mediados del siglo XX) – como, generalmente, sucede con los monumentos públicos luego que son integrados a nuestro recorrido diario. Azambuja encubrió con cinta de color rojo las esculturas que representan a la luz y volvió a encender las luminarias que los personajes femeninos traen en las manos. Como resultado una nueva manera luminosa que explora el potencial escultórico y la masa del monumento. Los relieves y los detalles se apagan para que otra escultura, espejada y simétrica, emerja colorida en el enorme pedestal bajo los arcos del Viaducto. Cubrir a la escultura de manera provisoria no es una tentativa de apagarla o retirarla del campo de visión. Al contrario, es una manera de darle visibilidad. El velo, más que encubrir de la vista, es aquello que despierta el deseo y que incita la voluntad de conocer lo que cubre. Es el misterio que se esconde por detrás, o sea, es la imposibilidad transitoria de ver, que estimula su desvelo. Encubrir, especialmente en este trabajo de Azambuja, es revelar lo no visto.

Viaducto Otávio Rocha

¿Usted llevaría a un turista para visitar un elevado en su ciudad? en Porto Alegre, un elevado de los años 1930, implantado en el corazón del Centro Histórico, es un lugar imperdible. Ya fue comparado a un *canyon*.¹⁰ De hecho, si observado en conjunto con los rascacielos de los alrededores, nos recuerda a una metrópolis de una revista de historietas. Su perspectiva es poderosa – de la cima, para quien

pasea a pie, y debajo, para quien lo cruza en alta velocidad con automóviles. Altamente escenográfico, suele ser un lugar para grabación de películas y comerciales, de donde probablemente usted lo conozca, sin saberlo.

La apertura de la avenida Borges de Medeiros y la construcción del elevado por debajo de la calle Duque de Caxias, entre los años 1928 y 1935, ingresa en un contexto de reformas y transformaciones urbanas que afectó a las principales ciudades brasileñas durante el periodo de la “República Vieja” (1898 – 1930). Es una fase caracterizada, en el Rio Grande do Sul, por el gobierno del Partido Republicano Riograndense (PRR), de filiación positivista, que se mantuvo en el poder durante cuarenta años y que se caracterizaba por un discurso centrado en los conceptos de “modernidad” y “progreso”, pero que, en la práctica, fue profundamente conservador. En el caso del Viaducto Otávio Rocha, este discurso se materializó en una obra de ingeniería audaz, pero con un lenguaje arquitectónico ligado a los modelos del pasado.

El intendente Otávio Rocha (1926-1928), con la apertura de la avenida y la construcción del Viaducto, tenía en cuenta las principales reglas del *Plano General de Melhoramentos*, de 1914, de João Moreira Maciel, cuyas propuestas se filiaban a los ideales estético higienistas de las reformas de París, del intendente Eugène Haussmann. En esos trazos, esa sería una obra de grande alcance vial, uniendo el centro de Porto Alegre a los barrios más alejados de la Zona Sur y, principalmente, una obra de embellecimiento e higiene, eliminando una zona de “viejas chozas y conocidos focos de contagiosas molestias”.

La dirección de la avenida y el proyecto del Viaducto fue motivo de grandes debates en el ámbito del gobierno local. En 1927 fue lanzado un concurso para el elevado, siendo tres proyectos seleccionados: el del ingeniero Duilio Bernardi, el del jefe de la sección de diseño Christiano de La Paix Gelbert y del ingeniero y arquitecto Manuel Itaqui.¹¹ Una comisión formada por “cultores del arte” (Francisco Leonardo Tudra, Fábio de Barros y Alberto de Britto) eligió el proyecto de Manuel Itaqui, autor, entre otras obras significativas en Porto Alegre, de la Confeitaria Rocco, del antiguo Instituto Parobé y del Observatorio Astronómico de la UFRGS.

Se decidió, también, por la dimensión de la nueva avenida: sería elaborada en línea recta, con 28 metros de ancho y 1.050 metros de extensión, presentando, predominantemente, como elemento estético, en lo alto y al fondo de la perspectiva, el Viaducto de la calle Duque de Caxias y las escaleras adyacentes. Fue tratado como un *boulevard* parisiense, “presentando amplios paseos, arborización, dos líneas de *tramways* y tres fajas para vehículos (para el estacionamiento, tráfico lento y tránsito rápido).”¹²

A finales de 1929, tuvieron inicio las obras del Viaducto, a cargo de la constructora Dockerhoff & Widmann. Cuando, en 1935, la Avenida Borges de Medeiros fue finalmente abierta al público, el monumento ya era la mayor referencia “moderna” de la ciudad de Porto Alegre.

10. FUÃO, Fernando Freitas. Op. cit., 2001.

11. RODRIGUES, Tagoré Vieira. Op. cit., 2003.

12. Relatorio municipal de 1927. Bibliotes del Instituto Historico y Geográfico del Rio Grande do Sul.

Marlon de Azambuja’s work is based on a deep sensitivity to space. His interventions are related to architectural language, reinventing volumes or weaving humorous comments about the city. Urban furniture is generally investigated using adhesive tape, in a sensory redesign of three-dimensional spaces suggesting more sensual relationships between the public and the landscape. His working process involves an acute perception of place which enables him to make use of pre-existing elements, such as column, handrail or seating, in many cases creating an intimate dialogue between his interventions and small changes of lighting, enough for his temporary architecture to cause the space to vibrate. Constructing and deconstructing urban elements, the artist has developed a series that explores the sculptural potential of the city, causing us to reflect on the functionality of objects and establish another relationship with the forms in our everyday lives and inverting the unexceptional way in which we relate to the city. He has recently made a series of photographs that deconstruct the appearance of imposing buildings and rearrange their facades. His work modifies habitual codes based on minimal interventions, often revealing how certain architectural and urban elements affect our movements.

Marlon de Azambuja has made a minimal intervention in the city beneath the Otávio Rocha viaduct, which is one of Porto Alegre’s symbols of urban modernity. Anyone passing along Avenida Borges de Medeiros hardly notices the faint statues by Alfred Adloff (the German artist who was one of the city’s most important sculptors in the mid 20th century) – which is generally what happens to public monuments when they become part of our daily routes. Azambuja covered the sculptures representing light with red tape and re-lit the lamps in the hands of the female figures, to produce a new illuminated form exploring the sculptural potential and volumes of the monument. The relief and detailing is hidden to allow another mirrored and symmetrical sculpture to appear in colour on the large plinth under the viaduct arches. This act of temporarily covering the sculpture is not an attempt to hide it or remove it from vision, but rather a way of giving it visibility. Instead of hiding from sight, the veil awakens desire and stimulates a wish to find out what is underneath. Unveiling is stimulated by hidden mystery or the transitory impossibility of seeing. The covering, especially in the case of this work by Azambuja, is a revelation of the unseen.

The Otávio Rocha Viaduct

Would you take a tourist to visit a viaduct in your town? In Porto Alegre, a 1930s viaduct at the heart of the Historic Centre is an unmissable feature, which has been compared to a canyon.¹³ Indeed, seen together with the surrounding tower blocks, it recalls a cartoon metropolis. It has a powerful perspective – from above, for people walking across it, and from below, when passing through in a car at high speed. Highly theatrical, it is often the location for films and commercials, which is probably where you have seen it before, even without realising.

The opening of Avenida Borges de Medeiros and the construction of the viaduct under Rua Duque de Caxias between 1928 in 1935 took

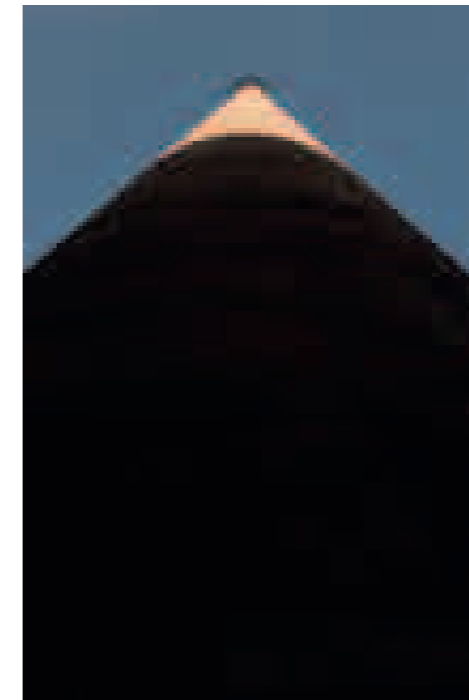
13. FUÃO, Fernando Freitas. Op. cit., 2001.

14. RODRIGUES, Tagoré Vieira. Op. cit., 2003.

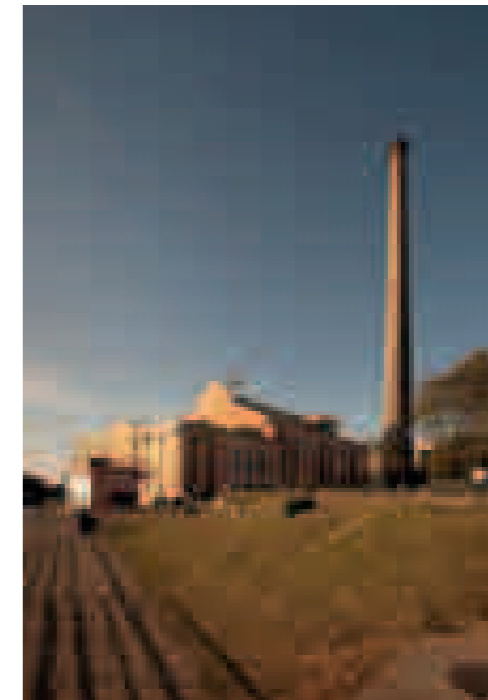
15. Municipal Report from 1927. Library of Rio Grande do Sul’s Institute for History and Geography.

Oswaldo Maciá

Cartagena, Colômbia, 1960. Vive em Londres, Inglaterra.



Chaminé e Usina do Gasômetro. 2011. Foto: Fábio Del Re.



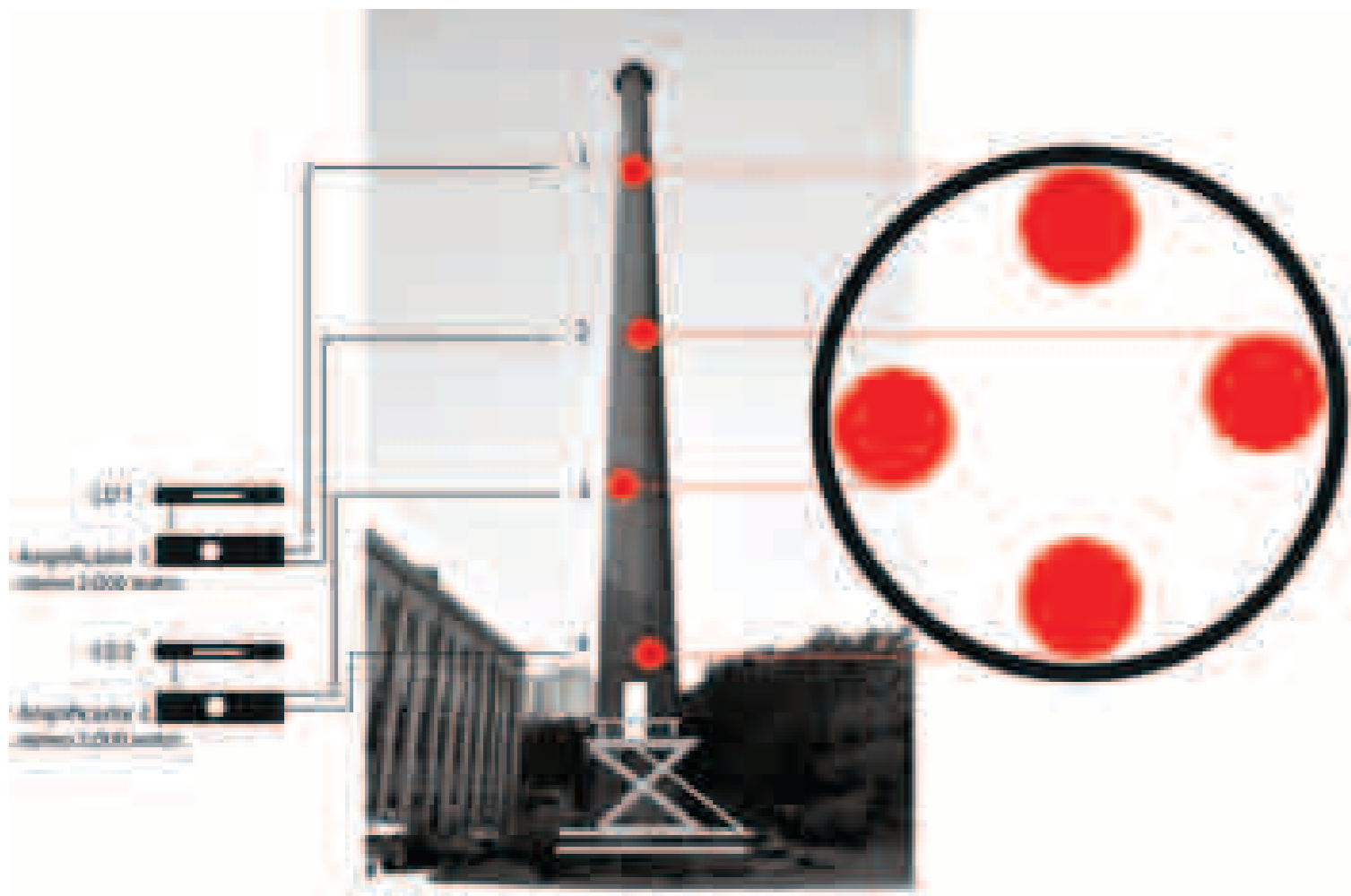
O trabalho de Oswaldo Maciá põe em xeque nossas certezas. Ele nos proporciona um modo de reconhecimento do mundo em que recoloca a percepção no centro. Em vez das experiências estarem subordinadas ao conhecimento intelectual e às convenções, é o contato direto pelos sentidos que possui a primazia. Ele retira do olho o privilégio do conhecimento e explora sonoridades e olfatos. A partir de imagens, sons e cheiros, sua obra rompe com o objetivismo e valoriza as ambiguidades da percepção. Trabalhando com a colaboração de especialistas em perfume, ele reinterpretou temas clássicos como a pintura *Calúnia*, do artista grego Apeles, retomada por Botticelli. Também realizou uma sinfonia de aromas humanos a partir de uma seleção de cheiros de etnias de todo o mundo. O artista se interessa bastante pelas relações entre olfato,

espacialidade e memória. Explora fragrâncias naturais e artificiais e nos faz refletir sobre contradições entre informações olfativas e visuais. Recentemente, pesquisou a noção de equilíbrio a partir dos sons ultrassônicos emitidos por morcegos. São os ecos que ressoam no ambiente e que retornam aos ouvidos desses animais que permitem que eles se guiem e se desloquem pela escuridão. Ao longo de seu percurso, Maciá construiu vídeos, instalações e esculturas sonoras e olfativas que nos fazem perceber o ambiente com mais acuidade e atenção.

Oswaldo Maciá elaborou uma escultura sonora que se infiltra na história da chaminé da Usina do Gasômetro, dando outro sentido a um dos ícones da cidade de Porto Alegre. Se a chaminé é, por si só, um símbolo da industrialização,

o trabalho de Maciá nos coloca no interior dela, sob um ângulo não visto, e desconstrói a sua tradicional imagem do progresso. De fato não há nada para se ver dentro da chaminé senão a própria estrutura vertical e vertiginosa de 107 metros de altura. Mas há muito que escutar. Em colaboração com Manolete Maya, diretor da Escola de Flamenco La Chumbera, em Granada, na Espanha, o artista compôs uma sinfonia em que a base é tocada com martelo e bigorna num dos ritmos mais antigos do flamenco, o martinete, originário dos ferreiros ciganos. Cinco bigornas são tocadas e ouvidas em quatro canais de som instalados

em diferentes alturas do espaço cilíndrico. O efeito é um som que ecoa, que ora parece próximo, ora distante, como se fosse um eco do passado industrial que chega ao presente e que não pode ser ignorado. Essa comunicação entre os tempos remotos e o presente é também o que nos distancia e aproxima da história da chaminé. Segundo Maciá, “la obra crea un escenario para re-escuchar el eco de los nuevos modos de des-humanización en la industrialización”. Os sons não se perdem ao longo do tempo, mas se transformam, se reconfiguram e continuam reverberando.



Martinete [Bate-estaca]. 2011. Projeto.



Chaminé da Usina do Gasômetro. 1970. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo. Fototeca Sioma Breitman.

A chaminé da Usina do Gasômetro é uma das mais recentes construídas em Porto Alegre, uma cidade que foi um polo industrial pioneiro no final do século XIX. Algumas poucas antigas chaminés ainda pontuam a paisagem da cidade, especialmente na Zona Norte, como a da fábrica Fiateci ou a da antiga Cervejaria Bopp (onde, hoje, funciona o Shopping Total). Estas estruturas, pela sua beleza, técnica e importância histórica, deveriam urgentemente ser catalogadas e preservadas. Mas, como veio a ser construída esta enorme chaminé, em pleno centro da cidade, num local totalmente afastado da área industrial?

O enorme prédio localizado no final da Rua da Praia, conhecido como Usina “do Gasômetro”, era, na verdade, uma usina termoeletrica, construída em 1928 pela Companhia Energia Elétrica Riograndense (CEERGS), subsidiária da empresa norte-americana Electric Bond & Share Co. A confusão advém do fato de ela haver sido construída na região conhecida pelos porto-alegrenses como “Volta do Gasômetro”, devido à existência, nas proximidades, de uma antiga usina — essa sim de gás, cujas ruínas ainda podem ser vistas defronte à Câmara de Vereadores.

Logo, a produção de energia elétrica tornou-se insuficiente. No final dos anos 1920 a CEERGS assumiu o monopólio do setor de produção e distribuição de energia elétrica e a gás na capital. Segundo o contrato, a nova companhia deveria manter em funcionamento as usinas existentes e construir uma nova termoeletrica.¹⁶ Em 1926 foi lançada a pedra fundamental daquela que seria a maior usina termoeletrica de Porto Alegre, construída sobre aterro do Guaíba. O projeto é do engenheiro francês Perrot e a construção ficou a cargo da firma Christian Nielsen. A usina, inaugurada no ano seguinte, era alimentada por carvão, trazido pelo Guaíba, pulverizado para dentro de cinco grandes fornos, onde era queimado e cujos gases eram expandidos por duas chaminés baixas, com cerca de 10 m cada, localizadas na cobertura do prédio.

Não levaria muito tempo para que os moradores do centro se dessem conta de que o progresso vinha acompanhado de incômodos graves. Logo após a inauguração, perceberam que a energia elétrica abundante vinha acompanhada de uma constante nuvem de fuligem que se espalhava pelas casas do entorno. Foram intensos os protestos por parte da população. Em função da pressão popular, em 1937 a empresa inaugurou uma nova chaminé, com 117 metros de altura e 10 metros na base, construída através da técnica de fôrmas deslizantes, com tijolos refratários vitrificados na parte interna. A chaminé amenizou o problema, sem, contudo, resolvê-lo totalmente.

Devido à crise do petróleo e à falta de condições de atender à demanda de energia, em 1974 a usina foi fechada. Anos depois ela passou por algumas tentativas de demolição, para o alargamento da Avenida José Loureiro da Silva. Tais tentativas foram frustradas graças à reação da sociedade civil. Em 1982, o prédio foi tombado pelo município e, em 1983, pelo governo estadual. Em 1989 foi estabelecido para a Usina um novo uso, abrigando múltiplas atividades culturais. No projeto original de restauração, previa-se a instalação de um elevador panorâmico, que levaria até um mirante, bem no alto da chaminé. Devido aos altos custos, esta intenção não se concretizou. Poucos se atreveram a subir no seu topo; mas, mesmo a parte interna, mais acessível, é pouco conhecida pela população.

De lá para cá, a Usina e a chaminé se consagraram como um dos espaços mais democráticos da cidade. Nos finais de semana é um dos pontos preferidos de encontro dos porto-alegrenses para tomar um chimarrão e “assistir” ao pôr do sol, como dizemos. Mas o mais interessante é que, discretamente, as duas estruturas foram, aos poucos, tendo sua imagem transformada. Num curto espaço de tempo, no imaginário dos moradores de Porto Alegre, a Usina e sua chaminé deixaram de representar um pesado passado de poluição, convertendo-se em um dos símbolos mais consagrados da cidade, marcando com força o perfil do centro de Porto Alegre.

Luiz Merino de F. Xavier

16. METZ, Luiz Sérgio; FISCHER, Luís Augusto. *Usina do Gasômetro: centro cultural*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2001.

El trabajo de Oswaldo Maciá pone en jaque nuestras convicciones. Nos proporciona una forma de reconocer el mundo en la cual recoloca la percepción en el centro. Al revés de las experiencias estaren subordinadas al conocimiento intelectual y a las convenciones, el contacto directo por los sentidos es el que posee la primacía. Retira de la visión el privilegio del conocimiento y explora sonoridades y olofos. A partir de imágenes, sonidos y olores, su obra rompe con el objetivismo y valora las ambigüedades de la percepción. Trabajando con la colaboración de especialistas en perfumes, él reinterpretó temas clásicos como la pintura *Calúnia* [Calumnia], del artista griego Apeles, retomada por Botticelli. También elaboró una sinfonía de aromas humanos a partir de una selección de olores de etnias del mundo entero. El artista se interesa mucho por las relaciones entre olfato, espacio y memoria. Explora fragancias naturales y artificiales y nos hace reflexionar sobre contradicciones entre informaciones olfativas y visuales. Recientemente, investigó la noción de equilibrio a partir de sonidos ultrasónicos emitidos por murciélagos. Son los ecos que resuenan en el ambiente los que al regresar a los oídos de esos animales les permiten guiarse y moverse en la oscuridad. A lo largo de su recorrido, Maciá construyó videos, instalaciones y esculturas sonoras y olfativas que nos hacen percibir el ambiente con más acuidad y atención.

Oswaldo Maciá elaboró una escultura sonora que se infiltra en la historia de la chimenea de la Usina del Gasómetro, dando otro sentido a uno de los iconos de la ciudad de Porto Alegre. Si la chimenea por sí sola es un símbolo de la industrialización, el trabajo de Maciá nos coloca en el interior de ella, bajo un ángulo no visto, y deconstruye su tradicional imagen de progreso. De hecho no existe nada a ser visto dentro de la chimenea a no ser la propia estructura vertical y vertiginosa de 107 metros de altura. Pero existe mucho que oír. En colaboración con Manolete Maya, director de la Escuela de Flamenco La Chumbera, en Granada, España, el artista compuso una sinfonía en donde la base es ejecutada con martillos y yunques al paso de uno de los ritmos más antiguos del flamenco, el martinete, originado por los herreros gitanos. Cinco yunques son tocados y escuchados en canales de sonido, al total de cuatro, instalados a diferentes alturas del espacio cilíndrico. El efecto es un sonido que resuena, a veces próximo, a veces distante, como si fuera un eco del pasado industrial que llega al presente y que no puede ser ignorado. Esa comunicación entre los tiempos pasados y el presente es también lo que nos aleja y aproxima de la historia de la chimenea. Según Maciá, “la obra crea un escenario para volver a oír el eco de las nuevas maneras de deshumanización en la industrialización”. Los sonidos no se pierden a lo largo del tiempo, ellos se transforman, se reconfiguran y continúan reverberando. Chimenea de la Usina del Gasómetro

La chimenea de la Usina del Gasómetro es una de las más recientemente construidas en Porto Alegre, una ciudad que fue un polo industrial pionero al final del siglo XIX. Algunas pocas antiguas chimeneas todavía despuntan en el paisaje de la ciudad, especialmente en la Zona Norte, como de la fábrica Fiateci o de la antigua Cervecera Bopp (en donde hoy día funciona el Shopping Total). Estas estructuras, por su belleza, técnica e importancia histórica, deberían ser urgentemente catalogadas y preservadas.

17. METZ, Luiz Sérgio; FISCHER, Luís Augusto. Op. cit., 2001.

Pero, ¿cómo vino a ser construida esta enorme chimenea, en pleno centro de la ciudad, en un lugar totalmente alejado del área industrial?

El enorme predio localizado al final de la Rua da Praia, conocido como Usina “do Gasómetro”, era, en verdad, una usina termoeléctrica, construida en 1928 por la Companhia Energia Elétrica Riograndense (CEERGS), subsidiaria de la empresa norteamericana *Electric Bond & Share Co.* La fusión se debe al hecho de haber sido ella construida en la región conocida por los portoalegreses como “Volta do Gasómetro”, debido a la existencia, en las proximidades, de una antigua usina – esa sí, de gas, cuyas ruinas todavía pueden ser vistas de frente a la Cámara de Consejo de la ciudad.

Después, la producción de energía eléctrica se hizo insuficiente. Al final de los años 1920 la CEERGS asumió el monopolio del sector de producción y distribución de energía eléctrica y de gas en la capital. Según el contrato, la nueva campaña debería mantener en funcionamiento las usinas existentes y construir una nueva termoeléctrica.¹⁷ En 1926 fue lanzada la piedra fundamental de aquella que sería la mayor usina termoeléctrica de Porto Alegre, construida sobre un relleno en el Guaíba. El proyecto es del ingeniero francés Perrot y la construcción quedó a cargo de la firma Christian Nielsen. La usina, inaugura en el año siguiente, era alimentada a carbón, traído a través del Guaíba, pulverizado para el interior de cinco grandes hornos, en donde era quemado y cuyos gases eran expandidos por dos chimeneas bajas, con cerca de 10 metros cada una, localizadas en la cobertura del predio.

No tardaría mucho para que los residentes del centro se dieran cuenta de que todo progreso es acompañado de graves molestias. Después de la inauguración, notaron que la energía eléctrica en abundancia es acompañada de una constante nube de hulla que se esparcía por las casas, en los alrededores. Fueron intensos los proyectos por parte de la población. En función de la presión popular, en 1937 la empresa inauguró una nueva chimenea, con 117 metros de altura y 10 metros de base, construida a través de la técnica de formas deslizantes, con ladrillos refractarios vitrificados en la parte interna. La chimenea amenizó el problema, sin, con todo, resolverlo totalmente.

Debido a la crisis del petróleo y a la falta de condiciones de atender a la demanda de energía, en 1974 fue clausurada la usina. Unos años después ella pasó por algunas tratativas de demolición, para el ensanchamiento de la Avenida Loureiro da Silva. Estas tratativas fueron frustradas gracias a la reacción de la sociedad civil. En 1982 el predio fue declarado patrimonio por el municipio y, en 1983, por el gobierno del estado. En 1989 fue establecido para la usina un nuevo uso, abrigando múltiples actividades culturales. En el proyecto original de la restauración, se previa la instalación de un ascensor panorámico, que llevaría hasta el mirante, en lo alto de la chimenea. Debido a los altos costos, esta intención no se concretizó. Pocos se atrevieron a subir a lo alto; pero, también la parte interna, que es accesible, es poco conocida por la población.

De un tiempo a esta parte, la Usina y la chimenea se consagraron como uno de los espacios más democráticos de la ciudad. En los finales de semana es uno de los puntos preferidos de encuentro de los portoalegreses para beber el *chimarrão* y “presenciar” el atardecer, como decimos. Pero lo más interesante es que, discretamente, las dos estructuras fueron, poco a poco, teniendo la imagen transformada.

18. METZ, Luiz Sérgio; FISCHER, Luís Augusto. Op. cit., 2001.

En un corto espacio de tiempo, en el imaginario de los residentes de Porto Alegre, la Usina y su chimenea dejaron de representar un terrible pasado de contaminación, convirtiéndose en uno de los símbolos más consagrados de la ciudad, mascando con fuerza el perfil del centro de Porto Alegre.

Oswaldo Maciá’s work questions some of our certainties, offering us a way of relating to the world that repositions perception at the centre. Instead of experience being governed by intellectual knowledge and convention, primacy is given to direct contact with the senses. He removes the privilege of knowledge from the eye and explores sounds and smells. His work uses images, sounds and smells to break with objectivity and emphasise the ambiguities of perception. Working with perfume specialists he reinterprets classical themes, such as the painting of Calumny by the Greek artist Apelles, reworked by Botticelli. He has also made a symphony of human aromas based on a selection of ethnic smells from around the world. The artist has a strong interest in the relationship between the sense of smell, space and memory. He uses natural and artificial fragrances to make us reflect on the contradictions between olfactory and visual information. He has recently researched the notion of balance based on ultrasonic sounds emitted by bats; echoes that resound in space and return to the animals’ ears to enable them to find their way and move through the darkness. Maciá’s work involves video, installation and sound and olfactory sculptures that cause us to perceive the environment more acutely and attentively.

Oswaldo Maciá’s sound sculpture penetrates the history of the Usina do Gasômetro chimney to give another meaning to one of the icons of the city of Porto Alegre. If the chimney itself is a symbol of industrialisation, Maciá puts us inside it at an unseen angle and destroys its traditional image of progress. There is in fact nothing to see inside the chimney apart from its dizzying 107-metre tall vertical structure. But there is a lot to hear. In collaboration with Manolete Maya, director of the La Chumbera flamenco school in Granada, Spain, the artist has composed a symphony, played with a hammer and anvil to one of the oldest flamenco rhythms, the martinete, which originated from Gypsy blacksmiths. The beating of five anvils can be heard through four sound channels at different heights in the cylindrical space. The effect is an echoing sound which sometimes seems near and sometimes far, like an echo from the industrial past arriving into the present, which cannot be ignored. This communication between distant time and the present is also what distances us from and brings us closer to the history of the chimney. Maciá says, “The work creates a setting for re-hearing the new forms of dehumanisation in industrialisation”. The sounds are not lost in time but are transformed, reshaped and continue to reverberate.

The Usina do Gasômetro Chimney

The Usina do Gasômetro chimney is one of the most recent to be built in Porto Alegre, which was a pioneering industrial centre in the late 19th century. A few old chimneys still punctuate the city landscape of the, particularly in the North Zone, such as the Fiateci factory or the old Bopp Brewery (which is nowadays Shopping

18. METZ, Luiz Sérgio; FISCHER, Luís Augusto. Op. cit., 2001.

Total). The beauty, skill and historic importance of these structures is in urgent need of cataloguing and preservation. But how did this enormous chimney come to be built right in the middle of the city, in an area completely set apart from the industrial zone?

The huge building at the end of Rua da Praia, commonly known as Usina “do Gasómetro”, was in fact a power station built in 1928 by the Companhia Energia Elétrica Riograndense (CEERGS), a subsidiary of the North American company *Electric Bond & Share Co.* The confusion surrounding its name arises from the fact that it was built in an area known to the people of Porto Alegre as “Volta do Gasômetro”, due to the nearby existence of an old factory – this one indeed the gas powered, whose ruins can still be seen in front of the Council Chamber.

Electricity production soon became insufficient. In the late 1920s CEERGS acquired a monopoly of electricity and gas production and distribution in the state capital. The contract stated that the company had to keep the existing plants in operation and build a new power station.¹⁸ In 1926 the foundation stone was laid for what would be the biggest power station in Porto Alegre, constructed on a landfill site by Lake Guaíba, to a design by the French engineer Perrot and built by the firm of Christian Nielsen. The coal-burning power station opened the following year, and was fed by coal ferried on the Guaíba and crushed inside five large furnaces, where it was burnt, with the fumes being emitted through two low chimneys, about 10 m tall, on the roof of the building.

It was not long before inhabitants of the city centre realised that progress came with serious disruption. Shortly after inauguration they began to realise that abundant electricity was accompanied by a constant cloud of soot which spread through the surrounding houses. Amid strong protest and public pressure the company opened a new chimney in 1937, 117m tall with a 10-metre base, built using a sliding formwork technique with glazed bricks on the inside. The chimney alleviated the problem, without fully resolving it, however.

Due to the oil crisis and inadequate conditions to meet energy demands, the power station was closed in 1974. Some years later attempts were made to demolish it to widen Avenida José Loureiro da Silva, but these were frustrated due to public response. In 1982 it was listed as an historic building by the city, and in 1983 by the state government. The Usina acquired a new lease of life in 1989 as a space for a range of cultural activities. The original restoration project included the installation of a panoramic elevator to an observation point at the top of the chimney, the costs of which were prohibitive. Few people have dared to climb to the top, but even the more accessible inside space is little known by the population.

Since then, the Usina and its chimney have established themselves as one of the most democratic spaces in the city. At weekends it is one of the favourite places for the people of Porto Alegre to meet, drink *chimarrão* tea and “watch” the sunset, as we say. But the most interesting thing is that the two structures have gradually and discreetly been transformed as images. In a short space of time the Usina and its chimney have ceased to represent the polluted past in the minds of the inhabitants of Porto Alegre and have become one of the most revered symbols of the city, as a powerful landmark in the city centre.

18. METZ, Luiz Sérgio; FISCHER, Luís Augusto. Op. cit., 2001.

Paulo Vivacqua

Vitória, Brasil, 1971. Vive no Rio de Janeiro, Brasil.



Deserto. 2008. Instalação. Centro Cultural da Caixa, DF.

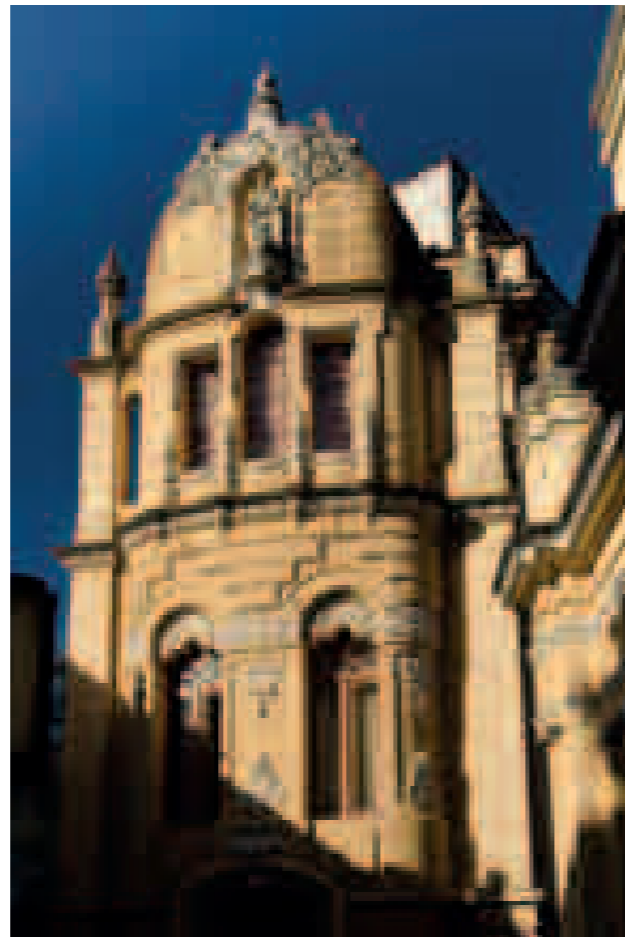
Paulo Vivacqua trabalha essencialmente com o som, mas na sua qualidade física, como onda que faz vibrar corpos. Um som que tende a se transmutar em contato sensorial direto, que ressoa no público e no espaço. Seu trabalho proporciona uma relação renovada com a arquitetura. Fios e alto-falantes de diferentes tamanhos não são escamoteados; ao contrário, formam desenhos orgânicos, objetos, além de funcionarem como fonte visível de ruídos. O artista trabalha também em instalações a partir de diversos materiais como areia, vidro, espelho, luz e projeções em vídeo. Seus sons produzem estruturas musicais que ativam a imaginação e geram espaços profundos.

Em um de seus projetos, ele construiu uma sinfonia de múltiplas vozes sobre o antigo bairro carioca de São Cristovão. A partir da combinação de depoimentos sobre várias épocas, colhidos de seus frequentadores, ele formou um mosaico sonoro. O artista realizou trabalhos em que ocupou territórios com poucos elementos visuais e sonoros, produzindo atmosferas distintas a partir da combinação de

sonoridades e luzes. Em seu percurso, a partir de diversos canais de áudio, provoca uma fusão em que já não se sabe se os sons são próprios do ambiente ou projeções da memória do lugar. O artista borra as fronteiras entre música experimental e arte contemporânea, assim como acaba com qualquer oposição entre som e espaço.

O trabalho de Paulo Vivacqua surge do contato direto com funcionários do Observatório da cidade de Porto Alegre, local em que o artista realiza sua intervenção. O projeto de Vivacqua rearticula, numa espécie de colagem, referências sonoras atuais e da época da sua inauguração do local, em 1906. Palavras, frases, melodias e textos que se aproximam da memória do lugar são a matéria-prima do artista. Trata-se de uma reativação de algumas sonoridades e de nomes que estejam carregados de lembranças. Como se sabe, a memória não é apenas um dado objetivo que traduz a realidade completamente; é, também, uma ficção, uma construção subjetiva e imaginada. Fragmentos isolados de seu contexto original são reagrupados, formando

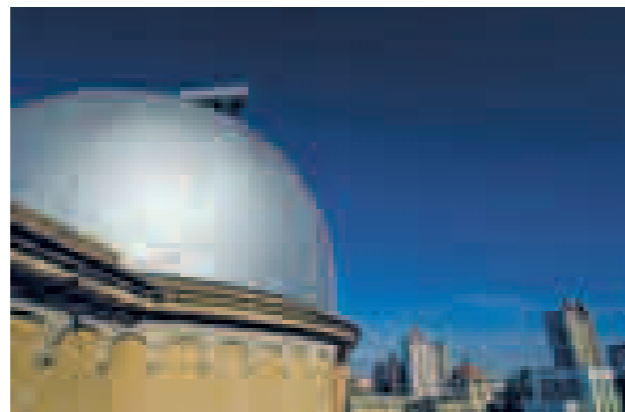
constelações. Conforme o visitante sobe as escadas os sons se tornam mais etéreos e diáfanos. De grave e estruturante no térreo, o som vai se elevando pelos andares superiores. Os depoimentos tratam da história, da medição do tempo, até chegar à cúpula com questões propriamente astronômicas e metafísicas. Novas configurações, com sentidos distintos geram narrativas que reelaboram a história do lugar. Músicas, relatos sobre o lugar e sons captados no entorno são desconstruídos para comporem constelações sonoras. Agrupamentos de pequenos alto-falantes evocam e produzem memórias sonoras. Os sons e os silêncios que integram o trabalho de Vivacqua convidam os visitantes a prestar atenção em constelações que habitam um espaço imaginário e não visível.



Fachada do Observatório Astronômico. 2011. Foto: Fábio Del Re.



Sentinelas [Sentinelas]. 2004. Instalação. Nova York.



Cúpula do Observatório. 2011. Foto: Fábio Del Re.



Vista dos prédios do Instituto Técnico e Observatório. 1909. Acervo do Observatório Astronômico da UFRGS.

O Campus Central da Universidade Federal do Rio Grande do Sul lembra um catálogo de prédios de épocas diferentes posicionados sem uma preocupação aparente de conjunto. Essa confusão é justamente seu encanto. Ali podemos encontrar uma ruela saída da Segunda Guerra Mundial (sabe, atrás da Reitoria?), prédios de curvas dinâmicas dos anos 1960 (a Engenharia "Nova") e um raríssimo recanto *belle époque* em Porto Alegre, onde fica o Observatório Astronômico.

A área do Campus Central da UFRGS ocupa parte do antigo "campo da Redenção". Trata-se de uma área baixa nas imediações do Centro de Porto Alegre que, a partir do final do século XIX, passou ser ocupada com os primeiros prédios dedicados ao ensino científico fomentado pelo governo positivista. Um dos egressos da Escola de Engenharia, o engenheiro-arquiteto Manoel Itaqui, recebeu a incumbência de construir parte destes edifícios. Manoel Itaqui foi, por excelência, o arquiteto oficial do período. Projetou a maior parte dos prédios do complexo educacional do Estado Positivista, entre os anos de 1906 e 1914. Foi mais de uma dezena de prédios, a maior parte deles pertencentes à Escola de Engenharia.¹⁹

Segundo Doberstein,²⁰ no prédio do Observatório encontra-se "verdadeiro amálgama de vários estilos arquitetônicos. Veem-se molduras 'barroco-salomônicas', 'mouriscas', 'motivos florais', 'pelicanos', 'máscaras', 'carrancas' e 'gárgulas.' De mais significativo, o edifício possui uma estátua colocada em um

nicho no alto da fachada principal, que retrata a musa Urânia, filha de Zeus, encarregada da Astronomia, junto de seus atributos, o globo celestrial e o compasso. A obra seria de Frederico Pellarin.²¹

O edifício foi elaborado para abrigar o telescópio – importado de Paris, em 1907 –, construído pela firma Andrighetto & Paganini. É um prédio que, apesar das pequenas dimensões, possui alta complexidade. Possui um corpo principal em forma retangular, dividido em três pavimentos: uma base baixa; um pavimento intermediário, onde foram colocadas janelas de linhas curvas, com influência *art nouveau*; e um último pavimento, com janelas retas e uma ampla cornija bastante ornamentada. No topo, localiza-se a cúpula metálica do observatório. A esse corpo principal se soma uma fachada curva, voltada para a pequena praça triangular, com intensa ornamentação – seguindo os preceitos do estilo barroco, a ornamentação é ascendente, ou seja, se intensifica a medida que se aproxima das partes altas do edifício. De fato, no topo há uma falsa cúpula em alvenaria, na qual foi instalado o nicho para abrigar a estátua de Urânia. E todo o conjunto é arrematado por uma exuberante representação de folhagens e ramos entrelaçados.

Luiz Merino de F. Xavier

19. WEIMER, Günther. *Arquitetura erudita da imigração alemã no Rio Grande do Sul*. São Paulo: USP, 1989. Tese (Doutorado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1989, p. 38.

20. DOBERSTEIN, Arnaldo. *Estatuária e ideologia: Porto Alegre 1900-1920*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

21. DOBERSTEIN *apud* ALVES, José Francisco. *A escultura pública de Porto Alegre: história, contexto e significado*. Porto Alegre: Artfolio, 2004, p. 142.

Paulo Vivacqua trabaja esencialmente con el sonido, pero en su calidad física, como olas que hacen vibrar los cuerpos. Un sonido que tiende a transmutarse en contacto sensorial directo, que resuena en el público y en el espacio. Su trabajo propicia una relación renovada con la arquitectura. Cables y altavoces de diferentes tamaños no son escamoteados; al contrario, forman diseños orgánicos, objetos y, que además, funcionan como fuente visible de ruidos. El artista trabaja también en instalaciones a partir de diversos materiales como arena, vidrio, espejo, luz y proyecciones en video. Sus sonidos producen estructuras musicales que accionan la imaginación y generan espacios profundos.

En uno de sus proyectos, construyó una sinfonía de múltiples voces sobre el antiguo barrio carioca de São Cristóvão. A partir de la combinación de testimonios acerca de varias épocas, recogidos de sus frecuentadores, montó un mosaico sonoro. Vivacqua realizó trabajos en los que ocupó territorios con pocos elementos visuales y sonoros, produciendo atmósferas distintas a partir de la combinación de sonoridad y luces. En su recorrido, a partir de diversos canales de audio, provoca una fusión en que ya no se sabe si los sonidos son propios del ambiente o proyecciones de la memoria del lugar. El artista borra las fronteras entre música experimental y arte contemporánea, así como acaba con cualquier oposición entre sonido y espacio.

El trabajo de Paulo Vivacqua surge del contacto directo con funcionarios del Observatorio de la ciudad de Porto Alegre, local en que el artista realiza su intervención. El proyecto de Vivacqua rearticula, en una especie de *collage*, referencias sonoras actuales y de la época de inauguración del local, en 1906. Palabras, frases, melodías y textos que se aproximan de la memoria del lugar son la materia prima del artista. Se trata de una reactivación de algunas sonoridades y de nombres que estén cargados de recuerdos. Como se sabe, la memoria no es apenas un dato objetivo que traduce la realidad completamente; es, también, una ficción, una construcción subjetiva e imaginada. Fragmentos aislados de su contexto original son reagrupados, formando constelaciones. Mientras el visitante sube las escaleras los sonidos se tornan más etéreos y diáfanos. De grave y estructurador en la planta baja, el sonido va elevándose por los pisos superiores. Los testimonios tratan de la historia, de la medición del tiempo, hasta llegar a la cúpula con cuestiones propiamente astronómicas y metafísicas. Nuevas configuraciones, con sentidos diferentes, generan narrativas que reelaboran la historia del lugar. Músicas, relatos sobre el lugar y sonidos captados en el entorno se deconstruyen para componer constelaciones sonoras. Agrupamientos de pequeños altoparlantes evocan y producen memorias sonoras. Los sonidos y los silencios que integran el trabajo de Vivacqua convidan los visitantes a prestar atención a las constelaciones que habitan un espacio imaginario e no visible.

Observatorio Astronómico

El Campus Central de la Universidad Federal del Rio Grande del Sur recuerda a catálogo de edificios de diferentes épocas colocados sin ninguna preocupación aparente de conjunto. Esta confusión

es justamente su encanto. Allí podemos encontrar un carril de la Segunda Guerra Mundial (¿sabe?, detrás de la Rectoría), edificios de dinámicas curvas de los años 1960 (la “Nueva” Ingeniería) y un rarísimo canto *belle époque* en Porto Alegre, en donde se encuentra el Observatorio Astronómico.

El área del Campus Central de la UFRGS ocupa parte del antiguo “campo de la Redenção”. Se trata de un área baja en las inmediaciones del Centro de Porto Alegre que, a partir del final del siglo XIX, pasó a ser ocupada con los primeros edificios dedicados a la enseñanza científica fomentada por el gobierno positivista. Uno de los egresados de la Escuela de Ingeniería, el ingeniero y arquitecto Manoel Itaqui, recibió la incumbencia de construir parte de estos edificios. Manoel Itaqui fue, por excelencia, el arquitecto oficial de la época. Proyectó la mayor parte de los edificios del complejo educacional del Estado Positivista, entre los años 1906 y 1914. Fueron más de una docena de edificios, la mayor parte de ellos pertenecientes a la Escuela de Ingeniería.²²

Según Dobertein,²³ en el Observatorio se encuentra “verdadero amalgama de varios estilos arquitectónicos. Se ven molduras ‘barroco salomónicas’, ‘moriscas’, ‘motivos florales’, ‘pelicanos’, ‘máscaras’, ‘mascarones’ y ‘gárgolas.’” De más significativo, el edificio posee una estatua colocada en un nicho en lo alto de la fachada principal, retratando una musa Urania, hija de Zeus, patrona de la Astronomía, al lado de sus atributos, el globo celeste y el compás. La obra sería de Frederico Pellarin.²⁴

El edificio fue construido para albergar el telescopio – importado de París, en 1907 –, construido por la firma Andrighetto & Paganini. Es un edificio que, a pesar de las pequeñas dimensiones, posee una alta complejidad. Posee un cuerpo principal en forma rectangular, dividido en tres pavimentos: una base baja; un pavimento intermediario, en donde fueron colocadas ventanas con líneas curvas, con influencia *art nouveau*; y un último pavimento, con ventanas rectas y una amplia cornisa muy ornamentada. En lo alto, se localiza la cúpula metálica del observatorio. A ese cuerpo principal se suma una fachada curva, dirigida hacia una pequeña plaza triangular, con intensa ornamentación – siguiendo los preceptos del estilo barroco, los ornamentos son ascendentes, o sea, se intensifica a medida que se aproxima de las partes más altas del edificio. De hecho, en lo alto existe una falsa cúpula en albañilería, en la cual fue instalado un nicho para albergar la estatua de Urania. Todo el conjunto es arrebatado por una exuberante representación de follajes y ramos entrelazados.

Paulo Vivacqua works primarily with sound, but with its physical quality as a wave that causes bodies to vibrate, sound that tends to transform itself into direct sensory contact, resonating with the public and in the space. His work involves a renewed relationship with architecture. The wires and different sizes of loudspeakers are

22. WEIMAR, Günter. Op. cit., 1989, p. 38.

23. DOBERSTEIN, Arnoldo. Op. cit., 1992.

24. DOBERSTEIN *apud* ALVES, José Francisco. Op. cit., 2004, p. 142.

not hidden, but rather become organic drawings, objects, as well as functioning as a visible source of sound. The artist also works with installations using various materials, such as sand, glass, mirrors, light and video projections. Sound produces musical structures that activate the imagination and create deep spaces.

One of his projects has involved creating a symphony of many voices about the old São Cristóvão district of Rio de Janeiro, forming a musical mosaic based on combinations of statements from the local people about different periods. The artist has made works that have occupied territories with few visual and sound elements, producing distinct atmospheres based on a combination of sound and light. Using several audio channels he creates a fusion in which it is difficult to tell whether the sounds come from the space or are projections of the memory of the place. The artist blurs the boundaries between experimental music and contemporary art, and thus breaks down any opposition between sound and space.

Paulo Vivacqua’s work arose out of direct contact with staff at the Porto Alegre Observatory where the artist produced his intervention. The project is a kind of collage of sound references from the present and from the period when the building opened, in 1906. Words, phrases, tunes and texts related to the memory of the place form the artist’s raw material, in a reactivation of sounds and names laden with memory. We know that memory is not just a full and objective translation of reality; it is also a fiction, a subjective and imagined construction. Isolated fragments of its original context are regrouped to form constellations. As the visitor goes up the stairs the sounds become more ethereal and diaphanous. The deep structuring sound on the ground floor ascends to the upper floors. Statements deal with history and the measurement of time until reaching the dome with more astronomical and metaphysical questions. New configurations, with different meanings, create narratives that reconstruct the history of the place. Music, reports about the place and sound recorded from the surroundings are deconstructed to form sound constellations, evoking and producing vibrant memories through groups of small loudspeakers. The sounds and silences in Vivacqua’s work encourage visitors to be aware of constellations that occupy an imaginary and nonvisible space.

The Astronomy Observatory

The Central Campus of Universidade Federal do Rio Grande do Sul is reminiscent of a catalogue of buildings from different periods arranged with no apparent concern for the group as a whole. This confusion is what is so enchanting. We can find an alley from the Second World War (you know, behind the Administration block?), buildings with dynamic curves from the 1960s (the “New” Engineering block) and the extremely rare *belle époque* corner of Porto Alegre, where the Astronomy Observatory can be found.

The UFRGS Central Campus occupies part of the “Redenção field”, a low-lying area near the city centre which began to be occupied by the first buildings for scientific teaching encouraged by the positivist government in the late 19th century. One of the graduates from the School of Engineering, the engineer-architect Manoel Itaqui, was

25. WEIMAR, Günter. Op. cit., 1989, p. 38.

26. DOBERSTEIN, Arnoldo. Op. cit., 1992.

27. DOBERSTEIN *apud* ALVES, José Francisco. Op. cit., 2004, p. 142.

charged with constructing some of these buildings. Manoel Itaqui was the official architect of the period, par excellence. He designed most of the buildings of the Positivist State educational complex, between 1906 and 1914, more than a dozen buildings, most of them belonging to the School of Engineering.²⁵

According to Dobertein,²⁶ the Observatory building contains a “a genuine amalgamation of various architectural styles. One can see the ‘baroque-Solomonic’, ‘Moorish’, ‘floral motifs’, ‘pelicans’, ‘masks’, ‘distorted faces’ and ‘gargoyles’”. More significantly, the building has a statue by Frederico Pellarin in a niche at the top of the main façade, depicting Urania, the daughter of Zeus and the Muse of Astronomy, together with her attributes, the celestial globe and compass.²⁷

The building was devised to house the telescope made by the firm of Andrighetto & Paganini, imported from Paris in 1907. Despite its small scale, it is a highly complex building, with its main rectangular body divided into three floors: a ground floor; an intermediary level with windows whose curving lines are influenced by art nouveau; and the top floor with straight windows and a considerably ornamented cornice. On the top is the metal dome of the observatory. Added to this main body of the building is a curved façade facing the small triangular plaza, which is highly decorated in the baroque style, with ascending ornamentation that increases towards the higher parts of the building. Indeed, the top has a false masonry dome housing the niche for the statue of Urania, and the whole group is finished by an exuberant representation of interwoven foliage and branches.

Pedro Palhares

São Paulo, Brasil, 1978. Vive em São Paulo.



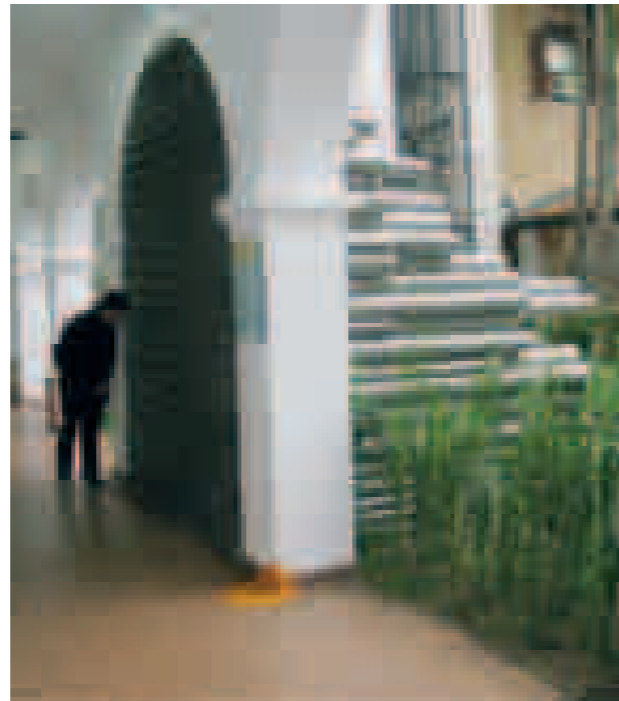
Quadraturas. 2007. Bancos e tubos de PVC.

Pedro Palhares tem um trabalho multidisciplinar e experimental. Possui pesquisas em fotografia, *performance*, música, vídeo e cinema. Realizou filmes de curta metragem e desenvolve constantemente investigação sobre processos fotográficos, sobre a construção da imagem e da memória. *Quadraturas (série paisagem sonora)* é um projeto que vem se desenvolvendo e se ampliando desde 2004. Trata-se de uma espécie de rede que conecta as pessoas a partir do som. Feita com espessos canos de PVC, de comprimentos variáveis e suspensos por cabos de aço, essa rede transforma e amplifica os sons do ambiente em zumbidos contínuos, parecidos com aqueles que ouvimos ao colocar uma concha no ouvido. Construiu também um corredor sonoro feito por canos suspensos e alinhados em uma sequência determinada, formando uma frase musical. O ritmo da música se dá de acordo com a velocidade com que o ouvinte atravessa o corredor polifônico. A música só pode ser escutada se o ouvinte se movimentar. Em sua obra,

sons quase imperceptíveis presentes no dia a dia e em espaços expositivos são amplificados pelos tubos. Notas de sonoridades são produzidas tendo como matéria-prima a poluição sonora. Com a justaposição de sons de diferentes texturas presentes na cidade, ele produz acordes surpreendentes. De tão recorrentes, esquecemos que certos ruídos interferem em nosso corpo e tendemos a abstrair-los. Seu trabalho nos faz refletir sobre a presença constante de sons em nosso entorno que, em geral, passam despercebidos.

O projeto de Pedro Palhares torna audíveis os sons próximos ao local onde está construído o Aeromóvel de Porto Alegre – uma enorme estrutura de concreto que rasga a paisagem da cidade e que quase ninguém repara. A partir de simples tubos de PVC o artista amplifica ruídos da cidade e permite que o público ouça frequências bem baixas, como as emitidas pelo próprio trem que passa em teste

por ali. O comprimento de cada um dos tubos determina a nota em que o som será ouvido. O sistema do Aeromóvel, um trem urbano que se locomove sobre o ar com a força da pressão do vácuo, representa um dos meios de transporte mais silenciosos que existe. O trabalho de Palhares recolhe os mínimos ruídos das redondezas e proporciona uma experiência sensorial dessa alternativa sustentável de transporte público. O vazio entre a estrutura e o trem é replicado pelo vazio dos tubos. Pendendo do alto, canos de PVC flutuam sobre o solo e criam uma sinfonia silenciosa. Os visitantes podem sentar e ouvir o som da avenida numa estrutura individual que envolve as suas orelhas. Feitos originalmente para transportar líquidos, os tubos de PVC fazem chegar até os ouvidos do público diversas sonoridades não ouvidas no cotidiano e amplificadas por essas espécies de instrumentos inventados. O projeto nos chama atenção aos fluxos da cidade e à reverberação das ondas sonoras que se aproximam do Guaíba e que se propagam próximas à Usina do Gasômetro. Pedro Palhares constrói paisagens sonoras que revelam o não visto de Porto Alegre.



Paisagem #3 (série Paisagem sonora). 2009. Site-specific.



Pasillo doble [Corredor duplo]. 2008. Canos de PVC.



Aeromóvel. Década de 1980. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo. Fototeca Sioma Breitman.

Em 2008, o governo francês lançou uma consulta pública internacional com o objetivo de reunir ideias sobre a “Grande Paris do século XXI”. Propostas de dez equipes foram selecionadas; e mais de uma equipe sugeriu para a periferia da cidade um sistema de transporte que não fosse subterrâneo, mas, sim, de superfície, para que a população pudesse usufruir da paisagem enquanto viaja.

No momento em que Porto Alegre se encontra às vésperas de finalmente entrar no século XXI, com a construção da Linha 2 do metrô, subterrânea, talvez possamos ter a oportunidade de, concomitantemente, entrarmos no século XXI com a finalização do Aeromóvel. Está em fase de implantação uma linha entre o Aeroporto e a estação do Trensurb, com cerca de 2 km de extensão. Desde 1983 uma via experimental está implantada entre a Usina do Gasômetro e o Centro Administrativo, em meio aos canteiros da avenida Loureiro da Silva. O porto-alegrense já nem vê aqueles pilares e vigas, com 1,1 km de extensão e 5 m de altura. No alto, o carrinho é acionado todos os dias. Este sistema já está em operação comercial em Jacarta, Indonésia, desde 1989, onde o Aeromóvel percorre um trecho de 4 km em um parque, havendo transportado ao longo de todos estes anos mais de 14 milhões de pessoas, sem registrar nenhum acidente.

O sistema funciona sem motores dentro dos veículos. Grupos de motores são acoplados em baixo da via de circulação, que é uma estrutura elevada de concreto pré-moldado, formada por sucessivas vigas com perfil no formato tipo “caixão” e sobre a qual corre o veículo. Segundo seu inventor, Oscar Coester, o princípio que move o Aeromóvel é singelo: o mesmo do barco à vela, apenas

invertido. Um ventilador subterrâneo suga o ar da atmosfera para jogá-lo dentro de um duto oco sob os trilhos. O ar deslocado no túnel empurra uma placa de propulsão — espécie de vela virada de cabeça para baixo — colada ao veículo. O resultado é uma viagem surpreendentemente silenciosa, sem as incômodas vibrações dos sistemas tradicionais sobre rodas, como os dos trens elétricos. Além disto, o sistema do Aeromóvel é todo automatizado por computadores, dispensando operadores a bordo do veículo, facilitando sua manutenção e diminuindo os custos.

O Aeromóvel agrega inovação tecnológica, baixos custos ambientais, um meio de transporte silencioso e, não menos importante, uma solução “local”, justamente no momento em que as cidades do mundo todo estão procurando alternativas a modelos ultrapassados de transporte e circulação.

O fato de ser aéreo restringe a possibilidade de o Aeromóvel ser empregado em trechos já consolidados, como o centro da cidade. Houve uma proposta de implantá-lo na avenida Borges de Medeiros, sob o Viaduto Otávio Rocha, o que seria uma agressão incrível. Mas a hipótese de construí-lo em ambientes abertos, sobre canteiros largos e em áreas adequadas, como aquela entre a Usina e o Centro Administrativo, reduz os impactos e talvez possa ser uma alternativa eficiente para ligar alguns locais de grande porte, como o shopping Praia de Belas ou o Estádio Beira Rio.

Luiz Merino de F. Xavier

Pedro Palhares posee un trabajo multidisciplinar y experimental, con investigaciones en fotografía, *performance*, música, video y cine. Realizó cortometrajes y desarrolla constantemente investigaciones sobre procesos fotográficos, sobre la construcción de la imagen y de la memoria. *Quadratura (série paisagem sonora)* [Cuadratura (serie paisaje sonoro)] es un proyecto que viene desarrollándose y ampliándose desde 2004. Se trata de una especie de red que conecta las personas a partir del sonido. Hecha con gruesos caños de PVC, de anchos variables y sostenidos por cables de acero, esa red transforma y amplifica los sonidos del ambiente en ruidos constantes, parecidos con aquellos que escuchamos cuando llevamos una caracola al oído. Construyó también un pasillo sonoro hecho por caños colgados y alineados en un orden determinado, formando una frase musical. El ritmo de la música se forma de acuerdo con la velocidad con que el oyente atraviesa el pasillo polifónico. La música sólo puede ser escuchada si el oyente se mueve. En su obra, sonidos casi imperceptibles presentes en el día a día y en espacios expositivos son amplificadas por los tubos. Notas de sonoridad son producidas teniendo como materia prima la polución sonora. Con la yuxtaposición de sonidos de diferentes texturas presentes en la ciudad, él produce acordes sorprendentes. De tan recurrentes, nos olvidamos de que ciertos ruidos interfieren en nuestro cuerpo y tendemos a abstraerlos. Su trabajo nos hace reflexionar sobre la presencia constante de sonidos en nuestro entorno que, en general, pasan desapercibidos.

El proyecto de Pedro Palhares torna audibles los sonidos próximos al local donde fue construido el Aeromóvil de Porto Alegre – una enorme estructura de cemento que rasga el paisaje de la ciudad y que casi nadie nota. A partir de simples tubos de PVC, el artista amplifica ruidos de la ciudad y permite que el público escuche frecuencias bien bajas, como las emitidas por el mismo tren que pasa por allí para ser testeado. La largura de cada uno de los tubos determina la nota en que el sonido será oído. El sistema del Aeromóvil, un tren urbano que se desplaza sobre el aire con la fuerza de la presión del vacío, representa uno de los medios de transporte más silenciosos que existe. El trabajo de Palhares recoge los mínimos ruidos de los alrededores y proporciona una experiencia sensorial de esa alternativa sustentable de transporte público. El vacío entre la estructura y el tren se replica por el vacío de los tubos. Suspendidos de lo alto, caños de PVC fluctúan sobre el suelo y crean una sinfonía silenciosa. Los visitantes pueden sentarse y escuchar el sonido de la avenida en una estructura individual que envuelve sus orejas. Creados originalmente para transportar líquidos, los tubos de PVC llevan hasta los oídos del público diversas sonoridades no oídas en el cotidiano y amplificadas por esas especies de instrumentos inventados. El proyecto llama nuestra atención para los flujos de la ciudad y para la reverberación de las ondas sonoras que se aproximan al lago Guaíba y que se propagan próximas a la Usina del Gasómetro. Pedro Palhares construye paisajes sonoros que revelan lo no visto de Porto Alegre.

Aeromóvil

Em 2008, el gobierno francés lanzó una consulta pública internacional con el objetivo de reunir ideas sobre la "Grande Paris del siglo XXI". Diez propuestas de equipos fueron seleccionadas; más de un equipo sugirió un sistema de transporte que no fuera subterráneo para las periferias de la ciudad, pero, eso sí, de

superficie, para que la población pueda disfrutar del paisaje en cuanto viaja.

En el momento que Porto Alegre se encuentra a las vísperas de finalmente entrar en el siglo XX, con la construcción de la Línea 2 del metro, subterráneo, tal vez pudiéramos tener la oportunidad de, concomitantemente, entrar al siglo XXI con la finalización del Aeromóvil. Está en fase de implantación una línea entre el aeropuerto y la estación del Transurb, con cerca de 2 km de extensión. Desde 1983 una vía experimental está implantada entre la Usina del Gasómetro y el Centro Administrativo, en medio a los canteros de la Avenida Loureiro da Silva. El portoalegrense ya ni ve aquellos pilares y sus vigas, con más de 1,1 km de extensión y 5 metros de altura. En lo alto, el carrito es accionado todos los días. Este sistema ya se encuentra en operación comercial en Jakarta, Indonesia, desde 1989, recorriendo una extensión de 4 km en un parque, habiendo transportado a lo largo de todos estos años 14 millones de personas, sin registrar ningún accidente.

El sistema funciona sin motores dentro de los vehículos. Grupo de motores son acolados por debajo de la vía de circulación, que es una estructura elevada de concreto prefabricado, formada por sucesivas vigas cuyo perfil tiene el formato de un "ataúd" y por sobre el cual corre el vehículo. Según su inventor, Oscar Coester, el principio que mueve el Aeromóvil es simple: el mismo del barco a vela, solo que invertido. Un ventilador subterráneo absorbe el aire de la atmósfera para arrojarlo dentro de un ducto hueco bajo las vías. El aire dislocado en el túnel empuja una placa de propulsión – una especie de vela de cabeza para bajo – colocada en el vehículo. El resultado es un viaje sorprendentemente silencioso, sin incomodas vibraciones de los sistemas tradicionales sobre ruedas, como la de los trenes eléctricos. Además de eso, el sistema del Aeromóvil es automatizado por computadores, dispensando operadores a bordo del vehículo, facilitando su manutención y rebajando costos.

El Aeromóvil agrega innovación tecnológica, bajos costos ambientales, un medio de transporte silencioso y, no menos importante, una solución "local", justamente en el momento en que las ciudades de todo el mundo están en la busca de alternativas a los modelos ultrapasados de transporte y circulación.

El hecho de ser aéreo restringe la posibilidad del Aeromóvil se empleado en distancias ya consolidadas, como el centro de la ciudad. Existió una propuesta de implantarlo en la Avenida Borge de Medeiros, bajo el Viaducto Otávio Rocha, lo que sería una increíble agresión. Pero la hipótesis de construirlo en ambientes abiertos, sobre canteros anchos y en áreas adecuadas, como aquella entre la Usina del Gasómetro y el Centro Administrativo, reduce los impactos y tal vez pueda ser una alternativa eficiente para algunos lugares de grandes dimensiones, como el *shopping* Praia de Belas o el Estadio Beira Rio.

Pedro Palhares's work is multidisciplinary and experimental, involving research into photography, performance, music, video and film. He has made short films and is constantly engaged in investigating photographic processes, the construction of the image and memory. He has been working on and expanding *Quadraturas*

(*série paisagem sonora*) since 2004. This is a kind of web which connects people based on sound. Made with thick PVC pipes of various lengths and hanging from steel wires, the web transforms and amplifies the sounds of the surroundings into a continuous hum, similar to the sound we hear when putting a shell to the ear. He has also made a sound corridor of suspended pipes aligned in a particular sequence to form a musical phrase. The rhythm of the music varies according to the speed of the listener travelling through the polyphonic corridor. The music can only be heard if the listener moves. His work uses almost imperceptible everyday sounds, using pipes to amplify them in the exhibition space. The musical notes are produced from audio pollution as raw material. Surprising chords are produced from the juxtaposition of different textures of sound in the city. These sounds are so commonplace that we forget that certain noises affect our bodies and tend to abstract them. His work causes us to reflect on the constant presence of sound in our surroundings, which generally goes unnoticed.

Pedro Palhares's project produces audible sounds from the site of the Porto Alegre Airtrain – a huge concrete structure ripping through the city landscape, which hardly anyone notices. Using simple PVC pipework, the artist amplifies the sounds of the city and allows the public to hear deep frequencies, like those made by the passing test train. The length of each type determines the pitch of the sound. The Airtrain is an urban transport system that moves on air driven by vacuum pressure and is one of the most silent forms of transport that exists. Palhares's work connects the minimal sounds from the surroundings to provide a sensory experience of this sustainable public transport alternative. The void between the structure and the train is replicated by the void in the pipes. The PVC pipework hangs from above to float over the earth and create a silent symphony. Visitors can sit and listen to the sound of the Avenue inside an individual structure that covers their ears. Originally made for carrying liquid, the PVC pipes bring unheard everyday sounds to the public's ears, amplifying them through these invented instruments. The project draws our attention to the ebbs and flows of the city and the echoing of sound waves approaching the Guaíba and spreading around Usina do Gasómetro. Pedro Palhares constructs soundscapes that reveal the unseen Porto Alegre.

The Airtrain

In 2008 the French government launched an international public consultation to collect ideas around "Greater Paris of the 21st-century". Proposals were selected from 10 different teams, more than one of which suggested a transport system for the outskirts of the city which would be on the surface rather than underground, so that the population could enjoy the landscape as they travelled.

At a time when Porto Alegre finds itself on the eve of finally joining the 20th century, with the construction of Line 2 of the Metro, which is underground, we might at the same time have the opportunity of entering the 21st century with completion of the Airtrain. A line between the airport and the Transurb station, approximately 2 km long, is in the process of construction. An experimental route has existed between Usina do Gasómetro and the Administrative Centre, amidst the central-reservation vegetation of Avenida Loureiro da Silva, since 1983. The people of Porto Alegre are now hardly aware of those pillars and beams running for 1.1 km at a height of 5 metres. Up above, the vehicle is operated every day. A similar system has

been in commercial operation in Jakarta, Indonesia, since 1989, where the Airtrain runs for 4 km through a park, having carried more than 14 million people during this time without a single accident.

The system works without engines in the vehicles. Groups of motors are connected underneath the track, which is an elevated structure of pre-moulded concrete, formed by successive "box-shaped" beams on which the vehicle runs. According to its inventor, Oscar Coester, the principle behind the Airtrain is simple: it is the same as a sailing boat, except inverted. An underground fan sucks air from the atmosphere to blow it through a hollow duct under the track. The air moving through the tunnel pushes a propulsion plate – a kind of upside down sail – attached to the vehicle. The result is a surprisingly silent journey, without the annoying vibrations of traditional wheeled systems, such as electric trains. Furthermore, the Airtrain system is completely automated by computers, dispensing with the need for on-board operators, facilitating maintenance and reducing costs.

The Airtrain brings together technological innovation, low environmental costs, a silent mode of transport and, no less important, a "local" solution, precisely when the cities of the world are seeking alternatives to outdated modes of transport and circulation.

The fact of being aerial restricts the possibility of the Airtrain being used in stretches that are already established, like the city centre. There was a proposal of installing it in Avenida Borges de Medeiros, under the Otávio Rocha Viaduct, which would have been unbelievably aggressive. But the idea of building it in more open areas over broad central reservations and appropriate spaces, such as between the Usina and the Administrative Centre, reduces its impact and many be an efficient alternative for connecting large-scale places such as the Praia de Belas shopping centre or the Beira Rio stadium.

Santiago Sierra

Madri, Espanha, 1966. Vive em Madri.

Mediante ações que envolvem pessoas que recebem salário mínimo, outras intervenções públicas e escultóricas, Santiago Sierra expõe o mecanismo capitalista do trabalho remunerado, desmascarando as estruturas de poder que mantêm invisíveis os trabalhadores dentro do sistema capitalista – ao mesmo tempo em que manifesta a relação endêmica da arte com esse sistema. Esse é um artista polêmico, que desconfia da noção marxista de classe trabalhadora, capaz de mudar a sociedade por meio da revolução do sistema. Não é a luta de classes o central para ele, mas sim a identidade dos trabalhadores. A relevância de suas obras – que são formalmente sofisticadas e fazem referência à arte dos anos 1960/70 – baseia-se na maneira com que elas traçam novas formas de ver, de tornar visível aquilo que passa despercebido ou que se mantém na sombra. Portanto, a natureza política de sua obra não está unicamente na crítica aos mecanismos de dominação, mas, sim, no seu potencial sensorial de criar um impacto no político; de acionar ingerências no cotidiano e, por extensão, na lógica do consenso político.

Hinos de Argentina, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai, reproduzidos ao mesmo tempo e continuamente (2007) é uma peça sonora que converge em um concerto cacofônico os hinos desses países, todos pertencentes ao Mercosul. Essa obra foi apresentada pela primeira vez no Cabildo de Montevideú, Uruguai, cidade sede do tratado de livre comércio da América do Sul.

Em Porto Alegre se apresenta dentro do “território” do Jardim do Palácio Piratini, ganhando, assim, uma nova dimensão ao entrar em diálogo com outro contexto – igualmente importante para o Mercosul – e estabelecendo linhas de conexão com o próprio local, a sede do poder executivo do estado do Rio Grande do Sul.

A todo volume, esse desdobramento inacabável da exaltação patriótica dos hinos nacionais se torna verdadeiramente



Hinos de Argentina, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai, reproduzidos ao mesmo tempo e continuamente. 2007. Instalação sonora. Foto de produção.

confusa e quase insuportável. Mediante a sobreposição de um hino com outro e com outro – nos permitindo em alguns momentos escutar com clareza algumas frases e melodias reconhecíveis da música oficial de cada país –, esta obra coloca em conflito as ideias de unidade e cooperação, os sentimentos de solidariedade, glorificação da história e tradições de um país; valorizando as diferenças e a heterogeneidade.



1549 *crímenes de Estado* [1549 crimes de Estado]. 2007. Performance. Antigo edifício da Secretaria de Relações Exteriores, Cidade do México.



Lona suspensa frente a uma cala [Faixa pendurada em frente a uma enseada]. 2001. Performance. Ilha de Maiorca, Espanha.



Palácio Piratini. Década de 1920/1930. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo. Fototeca Sioma Breitman.

O Palácio Piratini situa-se no local onde existiu o velho “Palácio de Barro” dos governadores portugueses e dos presidentes da província. Esse palácio, considerado acanhado para as novas necessidades da República, foi demolido em 1896 por Julio de Castilhos. O primeiro projeto, de Affonso Hebert, funcionário da Secretaria de Obras Públicas, foi abandonado pelo governo seguinte, de Carlos Barbosa, que mandou organizar um concurso público na França, restrito a arquitetos franceses. O projeto escolhido, entretanto, foi oferecido “por fora” a Carlos Barbosa por Maurice Gras, por indicação das autoridades francesas no Brasil.²⁸ As obras foram iniciadas em 1909 e estenderam-se até 1921, quando o Palácio é inaugurado parcialmente concluído. A construção foi polêmica, em função de seus custos exorbitantes, devido à importação de materiais (até a areia veio da França) e aos custos dos honorários de projeto, que levaram a suspensão do contrato com Maurice Gras, em 1913.²⁹ O estilo recua à França do século XVIII, buscando expressar monumentalidade através do estilo Luis XVI. O Palácio evoca o Petit-Palais de Versalhes e se utiliza de vários recursos do paisagismo francês em sua composição. O mais evidente é a implantação de terraços sucessivos, que organizam a disposição dos dois blocos: no nível mais alto, voltado para a praça, o bloco governamental, separado do bloco residencial por um belíssimo pátio interno, enfeitado pelo conjunto escultórico *A Primavera*, de Paul Landowski (o escultor francês autor do Cristo Redentor). Só este pátio já vale a visita.

Aos fundos do bloco residencial, porém, estendem-se os jardins propriamente ditos, também organizados em terraços bem-delimitados, que vão descendo até os fundos para a Rua Fernando Machado. No projeto original de Gras, estavam previstos imensos ambientes em três terraços, ocupando todo o quarteirão onde hoje está localizada a Escola Paula Soares. Os jardins existentes são mais exigüos.

28. FRANCO, Sérgio da Costa. “Palácio Piratini: cenário de história”. In: LAGEMANN, Eugenio; LICHT, Flávia Boni. *Palácio Piratini*. Porto Alegre: IEL, 2010, p. 40.

29. MACHADO, Nara Helena N. “Alguns elementos sobre o Palácio Piratini e sua arquitetura”. In: LAGEMANN; LICHT. Op. cit., 2010, p. 63.

30. ALVES, José Francisco. “O acervo escultórico do Palácio Piratini”. In: LAGEMANN; LICHT. Op. cit., 2010, p. 105.

Organizam-se em quatro patamares, separados por balaustres, dentro do estilo clássico predominante do Palácio. Os muros de contenção causam impressão pela altura, pelo tratamento em pedra revestida parcialmente por hera e samambaias. Mas as referências francesas terminam por aí, pois os caminhos já não seguem rígidos geometrismo e simetria, os materiais das escadas e dos pisos e os tipos de folhagens e flores são de gosto bem atuais. O visitante é impactado pelo porte da vegetação, com árvores imensas, guapuruvus, abacateiros, corticeiras.

Destacam-se dois patamares: ao primeiro, chega-se por uma bela escada original, onde se encontra um chafariz de ferro fundido com a estátua de uma dançarina egípcia. Trata-se de peça de catálogo, executada na Fundação Val d’Osne, sob autoria de Mathurin Moreau.³⁰

O patamar seguinte é o principal e abriga uma série de elementos curiosos, como um galpão crioulo, inaugurado em 1971 com um churrasco para o presidente Médici. Ao lado do galpão há um forno de tijolos e barro, próprio para assar leitões. Próximo, encontramos um poço, uma carruagem e duas carroças antigas, bancos de cimento provenientes do antigo Auditório Araújo Viana e uma estátua do *Negrinho no Formigueiro*, de Vasco Prado. Aos fundos, mais dois níveis de jardins descem em direção à rua Fernando Machado, onde terminam junto a uma pequena praça (Padre Francisco de Nadal).

Todo esse conjunto de pátios e terraços causa surpresa pela beleza de seus elementos, pela diversidade de recantos e ornamentos e pela curiosa mistura de referências, especialmente no convívio do neoclassicismo francês com um CTG de madeira e um forno de assar leitões. Mas nada é tão surpreendente quanto a inesperada existência de um jardim “secreto”, tão grande, tão próximo da cidade, mas ainda tão desconhecido por seus moradores.

Luiz Merino de F. Xavier

Mediante acciones en las que involucra personas que ganan salario mínimo y otras intervenciones públicas y escultóricas, Santiago Sierra expone el mecanismo capitalista del trabajo remunerado, desenmascarando las estructuras de poder que mantienen invisibles a los trabajadores dentro del sistema capitalista – al mismo tiempo en que manifiesta la relación endémica del arte con dicho sistema. Este es un artista polémico, que desconfía de la noción marxista de la clase trabajadora, capaz de cambiar la sociedad por medio de la revolución del sistema, no siendo la lucha de clases lo central para él, sino la identidad de los trabajadores. La relevancia de sus obras – que son formalmente sofisticadas y que se refieren al arte de los años sesenta y setenta – se basa en la manera en que éstas trazan nuevas formas de ver, de tornar visible aquello que pasa desapercibido o que se mantiene en la sombra. Por lo tanto, la naturaleza política de su obra no está únicamente en la crítica a los mecanismos de dominación, pero también en el potencial sensorial de crear un impacto en lo político; de accionar injerencias en lo cotidiano, y por ende, en la lógica del consenso político.

Himnos de Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay, reproducidos al mismo tiempo y continuamente (2007) forman una pieza sonora que convierte en un concierto cacofónico los himnos de estos países, todos pertenecientes al Mercosur. Esta obra se presentó por primera vez en el Cabildo de Montevideo, Uruguay, ciudad sede del Tratado de Libre Comercio de América del Sur.

En Porto Alegre se presenta dentro del “territorio” del jardín del Palacio Piratini, adquiriendo, así, una nueva dimensión al entablar un diálogo con otro contexto – igualmente importante para el Mercosur – y estableciendo líneas de conexión con el lugar en sí, la sede del poder ejecutivo del estado de Rio Grande do Sul.

A todo volumen, ese desdoblamiento inacabable de la exaltación patriótica de los himnos nacionales se torna verdaderamente confuso y casi insoportable. Mediante la superposición de un himno con otro y con otro, permitiéndonos en algunos momentos escuchar con claridad algunas frases y melodías reconocibles de la música oficial de cada país –, esta obra coloca en conflicto las ideas de unidad y cooperación, los sentimientos de solidaridad, glorificación de la historia y tradiciones de un país; valorando las diferencias y la heterogeneidad.

Jardines del Palacio Piratini

El Palacio Piratini se sitúa en donde antiguamente existió el viejo “Palacio de Barro” de los gobernadores portugueses y de los presidentes de la provincia. Ese palacio, considerado humilde para las nuevas necesidades de la República, fue demolido en 1896 por Julio de Castilhos. El primer proyecto, de Affonde Hebert, funcionario de la Secretaría de Obras Públicas, fue abandonado por el siguiente gobierno, de Carlos Barbosa, quien mandó organizar, en Francia, un concurso público restringido apenas a arquitectos franceses. El proyecto elegido, entretanto, fue ofrecido, tras bambalinas, a Carlos Barbosa por Maurice Gras, por indicación de las autoridades francesas en el Brasil.³¹ Las obras iniciaron en 1909 y se extendieron hasta 1921, cuando el Palacio, parcialmente concluido, es inaugurado. La

construcción fue polémica, en función de los enormes costos, debido a la importación de los materiales (hasta la arena vino de Francia) y los costos de los honorarios del proyecto, que llevaron a la suspensión del contrato con Maurice Gras, en 1913.³²

El estilo retroceda a la Francia del siglo XVIII, buscando expresar la monumentalidad a través del estilo Luis XVI. El Palacio evoca el Petit-Palais de Versalles y se utiliza de varios recursos del paisajismo francés en su composición. Lo más evidente es la implantación de terrazas sucesivas, que organizan la disposición de los dos segmentos: en el nivel más alto, mirando a la plaza, el segmento gubernamental, separado del segmento residencial por un bellissimo patio interno, adornado por el conjunto escultórico *A Primavera*, de Paul Landowski (escultor francés, autor del Cristo Redentor). Solo el patio ya vale la visita.

No en tanto, en los fondos del segmento residencial se extienden los jardines propiamente dichos, también organizados en terrazas bien definidas, que descienden hasta los fondos en la calle Fernando Machado. En el proyecto original de Gras, estaban previstos inmensos ambientes en tres terrazas, ocupando toda la cuadra en donde hoy está localizada la Escuela Paula Soares. Los jardines existentes son un tanto exigüos. Se organizan en cuatro escalones, separados por barandillas, dentro del estilo clásico predominante del Palacio. Los muros de contención causan impresión debido a la altura, por el tratamiento en roca revestida parcialmente por hiedras y helechos. Las referencias francesas acaban en eso, los caminos ya no siguen rígidos geometrismos y simetrías, los materiales de las escaleras y de los pisos y los tipos de follajes y flores pertenecen a un gusto actual, el visitante es impactado por el tamaño de la vegetación, con inmensas árboles, guapuruvús, árboles de aguacate, ceibos.

Se destacan dos escalones: el primero, se llega por una bella y original escalera, en donde se encuentra una fuente de fierro con la estatua de una danzarina egipcia. Se trata de la pieza de catálogo, ejecutada en la Fundação Val d’Osne, bajo la autoría de Mathurin Mareau.³³

El siguiente escalón es el principal y alberga una serie de elementos curiosos, como el galpón criollo, inaugurado en 1971 con un asado para el presidente Médici. Al lado del galpón existe un horno de ladrillos de barro, propio para asar lechones. Cercano a él, encontramos un pozo, un carruaje y dos carretas antiguas, bancos de cemento provenientes del antiguo Auditorio Araujo Viana y una estatua del *Negrinho no Formigueiro*, de Vasco Prado. En los fondos, existen más dos niveles de jardines que descienden en dirección a la calle Fernando Machado, en donde terminan junto a una pequeña plaza (Padre Francisco Nadal).

Todo este conjunto de patios y terrazas causa sorpresa por la belleza de sus elementos, por la diversidad de sus cantos y ornamentos y por la curiosa mezcla de referencias, especialmente en el convivio del neoclasicismo francés con un CTG (Centro de Tradiciones Gaúchas) de madera y un horno para asar lechones. Pero nada es tan sorprendente cuanto la inesperada existencia de un jardín “secreto”, tan grande, tan próximo de la ciudad, pero nada tan desconocido por sus residentes.

Santiago Sierra uses actions involving people earning the minimum wage and other public and sculptural interventions to reveal the capitalist mechanism of wage labour, unmasking the power structures that keep workers invisible within the capitalist system – while at the same time demonstrating art’s endemic relationship with this system. He is a controversial artist who challenges the Marxist notion of a working class that can change society through a revolution of the system. The key element for him is the identity of the workers, rather than class struggle. The relevance of his works – whose formal sophistication refers to the art of the 1960s and 70s – is based on the way they define new ways of seeing and making visible what often goes unnoticed or is left in the shadows. The political nature of his work lies not just in the critique of mechanisms of domination, but also in its sensory potential of creating an impact on the public; of triggering intervention in everyday life and consequently in the logic of political consensus.

National anthems of Argentina, Brazil, Chile, Paraguay and Uruguay, played continuously at the same time (2007) is a sound piece that becomes a cacophonous concert of the national anthems of the Mercosul countries. The work was first shown at Cabildo de Montevideo, Uruguay, the hometown of the South American free trade treaty.

In Porto Alegre it is presented inside the “territory” of the Palácio Piratini’s Garden to take on a new dimension as it forms a dialogue with another context – equally important for Mercosul – and establishing lines of connection with the place itself, the local office of the executive Power of the state of Rio Grande do Sul.

At full volume, this endless unfolding of the patriotic exaltation of national anthems becomes truly confused and almost unbearable. Through the superimposition of one anthem over another and another – allowing us on occasions to clearly hear some of the recognisable phrases and melodies of the official music of each country –, this work sets up a conflict between ideas of unity and co-operation, feelings of solidarity and the glorification of the history and traditions of the country, in an appreciation of difference and diversity.

The Palácio Piratini gardens

The Palácio Piratini stands in the place of the former “Palácio de Barro” of the province’s presidents and Portuguese governors. That palace was considered too small for the new requirements of the Republic, and was demolished by Julio de Castilhos in 1896. The first design for the new building, by an employee at the Public Works Department, Affonso Hebert, was abandoned by the succeeding government of Carlos Barbosa, which ordered the organisation of a public competition in France, restricted to French architects. The chosen design was therefore offered “informally” to Carlos Barbosa by Maurice Gras, on the recommendation of the French authorities in Brazil.³⁴ Work began in 1909 and continued until 1921, when the partially completed Palace was inaugurated. The construction was controversial due to the exorbitant costs of imported material (even

the sand came from France) and the fees for the design, which led to suspension of Maurice Gras’s contract in 1913.³⁵

The style looks back to 18th-century France, seeking to convey monumentality through the style of Louis XVI. The Palace evokes the Petit Palais at Versailles and uses various resources from French landscaping in its composition, the clearest of which is the use of successive terraces to organise the arrangement of the two blocks, with the government block facing the square on the upper level separated from the residential block by the beautiful internal courtyard adorned by the sculpture of Primavera by Paul Landowski (the French sculptor of Cristo Redentor in Rio). This courtyard alone is worth the visit.

But behind the residential block lie the gardens themselves, also organised into well defined terraces, descending at the back to Rua Fernando Machado. Gras’s original design envisaged huge spaces in three terraces occupying the whole area occupied by the Escola Paula Soares today. The existing gardens are smaller and organised into four levels separated by balustrades in the predominantly classical style of the Palace. The retaining walls are impressive for their height and their stone facing partly covered by ivy and ferns. But there the French references end, with the routes no longer adhering to strict geometry and symmetry and the materials of the steps and the floors, together with the flowers and foliage, being much more up-to-date. The visitor is struck by the size of the vegetation, with huge guapuruvu, avocado and cork trees.

Two levels are particularly outstanding: the first is reached by a beautiful set of steps, with a cast-iron fountain and an Egyptian dancer, which is a catalogue piece by Mathurin Moreau made at the Val d’Osne foundry.³⁶

The next level is the main one, which contains a series of interesting elements, such as a country barn which opened in 1971 with a barbecue for president Médici. Next to the barn is a brick and clay oven for roasting suckling pigs. Then there is a well, a carriage and two antique wagons, concrete benches from the old Araújo Viana Auditorium and a statue of the *Negrinho no Formigueiro*, by Vasco Prado. Two further levels of gardens descend towards Rua Fernando Machado, where they end near a small square (Padre Francisco de Nadal).

This whole collection of courtyards and terraces surprises people by the beauty of the elements, the diversity of places and ornaments and by the strange mixture of references, particularly in the cohabitation of French neoclassicism with a wood-built Centre of Gaucho Traditions and an oven for roasting suckling pigs. But nothing is more surprising than the unexpected existence of a “secret” garden, which is so big and so close to the city but so unknown by the local inhabitants.

31. FRANCO, Sérgio da Costa. Op. cit., 2010, p. 40.

32. MACHADO, Nara Helena N. Op. cit., 2010, p. 63.

33. ALVES, José Francisco. Op. cit., 2010, p. 105.

34. FRANCO, Sérgio da Costa. Op. cit., 2010, p. 40.

35. MACHADO, Nara Helena N. Op. cit., 2010, p. 63.

36. ALVES, José Francisco. Op. cit., 2010, p. 105.

Tatzu Nishi

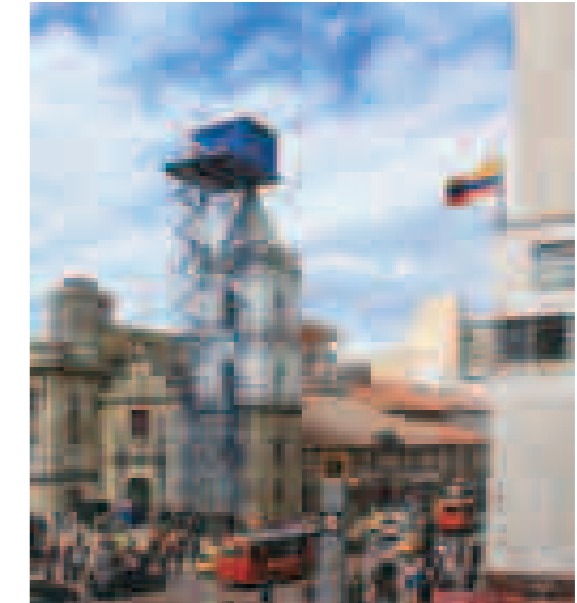
Nagoya, Japão, 1960. Vive em Berlim, Alemanha, e Tóquio, Japão.



Detalhe da fachada da Prefeitura Velha de Porto Alegre. 2011. Projeto.



Los escalones mas cercanos al cielo [Os passos mais próximos ao céu]. 2009. Instalação. Bogotá. Foto: Klaus Lundt e Laura Rico.



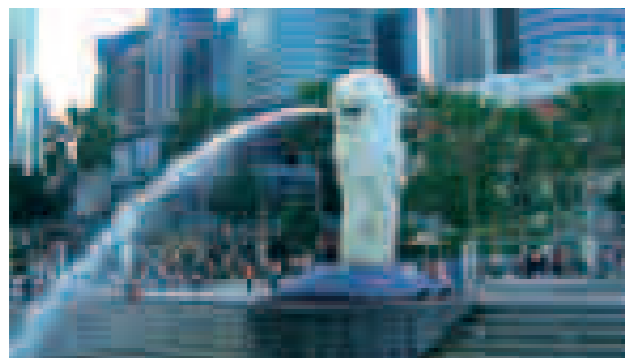
Apesar de elaborar diferentes projetos de intervenções urbanas, Tatzu Nishi³⁷ é mundialmente conhecido por criar novos ambientes e produzir contextos em que a relação que os cidadãos estabelecem com monumentos históricos se aproxima do campo privado. A partir de andaimes e estruturas provisórias de construção, que permitem que o público tenha acesso aos monumentos sob outro ponto de vista, o artista produz salas de estar mobiliadas e quartos de hotel em que fragmentos de monumentos públicos e ícones religiosos se tornam adornos de mesas de centro e enfeites domésticos. De modo bem-humorado, sua obra ressalta pequenos elementos dos monumentos que passam despercebidos no cotidiano, além de atribuir novos sentidos às estátuas. Ao lançar um olhar descontraído e irreverente aos ícones urbanos, sua obra rompe com a formalidade e

com o modo distanciado com que essas obras aparecem na cidade. Ao vermos os monumentos pomposos a partir de um patamar mais igualitário, ou seja, eliminando as bases das estátuas, o público estabelece uma relação informal e menos aurática com o patrimônio histórico. Tatzu Nishi vem produzindo trabalhos em que rearticula mobiliários urbanos, luminárias públicas e experiências com guindastes. Realizou também projetos no interior de instituições museológicas, nas quais criou contextos banais para obras modernas, inserindo, por exemplo, uma cozinha completa ao redor de uma pintura e proporcionando um contato nada usual com a história da arte.

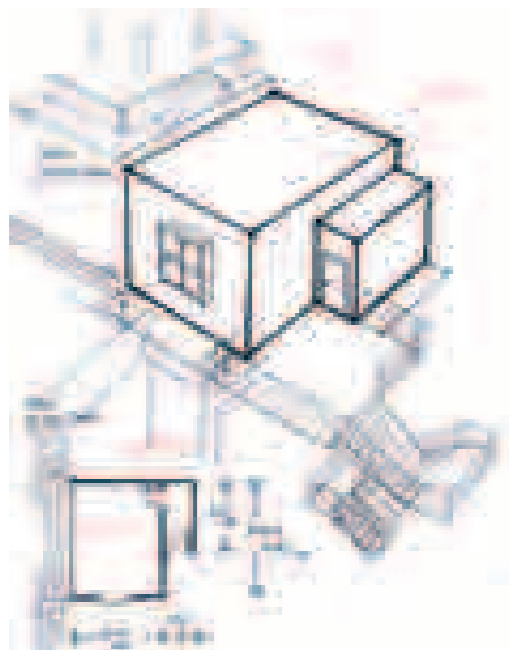
Quem já andou nas redondezas do Mercado Público de Porto Alegre certamente já passou em frente ao Paço

37. Como parte de sua atuação como artista, Tatzu Nishi já adotou os nomes Tatzu Niscino, Tatzu Bashi, Tatzu Oozu e Tatzu Rors.

Municipal, sede do governo da cidade. Entretanto, poucos são os que reparam no topo, no terceiro andar da fachada do prédio. No centro, entre quatro colunas, há um relógio e um dos símbolos da República Federativa do Brasil – que, à época de inauguração do prédio (1901), era chamada de Estados Unidos do Brasil. Trata-se do brasão de armas, um escudo redondo contendo as cinco estrelas que formam o cruzeiro do sul com outras estrelas que simbolizam os estados ao redor. O escudo se apoia sobre uma grande estrela, tendo ao fundo ramos de café e fumo florido. Ao lado esquerdo está o busto de José Bonifácio, conhecido como o patriarca da Independência, que assumiu a tutoria de Dom Pedro II, o futuro imperador, quando o pai deste, Dom Pedro I, abdicou,



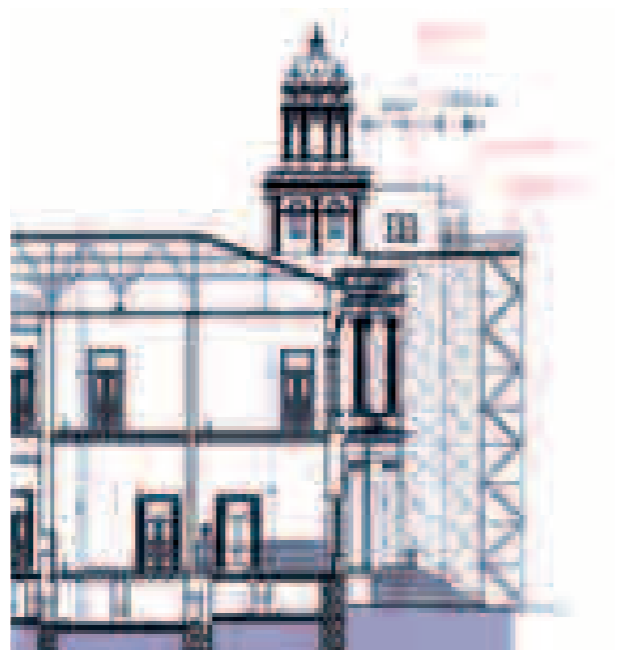
The Merlion Hotel. 2011. Bienal de Cingapura. Foto: Yusuke Hattori.



Projetos para a fachada da Prefeitura Velha. 2011.

em 1831. Do lado direito há o busto do Marechal Deodoro da Fonseca, personagem conhecido por proclamar a república brasileira, em 15 de novembro de 1889, e assumir a chefia do governo provisório da república. Antes disso, ele havia governado a então província do Rio Grande do Sul.

Se, no dia a dia, ninguém pode prestar atenção aos símbolos que adornam o prédio da Prefeitura, a estrutura de andaimes e o cômodo doméstico que Tatzu Nishi construiu ali permitem que o público lance um outro olhar ao monumento. Ele promove uma relação mais íntima, não sem um pouco de ironia, que atribui outros significados à fachada do prédio que, de tão familiar, quase se camufla na cidade.



Paço dos Açorianos. 1920. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo. Fototeca Sioma Breitman.

A sede do governo do município, oficialmente conhecida como *Paço dos Açorianos*, mas chamada por todos de “Prefeitura Velha”, teve sua construção ordenada pelo governador Julio de Castilhos, em 1898, criando um espaço condigno para a Intendência de Porto Alegre, que até então ocupara locais emprestados ou alugados. Sintomaticamente, o lugar escolhido não foi o mais nobre da cidade – que seria a Praça da Matriz, reservada ao poder executivo e legislativo estaduais –, mas as proximidades do Mercado Público, na parte baixa da cidade. O projeto foi encomendado ao italiano J. L. Carrara Colfosco. A pedra fundamental foi lançada em 1898 e a construção concluída em 1901.

No Paço funcionava, além do gabinete do intendente, o Conselho Municipal, a Tesouraria, um posto policial e o respectivo xadrez. O prédio é elevado sobre um porão alto – onde ficava a prisão – de forma que, para acessar o primeiro andar, foi instalada uma ampla escadaria de mármore. Nas laterais, há outros dois acessos secundários, atualmente fechados, cujas escadas menores são guardadas por leões de mármore. Sobre a entrada principal há uma pequena torre com cúpula. Internamente, destaca-se o *hall*, muito elegante, com uma colunata dórica e uma belíssima escadaria curva aos fundos. No andar superior fica o Salão Nobre, com pinturas murais de Carlos Scliar, representando cenas urbanas de Porto Alegre.

Muitas pessoas não sabem que dentro do Paço funciona um espaço cultural da maior importância, a Pinacoteca Aldo Locatelli, um acervo de pinturas e outras obras de arte do município, com preciosidades de Pedro Weingärtner, Iberê Camargo e Vera Chaves Barcellos.

Um dos aspectos mais interessantes do prédio são as esculturas em sua fachada, cuja autoria não é bem certa, mas talvez possam ser atribuídas às oficinas de Gustavo Steigleder e Irmãos.³⁸ Há três grupos escultóricos principais. À direita, a representação da Liberdade (em pé), da História e da Ciência; à esquerda, a Agricultura (deusa Ceres, em pé), o Comércio (Mercúrio) e a Indústria. No centro estão os bustos de José Bonifácio e de Deodoro da Fonseca e as figuras da República (à direita) e da Justiça (à esquerda).

Os quatro leões teriam sido esculpidos em mármore de Carrara e importados pelo escultor Carlos Fossati. Tais esculturas estiveram sempre envolvidos em questões polêmicas. Recentemente houve a denúncia – depois desmentida – de que seriam réplicas em massa, havendo sido as originais em mármore roubadas durante a última restauração, em 1990. Em 1995, a Câmara de Vereadores e os jornais da cidade se ocuparam de debater se seriam ou não castrados. Esta questão, ainda em aberto, fica por conta do leitor curioso, que pode verificar *in loco*.

Luiz Merino de F. Xavier

38. ALVES, José Francisco. *A escultura pública de Porto Alegre: história, contexto e significado*. Porto Alegre: Artfolio, 2004, p. 141.

A pesar de elaborar diferentes proyectos de intervenciones urbanas, Tatzu Nishi³⁹ es mundialmente conocido por crear nuevos ambientes y producir contextos donde la relación que los ciudadanos establecen con monumentos históricos se aproxima del campo privado. A partir de andamios y estructuras provisionales de construcción, que permiten que el público tenga acceso a los monumentos desde otro punto de vista, el artista produce salas de estar amuebladas y cuartos de hotel en que fragmentos de monumentos públicos e íconos religiosos se convierten en adornos de mesas de centro y ornamentos domésticos. Bienhumorada, su obra resalta pequeños elementos de los monumentos que pasan inadvertidos en el cotidiano, además de atribuir nuevos sentidos a las estatuas. Al lanzar una mirada fresca e irreverente a los íconos urbanos, su obra rompe con la formalidad y con la manera distante con que esas obras aparecen en la ciudad. Al observar los monumentos pomposos a partir de un nivel más igualitario, o sea, eliminando las bases de las estatuas, el público establece una relación informal y menos mítica con el patrimonio histórico. Tatzu Nishi produce trabajos en que rearticula mobiliarios urbanos, luminarias públicas y experiencias con grúas. Realizó también proyectos en el interior de instituciones museológicas, en las cuales creó contextos banales para obras modernas, insertando, por ejemplo, una cocina completa alrededor de una pintura y propiciando un contacto inusual con la historia del arte.

Quien ya pasó por las intermediaciones del Mercado Público de Porto Alegre, ciertamente ya pasó frente al *Paço Municipal* [Palacio Municipal, la Antigua Municipalidad], sede del gobierno de la ciudad. Entretanto, son pocos los que reparan en lo más alto del edificio, en el tercer piso. En el centro, entre cuatro columnas, hay un reloj y uno de los símbolos de la República Federativa de Brasil – que, en la época de la inauguración del edificio (1901) era denominada de *Estados Unidos do Brasil*. Se trata del blasón de armas, un escudo redondo conteniendo las cinco estrellas que forman la constelación *Cruzeiro do Sul*, con otras estrellas que simbolizan los estados aledaños. El escudo se apoya en una gran estrella, teniendo como fondo ramos de café y tabaco florido. Del lado izquierdo está el busto de José Bonifácio, conocido como el *Patriarca de la Independencia*, que asumió la tutela de Don Pedro II, futuro emperador, cuando su padre, Don Pedro I, abdicó, en 1831. Del lado derecho, se encuentra el busto del Mariscal Deodoro da Fonseca, personaje conocido por proclamar la República Brasileña, en el día 15 de noviembre de 1889, asumiendo como jefe provisorio del gobierno de la República. Antes de eso, él ya había gobernado la entonces provincia de Rio Grande do Sul.

Si, en el día a día, nadie presta atención a los símbolos que adornan el edificio de la Municipalidad, la estructura de andamios y el recinto doméstico que Tatzu Nishi construyó allí permiten que el público mire de una manera diferenciada el monumento. Él promueve una relación más íntima, no sin un poco de ironía, que atribuye otros significados a la fachada del edificio que, de tan familiar, casi se camufla en la ciudad.

La Antigua Municipalidad

La sede del gobierno del municipio, oficialmente conocida como el *Paço dos Açorianos* (Ayuntamiento de los Azorianos), pero llamada por todos de *Prefeitura Velha* (Antigua Municipalidad), tuvo su construcción ordenada por el gobernador Julio de Castilhos, en 1898, creando un espacio decente para la Intendencia de Porto Alegre, que hasta entonces ocupara lugares prestados o alquilados. Sintomáticamente, el lugar elegido no fue el más noble de la ciudad – que sería la Plaza de la Matriz, reservada al poder ejecutivo y legislativo estadual –, sino en los alrededores del Mercado Público, en la parte baja de la ciudad. El proyecto fue encomendado al italiano J. L. Carrara Colfosco. La piedra fundamental fue lanzada en 1898 y la construcción concluida en 1901.

En el Ayuntamiento funcionaba, además del escritorio del intendente, el Consejo Municipal, la Tesorería, una comisaría policial y su respectiva prisión. El edificio está elevado sobre un alto sótano – en donde se encontraba la prisión – de manera que, para acceder al primer piso, fue instalada una amplia escalinata de mármol. A los lados, existen otros dos accesos secundarios, actualmente cerrados, cuyas escaleras menores son custodiadas por leones hechos en mármol. Sobre la entrada principal existe una pequeña torre con una cúpula. Internamente se destaca el *hall*, muy elegante, con una columna dórica y una bellísima escalera curvada en los fondos. En el piso superior se encuentra el Salón Noble, con murales de Carlos Scliar, representando escenas urbanas de Porto Alegre.

Muchas personas no saben que dentro del Ayuntamiento funciona un importante espacio cultural, la Pinacoteca Aldo Locatelli, una colección de pinturas y de otras obras de arte pertenecientes al municipio, con preciosidades de Pedro Weingärtner, Iberê Camargo y Vera Chaves Barcellos.

Uno de los aspectos más interesantes del edificio son las esculturas en su entrada, cuya autoría no son del todo conocidas, pero tal vez puedan ser atribuidas a los talleres de Gustavo Steingleder y Hermanos.⁴⁰ Existen tres importantes grupos escultóricos. A la derecha, la representación de la Libertad (erguida en pie), de la Historia y de la Ciencia; a la izquierda, la Agricultura (diosa Ceres, en pie), el Comercio (Mercurio) y de la Industria. En el centro están los bustos de José Bonifácio y de Deodora da Fonseca y las figuras de la República (a la derecha) y de la Justicia (a la izquierda).

Los cuatro leones habrían sido esculpidos en mármol de Carrara e importados por el escultor Carlos Fossati. Dichas esculturas siempre estuvieron envueltas en polémicos cuestionamientos. Recientemente hubo una denuncia – después descartada – de que serían réplicas en masilla, habiendo sido las originales en mármol robadas durante la última restauración, en 1990. En 1995, la Cámara Municipal y los diarios de la ciudad se ocuparon en discutir si serían o no castrados. Esta cuestión, aún abierta, queda a cuenta del curioso lector, que lo podrá verificar *in loco*.

Although he has produced other urban-intervention projects, Tatzu Nishi⁴¹ is known worldwide for creating new environments and producing contexts in which citizens' relationships with historic monuments enter the private arena. Using scaffolding and temporary building structures that offer public access to monuments from another viewpoint, the artist produces mobile living rooms and hotel rooms in which fragments of public monuments and religious icons become table dressings and domestic ornaments. His work humorously highlights small details of monuments which pass unnoticed in everyday experience and also contributes new meanings to the statues. By casting a relaxed and irreverent eye over urban icons his work breaks with the formality and the distanced way in which these works appear in the city. As we look at imposing monuments from a more egalitarian level, by removing the bases of the statues, historical heritage loses some of its aura and a less formal relationship is established. Tatzu Nishi has produced works that rearrange urban furniture, public lighting and experiments with cranes. He has also made work inside museum institutions, creating everyday contexts for modern works, such as installing a complete kitchen around a painting to provide an uncommon contact with art history.

Anyone who has visited the area of the Porto Alegre Public Market has certainly passed in front of the Paço Municipal, the seat of the city government. But few people have noticed the top of the building's third floor façade. Between four columns in the centre there is a clock and one of the symbols of the Federal Republic of Brazil – which at the time of the building's inauguration (1901) was called the United States of Brazil –, a coat of arms, consisting of a round shield with five stars forming the Southern Cross and other surrounding stars symbolising the states. The shield is supported on a large star against a background of coffee branches and tobacco flowers. To the left is a bust of José Bonifácio, known as the father of independence, who took over as tutor of Dom Pedro II, the future emperor, when his father, Dom Pedro I, abdicated 1831. On the right is a bust of Marechal Deodoro da Fonseca, the figure known for proclaiming the Brazilian Republic on November 15, 1889 and who headed the provisional republican government of. Prior to that he had been governor of the then providence of Rio Grande do Sul.

If everyday routine constrains people from paying attention to the symbols adorning the Town Hall building, the scaffolding structure and the domestic setting built around them by Tatzu Nishi allow the public to cast a different eye over the monument. A more intimate relationship is established, but not without a degree of irony, attributing other meanings to the building's façade, whose great familiarity almost camouflages it in the city.

The Old Town Hall

The seat of the municipal government, officially known as *Paço dos Açorianos*, but commonly called the "Old Town Hall", was built on the orders of the governor Julio de Castilhos in 1898 to create a suitable space for the Intendência de Porto Alegre, which had hitherto occupied rented or borrowed spaces. The site chosen was not the grandest in the city – which was the Praça da Matriz, reserved for

the state executive and legislature –, but near the Public Market in the lower part of the town. The design was commissioned from the Italian architect J. L. Carrara Colfosco, with the foundation stone being laid in 1898 and construction completed in 1901.

The Paço itself, in addition to housing the mayor's office, was also the base for the Municipal Council, the Treasury, and a police station and cells. The building stands above a high cellar – housing the prison – so that access to the first floor required the installation of wide marble steps. At the sides are two secondary accesses, currently closed, with smaller steps guarded by marble lions. The main entrance is topped by a small domed tower. Inside, a key feature is an elegant hall with a Doric colonnade and a beautiful curved staircase behind. The upper floor contains the Great Hall with mural paintings of urban scenes of Porto Alegre by Carlos Scliar.

Few people know that the Paço also houses the very important cultural space of the Pinacoteca Aldo Locatelli, the municipal collection of paintings and other artworks, with treasures by Pedro Weingärtner, Iberê Camargo and Vera Chaves Barcellos.

The building features some interesting sculptures on its façade, authorship of which is uncertain, but which could be attributed to the workshops of Gustavo Steingleder e Irmãos.⁴² There are three main sculptural groups. To the right is the representation of Liberty (standing), History and Science; to the left Agriculture (the goddess Ceres, standing), Commerce (Mercury) and Industry. In the centre there are busts of José Bonifácio and Deodoro da Fonseca and the figures of the Republic (right) and Justice (left).

The four lions were sculpted in Carrara marble imported by the sculptor Carlos Fossati. These sculptures have always attracted controversy. Complaints were recently made – later withdrawn – that they were all replicas, with the marble originals having been stolen during the last restoration in 1990. In 1995, the council chamber and city newspapers began to discuss whether or not they were castrated. This is still an open question, which interested readers can discover for themselves *in loco*.

39. Como parte de su papel como artista, Nishi Tatzu ha adoptado los nombres Tatzu Niscino, Tatzu Bashi, Tatzu Oozu y Tatzu Rors.

40. ALVES, José Francisco. Op. cit., 2004, p. 141.

41. As part of his artist work, Tatzu Nishi already adopted the aliases Tatzu Niscino, Tatzu Bashi, Tatzu Oozu, and Tatzu Rors.

42. ALVES, José Francisco. Op. cit., 2004, p. 141.

Valeska Soares

O Grivo

Belo Horizonte, Brasil, 1957. Vive em Nova York, Estados Unidos.
Belo Horizonte, 1990. Vivem em Belo Horizonte.



(Shushhhh.....) prelúdio. 2008/2011. Projeto. Cortesia Galeria Fortes Vilaça e Galeria Nara Roesler.

Valeska Soares trabalha com diferentes suportes – instalações, desenhos, esculturas, jardins, vídeos – lidando também com sons e odores. Ao longo de sua trajetória, recorreu, entre outros, a materiais como mármore, cera, aço inoxidável e espelhos. Sua obra aborda o vazio, a ausência, afetos e memórias, mas sempre buscando envolver o público. Em geral, a artista estabelece uma relação ilusionista e sensual com os sentidos, como se tentasse manipular e enganar nossa percepção. Elaborou também projetos em que inventou distintos modos de espacialização de textos escolhidos de Ítalo Calvino, de Roland Barthes e de catálogos de instituições de arte.

O Grivo é formado por uma dupla de músicos: Nelson Soares (Belo Horizonte, 1967) e Marcos Moreira (Belo Horizonte, 1967). O grupo já compôs trilhas para cinema, vídeo e dança; e já realizou trabalhos em colaboração com vários artistas, entre eles Cao Guimarães e Valeska Soares. Em geral, seus integrantes constroem engenhocas mecânicas e bem-humoradas que se transformam em instrumentos musicais. Apesar de privilegiarem o som, não há oposição entre a aparência visual e a sonoridade das geringonças. A dupla trabalha com grande diversidade de procedimentos, além de fazer *performances* e improvisações com equipamentos eletrônicos e acústicos. Interessam-se pelo movimento do

som, pela singularidade de certos ruídos e pela potência sonora-espacial das instalações que realizam.

O trabalho de Valeska Soares em colaboração com O Grivo, realizado na Casa de Cultura Mario Quintana, é formado por um conjunto variado de sons de pedidos de silêncio. A partir de uma espécie de partitura, o chiado sai de 42 caixas acústicas instaladas em duas áreas diferentes. Um conjunto na cúpula, no alto do prédio, e outro no corredor do quinto andar. Cada uma das caixas possui um canal de som independente e emite uma voz, sempre com alguém pronunciando “shushhhh”. No corredor, lugar de circulação, o som elimina os ruídos e se relaciona com o público. O passante desavisado pode achar que alguém que ele não pode ver está se dirigindo diretamente a ele. Já na cúpula, uma espécie de mirante de onde se pode olhar a cidade numa visão de sobrevoo, o pedido de silêncio adquire um tom mais contemplativo. O lugar já silencioso, como uma suspensão do burburinho da cidade, se torna ainda mais silencioso, como nos momentos que antecedem um espetáculo em que o próprio público pede silêncio para se concentrar e fruir. Mas aqui o espetáculo é o próprio silenciar do silêncio – a percepção da cidade de um ponto de vista não usual num lugar que constantemente exige silêncio de si mesmo.



Casa de Cultura Mario Quintana. 2011. Foto: Fábio Del Re.



(Shushhhh.....) prelúdio. 2008/2011. Instalação sonora. Cortesia Galeria Fortes Vilaça, Galeria Nara Roesler, SP, e Eleven Rivington Gallery, NY.



Hotel Majestic. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo. Fototeca Sioma Breitman.

O centro de Porto Alegre abrigou grandes hotéis de luxo na primeira metade do século XX. O mais importante, sem dúvida, era o Grande Hotel. Entretanto, o prédio do Hotel Majestic – construído em etapas, entre 1918 e 1927 – era o mais impressionante de todos, pela ousadia de sua forma. Ocupando dois lados de uma pequena travessa entre a Rua da Praia e a Sete de Setembro, suas alas são interligadas por passarelas suspensas, no alto das quais existem dois terraços circulares cobertos por cúpulas.

A obra, uma das primeiras a utilizar a técnica do concreto armado na cidade, era tão inovadora que sua execução foi embargada pelo então presidente do estado, Borges de Medeiros, devido ao alto risco representado pelas passarelas. Foi construído, então, apenas um dos lados, com quatro pavimentos, ocupado por uma pensão e por uma concessionária de veículos no térreo. Apenas em 1927, por iniciativa do intendente Otávio Rocha, Borges de Medeiros concede licença para a continuação das obras do Hotel. Em 1929 o Majestic estava concluído, com 300 quartos e salão de refeições para 600 pessoas.⁴³ A nova ala, a leste, era composta de seis pavimentos, resultando numa assimetria não prevista no projeto original, mas que, hoje, é um aspecto que enriquece o edifício.

O projeto, datado de 1913, é do arquiteto alemão Theo Wiederspahn (1878-1952), então no início de sua carreira em Porto Alegre, quando trabalhava para o escritório de engenharia de Rudolf Ahrons. Wiederspahn trabalhou lá até 1914, quando a firma foi fechada por causa da Primeira Guerra Mundial. Após a guerra, ele fundou sua própria firma, que faliu em 1930. Enquanto trabalhava para Ahrons, foi responsável por alguns importantes projetos públicos e privados, como a Delegacia Fiscal, atual MARGS, os Correios e Telégrafos, hoje Memorial do Rio Grande, a Secretaria da Fazenda, o Edifício Ely, atual Tumelero, e a Cervejaria Bopp, hoje Shopping Total.

Em cada pavimento, na saída dos elevadores, havia um amplo saguão frontal à passarela central, que servia como espaço de convívio entre os hóspedes. No último andar ficavam as salas coletivas do restaurante e do salão de baile, que se ligavam ao terraço circular sob a cúpula.

O Majestic teve seu auge entre os anos 1930 e 1950. Nesta época, teve grandes nomes entre seus clientes, como Getúlio Vargas, Vicente Celestino, Virgínia Lane e Francisco Alves. Ademais, foi lar de um dos maiores poetas brasileiros: Mario Quintana, que viveu no hotel entre 1968 e 1982, no apartamento 217.

Em 1960, após sucessivas mudanças administrativas, o tradicional estabelecimento passou a funcionar como uma espécie de pensão mensalista, lar de antigos clientes, pequenos funcionários, aposentados, idosos. O edifício foi posto à venda na década de 1970 e, em dez anos, apenas dois interessados surgiram, os quais desanimaram frente às condições do prédio.

Em 1983 o Majestic foi tombado. A obra de transformação do Hotel em Casa de Cultura Mario Quintana desenvolveu-se entre 1987 a 1990, com projeto assinado pelos arquitetos Flávio Kiefer e Joel Gorski. O terraço do bar, no último pavimento, debaixo da cúpula de concreto sustentada por colunas toscanas, é um dos locais mais interessantes da Casa, de onde se tem uma vista privilegiada de todo o complexo e também do pôr do sol.

Luiz Merino de F. Xavier

43. LEÃO, Sílvia Lopes Carneiro. “Os antigos hotéis de Porto Alegre”, *Arqtextos*, revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS. Porto Alegre, ano 1, n. 0, 1 sem. 2000. Disponível em: www.ufrgs.br/propar. Acesso em: 8 mai. 2011.

Valeska Soares trabaja con diferentes soportes – instalaciones, dibujos, esculturas, jardines, videos – manejando también sonidos y olores. A lo largo de su trayectoria, recurrió, entre otros, a materiales como mármol, cera, acero inoxidable y espejos. Su obra aborda el vacío, la ausencia, afectos y memorias, pero siempre buscando involucrar al público. En general, la artista establece una relación ilusionista y sensual con los sentidos, como si tratara de manipular y engañar nuestra percepción. Elaboró también proyectos en que inventó distintos modos de espacialización de textos escogidos de Ítalo Calvino, de Roland Barthes y de catálogos de instituciones de arte.

O Grivo es formado por un dúo de músicos: Nelson Soares (Belo Horizonte, 1967) y Marcos Moreira (Belo Horizonte, 1967). El grupo ya compuso bandas sonoras para el cine, video y danza; ya realizó trabajos en colaboración con varios artistas, entre ellos Cao Guimarães y Valeska Soares. En general, sus integrantes construyen mecanismos ingeniosos y bienhumorados que se transforman en instrumentos musicales. A pesar de privilegiar el sonido, no existe oposición entre la apariencia visual y la sonoridad de las *geringonças*. El dúo trabaja con una gran diversidad de procedimientos, además de hacer *performances* e improvisaciones con equipos electrónicos y acústicos. A ellos les interesa el movimiento del sonido, por la singularidad de ciertos ruidos y por la potencia sonora y espacial de las instalaciones que realizan.

El trabajo de Valeska Soares, en colaboración con *O Grivo*, realizado en la Casa de Cultura Mario Quintana, está formando por un conjunto variado de sonidos de pedidos de silencio. A partir de una especie de partitura, el chirrido sale de 42 cajas acústicas instaladas en dos locales diferentes. Un conjunto en la cúpula, en el alto del edificio, y otro en el corredor del quinto piso. Cada una de las cajas posee un canal de sonido independiente y emite una voz, siempre con alguien pronunciando “shushhhhh”. En el corredor, lugar de circulación, el sonido elimina los ruidos y se relaciona con el público. El visitante distraído puede llegar a pensar que alguien que él no puede ver se dirige directamente a él. Ya en la cúpula, una especie de mirador donde se puede admirar la ciudad en una vista de sobrevuelo, el pedido de silencio adquiere un tono más contemplativo. El lugar, ya silencioso, como una parada del bullicio de la ciudad, se torna aún más silencioso, como los momentos que anteceden un espectáculo en que el propio público pide silencio para concentrarse y disfrutar. Pero aquí el espectáculo es el propio silenciar del silencio – la percepción de la ciudad de un punto de vista inusual en un lugar que constantemente exige silencio de sí mismo.

Cúpula de la Casa de Cultura Mario Quintana

El centro de Porto Alegre albergó grandes hoteles de lujo en la primera mitad del siglo XX. El más importante, sin duda, era el Grande Hotel. Entretanto, el edificio del hotel Majestic – construido en etapas, entre 1918 y 1927 – era el más impresionante de todos, por la osadía de sus formas. Ocupando dos lados de un callejón entre las calles Rua da Praia y Sete de Setembro, sus salas son

conectadas por pasarelas suspensas, en lo alto de las cuales existen dos terrazas circulares cubiertas por cúpulas.

La obra, una de las primeras a utilizar la técnica del concreto armado en la ciudad, era tan innovadora que su ejecución fue embargada por el entonces presidente del estado, Borges de Medeiros, debido al alto riesgo que las pasarelas representan. Fue construido, entonces, apenas uno de los lados, con cuatro pavimentos, ocupados por una pensión y por una concesionaria de automóviles localizadas en el térreo. Apenas en 1927, por iniciativa del intendente Otávio Rocha, Borges de Medeiros concede el permiso para la continuación de las obras del Hotel. En 1929 el Majestic estaba concluido, con 300 cuartos y una plaza de alimentación para 600 personas.⁴⁴ La nueva sala, al este, estaba compuesta por seis pavimentos, resultando en una asimetría no prevista en el proyecto original, pero que hoy, posee un aspecto que enriquece el edificio.

El proyecto, fechado en 1913, es del arquitecto alemán Theo Wiederspahn (1878-1952), entonces en el inicio de su carrera en Porto Alegre, cuando trabajaba para el escritorio de ingeniería de Rudolf Ahrons. Wiederspahn trabajó en ese lugar hasta 1914, cuando la firma fue clausurada por causa de la Primera Guerra Mundial. Después de la guerra, fundó su propia firma, que fracasó en 1930. Durante el trabajo para Ahrons, fue responsable por algunos de los más importantes proyectos particulares y públicos, como el predio de la Policía Fiscal, actual MARGS, los Correos y Telégrafos, hoy Memorial del Rio Grande, la Secretaria de Hacienda, el Edificio Ely, actual Tumelero, y la Cervecería Bopp, hoy el Shopping Total.

En cada pavimento, en la salida de los ascensores, había una amplia sala de frente a la pasarela central, que servía como espacio de convivio entre los huéspedes. En el último piso estaban las salas colectivas del restaurante y del salón de baile, que se conectaban a la terraza circular bajo la cúpula.

El Majestic tuvo su auge entre los años 1930 y 1950. En esta época, tuvo grandes nombres entre sus clientes, como Getúlio Vargas, Vicente Celestino, Virgínia Lane y Francisco Alves. Además, fue hogar de uno de los mayores poetas brasileños: Mario Quintana, que vivió en el hotel entre 1968 y 1982, en el cuarto 217.

En 1960, después de sucesivos cambios administrativos, el tradicional establecimiento pasó a funcionar como una especie de pensión mensual, hogar de antiguos clientes, pequeños funcionarios, jubilados y ancianos. El edificio fue colocado en venta en la década de 1970 y, en diez años, apenas dos interesados aparecieron, que desanimaron frente a las condiciones del edificio.

En 1983 el Majestic fue declarado patrimonio. La obra de transformación del Hotel en Casa de Cultura Mario Quintana se desarrolló entre 1987 y 1990, con el proyecto dirigido por los arquitectos Flávio Kiefer y Joel Gorski. La terraza del bar, en el último pavimento, debajo de la cúpula de concreto sujeta por las columnas toscanas, es uno de los lugares más interesantes de la Casa, de donde se tiene una vista privilegiada de todo el complejo y también del atardecer.

Valeska Soares works with different supports – installation, drawing, sculpture, gardens, video – and also works with sound and smell. She has used materials such as marble, wax, stainless steel and mirrors in her work, which addresses emptiness, absence, feelings and memories, but always seeks to involve the public. She generally establishes an illusionistic and sensual relationship with the senses, as if trying to manipulate and confuse our perception. She has also worked on projects devising distinct ways of bringing space to selected texts by Italo Calvino, Roland Barthes and catalogues from art institutions.

O Grivo is a musical duo, Nelson Soares (Belo Horizonte, 1967) and Marcos Moreira (Belo Horizonte, 1967), who have composed soundtracks for films, videos and dance and have also produced works in collaboration with several artists including Valeska Soares. They generally build mechanical devices that are transformed into musical instruments. Although they emphasise sound, there is no conflict between the visual appearance and the sounds produced. They work with a wide range of procedures including performances and improvisations with electronic and acoustic equipment. They are interested in the movement of sound, the particularities of certain noises and the sound-space potential of their installations.

Valeska Soares's work for Casa de Cultura Mario Quintana, in collaboration with O Grivo, consists of a series of sounds requesting silence, in a kind of musical score hissing into different areas from 42 loudspeakers. One group is in the dome at the top of the building and the other in the fifth floor corridor. Each speaker has an independent sound channel emitting the voice of someone saying “shh”. The corridor is a circulation space where the sound cancels out the noise and relates to the public. Unaware passers-by might think that some unseen person is directing the sound towards them. In the dome, which is a kind of the viewpoint over the city, the request for silence takes on a more contemplative tone. The place is already silent, a kind of suspension from the bustle of the city, which becomes even more silent, like the moments before a concert when the audience itself requests silence to concentrate and enjoy the performance. But the concert here is the silencing of silence itself – the perception of the city from an unusual viewpoint in a place that constantly demands its own silence.

The Casa de Cultura Mario Quintana dome

Porto Alegre city centre contained great luxury hotels in the first half of the 20th century, the most important of which was certainly the Grande Hotel. But the bold shape of the Hotel Majestic – built in stages between 1918 in 1927 – was the most impressive of all. Occupying both sides of a small alley between Rua da Praia and Sete de Setembro, its two wings are interconnected by suspended walkways, above which are two circular dome-covered terraces.

The building was one of the first to use the technique of reinforced concrete in the city and was so innovative that its construction was embargoed by the then president of the state, Borges de Medeiros, due to the high risk of the walkways. It was therefore built only on one side, with four floors occupied by a hotel and a motor vehicle

dealer on the ground floor. It was only in 1927, on the initiative of Otávio Rocha, that Borges de Medeiros granted a licence for continuing the works on the hotel. The Majestic was completed in 1929 with 300 rooms and a dining room for 600 people.⁴⁵ The new wing to the east was six floors tall, producing an asymmetry that was not envisaged in the original plan, but which today is a feature that enriches the building's appearance.

The design dates from 1913 and is by the German architect Theo Wiederspahn (1878-1952), who was at the time beginning his career in Porto Alegre, working for the engineering firm of Rudolf Ahrons. Wiederspahn worked there until 1914, when the company closed due to World War I. After the war he founded his own firm, which went bankrupt in 1930. While working for Ahrons, he was responsible for several important public and private projects, such as the Delegacia Fiscal, which is now MARGS, the Posts and Telegraphs building, now the Memorial do Rio Grande, the Secretaria da Fazenda, the Edifício Ely, now Tumelero, and Bopp Brewery, which is now Shopping Total.

At the exit to the elevators on each floor was an extensive hall facing the central walkway, which functioned as a common area for guests. The top floor contained the public rooms of the restaurant and ballroom, which connected to the circular terrace under the dome.

The Majestic's heyday lasted from the 1930s to the 1950s, with clients including great figures such as Getúlio Vargas, Vicente Celestino, Virginia Lane and Francisco Alves. It was also the home of one of the greatest Brazilian poets, Mario Quintana, who lived in apartment 217 at the hotel from 1968 to 1982.

After a series of administrative changes, in 1960 the traditional establishment began to operate as a kind of monthly boarding house, the home of former clients, staff, retired people and the elderly. The building was put up for sale in the 1970s, with only two interested parties appearing in 10 years, who lost interest due to the precarious conditions of the building.

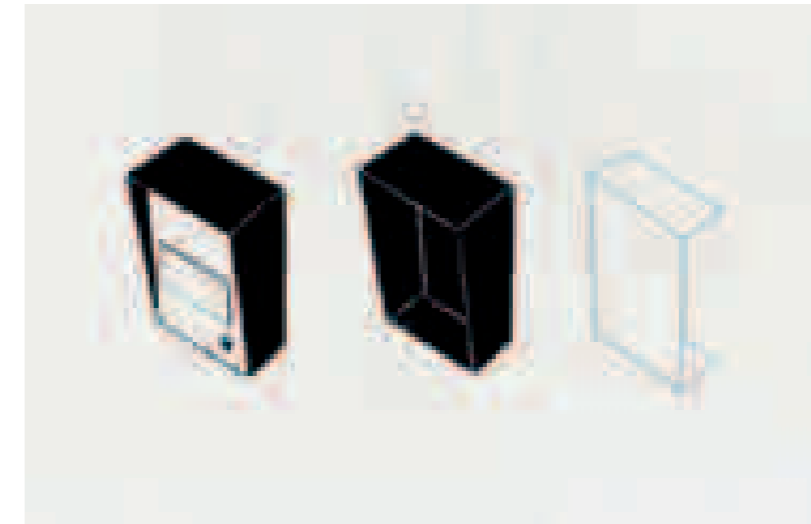
In 1983 the Majestic became a listed building. The work of transforming the Hotel into the Casa de Cultura Mario Quintana took place between 1987 and 1990, designed by the architects Flávio Kiefer and Joel Gorski. The bar terrace on the top floor, under the concrete dome supported by Tuscan columns is one of the most interesting places in the Casa, offering a privileged view of the whole complex and also of the sunset.

44. LEÃO, Sílvia Lopes Carneiro. “Os antigos hotéis de Porto Alegre”, *Arqtextos*, revista eletrônica del Programa de Pós-Graduação em Arquitetura de la UFRGS. Porto Alegre, ano 1, n. 0, primer semestre de 2000. Disponible en www.ufrgs.br/propar. Acceso en: 8 may. 2011.

45. LEÃO, Sílvia Lopes Carneiro. Os antigos hotéis de Porto Alegre. *Arqtextos*, digital magazine from Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS. Porto Alegre, year 1, n. 0, first semester, 2000. Available at: www.ufrgs.br/propar. Accessed on May 8, 2011.

Vitor Cesar

Fortaleza, Brasil, 1978. Vive em São Paulo, Brasil.



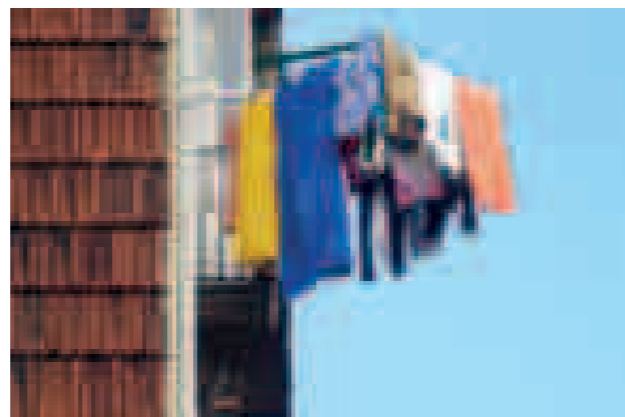
Interfones. 2011. Projeto.

As noções de público e esfera pública são caras ao trabalho de Vitor Cesar. Muitas vezes apresentados em espaços não artísticos, como as ruas de São Paulo ou Fortaleza, seus projetos quase sempre envolvem uma estratégia de comunicação com o outro e uma problematização do contexto em que se inserem – ou dos discursos que alimentam o imaginário sobre determinado lugar. Cartazes, painéis e letreiros são alguns dos dispositivos utilizados pelo artista em propostas que se confundem com práticas e elementos da vida comum. É o caso da ação em que o artista disponibilizou um serviço de xerox que realizava cópias gratuitas de materiais com a palavra “público”, ou do cartaz distribuído por Fortaleza com a inscrição “permitido”, seguindo o mesmo padrão visual das placas de trânsito, ou, ainda, da inscrição “artista é público” disposta em letras de alumínio no saguão de um centro cultural. Quem são os públicos da arte? Quais as relações entre artista e público? É possível constituir uma esfera pública por meio da arte? Discussões como essas permeiam os trabalhos de Vitor Cesar e parecem ganhar força na medida em que o contato com

suas obras se dá sem a intermediação institucional da arte – isto é, sem que se saiba, necessariamente, que se tratam de projetos artísticos.

O projeto de Vitor Cesar é um modo de ativar o espaço a partir de dinâmicas do próprio lugar, a escadaria da Rua João Manoel. O artista propõe uma comunicação, uma conexão oral entre os acessos da escadaria entre as Ruas Duque de Caixas e Fernando Machado. É uma possibilidade de transpor os acidentes da cidade pelo interfone, comunicação típica de condomínios. É como se o artista possibilitasse um contato interno da cidade consigo mesma, como se estreitasse os vínculos que a topografia separa, mas sem a ilusão de superá-la – ao contrário, valendo-se do absurdo e quase retirando a função mais corriqueira do aparelho: conectar residências. É como se os interfones ligassem nada a coisa nenhuma. Possivelmente o passante que resolver acioná-los dirá algo no vazio. Obviamente ele terá pouquíssimas chances de obter uma resposta. O trabalho se integra silenciosamente na paisagem local e se aproxima do tipo

de mobiliário urbano da região. Ele é sutil a ponto de talvez não ser notado pelos mais distraídos, mas o aparelho possui sinalização para que quem procurar a interação com a cidade entenda para onde está chamando. Se os interfonos possuem relação com a ideia de comunicação, o trabalho de Vitor Cesar se aproxima mais da incomunicabilidade. Em vez de forjar uma utopia de comunidade, o artista percebeu a impossibilidade da harmonia plena entre vizinhos e frequentadores da escadaria. A efetiva comunicação no espaço público e a própria noção da cidade como espaço de convívio social estão tão distantes quanto os cidadãos uns dos outros, que, seduzidos pelo individualismo e pela mobilidade da telefonia celular, acabam abandonando os espaços públicos e coletivos.



Deseo comunicar con usted [Desejo me comunicar com você]. 2008. Ação urbana.



Escadaria da rua João Manoel. 1930. Acervo do Museu Joaquim José Felizardo. Fototeca Sioma Breitman.

Uma “gentileza urbana” é a melhor definição para a escadaria da rua João Manoel. O que poderia ter sido apenas uma solução técnica para um problema de desnível foi, felizmente, muito mais que isso: a criação de um recanto especial na cidade, formado por um mirante e uma escada cenográfica. O mirante, ou o “belvedere”, como era chamado, perdeu todo o seu sentido em função dos prédios que bloquearam a vista que se tinha para a Praia de Belas. A escada está bem degradada, esperando uma revitalização, mas a força do gesto ainda está lá, mostrando a durabilidade das boas soluções.

A rua General João Manoel é uma das mais antigas da cidade de Porto Alegre. Segundo o historiador Sérgio da Costa Franco, este logradouro, com o nome de rua Clara, aparece em documentação mais remota, já em 1785, referente às escrituras de “casas cobertas de capim”.

A construção da obra, em 1928, foi uma parceria da Intendência com a família Chaves Barcellos, proprietária da área, onde até hoje possui um belo casarão na esquina da João Manoel com a Rua Duque de Caxias. A Intendência entrou com o projeto, a cargo do arquiteto Christiano de La Paix Gelbert (também responsável pelo projeto do Hospital de Pronto Socorro e do Centro de Saúde Modelo) e os Chaves Barcellos participaram na construção da escadaria com 1/3 do custo, para o que contrataram a firma de Theo Wiederspahn, que tradicionalmente trabalhava com a família.

O interesse da família era, na verdade, a construção, vinculada ao belvedere, mas na parte baixa dele, de um correr de nove casas de aluguel. Tais casas,

ao longo da rua Fernando Machado, hoje estão tombadas e formam um interessante conjunto com a escadaria.

Estilisticamente, a escadaria situa-se numa fase de transição entre a linguagem historicista, vinculada à Escola “Beaux Arts”, imperante no Rio Grande do Sul até a década de 1930, e uma linguagem moderna, que começava a se impor. Assim, apesar do uso do concreto armado e da ausência de ornamentação do tipo clássica ou floral, o monumento, em termos de composição, é firmemente clássico. A simetria rigorosa é o indício mais evidente disso, mas a utilização de referenciais do passado é outra característica marcante do historicismo. A arquitetura, para ser erudita, precisava evidenciar suas fontes e seus modelos. No caso da escadaria, percebe-se a influência da matriz barroca italiana, especialmente da escadaria da Piazza di Spagna, em Roma; influência para diversas escadarias posteriores, das quais são especialmente importantes para nós o Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Portugal e o Santuário de Congonhas.

O conjunto se estende por 52 metros e se organiza em sete trechos. Na parte alta, no final da rua João Manoel, um balaústre de alvenaria e granito forma o mirante principal, com vista para a Praia de Belas e para a Zona Sul (hoje não mais visíveis). Uma pequena escada central dá acesso ao espaço principal do conjunto: um estar alargado, ladeado por duas escadas curvas e bifurcadas, ornadas por gradis. Deste espaço principal, a escada se projeta em lances até a rua Fernando Machado. Todo o conjunto é pontuado por pilastras, que marcam o ritmo e a simetria da obra. Uma estratégia fundamental do projeto foi soltar a escada dos prédios lindeiros, o que significa que havia neste espaço lateral jardins e canteiros que funcionavam como uma moldura verde para o monumento.

Hoje bastante degradado, o conjunto aguarda recursos para a restauração, cujo projeto encontra-se pronto e aprovado.

Luiz Merino de F. Xavier

Las nociones de público y esfera pública son muy apreciadas en el trabajo de Vitor Cesar. Muchas veces presentados en espacios no artísticos, como en las calles de São Paulo o Fortaleza, sus proyectos casi siempre involucran una estrategia de comunicación con el otro y una problematización del contexto en que se insertan – o de los discursos que alimentan el imaginario sobre determinado lugar. Carteles, paneles y letreros son algunos de los dispositivos utilizados por el artista en propuestas que se confunden con prácticas y elementos de la vida común. Es el caso de la acción en que el artista ofrecía fotocopias gratuitas de materiales con la palabra “público”, o del cartel distribuido en Fortaleza con la inscripción “permitido”, siguiendo el mismo padrón visual de las señales de tránsito, o, aún, la inscripción “artista es público” dispuesta en letras de aluminio en el atrio de un centro cultural. ¿Quiénes son los públicos del arte? ¿Cuáles son las relaciones entre artista y público? ¿Es posible constituir una esfera pública por medio del arte? Discusiones como estas permean los trabajos de Vitor Cesar y parecen fortalecerse en la medida en que el contacto con sus obras se da sin la intermediación institucional del arte – o sea, sin que se sepa, necesariamente, que son proyectos artísticos.

El proyecto de Vitor Cesar es una forma de activar el espacio a partir de dinámicas del propio lugar, la escalinata de la calle João Manoel. El artista propone una comunicación, una conexión oral entre los accesos a la escalinata entre las calles Duque de Caxias y Fernando Machado. Es una posibilidad de transponer los accidentes de la ciudad por el portero eléctrico, comunicación típica en condominios. Es como si el artista posibilitase un contacto interno de la ciudad consigo misma, como si estrechase los vínculos que la topografía separa, pero sin la ilusión de superarla – al contrario, valiéndose del absurdo y casi retirando la función más común del aparato: conectar residencias. Es como si los interfonos nada conectasen a cosa alguna. Posiblemente el pasante que resuelva accionarlos dirá algo al vacío. Obviamente, él tendrá poquísimas chances de obtener una respuesta. El trabajo se integra silenciosamente al paisaje local y se aproxima al tipo de mobiliario urbano de la región. Él es sutil a punto de talvez no ser notado por los más distraídos, pero el aparato posee una señalización para que, quien busca la interacción con la ciudad, sepa para donde está llamando. Si los interfonos poseen relación con la idea de comunicación, el trabajo de Vitor Cesar se aproxima más de la incomunicabilidad. En vez de forjar una utopía de comunidad, el artista percibió la imposibilidad de la armonía plena entre vecinos y frecuentadores de la escalinata. La efectiva comunicación en el espacio público y la propia noción de ciudad como espacio de convivencia social están tan distantes cuanto los ciudadanos unos de los otros que, seducidos por el individualismo y por la movilidad de la telefonía celular, acaban por abandonar los espacios públicos y colectivos.

Escalinata de la calle João Manoel

Una “gentileza urbana” es la mejor definición para la escalinata de la calle João Manoel. Lo que podría apenas haber sido una solución técnica para un problema de desnivel fue, felizmente, mucho más que eso: la creación de un canto especial en la ciudad, formado por un mirante y una escalera con características escenográficas. El mirante, o el “belvedere”, como era llamado, perdió todo su sentido

en función de los edificios que bloquearon la vista que se tenía para la calle Praia de Belas. La escalera está bastante degradada, esperando una revitalización, pero con fuerza de gesto todavía está allá, demostrando la durabilidad de las buenas soluciones.

La calle General João Manoel es una de las más antiguas de la ciudad de Porto Alegre. Según el historiador Sérgio da Costa Franco, esta calle, con el nombre de calle Clara, aparece en la más antigua documentación, en 1785, referente a las escrituras de “casas cubiertas de pasto”.

La construcción de la obra, en 1928, fue una asociación de la Intendencia con la familia Chaves Barcellos, propietaria de el área, en donde hasta hoy día posee una bella casona en la esquina de la calle João Manoel con la Rua Duque de Caxias. La Intendencia marcó presencia con el proyecto, a cargo del arquitecto Christiano de La Paix Gelbert (también responsable por el proyecto Hospital de Ponto Socorro y del Centro de Salud Modelo) y los Chaves Barcellos participaron de la construcción de la escalinata con 1/3 de los costos, para lo que contrataron a la firma de Theo Wiederspahn, que tradicionalmente ya trabajaba con la familia.

El interés de la familia era, en verdad, la construcción, vinculada al belvedere, pero en la parte más baja de éste, de una sucesión de nueve casas para alquiler. Tales casas, a lo largo de la calle Fernando Machado, hoy están declaradas patrimonio y forman un interesante conjunto con la escalinata.

Estilísticamente, la escalinata se sitúa en una fase de transición entre el lenguaje historicista, vinculado a la Escuela “Beaux Arts”, imperante en el Rio Grande do Sul hasta la década de 1930, es un lenguaje moderno, que comenzaba a imponerse. Así, a pesar del uso del concreto armado y de la ausencia de una ornamentación del tipo clásica o floral, el monumento, en términos de composición, es firmemente clásico. La simetría rigurosa es el indicio más evidente de eso, pero la utilización de referencias del pasado es otra fuerte característica del historicismo. La arquitectura, para ser erudita, necesitaba evidenciar sus fuentes y modelos. En el caso de la escalinata, notase la influencia de la matriz barroca italiana, especialmente de la escalinata de la *Piazza di Spagna*, en Roma; influencia para diversas escalinatas posteriores, de las cuales son especialmente importantes para nosotros el Santuario de Bom Jesus de Matosinhos, en Portugal y el Santuario de Congonhas.

El conjunto se extiende por 52 metros y se organiza en siete fragmentos. En la parte alta, al final de la calle João Manoel, una barandilla de mampostería y granito forman el mirante principal, con vista para el Praia de Belas y para la Zona Sur (hoy, no más visibles). Una pequeña escalera central da acceso al espacio principal del conjunto: un ancho paseo, ladeado por dos escaleras curvas y bifurcadas, ornamentadas con barandas. De este principal espacio, la escalera se proyecta para dar en la calle Fernando Machado. Todo el conjunto es limitado por pilastras, que marcan el ritmo y la simetría de la obra. Una estrategia fundamental del proyecto fue sacar la escalera de los edificios vecinos, lo que significa que había en este espacio lateral jardines y canteros que funcionan como una moldura verde para el monumento.

Bastante degradado hoy en día, el conjunto aguarda recursos para la restauración, cuyo proyecto se encuentra listo y aprobado.

originally called Rua Clara, appears in the oldest documentation, from 1785, which mentions “houses covered with grass”.

The steps were built in 1928 in a partnership between the Mayor’s office and the Chaves Barcellos family, who owned the area and still have a beautiful mansion on the corner of João Manoel and Rua Duque de Caxias. The Mayor’s office provided the design, by the architect Christiano de La Paix Gelbert (also responsible for the design of the Hospital de Pronto Socorro and the Centro de Saúde Modelo) and the Chaves Barcellos family contributed one third of the costs of building the steps, for which it contracted the firm of Theo Wiederspahn, which traditionally worked for the family.

The family’s interest in fact lay in the construction of nine rented houses below the viewpoint. These houses, in Rua Fernando Machado, are now listed buildings and form an interesting group in conjunction with the steps.

Stylistically, the steps fit into a phase of transition between the historicist language related to the “Beaux Arts” School prevailing in Rio Grande do Sul until the 1930s, and the modernist language which was beginning to establish itself. So despite the use of reinforced concrete and the absence of any classical or floral ornamentation, in terms of composition the monument is firmly classical. The clearest indication of this is its strict symmetry, but the use of references from the past is another key feature of its historicism. As learned architecture, it needed to demonstrate its sources and models. In the case of the steps, one can sense the influence of the Italian baroque, particularly the steps of the *Piazza di Spagna*, in Rome, which influenced various other later steps, particularly the Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, in Portugal and the Santuário de Congonhas.

Extending 52 metres and organised into seven sections, the upper part, at the end of Rua João Manoel, has a masonry and granite balustrade forming the main viewpoint overlooking Praia de Belas and the South Zone of the city (no longer visible today). A small central staircase provides access to the main space: a wider area flanked by two curved forked stairways decorated by railings. From this main space the steps proceed in stages down to Rua Fernando Machado. The whole group is punctuated by pilasters which mark out the rhythm and symmetry of the design. A key strategy of the project was to release the steps from the neighbouring buildings, which meant that the gardens and flowerbeds of the side spaces provide a green framework for the monument.

Today, the steps are in a poor state of repair, awaiting funding for restoration, which has already been approved.

Notions of the public and the public sphere are important in the work of Vitor Cesar. His projects are often presented in non-art spaces, such as streets of São Paulo or Fortaleza, and nearly always involve a strategy of communication with the other, addressing the context in which they are placed – or the discourses that feed the imagination about a particular place. Posters, panels and lettering are used for proposals that merge with practices and elements of everyday life, such as the action in which the artist provided a photocopy service making free copies of material with the word “public”, or the poster distributed in Fortaleza with the inscription “allowed”, following the same visual pattern as traffic signs, or also with the inscription “artist is public” displayed in aluminium letters in the lobby of the cultural centre. Who are the publics for art? What are the relationships between artist and public? Can a public sphere be established through art? Such discussions permeate Vitor Cesar’s works and seem to acquire more force when his works are encountered without the institutional intermediation of art – without necessarily knowing that they are art projects.

Vitor Cesar’s project is a way of activating a space based on the dynamics of the site itself, the Rua João Manoel steps. The artist has proposed a communication, an oral connection between accesses to the steps running from Rua Duque de Caxias to Rua Fernando Machado, bridging the features of the city by using an entry phone. The artist uses a typical form of communication in condominiums to enable an internal contact between the city and itself, narrowing links separated by topography but without the illusion of overcoming it –exploiting the absurd, and almost removing the more mundane function of the device: connecting residencies. The entry phones seem to connect nothing with nothing. Maybe a passing pedestrian will decide to use them and say something into the void, obviously with is little chance of a reply. The work silently becomes part of the local landscape and refers to the nature of the urban buildings in the region. So subtle that it may go unnoticed by the less aware, the device is signed so that anyone seeking to interact with the city understands where they are calling. If entry phones are related to the idea of communication, Vitor Cesar’s work is more related to incommunicability. Rather than forging a utopia of community, the artist has recognised the impossibility of complete harmony between the neighbours and users of the steps. Effective communication in the public space and the actual notion of the city as a space of social interaction are as distant as the citizens are from each other, who, seduced by individualism and the mobility of the mobile phone, have ended up abandoning public and collective spaces.

The Rua João Manoel steps

“Urban elegance” is the best way of defining the Rua João Manoel steps. What might have been just a technical solution to a problem of different levels fortunately became much more than that: the creation of a special corner in the city, consisting of the viewpoint and a picturesque staircase. The viewpoint, or the “belvedere”, as it was called, has lost all its purpose due to the buildings now blocking the view towards Praia de Belas. The steps are now in a poor state of repair and awaiting restoration, but the strength of the gesture is still there, demonstrating the durability of good solutions. Rua General João Manoel is one of the oldest streets in Porto Alegre. According to the historian Sérgio da Costa Franco, this street,

O cinzeiro e o pavão

Vitor Ramil

“Porque o tempo é uma invenção da morte: não o conhece a vida – a verdadeira – em que basta um momento de poesia para nos dar a eternidade inteira”, escreveu o poeta na margem do Correio do Povo que mantinha dobrado sobre um canto da mesinha. A fumaça de seu cigarro espalhava-se pelo Café dos Cataventos, criando volutas sobre a cabeça do único outro frequentador do local àquela hora, um compositor, que, na mesa ao lado, bebericava sem pressa seu conhaque e escrevia em um guardanapo: “O teu lugar aqui na minha mesa. Tua cadeira ainda está vazia”. “Os fantasmas não fumam porque poderiam acabar fumando-se a si mesmos”, escreveu o poeta, observando o compositor enfumaçado e tentando conter o riso. O compositor, pressentindo a pilhéria, tirou uma caixa de fósforos do bolso e, batucando nela, entoou com voz suave: “Eu sabia que você um dia me procuraria em busca de paz. Muito remorso, muita saudade. Mas, afinal, o que é que lhe traz?”. O poeta provou o quindim que o esperava num pratinho, ao lado de um cafezinho recém-servido. Depois respondeu ao compositor: “Aquilo que nunca me deixou ir: Porto Alegre”. O compositor largou a caixa de fósforos sobre a mesa, tomou mais um gole de conhaque e disse: “Ir, voltar, ficar... É tudo a mesma coisa. Só me intriga o sumiço do meu pavão. O arco-íris terminava nele, era o pote de

ouro do meu sítio na Cavalhada. Como pôde desaparecer assim, sem mais?”. “A mim intriga o sumiço de um cinzeiro que havia aqui ao lado, na recepção do Hotel Majestic”, disse o poeta. “Já procurei meu pavão por toda parte. Comecei pelas praias ao sul: Itapuã, Belém Novo, Ipanema, muita areia e água, belas sombras, muitas aves, quem sabe até outros pavões. Subi o Morro do Osso, para ter uma visão do alto, e aproveitei para indagar os índios que vivem ali se o haviam visto”, contou o compositor. “Avistaste algum cocar multicolorido...?”, brincou o poeta. “Felizmente, não. A única pena por ali era a minha mesmo. Continuei a busca. Lembras de quando eu fazia entregas para a nossa querida Livraria do Globo, não? Corria pra lá e pra cá. Antes disso, tinha empurrado roda de bonde, fabricado parafusos, vendido balas no Cine Garibaldi. Dei duro. Não fui boêmio a vida inteira. Por isso tenho um bom preparo para encarar longas jornadas. Então desci até o Guaíba, procurei dentro dos veleiros, andei pela margem rumo ao Museu Iberê Camargo, vá que tivessem feito uma instalação com o coitado do pavão. Bem, não seria de todo despropositado: ele era uma obra de arte. Pilhas de carretéis iam desabar e ciclistas iam sair correndo porta afora se o expusessem numa daquelas paredes brancas. Mas ele não estava lá, o meu

Matisse. Dei um pulo até a Ilha da Pólvora, onde aproveitei e escrevi uns versos explosivos. Depois peguei carona no Cisne Branco – meu bichinho ia gostar de se pavonear numa embarcação com esse nome – até os parques Marinha do Brasil e Harmonia. No primeiro, tirei uma soneca debaixo de uma árvore e abracei meu pavão em um sonho; no segundo, havia um acampamento de gaúchos. Puxei um banco e fui sentando. Numa roda que se formou, improvisei uns versos: ‘Felicidade foi-se embora. E a saudade no meu peito ainda mora. E é por isso que eu gosto lá de fora. Porque sei que a falsidade não vigora’. A gauchada se emocionou, pensando nos seus longes. Mas te confesso que eu pensava era no sítio ali da Cavalhada, no pavão. A felicidade foi-se embora, tomei uns mates e subi o Morro Santa Teresa. No belvedere que tem lá em cima cheguei a me esquecer do pavão por um instante. Avistei a Ponte de Pedra, na Praça dos Açorianos, cercada de automóveis e prédios modernos, e fiquei imaginando as tais casinhas brancas de janelas azuis dos casais vindos dos Açores, primeiros povoadores desta cidade, hoje tão exuberante e colorida como o meu... pavão! Lembrei-me. E lá me fui. Dei uma espiada na volta do Gigante da Beira-Rio, estádio do Internacional. Não entrei para não perder tempo. Com todo o respeito, se o pavão quisesse ir para um campo de futebol, não escolheria aquele. Conhecedor do bom gosto da minha ave, segui direto para o berço de glórias que em breve irá desaparecer da Azenha para ressurgir em outro bairro na forma de uma arena futurista: o Estádio Olímpico, do meu querido Grêmio. Mas outro desapontamento me esperava. Nem sombra do pavão, que parecia predestinado a desaparecer antes do estádio. Mesmo assim, como o Olímpico era o último lugar onde eu iria desanimar, pisei o gramado cantando: ‘Até a pé nós iremos, para o que der e vier, mas o certo é que nós estaremos com o Grêmio onde o Grêmio estiver.’ Mas será que eu estava pisando mesmo? A sensação era de

flutuar. E flutuando me deixei levar pela brisa até a Usina do Gasômetro. O sol já descia na linha do horizonte, incendiando tudo: as águas barrentas do Guaíba, a chaminé, as ilhas, os armazéns do Porto, a Ponte Getúlio Vargas na distância. Não me surpreenderia encontrar o pavão no desfecho daquela luz. Mas ele não estava lá, o meu pote de ouro.” “Ah, quantas vezes incendiei aquele cinzeiro...”, emendou o poeta. “Era um cinzeiro com autoestima de luminária. Ficava de pé, cheio de empáfia e cinzas, ao lado da poltrona de couro em que eu gostava de me subtrair ao mundo. Em que lugares à sua altura ele poderia estar agora? Talvez no foyer do Teatro São Pedro. A Dona Eva Sopher fuma? Não passa essa impressão. Se bem que os padres, por exemplo, também não... Acredito na Dona Eva, mas como acreditar nos padres? Querem nos levar a Deus pelo caminho mais longo! Cheiram a fumaça, já reparaste? Aposto que carregam sempre seus maços presos aos cueções, sob a batina. O cinzeiro poderia estar na Catedral Metropolitana ou na Igreja de Nossa Senhora das Dores. Lugares lindos. Pena que lá ele não poderia exercer sua arrogância, fosse porque estaria escondido no quarto do padre, fosse porque o padre o condenaria por vaidade se sequer desconfiasse de sua alma de luminária *art déco* – e aí o pobre cinzeirinho nunca iria para o céu.” “Cinzeiros no céu...”, divagou o compositor, voltando a batucar na caixa de fósforos. “Com certeza”, replicou o poeta, “do contrário, cairiam cinzas nas nossas cabeças. Afinal, são tantos os que não largam o cigarro nem mortos! Olha o Júlio de Castilhos, fumador de maragatos, quer dizer, mata-ratos, que morreu de câncer na laringe. O cinzeiro poderia muito bem estar com ele, banhado em bronze no monumento ao fumante positivista da Praça da Matriz. Quem sabe até mesmo na casa do homem, ali do lado, que virou o Museu Júlio de Castilhos. Neste caso, a melhor disposição para ele seria entre os objetos expostos, mais precisamente ao lado do par

de botas gigantes que em prístinas eras pertenceu a um peão de estância de sugestivo sobrenome: Guerreiro. Quem nunca teve vontade de bater a cinza do cigarro dentro daquelas botas? Terão fundo? O que haverá lá onde as botas perderam o diabo? Sempre defendi a ideia de que a morte é a libertação total, de que a morte é quando a gente pode, afinal, estar deitado de sapatos. Mas será que eu pensaria o mesmo se fosse um guerreiro e me enterrassem com aquelas botas? Escolhi a ocupação certa: não abro mão dos meus pés de poeta. O pato ganhou sapato, foi logo tirar retrato... Meus sapatos poderiam ir logo atrás do cinzeiro, como foste atrás do teu pavão. Mas sempre fui muito preguiçoso. Prefiro localizá-lo mentalmente e pedir a algum entregador da Livraria do Globo que tenha a gentileza de trazê-lo para mim... Aliás, eu não estranharia se o achasse perto da livraria, em lugares como o Salão Mourisco – onde teu pavão bem que poderia estar –, a Biblioteca Pública, o Clube do Comércio. Talvez no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, sob uma tela do Pedro Weingärtner, exibindo-se às jovens estudantes? Ou do lado de fora, entre as quinquilharias de algum vendedor ambulante, coberto pelas flores dos jacarandás da Praça da Alfândega? Se fosse época de Feira do Livro, ele seria vendido rapidamente. Os escritores fumam muito. Mas ele também poderia estar à venda no Caminho dos Antiquários ou no Brique da Redenção. É uma verdadeira relíquia, mais antigo que o cabelo em bandó da minha avó. Se eu tivesse certeza de poder encontrá-lo na Redenção, iria até lá com prazer. Que beleza de parque! Ao Mercado Público também, iria sem pestanejar. Aproveitaria para comer uma salada de frutas com nata e tomar um café. Agora, sair por aí a esmo, sem nenhuma pista concreta, só se fosse na mais suave, na mais azul das tardes, tão calma que só

pudesse ter sido naqueles tempos do bom Reyno Unido de Portugal, Brasil & Algarve... Te lembrás dessas tardes, Dom João VI?” “Mário, tu me chamaste de João?”, perguntou o compositor, visivelmente distraído. “Então eu falava sozinho... Lá ia eu te chamar de João, Lupicínio?”, queixou-se o poeta. “Desculpa, meu camaradinho, num momento puseste cinzeiros no céu, noutra foste fundo nas botas do gigante... Fiquei pensando coisas. Até anotei esta imagem: ‘milhões de diabinhos martelando o meu pobre coração’”, justificou-se o compositor. “Tá!”, disse secamente o poeta, sem esconder a contrariedade. Os dois ficaram quietos. Do outro lado das vidraças do Café; a ruazinha dormia. Na calçada oposta o vento enovelava-se como um cão. Não havia nada. “Sinto uma dor infinita das ruas de Porto Alegre onde jamais passarei”, disse por fim o poeta, estirando as pernas sobre outra cadeira. O compositor aprumou-se e sorriu docemente para o amigo. Depois, batucando de leve na caixa de fósforos, cantou até o amanhecer.⁴⁶

El cenicero y el pavo real

“Porque el tiempo es un invento de la muerte: no conoce la vida – la verdadera – en que basta un momento de poesía para darnos la eternidad entera”, escribió el poeta al margen del *Correio do Povo* manteniéndolo doblado sobre un canto de la mesita. El humo de su cigarro se esparcía por el *Café dos Cataventos*, creando volutas sobre la cabeza del otro, y único, frecuentador del lugar en aquella hora, un compositor que, en la mesa al lado, sorbía sin prisa su brandy y escribía en una servilleta de papel: “Tu lugar aquí en la mesa. Tu silla todavía está vacía”. “Los fantasmas no fuman porque podrían acabar fumándose a si mismos”, escribió el poeta, observando el compositor ahumado y tratando de contener la risa. El compositor, presintiendo la pillería, sacó del bolsillo una cajita de fósforos y, tamborileando en ella, entonó con suave voz: “Yo sabía que usted un día me buscaría en busca de paz. Mucho remordimiento,

mucha añoranza. Pero, al final, ¿qué es lo que lo trae?”. El poeta probó el *quindim* que lo esperaba en un platito, al lado de un cafecito recién servido. Después respondió al compositor: “Aquello que nunca me dejó ir: Porto Alegre”. El compositor largó la cajita de fósforos sobre la mesa, tomó más un trago de brandy y dijo: “Ir, volver, quedar... es todo la misma cosa. Solo me intriga el desaparecimiento del pavo real. El arco iris terminaba en él, era la olla de oro de mi quinta en Cavalhada. ¿Cómo puede desaparecer así, sin más?”. “A mí me intriga el desaparecimiento de un cenicero que estaba aquí al lado, en la recepción del Hotel Majestic”, dijo el poeta. “Ya busqué por mi pavo por toda parte. Comencé por las playas del sur: Itapuã, Belém Novo, Ipanema, mucha arena y agua, bellas sombras, muchas aves, quien sabe hasta otros pavos reales. Subí el Morro do Osso, para tener una visión de lo alto, y aproveché para indagar a los indios que allí viven si lo habían visto”, contó el compositor. “¿Avistaste algún tocado colorido...?”, bromeó el poeta. “Felizmente, no. La única pluma por allí era la mía. Continué la búsqueda. ¿Recuerdas cuando hacía entregas para nuestra querida Livraria do Globo, no? Corría de allá para aquí. Antes de eso, había empujado rueda de tranvía, fabricado tornillos, vendido caramelos en el Cine Garibaldi. Trabajo duro. No fui bohemio la vida toda. Por eso tengo un buen preparo para enfrentar largas jornadas. Entonces bajé hasta el Guaíba, busqué dentro de los veleros, anduve por la margen rumbo al Museo Iberê Camargo, va que hicieron una instalación con el pobre del pavo. Bueno, no sería del todo sin propósito: el era una obra de arte. Pilas de carretes irían caer y ciclistas irían salir corriendo puerta afuera si lo expusiesen en una de esas paredes blancas. Pero el no estaba allá, mi Matisse. Di un salto hasta la Ilha da Pólvora, en donde aproveché y escribí unos versos explosivos. Después pedí un aventón en el Cisne Branco – iría gustarle de pavonearse mi animalito en una embarcación con ese nombre – hasta los parques Marinha do Brasil y Harmonia. En el primero, dormí una siesta debajo de un árbol y abracé a mi pavo real en mi sueño; en el segundo había un acampamiento de gaúchos. Agarré una silla y me fui sentando. En una rueda que se formó, improvisé unos versos. ‘Felicidad se fue lejos. Y la añoranza en mi pecho aún vive. Y es por eso que me gusta allá afuera. Por que sé que la falsedad allí no vigora’. La gauchada se emocionó, pensando a lo lejos. Pero te confieso que yo estaba en la quinta de Cavalhada, con el pavo. La felicidad se fue lejos, tomé unos mates y subí el Monte Santa Teresa. En el belvedere

que allá en la cima está, llegué a olvidarme de mi pavo por un instante. Avisté la Ponte de Pedra, el de la Praça dos Açorianos, cercada de automóviles y edificios modernos, y quedé imaginando aquellas tales casitas blancas con ventanas azules de las parejas venidas de los Azores, los primeros pobladores de esta ciudad, hoy tan exuberante y colorida como mi... ipavo real! Me recordé. Y allá me fui. Di una miradita en la vuelta al Gigante del Beira Rio, estadio del Internacional. No entré para no perder tiempo. Con todo respeto, si el pavo real quisiera entrar en un campo de fútbol, no elegiría aquel. Conocedor del buen gusto de mi ave, seguí derecho para la cuna de las glorias que en breve desaparecerá de la Avenida Azenha para resurgir en otro barrio en la forma de una arena futurista: el Estadio Olímpico, de mi querido Grêmio. Pero otra desilusión me esperaba. Ni sombra de mi pavo real, que parecía predestinado a desaparecer antes del estadio. Así mismo, como el Olímpico era el último lugar en donde podría desanimarme, pisé el campo cantando: “*Até a pé nós iremos, para o que der e vier, mas o certo é que nós estaremos com o Grêmio onde o Grêmio estiver* (Hasta a pie iremos, para que lo que ocurra y venga, pero lo más acertado es que nosotros estaremos con el Grêmio en donde el Grêmio esté)”. Pero, ¿será que yo estaba pisando? La sensación era de flotar. Y flotando me dejé llevar por la brisa hasta la Usina del Gasómetro. El sol ya bajaba por la línea del horizonte, incendiando todo: las aguas lodosas del Guaíba, la chimenea, las islas, los almacenes del Puerto, la Puente Getúlio Vargas en la distancia. No me sorprendería encontrar al pavo deshecho en aquella luz. Pero el no estaba allá, mi olla de oro”. “Ah, cuantas veces incendie aquel cenicero...” enmendó el poeta. “Era un cenicero con autoestima de luminaria. Quedaba parado, lleno de sí y de cenizas, al lado del sillón de cuero en donde me gustaba abstraerme del mundo. ¿En cuales lugares, a su altura, el podría ahora estar? Tal vez en el foyer del Teatro São Pedro. ¿Doña Eva Sopher fuma? No pasa esa impresión. Si bien que los padres, por ejemplo, también no... creo en Doña Eva pero, ¿cómo creer en los padres? ¡Quieren llevarnos a Dios por el camino más largo! Huelen a humo, ¿ya notaste? Apuesto a que cargan con los cigarrillos dentro de los calzoncillos, debajo de la sotana. El cenicero podría estar en la Catedral Metropolitana o en la Iglesia de Nossa Senhora das Dores. Lugares lindos. Pena que allá el no podría ejercer su arrogancia, fuera porque estaría escondido en el cuarto del padre, fuero

46. RAMIL, Vitor. “O cinzeiro e o pavão”. In: *Brasil Imperdível*. Belo Horizonte: Duplo Ofício, Popcorn, 2010, p. 130-144.

porque el padre lo condenaría por vanidad si apenas desconfiase de su alma de luminaria *art déco* – y ahí el pobre del cenicero nunca iría para el cielo.” “Ceniceros en el cielo.”, divagó el compositor, volviendo a tamborilear la cajita de fósforos. “Seguro”, replicó el poeta, “de lo contrario, caerían las cenizas por sobre nuestras cabezas. Afinal, ¿ison tantos los que no largan el cigarro ni muertos! Mira Julio de Castilhos, fumador de *maragatos*, quiero decir, mala calidad, que murió de cáncer en la laringe. El cenicero podría muy bien estar con él, bañado en bronce en el monumento al fumante positivista de la Praça da Matriz. Quien sabe hasta en su casa, allí al lado, que se ha transformado en el Museo Julio de Castilhos. En este caso, la mejor disposición para él sería entre los objetos expuestos, más recientemente al lado del par de gigantescas botas que en prístinas eras perteneció a un peón de estancia de sugestivo nombre: *Guerreiro*. ¿Quién nunca tuvo ganas de echar las cenizas del cigarrillo adentro de aquellas botas? ¿Tendrán fondo? ¿Qué habrá más allá en donde las botas perdieron al diablo? Siempre defendí que la muerte es la liberación total, de que la muerte es cuando la gente puede, afinal, estar acostado con zapatos. Pero, ¿será que pensaría lo mismo si fuera un guerrero y me enterrarán con aquellas botas? Elegí la ocupación adecuada: no abro mano de mis pies de poeta. El pato ganó zapato, fue luego hacer un retrato... Mis zapatos podrían luego ir atrás del cenicero, como fuiste atrás de tu pavo real. Pero siempre fui demasiado perezoso. Prefiero localizarlo mentalmente y pedir a algún entregador de la Livraria do Globo que tenga la gentileza de traerlo a mí... Además, no me extrañaría si lo encontraras cerca de la librería, en lugares como el *Salão Mourisco* – donde tu pavo real bien podría estar –, la Biblioteca Pública, el Club del Comercio. ¿Tal vez en Museo de Arte del Rio Grande do Sul, bajo un lienzo de Pedro Weingärtner, exhibiéndose a las jóvenes estudiantes? ¿O del lado de afuera, entre los cachivaches de algún vendedor ambulante, cubierto por flores de los jacarandás de la Praça da Alfândega? Si fuera época de la Feria del Libro, sería vendido rápidamente. Los escritores fuman mucho. Pero el también podría estar a la venta en el *Caminho dos Antiquários* o en el *Brique da Redenção*. Es una verdadera reliquia, más antiguo que el cabello en rodetes mi abuela. Si yo tuviera la certeza de encontrarlo en la *Redenção*, iría hasta allá con

todo placer. ¡Qué belleza de parque! Al Mercado Público también, iría sin pestañear. Aprovecharía para comer una ensalada de frutas con crema de leche y tomar café. Ahora, salir por ahí a voluntad, sin ninguna pista concreta, solo si fuera en la más suave, en la más azul de las tardes, tan calma que solo pudiera haber sido en aquellos tiempos del buen Reyno Unido de Portugal, Brasil & Algarve... ¿Te recuerdas de esas tardes, Dom João VI?” “Mário, ¿tu me llamaste de João?””, preguntó el compositor, visiblemente distraído. “Entonces hablaba solo... ¿ya iba yo a llamarte de João, Lupicínio?”, se quejó el poeta. “Disculpa, mi pequeño camarada, en un momento colocaste los ceniceros en el cielo, al otro, fuiste hondo en las botas del gigante... Quedé pensando en cosas. Hasta anoté una imagen: ‘millones de diablillos martillando mi pobre corazón’”, se justificó el compositor. “*Tá!*”, dijo secamente el poeta, sin esconder la contrariedad. Los dos quedaron quietos. Del otro lado de los vidrios del Café; una calle adormecía. En la acera opuesta, el viento se plegaba como un perro. No había nada. “Siento un dolor infinito de las calles de Porto Alegre en donde jamás pasaré”, dijo por fin el poeta, estirando las piernas sobre la otra silla. El compositor se aplomó y sonrió dulcemente para el amigo. Después, tamborileando de leve en la cajita de fósforos, cantó hasta el amanecer.⁴⁷

The ashtray and the peacock

“Because time is an invention of death: life has no knowledge of it – real life – in which a moment of poetry is enough to give us complete eternity,” wrote the poet in the margin of *Correio do Povo* folded on a corner of the table. The smoke from his cigarette spread through the Café dos Cataventos, forming clouds over the head of the only other person there at that time, a composer leisurely sipping his cognac at the next table and writing on a napkin, “Your place here at my table. Your seat is still empty”. “Ghosts don’t smoke because they might end up smoking themselves,” wrote the poet, noting the composer surrounded by smoke and trying to hold back a smile. Sensing the joke, the composer, took a box of matches from his pocket and, beating time with it, intoned softly, “I knew one day you’d come looking for

me in search of peace. So much regret, so much longing. But what brings you here, really?” The poet tasted the cake waiting on a plate next to the recently poured coffee. Then he replied to the composer, “The thing that never let me go: Porto Alegre.” The composer dropped the matchbox on the table, took another sip of cognac, and said, “Going, returning, staying... It’s all the same. The only thing that puzzles me is the disappearance of my peacock. He was the end of the rainbow, the pot of gold at my country home in Cavahada. How could he just disappear like that, without a trace?” “What puzzles me is the disappearance of an ashtray I had by my side, in the reception at the Hotel Majestic,” said the poet. “I’ve looked for my peacock everywhere. I started with the southern beaches: Itapuã, Belém Novo, Ipanema, lots of sand and water, beautiful shadows, lots of birds, who knows? even other peacocks. I climbed Morro do Osso to get a view from the top, and while I was there I asked the Indians if they had seen it,” said the composer. “Have you seen any colourful headdress...?” joked the poet. “Happily, no. The only plumes of sadness up there were my own. I kept on looking. Remember when I did deliveries for our dear Livraria do Globo? I ran here and there. Before that, I did the rounds, I made screws, I sold sweets in the Cine Garibaldi. I worked hard. I haven’t been a bohemian all my life. That’s why I’m well prepared for long journeys. So I went down to the Guaíba, looked in the sailing boats, I walked along the shore towards the Iberê Camargo Museum to see if they’d made an installation with the poor peacock. Well, it wouldn’t be unreasonable, he was a work of art. Piles of spools would collapse and cyclists rush out the door if I exhibited him on one of those white walls. But he wasn’t there, my Matisse. I leapt from there to the Ilha da Pólvora, where I wrote some explosive verses. Then I got a ride on the Cisne Branco – my bird would have loved strutting around on a boat with that name – even to the Marinha do Brasil and Harmonia parks. In the first one I took a nap under a tree and dreamed I was hugging my peacock; in the second there was a gaucho campground. I pulled up a seat and sat down. I improvised a few verses as a group gathered round: ‘Happiness has gone. And the longing still lives in my heart. That’s why I like it out there. Because I know that there is no falsehood.’” The group of gauchos seemed moved, thinking of their distant horizons. But I must admit that I was only thinking of my country house in Cavahada and the peacock. The happiness subsided, I had some mate and climbed Morro Santa Teresa. At the viewpoint up there I

managed to forget the peacock for a moment. I saw the Ponte de Pedra in the Praça dos Açorianos, surrounded by cars and modern buildings, and I imagined those little white houses with blue windows belonging to the couples who’d arrived from the Azores, the first inhabitants of this town, which is now so lively and colourful, like my... peacock. I remembered. And off I went again. I took a look around Internacional’s Gigante Beira-Rio stadium. I didn’t waste my time going in. With the greatest respect, if the peacock had wanted to go to a football pitch he wouldn’t have chosen that one. Knowing my bird’s good taste, I headed straight to the birthplace of glory which is soon to disappear from Azenha and re-emerge in some futuristic form in another neighbourhood: beloved Grêmio’s Olímpico Stadium. But further disappointment awaited me there. Not a trace of the peacock, which seemed doomed to disappear before the stadium. But if the Olímpico was the last place I would go in my sadness, I stood on the grass and sang: ‘We’ll even go on foot, for better or worse, but sure that we will be with Grêmio wherever Grêmio may be’. But was I really treading on that turf? It felt like floating. And I floated on the breeze to the Usina do Gasômetro. The sun was sinking to the horizon, setting everything ablaze: the muddy waters of the Guaíba, the chimney, the islands, the Port warehouses, the Getúlio Vargas bridge in the distance. I wouldn’t be surprised to find my peacock there in that burst of light. But he wasn’t there, my pot of gold.” “Oh, the number of times I set fire to that ashtray...,” added the poet. “It was an ashtray with the self-esteem of a lamp. It stood on the floor, full of pride and ashes, next to the leather armchair in which I liked to withdraw from the world. Where could it be now? Maybe in the foyer of Teatro São Pedro. Does Dona Eva Sopher smoke? She doesn’t give that impression. But then neither do priests... I believe Dona Eva, but how can you believe priests? They want to take you to God the long way around! They smell of smoke, have you noticed? I bet they’ve always got a pack hidden in their underwear under the robes. The ashtray could be in the Metropolitan Cathedral or in the Nossa Senhora das Dores Church. Beautiful places. It’s a pity it wouldn’t be able to display its arrogance there, because it would be hidden in the priest’s room, because the priest would condemn it for vanity if he doubted its soul as an art deco lamp – and then the poor ashtray would never go to heaven.” “Ashtrays in heaven...” mused the composer, shaking his matchbox again. “Of course,” replied

47. RAMIL, Vitor. Op. cit., 2010, p. 130-144.

the poet, “otherwise ash would fall onto our heads. After all, are so many people never quit smoking, even when they’re dead! Look at Júlio de Castilhos, who smoked *maragatos*, [members of the revolutionary party led by Júlio de Castilhos] I mean *mata-ratos* [cheap cigarettes], who died of throat cancer. The ashtray could very well be with him, coated in bronze on the monument to the positivist smoker in the Praça da Matriz. Who knows, it might even be in his house nearby, which became the Museu Júlio de Castilhos. In that case the best thing would be for it to be among the objects on display, right next to the gigantic pair of boots that originally belonged to a ranch worker with a suggestive surname: *Guerreiro* [warrior]. Who has never wanted to flick cigarette ash into those boots? Is there anything at the bottom? What’s down at the bottom, where the boots lost the devil? I’ve always held with the idea of death being complete freedom; that death is when one can finally lie down with your shoes on. But do you think I’d think the same if I were a warrior and they buried me in those boots? I chose the right occupation: I wouldn’t give up my poet’s feet. The duck got new shoes, and had its portrait done too... my shoes could go off after the ashtray, like you went after your peacock. But I was always very lazy. I prefer to find it mentally and ask some *Livraria do Globo* delivery boy to be kind enough to bring it to me... In fact I wouldn’t be that surprised if I found it somewhere near the bookshop, in somewhere like the *Salão Mourisco* – where your peacock might well also be –, the *Biblioteca Pública*, the *Clube do Comércio*. Perhaps in the *Museu de Arte do Rio Grande do Sul*, under a *Pedro Weingärtner* painting, showing off to some young students? Or outside, among the trinkets of some street vendor, covered with the *jacaranda* flowers from the *Praça da Alfândega*? If it was during the *Book Fair*, it would be sold quickly. Writers smoke a lot. But it could also be for sale in the *Caminho dos Antiquários* or the *Redenção* flea market. It’s a genuine relic, older than my grandmother’s locks of hair. If I could be sure I’d find it at *Redenção*, I’d happily go there. Such a lovely park. And the *Public Market*, I’d not hesitate to go there. And I’d take the opportunity to have a fruit salad with cream and a cup of coffee. But to go out on the off chance, without any firm leads; only if it was one of the mildest, bluest afternoons, so calm

that it could only have been in the days of the United Kingdom of Portugal, Brazil & Algarve... Do you remember those afternoons, Dom João VI?” “Mário, did you call me João?”, asked the composer, visibly distracted. “Then I was talking to myself... Would I call you João, Lupicínio?” complained the poet. “Sorry, old chum, one moment you’re putting ashtrays in heaven, then you’re down at the bottom of the giant’s boots... I was thinking about things. This image came to mind: ‘millions of little devils beating on my poor heart,’” explained the composer. “So!” said the poet dryly, with visible annoyance. The pair were quiet. Outside the *Café* windows, the little street slept. On the opposite pavement the wind twisted like a dog. There was nothing. “I feel an infinite pain for the streets of Porto Alegre where I will never walk,” said the poet in the end, putting his legs up on another chair. The composer straightened and smiled gently to his friend. Then, lightly tapping his matchbox, he sang until daybreak.⁴⁸

48. RAMIL, Vitor. Op. cit., 2010, p. 130-144.



Gradil da João Manoel, 2011. Foto: Fábio Re.



Além Fronteiras

Além Fronteiras

Aracy Amaral

Ao tentar um pensamento norteador para o espaço expositivo do MARGS – em uma Bienal que tem como tema a territorialidade – focalizamos três rotas dentro do Rio Grande do Sul que, a nosso ver, propiciam visões diferenciadas e férteis a interpretações. A ideia reside, na verdade, em que as delimitações políticas das nações, no caso do Brasil e seus vizinhos, nem sempre correspondem a uma autonomia cultural encerrada dentro desses limites. Não me refiro ao tão discutido tema da Amazônia (território cultural que engloba Venezuela, Colômbia, Bolívia, Brasil, Peru, Equador, Suriname, Guiana e Guiana Francesa), com fronteiras políticas relativamente recentes, estabelecidas após o período colonial. O estado do Rio Grande do Sul hospeda, de maneira exemplar, duas dessas realidades político-culturais análogas: a região dos pampas e a das Missões.

Percorrendo os pampas – rio-grandense, uruguaio ou argentino –, percebe-se com clareza que se trata da mesma realidade, independente do nome de país que assume cada rincão. Seja do ponto de vista da paisagem – a planura a perder de vista com suas ondulações suaves, coxilhas, céu amplo –, seja pelo gado como cultura e base da economia ou pelo homem do campo com seus hábitos, forma de vestir, trabalhar e se distrair.

Como expressou bem uma das artistas que percorreu esses espaços, Marina Camargo: “a fronteira é antes uma região por si só, com suas próprias características, onde gaúchos são uruguaio, argentinos e brasileiros, onde se fala espanhol e se responde em português, onde se paga em reais e se recebe o troco em pesos uruguaio. Esperava uma separação entre dois lugares, clara, mais definida, assim como nos mapas

que desenho: uma linha pontilhada, clara e precisa dividindo países [...]. O pampa dissolve as fronteiras [...]”.

Exemplo similar é oferecido pela região dos territórios que no período colonial foi o das Missões Jesuíticas – seja no Brasil, no Paraguai ou na Argentina – e onde as aldeias planificadas culturalmente pelos jesuítas tinham uma harmonia de objetivos: do ponto de vista de religião, do trabalho e das atividades artísticas e arquitetônicas.

O Tratado de Madri, de 1750, estabeleceu limites. Pouco depois, os jesuítas foram expulsos da região – em 1759 da colônia portuguesa e em 1767 dos domínios hispânicos. Porém, a própria presença dos guaranis e de seus descendentes pela região se estende até o estado de São Paulo. Pois que, desde fins do século XIX – após a “Guerra Grande”, a Guerra do Paraguai – os guaranis caminham em direção ao leste, por motivos religiosos. Mas aquela região dividida entre Brasil, Paraguai e Argentina se manteve como um território cultural, a despeito das fronteiras políticas, espaço peculiar com ruínas, povoações e tradições que se mantêm até nossos dias.

Uma região dramática em seu desenho geológico, com fendas rompidas há milhares de anos, ímpar em sua beleza, que emudece o visitante, é a dos *canyons*, no Rio Grande do Sul, ao longo do caminho em direção à Santa Catarina, entre a Serra Geral e o litoral norte do estado. Um lugar, igualmente, sem fronteira, no sentido de ser a natureza agreste a que domina e dirige o olhar do viajante, espectador deslumbrado pela força dos elevados precipícios, pelas quedas d’água e pela densa vegetação.

No próprio espaço sul-rio-grandense se poderia ainda acrescentar outra região aparentemente invisível, também além fronteira, como o Aquífero Guarani, a maior reserva hídrica de água doce do planeta, situada no subsolo de partes da Argentina, do Uruguai, do Paraguai e do Brasil (estados sulinos, São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul), com capacidade de abastecer a população mundial por mais de cem anos.

Refletindo sobre esses territórios além fronteiras, indagamos: que são os limites político-geográficos senão expedientes criados pelos homens para plantar uma bandeira, desenhar um escudo, compor um hino e exigir documentação para cruzar uma fronteira por eles mesmos demarcada?

Ao percorrer quilômetros de estradas e cidades do território do múltiplo e belo Rio Grande do Sul, situado num país como o Brasil (habitado por indígenas de dezenas de etnias distintas), colonizado por portugueses, jesuítas, africanos, alemães, italianos, árabes e judeus, pode-se ponderar como é relativo os termos “fronteira” e “limite”, no sentido de circunscrição “nacional” que abrangeriam!

Na verdade, vaza muito mais sabor pelas bordas e pelos interstícios que o contido pela dura linha divisória de regiões “contínuas”, há décadas aparentadas. Como certa vez me disse alguém na Colômbia, ao mencionar a indubitável continuidade cultural entre esse país e a Venezuela: “porque, na verdade, os Morales de aqui são os Morales de lá; e não adianta crer que somos muito distintos [...]” – provavelmente aludindo aos vínculos herdados do Vice-Reino de Nova Granada, dos tempos coloniais.

O desafio para os artistas convidados para *Além Fronteiras* foi a opção que deveriam fazer por uma dessas três regiões: os pampas, a região das antigas Missões e a região dos *canyons*. E, dessa escolha, deveriam extrair para suas presenças na 8ª *Bienal* uma interpretação visual que registrasse sua poética frente a uma vivência dessas realidades físico-culturais.

Assim, convidamos nove artistas de gerações distintas, deliberadamente: do Rio Grande do Sul (Lucia Koch, Carlos Vergara, Marina Camargo, Carlos Pasquetti), de Belo Horizonte (Cao Guimarães), de São Paulo (Felipe Cohen), da Argentina (Irene Kopelman), da Colômbia (Jose Alejandro Restrepo) e um convidado de Israel (Gal Weinstein).

A vibração com as águas surge como motivo principal na participação de Lucia Koch, seja em projeções, seja em instalação, tentando um diálogo da arquitetura com

a paisagem urbana. Carlos Vergara persegue suas visões inspiradas no território das Missões, em seu solo pleno de reminiscências, como na vontade de magnificar a produção material dos povos guaranis. Irene Kopelman e Felipe Cohen nos trazem dois registros bem diferenciados do impacto frente à paisagem agreste dos *canyons*, em desenhos e instalações; nela, plena de expressividade, assim como de contenção reducionista no artista paulista. Pasquetti traz simultaneamente a expressão experimental dos anos 1970, com uma instalação inédita, e, ao mesmo tempo, exhibe suas especulações visuais de hoje. O universo de Marina Camargo é o da cartografia poética, da qual não está ausente o uso de letras e palavras como signos visuais. Restrepo tem um discurso denso em sua carga de violência no recado do compromisso com o social, projetado também na linguagem de vídeo.

As fotos e as sequências de vídeos coloridos de Cao Guimarães nos devolvem, como um diário visual, o roteiro trilhado pelos pampas uruguaio e gaúchos – e nos revelam um clima por certo igualmente melancólico dessa realidade. Ao mesmo tempo, nosso convidado Gal Weinstein nos brinda com uma projeção do solo dos arredores de Entre-Ijuís (Rio Grande do Sul), captada pelo *Google Earth* e transposta em gigantesco carpete, com uma visão aérea ao nosso olhar no piso térreo do MARGS.

Tomando consciência da disseminação de projeções em nossas mostras, lembrei de Robert Hughes, que já afirmava que em 1989 o americano médio passou a metade de sua vida consciente diante de um televisor. O que dizer do mundo globalizado pela internet, com a juventude solitária passando talvez mais de um terço das horas do dia em contatos virtuais, frente a um monitor? Como reduzir a presença tecnológica em nossas mostras se a capital do mundo está longe (como já preconizava Hughes nos anos 1990) de ser localizada em Nova York, Paris, Londres, Tóquio ou Berlim, quiçá hoje substituída pela comunicação instantânea? Se perdemos os centros hegemônicos da arte para o poderio do mercado, se o nomadismo dos artistas em constante trânsito por aeroportos impera na cena artística dominada por Bienais e feiras de arte, só podemos aceitar que a comunicação e a expressão se deem não mais pelo contato físico, mas pelos meios eletrônicos, tanto em comunicação como em expressão!

A conferir, portanto, nesta exposição, a apreensão sensível da realidade cultural e paisagística realizada por esse grupo contemporâneo no Rio Grande do Sul, ao mesmo tempo em

que observamos, em contrapartida, a presença eloquente, no mesmo espaço, de obras e documentos de outras gerações.

Referimo-nos à exibição de objetos, alguns patrimoniais de vários períodos e séculos, arte anônima, ao lado de trabalhos de artistas antológicos do Rio Grande, assim como de documentos e elementos cartográficos, selecionados em acervos dos cuidados museus regionais. Pois, afinal, como nos lembra Beatriz Sarlo, trata-se aqui de uma relação com a história que é sempre *humanística*. Embora possa parecer um “arcaísmo”, a ideia de uma cultura das humanidades e da arte “num cenário onde se celebram as proféticas consequências da menor das alterações na tecnologia informática ou genética”.¹ Porém, trata-se de uma opção, a de expor a vinculação entre o de hoje e o de ontem, e que todos os artistas, de certa forma, externam de forma velada ou aberta.²

Artistas convidados: Cao Guimarães, Carlos Pasquetti, Carlos Vergara, Felipe Cohen, Gal Weinstein, Irene Kopelman, Jose Alejandro Restrepo, Lucia Koch e Marina Camargo.

Participações especiais: Glênio Bianchetti, Guilherme Litran, Herrmann Rudolf Wendroth, Iberê Camargo, Lenir de Miranda, Leopoldo Gotuzzo e Pedro Weingärtner.

Tras Fronteras

Al intentar un pensamiento orientador para el espacio expositivo del MARGS (Museo de Arte de Rio Grande do Sul Ado Malagoli) – en una *Bienal* que tiene como tema la territorialidad – focalizamos tres rutas dentro de Rio Grande do Sul que, a nuestro ver, propician visiones diferenciadas y fértiles para interpretaciones. La idea reside, en verdad, en que las delimitaciones políticas de las naciones, en el caso de Brasil y sus vecinos, no siempre corresponden a una autonomía cultural encerrada en esos límites. No me refiero al tan discutido tema de Amazonia (territorio cultural que engloba Venezuela, Colombia, Bolivia, Brasil, Perú, Ecuador, Surinam, Guyana y Guyana Francesa), con fronteras políticas relativamente recientes, establecidas después del período colonial. El estado de Rio Grande do Sul hospeda, de manera ejemplar, dos de esas realidades político-culturales análogas: la región de los pampas y de las Misiones. Recorriendo los pampas – riograndense, uruguayo o argentino –, se nota con claridad que se trata de la misma realidad, independientemente del nombre de país que asuma cada región. Sea del punto de vista del paisaje – la planicie a perder de vista, con sus ondulaciones suaves, cuchillas, cielo amplio –, sea por el ganado

como cultura y base de la economía o por el hombre del campo con sus costumbres, forma de vestirse, trabajar y entretenerse. Como bien expresó una de las artistas que recorrió esos espacios, Marina Camargo: “la frontera es antes una región por sí misma, con sus propias características, donde gauchos son uruguayos, argentinos y brasileños, donde se habla español y se contesta en portugués, donde se paga en reales y se recibe el vuelto en pesos uruguayos. Esperaba una separación entre dos lugares, clara, más definida, así como en los mapas que diseño: una línea punteada, clara y precisa dividiendo países [...] El pampa disuelve las fronteras [...]”. Ejemplo similar es dado por la región de los territorios que en el período colonial perteneció a las Misiones Jesuíticas – sea en Brasil, en Paraguay o en Argentina – y donde las aldeas planificadas culturalmente por los jesuitas tenían una armonía de objetivos: del punto de vista de la religión, del trabajo y de las actividades artísticas y arquitectónicas. El Tratado de Madrid, de 1750, estableció límites. Poco después, los jesuitas fueron expulsados de la región – en 1759 de la colonia portuguesa y en 1767 de los dominios hispánicos. No obstante, la propia presencia de los guaraníes y de sus descendientes por la región se extiende hasta el estado de São Paulo. Porque, desde fines del siglo XIX – después de la “Guerra Grande”, la Guerra del Paraguay – los guaraníes caminan en dirección al Este, por motivos religiosos. Pero aquella región dividida entre Brasil, Paraguay y Argentina se mantuvo como un territorio cultural, a pesar de las fronteras políticas, espacio peculiar con ruinas, poblaciones y tradiciones que se mantienen hasta los días de hoy.

Una región dramática en su diseño geológico, con hendiduras surgidas hace miles de años, única en su belleza, que enmudece el visitante, es la de los *canyons*, en Rio Grande do Sul, a lo largo del camino en dirección a Santa Catarina, entre Serra Geral y el litoral norte del estado. Un lugar, igualmente, sin frontera, pues la naturaleza agreste es la que domina y dirige la mirada del viajante, espectador deslumbrado por la fuerza de los elevados precipicios, por las cascadas y por la densa vegetación.

En el propio espacio sur riograndense se podría aún incluir otra región aparentemente invisible, también transfronteriza, como el Acuífero Guaraní, la más grande reserva hídrica de agua dulce del planeta, situada en el subsuelo de partes de Argentina, de Uruguay, de Paraguay y de Brasil (los estados sureños, São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso y Mato Grosso do Sul), con capacidad de abastecer la población mundial por más de cien años.

Reflexionando sobre esos territorios de más allá de las fronteras, indagamos: ¿qué son los límites político-geográficos sino expedientes creados por los hombres para plantar una bandera, diseñar un escudo, componer un himno y exigir documentación para cruzar una frontera por ellos mismos demarcada? Al recorrer quilómetros de carreteras y ciudades del territorio del múltiple y bello Rio Grande do Sul, situado en un país como Brasil (habitado por indígenas de decenas de diversas etnias), colonizado por portugueses, jesuitas, africanos, alemanes, italianos, árabes y judíos,

se puede ponderar ¿cómo son relativos los términos “frontera” y “límite”, en el sentido de circunscripción “nacional” que abarcarían! En verdad, rebasa más sabor por las orillas y por los intersticios que el contenido por la dura línea divisoria de regiones “continuas”, hace décadas emparentadas. Como cierta vez me dijo alguien en Colombia, al mencionar la indudable continuidad cultural entre ese país y Venezuela: “porque, en realidad, los Morales de aquí son los Morales de allá; y no podemos siquiera pensar que somos muy distintos [...] – probablemente aludiendo a los vínculos heredados del Virreinato de Nueva Granada, de los tiempos coloniales. El desafío de los artistas convidados para *Tras Fronteras* fue tener que optar por una de estas tres regiones: los pampas, la región de las antiguas Misiones y la región de los *canyons*. Y, de esa elección, deberían extraer, para sus presencias en la 8ª *Bienal*, una interpretación visual que registrase su poética frente a una vivencia de esas realidades físicas y culturales.

Así, se invitaron nueve artistas, deliberadamente de diferentes generaciones: de Rio Grande do Sul (Lucia Koch, Carlos Vergara, Marina Camargo, Carlos Pasquetti), de Belo Horizonte (Cao Guimarães), de São Paulo (Felipe Cohen), de Argentina (Irene Kopelman), de Colombia (Jose Alejandro Restrepo) y uno de Israel (Gal Weinstein).

La vibración con las aguas surge como motivo principal en la participación de Lucia Koch, sea en proyecciones, sea en instalación, intentando un diálogo de la arquitectura con el paisaje urbano. Carlos Vergara persigue sus visiones inspiradas en el territorio de las Misiones, en su suelo pleno de reminiscencias, como en el deseo de magnificar la producción material de los pueblos guaraníes. Irene Kopelman e Felipe Cohen nos traen dos registros bien diferenciados del impacto frente al paisaje agreste de los *canyons*, en diseños e instalaciones; en ella, plena de expresividad, así como de contención reduccionista en el artista paulista. Pasquetti trae, simultáneamente, la expresión experimental de los años 1970, con una instalación inédita, y, al mismo tiempo, exhibe sus especulaciones visuales de hoy. El universo de Marina Camargo es el de la cartografía poética, de la cual no está ausente el uso de letras y palabras como signos visuales. Restrepo tiene un discurso denso en su carga de violencia en el recado del compromiso con lo social, proyectado, también, en el lenguaje de video.

Las fotos y las secuencias de videos en colores de Cao Guimarães nos devuelven, como un diario visual, el itinerario recorrido por los pampas uruguayos y riograndenses – y nos revelan un clima por cierto igualmente melancólico de esa realidad. Al mismo tiempo, nuestro invitado Gal Weinstein nos brinda con una proyección del suelo de los alrededores de Entre-Ijuís (Rio Grande do Sul), captada por *Google Earth* y transpuesta para una gigantesca alfombra, con una vista aérea a nuestra mirada en la planta baja del MARGS.

Tomando conciencia de la diseminación de proyecciones en nuestras muestras, recordé Robert Hughes, que ya afirmaba que, en 1989, el americano medio pasó la mitad de su vida conciente

frente a una televisión. ¿Qué decir del mundo globalizado por internet, con la juventud solitaria pasando talvez más de un tercio de las horas del día en contactos virtuales, delante de una pantalla? ¿Cómo reducir la presencia tecnológica en nuestras muestras si la capital del mundo está lejos (como ya preconizaba Hughes en los años 1990) de ser localizada en Nueva York, París, Londres, Tokio o Berlín, quizás hoy substituida por la comunicación instantánea? Si perdemos los centros hegemónicos del arte para el poderío del mercado, si el nomadismo de los artistas en constante tránsito por los aeropuertos impera en el escenario artístico dominado por Bienales y ferias de arte, ¿sólo podemos aceptar que la comunicación y la expresión ocurran no más por el contacto físico y sí por los medios electrónicos, tanto en comunicación como en expresión! Para conferir, por lo tanto, en esta exposición, la aprehensión sensible de la realidad cultural y paisajística realizada por ese grupo contemporáneo en Rio Grande do Sul, al mismo tiempo en que observamos, en contrapartida, la presencia elocuente, en el mismo espacio, de obras y documentos de otras generaciones.

Nos referimos a la exhibición de objetos, algunos patrimoniales de varios períodos y siglos, arte anónima, al lado de trabajos de artistas antológicos de Rio Grande do Sul, así como de documentos y elementos cartográficos, seleccionados en acervos de los cuidados museos regionales. Pues, en suma, como nos recuerda Beatriz Sarlo, aquí se trata de una relación con la historia que es siempre *humanística*, aunque parezca un “arcaísmo”, la idea de una cultura de las humanidades y del arte “en un escenario donde se celebran las proféticas consecuencias de la menor de las alteraciones en la tecnología, informática o genética”.³ No obstante, se trata de una opción, la de exponer la vinculación entre lo de hoy y lo de ayer, y que todos los artistas, de cierta manera, lo externan de forma velada o abierta.⁴

Artistas invitados: Cao Guimarães, Carlos Pasquetti, Carlos Vergara, Felipe Cohen, Gal Weinstein, Irene Kopelman, Jose Alejandro Restrepo, Lucia Koch y Marina Camargo.

Participaciones especiales: Glênio Bianchetti, Guilherme Litran, Herrmann Rudolf Wendroth, Iberê Camargo, Lenir de Miranda, Leopoldo Gotuzzo e Pedro Weingärtner.

Beyond Frontiers

While looking for a guiding idea for the exhibition space at MARGS – in a Biennial with a theme of territoriality – we focused on three routes in Rio Grande do Sul that seemed to offer distinctive views that were fertile for interpretation. One idea lay in the fact that political demarcations of nations, in the case of Brazil and its neighbours, do not always correspond to a cultural autonomy enclosed by those boundaries. I am not here referring to the much debated subject of the Amazon (a cultural territory covering Venezuela, Colombia, Bolivia, Brazil, Peru, Ecuador, Suriname, Guyana

1. “Entretanto [continua a autora], assim como Gramsci colocava aos operários italianos que deviam negar-se a que se fundassem para eles escolas puramente profissionais, a ideia de uma cultura humanística pode ser defendida como necessidade e não como luxo da civilização científico-técnica.” (SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida pósmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994, p. 195-6).

2. Agradecimento especial a Giorgio Ronna pela pesquisa de acervos.

3. “Entretanto [continúa la autora], así como Gramsci colocaba a los obreros italianos que debían negarse a que se fundasen para ellos escuelas puramente profesionales, la idea de una cultura humanística puede ser defendida como necesidad y no como lujo de la civilización científico-técnica.” (SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida pósmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994, p. 195-6).

4. Agradecimiento especial a Giorgio Ronna, por su investigación de acervos.

and French Guyana), with political boundaries that are relatively recent and established after the colonial period. The state of Rio Grande do Sul, contains fine examples of two of these similar political-cultural realities: the region of the pampa and the Missions.

Travelling through the pampa – in Rio Grande, Uruguay or Argentina – clearly shows that conditions are the same irrespective of the name of the country in each region. From the point of view of the landscape – flatness stretching into the distance with gentle undulating grassland, the big sky –, the culture of cattle as the basis for the economy, or country people with their customs, way of dress, working and relaxation.

As one of the artists who travelled through those spaces, Marina Camargo, so aptly put it, “The frontier is a region in itself, with its own characteristics, where the gauchos are Uruguayan, Argentinian and Brazilian, where they speak in Spanish and reply in Portuguese, where you pay in Reais and receive change in Uruguayan pesos. I was expecting a clear, more defined separation between two places, like on the maps that I draw: a clear and precise dotted line separating countries [...]. The pampa dissolves frontiers [...].”

A similar example is offered by the region of territories occupied by the Jesuit Missions during the colonial period – whether in Brazil, Paraguay or Argentina, where the villages culturally planned by the Jesuits had a harmony of objectives: in terms of religion, work and artistic and architectural activity.

The 1750 Treaty of Madrid established boundaries. Shortly afterwards, the Jesuits were expelled from the region – from the Portuguese colony in 1759 and from the Spanish dominions in 1767. But the presence of the Guarani and their descendants in the region extends to the state of São Paulo, since after the “Great War”, the Paraguay War of the late 19th century, the Guarani walked to the eastwards for religious reasons. But that region shared between Brazil, Paraguay and Argentina remains as a cultural territory, despite political borders, as a particular space of ruins, peoples and traditions which continue to this day.

A dramatic region in terms of its geological design, with great rifts broken thousands of years ago, and unrivalled beauty that leave visitors speechless, is the Canyon region in Rio Grande do Sul on the route towards Santa Catarina, between the Serra Geral and the north coast of the state. It is a place equally without frontiers, where the eyes of the traveller or viewer are dominated and directed by the force of the high precipices and dazzled by the waterfalls and dense vegetation.

Another region can also be added within the space of Rio Grande do Sul, also without a frontier, and apparently invisible, which is the Guarani aquifer, the largest freshwater reserve on the planet, located underground in parts of Argentina, Uruguay, Paraguay and Brazil (the Southern states, São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso and Mato Grosso do Sul), with a capacity for supplying the world's population for more than 100 years.

Thinking about those territories without frontiers, we asked: what are political-geographical boundaries other than expedients created by men for planting a flag, designing a coat of arms, composing an anthem and requiring documents for crossing a frontier they themselves have demarcated?

Travelling many kilometres of roads and towns in the multiple and

beautiful Rio Grande Sul, situated in a country like Brazil (inhabited by dozens of different indigenous ethnic groups), colonised by Portuguese, Jesuits, Africans, Germans, Italians, Arabs, and Jews, one can consider how relative the terms “frontier” and “boundary” are, in their implications of “national” demarcation!

In fact much more flavour seeps through the edges and intersections than is contained by the hard line dividing regions related for decades. As someone once said to me in Colombia, on mentioning the undoubted cultural continuity between that country and Venezuela, “Because the Morales from here are the same as the Morales from there, and there's no point in thinking that we are very different [...]” – probably referring to the ties inherited from the Viceroy of New Granada during colonial times.

The challenge for the artists invited for the *Beyond Frontiers* exhibition was to choose what to do in one of those three regions: the pampa, the old Missions region, and the canyons region. And from that choice they had to produce a visual interpretation for the *8th Biennial* that recorded their creative practice in the face of experiencing these physical-cultural realities.

So we deliberately invited nine artists from different generations: from Rio Grande do Sul (Lucia Koch, Carlos Vergara, Marina Camargo, Carlos Pasquetti), from Belo Horizonte (Cao Guimarães), from São Paulo (Felipe Cohen), from Argentina (Irene Kopelman), from Colombia (Jose Alejandro Restrepo) and a guest from Israel (Gal Weinstein).

The vibration of waters is the main reason behind Lucia Koch's participation, with projections and installation in a dialogue with the architecture and the urban landscape. Carlos Vergara follows his visions inspired by the Missions region, with its soil full of reminiscences, and a desire to enlarge the material production of the Guarani peoples. Irene Kopelman and Felipe Cohen offer us quite different records of the impact of the wild landscape of the canyons, in drawings and installations; the former full of expression, and the other full of restraint. Pasquetti is showing both experimental work from the 1970s, with a hitherto unseen installation, and his current visual investigations. The world of Marina Camargo is one of poetic cartography, which also uses letters as visual signs. Restrepo's discourse has a dense layer of violence in his message of social commitment, also projected into the language of video.

Cao Guimarães's photographs and sequences of colour videos offer us a kind of visual diary of the route travelled through the Uruguayan and gaucho pampa –revealing a certain degree of melancholy in this reality. While our guest artist, Gal Weinstein presents us with a projection of the earth around Entre-Ijuís (Rio Grande do Sul), captured by *Google Earth* and transposed into a gigantic carpet offering an aerial view on the ground floor of MARGS.

Noticing the increase in projections in our exhibitions, I remembered that Robert Hughes said in 1989 that the average American spent half their waking life in front of the television. What could be said about the globalised world of the Internet, with solitary young people spending perhaps more than one third of the daylight hours in virtual contact in front of a monitor? How can one reduce the presence of technologies in our exhibitions if the capital of the world (as Hughes professed in the 1990s) is a long way

from being located in New York, Paris, London, Tokyo or Berlin, and is perhaps now replaced by instantaneous communication?

If we have lost the hegemonic centres of art to the power of the market, if the nomadic nature of artists constantly travelling to airports governs an art scene dominated by biennials and art fairs, we have to accept that communication and expression no longer take place through physical contact, but through electronic media, in both communication and expression!

We can therefore in this exhibition see the sensitive response to the cultural reality and landscape by this contemporary group in Rio Grande do Sul while at the same time noticing in contrast the eloquent presence in the same space of works and documents from other generations.

This is an exhibition of objects, some of them handed down through various periods and centuries, anonymous art, alongside the work of recognised artists from Rio Grande, together with documents and cartographic elements selected from collections in regional museums. After all, as Beatriz Sarlo reminds us, this is a relationship with history which is always *humanistic*. Although it might seem “archaic”, there is idea of a culture of humanities and art “in a setting which celebrates the prophetic implications of the slightest changes in digital or genetic technology”.⁵ But that is one option, to show the connection between today and yesterday, which in some way all artists openly or implicitly express.⁶

Invited artists: Cao Guimarães, Carlos Pasquetti, Carlos Vergara, Felipe Cohen, Gal Weinstein, Irene Kopelman, Jose Alejandro Restrepo, Lucia Koch and Marina Camargo.

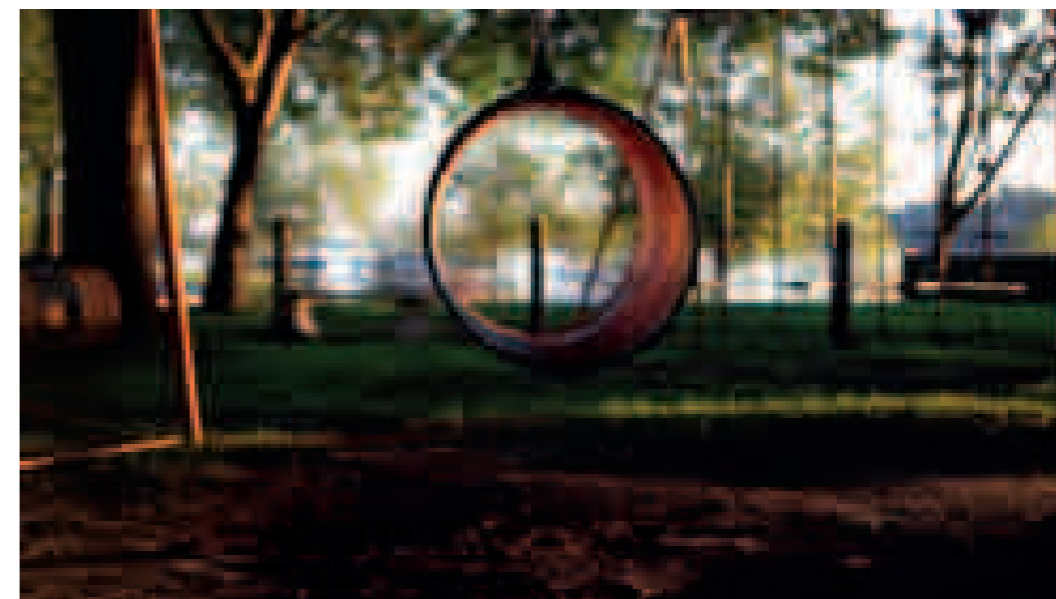
Special guests: Glênio Bianchetti, Guilherme Litran, Herrmann Rudolf Wendroth, Iberê Camargo, Lenir de Miranda, Leopoldo Gotuzzo e Pedro Weingärtner.

5. “However [continues the author], just as Gramsci said that Italian workers should reject the foundation of purely professional schools for them, the idea of a humanistic culture can be advocated as a need and not as a luxury of a scientific-technical civilisation.” (SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida póstmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994. p. 195-6).

6. Special thanks to Giorgio Ronna, for the reasearch in the collections.

Cao Guimarães

Belo Horizonte, Brasil, 1965. Vive em Belo Horizonte.



Limbo. 2011. Vídeo. 20'30".

Solicitado constantemente e movimentando-se com igual desenvoltura pelas áreas de artes visuais, cinema e vídeo, Cao Guimarães expõe sempre algo de tocante afetividade em seus trabalhos. Seja por sua observação e captação emotiva de pequenos acontecimentos corriqueiros e cotidianos, seja por sua absorção de reações, sensibilidades e características próprias do comportamento anônimo, ou do fazer artesanal, sempre desprovido de qualquer intenção de *popularismo* – como diria o crítico Mário Schenberg – e por natural comunhão visual com os personagens e situações focalizados. Assim, sua universalidade a partir de imagens e pequenos episódios, criados ou encontrados pelo artista, se registram no recolhimento de fotos de *Gambiarra* (2008) ou em longas e curta-metragens, como em *Rua de mão dupla* (2002), no ermitão de *A alma do osso* (2004), em *Andarilho* (2006) e em *Da janela do meu quarto* (2004). E, mais recentemente, no enigmático e poético, e premiado, longa *Ex-isto* (2010), baseado em texto de Paulo Leminski.

Fotografias e vídeos marcam a presença de Cao Guimarães nesta *Bienal*. Suas perambulações pelos pampas rio-grandense e uruguaio focalizam o contexto do homem do campo e de pequenos núcleos urbanos, em seus encontros e em sua recreação. Afinal, como o diz o próprio artista, esses fragmentos da região resultam de uma vivência breve, mas refletem com constância uma “imersão” ou “observação” dessa “matéria-prima de todos os meus trabalhos, que é a realidade”. E captam, com eloquência e sensibilidade, comunicando a certeza da melancolia que transpira nos espaços públicos, plenos de “desolação e vazio”, em cidades semiadormecidas da região. E nas seqüências que focalizam lugares, captadas por sua câmera nas viagens, se ouve, sem dúvida, a voz do silêncio, que “não é a música, mas é som” – distinção que Cao menciona haver apreendido em sua trajetória.

Solicitado constantemente y moviéndose con igual desenvoltura por las áreas de artes visuales, cine y video, Cao Guimarães expone siempre algo de conmovedora afectividad en sus trabajos. Sea por su observación y captación emotiva de pequeños episodios, comunes y cotidianos, ya sea por la absorción de reacciones, sensibilidad y características propias del comportamiento anónimo, o del hacer artesanalmente, siempre desprovisto de cualquier intención de popularismo – como diría el crítico Mário Schemberg – con una natural comunión visual con los personajes y situaciones enfocados. Así, su universalidad a partir de imágenes y pequeños episodios, creados o encontrados por el artista, se registran en la recolección de fotos de *Gambiarra* (2008) o en largos y cortometrajes, como en *Rua de mão dupla* [Calle de doble mano] (2002), en el eremita de *A alma do osso* [El alma del hueso] (2004), en *Andarilho* [Andariego] (2006) y en *Da janela do meu quarto* [De la ventana de mi cuarto] (2004) y, recientemente, en el enigmático, poético y premiado largometraje *Ex-isto* (2010), basado en el texto del escritor Paulo Leminski.

Fotografías y videos marcan la presencia de Cao Guimarães en esta *Bienal*. Sus recorridos por los pampas riograndense y uruguayo focalizan el contexto del hombre del campo y de pequeños núcleos urbanos, en sus encuentros y en su recreación. Al final, como dice el propio artista, estos fragmentos de la región resultan de una vivencia breve, pero reflejan con constancia una “inmersión” u “observación” de esa “materia prima de todos mis trabajos, que es la realidad”. Y captan, con elocuencia y sensibilidad, comunicando la certeza de la melancolía que transpira en los espacios públicos, plenos de “desolación y vacío”, en ciudades semidormecidas de la región. Y en las secuencias que focalizan lugares, captadas por su cámara en los viajes, se oye, sin duda, la voz del silencio, que “no es la música, pero es sonido” – distinción que Cao menciona haber aprehendido en su trayectoria.

Cao Guimarães is in constant demand and moves equal ease between the fields of visual art, film and video. His work always reveals some kind of touching affectivity, whether through his observation and moving capture of small, commonplace, everyday events, or through his absorption of the reactions, sensibilities and characteristics of anonymous behaviour or handmade activity, always avoiding any aim for *popularism* – as the critic Mário Schemberg would put it – and through a natural visual communion with the characters and situations. So the universal nature of images and short episodes created or found by the artist is recorded in collections of photos of improvised lighting in *Gambiarra* (2008) or films like *Rua de mão dupla* (2002), the hermit in *A alma do osso* (2004), *Andarilho* (2006) and *Da janela do meu quarto* (2004), and more recently in the enigmatic, poetic and award-winning long film *Ex-isto* (2010), based on a text by Paulo Leminski.

Cao Guimarães's presence at this Biennial features photographs and videos. His wanderings through the Rio Grande and Uruguay pampas focus on the context of people from the countryside and small urban centres in their meetings and recreation. As the artist himself says, these fragments of the region are the result of

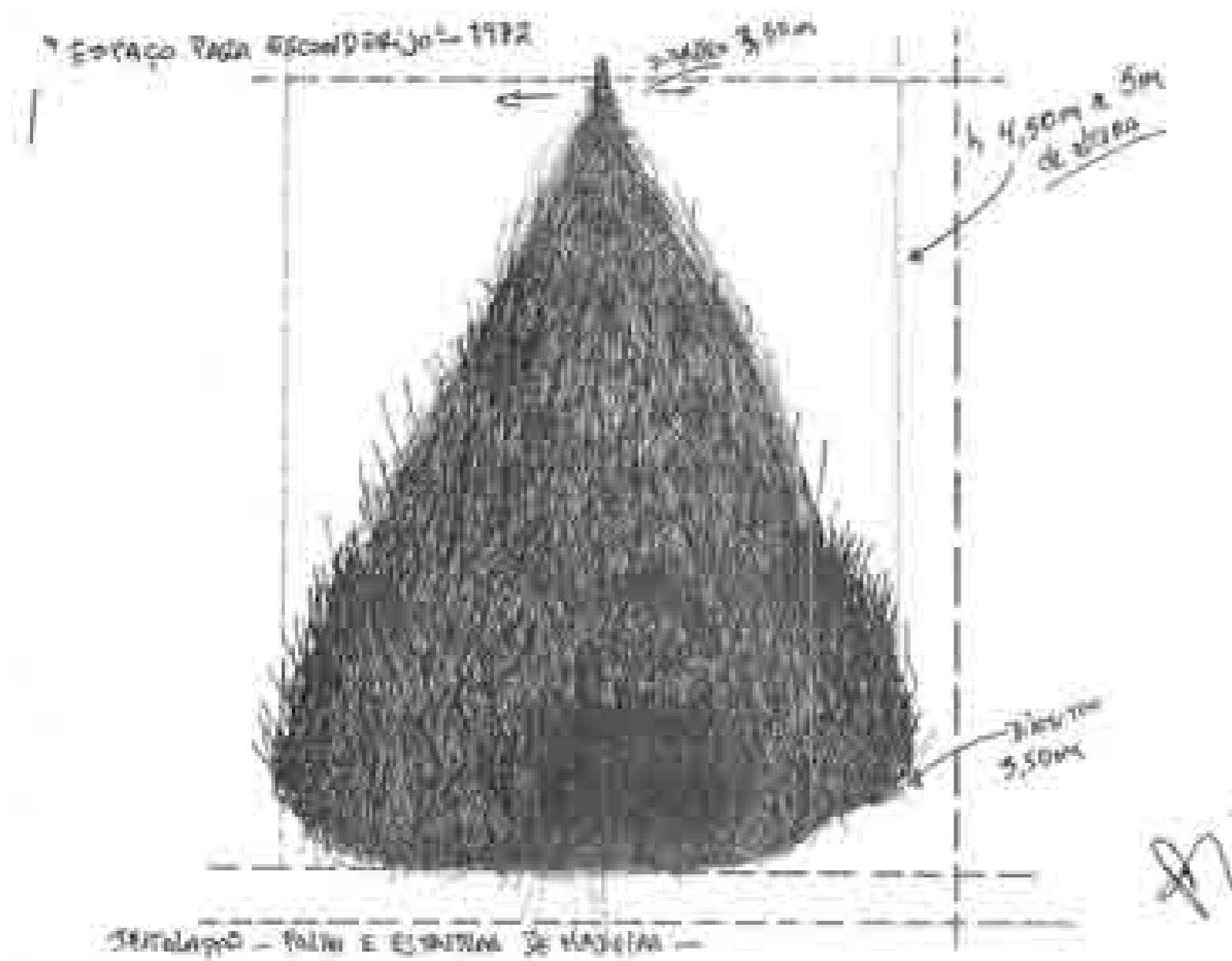
a brief experience, but they consistently reflect an “immersion” or “observation” of this “raw material for all my works, which is reality”. And they capture them with eloquence and sensitivity, conveying a certain degree of melancholy that permeates the public spaces, full of “desolation and emptiness”, in the semi-dormant towns of the region. And there is no doubt that in the sequences focusing on places recorded by his travelling camera the sound of the voice of silence can be heard, which “is not music, but sound” – a distinction that Cao says he has learned throughout his career.



Limbo. 2011. Video. 20'30".

Carlos Pasquetti

Bento Gonçalves, Brasil, 1948. Vive em Porto Alegre, Brasil.



Espaço para esconderijo. 1972. Projeto.



Espaço para esconderijo. 1972. Palha e estrutura de madeira.

Pertencente a uma geração eminentemente experimental, dos anos 1970, Pasquetti tornou-se conhecido por seus desenhos, Super-8 e fotografias seriais dessa década, contendo alusões diretas ou ambíguas à situação de exceção em que se vivia à época, em que se falava por meias palavras ou códigos a grupos extremamente reduzidos de interessados nesse tipo de trabalho. O artista tem realizado obras ambientais e instalações que remetem de forma poética à agilidade do expor e do levar, ou a uma visualidade

plena de signos enigmáticos que cultivou ao longo dos anos. Personaliza, ao mesmo tempo, com sua obra, uma trajetória apoiada no universo limítrofe entre a pintura e objetos tridimensionais, questionando sempre o "conteúdo móvel", como diz ele, assim como "a ideia da ação e o deslocamento do próprio trabalho e sua inserção em espaços e situações".

Diversos momentos da produção de Pasquetti estão representados neste evento e se constituem em registros

de suas experimentações na turbulenta década de 1970, período em que se utilizava igualmente de fotografia e Super-8, como outros artistas de São Paulo e Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, uma instalação desse período, conhecida até agora somente através de fotografia e desenho sobre papel será montada sob o título *Espaço para esconderijo*, retendo o sabor de um local de refúgio subversivo. Pasquetti é conhecido por sua irreverência criativa: pleno de humor, é artista multimídia (desenhista, pintor, criador de objetos móveis, fotógrafo) e lida, também, com fotografias polaróides, materiais perecíveis (como vegetais) e com materiais industrializados moles, nos quais se utiliza da confecção para montá-los. Completa sua participação uma ampla instalação tridimensional, intitulada *NINAYROSA* (2009/2011), uma de suas mais recentes especulações visuais, síntese da complexidade de sua trajetória, com combinação de objetos deslocáveis e pintura.

Pertenciente a una generación eminentemente experimental, de los años 1970, Pasquetti se ha hecho conocer por sus diseños, Super-8 y fotografías en serie de esa década, conteniendo alusiones directas o ambiguas a la situación de estado de excepción en que se vivía entonces, en la que se hablaba, con medias palabras o códigos, a grupos extremadamente reducidos de interesados en ese tipo de trabajo. El artista ha realizado obras ambientales e instalaciones que aluden de manera poética la agilidad del exponer y del llevar, o una visualidad repleta de signos enigmáticos que cultivó a lo largo de los años. Al mismo tiempo personaliza, con su obra, una trayectoria apoyada en el universo limítrofe entre la pintura y objetos tridimensionales, cuestionando siempre el "contenido móvil", como él mismo dice, así como "la idea de la acción y el desplazamiento del propio trabajo y su inserción en espacios y situaciones".

Diversos momentos de la producción de Pasquetti se encuentran representados en esta muestra y constituyen registros de sus experimentaciones en la turbulenta década de 1970, período en que utilizaba igualmente fotografía y Super-8, como otros artistas de São Paulo y Rio de Janeiro. Al mismo tiempo, una instalación de ese período, conocida hasta ahora solamente a través de fotografía y diseño sobre papel se montará bajo el título *Espaço para esconderijo* [Espacio para escondrijo], reteniendo el sabor de un local de refugio subversivo. Pasquetti es conocido por su irreverencia creativa: pleno de humor, es artista multimedia (*designer*), pintor, creador de objetos móviles, fotógrafo) y trabaja, también, con fotografías en Polaroid, materiales perecibles (como vegetales) y con materiales industrializados blandos, en los cuales utiliza la costura para montarlos. Completa su participación una amplia instalación tridimensional, intitulada *NINAYROSA* (2009/2011), una de sus más recientes especulaciones visuales, síntesis de la complejidad de su trayectoria, con la combinación de objetos dislocables y pintura.

Pasquetti is part of a highly experimental generation of the 1970s, and became known for his drawings, Super-8 films and photographs from that decade with direct or ambiguous allusions to the exceptional conditions being experienced at the time, when speech was conducted through hints and codes to very reduced groups of people interested in that type of work. He has also made environmental works and installations that poetically refer their ability to be exhibited or carried, or a vision full of enigmatic symbols that he has developed over the years. His work also presents a personal route through the borderland between painting and three-dimensional objects, always investigating the "moveable content", as he puts it, together with "the idea of action and displacement of the work itself and its insertion into spaces and situations".

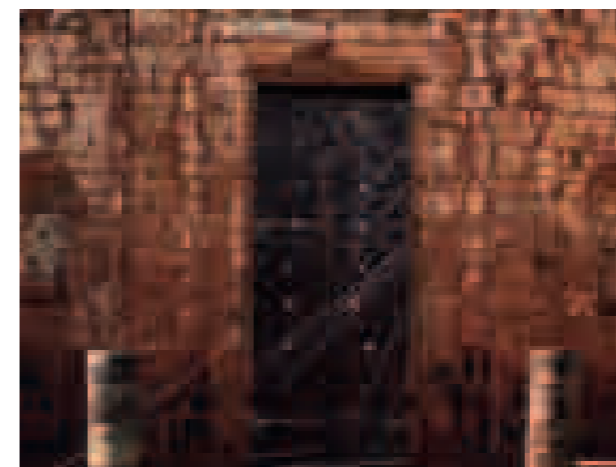
Several periods from Carlos Pasquetti's career are represented in this exhibition, consisting of records of his experimental work during the turbulent 1970s when he also used photography and Super-8 film, like other artists from São Paulo and Rio de Janeiro. An installation from the same period, so far known only through photographs and drawing on paper will also be exhibited with the title of *Espaço para esconderijo*, retaining the idea of a subversive hiding place. Pasquetti is well known for his creative irreverence and humorous work, and is a multimedia artist (draughtsman, painter, maker of movable objects, photographer) who also works with Polaroid photographs, perishable materials (like vegetables) and soft industrial materials which are sewn together. His participation in this Biennial is completed by a large three-dimensional installation entitled *NINAYROSA* (2009/2011), which is one of his most recent visual investigations, synthesising his complex career in a combination of movable objects and painting.



Diálogos silenciosos. 1974/1975. Fotografia. Foto: Mara Alvares.

Carlos Vergara

Santa Maria, Brasil, 1941. Vive no Rio de Janeiro, Brasil.



Sudário. 2007. Still do filme de Carlos Vergara e Gustavo Moura. 11'45".

Pertencente a uma geração que se inicia nas artes visuais na década de 1960, Vergara tem sua primeira produção marcada por individuais e participações em mostras hoje antológicas, como *Opinião 65* e *Opinião 66*, no Rio de Janeiro. Nesse período, sua figuração sempre foi crítica, baseada, sobretudo, na temática urbana, claramente inspirada no momento social e político vivenciado pelo país. O interesse pela experimentação com materiais novos, como o poliestireno e/ou o acrílico moldados, já caracterizavam sua pintura, ao mesmo tempo em que realizava instalações. A partir da década de 1970, a fotografia ocupa espaço cada vez maior em suas criações, atentas ao fascínio de eventos como o Carnaval; e, aos poucos, monotípias e pinturas combinadas aparecem de maneira constante numa produção que não descarta novas experimentações. Seus deslocamentos com o olhar do viajante sensível e criativo resultam em trabalhos com novos suportes – como o acrílico, o tecido e o vidro –, com pigmentos que oferecem rastros visuais poderosos em que “acaso e intenção caminham irmanados” (Luiz Camillo Osório).

Em seu fascínio pela região das Missões Jesuíticas (Argentina, Paraguai e Brasil) independente das limitações fronteiriças,

Vergara apresenta uma “conversação” entre monotípias que registram rastros do solo e/ou dos muros das ruínas percorridas nessas áreas, com o calor da impregnação dos pigmentos sobre tecidos que marcam sua pressão sobre os locais escolhidos e uma grande escultura. Trata-se de transposição para uma presença monumentalizada, de uma das conhecidas pequenas peças de madeira-balsa, com detalhes em pirografia sobre sua superfície, tal como as dezenas de peças oferecidas à venda àqueles que passam pelas estradas e ruas de cidades sulinas ou paraguaias. Focalizam, em geral, animais de pequeno ou grande porte refletindo uma aguda observação da natureza. O estranhamento frente à imagem desta peça magnificada parece nos impulsionar à nova reflexão frente à perenidade da presença destes povos e a um tradicional fazer manual do artesanato nativo.

Pertenciente a una generación que se inicia en las artes visuales en la década de 1960, la primera producción de Vergara es marcada por individuales y participaciones en muestras actualmente antológicas, como *Opinião 65* y *Opinião 66*, en Rio de Janeiro. En ese período, su figuración siempre fue crítica, basada, sobretudo, en la temática urbana, claramente inspirada en el momento social y político vivido por el país. El interés por la experimentación con materiales nuevos, como el polietileno y/o acrílico moldados, ya caracterizaban su pintura, al mismo tiempo en que realizaba instalaciones. A partir de la década de 1970, la fotografía ocupa espacio cada vez más grande en sus creaciones, atentas a la fascinación de eventos como el Carnaval; y, poco a poco, monotípias y pinturas combinadas aparecen de manera constante en una producción que no descarta nuevas experimentaciones. Sus desplazamientos con la mirada del viajante sensible y creativo resultan en trabajos con nuevos materiales de soporte – como acrílico, el tejido y el vidrio –, con pigmentos que ofrecen poderosos rastros visuales en que “acaso e intención caminan hermanados” (Luiz Camillo Osório).

En su fascinación por la región de las Misiones Jesuíticas (Argentina, Paraguay y Brasil), independientemente de las limitaciones fronterizas, Vergara presenta una “conversación” entre monotípias

que registran rastros del suelo y/o de los muros de las ruinas recorridas en esas áreas, con el calor de la impregnación de los pigmentos sobre telas que marcan su presión encima de los locales elegidos y una grande escultura. Se trata de transposición para una presencia monumentalizada, de una de las conocidas pequeñas piezas de madera balsa, con detalles en pirograbado sobre su superficie, tal como las decenas de piezas puestas a la venta para los que pasan por las carreteras y calles de las ciudades sureñas o paraguayas. Focalizan, en general, animales pequeños o grandes reflejando una aguda observación de la naturaleza. La extrañeza frente a la imagen de esta pieza magnificada parece impulsarnos para una nueva reflexión frente a la perennidad de la presencia de estos pueblos y a un tradicional hacer manual de la artesanía nativa.

Vergara comes from a generation that began working with visual art in the 1960s, and his early work featured solo exhibitions and participation in key group shows such as *Opinião 65* and *Opinião 66*, in Rio de Janeiro. His figurative work from this period was always critical and based particularly on urban subject matter clearly inspired by the social and political conditions of the country at the time. His interest in experimentation with new materials, such as moulded polystyrene and/or acrylic also featured in his painting at the same time as he was producing installations. Photography has occupied a growing space in his work since the 1970s, fascinated by events like the Carnival, and the combination of painting and monotype has gradually become a constant element of his output, which never rules out new experiments. His travels with a sensitive and creative eye have resulted in works on new supports – such as acrylic, fabric and glass –, with pigments providing powerful visual traces in which “chance and intention walk hand in hand” (Luiz Camillo Osório).

In his fascination for the Jesuit Missions region (Argentina, Paraguay and Brazil) irrespective of border restrictions, Vergara presents a “conversation” between monotypes recording traces of the soil and/or the walls of the ruins visited in these regions, the heat of the impregnation of pigments on fabrics that record his pressure on the chosen areas and a large sculpture, and transposing to a monumental scale one of the well-known pokerwork balsawood pieces like dozens of others offered for sale to people travelling the roads and streets of towns in Paraguay and the south. These are generally small or large scale animals reflecting an acute observation of nature. The unfamiliarity sensed in front of the enlarged image of this piece seems to lead us towards a new reflection about the eternal presence of these peoples and the traditional manual practice of native crafts.



Sudário. 2007. Still do filme de Carlos Vergara e Gustavo Moura. 11'45".

Felipe Cohen

São Paulo, Brasil, 1976. Vive em São Paulo.



Série Paisagens. 2010. Colagem com diferentes tipos de papel. 55 x 300 cm.

De geração surgida em meados dos anos 1990, Felipe Cohen, ao mesmo tempo em que deixava expostas suas naturais admirações nas primeiras individuais, sempre se moveu num território em que, mesmo valendo-se da figuração ou da imagem explícita de um objeto real, seus projetos de instalações, usualmente de pequeno porte, comunicavam uma abstração como concepção. Isto tanto pelo silêncio que as rodeava como pelo caráter evasivo de suas imagens/colagens, a nos remeter, ao caráter plano das figuras do norte-americano Milton Avery, por exemplo. Podemos mencionar o espaço e a luz como motivos recorrentes em seus trabalhos, a sombra usualmente ocupando lugar de destaque em suas propostas. Assim como provocações visuais para o observador através do jogo com mole/duro, continente/conteúdo, por vezes emergindo um certo surrealismo quando seleciona, para combinação, objetos bem distintos, senão antagônicos, no caráter diverso de sua funcionalidade. E materiais como pedra, vidro, carpete, caixas de papelão, madeira, folhas de papel, mármore, copos ordinários etc., abstratos enquanto conceito, utilizando-se da figuração como meio.

Uma visão linear da paisagem foi apreendida em síntese máxima por Felipe Cohen, em resposta *cool* frente aos *canyons* vertiginosos, com sua queda rochosa e abrupta na região serrana do Rio Grande. A série de desenhos apresentada nesta exposição parece, assim, um

enxugamento quase contemplativo em sua placidez, diante dessa paisagem tempestuosa, e consiste em segmentos recortados de cartolinas coloridas. Esse cromatismo, longe de ser expressivamente aplicado, é, antes, derivado de produção industrial selecionada pelo artista sem sua interferência na fabricação do pigmento. Paralelamente, uma instalação objetiva uma projeção, em território de luz/sombra e em iluminação vertical, através de empilhamento de material industrializado em construção alusiva à paisagem vivenciada.

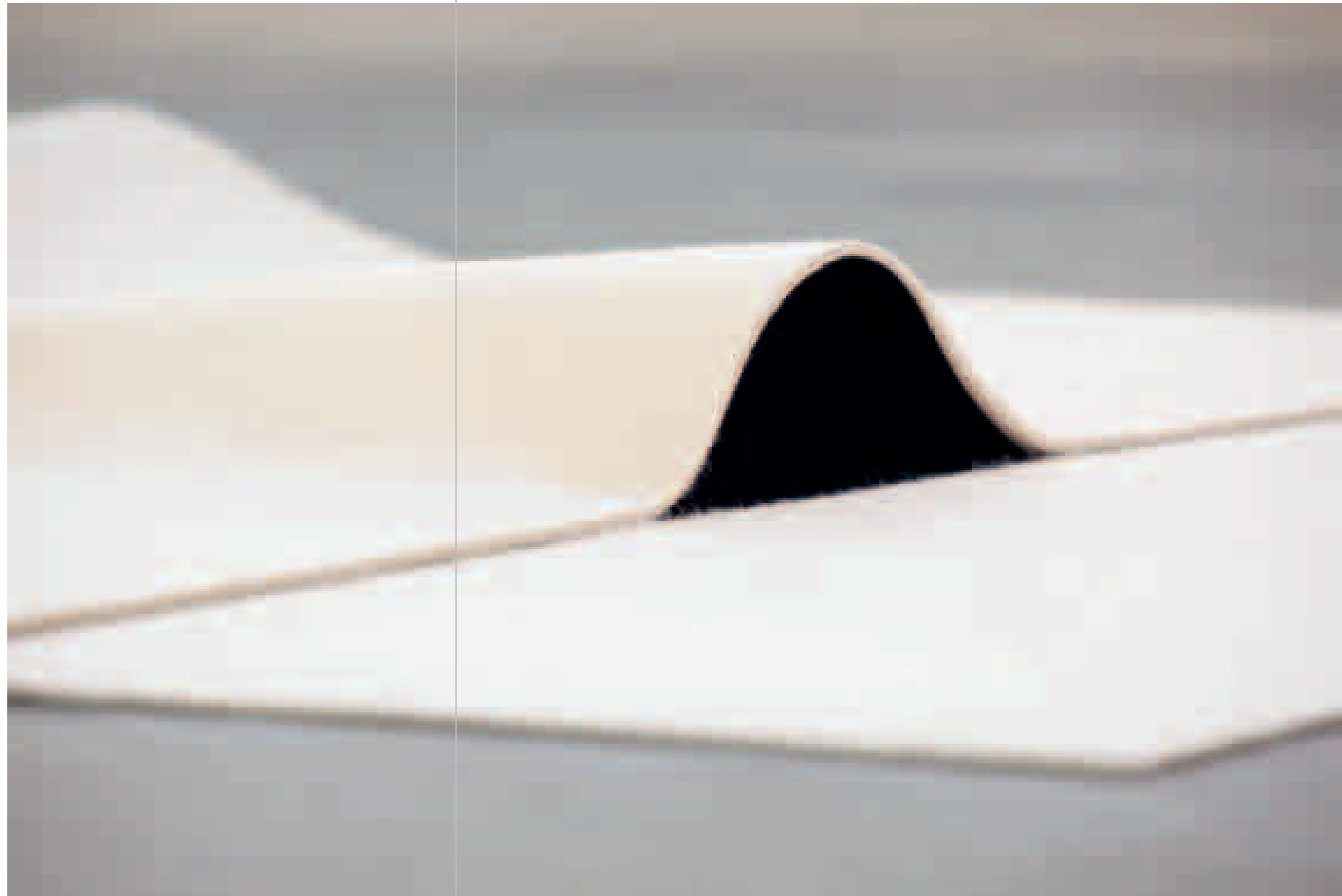
De una generación surgida a mediados de los años 1990, Felipe Cohen, al mismo tiempo en que dejaba expuestas sus naturales admiraciones en las primeras muestras individuales, siempre se movió en un territorio en que, aún valiéndose de la figuración o de la imagen explícita de un objeto real, sus proyectos de instalaciones, normalmente de pequeño porte, comunicaban una abstracción como concepción, tanto por el silencio que las rodeaba como por el carácter evasivo de sus imágenes/collages, que nos remiten al carácter plano de las figuras del norteamericano Milton Avery, por ejemplo. Podemos mencionar el espacio y la luz como motivos recurrentes en sus trabajos, la sombra normalmente ocupando un lugar de destaque en sus propuestas, así como provocaciones visuales para el observador, a través del juego con lo blando/duro, el continente/contenido, por veces emergiendo cierto surrealismo cuando selecciona, para combinar, objetos muy diferentes o antagónicos, en el carácter diverso de su funcionalidad. Materiales como piedra, vidrio, alfombra, cajas de cartón, madera, hojas

de papel, mármol, vasos comunes etc., abstractos en cuanto conceptos, utilizándose de la figuración como medio.

Una visión lineal del paisaje fue aprehendida en síntesis máxima por Felipe Cohen, en respuesta *cool* frente a los *canyons* vertiginosos, con sus declives rocosos y abruptos en la región serrana de Rio Grande do Sul. La serie de diseños presentada en esta exposición parece, así, una reducción casi contemplativa en su placidez, delante de ese paisaje tempestuoso, y consiste en segmentos recortados de cartulinas coloridas. Ese cromatismo, lejos de ser expresivamente aplicado, es, antes, derivado de la producción industrial seleccionada por el artista sin su interferencia en la fabricación del pigmento. Paralelamente, una instalación objetiva una proyección, en territorio de luz/sombra y en iluminación vertical, a través del apilamiento de material industrializado en construcción alusiva al paisaje vivido.

Felipe Cohen comes from the generation that emerged in the mid 1990s. While his first solo exhibitions revealed his personal preferences, he has always operated in a territory which, while making use of figuration or an explicit image of a real object, has involved abstraction as the underlying concept behind his usually small-scale installation projects. This can be sensed both in the silence that surrounds them and by the evasive nature of his images/collages in relating to the flatness of the work of the North American artist Milton Avery, for example. Space and light are also recurrent motifs in his work, with a key role often played by shadow, while presenting the viewer with visual challenges through the interplay of soft/hard, container/content, often resulting in a kind of surrealism in the combination of quite different, if not opposing, objects in terms of their function. Materials like stone, glass, carpet, cardboard boxes, wood, sheets of paper, marble, ordinary drinking glasses etc., while abstract as concept, make use of figuration as medium.

Felipe Cohen's cool response to the vertiginous canyons and their sudden rocky drops in the upland region of Rio Grande produced a linear view of landscape captured in its greatest synthesis. The series of drawings presented in this exhibition therefore seems like dilution that is almost contemplative in its calmness in front of this tempestuous landscape, consisting of cut-out pieces of coloured card. Rather than being over applied, this colour work is instead derived from industrial production selected by the artist without any involvement in production of the pigment. There is also an installation involving a projection of light and shade and vertical illumination through the stacking of industrial material in a construction alluding to the experience of the landscape.



Feltro - Dobra III (série Meio-dia). 2010. Detalhe. Basalto e feltro. 21 x 153 x 175 cm.

Gal Weinstein

Ramat Gan, Israel, 1970. Vive em Tel Aviv, Israel.

Terras estremecidas, um tufão em agitada movimentação, fogo caminhando por frestas de barrancos ou pedreiras, poeira de nuvens, incêndio em pneus empilhados... Como disse a crítica italiana Loredana Mascheroni, a propósito de sua mostra em Milão em dezembro último, o trabalho de Weinstein bordea os limites entre ordem e caos, homem e sociedade. Este artista, da geração mais jovem da arte israelense, aborda cenas ambientais do cotidiano de nosso mundo tumultuado, temas telúricos em que se utiliza de materiais industrializados, como lã, PVC ou MDF, exibindo, como diz o próprio artista, sua materialidade exposta, privilegiando a “verdade do material” e rejeitando a pintura. Quando realizou a terra craquelada do terremoto (*Tremores*, 2007), em ampla instalação sobre o piso, com o registro gigantesco do sismógrafo com o grau de intensidade transposto sobre as paredes, esse piso de terra foi esculpido pelo próprio artista – “Eu esculpi a terra”, diz ele, que se valeu de produtos industriais de madeira feita de poeira comprimida; “O trabalho criou um inquietante contraste entre o que se percebe e o que se vivencia”.

Uma visão por satélite, panorâmica, da região de Entre-Ijuís, Rio Grande do Sul, obtida através de *Google Earth* por Weinstein, possibilitou uma transposição dessa imagem em forma de carpete com materiais industrializados para a área central do espaço térreo do MARGs. Esse trabalho é uma sequência da série realizada anteriormente pelo artista em Israel, focalizando a terra partida por terremotos ou em vistas aéreas de seu país. No caso da enorme instalação concebida para o museu de Porto Alegre, o carpete, de parede a parede, é resultado de uma projeção “fria”, se assim o desejarmos, posto que prescindiu da presença ou da observação direta do artista sobre a área focalizada e ampliada, sem qualquer envolvimento emotivo da região por parte de seu autor. Que, na verdade, oferece ao nosso olhar a estranheza de uma apropriação visual virtual de um território desde milhares de quilômetros de distância.

Tierras estremecidas, un tifón en agitado movimiento, fuego caminando por hendijas de barrancos o canteras, polvo de nubes, incendio de neumáticos apilados... Como dice la crítica italiana Loredana Mascheroni, a propósito de su muestra en Milán en diciembre último, el trabajo de Weinstein bordea los límites entre el orden y el caos, hombre y sociedad. Este artista, de la generación más joven del arte israelita, aborda escenas ambientales del cotidiano de nuestro mundo tumultuoso, temas telúricos en que se utilizan materiales industrializados, como lana, PVC o MDF [placas de fibras de madera], exhibiendo, como dice el propio artista, su materialidad expuesta, privilegiando la “verdad del material” y rechazando la pintura. Cuando realizó la tierra craquelada del terremoto (*Tremores* [Temblores], 2007), en amplia instalación sobre el piso, como registro gigantesco del sismógrafo con el grado de intensidad transpuesto sobre las paredes, ese piso de tierra fue esculpido por el propio artista – “Yo esculpi la tierra”, dijo él, que usó productos industriales de madera hecha de polvo comprimido; “El trabajo creó un inquietante contraste entre lo que se percibe y lo que se vive”.

Una vista de satélite, panorámica, de la región de Entre-Ijuís, Rio Grande do Sul, obtenida a través del *Google Earth* por Weinstein, permitió una transposición de esa imagen en forma de alfombra con materiales industrializados para el área central de la planta baja del MARGs. Ese trabajo es una secuencia de la serie realizada anteriormente por el artista en Israel, focalizando la tierra partida por terremotos o en vistas aéreas de su país. En el caso de la enorme instalación concebida para el museo de Porto Alegre, la alfombra, de pared a pared, es resultado de una proyección “fria”, si así lo deseáramos, ya que prescindió de la presencia o de la observación directa del artista sobre el área focalizada y ampliada, sin cualquier relacionamiento emotivo con la región por parte de su autor, que, en realidad, ofrece a nuestra mirada la extrañeza de una apropiación visual virtual de un territorio desde millares de kilómetros de distancia.

Earth tremors, a turbulent typhoon, fire creeping through cracks in cliffs or quarries, clouds of dust, burning tyres... As the Italian critic Loredana Mascheroni said of Weinstein's exhibition in Milan last December, his work borders on the limits between order and chaos, man and society. This artist from the youngest generation of Israeli artists addresses everyday environmental scenes from our turbulent

planet, with telluric themes using industrial material such as wool, PVC or MDF, leaving their material nature on view to concentrate on "truth to material", as the artist puts it, and rejection of painting. When producing the cracked land of an earthquake (*Tremors*, 2007), in a huge floor installation with a gigantic seismographic record of the degree of intensity transferred to the walls, the earth floor was sculpted by the artist himself – "I sculpted the earth", he says, making use of industrial materials made from compressed sawdust. "The work created a disturbing contrast between what is seen and what is experienced."

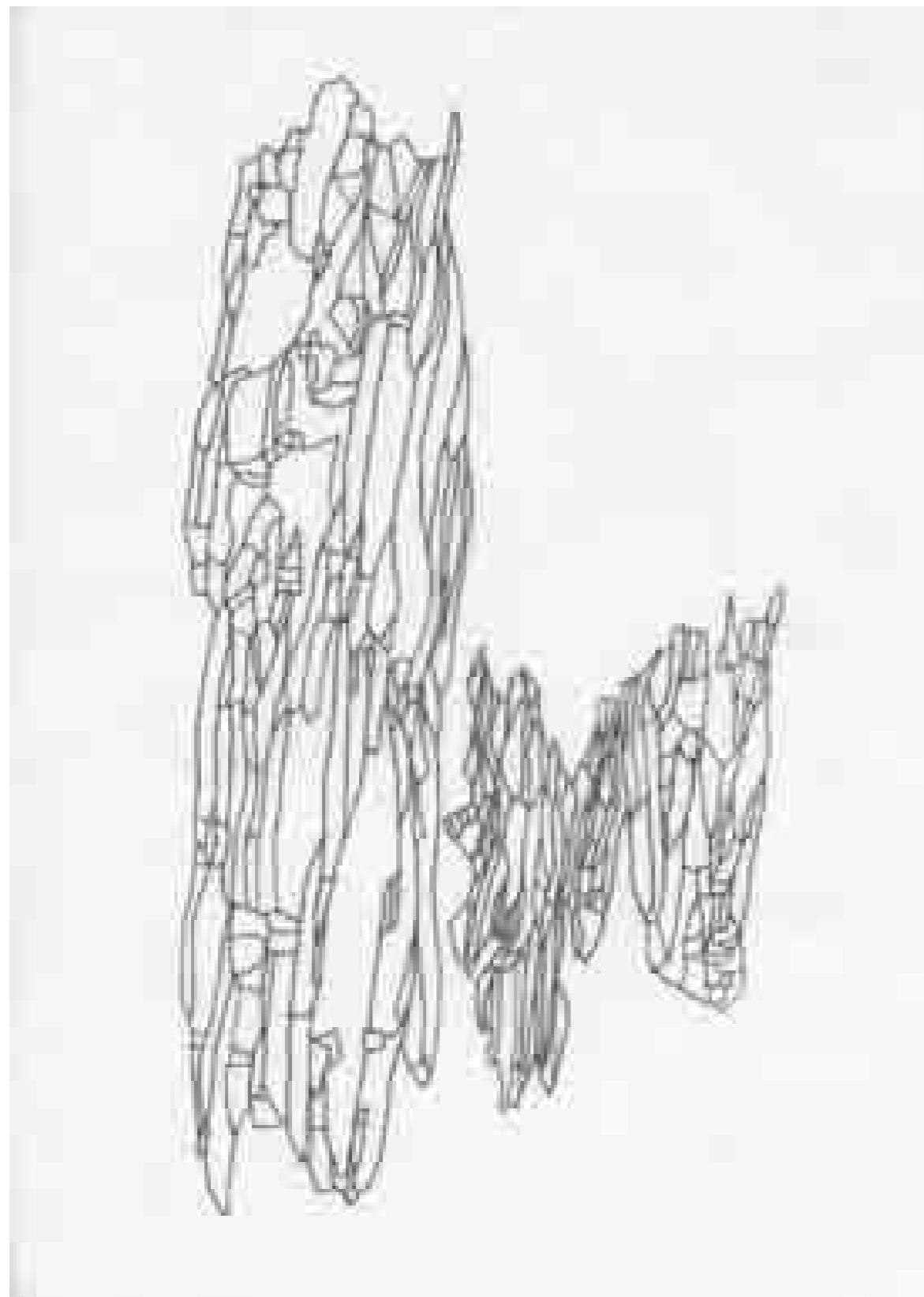
Weinstein obtained a panoramic view of the Entre-Ijuís region of Rio Grande do Sul from *Google Earth*, and transposed this image into a carpet made from industrialised materials for the central area of the ground floor of MARGS. This work is one sequence from a series previously produced by the artist in Israel, focusing on land divided by earthquakes or on aerial views of this country. In the case of the huge installation for the museum in Porto Alegre, the wall-to-wall carpet is the result of a "cold" projection, one might say, in that it did not require the presence or direct observation of the artist on the area it focuses on and enlarges, or any emotive involvement in the region on the part of its creator. What it actually offers us is the unfamiliarity of a virtual visual appropriation of the territory from thousands of kilometres away.



Tremors [Tremores]. 2007. MDF e PVC. 40 x 14 m / 35 x 6 m.

Irene Kopelman

Córdoba, Argentina, 1974. Vive em Amsterdã, Holanda.



La morfología del paisaje determina sus vistas [A morfologia da paisagem determina suas visões]. 2011. Lápis sobre papel. 29 x 21 cm.

Seu trabalho de desenho frente a uma paisagem é lento, silencioso como sua projeção gráfica, e resulta de um processo prolongado de observação e quase de comunhão frente à natureza. Tem realizado registros sensíveis, por assim dizer, de paisagens agrestes e distantes de sua base de trabalho, seja em Ushuaia, no extremo meridional da América do Sul, seja na Espanha e no Havaí. Seus desenhos se acompanham, em alguns casos, de verdadeiros diários de viagem e observação. Sua produção tem algo de um diálogo com a tradição delicada da apreensão da natureza desconhecida, como em trabalhos de viajantes do século XIX. Observar os *canyons* e fazer os desenhos *in situ* é fundamental para esta artista. Assim, segundo ela, seu trabalho se desenvolve a partir “da apreensão e do entendimento da paisagem, através de sua observação direta da mesma. Por essa mesma razão é fundamental para mim começar o projeto desde ali, desde esse ‘estar’ na paisagem através do desenho”.

Diante dos *canyons* da região da Serra Geral, tanto Itaimbezinho como Fortaleza, Irene absorve a visualidade apreendida num desenrolar lento, em desenhos cuidados (porém, dotados de forte temperamento). São dezenas de registros, como diários de diversos ângulos, frente a esses aspectos naturais sob condições atmosféricas semoventes e instáveis. A ruptura, assim, comparece nas linhas quebradas, a assinalar os dados que a vista alcança. Paralelamente, sua intenção é tentar reproduzir, tridimensionalmente, o espírito da estrutura morfológica das paredes dos acidentes geológicos, com uma instalação que se contrapõe à expressão captada no registro gráfico da superfície bidimensional do papel. Chamou a atenção da artista, durante sua visita aos *canyons*, que os “miradoures” delimitassem com tanta contundência as “maneiras como nós, como espectadores, podemos nos vincular ao espaço. Essas ‘vistas’ me fizeram pensar nas ideias cenográficas que o olhar cultural

contém sobre a paisagem”. E Kopelman indaga: “será que se pode reorganizar esse olhar através do desenho?”

Su trabajo de diseño frente a un paisaje es lento, silencioso, como su proyección gráfica, y resulta de un proceso prolongado de observación y casi de comunión frente a la naturaleza. Ha realizado registros sensibles, digamos así, de paisajes agrestes y distantes de su base de trabajo, sea en Ushuaia, en el extremo meridional de América del Sur, sea en España y en Hawái. Sus diseños son acompañados, en algunos casos, de verdaderos diarios de viaje y observación. Su producción tiene algo de un diálogo con la delicada tradición de la apreensión de la naturaleza desconocida, como en trabajos de viajeros del siglo XIX. Observar los *canyons* y realizar los dibujos *in situ* es fundamental para esta artista. Así, según ella, su trabajo se desarrolla a partir “de la apreensión y del entendimiento del paisaje, a través de su observación directa de la misma. Por esa misma razón, para mí es fundamental empezar el proyecto desde allí, desde ese ‘estar’ en el paisaje a través del dibujo”.

Delante de los *canyons* de la región de la Serra Geral, tanto Itaimbezinho como Fortaleza, Irene absorbe la visualidad apreendida en un lento desenrollar, en cuidadosos dibujos (pero dotados de fuerte temperamento). Son decenas de registros, como diarios de diversos ángulos, frente a esos aspectos naturales bajo condiciones atmosféricas semovientes e inestables. La ruptura, así, aparece en las líneas entrecortadas, apuntando para los datos que la vista alcanza. Paralelamente, su intención es tratar de reproducir, tridimensionalmente, el espíritu de la estructura morfológica de las paredes de los accidentes geológicos, con una instalación que se contrapone a la expresión captada en el registro gráfico de la superficie bidimensional del papel. A la artista le llamó la atención, durante su visita a los *canyons*, que los “miradores” delimitasen con tanta contundencia las “maneiras como nosotros, como espectadores, podemos vincularnos al espacio. Esas ‘vistas’ me hicieron pensar en las ideas escenográficas que la mirada cultural contiene sobre el paisaje”. Y Kopelman indaga: “¿es posible reorganizar esa mirada a través del dibujo?”

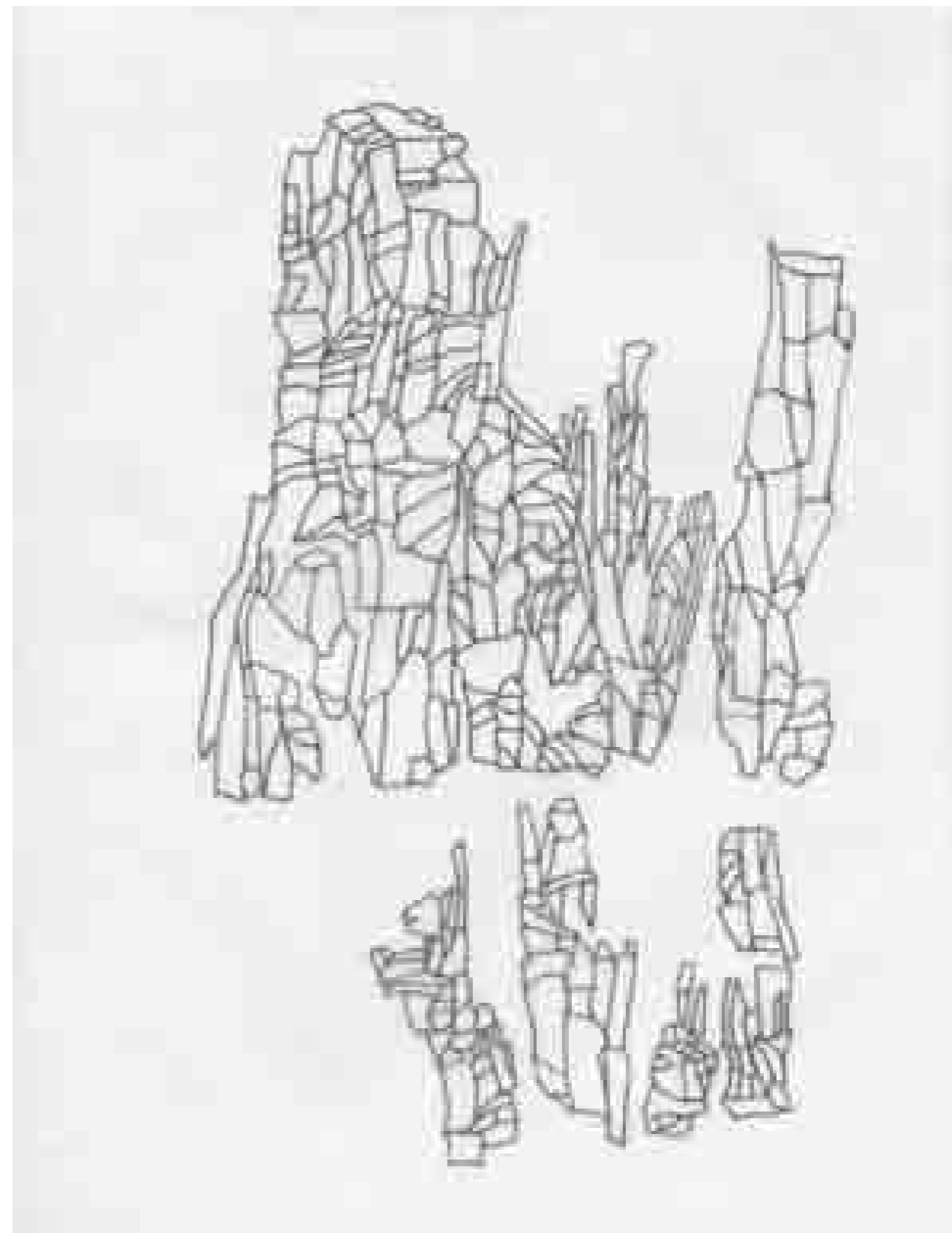
Irene Kopelman's work of drawing in the landscape is slow and silent, like her mark making, resulting from a prolonged process of observation and almost communion in front of nature. She has made what might be termed sensory records of wild landscapes distant from her working base, in Ushuaia at the southern tip of South America, in Spain, and Hawaii. Sometimes her drawings accompany actual travel diaries and observations. Her work forms a kind of dialogue with the delicate tradition of capturing unknown nature in the work of 19th-century travellers. Looking at the canyons and making *in situ* drawings is fundamental for this artist, leading her work to develop out of "apprehending and understanding the landscape through direct observation of it, which is why it is fundamental that I begin the project from there, from that 'being' in the landscape through drawing", as she says.

Faced with the Itaimbezinho and Fortaleza canyons of the Serra Geral region, Irene absorbs the appearance through a slow passage

of time, in careful drawings (albeit endowed with strong feelings): dozens of records, like diaries from different angles in front of these natural features and changing, unstable atmospheric conditions. The rupture therefore comes in the broken lines indicating the information that the eye can see. Coupled to this is an intention of trying to reproduce three-dimensionally the morphological structure of these geological cliff walls with an installation that contrasts with the expression of the graphic records on the two-dimensional surface of the paper. The artist became aware during her visit to the canyons that the "viewpoints" bluntly restricted "how we as spectators could connect to the space. These views led me to think of the theatrical ideas contained by the cultural way of seeing landscape". And Kopelman asks, "Would it be possible to reorganise this way of seeing through drawing?"



La morfología del paisaje determina sus vistas [A morfologia da paisagem determina suas visões]. 2011. Lápiz sobre papel. 29 x 21 cm.



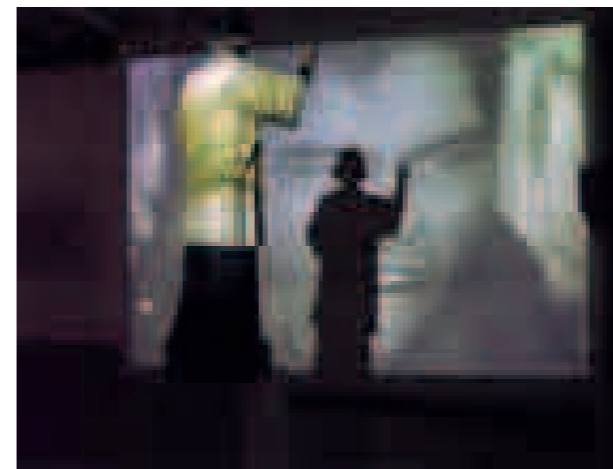
La morfología del paisaje determina sus vistas [A morfologia da paisagem determina suas visões]. 2011. Lápiz sobre papel. 29 x 21 cm.

Jose Alejandro Restrepo

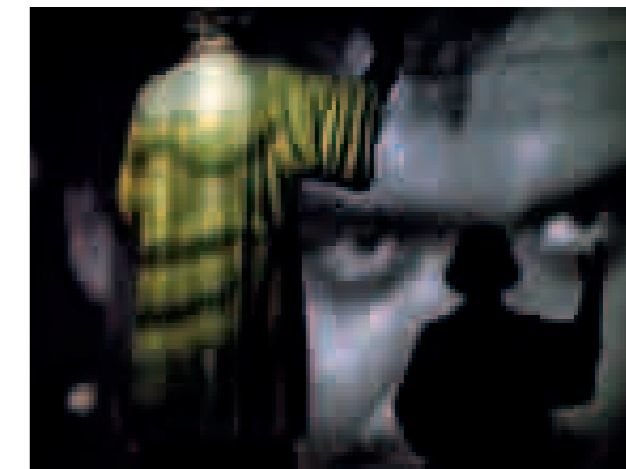
Bogotá, Colômbia, 1959. Vive em Bogotá.



Exorcismo. 2006. Videoinstalação. 1,20 x 80 cm. 4'.



Exorcismo. 2006. Videoinstalação. 1,20 x 80 cm. 4'.



Comprometido com a história e atento à problemática sociocultural de seu país, Colômbia, há décadas uma das arenas mais conflitantes neste contraditório terreno em que vivemos, a América do Sul, Restrepo expõe com transparência um testemunho de seu tempo. Ele se refere ao horror do olhar, “a concupiscência do olhar”, quando cita Santo Agostinho, que aludiu “ao excessivo e desordenado desejo de ver”. E que o artista expõe nos vídeos que marcam sua produção desde a década de 1980: cicatrizes, violência de martírios, sangue, turbulência e violência urbana, transe e credices populares *versus* a tradição dos tribunais da Igreja Católica e seu papel, em particular, nos países hispânicos. Como ansiar por uma visualidade apenas formalista e controlada quando o contexto acena com uma sequência impiedosa para com os espectadores? Por que seria a devolução imagética dos artistas distinta do horror com que nos brindam as TVs diariamente? Eis algumas das questões com que nos defrontamos diante da poética dura das propostas autorais dos vídeos de Jose Alejandro Restrepo.

Frente à realidade palpável do universo indígena, o credo cristão se impunha através de imagens de devoção –

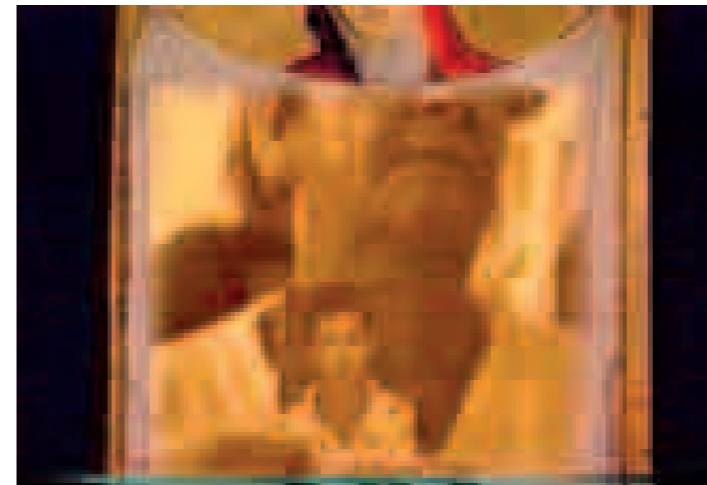
apelativas ou de comiseração – e constituíam lugares-comuns. Mas, sem dúvida, como enfatiza visualmente Restrepo em seu trabalho com vídeo e imagens procedentes das antigas Missões, a conversão jogava também com a magia da iluminação trêmula das velas na semiobscuridade dos monumentos religiosos, imponentes em majestade, em contraposição violenta à humildade do casario das aldeias. O depoimento é do artista: “A partir de minha viagem à região das Missões, quero estabelecer um dialogo entre figuras escultóricas em madeira do século XVIII, originais da região e do acervo do Museu Histórico e Artístico do Maranhão, e videoprojeções. Diálogo trans-histórico sobre exorcismos, bênçãos, contágios, mortes e penitências. Desde o barroco até as manifestações mais contemporâneas, assistimos ao triunfo incontestável da imagem e ao protagonismo do corpo com seu tremendo poder de sedução de massas”.

Comprometido con la historia y atento a la problemática sociocultural de su país, Colombia, hace décadas una de las arenas más conflictivas

en este contradictorio terreno que vivimos, América del Sur, Restrepo expone con transparencia un testimonio de su tiempo. Él se refiere al horror de la mirada, "la concupiscencia de la mirada", cuando cita a San Agustín, que aludió "al excesivo y desordenado deseo de ver" y que el artista expone en videos que marcan su producción desde la década de 1980: cicatrices, violencia de martirios, sangre, turbulencia y violencia urbana, trances y creencias populares *versus* la tradición de los tribunales de la Iglesia Católica y su papel, en particular, en los países hispánicos. ¿Cómo anhelar una visualidad apenas formalista y controlada cuando el contexto señala una secuencia impiedosa para con los espectadores? ¿Por qué la devolución visual de los artistas sería diferente del horror con que los programas de televisión nos brindan diariamente? Estas son algunas de las cuestiones con que nos enfrentamos delante de la poética dura en las propuestas autorales de los videos de Jose Alejandro Restrepo.

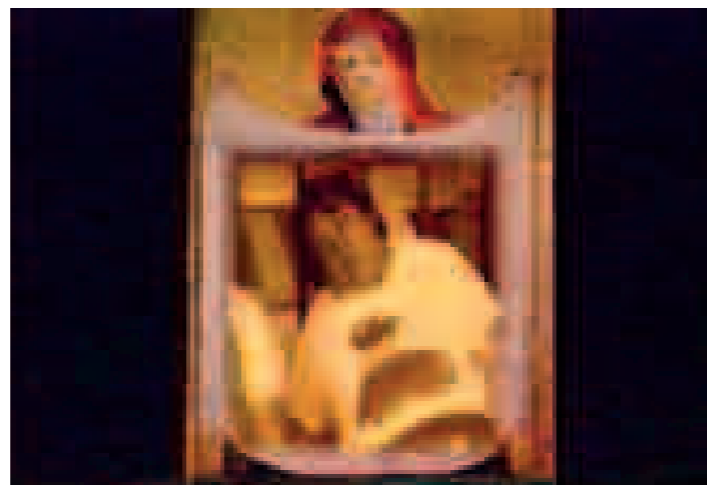
Frente a la realidad palpable del universo indígena, la fe cristiana se imponía a través de imágenes de devoción – apelantes o de conmiseración – y constituían un lugar común. Pero, sin duda, como enfatiza visualmente Restrepo en su trabajo con video e imágenes procedentes de las antiguas Misiones, la conversión jugaba también con la magia de la iluminación temblorosa de las velas en la penumbra de los monumentos religiosos, imponentes y majestuosos, en contraposición violenta a la humildad del caserío de las aldeas. La declaración es del artista: "A partir de mi viaje a la región de las Misiones, quiero establecer un diálogo entre figuras escultóricas en madera del siglo XVIII y videoproyecciones. Diálogo transhistórico sobre exorcismos, bendiciones, contagios, muertes y penitencias. Desde el barroco hasta las manifestaciones más contemporáneas, asistimos al triunfo incontestable de la imagen y al protagonismo del cuerpo con su tremendo poder de seducción de masas".

the flickering light of candles in the semidarkness of the religious monuments, whose imposing majesty produced a violent contrast with the humble accommodation of the native settlements. As the artist says, "Based on my journey to the Missions region I want to establish a dialogue between the region's 18th-century wooden sculptures in the Museu Vicente Pallotti collection, and the video projections. It's a trans-historical dialogue about exorcism, benediction, contagion, death and penance. From the baroque period until more contemporary manifestations, we can see the undeniable victory of the image and the role of the body with its tremendous power of mass seduction".

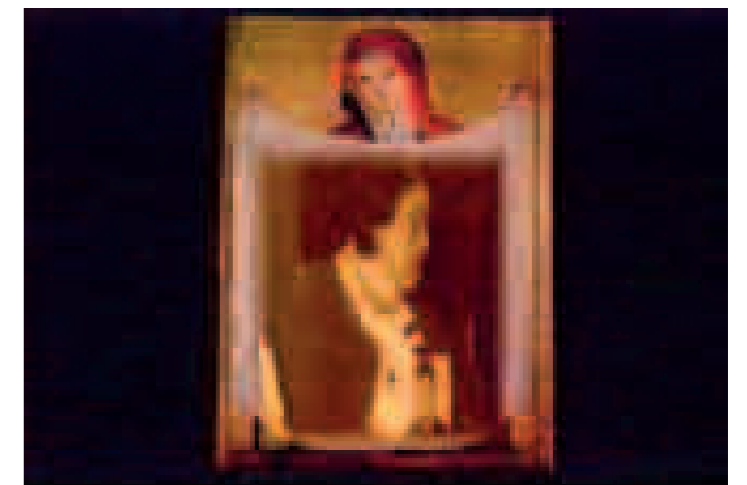
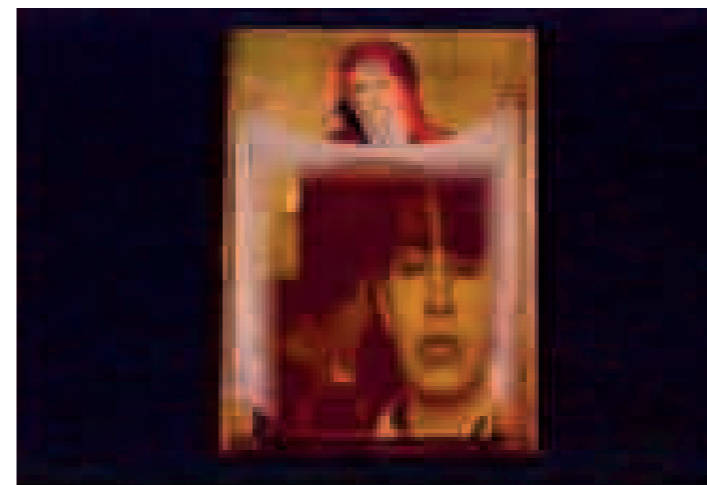


Committed to history and alert to the socio-cultural issues of his home country, Colombia, which for decades has been one of the most conflict-ridden arenas of this contradictory land of South America, Restrepo transparently presents a testament of his time. He refers to the horror of seeing, the "concupiscence of seeing", in a reference to Saint Augustine, who alluded to "the excessive and disordered desire of seeing", which the artist has revealed in his video works since the 1980s: scars, martyrdom, blood, urban violence and disruption, popular beliefs and trances versus the traditions of the judgement of the Catholic Church and its role in Hispanic countries in particular. How can one wish for a purely formalist and controlled vision when spectators are faced with a context of a merciless sequence of images? Why should artists make images different from the daily horror appearing on our TV screens? Those are some of the questions we face in front of the harsh poetics of Jose Alejandro Restrepo's videos.

Faced with the palpable reality of the indigenous world, Christian belief was imposed through images of devotion – appellative or commiserative – to form common places. But as Restrepo visually emphasises in his videos and images from the old Missions there is no doubt that conversion also played with the magic of

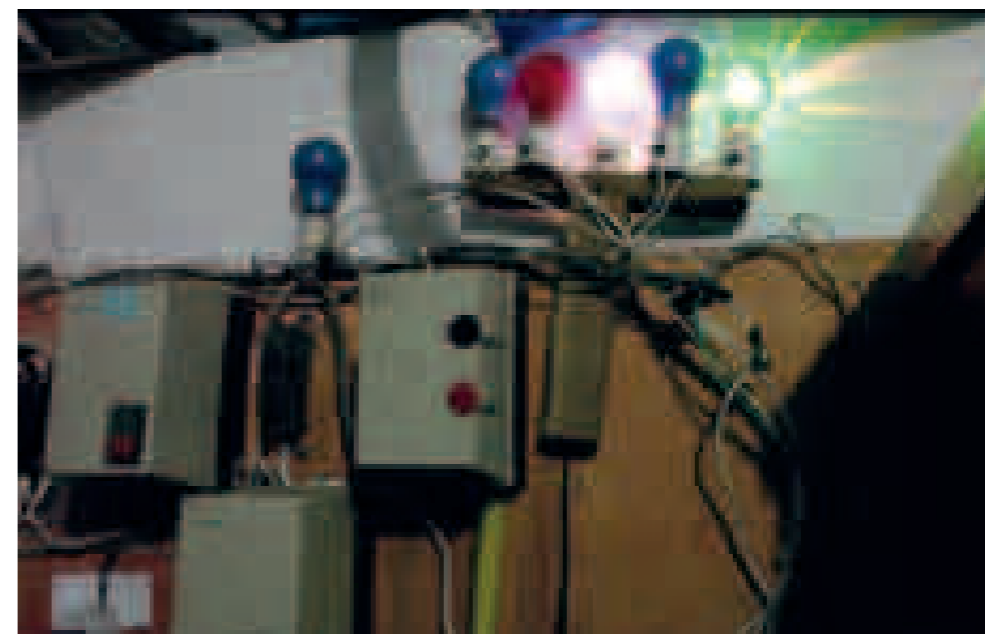


Video-Verónica (de la serie Economía). 2000. Video.



Lucia Koch

Porto Alegre, Brasil, 1966. Vive em São Paulo, Brasil.



Monitor de cores.

Pode-se dizer que Lucia Koch tem desenvolvido um trabalho dentro de uma linha de coerência que a distingue de outros artistas de sua geração. Apolínea, mantendo rigorosamente uma distância com o excesso de melodia, seus projetos conversam constantemente com a arquitetura e a luz, artificial ou em sua natural mutabilidade. Sempre lançando mão de elementos de vedação do espaço, alterações cromáticas em penetrações luminosas, veladuras através de cobogós, treliças e espelhos, tem já uma ampla trajetória de participações tanto no Brasil como no exterior, nos mais diferenciados eventos. Assim, vemos que diversifica os materiais que utiliza, embora mantenha sempre o caráter de ativação de espaços com seus trabalhos, inequivocamente para-arquitetônicos. A água, elemento precioso e fugidio, luminoso por seu próprio encantamento, é um dos temas em particular perseguidos por Lucia Koch nesta sua participação na 8ª *Bienal do Mercosul*.

A água é o tema central da participação de Lucia Koch nesta *Bienal*. Registros de inundações históricas que modificaram o centro de Porto Alegre, como a de 1941, e a sonoridade melodiosa que acompanha as águas a animar a paisagem urbana de cidades do interior nas fontes luminosas, provocando o encantamento das crianças e sendo acompanhada da precariedade engenhosa de seu funcionamento – que, neste momento, nos revela como quem desvenda um segredo até agora oculto. Assim, Lucia Koch amplia seu olhar, partilhando, neste momento, sua atenção entre a magia da água, elemento fugidio e mutante, que apresenta similar sincronia com o caráter igualmente efêmero – ou transitório – da passagem da luz, e o movimento, marcantes preocupações em seu trabalho.

Se puede decir que Lucia Koch ha desarrollado un trabajo dentro de una línea de coherencia que la distingue de otros artistas de su generación. Apolínea, manteniendo rigurosamente una distancia con el exceso de melodía, sus proyectos conversan constantemente con la arquitectura y la luz, artificial o en su natural mutabilidad. Siempre recorriendo a elementos de veda del espacio, alteraciones cromáticas en penetraciones luminosas, veladuras a través de *cobogós* [ladrillos de cemento perforados], *treliças* [tiras de madera o de material similar entrelazadas] y espejos, ya tiene una amplia trayectoria de participaciones tanto en Brasil como en el exterior, en los más distinguidos eventos. Así, vemos que diversifica los materiales que utiliza, aunque manteniendo siempre el carácter de activación de espacios con sus trabajos, inequívocamente para-arquitectónicos. El agua, elemento huidizo y precioso, luminoso por su propio encantamiento, es uno de los temas en particular perseguidos por Lucia Koch en su participación en la *8ª Bienal del Mercosur*.

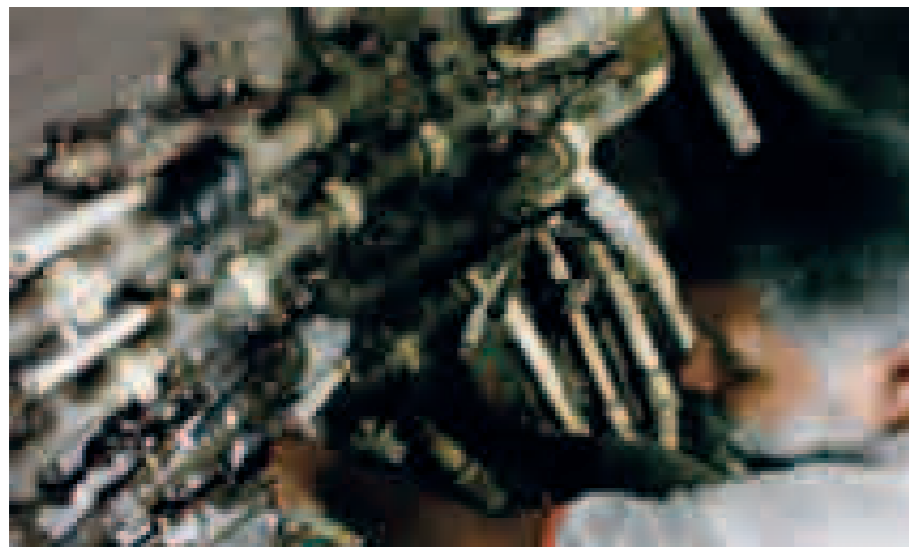
El agua es el tema central de la participación de Lucia Koch en esta *Bienal*. Registros de inundaciones históricas que modificaron el centro de Porto Alegre, como la de 1941, y la sonoridad melodiosa que acompaña las aguas, animando el paisaje urbano de ciudades del interior en las fuentes luminosas, provocando el encantamiento de los niños y acompañada de la precariedad ingeniosa de su funcionamiento – que, en este momento, nos revela como quien descubre un secreto hasta ahora oculto. Así, Lucia Koch amplía su mirada, compartiendo, en este momento, su atención entre la magia del agua, elemento fugaz y mutante, que presenta similar sincronía con el carácter igualmente efímero – o transitorio – del pasaje de la luz, y el movimiento, principales preocupaciones en su trabajo.

Lucia Koch's can be said to have developed with a degree of coherence that separates her from other artists of her generation. Apollonian, strictly stepping back from excess melody, her projects constantly converse with architecture and artificial or naturally changing light. Sealing elements of space, making chromatic changes in light sources, veiling with brise-soleils, lattices and mirrors, she has exhibited widely at numerous events in Brazil and abroad, using different materials but always retaining her work's unequivocally para-architectural nature of activating spaces. One of the particular subjects explored by Lucia Koch in her participation in the *8th Mercosul Biennial* is water, precious and fleeting and luminous in itself.

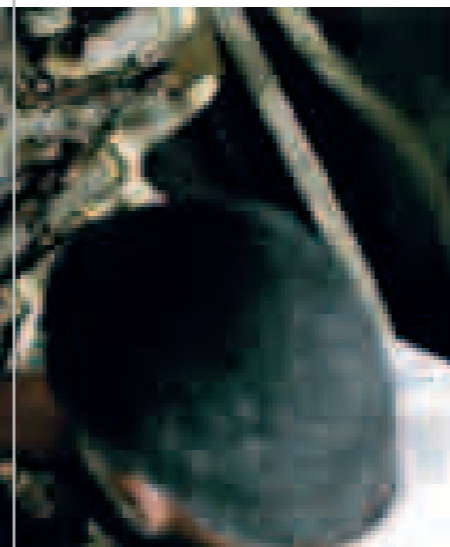
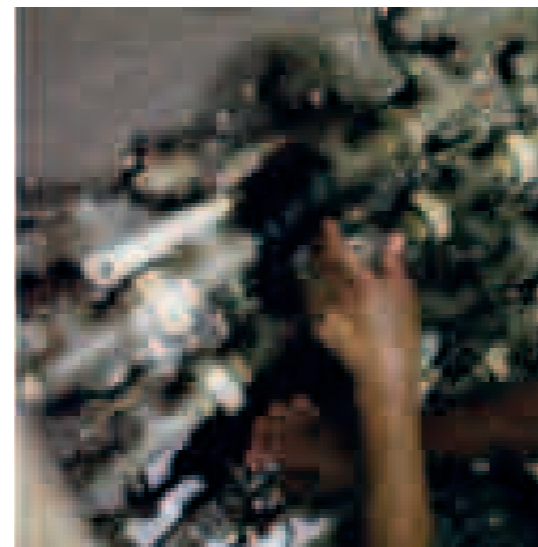
The central theme of Lucia Koch's contribution to this *Biennial* is water. Records of the historic floods which changed the centre of Porto Alegre, such as the one 1941, and the melodious sound of waters from illuminated fountains in the urban landscape of country towns, bringing joy to children and accompanied by the ingenious fragility of their operation – which is now revealed like someone uncovering a hidden secret. Lucia Koch thus broadens the way of seeing, now turning her attention to the magic of the fugitive, changing water, which is similar to the equally temporary – or transitory – passage of light, and movement, which are common concerns of her other works.



Cachoeira. 2011. Still do vídeo. 3 projeções de vídeo simultâneas.

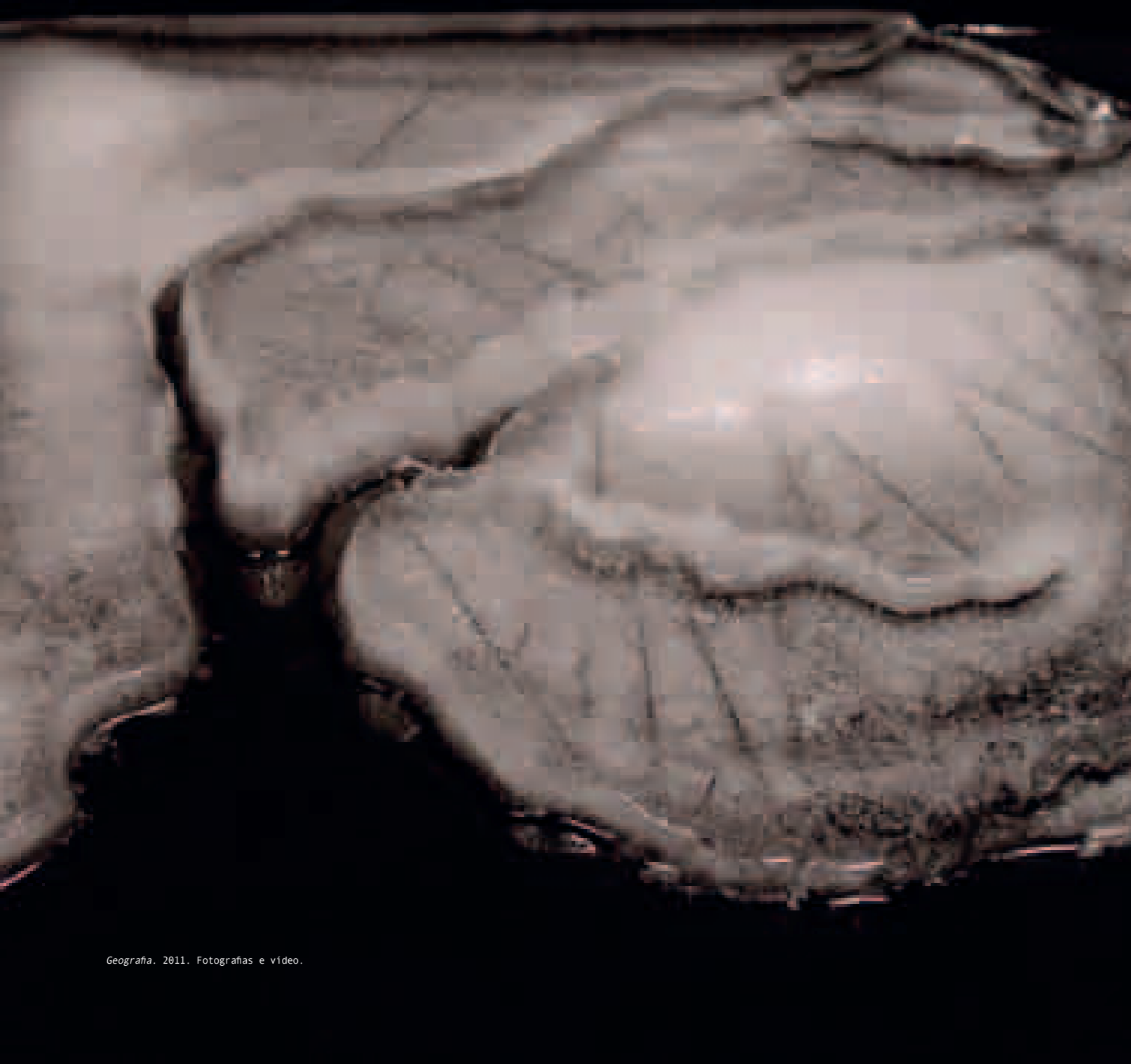


Bugre operando fontes. 2011. Vídeo.



Marina Camargo

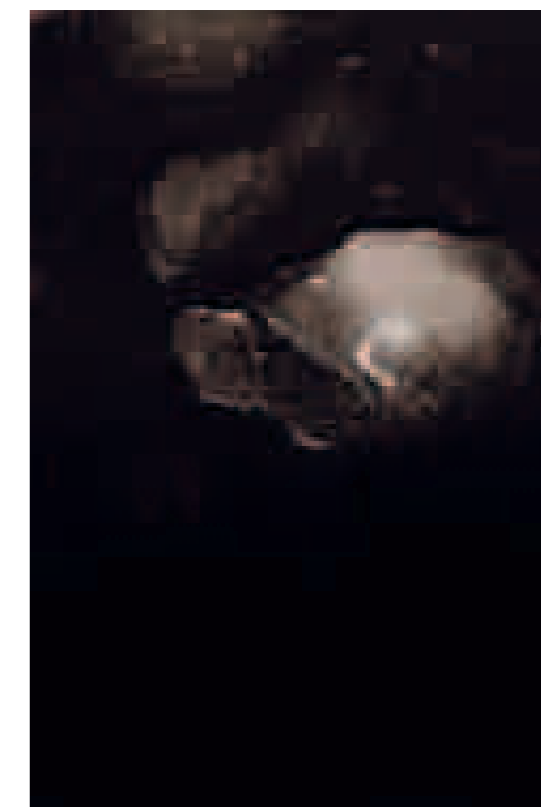
Maceió, Brasil, 1980. Vive em Porto Alegre, Brasil.



Geografia. 2011. Fotografias e vídeo.



Geografia. 2011. Fotografias e vídeo.



Sem dúvida, um expoente da mais jovem geração de artistas gaúchos, a artista usufrui de bolsa do DAAD em Munique, onde trabalha atualmente. Signos, letras, palavras, o universo visível e, em particular, o meio urbano, constituem temática recorrente em seu trabalho. Enigmas visuais com a linha do horizonte através de mutações que nos propõe a partir de fotografias, o fascínio pela cartografia, do céu como da terra, independente de conotações políticas, se constituem em alvo de suas projeções poéticas. Ela mesma lembra que “Se os mapas são desenhos que representam lugares, são como as letras, que também são desenhos e estão no lugar da linguagem falada (dando forma à linguagem escrita)”.

A viagem ao extremo meridional do país propiciada pela *Bienal do Mercosul* inspirou Marina Camargo a desenvolver a série de trabalhos para o evento deste ano, tendo em vista “a identidade cultural e geográfica de uma região”, pois, diz poeticamente, ali existe “uma diluição de fronteiras, que não são nem perceptíveis nem pertinentes”. Na verdade, a própria similitude dos céus nessas áreas é como a aparência das águas dos mares em países limítrofes.

A viagem realizada pelos pampas em fevereiro deste ano impulsionou o projeto de *Tratado de limites*, título dos trabalhos de Marina Camargo para esta *Bienal*, pois a artista

captou, na ocasião, uma “delimitação geográfica própria” na região. Assim, as obras se intercomunicam como conjunto, formando um todo, abrangendo da cartografia poética ao som do vento e ao registro de uma instalação. Uma dessas peças é um mapa da região sul do Mercosul, feito de gelo, delimitando as fronteiras formadas, como diz a artista, por seus “mares, lagos ou rios”. À medida que o gelo derrete, os limites se desfazem. Em seu fascínio pela região dos pampas, que Marina identifica de maneira especial com a cidade de Tacuarembó, no Uruguai, ocorre essa diluição de fronteiras “que não são nem perceptíveis nem pertinentes”. Ao mesmo tempo, a região mapeada focalizada através de seus céus assinala com pertinência sua similitude com as águas dos mares, onde são indefinidas as fronteiras ou limites.

Sin duda, un exponente de la más joven generación de los artistas gaúchos, la artista posee una beca del DAAD en Múnich, donde trabaja actualmente. Signos, letras, palabras, el universo visible y, en particular, el medio urbano, constituyen temática recurrente en su trabajo. Enigmas visuales con la línea del horizonte a través de mutaciones que nos propone a partir de fotografías, su fascinación por la cartografía, del cielo como de la tierra, independientemente de connotaciones políticas, constituyen el objetivo de sus proyecciones poéticas. Ella misma recuerda que “Si los mapas son dibujos que representan lugares, son como las letras, que también son dibujos y están en el lugar de el lenguaje hablado (dando forma al lenguaje escrito)”. El viaje al extremo meridional del país, proporcionado por la *Bienal del Mercosur*, inspiró Marina Camargo en la serie de trabajos que desarrollará para el evento de este año, teniendo en vista “la identidad cultural y geográfica de una región”, pues, dice poéticamente, allí existe “una dilución de fronteras, que no son ni perceptibles ni pertinentes”. En verdad, la propia similitud de los cielos en esas regiones es como la semejanza de las aguas de los mares de los países limítrofes.

El viaje realizado por los pampas en febrero de este año impulsó el proyecto *Tratado de límites* [Tratado de límites], título de los trabajos de Marina Camargo para esta *Bienal*, pues la artista captó, en esa ocasión, una “delimitación geográfica propia” en la región. Así, las obras se intercomunican como conjunto, formando un todo, abarcando desde la cartografía poética al sonido del viento y al registro de una instalación. Una de esas piezas es un mapa de la región sur del Mercosur, hecho de hielo, delimitando las fronteras formadas, como dice la artista, por sus “mares, lagos o ríos”. Mientras el hielo se derrite, los límites se deshacen. En su fascinación por la región de los pampas, que Marina identifica de manera especial con la ciudad de Tacuarembó, en Uruguay, ocurre esa dilución de las fronteras, “que no son perceptibles ni pertinentes”. Al mismo tiempo, la región mapeada, focalizada a través de sus cielos, señala con pertinencia su similitud con las aguas de los mares, donde son indefinidas las fronteras o límites.

Marina Camargo is part of the youngest generation of Rio Grande do Sul artists, and is currently working in Munich with the benefit of a DAAD grant. Signs, letters, words, the visible world, and particularly the urban environment are recurrent themes of her work. Her creative approach involves visual enigmas with the horizon line through mutations brought about by photography, a fascination for map-making of the sky and earth, independent of political connotations. As she herself recalls, “If maps are drawings to represent places, they are like letter forms, which are also drawings in the place of spoken language, giving form to written language”. Her journey to the extreme south of the country provided by the *Mercosul Biennial* has inspired Marina Camargo to produce a series of works for this year’s event, bearing in mind the “cultural and geographical identity of a region”, poetically adding that there is “a dilution of frontiers, which are neither visible or relevant”. The actual similarity of the skies in these areas is very like the appearance of the water of the seas in neighbouring countries.

The journey to the pampas region in February of this year was the stimulus for the project *Tratado de límites*, the title of Marina Camargo’s work for this *Biennial*, when the artist recorded a “personal geographic boundary” in the region. The works connect together as a group to form a whole encompassing poetic mapmaking, the sound of the wind and the record of an installation. One of these pieces is a map made of ice, of the southern region of Mercosul, defining the boundaries by their “seas, lakes or rivers”, as the artist puts it. As the ice melts, the boundaries crumble. In her fascination for the pampas region, which Marina especially identifies with the Uruguayan town of Tacuarembó, there is a dissolution of frontiers “which are neither noticeable or relevant”. At the same time, the charted region focused on through its skies indicates a similarity with the waters of the seas, where frontiers or boundaries are undefined.



Projeto de Lugar. 2011. Letras de concreto. Rota 5 km 392, em Tacuarembó, Uruguai.



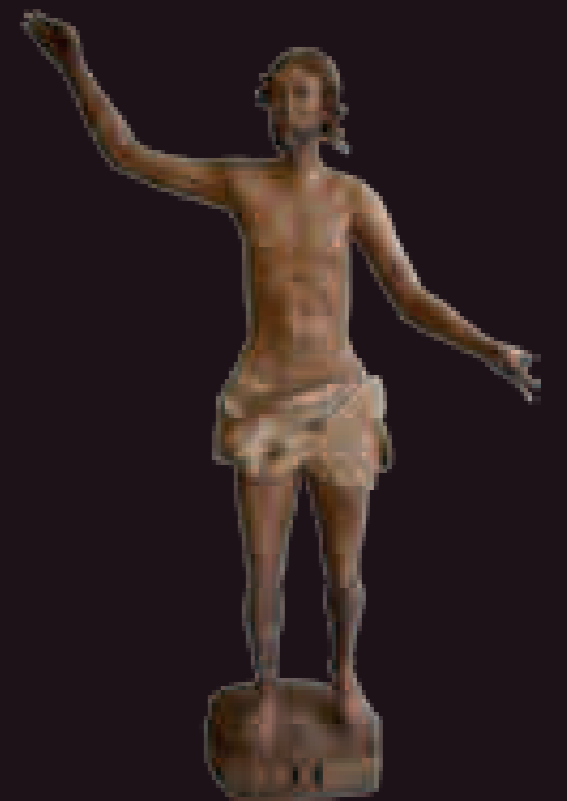
Tubarão - Zoolito. c. 4500-2000 AP. Rocha serpentinito. Foto: Giorgio Ronna. Acervo Laboratório de Ensino e Pesquisa em Antropologia e Arqueologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas. Catálogo nº 08.



Planta do Continente. 1780. Cordova. Acervo Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul.



Mapa das Missões Jesuíticas, de Padre Quiroga, 1749. Acervo Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul.



Cristo ressuscitado. Sécs. XVII/XVIII. Madeira policromada. 168 x 110 x 30 cm. Acervo Museu Vicente Pallotti.



Aquecedor de leite. Início séc. XX. Madeira e flandres. Acervo Museu Municipal de Caxias do Sul. Doador: Família Gianella.



Tempora Mutantur, de Pedro Weingärtner, 1898. Óleo sobre tela, 160,4 x 193,4 cm. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Foto: Fábio Del Re.



Pilão, de Glênio Bianchetti. 1955. Linoleogravura. Museu da Gravura Brasileira / Fundação Áttila Taborda / URCAMP.



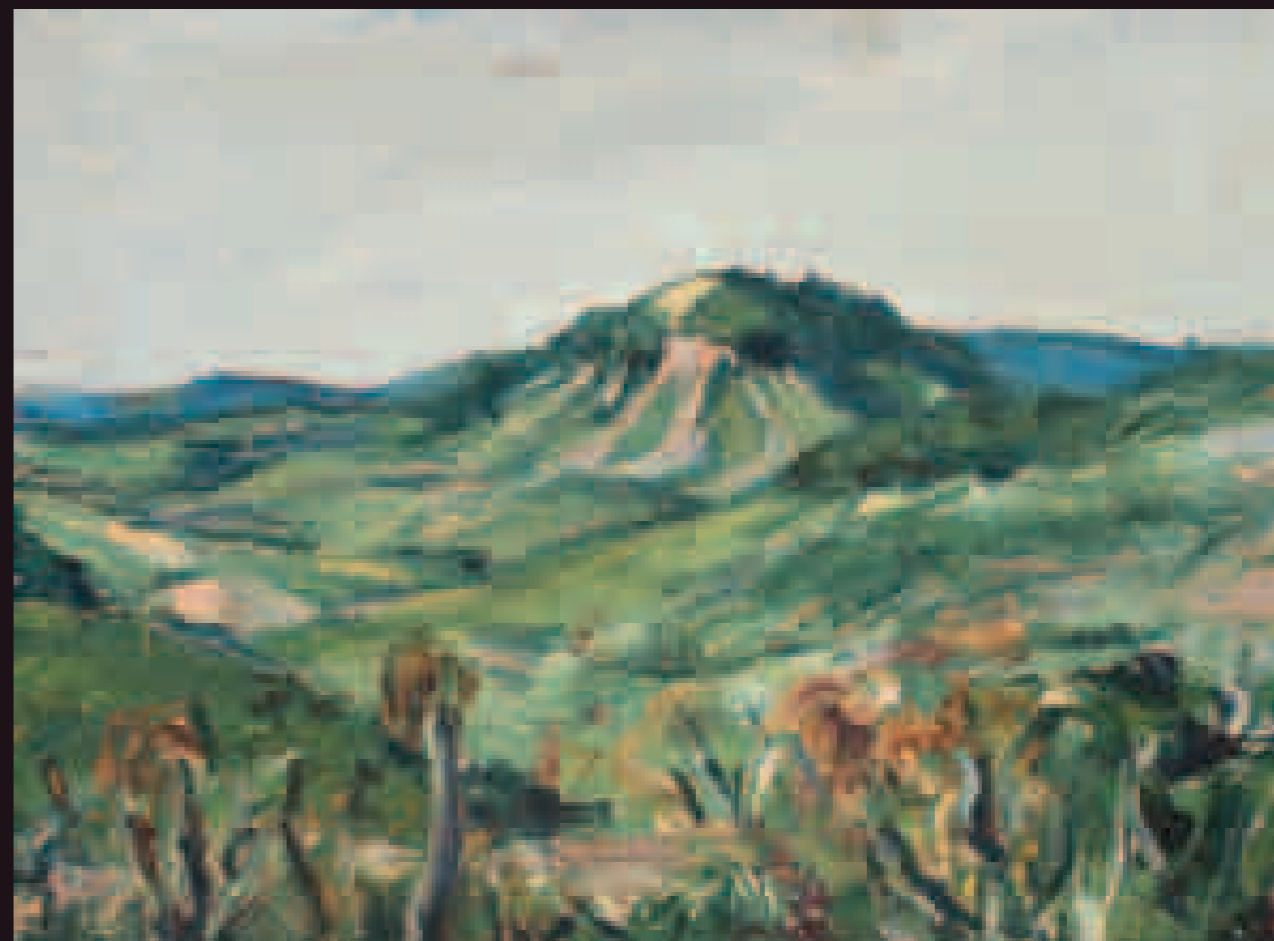
Aventura com uma brasileira, de Herrmann Rudolph Wendroth. 1852/1853. Aquarela. Foto: Giorgio Ronna. Arquivo da Casa Imperial do Brasil, Petrópolis.
Gargalheira para escravos. Sécs. XVIII/XIX. Acervo Museu Julio de Castilhos. Foto: Fábio Del Re.





Máquina de escrever. Foto: Julio Pimentel.

Livro do All-In com a história de um (nº 2 da série *Autobiografada de Todos Nós*), de Lenir de Miranda. 1993. Detalhe. Técnica mista. 18 páginas.



Jaguarí, de Iberê Camargo. 1941/1942. Óleo sobre tela. 30 x 40 cm. Foto: Fábio Del Re. Coleção Maria Courissat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Eugenio Dittborn



Pinturas Aeropostais de Eugenio Dittborn

José Roca

Uma das mostras centrais da 8ª Bienal do Mercosul é a exposição do chileno Eugenio Dittborn (Santiago do Chile, 1943), um dos artistas de referência na América Latina. A obra de Dittborn baseou-se na transterritorialidade, no nomadismo e nas estratégias para subverter as fronteiras e penetrar os centros sem se deixar neutralizar por eles. Dittborn trabalha desde 1983 em suas *Pinturas Aeropostais*, obras que são dobradas para serem enviadas em um envelope postal. Cada envelope possui inscrito o itinerário da viagem, as cidades para onde a obra foi enviada e os lugares onde foi exposta e é exibido ao lado da pintura aerpostal desdobrada, já que isso é a sua condição de possibilidade.

Pode-se abordar o trabalho de Dittborn desde pelo menos três pontos de vista: estratégia, matéria e iconografia.

A estratégia das *Pinturas Aeropostais* reside no fato de elas viajarem como cartas e se desdobrarem como pinturas em seus destinos. Reduzem sua área e seu volume durante a viagem e os recuperam no seu lugar de chegada, expandindo-se a escala de forma às vezes monumental.¹ Essa estratégia é análoga à do cavalo de Troia: penetra subrepticiamente e, uma vez dentro, se expande e conquista (neste caso, o território simbólico do discurso hegemônico). Mas não permanece ali: uma *Pintura Aerpostal* sempre está de passagem e, nesse sentido, “converte as metrópoles em lugares de trânsito”.² Dittborn resiste a uma interpretação

puramente política da sua estratégia (uma forma de evitar a censura durante a ditadura no Chile), apontando que antes da abertura propiciada pela globalização, para todo artista dos países periféricos – e o Chile o é em maior escala, por estar ao extremo sul do continente, sendo um destino e nunca um lugar de passagem – conseguir participar da discussão artística nos centros sem viajar ou viver neles era difícil e complicado. As *Pinturas Aeropostais* foram uma invenção pragmática, como afirma o crítico inglês Guy Brett, pois “permitiram a Dittborn comunicar-se para fora do Chile sem depender de uma complexa infraestrutura cultural. Seu pragmatismo continha uma ação polêmica de resistência. No ato de desafiar a escassez e a privação desafiava também os privilégios”.³ É por isso que Dittborn fala que a aerpostalidade de suas pinturas reside nas dobras. Elas são sua possibilidade e também a testemunha da operação artística ocorrida. “Os limites a que meu trabalho se impõe são os mesmos a que os jogos se impõem a si mesmos: as dobras marcam e quadriculam a superfície das obras de um modo decisivo. Pode-se dizer que as regras do jogo aerpostal – as dobras – estão visíveis (as regras do jogo estão visíveis). Trata-se de limites que possibilitam que as obras vão além dos limites territoriais, políticos e culturais nos quais se produziram.”⁴ A outra testemunha da viagem são os envelopes realizados em serigrafia sobre cartolina, especialmente acondicionados para conter as pinturas dobradas. Os envelopes levam, além dos dados de destino,

uma série de textos alusivos às pinturas que contém. A exibição dos envelopes provê informações da viagem, como uma bússola e algumas chaves textuais para a interpretação das pinturas que contém.

O segundo ponto de abordagem é a matéria. O suporte das *Pinturas Aeropostais* tinha que ser suficientemente leve e flexível, para que uma obra de dimensões médias pudesse caber comodamente em um envelope, e suficientemente resistente, para permitir a dobra reiterada sem se quebrar depois de várias viagens. As primeiras pinturas aeropostais tinham como suporte o papel *kraft*, ou papel de embalagem; mas, a partir de 1986, Dittborn começa a usar *entretela sintética não tecida*, um material entre papel e tecido. Em meados dos 1990 Dittborn passou a empregar loneta, conhecida comercialmente como *duck fabric*, material que utiliza até hoje. As técnicas utilizadas variam segundo cada obra, mas, no geral, pode-se dizer que se resumem nos seguintes procedimentos: tingir, alinhar, costurar, bordar, imprimir, desenhar, enxertar e dobrar. No entanto, chamadas de pinturas, as *Pinturas Aeropostais* não aplicam camadas de tinta sobre a superfície das obras, pois se rachariam com as sucessivas operações de dobradura e desdobração. As pinturas nas obras de Dittborn são resultados de tingimentos, derramando com o suporte disposto de maneira horizontal, deixando que o líquido pigmentado se estenda e embeba, impregne e penetre os suportes, estabelecendo manchas de cor que se espalham nas fibras do têxtil por absorção: “Termina por se fazer a vontade dos materiais”.⁵ Neste campo pictórico se distribuem os diferentes elementos iconográficos, impressos diretamente sobre a tela ou outro material (usualmente telas muito finas de algodão ou cetim), que logo são recortados e alinhavados com linha à obra.

“Em lugar de estar só destinada a se fazer visível, a obra de Eugenio Dittborn não cessa de convocar nossa leitura, de se fazer legível.”⁶ A iconografia usada por Dittborn é muito variada, mas visita, no geral, certos temas: o acidente de viagem e a interrupção do trajeto – o naufrágio, a catástrofe aérea; o envoltório como veículo de transição entre dois territórios – o envelope, o berço, a mortalha; o rosto humano; os manuais escolares de desenho; a publicidade arcaica; as caricaturas e outras formas de desenho

(o de crianças ou esquizofrênicos), em que não há uma plena consciência e o desenho é feito quase de maneira involuntária; as gravuras históricas, a notícia jornalística, a matéria policial; a imagem de pintores posando como pintores. Os elementos citados anteriormente se combinam de diversas formas; como se se tratassem de letras, sílabas ou palavras, Dittborn reutiliza-os como abreviaturas hieroglíficas ou ideogramas de interpretação variável. Entre as características formais da operação combinatória estão a fragmentação, a repetição, o diálogo entre elementos similares e a tensão entre elementos dissímeis. As dobras estabelecem visualmente uma retícula, mas não cumprem a função ordenadora de um trama. As obras se compõem por operações de justaposição, sobreposição, tensão e associação, aparentemente arbitrárias, estabelecendo uma relação contraditória e/ou complementar com as dobras.

Em sua reiteração sistemática, a iconografia dittborniana pareceria conformar um “museu pessoal das obsessões”.⁷ Dittborn, no entanto, prefere falar de um “museu dos meios e dos fins”.⁸

“Pode-se dizer que meu museu contém demasiados meios e demasiados fins. E, paradoxalmente, é um museu pequeno. Nomeio agora só alguns desses meios e desses fins e acrescento que vários desse meios são fins e vice-versa.”

1. *O Pozinho Venenoso que se encontra nas Dobras.*
2. *As Distâncias.*
3. *Os Destinatários.*
4. *Os Remetentes.*
5. *O Correio Aéreo na era dos Couriers.*
6. *O Tingimento e seus Trajetos Incalculáveis.*
7. *A História do Corte e Confeção.*
8. *Os Envelopes, Útero, Casa e Túmulo.*
9. *Todas as Imagens Desacreditadas e Qualquer Texto.*
10. *O Engano e o Desengano: Partir e Chegar.”*

Esta mostra abre em Porto Alegre durante a semana de inauguração da *Bienal*; uma semana depois, uma das *Pinturas Aeropostais* será enviada, junto com um ativador pedagógico e um material didático, a três centros culturais em outras cidades do Rio Grande do Sul, ressaltando o caráter literalmente viajero da obra de Dittborn e a afirmação da experiência de uma pintura aerpostal, que é “ver entre duas

1. “Dobrar um papel ou gênero é tudo que se pode fazer para reduzir sua superfície sem rasgá-la.” DITTBORN, Eugenio. *Fugitiva. El trabajo de Eugenio Dittborn*. Santiago de Chile: Fundación Gasco, 2005, p. 96.

2. MERINO, Roberto. “Marcas de viaje”. In: *Remota*. Santiago: Pública Editores, 1997, p. 27.

3. BRETT, Guy. “Nubes de polvo”. In: *Mapa*. Londres: ICA, 1993.

4. Diálogo escrito por Adriana Valdés e Eugenio Dittborn, 1998.

5. DITTBORN, Eugenio. *Desierta*. Santiago do Chile: MAVI, 2010, p.14.

6. ORAMAS, Luis Pérez. “La lección de pintura de Eugenio Dittborn”. In: DITTBORN, Eugenio. Op. cit., 2005, p. 211.

7. Parafraseando o curador suíço Harald Szeemann.

8. Dittborn, por e-mail ao autor, fev. 2011.

viagens”.⁹ Dittborn viajou às cidades de Pelotas, Caxias do Sul e Bagé e integrou em uma nova obra textos e imagens destinadas a cada um desses lugares. Essa nova obra se desmembrará em três partes, que viajarão respectivamente aos lugares que inspiraram sua composição iconográfica.¹⁰

<p>Caxias do Sul Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho Rua Luiz Antunes, 312, bairro Panazzolo 18h, fala aberta para a comunidade com Eugenio; 19h30, abertura da exposição De 21/09 a 16/10/2011</p>
<p>Pelotas MALG – Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo Rua General Osório, 725 17h, fala aberta para a comunidade com Eugenio; 18h30, abertura da exposição De 24/09 a 16/10/2011</p>
<p>Bagé Espaço da Maya Rua General Osório, 572 18h, fala aberta para a comunidade com Eugenio; 19h30, abertura da exposição De 27/09 a 16/10/2011</p>

***Pinturas Aeropostales* de Eugenio Dittborn**

Una de las muestras centrales de la *8ª Bienal del Mercosul* es la exposición del artista chileno Eugenio Dittborn (Santiago de Chile, 1943), uno de los artistas de referencia en América Latina. La obra de Dittborn se ha basado en la transterritorialidad, el nomadismo y las estrategias para subvertir las fronteras y penetrar los centros sin dejarse neutralizar por ellos. Dittborn trabaja desde 1983 en sus *Pinturas Aeropostales*, obras que se pliegan para ser enviadas en un sobre postal. Cada sobre tiene inscrito el itinerario de viaje, las ciudades donde ha sido enviada y los lugares donde ha sido expuesta, y se exhibe al lado de la pintura aerepostal desplegada, ya que es su condición de posibilidad.

El trabajo de Dittborn se puede abordar desde al menos tres puntos de vista: estrategia, materia e iconografía.

La estrategia de las *Pinturas Aeropostales* radica en que viajan como

cartas y se despliegan como pinturas en su destino. Reducen su área y volumen durante el viaje y lo recuperan en su lugar de llegada, expandiéndose a escala en ocasiones monumental.¹¹ Esta estrategia es análoga a la del caballo de Troya: penetra subrepticamente, y una vez adentro, se expande y conquista (en este caso el territorio simbólico del discurso hegemónico). Pero no permanece allí: una *Pintura Aeropostal* siempre está de paso, y en ese sentido “convierte a las metrópolis en lugares de tránsito”.¹² Dittborn se resiste a una interpretación puramente política de su estrategia (una forma de evitar la censura durante la dictadura en Chile), señalando que antes de la apertura propiciada por la Globalización, para todo artista de los países periféricos – y Chile lo es más al estar en el extremo sur del continente, siendo un destino y nunca un lugar de paso – lograr participar de la discusión artística en los centros sin viajar o vivir en ellos era difícil y complicado. La pinturas aeropostales fueron un invento pragmático, como afirma el crítico inglés Guy Brett, pues “permitieron a Dittborn comunicarse hacia afuera de Chile sin depender de una compleja infraestructura cultural. Su pragmatismo contenía un acto polémico de resistencia. En el acto de desafiar la escasez y la privación desafiaba también los privilegios”.¹³ Es por eso que Dittborn ha dicho que la aerepostalidad de sus pinturas radica en los pliegues. Ellos son su posibilidad y también el testigo de la operación artística que tuvo lugar. “Los límites que mi trabajo se impone son los mismos que los juegos se imponen a sí mismos: los pliegues marcan y cuadrículan la superficie de las obras de un modo decisivo. Puede decirse que las reglas del juego aerepostal -los pliegues- están a la vista (las reglas del juego estan a la vista). Se trata de límites que posibilitan que las obras vayan mas allá de los límites territoriales, políticos y culturales en los cuales se produjeron”.¹⁴ El otro testimonio del viaje son los sobres realizados en serigrafía sobre cartulina, especialmente acondicionados para contener las pinturas plegadas. Los sobres llevan, además de los datos de destino, una serie de textos alusivos a la pintura que contienen. La exhibición de los sobres provee la información de viaje, como una bitácora, así como algunas claves textuales para la interpretación de la pintura que contienen.

El segundo punto de abordaje es la materia. El soporte de las *Pinturas Aeropostales* tenía que ser suficientemente liviano y flexible para que una obra de medianas dimensiones pudiera caber cómodamente en un sobre, y suficientemente resistente como para permitir el doblez reiterado sin quebrarse luego de varios viajes. Las primeras pinturas aeropostales tenían como soporte el papel *kraft* o papel de envolver, pero a partir de 1986 Dittborn comienza a usar entretela sintética no tejida, un material entre papel y tela. Luego, a mediados de los noventas, Dittborn emplea loneta, conocida comercialmente como *duck fabric*, material que usa hasta hoy. Las técnicas utilizadas varían según cada obra, pero en general se puede decir que se resumen en los siguientes procedimientos: tinturar,

hilvanar, coser, bordar, imprimir, dijujar, inyectar y plegar. No obstante llamarse pinturas las *Pinturas Aeropostales* no aplican pintura sobre la superficie de las obras, pues se resquebrajaría con las sucesivas operaciones de plegado y desplegado. La pintura en las obras de Dittborn es *tintura*, derramada con el soporte dispuesto de manera horizontal, dejando que el líquido pigmentado se extienda y embeba, impregne y penetre los soportes, estableciendo manchas de color que se esparcen en las fibras del textil por absorción: “termina por hacerse la voluntad de los materiales”.¹⁵ En este campo pictórico se distribuyen los diferentes elementos iconográficos, impresos directamente sobre la tela u otro material (usualmente telas muy delgadas de algodón o satín), que luego son recortados e hilvanados con hilo a la obra.

“En lugar de estar sólo destinada a hacerse visible, la obra de Eugenio Dittborn no cesa de convocar nuestra lectura, de hacerse legible.”¹⁶ Las *Pinturas Aeropostales* proponen varios niveles de lectura textual e iconográfica. La iconografía usada por Dittborn es muy variada, pero visita por lo general ciertos temas: el accidente de viaje y la interrupción del trayecto: el naufragio, la catástrofe aérea; el envoltorio como vehículo de transición entre dos territorios: el sobre, la cuna, la mortaja; el rostro humano; los manuales escolares de dibujo; la publicidad arcaica; las caricaturas y otras formas de dibujo (el de niños o esquizofrénicos) en donde no hay una plena conciencia y en donde el dibujo es hecho casi de manera involuntaria; el grabado histórico, la noticia periodística, la nota policial; la imagen de pintores posando como pintores. Los elementos citados anteriormente se combinan de diversas formas. Como si se tratara de letras, sílabas o palabras, Dittborn reutiliza estos elementos como abreviaturas jeroglíficas o ideogramas de interpretación variable. Entre las características formales de la operación combinatoria están la fragmentación, la repetición, el diálogo entre elementos similares y la tensión entre elementos disímiles. Los pliegues establecen visualmente una retícula pero no cumplen la función ordenadora de una trama. Las obras se componen por operaciones de yuxtaposición, superposición, tensión y asociación aparentemente arbitraria estableciendo una relación contradictoria y/o complementaria con los pliegues.

En su reiteración sistemática, la iconografía Dittborniana parecería conformar un “museo personal de las obsesiones”;¹⁷ Dittborn, sin embargo, prefiere hablar de un “museo de los medios y los fines”:¹⁸

“Puede decirse que mi museo contiene demasiados medios y demasiados fines. Y, paradójicamente, es un museo muy pequeño. Nombro ahora sólo algunos de esos medios y de esos fines y agrego que varios de esos medios son fines y viceversa.

1. *El Polvito Venenoso que yace en los Pliegues.*

2. *Las Distancias.*

3. *Los Destinatarios.*

4. *Los Remitentes.*

5. *El Correo Aéreo en la Era de los Couriers.*

6. *La Tintura y sus Trayectos Incalculables*

7. *La Historia del Corte y Confección.*

8. *Los Sobres, Útero, Casa y Tumba.*

9. *Todas las Imágenes Desacreditadas y Cualquier Texto.*

10. *El Engaño y el Desengaño: Partir y Llegar.”*

Esta muestra abre en Porto Alegre durante la semana de inauguración de la Bienal; una semana después, una de las *Pinturas Aeropostales* será enviada, junto con un activador pedagógico y un material didáctico, a tres centros culturales en otras ciudades de Rio Grande do Sul, resaltando el carácter literalmente *viajero* de la obra de Dittborn y la afirmación de que tener la experiencia de una pintura aerepostal es “ver entre dos viajes”.¹⁹ Dittborn viajó a las ciudades de Pelotas, Caxias do Sul y Bagé, e integró en una nueva obra textos e imágenes destinadas a cada uno de esos sitios. Esta nueva obra se desmembrará en tres partes, que viajarán respectivamente a los sitios que inspiraron su composición iconográfica.²⁰

Eugenio Dittborn’s *Airmail Paintings*

One of the central features of the *8th Mercosul Biennial* is the exhibition by the Chilean artist Eugenio Dittborn (Santiago de Chile, 1943), a key figure in the art of Latin America. Dittborn’s work is based on transterritoriality, nomadism and strategies for overcoming borders and penetrating centres without being neutralised by them. Dittborn has been working on his *Airmail Paintings*, works that are folded to be sent by mail in an envelope, since 1983. Each envelope has a written itinerary of the tour, the cities to which the work has been sent and the places where it has been exhibited, and is displayed alongside the unfolded airmail painting as what made it possible.

Dittborn’s work can be approached from at least three angles: strategic, material and iconographic.

The strategy of the *Airmail Paintings* lies in the fact that they travel as letters and are unfolded as paintings at their destination. Their area and volume are reduced during travel and restored on arrival, to expand, sometimes to a monumental scale.²¹ The strategy resembles the Trojan horse, entering surreptitiously and, once inside, expanding and conquering (in this case the symbolic site of hegemonic discourse). But it does not end there: an *Airmail Painting*

9. “Correcaminos VII”. In: DITTBORN, Eugenio. Op. cit., 2005, p. 102.

10. As exibições das *Pinturas Aeropostais* terão lugar no Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho, em Caxias do Sul, no Espaço da Maya, em Bagé, e no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, em Pelotas.

11. “Plegar un papel o un género es lo único que puede hacerse para reducir su superficie sin desgarrarlo.” DITTBORN, Eugenio. Op. cit., 2005, p. 96.

12. MERINO, Roberto. Op. cit., 1997, p. 27.

13. BRETT, Guy. Op. cit., 1993.

14. Diálogo escrito entre Adriana Valdés y Eugenio Dittborn, 1998.

15. DITTBORN, Eugenio. Op. cit., 2010, p. 14.

16. ORAMAS, Luis Pérez. “La lección de pintura de Eugenio Dittborn”. In: DITTBORN, Eugenio. Op. cit., 2005, p. 211.

17. Parafraseando al curador suizo Harald Szeemann.

18. Dittborn, en correo electrónico al autor, febrero de 2011.

19. “Correcaminos VII”. In: DITTBORN, Eugenio. Op. cit., 2005, p. 102.

20. Las exhibiciones de las *Pinturas Aeropostales* tendrán lugar en el Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho, en Caxias del Sul; en el Espaço da Maya, en Bagé; y en el Museo de Arte Leopoldo Gotuzzo, en Pelotas.

21. “Folding paper and the like is the only thing that can be done to reduce its surface without tearing it.” DITTBORN, Eugenio. Op. cit., 2005, p. 96.

is always travelling, and in this sense, “converts the metropolises into transit areas”.²² Dittborn resists a purely political interpretation of his strategy (a way of avoiding censorship during the Chilean dictatorship), indicating that before the liberalisation brought by globalisation, all artists from peripheral countries – and more so in Chile due to its being at the extreme south of the continent and being a destination and never a stop-off point – found it difficult and complicated to take part in art discussions at the centre without travelling or living there. The *Airmail Paintings* were a pragmatic invention, in that, as the English critic Guy Brett says, “They allowed Dittborn to communicate beyond Chile without depending on the existence of an elaborate cultural infrastructure. [...] His pragmatism contained a polemic, an act of resistance. In overcoming deprivation he would also challenge privilege”.²³ Which is why he says that the ‘airmailness’ of his paintings lies in the folds, which enable them and are also evidence of the art process that produces them. “The limits imposed on my works are the same as the ones that games impose on themselves: the folds decisively mark and square up the surface of the works. It could be said that the rules of the airmail game – the folds – are visible (the rules of the game are visible). These limits allow the works to reach beyond the territorial, political and cultural limits in which they were produced.”²⁴ The other evidence of the journey lies in the screen-printed cardboard envelopes especially treated to contain the folded paintings, conveying not just information about the destination but also a series of texts about the painting inside. Exhibition of the envelopes provides information about the journeys, like a compass, together with some key texts for interpretation of the paintings inside.

A second point of approach to the work considers the material. The support of the *Airmail Paintings* has to be sufficiently light and flexible for a work of average dimensions to fit comfortably into an envelope, and strong enough to allow repeated folding without breaking after several journeys. The first paintings were made on brown wrapping paper, but after 1986 Dittborn began to use synthetic non-woven interlining, a material somewhere between paper and fabric. Since the mid 1990s, Dittborn has been using canvas, commercially known as cotton duck. The techniques vary with each work, but they generally involve procedures of dying, tacking, stitching, embroidery, printing, drawing, grafting and folding. Although they are called paintings, there are no layers of paint on the surface of the *Airmail Paintings*, as these would crack after repeated folding and unfolding. Dittborn’s paintings use dyes, which soak into to the horizontally positioned fabric, allowing the coloured liquid to spread and soak into the surface, creating growing patches of colour that are absorbed by the textile fibres: “In the end, they

do what the materials want”.²⁵ A variety of images are arranged on this painted ground, printed directly onto the canvas or another material (usually fine-weave cotton or satin fabrics), which are then cut out and stitched to the canvas.

“Rather than just aiming to make itself visible, Eugenio Dittborn’s work is unceasing in inviting us to read it, to make itself legible.”²⁶

Dittborn employs a wide range of imagery which is generally related to specific types of subject matter: travel accidents and interrupted routes – shipwreck, air disaster; wrapping as a vehicle for transition between two territories – the envelope, the cradle, the shroud; the human face; school drawing books; obsolete advertising; caricatures and other forms of drawing (by children or schizophrenics) which are not fully conscious and made almost involuntarily; historical prints, newspaper material, crime reports; the image of painters posing as painters. These elements are combined in different ways. Dittborn re-uses these elements as if they were letters, syllables or words to make hieroglyphic abbreviations or ideograms open to various interpretations, formally characterised by fragmentation, repetition, dialogue between similar elements and tension between dissimilar elements. The folds establish a visual grid, but do not perform the organisational function of a web. The works are composed through apparently arbitrary juxtaposition, superimposition, tension and association to establish a contradictory and/or complementary relationship with the folds.

Through its systematic repetition, Dittbornian iconography seems to form a “personal museum of obsessions”.²⁷ But Dittborn prefers to talk of a museum of “means and ends”.²⁸

“You could say that my museum contains. An excess of means and excess of ends. And, paradoxically, it is a small museum. I mention here just a few of these means and these ends, adding that several of these means are ends and vice-versa.

1. *The Poisonous Dust found in the Folds.*
2. *The Distances.*
3. *The Recipients.*
4. *The Senders.*
5. *Airmail in the era of Couriers.*
6. *Dyeing and its Incalculable Paths.*
7. *The Story of Cutting and Sewing.*
8. *The Envelopes, Womb, House and Tomb.*
9. *All Discredited Images and Any Text.*
10. *Deception and Disillusion: Departure and Arrival.”*

This exhibition opens in Porto Alegre during the first week of the *Biennial*; one week later, one of the *Airmail Paintings* will be sent with an education worker and educational material to three cultural

22. MERINO, Roberto. Op. cit., 1997, p. 27.

23. BRETT, Guy. “Dust Clouds”. In: *Mapa*. London: ICA, 1993.

24. Dialogue written by Adriana Valdés and Eugenio Dittborn, 1998.

25. DITTBORN, Eugenio. Op. cit., 2010, p. 14.

26. ORAMAS, Luis Pérez, “La lección de pintura de Eugenio Dittborn”. In: DITTBORN, Eugenio. Op. cit., 2005, p. 211.

27. Paraphrasing the Swiss curator Harald Szeemann.

28. Dittborn, *e-mail* to the author, February 2011.



Envelope de Pinturas Aeropostais endereçado a 8ª Bienal do Mercosul. 2011. Foto: Fábio Del Re.

centres in other towns in Rio Grande do Sul, highlighting the literally touring nature of Dittborn’s work and that the experience of an airmail painting is one of “seeing between two journeys”.²⁹ Dittborn travelled to the towns of Pelotas, Caxias do Sul and Bagé

and inserted texts and images into a new work intended for each of those towns. This new work will be separated into three parts, travelling to the respective places that inspired its imagery.³⁰

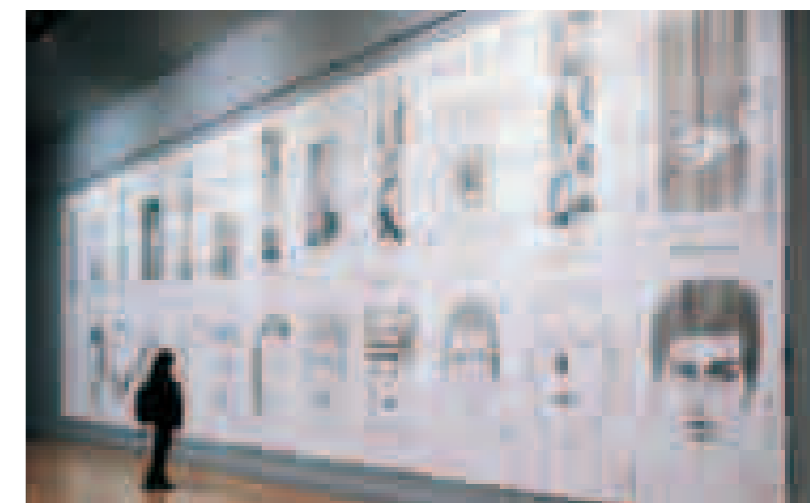
29. “Correcaminos VII”. In: DITTBORN, Eugenio. Op. cit., 2005, p. 102.

30. The *Airmail Paintings* exhibitions will be shown at Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho, Caxias do Sul; Espaço da Maya, Bagé; and Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Pelotas.



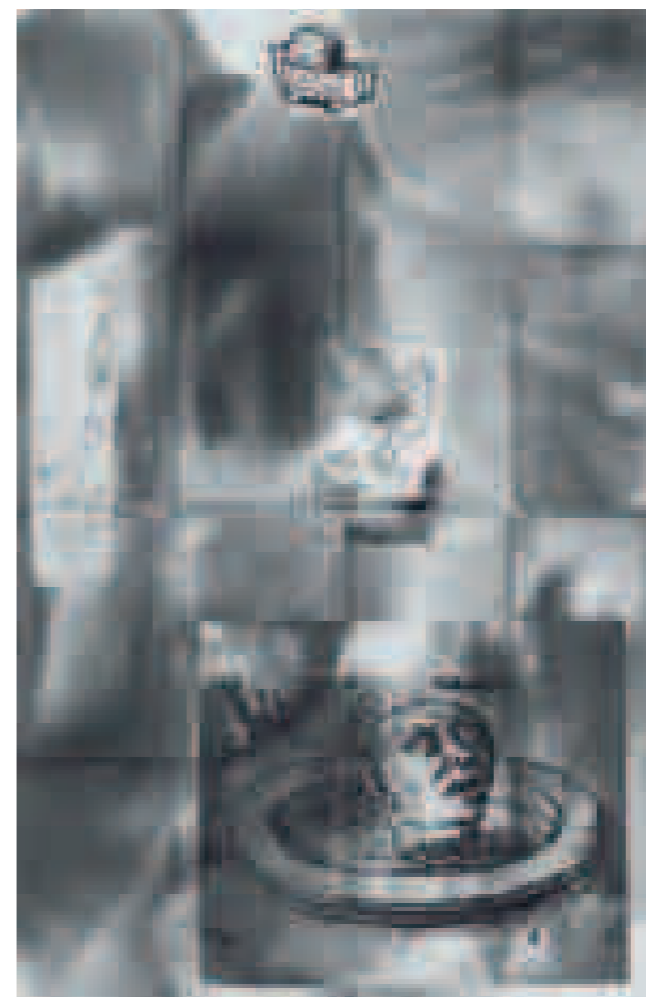
La cocina y la guerra [A cozinha e a guerra]. 1994. Tintura, alinhavo e fotoserigrafia sobre 24 módulos de tecido de algodão. 420 x 1680 cm. Cortesia do artista e de Alexander and Bonin, Nova York.

Todas as fotografias foram realizadas por Miguel Etchepare Maurice e Jorge Brantmayer.





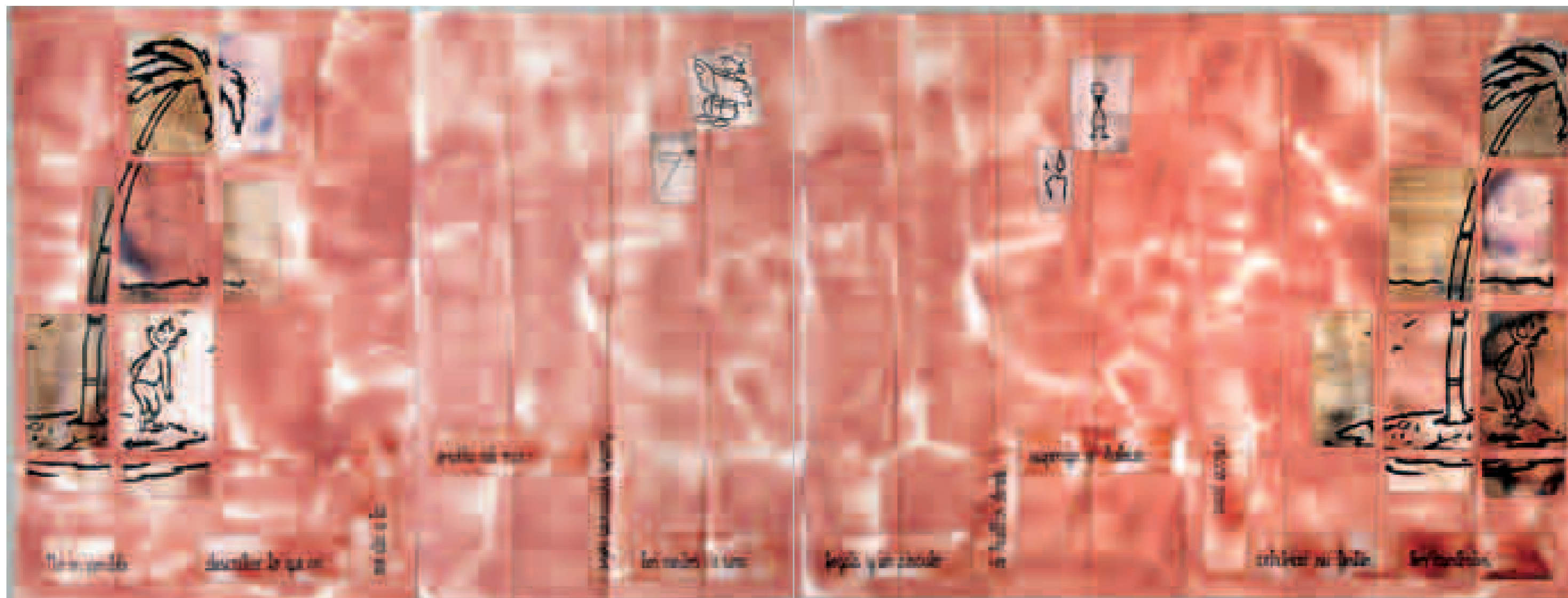
El cadáver, el tesoro [O cadáver, o tesouro]. 1991. Tintura, alinhavo, plumas e fotoserigrafia sobre 3 módulos de entretela. 350 x 280 cm. Cortesia do artista e de Alexander and Bonin, Nova York.



Corche [Cortiça]. 2004. Tintura, cetim, alinhavo e fotoserigrafia sobre lonita Duck. 210 x 140 cm. Cortesia do artista e de Alexander and Bonin, Nova York.



La XXVII Historia del Rostro (Lejía). 2004. Tintura, alinhavo e fotoserigrafia sobre lonita Duck. 420 x 980 cm. Cortesia do artista e de Alexander and Bonin, Nova York.



Absent feet [Pés ausentes], 2003. Tintura e fotoserigrafia sobre 4 módulos de lonita Duck. 210 x 560 cm. Cortesia do artista e de Alexander and Bonin, Nova York.



Altura del hueso [Altura ósea]. 2004. Tintura e fotoserigrafía sobre tecido. 210 x 280 cm. Coleção Tomas Dittborn.

O achado de Dittborn não era, de fato, descoberta alguma: dobrar um papel ou um gênero é a única coisa que se pode fazer para reduzir a sua superfície sem desgarrá-lo. Esse conhecimento, adquirido pelos homens durante o Neolítico na prática da conservação e da sepultura, respondia a uma prolongada busca no trabalho de Dittborn: marcas que atravessassem suas obras e se mantivessem heterogêneas. Essas marcas foram, de repente, as dobras. No final de 1983, a primeira pintura aerpostal alcançava o mundo.

Então, se dispersam ante a partida iminente. Ver uma pintura aerpostal é ver entre duas viagens.

no interior das quais se agitam espécies, marcas, substâncias e figuras que aspiram decididamente a atravessar o desastre que as circunda. Para tanto, concedem preponderância aos consertos sistemáticos, armazenando o estritamente necessário para, então, recomeçar.

como a casa do bosque contém, na noite, luz resplandecente. Como tumbas contém ossos brancos. Três foram, então, os envelopes: útero, casa e tumba.

Leves, móveis, frágeis e invulneráveis, recordam a deriva desses pequenos objetos de variada natureza que o oceano lança na margem: rolhas, penas, papéis, palitos, vértebras, trapos, pequenos fragmentos de borracha e plástico, que, depois de flutuar por longo tempo, indicam que haveria movimentos sem itinerário e que nós também teríamos chegado a eles sem mapa.

Longo tempo presos ali com alfinetes encontraram, ao serem enlaçados, posições definitivamente transitórias: enxertos têxteis que descontinuaram a superfície dos aerpostais.

se subtraem do quadro de cavalete, dali se diminuem para entrar manobrando e com um mínimo de pintura no correio. Quase nada. Só o estritamente necessário para atravessá-lo, sair do outro lado e exibir-se ali como desdobramento de escassos recursos variados.

Foi assim: através de redes globais feitas de segmentos infinitesimais e desmesurados, todos impalpáveis, as pinturas aerpostais praticaram a única forma radical de turismo: brincar sempre e em qualquer lugar de visita. Também aqui. Airmail Paintings Inc. fabricou, então, dois corpos que nunca se encontrariam: a. cartas em trânsito, e b. pinturas sem casa.

como cartas dobradas e são exibidas nos destinos como pinturas desdobradas. Voltam como cartas redobradas e não podem ser exibidas na origem porque está fora de alcance.

Ou os aerpostais são panos enviados pelo destinatário ao remetente para segurar sua cabeça sempre a ponto de cair?

Através delas, as pinturas mudam de tamanho e entram em envelopes como tesouros em cofres, crianças em sacos de dormir, pães no forno e cinzas na urna. A aerpostalidade das pinturas de Dittborn radica em suas dobras.

Em fazer passar um corpo por outro. Esse corpo, ao se desdobrar e se exibir aqui ou lá, mostrou, então, os indícios do seu outro. Dobras e envelopes foram os indícios do seu outro.

Circulam na escuridão de um envelope, na escuridão de um avião, na escuridão da noite. E a probabilidade de a Morte apresentar-se, de repente, ali, ensanguentando com o fio de sua foice a carne da senha.

Dittborn inventou as pinturas aerpostais por acidente. Levado, no começo de 1983, a dobrar quatro vezes um papel de empacotar de grandes dimensões, descobriu, ao desdobrá-lo, que estava quadriculado em função das dobras. As dobras são a marca registrada dos aerpostais que funcionam como balsas dobráveis e compartimentadas. Chegam os aerpostais e, neles, desdobrados e pendurados no muro, se concentram os olhos. Envelopes contêm pinturas aerpostais como mães prenhes contêm, nadando em líquido amniótico, filhos novatos. Pinturas aerpostais viajam através da rede internacional de correios como cartas dobradas e são exibidas nos destinos como pinturas desdobradas. As pinturas são, por acaso, cartas enviadas pelo remetente ao destinatário no presente sempre por vir? As pinturas aerpostais são segredos. Os aerpostais são *Papa-léguas VII* armas de dois gumes: cortada a cabeça do remetente, cortam a cabeça do destinatário. Para conquistar o Eugenio Dittborn, 1983-2009 (2011) mundo, num dia de 1983, em Santiago do Chile, se reuniram o Refém, o Desertor, o Vagabundo e o Naufrago e fundaram Airmail Paintings Inc. O projeto se propunha a encontrar uma saída para a pintura. Para o mundo. Abreviaturas hieroglíficas são essas figuras encontradas impressas na beira da página, em lados, confins e laterais de outras páginas. Por acaso, a história da pintura não é um livro de receitas de cozinha? Pedacos de gênero impregnados de tintura, depois secos e, então, serigrafados, foram cortados com tesoura e transladados ao suporte. Miniaturização dos procedimentos da pintura, os aerpostais são uma subtração pictórica. Os aerpostais mudaram de público, de céus, de rota, de envelope, de meridiano, de paralelo, de paradeiro, de linha aérea, de destino, de destinatário, de aeroporto, de itinerário, de hemisfério, de trajetória, de continente, de rumo, de domicílio.

E mudaram a pintura pela tintura.

Quebra-cabeças do destinatário:
a. Senhor, corte os envelopes
b. Senhor, desdobre os panos
c. Monte-os no muro como Lego, e
d. exiba-os como pinturas armadas.

Os elementos que entram na produção de um aerpostal são semelhantes aos que entram na elaboração de um pequeno banquete: nenhum deles se basta a si mesmo; nenhum deles está vivo ou morto; nenhum deles tem idade, peso específico nem tem estabelecido o seu alcance ou seus efeitos da sua posição no conjunto; nenhum deles é liso, áspero, brando ou aquoso; todos estão dispostos e disponíveis à espera de conexão para abandonar a inércia original e, caindo, fazer a obra.

A photograph of a museum gallery with a white octagonal overlay containing the word 'Continentes'. The gallery features a large display case on the right, a red canopy on the left, and a balcony with silhouettes of people in the background. The entire image is overlaid with a white geometric grid pattern.

Continentes

Continentes

Paola Santoscoy

Desde os tempos coloniais até o século XIX, *continente* foi a maneira de referir-se à região territorial que hoje é o estado do Rio Grande do Sul. *Continentes* aproveita a dupla acepção da palavra – a de território e a de aquilo que “contém outra coisa” – para estabelecer uma rede de vínculos de trabalho e colaboração temporária entre nove espaços independentes de América Latina.

Poderia se dizer que não existem características imóveis para aquilo que um espaço ou uma iniciativa independente poderiam representar. Em verdade, um espaço independente – alternativo, ou dirigido por artistas – é muitas coisas e, às vezes, muitas vozes ao mesmo tempo. Entretanto, é possível falar em um *modus operandi* comum, em algumas características essenciais que os definem e que os convertem em lugares de transformação para a crítica e o fazer artístico, assim como em centros gravitacionais para a comunidade da arte e do público interessado, dentro das cenas em que eles operam.

Os projetos autogerenciados têm um papel extremamente relevante, pois ativam relações entre comunidades e possibilitam projetos que muitas vezes não têm espaço dentro das estruturas institucionais e comerciais da arte. Na maior parte das vezes, tratam-se de iniciativas *por* e *para* artistas que procuram favorecer a experimentação, abrindo espaços de questionamento e discussão em torno das práticas artísticas e expositivas, de tal modo que funcionam como uma espécie de contraponto às instituições. Desenhar

um componente da *Bienal do Mercosul* em torno dessas iniciativas significou, também, abrir um espaço de diálogo dentro da curadoria e facilitar uma plataforma para que esses intercâmbios sejam construídos ligados à nossa programação, mas com independência conceitual e temática.

Traçar uma brevíssima genealogia do surgimento desses projetos pode ser útil para vê-los à luz de contextos e de momentos históricos concretos. O cenário atual é muito diferente do dos anos 1960 e 1970, quando esse tipo de projeto surgiu no continente; e também é diferente ao dos anos 1980 e 1990, quando floresceram como estratégias de produção em muitos outros países e latitudes. Esse tipo de espaço é gerado como forma de crítica e de rejeição à instituição, como uma manifestação diante da falta de debate público e como uma forma de apresentar alternativas diante da ausência de espaços de diálogo, exposição, publicação e, até, de políticas de estímulo. A busca de autonomia e a intenção de operar como uma alternativa aos esquemas já estabelecidos estão, necessariamente, acompanhadas pelo interesse de criar “espaços de visibilidade” e potencializar a visualização da arte contemporânea e das ideias produzidas numa região. Nas palavras de Michèle Faguet, “aquilo que resulta em uma alternativa de ação num contexto particular pode ser uma condição inexorável em outro”.¹

Nos anos 1980, o canadense A. A. Bronson – artista, gestor cultural e membro fundador de *General Idea* – encarregou-

se de documentar num texto a cena canadense, exemplo paradigmático dentro desse âmbito, que, durante os anos 1960 e 1970, foi desenvolvido de forma importante e sustentado em projetos de espaços de exposição, publicações e circulação, dirigidos por artistas motivados pelo interesse de não permanecer à sombra de Nova York como centro de arte e de criar uma identidade própria para se posicionar no mapa. De forma tal que, aquilo que o autor chamou de um período único na história da arte canadense através das redes de produção e intercâmbio que foram criadas fora do âmbito institucional e comercial deveu-se, em grande parte, às diversas formas de responder a uma situação política e geográfica particular.²

Hoje podemos dizer o mesmo dos espaços autogestionados na América Latina, onde sua existência é relativamente recente, com a particularidade de se tratarem de iniciativas ligadas a projetos individuais e coletivos, a fim de superar brechas referenciais e vazios criados por situações políticas e de crise nesses contextos. Portanto, a partir das particularidades de cada caso, os espaços independentes tomam distintas formas na sua busca por encontrar possibilidades de ação, alimentadas por um crescente interesse nas práticas curatoriais por parte das novas gerações. As formas de autossustentação são muito diversas e vão dos métodos usuais de organização de eventos e festas para arrecadar fundos até leilões e estratégias de mercado, ao passo que as bolsas oferecidas por ministérios de cultura e organizações internacionais talvez sejam os incentivos que mais permitem a continuidade do programa.

Em contextos como o do México – do qual posso falar a partir da experiência de ter feito parte da *La panadería* [A padaria] (1994/2002) em seus últimos anos – é interessante ver como mudanças nas políticas institucionais e o desenvolvimento das plataformas de produção de arte, fazem com que os processos artísticos e as gestões independentes também se transformem. Atualmente, algo que caracteriza muitos projetos que fazem parte da seleção para esta edição da *Bienal do Mercosul* é o interesse nas residências artísticas, algo que não é mais do que o reflexo de uma comunicação ativa de intercâmbio entre as diferentes cidades, propiciada pelo maior fluxo de artistas e curadores, assim como pelas redes sociais. Ao mesmo tempo, a profissionalização desses espaços também gerou, em alguns pontos, estruturas de colaboração mais próximas às

instituições dentro e fora dos seus países, centrando-se em questões tanto expositivas como pedagógicas.

Continentes está inspirado no projeto *Espacios anfitriones* [Espaços anfitriões], realizado no Encontro Internacional de Medellín de 2007 (MDE07), do qual José Roca foi cocurador. A experiência desse projeto e suas ressonâncias dentro e fora da Colômbia foram o ponto de partida para propor algo similar no contexto desta *Bienal*, que tem a América Latina como eixo geográfico central. A premissa de *Continentes* consiste no seguinte: durante os meses de setembro e outubro, três espaços ativos em distintas cidades do Rio Grande do Sul cedem seus locais físicos para seis outros espaços que vêm de fora, colocando à disposição sua estrutura de trabalho para criar uma situação de colaboração com os convidados. Por sua parte, o visitante vai permanecer nessas cidades por um período de três semanas, desenvolvendo projetos artísticos, exposições e atividades de diversas índoles durante sua estadia. As três cidades em que o projeto será realizado são: Porto Alegre, Santa Maria e Caxias do Sul.

Porto Alegre: *Atelier Subterránea* recebe *ceroinspiración* (Quito, Equador) e *Diablo Rosso* (Cidade do Panamá, Panamá).

Santa Maria: *Sala Dobradiça* recebe *Planta Alta* (Assunção, Paraguai) e *Batiscafo / Proyecto Circo* (Havana, Cuba).

Caxias do Sul: *Núcleo de Artes Visuais* (NAVI) recebe *lugar a dudas* (Cali, Colômbia) e *KIOSKO galería* (Santa Cruz de la Sierra, Bolívia).

Com exceção do NAVI, em Caxias do Sul, e Batiscafo, em Havana, que estão em funcionamento desde 1988 e 1997 respectivamente, o resto dos espaços que participam são de formação relativamente recente (de 2005 em diante). A história desses espaços está acompanhada pela criação de um número maior de outros espaços em vários países da América Latina, que junto com redes de intercâmbio (como: *Residências em Rede*, uma plataforma de residências artísticas autogestionadas na América Latina; *Triangle Network*, uma rede internacional de projetos independentes; ou *Arts Collaborative*, uma rede de apoio a iniciativas independentes na América, Ásia e África, organizada por fundações europeias) vêm transformando e mobilizando muitas das cenas de arte.

1. FAGUET, Michèle. “Marginalmente exitoso: un cuento corto sobre dos espacios alternativos”, 39 Salón Nacional de Artistas, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004. www.michiacevedo.blogspot.com/2010/05/marginalmente-exitoso-un-cuento-corto.html

2. BRONSON, A. A. “The Humiliation of the Bureaucrat: artist-run centres as museums by artists”. In: *Museums By Artists*. Toronto: Art Metropole, 1983. www.goodreads.ca/aabronson.

As propostas que estão sendo geradas seguem diversos rumos, mas todas consideram o convite como possibilidade de estender seu campo de ação a outros contextos e de desenvolver projetos em colaboração, como obras *in situ*, debates, publicações, projeções de vídeo e exposições. São colaborações que aproveitarão o imediatismo que caracteriza a natureza desses espaços, reagindo a um novo contexto, para compartilhar estratégias de trabalho e criar uma experiência baseada no convívio com a população e com a exploração dessas cidades.

Os espaços independentes existem além dos espaços físicos – e as pessoas envolvidas são o eixo dessas atividades nos cenários em que se mobilizam. É interesante ver como a mostra *Continents* consegue elucidar, nesse conjunto de espaços convidados, as múltiples formas que hoje adquieren os projetos – todos autogestionados e todos com una individualidade marcada pelo contexto do qual provêm –, as comunidades artísticas às que aderem e as situações históricas e de trabalho que cada um deles enfrenta.

Continents

Durante tiempos coloniales y hasta el siglo XIX, Continente fue la manera de referirse a la región territorial que hoy en día es el estado de Rio Grande do Sul, al sur de Brasil. *Continents* aprovecha la doble acepción de la palabra – la del territorio, y aquello que “contiene otra cosa” – para establecer una red de vínculos de trabajo y colaboración temporal entre nueve espacios independientes de América Latina.

Puede decirse que no existen lineamientos inamovibles para aquello que un espacio o una iniciativa independiente puedan ser. En realidad, un espacio independiente – alternativo, o manejado por artistas – es muchas cosas, y en ocasiones muchas voces, a la vez. Sin embargo, sí puede hablarse de un *modus operandi* en común, de algunas características esenciales que los definen y que los convierten en lugares de transformación para la crítica y el quehacer artístico, así como en centros gravitacionales para la comunidad artística y público interesado dentro de las escenas artísticas en las que éstos operan.

Los proyectos autogestionados juegan un rol sumamente relevante pues activan relaciones entre comunidades y posibilitan proyectos que muchas veces no tienen cabida dentro de las estructuras institucionales y comerciales del arte. En su mayoría se trata de iniciativas “por y para los artistas” que buscan favorecer la

experimentación, abriendo espacios de cuestionamiento y discusión alrededor de las prácticas artísticas y expositivas, de tal modo que funcionan como una suerte de contrapunto a las instituciones. Diseñar un componente de la *Bienal del Mercosur* alrededor de estas iniciativas, significó también abrir un espacio de diálogo dentro de la curaduría, y facilitar una plataforma para que estos intercambios tomen forma de manera ligada a nuestra programación, pero independiente conceptual y temáticamente.

Trazar una brevísima genealogía alrededor del surgimiento de estos proyectos puede ser útil para verlos a la luz de contextos y de momentos históricos concretos, pues el escenario de hoy día es muy distinto al de los años sesenta y setenta en donde éstos surgen en el continente, y también al de los ochenta y noventa donde florecen como estrategias de producción en muchos otros países y latitudes. Este tipo de espacios se generan como una forma de crítica y de rechazo a la institución, como una enunciación ante la falta de debate público, y como una manera de presentar alternativas ante la ausencia de espacios de diálogo, exhibición y publicación, o bien de políticas de estímulo. La búsqueda de autonomía, la intención de operar como una alternativa a los esquemas ya establecidos, va necesariamente acompañada por el interés de crear “espacios de visibilidad” y potenciar la visibilización del arte contemporáneo y las ideas producidas en una región. En palabras de Michèle Faguet, “lo que resulta una alternativa de acción en un contexto particular, puede ser una condición ineludible en otro”.³

En los años 1980, el canadiense AA Bronson – artista, gestor cultural y miembro fundador de *General Idea* – se encargó de documentar en un texto la escena canadiense, ejemplo paradigmático dentro de este ámbito, que durante los años sesenta y setenta se desarrolló de forma importante sustentada en proyectos de espacios de exhibición, publicaciones y circulación manejados por artistas; motivados por el interés de no permanecer a la sombra de Nueva York como centro de arte y de crear una identidad propia para colocarse en el mapa. De tal manera que lo que él llamó un período único en la historia del arte canadiense por las redes de producción e intercambio que se crearon fuera del ámbito institucional y comercial, se debió en gran medida a las distintas maneras de responder a una situación política y geográfica particular.⁴

Lo mismo puede decirse hoy día de los espacios autogestionados en América Latina, en donde su existencia es relativamente reciente, con la particularidad de tratarse de iniciativas que van de la mano a proyectos individuales y colectivos por salvar brechas referenciales y vacíos creados por situaciones políticas y de crisis en estos contextos. Por lo tanto, a partir de las particularidades de cada contexto los espacios independientes toman distintas formas en su búsqueda por encontrar posibilidades de acción, y están alimentadas por un creciente interés de las nuevas generaciones por las prácticas curatoriales. Las maneras de auto sustentación son muy diversas y van desde los métodos usuales de organización de eventos y fiestas para recaudar fondos, hasta subastas y estrategias de mercado, siendo las becas otorgadas por ministerios de cultura

y organizaciones internacionales tal vez las que les permiten mayor continuidad en la programación.

En contextos como México, del que puedo hablar desde la experiencia de haber sido parte de *La Panadería* (1994/2002) en sus últimos años, es interesante ver cómo al cambiar las políticas institucionales y desarrollarse las plataformas de producción artística, eso hace que los procesos artísticos y las gestiones independientes también se trasformen. En la actualidad, algo que caracteriza a muchos de los proyectos que forman parte de esta selección para la *Bienal del Mercosur* es su interés por las residencias artísticas, algo que no es otra cosa que el reflejo de una comunicación activa de intercambio entre las diferentes ciudades, propiciada por el mayor flujo de artistas y curadores, así como por las redes sociales. Aunado a esto, la profesionalización de estos espacios también ha generado en algunos sitios estructuras de colaboración más cercanas con instituciones dentro y fuera de los países, centrándose en cuestiones tanto expositivas como pedagógicas.

Continents está inspirado en el proyecto *Espacios Anfitriones* puesto en práctica en el Encuentro Internacional de Medellín de 2007 (MDE07), del que José Roca fue co-curador. La experiencia de este proyecto y sus resonancias dentro y fuera de Colombia fueron el punto de partida para proponer algo similar en este otro contexto, con América Latina como eje central geográfico. La premisa de *Continents* consiste en lo siguiente: durante los meses de septiembre y octubre, tres espacios activos en distintas ciudades de Rio Grande do Sul ceden sus espacios a seis otros que vienen de fuera, y ponen a disposición su estructura de trabajo para crear una situación de colaboración con los invitados. Por su parte, quienes visitan se establecen en estas ciudades por un lapso de tres semanas desarrollando proyectos artísticos, exposiciones y actividades de diversa índole durante sus estancias. Las tres ciudades donde esto se está llevando a cabo son Porto Alegre, Santa María y Caxias do Sul.

Porto Alegre: *Atelier Subterránea* recibe a *ceroinspiración* (Quito, Ecuador) y a *Diablo Rosso* (Ciudad de Panamá, Panamá).

Santa María: *Sala Dobradiça* recibe a *Planta Alta* (Asunción, Paraguay) y a *Batiscafo / Proyecto Circo* (La Habana, Cuba).

Caxias do Sul: *NAVI* recibe a *lugar a dudas* (Cali, Colombia) y a *KIOSKO galería* (Santa Cruz de la Sierra, Bolivia).

A excepción del Núcleo de Artes Visuales en Caxias do Sul (NAVI) y Batiscafo en la Habana, que se encuentran en funcionamiento desde 1988 y 1997 respectivamente, el resto de los espacios participantes son de formación relativamente reciente; de 2005 en adelante. La historia de estos espacios está acompañada por un número mayor de éstos en otros países de América Latina, que junto con redes de intercambio como *Residencias en Red*, una plataforma de residencias artísticas autogestionadas en Iberoamérica, *Triangle Network*, una red internacional de proyectos independientes, o *Arts Collaborative*, una red de apoyo a iniciativas independientes en América, Asia y África organizada por fundaciones europeas, han transformado y movilizado muchas de las escenas de arte.

Lo que ocurrirá en cada uno de estos intercambios es en este punto meramente especulativo pues no será hasta la estancia de estos espacios en estas tres ciudades que los proyectos se desarrollen. Las propuestas que se están gestando han tomado distintos rumbos pero todas consideran esta invitación como una

posibilidad de extender su campo de acción a otros contextos y de desarrollar proyectos en colaboración como obras *in situ*, pláticas, publicaciones, proyecciones de video, y exposiciones. Estas son colaboraciones que se valdrán de la inmediatez que caracteriza la naturaleza de estos espacios, reaccionando a un nuevo contexto para compartir estrategias de trabajo y crear una experiencia a partir de la convivencia y la exploración de estas ciudades.

Los espacios independientes existen más allá de los espacios físicos y las escenas en que se mueven, son las personas involucradas quienes son el eje de estas actividades. Nos interesa cómo en este conjunto de espacios invitados a *Continents* es posible dilucidar las múltiples formas que toman hoy en día estos proyectos, todos autogestionados, más todos con una individualidad marcada por el contexto del que provienen, las comunidades artísticas a las que adhieren y las situaciones históricas y de trabajo a las que cada uno se enfrenta.

Continents

From colonial times until the 19th century, *continent* was a term used to refer to the territorial region that is today the state of Rio Grande do Sul. *Continents* makes use of the double meaning of the term in Latin languages – as territory and as something “containing something else” – to establish a network of working connections and temporary collaboration between nine independent art spaces in Latin America.

It could be said that there are no fixed characteristics for what an independent space or initiative might represent. An independent space – alternative, or run by artists – is actually many things and sometimes many voices at the same time. But it is possible to talk about a common *modus operandi*, some essential characteristics which define them and make them into places of transformation for art practice and criticism, and also gravitational centres for the art community and the general public within the settings in which they operate.

Self-managed projects play a very significant role in activating relationships between communities and enabling projects that often find no space within the institutional or commercial art structures. In the most part these are initiatives *by* and *for* artists which tend to favour experimentation and create space for questioning and discussing art and exhibition practices, so that they operate as a kind of counterpoint to the institutions. To devise a component of the *Mercosul Biennial* around these initiatives has also meant creating a space for dialogue amongst the curators and facilitating a platform for these exchanges to be constructed in connection with our programme, but with their own conceptual and thematic independence.

It might be useful to outline a brief genealogy of the emergence of these projects in relation to specific contexts and historical periods. The art scene today is very different from the 1960s and 1970s, when this kind of project began to appear on this continent; it is also different from the 1980s and 1990s, when they flourished as production strategies in many other countries and latitudes. This

3. FAGUET, Michèle. “Marginalmente exitoso: un cuento corto sobre dos espacios alternativos”, 39 Salón Nacional de Artistas, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004. www.michiacevedo.blogspot.com/2010/05/marginalmente-exitoso-un-cuento-corto.html.

4. BRONSON, A. A. “The Humiliation of the Bureaucrat: artist-run centres as museums by artists”. In: *Museums By Artists*. Toronto: Art Metropole, 1983. www.goodreads.ca/aabronson.

kind of space is created as a form of criticism and rejection of the institution, as a demonstration against a lack of public debate and as a way of introducing alternatives to the absence of spaces of dialogue, exhibition, publication and even policies for stimulation. The search for autonomy and the aim of operating as an alternative to the established systems are necessarily accompanied by an interest in creating "spaces of visibility" and enhancing the visibility of the contemporary art and ideas produced in a region. In the words of Michèle Faguet, "what results in one alternative of action in a particular context can be an inevitable condition in another"⁵

In the 1980s, A. A. Bronson, the Canadian artist, cultural administrator and founder member of *General Idea* – a paradigmatic example in this field, documented the important developments of the 1960s and 70s in Canada supported by projects for exhibition spaces, publications and circulation run by artists who were concerned to come out from the shadow of New York as a centre for art and create their own identity to put themselves on the map. What the author called a unique period in Canadian art history, with networks of production and exchange created outside the institutional and commercial frameworks, was largely due to the various ways of responding to a particular political and geographical situation.⁶

The same can be said today about self-run spaces in Latin America, where their existence is relatively recent, with a particular feature of being initiatives connected to individual and group projects aiming at overcoming gaps created by political situations and crises in those contexts. The particular features of each case have led to independent spaces taking distinct forms in their search to find possibilities for action, fed by a growing interest in curatorial practices on the part of new generations. The forms of self-support are very varied, ranging from the usual methods of organising events and parties to attract funding, to auctions and market strategies, to the extent that grants offered by ministries of culture and international organisations may be the incentives offering best continuity to the programmes.

In the context of Mexico – which I can speak about based on my experience as part of *La panadería* [The bakery] (1994/2002) during its final years – it is interesting to see how changes in institutional policies and the development of art production platforms have also led to changes in art processes and independent management. One feature that nowadays characterises many projects selected for this edition of the *Mercosul Biennial* is an interest in artist's residencies, which is none other than a reflection of active communication and exchange between different cities, brought about by the greater flow of artists and curators, together with social networks. At the same time, the professionalization of these spaces has also at some levels generated structures for closer collaboration with institutions inside and outside their countries, centred on issues of both education and exhibition.

Continentes is inspired by the *Espacios anfitriones* [Host spaces] project organised at the 2007 Encontro Internacional de Medellín

(MDE07), which was co-curated by José Roca. The experience of this project and its resonance both inside and outside Colombia were the starting points for proposing something along similar lines in the context of this Biennial, which uses Latin America as its central geographical axis. The basic idea of *Continentes* involves three active places in different Rio Grande do Sul cities lending their spaces to six other organisations from abroad during the months of September and October, and offering their working structure to provide conditions for collaboration with the visitors. The visiting artists in those cities will in turn develop a series of art projects, exhibitions and activities during a three-week period. The cities involved are Porto Alegre, Santa Maria and Caxias do Sul.

Porto Alegre: *Atelier Subterrânea* will host *ceroinspiración* (Quito, Ecuador) and *Diablo Rosso* (Panama City, Panama).

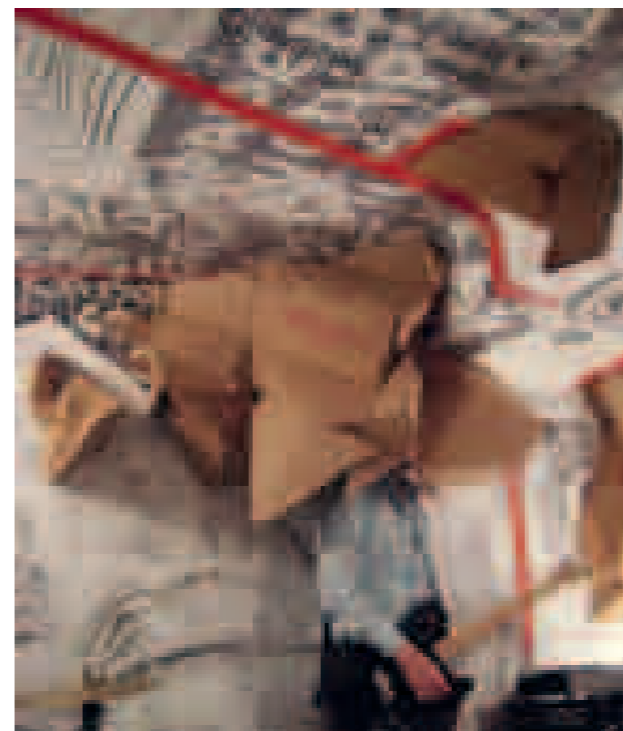
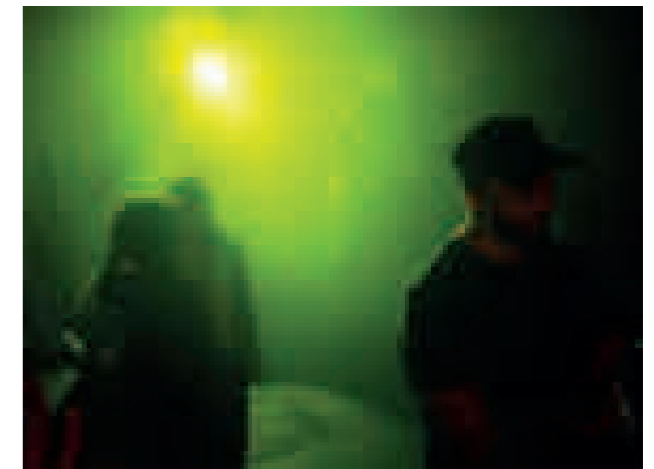
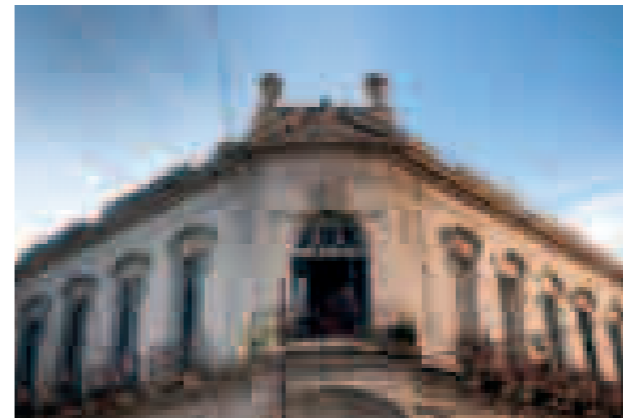
Santa Maria: *Sala Dobradiça* will host *Planta Alta* (Asuncion, Paraguay) and *Batiscafo / Proyecto Circo* (Havana, Cuba).

Caxias do Sul: *Nucleus of Visual Arts* (NAVI) will host *lugar a dudas* (Cali, Colombia) and *KIOSKO galería* (Santa Cruz da Sierra, Bolivia).

With the exception of NAVI in Caxias do Sul and Batiscafo in Havana, which have been in operation since 1988 and 1997 respectively, the other participating spaces were formed relatively recently (since 2005). The history of these spaces is accompanied by the creation of a larger number of other spaces in several Latin American countries, which together with exchange networks (such as: *Residências em Rede*, a self-run artists' residency programme in Latin America; *Triangle Network*, an international independent projects network; or *Arts Collaborative*, a support network for independent initiatives in America, Asia and Africa, organised by European foundations) have been transforming and mobilising many art scenes.

The proposals generated follow various directions, but they have all considered the invitation as a possibility of extending their field of action into other contexts and developing collaborative projects, such as *in situ* works, debates, publications, video projections and exhibitions. These are collaborations which take advantage of the characteristic immediacy of these spaces, reacting to a new context to share working strategies and create an experience based on interaction with the population and exploration of these cities.

The independent spaces exist beyond the physical spaces – and the people involved form the axis of these activities in the settings in which they work. It is interesting to see how the *Continentes* exhibition manages, within this set of invited spaces, to illuminate the various forms the projects take today – all of them self run and each with individual features marked by the context they come from –, the art communities connected to them and the historical and working conditions faced by each of them.



5. FAGUET, Michèle. "Marginalmente exitoso: un cuento corto sobre dos espacios alternativos", 39 Salón Nacional de Artistas, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004. www.michiaivedo.blogspot.com/2010/05/marginalmente-exitoso-un-cuento-corto.html.

6. BRONSON, A. A. "The Humiliation of the Bureaucrat: artist-run centres as museums by artists", in *Museums By Artists*. Toronto: Art Metropole, 1983. www.goodreads.ca/aabronson.

Atelier Subterrânea

Av. Independência, 745, subsolo. Porto Alegre, Brasil.



www.subterranea.art.br

Fundado em 2006, o *Atelier Subterrânea* surge como um espaço independente, dedicado às artes visuais. Atualmente, é constituído por seis artistas. Além de ser o lugar de trabalho dos artistas que o integram, também é um espaço aberto ao trânsito e ao diálogo de pessoas interessadas em arte.

A proposta do *Atelier Subterrânea* é auxiliar artistas contemporâneos na execução de projetos artísticos, através da concessão do espaço físico de seu local para a realização de mostras, cursos e diversos eventos, como conferências,

diálogos, lançamentos de livros e outras atividades de experimentação artística. Seu *site* funciona também como um espaço virtual aberto para a publicação de escritos de artistas, textos críticos e teóricos sobre arte, assim como para a documentação de eventos relacionados às artes visuais.

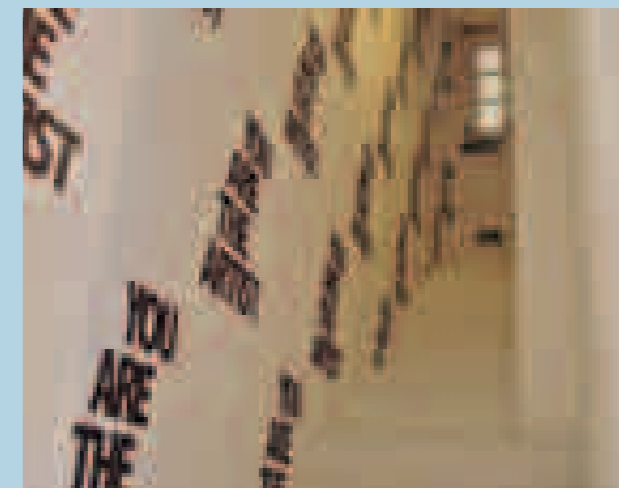
São integrantes do *Atelier Subterrânea*: Aduany Zimovski, Gabriel Netto, Guilherme Dable, James Zortéa, Lilian Maus e Túlio Pinto.

ceroinspiración

Quito, Equador.

É um espaço independente de exposição, produção e residências curtas para pesquisa e criação. Seu objetivo, através da gestão do que chamam de colégio curatorial, é ser um aglutinador da produção artística local, ao mesmo tempo em que busca ser uma ponte com plataformas e movimentos artísticos internacionais. Desde a sua fundação, em 2009, situa-se no bairro Floresta, da cidade de Quito.

O *ceroinspiración* produz exposições, organiza oficinas, cursos e encontros e realiza consultorias e produções culturais para outras instituições. Além disso, organiza: séries de “conversatórios” sobre assuntos de arte e ciências sociais, sob o nome de *Remedios caseros* [Remédios caseiros]; um programa de *Intervenciones sonoras* [Intervenções sonoras], organizado em colaboração com o Centro Experimental Oído Salvaje [Ouvindo selvagem]; *El levantamiento de la floresta* [O levantamento da floresta], uma plataforma de trabalho com a comunidade e gestores sociais, que busca projetar o olhar de seu entorno para o futuro; e o programa *Cero en conducta* [Zero de conduta], que propõe uma série de aulas, cursos e oficinas, em formato de cátedra aberta, sobre temas de arte, literatura e estudos



www.ceroinspiracion.org

culturais. Tudo com o fim de gerar um espaço de diálogo e reflexão discursiva em torno das visualidades e sonoridades artísticas.

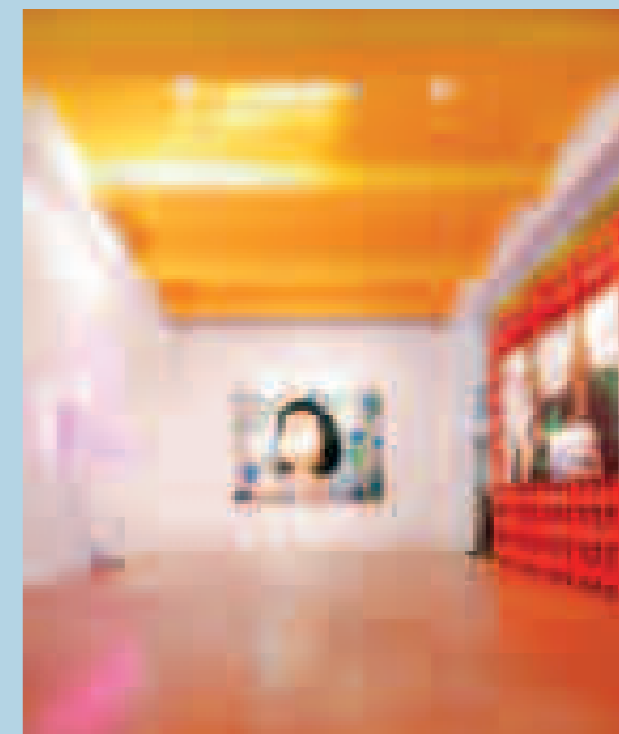
São integrantes do *ceroinspiración*: María del Carmen Carrión, María Rosa Jijón, Fabiano Kueva e Ana Rodríguez.

Artista convidado: Wilson Díaz.

Diablo Rosso

Cidade do Panamá, Panamá.

Diablo Rosso, situado no *Casco Viejo* da Cidade do Panamá, é um espaço de reflexão criativa cujos integrantes são artistas provenientes de múltiplas disciplinas: dança, artes visuais, curadoria, arquitetura e desenho. Foi fundado em 2006 como uma pequena loja de diversos objetos de vanguarda; depois de cinco anos, converteu-se em um dos espaços mais inovadores de artistas emergentes da região. Procura fortalecer e estimular mentes jovens para quebrar os modelos e para pensar de forma independente. Além disso, incentiva o público a adentrar-se na arte e na cultura contemporâneas. *Diablo Rosso* tem um interesse particular em refletir sobre os modelos expositivos e de circulação da arte, algo que se torna evidente na sua estrutura. A galeria de arte inaugura exposições todos os meses, e seu restaurante, *El Pony Rosso*, é um espaço criativo para encontros e conferências de todo tipo, enquanto a sua boutique está repleta de objetos de jovens desenhistas independentes, locais e internacionais. São integrantes do *Diablo Rosso*: Analida Galindo, Carlos Ucar, Miky Fábrega, Johann Wolfshoorn e Rafa Arrocha.



www.diablorosso.com

Atelier Subterrânea

Fundado en 2006, *Atelier Subterrânea* surge como un espacio independiente dedicado a las artes visuales en la ciudad de Porto Alegre. Actualmente está integrado por seis artistas. Además de ser el lugar de trabajo de los artistas que lo integran, también es un espacio abierto al tránsito y el diálogo de personas interesadas en el arte.

La propuesta de Atelier Subterrânea es auxiliar a artistas contemporáneos en la ejecución de proyectos artísticos a través de la concesión del espacio físico de su local para la realización de muestras, cursos y diversos eventos como conferencias, diálogos, lanzamientos de libros y otras actividades de experimentación artística. Su sitio de internet funciona también como un espacio virtual abierto para la publicación de escritos de artistas, textos críticos y teóricos sobre arte, así como para la documentación de eventos relacionados a las artes visuales.

Atelier Subterrânea lo integran: Aduany Zimovski, Gabriel Netto, Guilherme Dable, James Zortéa, Lilian Maus y Túlio Pinto.
www.subterranea.art.br

ceroinspiración

Es un espacio independiente de exhibición, producción y residencias cortas para la investigación y creación. Su objetivo, a través de la gestión de lo que llaman un colegio curatorial, es ser un aglutinador de la producción artística local, a la vez que busca ser un puente con plataformas y movimientos artísticos internacionales. Desde su fundación en el 2009, reside en el barrio La Floresta de la ciudad de Quito.

ceroinspiración produce exposiciones, organiza talleres, cursos y charlas, y realiza consultorías y producciones culturales para otras instituciones. Además de eso organiza también series de ‘conversatorios’ sobre temas de arte y ciencias sociales bajo el nombre de *Remedios Caseros*, un programa de *Intervenciones Sonoras* organizado en colaboración con el Centro Experimental Oído Salvaje; *El Levantamiento de la Floresta*, una plataforma de trabajo con la comunidad y los gestores sociales que busca proyectar la mirada de su entorno hacia el futuro y el programa *Cero en Conducta* que propone una serie de clases, cursos y talleres en formato de cátedra abierta, sobre temas de arte, literatura y estudios culturales. Todo esto con el fin de generar un espacio de diálogo y reflexión discursiva en torno a las visualidades y sonoridades artísticas.

ceroinspiración lo integran: María del Carmen Carrión, María Rosa Jijón, Fabiano Kueva y Ana Rodríguez.

Artista invitado: Wilson Díaz.

www.ceroinspiracion.org

Diablo Rosso

Diablo Rosso es un espacio de reflexión creativa integrado por un grupo de artistas provenientes de múltiples disciplinas – danza, artes visuales, curaduría, arquitectura, diseño –, situado en el Casco Viejo de la ciudad de Panamá. Se fundó en el 2006 como una pequeña tienda de distintos objetos de vanguardia y después de cinco años se ha convertido en uno de los espacios

más innovadores de artistas emergentes de toda la región. Busca empoderar y estimular a mentes jóvenes para romper los moldes y pensar independientemente, e incentiva al público a adentrarse en el arte y en la cultura contemporáneas.

Diablo Rosso tiene un interés particular por reflexionar sobre los modelos expositivos y de circulación del arte, algo que se hace evidente en su estructura. La galería de arte inaugura exposiciones todos los meses, y su restaurante “El Pony Rosso” es un espacio creativo para encuentros y conferencias de todo tipo, mientras que su boutique está llena de objetos de jóvenes diseñadores independientes, locales e internacionales.

Diablo Rosso lo integran: Analida Galindo, Carlos Ucar, Miky Fábrega, Johann Wolfshoon y Rafa Arrocha.

www.diablorosso.com

Atelier Subterrânea

Atelier Subterrânea emerged as an independent art space in 2006. It currently operates with six artists. Besides being the workspace for each of the artists it is also a space open to people and dialogue with those interested in art.

Atelier Subterrânea aims to assist contemporary artists in carrying out art projects by providing a space for exhibitions, courses and events such as lectures, talks, book launches and other experimental art activities. Its website also operates as a virtual space for the publication of artists’ writings, critical and theoretical texts on art and also for documentation of events related to the visual arts.

Atelier Subterrânea is formed by Aduany Zimovski, Gabriel Netto, Guilherme Dable, James Zortéa, Lilian Maus and Túlio Pinto.

www.subterranea.art.br

ceroinspiración

ceroinspiración is an independent space for exhibitions, production and short residences for research and creation. Run under a system called a curatorial college, it aims to be a space for bringing together local art production as well as seeking to form a bridge with international art platforms and movements. It has been located in the Floresta district of Quito since its foundation in 2009.

ceroinspiración produces exhibitions, organises workshops, courses and meetings and provides consultancy and cultural production for other institutions. It also organises a series of “conversatories” on the arts and social sciences called *Remedios caseros* [Home remedies]; a programme of *Intervenciones sonoras* [Sound interventions], organised in collaboration with the Centro Experimental Oído Salvaje [Savage Ear Experimental Centre]; *El levantamiento de la floresta* [Forest survey], a working platform with the community and social agents that seeks to turn attention to its surroundings for the future; the *Cero en conducta* [No marks for conduct] programme, which proposes a series of open classes, courses and workshops about art topics, literature and cultural studies. The whole purpose is to create a space for dialogue and discursive reflection on visual and audio art.



Tove Sahlin & Dag Andersson. 2010. Performance Rosas e Feijões. Cortesía de Diablo Rosso.

ceroinspiración is formed by María del Carmen Carrión, María Rosa Jijón, Fabiano Kueva and Ana Rodríguez.

Guest artist: Wilson Díaz

www.ceroinspiracion.org

Diablo Rosso

Diablo Rosso, is based in *Casco Viejo* in Panama City, and is a space for creative reflection involving artists from various art forms: dance, visual art, curatorship, architecture and design. It was founded in 2006 in a small shop of avant-garde objects, and after five years had become one of the most innovative spaces of emerging artists in the region. It seeks to strengthen and stimulate young minds to break with established patterns and think independently, and

also encourages the public to engage with contemporary art and culture. *Diablo Rosso* is particularly interested in reflecting on the forms of exhibition and circulation of art, which is something that has become evident in its structure. The art gallery opens exhibitions every month, and its restaurant, *El Pony Rosso*, is a creative space for all kinds of meetings and conferences, while its shop is filled with objects by local and international independent young designers.

Diablo Rosso is formed by Analida Galindo, Carlos Ucar, Miky Fábrega, Johann Wolfshoon and Rafa Arrocha.

www.diablorosso.com

Sala Dobradiça

Rua Serafim Valandro, 643. Santa Maria, Brasil.



www.saladobradica.blogspot.com

A *Sala Dobradiça* é composta por um grupo de artistas e produtores culturais que projeta e viabiliza exposições e eventos de artistas tanto da Região Sul como de outras localidades do Brasil e do exterior. Seus interesses estão dirigidos às práticas que condicionam o espaço como fundamento poético às soluções visuais *in situ* ou *site-specific*, assim como aos modelos alternativos de exposição e a projetos em espaços públicos.

Desde o surgimento, em 2009, suas ações contemplam procedimentos, conceitos e estratégias que incluem o espaço como um meio dentro do pensamento artístico, revisando continuamente os limites e as convenções entre prática e curadoria. Além de favorecer formatos de

exposição alternativos, a *Sala Dobradiça* realizou mostras mensais no seu projeto *Espaço-Suporte*, anexado a *Macondo Lugar* (em Santa Maria), e mantém uma zona de interseção com *Macondo Colectivo*, ponto referencial sul do *Circuito fora do eixo*, focalizado em ações e ocupações conceituais de diferentes territórios. Neste ano, e coincidindo com sua participação na *8ª Bienal do Mercosul*, a *Sala Dobradiça* deixa sua sede na rua Serafim Valandro, 643, para iniciar uma nova etapa, com uma sala móvel chamada *Espaço Recombinante*.

São integrantes do *Sala Dobradiça*: Elias Maroso, Alessandra Giovanella, Desirée Tibola, Aloísio Licht, Gabriel Araújo, Adonai Schlosser e Marcos Benedetti.

Planta Alta

Assunção, Paraguai.

A missão do *Planta Alta*, espaço criado em junho de 2007, é fomentar e estimular a produção e o reconhecimento de artistas emergentes do Paraguai e do exterior mediante uma programação que combina exposições, um bar e, recentemente, residências para artistas. Essa estrutura propõe diversas formas de produção e criação em um encontro de disciplinas, de tal modo que músicos, atores, artistas visuais e outros profissionais de distintas gerações convergem nesse local.

A sede do *Planta Alta* é um casarão de 1910, a "Casa de Gasperi", localizada no centro antigo de Assunção. Esse espaço conta com numerosas salas de exposição, nas quais são realizadas diversas atividades com o intuito de fomentar a criação e o desenvolvimento de novos projetos, assim como de mediar o intercâmbio entre artistas, apoiando a divulgação e a circulação de suas obras. O fim último dessa iniciativa é propiciar uma troca de olhares, entre as



www.flickr.com/photos/larissa_jimenez

diversas propostas, para motivar a produção, reflexão e crítica no contexto local.

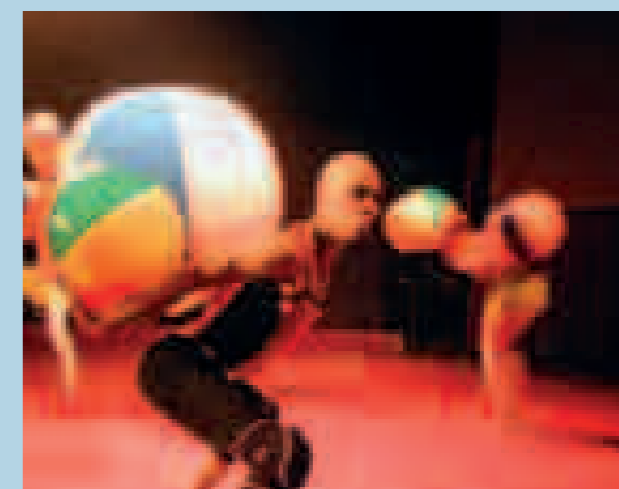
São integrantes do *Planta Alta*: Bettina Brizuela, Laura Mandelik, Wolfgang Krauch e Daniel Milessi.

Batiscafo Proyecto Circo

Havana, Cuba.

O *Batiscafo* surgiu em 1997 como uma iniciativa promovida por artistas junto com estudantes e professores do Instituto Superior de Arte de Havana. Projeto único nesse gênero em Cuba, seu programa de residências tem como objetivo principal o intercâmbio cultural entre artistas de diferentes nacionalidades, para estimular o diálogo como fonte de novas ideias e possibilidades de experimentação. Esse projeto não conta com um espaço fixo de exposição e privêlegia, mais que o resultado da obra artística, o processo de trabalho realizado durante as residências que organiza. Na última década, mantendo uma estrutura de trabalho flexível e adaptável às necessidades de cada projeto, o *Batiscafo* conseguiu consolidar-se como um pilar na cena da arte emergente cubana, oferecendo, periodicamente, uma programação de exposições, estudos abertos, conferências e *performances*. Patrocinado pelas Fundações Hivos e Doem de Holanda, o *Batiscafo* forma parte do *Triangle Arts Trust*, uma rede internacional de programas de residência, com sede no Centro de Arte Gasworks, em Londres, Inglaterra.

O *Proyecto Circo* nasceu em 2003, inicialmente ligado ao *Batiscafo*, como uma plataforma nômade, de caráter híbrido, experimental e



www.batiscafo.org | www.proyectocircocuba.org

interativo que articula o vídeo com a *performance*, com estratégias de arte relacional, de arte de ação e com intervenções urbanas. Sua intenção centra-se em propiciar, a partir da prática artística, uma dinâmica de intervenção no espaço cotidiano e um diálogo capaz de mobilizar o pensamento analítico-artístico junto ao prazer e ao entretenimento.

São integrantes do *Batiscafo* e *Proyecto Circo*: Dalila López e Ada Azor, respectivamente.

Sala Dobradiça

Sala Dobradiça se compone de un grupo de artistas y productores culturales en la ciudad de Santa Maria, Rio Grande do Sul, que proyecta y viabiliza exposiciones y eventos de artistas tanto de la región sur como de otras localidades de Brasil y de exterior. Sus intereses se dirigen a las prácticas que condicionan el espacio como fundamento poético, las soluciones visuales *in situ* o de sitio específico, así como modelos alternativos de exhibición y proyectos en espacios públicos.

Desde su surgimiento en 2009, su accionar contempla procedimientos, conceptos y estrategias que incluyen al espacio como un medio dentro del pensamiento artístico, repensando continuamente los límites y las convenciones entre práctica artística y curaduría. Además de favorecer formatos de exposición alternativos, *Sala Dobradiça* realizó muestras mensuales en su proyecto *Espaço-Suporte*, anexo al *Macondo Lugar* (Santa María, RS) y mantiene una zona de intersección con *Macondo Colectivo*, punto referencial sur del *Circuito Fora do Eixo*, focalizado en acciones y ocupaciones conceptuales de diferentes territorios. Este año, y coincidiendo con su participación en la *8ª Bienal del Mercosur*, *Sala Dobradiça* deixa sua sede na Rua Serafim Valandro nº 643 para iniciar una nova etapa con una sala móvil llamada *Espaço Recombinante*.

Sala Dobradiça lo integran: Elias Maroso, Alessandra Giovanella, Desirée Tibola, Aloísio Licht, Gabriel Araújo, Adonai Schlosser y Marcos Benedetti.

www.saladobradica.blogspot.com

Planta Alta

La misión de *Planta Alta*, espacio creado en junio de 2007, es fomentar y estimular la producción y el reconocimiento de artistas emergentes de Paraguay y del exterior mediante una programación que combina exposiciones, un bar y recientemente residencias para artistas. Esta estructura propone distintas formas de producción y creación en un cruce de disciplinas, de tal modo que músicos, actores, artistas visuales y otros profesionales de distintas generaciones convergen en este sitio.

La sede de *Planta Alta* es una casona de 1910, la "Casa de Gasperi", localizada en el centro antiguo de Asunción. Este espacio cuenta con numerosas salas de exhibición en las que se realizan diversas actividades con el afán de fomentar la creación y desarrollo de nuevos proyectos, así como de mediar el intercambio entre artistas, apoyando la divulgación y circulación de sus obras. El fin último de esta iniciativa es propiciar el intercambio de miradas, entre las distintas propuestas, para motivar la producción, reflexión y crítica en el contexto local.

Planta Alta lo integran: Bettina Brizuela, Laura Mandelik, Wolfgang Krauch y Daniel Milessi.

www.flickr.com/photos/larissa_jimenez

Batiscafo / Proyecto Circo

Batiscafo surge en 1997 como una iniciativa promovida por artistas junto a estudiantes y profesores del Instituto Superior de Arte de La Habana. Proyecto único en su género en Cuba, su programa de residencias tiene como objetivo principal el intercambio cultural

entre artistas de diferentes nacionalidades para estimular el diálogo como fuente de nuevas ideas y posibilidades de experimentación. Este proyecto no cuenta con un espacio fijo de exhibición y privilegia, más que el resultado de la obra artística, el proceso de trabajo realizado durante las residencias que organiza. En la última década, manteniendo una estructura de trabajo flexible y adaptable a las necesidades de cada proyecto, *Batiscafo* ha logrado consolidarse como un pilar en la escena del arte emergente cubano, ofreciendo periódicamente una programación de exposiciones, estudios abiertos, conferencias y performances. Auspiciado por las Fundaciones Hivos y Doen de Holanda, *Batiscafo* forma parte del *Triangle Arts Trust*, una red internacional de programas de residencia, con sede en el Centro de Arte Gasworks, en Londres, Inglaterra.

Proyecto Circo nace en 2003, en un inicio conectado a *Batiscafo*, como una plataforma nómada, de carácter híbrido, experimental e interactivo que enlaza el video con el *performance*, estrategias de arte relacional, de arte de acción, e intervenciones urbanas. Su intención esta puesta en propiciar, desde la práctica artística, una dinámica de intervención en el espacio cotidiano y un diálogo capaz de movilizar el pensamiento analítico-artístico junto al goce y al entretenimiento.

Batiscafo y *Proyecto Circo* lo integran: Dalila López y Ada Azor, respectivamente.

www.batiscafo.org | www.proyectocircocuba.org

Sala Dobradiça

Sala Dobradiça consists of a group of artists and cultural producers devising and organising exhibitions and art events in the Southern Region and other areas of Brazil and abroad. Their interests are focused on practices that consider the space as a poetic foundation for *in situ* or site-specific visual solutions, together with alternative forms of exhibition and projects in public spaces. Since its creation in 2009, its actions have involved procedures, concepts and strategies that include the space as a medium within art thinking, constantly reviewing limits and conventions. Besides an emphasis on alternative exhibition formats, *Sala Dobradiça* also organises monthly exhibitions in its *Espaço-Suporte*, annex to *Macondo Lugar* (in Santa Maria), and coordinates events related to visual arts developed within *Macondo Colectivo*, a key southern point of *Circuito fora do eixo*, focusing on conceptual occupations and actions on different sites. Coinciding with its participation in the *8th Mercosul Biennial* this year, *Sala Dobradiça* is leaving its base at Rua Serafim Valandro, 643, to begin a new stage with a nomadic space called *Espaço Recombinante*.

Sala Dobradiça is formed by Elias Maroso, Alessandra Giovanella, Desirée Tibola, Aloísio Licht, Gabriel Araújo, Adonai Schlosser and Marcos Benedetti.

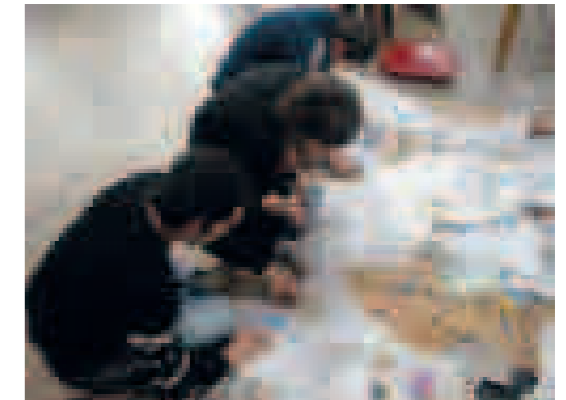
www.saladobradica.blogspot.com

Planta Alta

Planta Alta was created in July 2007 with a mission of fostering and stimulating the production and recognition of emerging artists in



Registro do Itinerário SD 0.5 (SM-PoA). 2010. Intervenção Urbana. Foto: Lucas Baisch.



Oficina de desenho conduzida por Noëlle Lieber (Argentina) no Instituto Superior de Arte (ISA).

Paraguay and abroad through a programme combining exhibitions, a bar and, recently, artists' residencies. This structure offers various forms of production and creation in a combination of fields, with musicians, actors, visual artists and other professionals from different generations converging on the space.

Planta Alta is based in "Casa de Gasperi", a 1910 mansion in the old centre of Asuncion. The space has several exhibition rooms organising a range of activities aimed at fostering the creation and development of new projects and facilitating exchange between artists, supporting the dissemination and circulation of their works. The final aim of this initiative is to offer an exchange of ways of seeing within different proposals, to motivate production, reflection and criticism in the local context.

Planta Alta is formed by Bettina Brizuela, Laura Mandelik, Wolfgang Krauch and Daniel Milessi.

www.flickr.com/photos/larissa_jimenez

Batiscafo / Proyecto Circo

Batiscafo emerged in 1997 as an initiative organised by artists with students and teachers at the Higher Art Institute of Havana. The only project of its kind in Cuba, its residency programme is aimed mainly at cultural exchange between artists of different nationalities,

to stimulate dialogue as a source for new ideas and possibilities of experimentation. The project does not have a fixed exhibitions space, and rather than emphasising the resulting artwork, it concentrates on the working process carried out during the residencies it organises. Maintaining a flexible working structure that is adaptable to the needs of each project, *Batiscafo* has managed to establish itself as a key player on the emerging Cuban art scene over the past decade, offering a regular programme of exhibitions, open studios, lectures and performances. Sponsored by the Dutch Hivos and Doen foundations, *Batiscafo* is part of the Triangle Arts Trust, an International Artists' Residency Network based at the Gasworks Art Space in London, England.

Proyecto Circo began in 2003, initially linked to *Batiscafo*, as a hybrid, experimental and interactive nomadic programme connecting video with performance, relational art strategies, action art and urban intervention. It aims to use art practice to create a dynamic engagement with the everyday surroundings and a dialogue that can mobilise artistic-analytic thought alongside pleasure and entertainment.

Batiscafo and *Proyecto Circo* is formed by Dalila López and Ada Azor. www.proyectocircocuba.org | www.batiscafo.org

NAVI

Rua Ettore Pezzi, s/n°. Caxias do Sul, Brasil.



www.navi-artecaxias.blogspot.com

O *Núcleo de Artes Visuais* (NAVI) é uma associação autônoma de artistas plásticos, funcionando na cidade de Caxias do Sul desde 1988. Foi fundado por um grupo de artistas locais que procurava a criação de meios de estímulo para a produção artística na cidade e na região. Promove oficinas para a criação e o estudo das artes plásticas, como pintura, escultura, fotografia e gravura e oferece regularmente cursos teóricos e práticos para seus membros e outros interessados. Também realiza inúmeras exposições na sua sede e em outros locais e, com frequência, convida para Caxias do Sul críticos, curadores, filósofos e artistas de destaque no Brasil, para ministrar conferências, cursos e seminários.

É centrado não apenas nos aspectos de criação e estudo da arte contemporânea, mas também no apoio ou na intervenção direta em ações relacionadas ao patrimônio histórico e artístico local. Tem representantes em diversos órgãos culturais, como o Conselho Municipal de Cultura, o Instituto Estadual de Artes Visuais, o Conselho Municipal da Lei de Incentivo à Cultura (COMIC) e o Conselho da Cidade das Artes na Universidade de Caxias do Sul.

São integrantes do NAVI: Mara De Carli, Odete Garbin, Margarete Zanchin, Vera Martini, Ana Vergamini, Neuza Zini.

Lugar a dudas

Cali, Colômbia.

O *Lugar a dudas* é um espaço independente e sem fins lucrativos, localizado na cidade de Cali. Como sugere seu nome, *Lugar a dudas* é um laboratório de pesquisa, confrontação, reflexão e crítica. Um espaço que, mais do que tentar se converter em legitimador ou substitutivo de outras instituições, privilegia a pesquisa, a partir de seu próprio âmbito. Seus programas, eventos, mostras e oficinas procuram tornar visíveis as problemáticas e os desencontros do contexto em que vivemos, estimular a discussão e propiciar experiências que acompanhem as transformações dos setores culturais de Cali e da região.

O *Lugar a dudas* transita dentro de três ações/espços articulados: espaços de exposição e *la vitrina* – um espaço com vista para a rua e que expõe para os transeuntes e para o público da cidade obras de artistas locais, nacionais e internacionais; *la sala de estar* – lugar de encontro formado pelo centro de documentação, pela sala de leitura e de internet; e o pátio, onde se projetam filmes duas vezes por semana – é também o espaço onde se realizam conversas, fóruns e oficinas. Conta com um programa de residências, que



www.lugaradudas.org

oferece a possibilidade a pesquisadores, artistas ou curadores, de qualquer nacionalidade, de realizar uma residência em Cali.

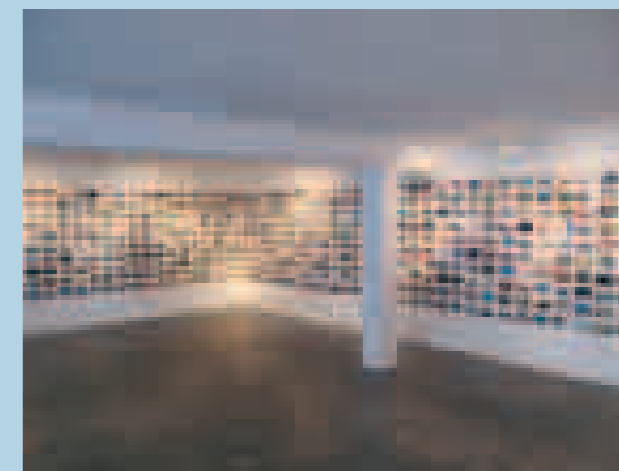
O *Lugar a dudas* é dirigido por Oscar Muñoz, em colaboração com Diana Torres, David Alvarez, Yolanda Choís, Sally Mizrachi, Leandra Plaza, Joel Rozen, Natalia Imer, Oscar Campo, Luisa Gonzalez, Claudia Sarria e María Eugenia Alba.

KIOSKO galería

Santa Cruz de la Sierra, Bolívia.

KIOSKO galería é um espaço que reúne e promove a arte contemporânea da Bolívia, localmente e para o exterior, a partir da cidade de Santa Cruz de la Sierra. Esse espaço autogerido abriu suas portas em 2006 com a intenção de gerar uma plataforma de exposição das manifestações artísticas que refletem a diversidade atual da contemporaneidade, em diálogo com as diversas cenas internacionais. Seu objetivo central é promover os artistas nacionais e oferecer um espaço de exposição e intercâmbio para criadores e desenhistas emergentes do estrangeiro. Além de exposições, *KIOSKO galería* realiza um amplo programa de atividades relacionadas com a cultura.

Desde 2007 realiza residências para artistas, nas quais convivem sempre um artista boliviano e um artista internacional. As residências são uma alternativa de trabalho dinâmico, coletivo e interativo, que acolhe experiências e reflexões a partir de diferentes perspectivas e disciplinas. Os participantes empreendem projetos nos quais se enfatiza mais o processo de trabalho do que a obra final, permitindo experimentar e assumir riscos. A comunidade,



www.kioskogaleria.com

outros artistas e o espaço contribuem no processo de reformulação conjunta, criando nexos e situações de colaboração entre os artistas.

São integrantes do *KIOSKO galería*: Raquel Schwartz e Roberto Unterladstaetter.

NAVI

El Núcleo de Artes Visuales (NAVI) es una asociación autónoma de artistas plásticos, funcionando en la ciudad de Caxias do Sul, Brasil, desde 1988. Fue fundado por un grupo de artistas locales que buscaban la creación de medios de estímulo para la producción artística en la ciudad y en la región. Promueve talleres para la creación y el estudio de las artes plásticas, como pintura, escultura, fotografía y grabado, y ofrece regularmente cursos teóricos y prácticos para sus miembros y otros interesados. También ha realizado innumerables exposiciones en su sede y en otros locales, y con frecuencia invita a Caxias do Sul críticos, curadores, filósofos y destacados artistas de Brasil para conferencias, cursos y seminarios. Se centra no sólo en los aspectos de creación y estudio del arte contemporáneo, sino también apoyando o interviniendo directamente en acciones relacionadas al patrimonio histórico y artístico local. Tiene representantes en diversos órganos culturales, como el Consejo Municipal de Cultura, el Instituto Estadual de Artes Visuales, el Consejo Municipal de la Ley de Incentivo a la Cultura (COMIC) y el Consejo de la Ciudad de las Artes en la Universidad de Caxias do Sul.

NAVI lo integran: Mara De Carli, Odete Garbin, Margarete Zanchin, Vera Martini, Ana Vergamini, Neuza Zini.

www.navi-artecaxias.blogspot.com

Lugar a dudas

Lugar a dudas es un espacio independiente y sin ánimo de lucro, ubicado en la ciudad de Cali. Como lo sugiere su nombre, *lugar a dudas* es un laboratorio de investigación, confrontación, reflexión y crítica. Un espacio que, más que intentar convertirse en legitimador o sustitutivo de otras instituciones, privilegia la investigación, desde su propio ámbito. Sus programas, eventos, exhibiciones y talleres, buscan hacer visibles problemáticas y desencuentros del contexto en que vivimos; estimular la discusión y propiciar experiencias que acompañen las transformaciones de los sectores culturales de Cali y la región.

Lugar a dudas se mueve dentro de tres acciones/espacios articulados: espacios de exhibición y *la vitrina*: un espacio con vista hacia la calle que muestra a los transeúntes y al público de la ciudad obras de artistas locales, nacionales e internacionales; *la sala de estar*: lugar de encuentro conformado por el centro de documentación, la sala de lectura y de Internet; y el patio, donde se proyecta cine dos veces por semana, es también el espacio donde se realizan charlas, foros y talleres. Cuenta con un *programa de residencias para artistas e investigadores* que ofrece la posibilidad a investigadores, artistas o curadores de cualquier nacionalidad, de realizar una residencia en Cali.

Lugar a dudas es dirigido por Oscar Muñoz, en colaboración con Diana Torres, David Alvarez, Yolanda Choís, Sally Mizrachi, Leandra Plaza, Joel Rozen, Natalia Imer, Oscar Campo, Luisa Gonzalez, Claudia Sarria y María Eugenia Alba.

www.lugaradudas.org

KIOSKO galería

KIOSKO galería es un espacio que reúne y promueve el arte contemporáneo de Bolivia localmente y hacia el exterior, desde la ciudad de Santa Cruz de la Sierra. Este espacio autogestionado

abrió sus puertas en 2006 con la intención de generar una plataforma de exhibición de las manifestaciones artísticas que reflejan la diversidad actual de contemporaneidad, en conversación con las distintas escenas internacionales. Su objetivo central es promover a los artistas nacionales y ofrecer un espacio de exhibición e intercambio para creadores y diseñadores emergentes del extranjero. Además de exposiciones, *KIOSKO galería* lleva a cabo un amplio programa de actividades relacionadas con la cultura.

Desde 2007 realizan residencias para artistas en las que conviven siempre un artista boliviano y un artista internacional. Las residencias son una alternativa de trabajo dinámico, colectivo e interactivo que acoge experiencias y reflexiones desde diferentes perspectivas y disciplinas. Los participantes emprenden proyectos en los que se le da un mayor énfasis al proceso de trabajo que a la obra final, permitiéndoles experimentar y tomar riesgos. La comunidad, otros artistas y el espacio, contribuyen en el proceso de reformulación conjunta, creando nexos y situaciones de colaboración entre los artistas.

KIOSKO galería lo integran: Raquel Schwartz y Roberto Unterladstaetter

www.kioskogaleria.com

NAVI

Núcleo de Artes Visuais de Caxias do Sul (NAVI) is an autonomous artists' association operating in the city of Caxias do Sul, Brazil since 1988. It was founded by a group of local artists seeking to create ways of stimulating art production in the town and the region.

It organises workshops for the creation and study of visual art, such as painting, sculpture, photography and printmaking, regularly providing theory and practical courses for its members and other interested parties. It has also organised many exhibitions at its premises and other locations and often brings distinguished critics, curators, philosophers and artists from Brazil to Caxias do Sul for lectures, courses and talks.

It is concerned not just with aspects of creation and study of contemporary art, but also supports or directly intervenes in actions related to local historic and artistic heritage, with representatives on important cultural bodies, such as the Municipal Board for Culture, the State Visual Arts Institute, The Municipal Board for Cultural Incentive Legislation (COMIC) and the Universidade de Caxias do Sul City of Arts Board.

NAVI is formed by Mara De Carli, Odete Garbin, Margarete Zanchin, Vera Martini, Ana Vergamini, Neuza Zini.

www.navi-artecaxias.blogspot.com

Lugar a dudas

Lugar a dudas is an independent non-profit space in the city of Cali. As its name suggests, *lugar a dudas* is a laboratory for research, confrontation, reflection and criticism which, rather than trying to become a legitimiser or replacement for other institutions, concentrates on research within its own field. Its programmes, events, exhibitions and workshops seek to reveal the issues and



Capullos. 2010. Videoinstalação de Andres Bedoya, artista residente na KIOSKO galería.

misunderstandings of the context we live in, stimulate discussion and offer experiences that keep up with the changes in the cultural sectors of Cali and the region.

Lugar a dudas has three interconnected actions/spaces: exhibition spaces and *la vitrina* [the showcase] – a space seen from the street, showing the local public and passers-by works by local, national and international artists; *la sala de estar* [the living room] – a meeting place comprising the documentation centre, the reading room and the internet access; and the garden, where films are projected twice weekly – and also a spaces for discussions, forums and workshops. It also has a residency programme for artists and researchers, enabling researchers, artist or curators of any nationality to undertake a residency in Cali.

Lugar a dudas is directed by Oscar Muñoz, in collaboration with Diana Torres, David Alvarez, Yolanda Choís, Sally Mizrachi, Leandra Plaza, Joel Rozen, Natalia Imer, Oscar Campo, Luisa Gonzalez, Claudia Sarria and María Eugenia Alba.

www.lugaradudas.org

KIOSKO galería

KIOSKO galería is a space for the local and international promotion of

contemporary Bolivian art from the town of Santa Cruz de la Sierra. It opened in 2006 with the aim of creating a platform for exhibitions and art events reflecting the current diversity of contemporary life in dialogue with various international centres. Its main aim is to promote national artists and offer a space for exchange and reflection for emerging foreign artists and makers. In addition to exhibitions, *KIOSKO galería* also organises a wide programme of cultural activities.

Since 2007 it has organised artists' residencies bringing together Bolivian and international artists. The residencies are a dynamic, collective and interactive alternative approach to work that draws in experiences and reflections from different perspectives and disciplines. Participants engage in projects that emphasise the working process rather than the finished work, allowing experimentation and risk taking. The local community, other artists and the space itself contribute to the process of joint reformulation, creating connections and collaborations between artists.

KIOSKO galería is formed by Raquel Schwartz and Roberto Unterladstaetter

www.kioskogaleria.com



casa





Fernanda Albuquerque

Entre um lugar e outro

Quando nos mudamos para uma casa, ela demora a tomar forma. Imaginamos onde acomodar o sofá, a mesa, os copos, a bicicleta; onde ficarão geladeira, fogão e aquele vaso que ganhamos da avó, ou a luminária que vimos na revista e não sai da cabeça. Quando habitamos um novo lugar, demoramos a entender como ele vai funcionar. Ou melhor, como vamos funcionar nele. Se o local preferido para ler será a sala, o pátio ou a cozinha, se as janelas vão ficar mais abertas ou fechadas, se o barulho da rua vai incomodar, se a vizinhança é amigável, se vamos nos habituar com a nova campanha.

Diferente de uma exposição, que, salvo projetos mais experimentais, já abre pronta – dos trabalhos em exibição à expografia, texto de apresentação, sinalização etc. –, a *Casa M* é como uma nova morada. Inaugura cheia de sonhos e projetos e após um intenso trabalho para encontrar um local, um arquiteto, fazer uma reforma e, principalmente, pensar em como ocupar o espaço. Não apenas com móveis, equipamentos, livros, obras e objetos, mas com um programa que convide as pessoas a conviverem, habitarem e ativarem o lugar.

Por isso não é exagero dizer que pouco sei da *Casa M* no momento em que escrevo este texto, a poucos dias da

abertura. Sei de um projeto, de um ponto de partida, de um conjunto de intenções: da vontade de estender a *Bienal do Mercosul* no tempo e estabelecer uma relação mais próxima com a comunidade de Porto Alegre; dos questionamentos sobre quem é e o que quer essa comunidade;¹ da proposta de fomentar a cena artística local e contribuir para a criação de infraestrutura, proporcionando um ambiente de encontro, debate, troca e experimentação; da ideia de conjugar diferentes linguagens e campos do conhecimento, estimulando diálogos e contaminações e ampliando os públicos das artes visuais; do objetivo de promover o intercâmbio com cenas e profissionais de outros lugares do Brasil e do mundo; e, por fim, da vontade de criar uma comunidade em torno da *8ª Bienal do Mercosul*, aproximando os visitantes dos temas e artistas que compõem esta edição.

Imbuída de um certo espírito utópico, a *Casa M* abre-se à “manifestação daquilo que ainda não é”.² Por um lado, gera sentido apenas no uso que se faz dela, isto é, nas relações, vivências, reflexões, pesquisas, consensos e dissensões a que se disponibiliza e busca promover. Por outro, vale-se da tradição dos chamados *artist-run spaces* – espaços criados e geridos por artistas³ – para estabelecer um projeto em moldes semelhantes, porém, no contexto de uma grande instituição, torcendo ou reinventando não só o modelo *Bienal*, mas também o formato que a inspira. O que não

1. Uma das iniciativas nesse sentido foi a constituição de um conselho que apoia as equipes curatorial e de programação no desenho das ações e atividades da *Casa M*. O grupo é formado por seis artistas, pesquisadores, curadores e agentes culturais vinculados ao cinema, ao teatro, à música e às artes visuais. São eles: Alexandre Santos, Camila Gonzatto, Gabriela Motta, Jezebel de Carli, Leo Felipe e Neiva Bohns.

2. BLOCH, Ernst. *Experimentum Mundi*. Paris: Payot, 1981.

3. Imbuídos de uma vontade de “fazer a seu modo” e em resposta a certas deficiências apresentadas pelo sistema da arte e da cultura, os chamados *artist-run spaces*





Oficina de Marcelo Noah, que integra o programa Duetos.

significa inventar a roda, que fique claro, pois a própria *Casa M* parte de uma experiência anterior, a *Casa del Encuentro de Medellín*.⁴

Ainda assim, a característica traz particularidades importantes ao projeto, como o aporte de orçamento (vultoso, se comparado ao de iniciativas independentes), a possibilidade de contar com uma equipe numerosa e o grande interesse do público, despertado não só pela novidade, mas pelo selo que a *Bienal do Mercosul* representa – para falar dos aspectos facilitadores. A condição, porém, também envolve desafios, como a necessidade de atender a uma série de trâmites e protocolos institucionais e a capacidade de lidar com o enrijecimento próprio de organizações dessa natureza e complexidade – questões que fazem da negociação e do jogo de cintura estratégias fundamentais para amolecer limites e expandir possibilidades.

Exemplo dessa torção foi a necessidade de se solicitar um alvará à prefeitura de Porto Alegre – obrigação formalmente dispensada, devido à “inexistência de dispositivo que discipline o licenciamento de entidade de natureza cultural sem finalidade lucrativa”. Pois essa espécie de não lugar sugerido pelo documento que autoriza a instalação da *Casa M* – e reflete a condição de o espaço estar entre um lugar e outro, entre uma forma conhecida e uma desconhecida – fala de um desencaixe e de uma abertura caros ao projeto. Um espaço cultural com jeito de morada; uma “Casa Maluca” como apelidou a filha de uma amiga, com uma campanha igual e ao mesmo tempo diferente das habituais (trabalho de Vítor Cesar); uma vitrine que se renova mensalmente, mas não é usada para vender, mas, sim, compartilhar; uma estante que é também obra de arte (assinada por Daniel Acosta), um mobiliário flexível, capaz de atender a demandas variadas (projeto de Eduardo Saorin e Lena Cavalheiro); e um

despontaram na Europa, nos Estados Unidos e no Canadá, nos anos 1960 e 1970, e ganharam um novo impulso a partir dos 1990, inclusive no Brasil, com a criação de espaços como o Torreão (Porto Alegre, 1993-2009), Capacete (Rio de Janeiro, 1999), Alpendre (Fortaleza, 1999) e, mais recentemente, Ateliê397 (São Paulo, 2003), Branco do Olho (Recife, 2004) e Subterrânea (Porto Alegre, 2006), para citar alguns exemplos.

4. A *Casa del Encuentro* integrou as ações do Encuentro Internacional Medellín 2007 (MDE07), do qual José Roca foi cocurador.

pátio de encantar crianças, abacateiros, borboletas e adultos (obra de Fernando Limberger).

Outra particularidade da *Casa M* é sua vocação inter ou extradisciplinar, isto é, o fato de ela não se restringir a um local expositivo. Aberta a diferentes linguagens, abriga *performances*, sessões de vídeo, *pocket shows*, debates em torno da *8ª Bienal*, cursos e oficinas, além de conversas e propostas que mesclam diferentes expressões artísticas e campos do conhecimento, com uma programação voltada especialmente para os vizinhos da morada.⁵ Dentre os ambientes, uma área de convivência (com café, água e *wi-fi*), um ateliê coletivo (para atividades educativas e também para os artistas que integram a programação), um espaço para projeções (localizado no porão), uma cozinha que faz as vezes de sala de reuniões, um pátio, um terraço e uma sala de leitura (que disponibiliza ao público a coleção de livros e revistas do Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal (NDP), bem como uma seleção de publicações sobre os temas e artistas da 8ª edição).

As exposições, que acontecem a cada mês, estão concentradas na vitrine da casa – que funcionou como chapelaria no início do século passado e foi residência da artista e educadora Christina Balbão.⁶ É nesse espaço, voltado para a Rua Fernando Machado, no centro histórico da cidade, que Tiago Giora, Rogério Severo, Viviane Pasqual, Helene Sacco, Rommulo Conceição, Glaucis de Moraes e João Genaro desenvolvem projetos pensados especialmente para o contexto da morada.

A ênfase maior na troca de experiências e no processo de criação mais que em seu resultado é outro aspecto fundamental, refletido em programas como *Combos* e *Duetos*. No primeiro, três convidados de diferentes áreas compartilham com o público projetos em desenvolvimento e trocam ideias sobre suas práticas, sejam elas artística, científica, curatorial, gastronômica, crítica etc. Já no segundo, doze artistas e coletivos de variadas linguagens – música, literatura, teatro, vídeo, dança, cinema e artes visuais – utilizam a *Casa M* como espaço de trabalho e

investigação e desenvolvem propostas em colaboração. Cada participante forma duas duplas – ou duetos –, apresentados ao público quinzenalmente, e oferecem uma oficina aberta à comunidade.⁷ Intercâmbio e processo estão igualmente presentes nas residências curatoriais, nas quais quatro curadores de distintos países da América Latina passam uma semana em Porto Alegre, visitando ateliês e ativando a programação.⁸ Mas, para além de suas ações e atividades, a *Casa M* é, também, e talvez primordialmente, um espaço para simplesmente se estar. Como uma morada, um lugar para ler um livro, conversar, tomar um café, ouvir música, lagartear no pátio, contemplar a vista do terraço... Um espaço para experimentar outras possibilidades de se relacionar com a arte, a vida, o outro, a cidade.

A antiga moradora

Durante toda sua vida, Christina Balbão (1917-2007) morou em um sobrado construído pela sua família, à Rua Fernando Machado, Centro de Porto Alegre. Neste lugar de paredes altas e corredores longos, desde criança acompanhou sua mãe fazendo chapéus, que eram expostos ali mesmo, em uma vitrine. Como gostava de desenhar e possuía grande facilidade para fazer retratos, ainda jovem Christina foi estudar no Instituto de Belas Artes. Lá aprendeu a desenhar e a pintar seguindo os métodos acadêmicos. Entretanto, os tempos estavam mudando e, estimulada por artistas e professores como Ado Malagoli, a estudante interessou-se por arte moderna. Nessa época, produziu interessantes pinturas e desenhos abstratos, que atestam seu pioneirismo no sul do Brasil. Ao se tornar professora da mesma escola na qual estudou, seguiu estimulando a liberdade criativa de seus alunos. Em longos anos de trabalho dedicado, fez muitos amigos e acompanhou o surgimento de novas gerações de artistas, cada vez mais ousados. No final de seus 90 anos de vida, Christina Balbão continuava visitando exposições, assistindo a palestras e acompanhando concertos e recitais de música.

5. Dentre as atividades pensadas para a vizinhança, estão: o *Chá da Casa*, que acontece a cada mês e teve sua primeira edição realizada antes mesmo da inauguração do espaço; a *Oficina dos Vizinhos*, que se desenvolve ao longo do ano e é ministrada pela artista e educadora Cláudia Sperber; e o projeto *La Colección de la Cuadra*, do artista Jaime Iregui.

6. Professora do Instituto de Artes da UFRGS por mais de 30 anos, Christina Balbão (1917-2007) participou da formação de várias gerações de artistas em Porto Alegre, a exemplo de Fernando Limberger. Dispostos na sala de leitura da *Casa M*, uma seleção de autorretratos e um retrato assinado pela amiga e artista Alice Soares prestam uma homenagem à educadora.

7. Integram o programa *Duetos* os artistas Carla Borba, Coletivo Avalanche, Daniel Galera, Diego Mac, Elcio Rossini, Maíra Coelho, Marcelo Noah, Panetone, Rodrigo John, Tatiana Rosa, Teatro Geográfico e Yanto Laitano, todos residentes em Porto Alegre.

8. Participam do programa Clarissa Diniz (Recife, Brasil), Karina Granieri (Buenos Aires, Argentina), Mauricio Marcín (Cidade do México) e Soledad García (Santiago, Chile).

Agora, sua antiga casa, que era seu refúgio e seu porto seguro, está aberta aos visitantes. Tornou-se uma estação para passageiros especiais: existe para abrigar a arte, os artistas e seus projetos e a comunidade. É um lugar de convivência e de acolhimento para todos aqueles que, mesmo cercados de amigos, vivem solitariamente a sua paixão pela arte.

Neiva Bohns

Entre un lugar y otro

Cuando nos mudamos para una casa, ella tarda en adquirir forma. Imaginamos en donde acomodar el sofá, la mesa, los vasos, la bicicleta; donde quedarán la heladera, el horno y aquella maceta que ganamos de la abuela, o la luminaria que vimos en la revista y que no sale de la cabeza. Cuando habitamos un lugar nuevo, tardamos en entender como este funciona. O mejor, como vamos a funcionar en él. Si el lugar preferido para leer será la sala, el jardín o la cocina, si las ventanas van a estar abiertas o cerradas, si el ruido de la calle va a molestar, si los vecinos son amables y si nos vamos a habituar con el nuevo timbre.

Diferente de una exposición, que, a excepción de algunos proyectos más experimentales, se abre lista – de los trabajos en exhibición a la expografía, texto de presentación, señalización etc. –, la *Casa M* es como una nueva residencia. Ella se inaugura llena de sueños y proyectos y luego de un intenso trabajo para encontrar local, un arquitecto, hacer una reforma y, principalmente, pensar en como ocupar ese espacio. No apenas con muebles, equipamientos, libros, obras y objetos, sino con un programa que invite a las personas a convivir, habitar y activar el lugar.

Por ello no es exagero decir que poco sé de la *Casa M* en el momento que escribo este texto, a pocos días de su apertura. Sé de un proyecto, de un punto inicial, de un conjunto de intenciones; de las ganas de extender la *Bienal del Mercosur* en el tiempo y establecer una relación más próxima con la comunidad de Porto Alegre; de los cuestionamientos de quien es y lo que desea esa comunidad;⁹ de la propuesta de fomentar la escena artística local y de contribuir para la creación de una infraestructura, proporcionando un ambiente de encuentro, debate, intercambio y experimentación; de la idea de conjugar diferentes lenguajes y campos del conocimiento, estimulando diálogos y contaminaciones y ampliando el público de las artes visuales; del objetivo de promover el intercambio con las



Cozinha da Casa M.

escenas y los profesionales de otros lugares del Brasil y del mundo; y por fin, de las ganas de crear una comunidad alrededor de la *8ª Bienal del Mercosur*, aproximando los visitantes a los temas y artistas que componen esta edición.

Impregnada de una especie de espíritu utópico, la *Casa M* se abre a la "manifestación de aquello que todavía no lo es".¹⁰ Por un lado, el sentido se genera apenas con el uso que de ella se hace, quiere decir, con relaciones, vivencias, reflexiones, investigaciones, consensos y disensiones a la que se dispone y procura promover. Por otro lado, se vale de la tradición de los llamados *artist-run spaces* – espacios creados y generados por los artistas¹¹ – para establecer un proyecto con modelos semejantes, pero, en el contexto de una gran institución, distorsionando o reinventando no solo el modelo *Bienal*, sino que también el formato que lo inspira. Lo que no significa reinventar la rueda, que quede claro,

pues la propia *Casa M* parte de una experiencia anterior, la *Casa del Encuentro de Medellín*.¹²

Todavía, esa característica trae importantes particularidades al proyecto, como la contribución del presupuesto (voluminoso, si comparado con el de las iniciativas independientes), la posibilidad de contar con un numeroso equipo y el gran interés del público, despertado no solo por la novedad, sino por el sello que la *Bienal del Mercosur* representa – para citar algunos aspectos facilitadores. Sin embargo, la condición también envuelve desafíos, como la necesidad de atender a una serie de trámites y protocolos institucionales y a la capacidad de hacer frente al endurecimiento característico de las organizaciones de esta naturaleza y complejidad – cuestiones que hacen de la negociación y de la inherente flexibilidad estrategias fundamentales para ablandar límites y expandir posibilidades.

Ejemplo de ese giro fue la necesidad de solicitarse un permiso al Ayuntamiento de Porto Alegre – obligación que formalmente fue dispensada, debido a la "inexistencia de un dispositivo que discipline el licenciamiento de una entidad de naturaleza cultural sin fines lucrativos". Pues esa especie de no lugar sugerido por el documento que autoriza la instalación de la *Casa M* – y refleja la condición del espacio encontrarse entre un lugar y otro, entre una forma conocida y una desconocida – habla de un desencaje y de una apertura necesarios al proyecto. Un espacio cultural con la forma de una casa; una "Casa Loca" como la apodó la hija de una amiga, con un timbre idéntico y al mismo tiempo diferente de los habituales (trabajo de Vitor Cesar); un escaparate que se mensualmente se renueva, pero no es utilizada para vender, pero, eso sí, compartir; una estante que es también una obra de arte (autoría de Daniel Acosta), un mobiliario flexible, capaz de atender a las variadas demandas (proyecto de Eduardo Saorin y Lena Cavalheiro); y un jardín que encanta a niños, aguacateros, mariposas y adultos (obra de Fernando Limberger).

Otra particularidad de la *Casa M* es su inter o extra disciplinar vocación, esto es, el hecho de ella no restringirse a un local expositivo. Abierta a diferentes lenguajes, alberga *performances*, secciones de video, *pocket shows*, debates sobre la *8ª Bienal*, cursos y talleres, además de pláticas y propuestas que mezclan diferentes expresiones artísticas y campos de conocimiento, con una programación que mira principalmente a los vecinos de la casa.¹³ Entre los ambientes, un área de convivencia (con café, agua y *wi-fi*), un atelier colectivo (para actividades educativas y también para los artistas que integran la programación), un espacio para las

proyecciones (localizado en el sótano), una cocina que a veces hace de sala de reuniones, un jardín, una terraza y una sala de lectura (que dispone al público la colección de libros y revistas del *Núcleo de Documentação e Pesquisa* de la Fundación Bienal (NDP), así como una selección de publicaciones sobre los temas de los artistas de 8ª edición).

Las exposiciones, que ocurren a cada mes, están concentradas en el escaparate de la casa – que funcionó como sombrerería en el inicio del siglo pasado y fue residencia de la artista y educadora Christina Balbão.¹⁴ Es en este espacio, hacia la calle Fernando Machado, en el centro histórico de la ciudad, que Tiago Giora, Rogério Severo, Viviane Pasqual, Helene Sacco, Romulo Conceição, Glaucis de Moraes y João Genaro desarrollan proyectos pensados especialmente para el contexto de la casa.

Con un mayor énfasis en el intercambio de experiencias y en el proceso de creación más que en el resultado, es otro aspecto fundamental reflejado en programas como *Combos* y *Duetos*. En el primero, tres invitados de diferentes áreas comparten con el público proyectos en desarrollo e intercambian ideas sobre sus prácticas, sean ellas artística, científica, curatorial, gastronómica, crítica etc. En el segundo, doce artistas y colectivos de variados lenguajes – música, literatura, video, danza, cine y artes visuales – utilizan la *Casa M* como espacio de trabajo e investigación y desarrollan propuestas en conjunto. Cada participante forma dos duplas – o duetos –, presentados al público quincenalmente, y ofrecen un taller abierto a la comunidad.¹⁵ Intercambio y proceso están igualmente presentes en las residencias curatoriales, en las cuales cuatro curadores de distintos países de América Latina pasan una semana en Porto Alegre, visitando ateliers y fomentando la programación.¹⁶ Pero, para más allá de sus acciones y actividades, la *Casa M* es, también, y tal vez primordialmente, un espacio para simplemente estar. Como un hogar, un lugar para leerse un libro, conversar, tomar un café, escuchar música, tomar el sol en el jardín, contemplar la vista de la terraza... un espacio para experimentar otras posibilidades de relacionarse con el arte, la vida, el otro, la ciudad.

La antigua residente

Durante toda su vida, Christina Balbão (1917-2007) vivió en un casarón construido por su familia, en la calle Fernando Machado, Centro de Porto Alegre. En este lugar de altas paredes y longitudinales corredores, desde niña acompañó a su madre haciendo sombreros, que eran expuestos en el mismo lugar, en una escaparate. Como le gustaba dibujar y poseía gran facilidad para hacer retratos, aún joven Christina fue estudiar

9. Una de las iniciativas en este sentido fue la constitución de un consejo que apoya a los equipos curatorial y de programación en el diseño de las acciones y actividades de la *Casa M*. El grupo está integrado por seis artistas, investigadores, curadores y agentes culturales vinculados al cine, al teatro, a la música y a las artes visuales. Son ellos: Alexandre Santos, Camila Gonzatto, Gabriela Motta, Jezebel de Carli, Leo Felipe y Neiva Bohns.

10. BLOCH, Ernst. Op. cit., 1981.

11. Impregnados de una voluntad de "hacer a su manera" y en respuesta a algunas deficiencias presentadas por el sistema de arte y cultura, los llamados *artista-run spaces* despuntaron en Europa, en los Estados Unidos y en Canadá, en los años 1960 y 1970, ganando un nuevo impulso a partir de los años 1990, inclusive en el Brasil, con la creación de los espacios como el Torreão (Porto Alegre, 1993-2009), AGORA/Capacete (Rio de Janeiro, 1999-2002), Alpendre (Fortaleza, 1999) y, recientemente, Alteliê397 (São Paulo, 2003), Branco do Olho (Recife, 2004) y Subterránea (Porto Alegre, 2006), para citar algunos ejemplos.

12. La *Casa del Encuentro* integró las acciones del Encuentro Internacional Medellín 2007, del cuál José Roca fue el cocreador.

13. Entre las actividades pensadas para el barrio, están: el *Chá da Casa* [Té de la Casa], que sucede a cada mes y tuvo su primera edición realizada antes mismo de la inauguración del espacio; la *Oficina dos Vizinhos* [Taller de los Vecinos], que se desarrolla a lo largo del año y es ministrada por la artista y educadora Cláudia Speib; y el proyecto *La Colección de la Cuadra*, del artista Jaime Iregui.

14. Profesora del Instituto de Artes de la Universidad Federal del Rio Grande do Sul por más de 30 años, Christina Balbão (1917-2007) participó de la formación de varias generaciones de artistas en Porto Alegre, a ejemplo de Fernando Limberger. Disponibles en las salas de lectura de la *Casa M*, una selección de autorretratos y un retrato de autoría de la amiga y artista Alice Soares homenajean a la educadora.

15. Integran el programa *Duetos* los artistas Carla Borba, Colectivo Avalanche, Daniel Galera, Diego Mac, Elcio Rossini, Maíra Coelho, Marcelo Noah, Panetone, Rodrigo John, Tatiana Rosa, Teatro Geográfico y Yanto Laitano, todos residentes en Porto Alegre.

16. Participan del programa Clarissa Diniz (Recife, Brasil), Karina Granieri (Buenos Aires, Argentina), Mauricio Marcín (Ciudad de México) y Soledad García (Santiago, Chile). Participan del programa Clarissa Diniz (Recife, Brasil), Karina Granieri (Buenos Aires, Argentina), Mauricio Marcín (Ciudad de México) y Soledad García (Santiago, Chile).

en Instituto de Bellas Artes. Allí aprendió a diseñar y a pintar siguiendo los métodos académicos. Entretanto, los tiempos estaban cambiando y, estimulada por artistas y profesores como Ado Malagoli, la estudiante se interesó por arte moderna. En esa época, produjo interesantes pinturas y diseños abstractos, que demuestran su pionerismo en el sur del Brasil. Al convertirse en profesora de la misma escuela en la cuál estudió, siguió estimulando la libertad creativa de sus alumnos. En largos, y dedicados, años de trabajo hizo muchos amigos y acompañó el surgimiento de nuevas generaciones de artistas, cada vez más atrevidos. Al final de sus 90 años de vida, Christina Balbão continuaba visitando exposiciones, asistiendo a conferencias y acompañando conciertos y recitales de música.

Ahora, su antigua casa, que era su refugio y puerto seguro, está abierta a los visitantes. Se convirtió en una estación para pasajeros especiales: existe para albergar el arte, los artistas y sus proyectos y a la comunidad. Es un lugar de convivencia y de acogimiento para todos aquellos que, aún rodeados de amigos, viven solitariamente su pasión por el arte.

Neiva Bohns

Between one place and another

When we move house, it takes time to settle into place. We think about where to put the sofa, the table, the glasses, the bicycle; where the fridge will go, or the stove and that vase that came from grandmother, or the lamp we saw in a magazine and can't get out of our head. When we occupy a new place, it takes time to understand how it is going to work. Or rather, how we will work within it. Whether the best place for reading will be the lounge, the garden or the kitchen, if the windows will be more open or closed, if the noise from the street will be a disturbance, if the neighbours are friendly, and if we'll get used to the new doorbell.

Unlike an exhibition which, apart from the more experimental projects, opens as a *fait accompli* – after work on exhibition design, introductory text, labels etc. –, *Casa M* is like a new home. It opens full of dreams and projects and after intensive work involved in finding a place, an architect, making the modifications and particularly thinking about how to occupy the space. Not just with furniture, equipment, books, works and objects, but also with a program that invites people to occupy, socialise and activate the place.

It is therefore no exaggeration to say that I know little about *Casa M* as I write this text, a few days before the opening. I know about a project, a starting point, a set of intentions; the desire to extend

the *Mercosul Biennial* in time and establish a closer relationship with the community of Porto Alegre; questions about who this community is and what it wants;¹⁷ the idea of fostering the local art scene and contributing towards the creation of an infrastructure, offering a place for meetings, debate, exchange and experimentation; the idea of bringing together different art forms and fields of knowledge, stimulating dialogue and cross-fertilisation and expanding audiences for the visual arts; the aim of promoting interchange with professionals and art scenes from other parts of Brazil and the world; and finally the desire to create a community around the *8th Mercosul Biennial*, bringing visitors closer to the topics and artists involved in this edition.

Imbued with a certain utopian spirit, *Casa M* is open to the “manifestation of what does not yet exist”.¹⁸ On the one hand, it creates meaning only through how it is used, through relationships, experiences, reflections, research, consensus and dissent about what it offers and seeks to promote. On the other hand, it follows in the tradition of artist-run spaces¹⁹ to establish a project along similar lines yet within the context of a big institution, distorting or reinventing not just the model of the *Biennial* but also the format that inspires it. This does not mean reinventing the wheel, let us be clear, *Casa M* itself is based on an early experience of the *Casa del Encuentro de Medellín*.²⁰

Nonetheless, that aspect brings important features to the project, such as funding (considerable, in comparison with independent initiatives), the possibility of support from an extensive team and great public interest, awakened not just because of the novelty but also because of the stamp of the *Mercosul Biennial* – to mention the facilitating aspects. Yet this condition also involves certain challenges, such as the need to meet a series of institutional protocols and procedures and an ability to deal with the rigidity of organisations of this nature and complexity – which make negotiation and flexibility essential strategies for easing limits and expanding possibilities.

One example of this flexibility was the need to apply for a permit from Porto Alegre City Council, which was formally waived due to the “nonexistence of a mechanism for licensing a non-profit cultural entity”. This is the kind of non-place suggested by the document organising the establishment of *Casa M* – and reflects the space's condition as between one place and another, between a recognised and unrecognised format – which speaks of a kind of release and liberation that is dear to the project. It is a cultural space that feels like a home; a “Crazy House” as a friend's daughter called it, with a doorbell just like normal, and at the same time different (the work of Vitor Cesar); a window display that changes monthly but which is used not for sales but for sharing;

17. One of the initiatives along these lines has been the formation of a board to support the curatorial teams and programming in drawing up the *Casa M* actions and activities. The group is made up of six artists, researchers, curators and cultural agents connected to film, theatre, music and the visual arts: Alexandre Santos, Camila Gonzatto, Gabriela Motta, Jezebel de Carli, Leo Felipe and Neiva Bohns.

18. BLOCH, Ernst. Op. cit., 1981.

19. Imbued with a desire of “doing things one's own way” and in response to certain deficiencies presented by the system of art and culture, artist-run spaces appeared in Europe and the United States and Canada in the 1960s and 70s, and acquired new drive in the 1990s, in Brazil as well, with the creation of spaces like Torreão (Porto Alegre, 1993-2009), AGORA/Capacete (Rio de Janeiro, 1999-2002), Alpendre (Fortaleza, 1999) and more recently Ateliê397 (São Paulo, 2003), Branco do Olho (Recife, 2004) and Subterrânea (Porto Alegre, 2006), to mention some examples.

20. *A Casa del Encuentro* was part of the Encuentro Internacional Medellín 2007 (MDE07), co-curated by José Roca.



Conversa na Sala de Leitura da Casa M.

a bookshelf which is also an artwork (by Daniel Acosta), flexible furnishing to meet a variety of requirements (designed by Eduardo Saorin and Lena Cavalheiro); and a garden for enchanting children, avocados, butterflies and adults (by Fernando Limberger).

Another feature of *Casa M* is its inter- or extra-disciplinary vocation, due to the fact that it is not restricted to being an exhibition space. Open to different art forms, it has space for performances, video sessions, pocket shows, debates about the *8th Biennial*, courses and workshops, and discussions and proposals mixing together different art forms and fields of knowledge, and a programme aimed especially at the building's neighbours.²¹ The spaces include a socialisation area (with coffee, water and Wi-Fi), a group studio (for

education activities and for artists taking part in the programme), a projection space (in the basement) a kitchen which is sometimes used as a meetings room, a garden, a terrace and a reading room (with a publicly accessible collection of books and magazines from the Biennial Foundation Documentation and Research Centre (NDP), together with a selection of publications about the topics and artists in the *8th* edition).

The monthly exhibitions are concentrated in the display window of the house – which functioned as a hat shop at the start of the last century and was the home of the artist and teacher Christina Balbão.²² This space faces onto Rua Fernando Machado, in the historical centre of the city and is where Tiago Giora, Rogério Severo,

21. Activities considered for the neighbourhood include: the *Chá da Casa*, which happens every month, with the first edition taking place even before the space had opened; *Oficina dos Vizinhos*, neighbourhood workshops taking place throughout the year and run by the artist and educator Cláudia Sperb; and *La Colección de la Cuadra*, by the artist Jaime Iregui.

22. A teacher at UFRGS Instituto de Artes for more than 30 years, Christina Balbão (1917-2007) was involved in the training of several generations of artists in Porto Alegre, including Fernando Limberger. The *Casa M* reading room has a display of a selection of self-portraits and a signed portrait by her friend the artist Alice Soares in honour of the teacher.

Viviane Pasqual, Helene Sacco, Rommulo Conceição, Glaucis de Moraes and João Genaro are developing projects considered especially for the context of the house.

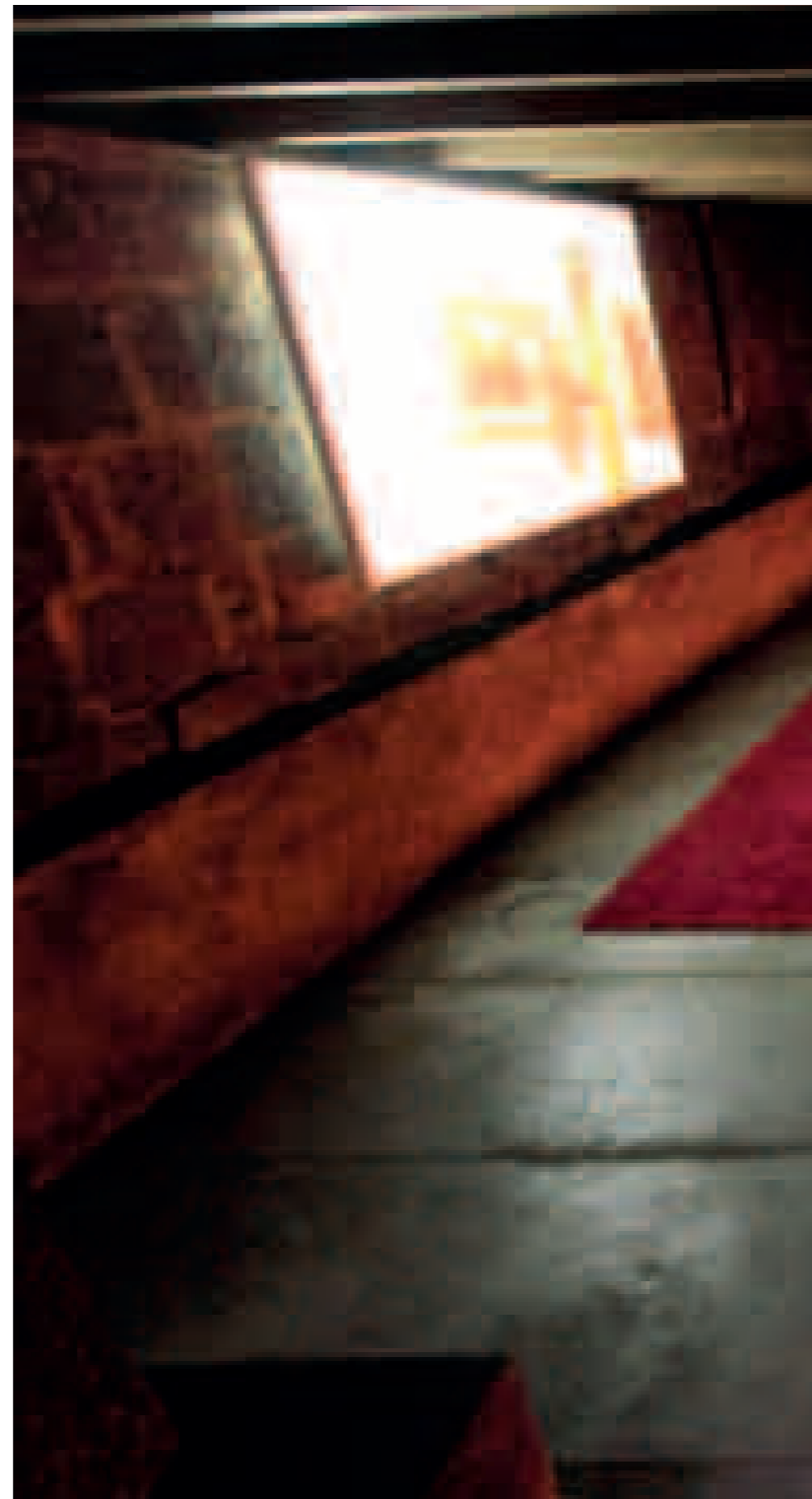
Another fundamental aspect, reflected in programs like *Combos* and *Duets*, places greater emphasis on exchange of experience and the creative process than on the result. In the former, three guests from different disciplines share developing projects with the public and exchange ideas about their practices, be they artistic, scientific, curatorial, gastronomic, critical etc.; while in the latter, 12 artists and groups from various art forms – music, literature, theatre, video, dance, film and visual arts – use *Casa M* as a space for working and investigation and developing collaborative projects. Each participant forms two pairs – or duets – introduced to the public fortnightly and offering an open workshop for the community.²³ Exchange and process are also present in the curatorial residences, in which four curators from different Latin American countries are spending one week in Porto Alegre, visiting studios and activating the programme.²⁴ But beyond its actions and activities, *Casa M* is also and perhaps primarily a space simply for being. Like a house, a place for reading a book, talking, having a cup of coffee, listening to music, taking the sun in the garden, looking at the view from the terrace... for trying out new possibilities of relating to art, life, the other, the city.

The former occupant

Christina Balbão (1917-2007) lived her entire life in a house built by her family in Rua Fernando Machado, Porto Alegre city centre. In this place of high walls and long corridors, from her early childhood she accompanied her mother making hats which were displayed in a shop window on the same site. Her enjoyment of drawing and great facility in making portraits took Christina to study at the Instituto de Belas Artes at an early age. There, she learnt to draw and paint according to the academic methods. But times were changing and, encouraged by artists and teachers like Ado Malagoli, the young student became interested in modern art. At that time she was producing interesting abstract paintings and drawings that demonstrate the pioneering nature of her work in southern Brazil. When she became a teacher at the same school, she continued stimulating the creative freedom of her students. During years and years of dedicated work she made many friends and witnessed the emergence of new generations of ever more adventurous artists. Even towards the end of her 90 years of life, Christina Balbão continued visiting exhibitions, attending talks and going to concerts and recitals.

Her former home, which was her refuge and haven, is now open to visitors. It has become a station for special passengers: it exists as a home for art, artists and their projects and the community. It is a welcoming place of socialisation for all those who, even surrounded by friends, experience their passion for art in solitude.

Neiva Bohns



Projeção no Porão da Casa M.



23. The *Duets* programme includes the artists Carla Borba, Coletivo Avalanche, Daniel Galera, Diego Mac, Elcio Rossini, Maíra Coelho, Marcelo Noah, Panetone, Rodrigo John, Tatiana Rosa, Teatro Geográfico and Yanto Laitano, all residents of Porto Alegre.

24. The programme includes Clarissa Diniz (Recife, Brazil), Karina Granieri (Buenos Aires, Argentina), Mauricio Marcín (Mexico City) and Soledad García (Santiago, Chile).

TERRAÇO

Um espaço de convivência com uma outra visão do Centro de Porto Alegre.

SALA DE LEITURA

O acervo de periódicos, revistas especializadas, catálogos de artistas e livros sobre arte do NDP – Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul – está disponível para artistas e para a comunidade na Sala de Leitura da Casa M. Um terminal de consultas online permite a pesquisa de parte do material sobre a história das Bienais do Mercosul.

COZINHA/SALA DE REUNIÕES

Abriga reuniões, bate-papos e grupos de estudo conforme a disponibilidade.

ATELIÊ

Espaço aberto para cursos e oficinas e também de trabalho para artistas que integram a programação da casa.

Seleção de desenhos de Christina Balbão

VITRINE

A cada mês, um artista convidado desenvolve um projeto para a vitrine da casa.

CAFÉ DE CASA

Mi-fi, café, chá, água e uma alternativa para um bate-papo.

PORÃO

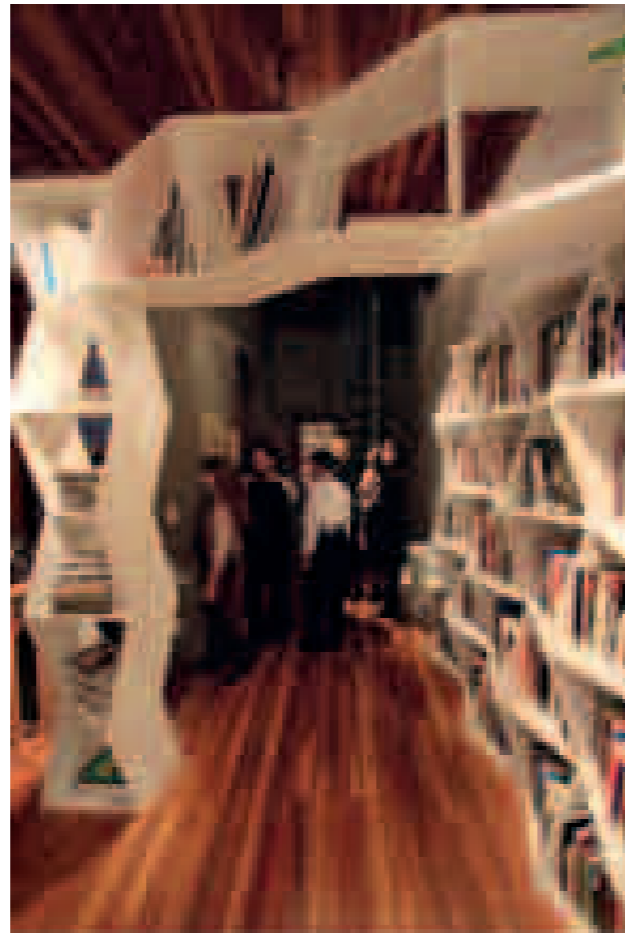
Projeções audiovisuais abertas ao público e espaço de experimentação para artistas que integram a programação da casa.

Daniel Acosta

Rio Grande, Brasil, 1965. Vive em Pelotas, Brasil.

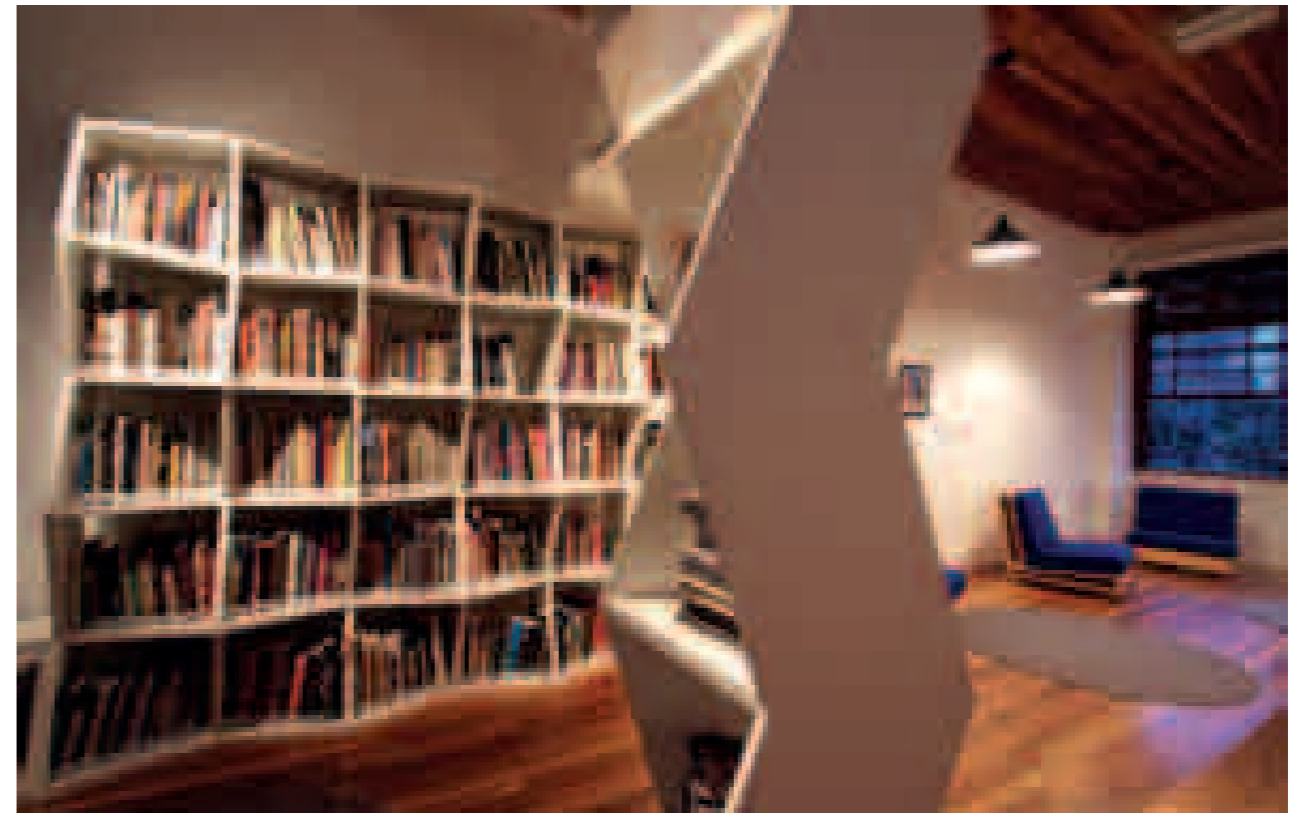
Entre objetos e lugares, cômodos e mobiliários, os espaços criados por Daniel Acosta oferecem o que o artista chama de “disponibilidade multifuncional”. Marcadamente distintos dos contextos em que se inserem – da praia à cidade, passando por museus e galerias – eles parecem se camuflar, senão visual, ao menos funcionalmente a esses locais. Dependendo das características e dos usos do lugar, podem figurar como ponto de encontro, espaço de leitura, área de descanso, ambiente de trabalho, local de conversa, entre outras possibilidades. Tais trabalhos têm suas origens nas “paisagens portáteis” do início dos anos 2000, que também se apresentavam como híbridos entre objetos e lugares. Plástico, fórmica e lâmpadas fluorescentes criavam ambientes assépticos e impessoais. Ao embaralhar um sem-número de referências arquitetônicas – cabines, elevadores, quiosques, piscinas –, pareciam-se com quase tudo e, ao mesmo tempo, com praticamente nada. Como nas obras mais recentes, o que estava em jogo era desafiar nossa percepção a escapar dos registros que habitualmente informam a decodificação do mundo e rapidamente articulam aparências e funções, materiais e lugares, imagens e significados.

A chamada “disponibilidade multifuncional” também está presente em *REPLIKASHELVESTEM* (2011), peça desenvolvida pelo artista para abrigar a coleção de livros, catálogos e revistas do Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal, disponível para consulta na *Casa M*. O trabalho marca a entrada da sala de leitura, organizando o ambiente. De desenho geométrico e estrutura modular, retoma aspectos caros à sua poética. Dentre eles, a criação de equipamentos que se articulam entre lugares e móveis, arquiteturas e paisagens; a “camuflagem funcional” acompanhada de uma clara distinção visual em relação ao contexto; o embaralhamento de códigos e referências arquitetônicas; e o maravilhamento provocado pelo que o trabalho traz de assombro e fantasia, quimera e realidade.



REPLIKASHELVESTEM. 2011. Foto: Cristiano Sant'Anna / indicefoto.com.

Entre objetos y lugares, habitaciones y mobiliarios, los espacios creados por Daniel Acosta ofrecen lo que el artista llama de “disponibilidad multifuncional”. Significativamente distintos de los contextos en que se insertan – de la playa a la ciudad, pasando por museos y galerías – ellos parecen camuflarse, sino visual, al menos funcionalmente. Dependiendo de las características y de los usos del lugar, pueden figurar como punto de encuentro, espacio para lectura, área de descanso, ambiente de trabajo, lugar de charlas, entre otras posibilidades. Estos trabajos tienen sus orígenes en los “paisajes portátiles” del inicio de los años 2000, que también



REPLIKASHELVESTEM. 2011. Foto: Cristiano Sant'Anna / indicefoto.com.

se presentaban como híbridos entre objetos y lugares. Plástico, cármica y lámparas fluorescentes creaban ambientes asépticos e impersonales. Al barajar un sinfín de referencias arquitectónicas – cabinas, ascensores, quioscos, piscinas –, se parecían con casi todo y, al mismo tiempo, con prácticamente nada. Como en las obras más recientes, lo que estaba en juego era desafiar nuestra percepción a escaparse de los registros que habitualmente informan la decodificación del mundo y rápidamente articulan apariencias y funciones, materiales y lugares, imágenes y significados.

La *disponibilidad multifuncional* también está presente en la pieza desarrollada para albergar la colección de libros y revistas del Núcleo de Documentación e Pesquisa de arte de la Fundação Bienal. Entre un objeto y un lugar, el trabajo marca la entrada de la sala de lectura y organiza el ambiente. Con un diseño geométrico y estructura modular, retoma aspectos relevantes a su poética, como la creación de equipamientos que se articulan entre arquitecturas y paisajes.

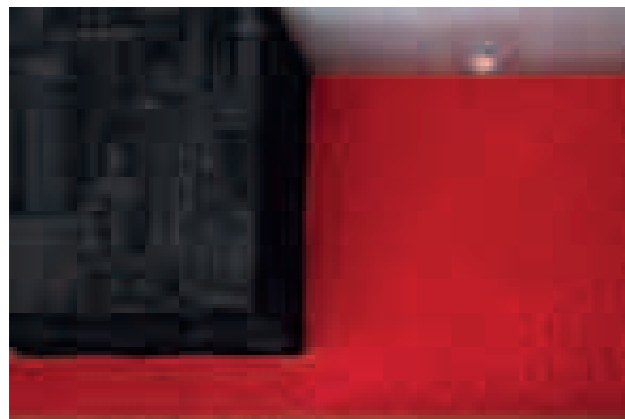
Daniel Acosta creates spaces that exist between objects and places, rooms and furniture, to offer what the artist calls “multifunctional availability”. Strikingly different from the contexts in which they are placed – from beach to city, via museums and galleries – they seem to hide themselves, if not visually, at least functionally. Depending

on the characteristics and uses of the place, they can feature as a meeting point, reading space, relaxation area, workspace, conversation area, etc. The origin of these works are the “portable landscapes” from the early 2000s, hybrids of objects and places, using plastic, formica and fluorescent lighting to create antiseptic and impersonal atmospheres, shuffling a myriad of architectural references – cabins, elevators, kiosks, swimming pools –, to become almost everything and at the same time practically nothing. More recent works challenge our perception by evading the information that usually informs how the world is decoded and quickly connect appearances and functions, materials and places, images and meanings.

Daniel Acosta’s works offer what the artist calls ‘multifunctional accessibility’ also present in *REPLIKASHELVESTEM* (2011), the piece developed to hold the books and magazines from the Biennial Foundation Research and Documentation Centre’s collection available for consultation in *Casa M*. The work marks the entrance to the reading room and helps to organise the space. The geometric design and modular structure rework some of the key features of his creative practice, such as the creation of objects that operate between places and furniture, architecture and landscape; “functional camouflage” with a clear visual appearance in relation to the context; a shuffling of architectural codes and references; and the wonder caused by the work’s sense of marvel and fantasy, chimera and reality.

Fernando Limberger

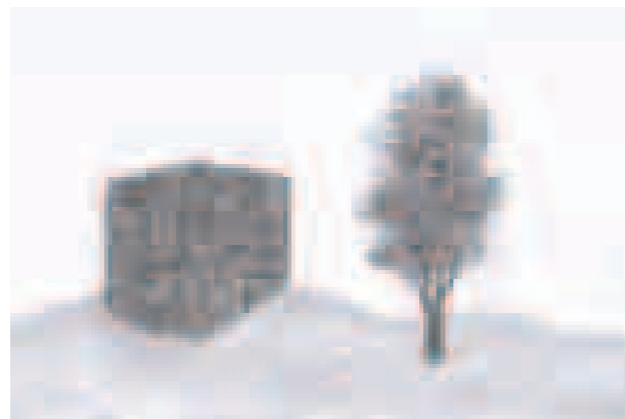
Santa Cruz do Sul, Brasil, 1962. Vive em São Paulo, Brasil.



Vermeinho pungente (para Dona Christina). 2011. Foto: Flávia de Quadros.

Os trabalhos de Fernando Limberger apresentam-se como paisagens. Articulam vegetação, pedras, formas geométricas e planos de cor em jardins que combinam exuberância e simplicidade, natureza, artifício e racionalidade. Suas composições reconfiguram os ambientes onde se inscrevem, alterando o modo como a natureza os integra ou atravessa, seja pelo uso da cor e dos efeitos de luz provocados, seja pela poda e limpeza das espécies ou, ainda, pela subtração/ inserção de novos elementos. A transformação da natureza por meio da ação humana e o modo como ela também age sobre essa intervenção está presente em boa parte de suas criações. Exemplo disso são as sementeiras, mudas e canteiros de cor do projeto *Fértil* (2003), que estão na origem dos jardins coloridos, recobertos por areias tingidas de rosa e amarelo – inócuas ao meio ambiente. Assim como eles, os arranjos que compõem as instalações *Células Verdes* (2008) e *Complementares* (2010) ostentam uma natureza domesticada, ainda que vigorosa, problematizando as contradições e ambivalências dos discursos ambientalistas que tentam dar conta da complexa relação entre o homem e a natureza.

Questões similares estão colocadas no trabalho desenvolvido por Limberger para o pátio da *Casa M*,



Vermeinho pungente (para Dona Christina). 2011. Desenho.

uma estreita faixa de terra espremida entre dois prédios residenciais, com diferentes níveis e um depósito aos fundos. Vasos desconstruídos e plantas daninhas foram retirados do local, e as áreas de chão batido receberam uma cobertura de areia em tons de vermelho, roxo e rosa. Em meio à vibrante topografia, dois elementos pontuam a paisagem: o abacateiro de copa farta e iluminada e o cubo revestido de madeira queimada. Vida e morte, luz e sombra, natureza e racionalidade são alguns dos binômios evocados pela sedutora e ao mesmo tempo desajustada dupla. Um drama parece se desenhar na melancolia e no torpor dos personagens, o que não nos impede de fantasiar uma história de amor – enquanto tomamos sol, jogamos conversa fora, compartilhamos um chimarrão ou lemos um livro nesse jardim feito obra.

Los trabajos de Fernando Limberger se presentan como paisajes. Articulan vegetación, piedras, formas geométricas y planos de color en jardines que combinan exuberancia y simplicidad, naturaleza, artifício y racionalidad. Sus composiciones reconfiguran los ambientes donde se inscriben, alterando la manera como



Vermeinho pungente (para Dona Christina). 2011. Foto: Flávia de Quadros.

la naturaleza los integra o atraviesa, sea por el uso del color y de los efectos de luz provocados, sea por la poda y limpieza de las especies o, todavía, por la sustracción/inserción de nuevos elementos. La transformación de la naturaleza por medio de la acción humana y la manera como ella también actúa sobre esa intervención está presente en gran parte de sus creaciones. Ejemplo de eso son las sementeras, mudas y canteros de color del proyecto *Fértil* (2003), que están en el origen de los jardines coloridos, recubiertos por arenas teñidas de rosado y amarillo – inócuas al medio ambiente. Así como ellos, los arreglos que componen las instalaciones *Células Verdes* (2008) y *Complementares* (2010) ostentan una naturaleza domesticada, aunque vigorosa, problematizando las contradicciones y ambivalencias de los discursos ambientalistas que tratan de conciliar la compleja relación entre el hombre y la naturaleza.

Cuestiones similares están colocadas en el trabajo desarrollado por Limberger para el jardín de la *Casa M*, una estrecha línea de tierra exprimida entre dos edificios residenciales, con diferentes niveles y un almacén en la parte trasera. Macetas desconstruídas

y malas hierbas fueron retiradas del lugar, y las áreas de suelo no cubiertas recibieron una protección de arena en los tonos rojo, morado y color de rosa. En medio a la vibrante topografía, dos elementos destacan el paisaje: el árbol de aguacate de exuberante copa, iluminada, y el cubo revestido de madera quemada (que ahora cubre el almacén). Vida y muerte, luz y sombra, naturaleza y racionalidad son algunos de los binômios evocados por el seductor, y al mismo tiempo desajustado, dúo. Un drama con tintes barroco parece dibujarse en la melancolía y en el letargo de los personajes, cuando notamos el tono irónico de la escena, que no nos impide de imaginar una historia de amor – en cuanto tomamos sol, platicamos, compartimos un mate o leemos un libro en ese jardín hecho obra de arte.

Fernando Limberger's works appear as landscapes, connecting vegetation, stones, geometric shapes and planes of colour in gardens that combine exuberance and simplicity, nature, artifice and reason. His compositions rearrange the environments in which they are placed, changing nature's position or place within them through the use of colour and lighting effects, by pruning and clearing species or also by the removal/addition of new elements. Transformation of nature by human action and the way it also acts in this intervention occurs in many of his works, such as the sowing, seedlings and colourful flowerbeds in the *Fértil* project (2003), as the source of coloured gardens covered with pink and yellow dyed sand – that are harmless to the environment. In the same way, the arrangements in the *Células Verdes* (2008) and *Complementares* (2010) installations display a domesticated yet vigorous nature, addressing the contradictions and ambivalences of environmentalist arguments that attempt to deal with the complex relationship between man and nature.

Similar issues are addressed in the work for the *Casa M* garden, a narrow strip of land squeezed between two residential buildings with different levels and a storeroom at the back. A jumble of flowerpots and weeds removed from the site, and the ground given a layer of red, purple and pink sand. Amidst a vibrant topography, two elements punctuate the landscape: an abundant illuminated avocado tree and a cube covered with burnt wood (which now covers the storeroom). This seductive and at the same time disconnected pair conjures up contrasts between life and death, light and shade, nature and reason. A baroque drama seems to be defined through the melancholia and lethargy of the characters, when we recognise the burlesque tone of the scene, which does not prevent us from imagining a love story – while we take the sun, chat, share mate tea or read a book in this artwork of a garden.

Glaucis de Moraes

Lajeado, Brasil, 1972. Vive entre Paris, França, e Porto Alegre, Brasil.

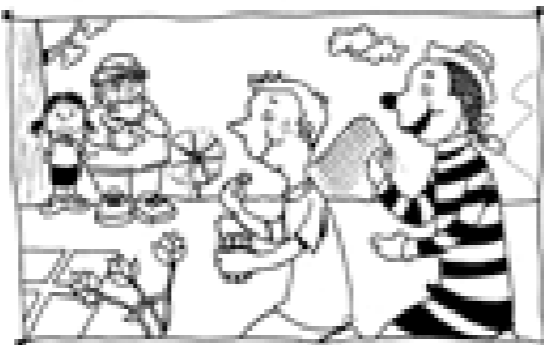
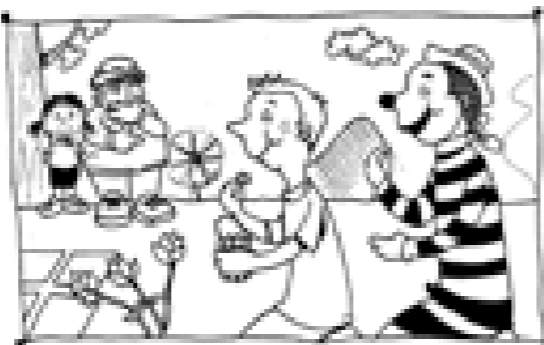
A ideia de impossibilidade está presente em muitos trabalhos de Glaucis de Moraes: na imagem que revela uma ponte entre dois abismos, nas fotografias que tentam capturar o voo de um pássaro ou a passagem de um avião, na tentativa de manter de pé um castelo de cartas, na série que retrata o desvanecimento do corpo em meio à escuridão. Operações sutis – delicadas na forma, mas agudas nas reflexões que evocam – compõem a obra da artista, que se vale de diferentes linguagens: do vídeo à fotografia, passando pelo desenho e instalação. Os modos de habitar um lugar, seja ele a cidade ou o espaço íntimo da casa, são um tema frequente em seus trabalhos. É o caso, por exemplo, da intervenção em que dispõe o aviso “Reservado” em parques e praças de Paris e Porto Alegre, embaralhando as noções de público e privado e sugerindo outra impossibilidade.

Na vitrine da *Casa M*, a artista apresenta um vídeo que reúne relatos imaginários sobre Porto Alegre: depoimentos de pessoas que nunca estiveram na cidade e só a conhecem por meio de um cartão postal.

La idea de “imposibilidad” está presente en muchos de los trabajos de Glaucis de Moraes: en la imagen que revela un puente entre dos abismos, en las fotografías que intentan capturar el vuelo de un pájaro o el pasar de un avión, en la tentativa de mantener en pie un castillo de cartas, en la serie que retrata el desvanecimiento del cuerpo en medio de la oscuridad. Operaciones sutiles – delicadas en la forma, pero perspicaces en las reflexiones que evocan – componen la obra de la artista, que se utiliza de diferentes lenguajes: del video a la fotografía, pasando por el dibujo y por la instalación. Las maneras de habitar un lugar, ya sea en la ciudad o en el espacio íntimo de la casa, son un tema frecuente en sus trabajos. Es el caso de la intervención en la que coloca el aviso “Reservado” en parques y plazas de Paris y Porto Alegre, barajando las nociones de público y privado y sugiriendo otra imposibilidad.

En el escaparate de la *Casa M*, la artista presenta un video que reúne relatos imaginarios sobre Porto Alegre: testimonios de personas que

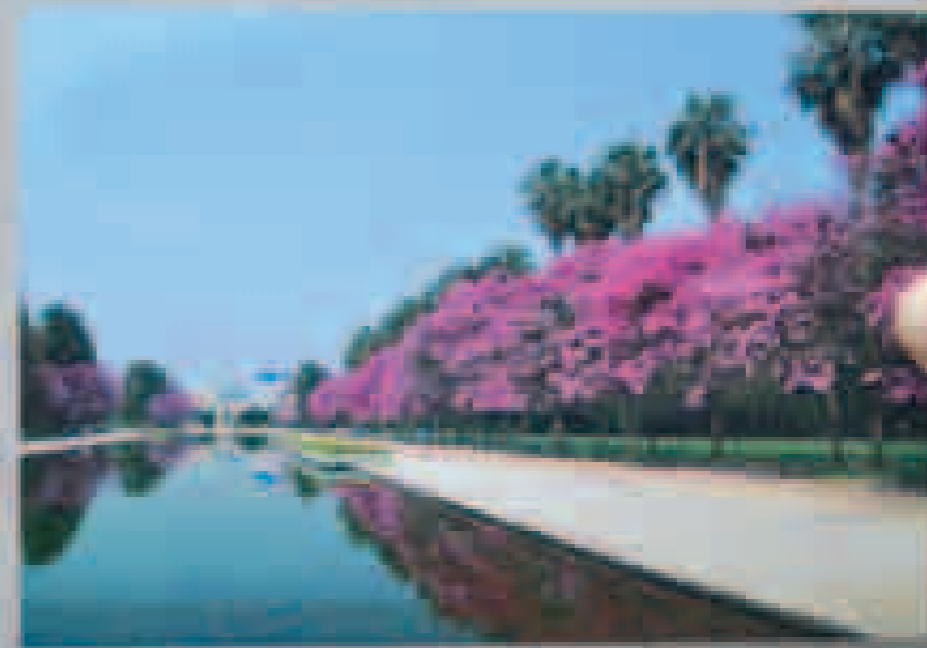
Jogo das 14 erras
 (Pássaro, barco, castelo, avião, mesa, flor, pipoca).



14 erros. 2003. Cartaz.

nunca estuvieron en la ciudad y sólo la conocen por intermedio de una tarjeta postal.

The idea of impossibility is present in many of Glaucis de Moraes's works: in the image of a bridge between two precipices, in photographs attempting to capture the flight of a bird or a passing aeroplane, in the attempt to prevent a house of cards from collapsing, in the series depicting the body fading into darkness. The artist's work consists of subtle operations – delicate in form



Lugar remoto. 2011. Vídeoinstalação. Foto de produção.

but acute in the reflections they evoke – employing different languages, from video to photography, through drawing and installation. The ways of occupying a place, be it the city or the intimate space of the home, are a frequent theme of her works, such as the intervention in which she placed “Reserved” signs in parks and squares in Paris and Porto Alegre, merging the notions of public and private and suggesting another impossibility.

For the *Casa M* showcase the artist is showing a video of imaginary descriptions of Porto Alegre: statements from people who have never been to the city and whose only knowledge of it comes from a picture postcard.

Helene Sacco

Canguçu, Brasil, 1975. Vive entre Pelotas e Porto Alegre, Brasil.



Gabinete poético urbano. 2011. Projeto.

Helene Sacco passou a infância mudando de cidade. De cada morada, levava apenas os objetos e as lembranças. A fantasia de carregar consigo o “esconderijo em caso de erupção vulcânica” ou a “escada boa pra descer de colchonete” só pareceria possível anos mais tarde, quando, vivendo em Santa Catarina, deparou-se com a cultura das famílias locais de transportarem suas casas. Retratado em uma série de fotografias, o curioso hábito está na origem do projeto *Casa Movente* (2007/2010). Espécie de objeto-lugar, a habitação de pouco mais de 3 m², com quarto, cozinha, sala e banheiro, já ocupou ruas e espaços de Criciúma, Turvo e Itajaí, sempre com a moradora a bordo. O modo como habitamos um lugar e como ele nos habita, as memórias que carrega em seus móveis e objetos, o território que instaura e as situações de convívio que permite criar são alguns dos temas que interessam à artista.

No projeto desenvolvido para a 8ª *Bienal do Mercosul*, a vitrine da *Casa M* é transformada em um gabinete de estudos. Um espaço usado por Helene para ler, escrever e desenhar. Ao longo das três semanas de exposição, parte desse ambiente se desprende do sobrado para ocupar a Rua Fernando Machado.

Helene Sacco pasó la infancia mudándose de ciudad. De cada lugar que vivió llevaba apenas los objetos y los recuerdos. La fantasía de llevarse el “escondite en caso de erupción volcánica” o la “escalera buena para bajar en colchoneta” sólo parecería posible años después, cuando, viviendo en Santa Catarina, se deparó con la cultura de las familias locales de transportar sus casas. Retratado en una serie de fotografías, el curioso hábito está en el origen



Casa-movente. 2010. Objeto-lugar construído com objetos domésticos. 3,6 m². Inserção na Praça Nereu Ramos, Criciúma/SC.

del proyecto *Casa Móvil* (2007/2010). Especie de objeto-lugar, la habitación de poco más de 3m², con cuarto, cocina, sala y baño, ya ocupó calles y espacios de Criciúma, Turvo y Itajaí, siempre con la moradora a bordo. La manera como habitamos un lugar y que este nos habita, las memorias que carga en sus muebles y objetos, el territorio que instaura y las situaciones de convivencia que permite crear, son algunos de los temas que le interesan a la artista.

En el proyecto desarrollado para la 8ª *Bienal del Mercosur*, el escaparate de la *Casa M* es transformado en un gabinete de estudios. Un espacio usado por Helene para leer, escribir y diseñar. A lo largo de las tres semanas de exposición, parte de ese ambiente se desprende de la casa para ocupar la calle Fernando Machado.

Helene Sacco spent her childhood moving from town to town. From each home she took just objects and memories. The fantasy

of carrying with her a “shelter in case of volcanic eruption” or “good stairs for going down on a mattress” would only become possible years later, living in Santa Catarina, when she came across the culture of local families moving their houses. Depicted in a series of photographs, this strange custom was the source of her project *Casa Movente* (2007/2010). As a kind of object-place, the accommodation of little more than 3m², with bedroom, kitchen, lounge and bathroom, has already occupied the streets of Criciúma, Turvo and Itajaí, always with its occupant in residence. The way we inhabit places, how place inhabits us, memories conveyed in its furniture and objects, the establishment of territory and the conditions of conviviality they can create are some of the artist’s concerns.

In the project developed for the 8th *Mercosul Biennial*, the *Casa M* showcase has been transformed into a study – a space used by Helene for reading, writing and drawing. For the three weeks of the exhibition part of this space leaves the house to occupy Rua Fernando Machado.

João Genaro

Poços de Caldas, Brasil, 1983. Vive em Pelotas, Brasil.



Palangolé Simoniano. 2008. Tecido. Foto: Ricardo Garlet.

A aproximação de duas realidades aparentemente inconciliáveis está na base dos trabalhos de João Genaro. Sempre com uma boa dose de humor, o artista se vale de um procedimento caro ao Surrealismo para criar objetos e situações paradoxais, que muitas vezes partem de comentários à História da Arte. É o caso do *Palangolé Simoniano* (2009), que mescla um traje típico gaúcho, o poncho, a uma obra icônica da arte brasileira, os *Parangolés*, de Hélio Oiticica, capas coloridas feitas para serem experimentadas pelo público. Usada pelo artista em *performances* não anunciadas, a peça homenageia o escritor regionalista Simões Lopes Neto, natural de Pelotas, aproximando referências artísticas de naturezas distintas. Outros exemplos são *Fat Chair* (2010), cadeira com uma estrutura de espuma em seu assento que remete à famosa obra de Joseph Beuys, e *Homenagem a Torres García* (2007), composição construtivista realizada com peças de Lego. A sugestão de interação é outro elemento recorrente na obra

de João Genaro, como na saboneteira transformada em aquário em pleno banheiro público, no machado protegido por uma caixa de vidro onde se lê “em caso de crime, castigue o vidro” e no saco de boxe recheado com 50 kg de barro que ostenta a inscrição “sove”.

La aproximación de dos realidades aparentemente inconciliables está en la base de los trabajos de João Genaro. Siempre con una buena dosis de humor, el artista se vale de un procedimiento preciado al Surrealismo para crear objetos y situaciones paradoxales, que muchas veces parten de comentarios sobre la Historia del Arte. Es el caso de *Palangolé Simoniano* (2009), que mezcla un traje típico gaúcho, el poncho, con una obra icónica del arte brasileña, los *Parangolés*, de Hélio Oiticica, capas coloridas hechas para que el público se las pruebe. Usadas por el artista en las presentaciones no anunciadas, la obra homenajea al escritor regionalista Simões Lopes Neto, natural de Pelotas, aproximando



Era de Aquário. 2007. Saboneteira, água, areia colorida, peixe, planta aquática. 16 x 14 x 9 cm.

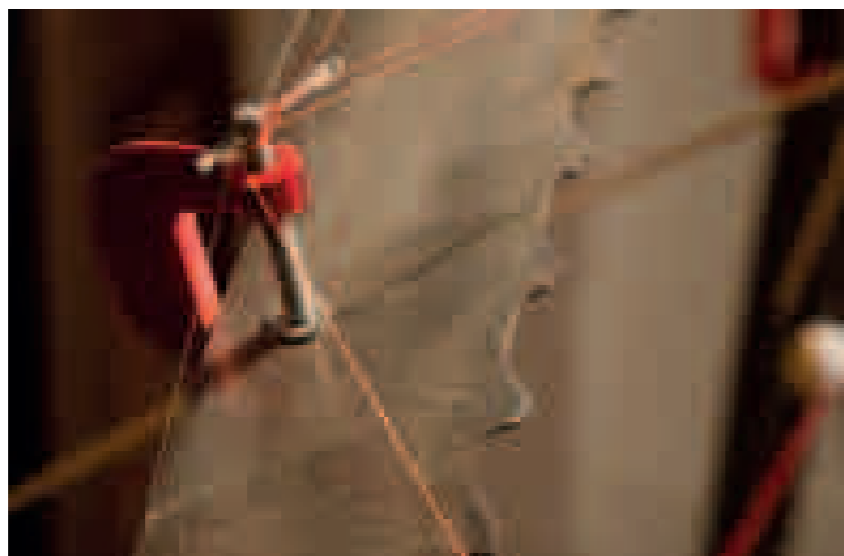
referencias artísticas de diferentes naturezas. Otros ejemplos son *Fat Chair* (2010), silla con una estructura de espuma en su asiento que nos reporta a la famosa obra de Joseph Beuys, y *Homenagem a Torres García* (2007), composición constructivista realizada con piezas de Lego. La sugerencia de interacción es otro elemento recurrente en la obra de João Genaro, como en el hacha protegida por una caja de vidrio donde se lee “en caso de crimen, castigue el vidrio”, y en la bolsa de boxeo rellena de 50 kg de barro que ostenta la inscripción “sove” [amase].

the regionalist writer Simões Lopes Neto, from Pelotas, and brings together references from different art forms. Other examples include *Fat Chair* (2010), a chair with a foam seat which relates to the famous work by Joseph Beuys, and *Homenagem a Torres García* (2007), a constructivist composition made with pieces of Lego. Another recurrent element in his work is the suggestion of interaction, such as the hammer protected by a glass box with a sign saying “in case of crime, beat the glass” and the punch bag filled with 50 kg of clay with the inscription “knead”.

The proximity of two apparently irreconcilable realities lies at the base of João Genaro’s work, humorously employing a procedure used by the Surrealists to create paradoxical objects and situations often based on elements from art history, such as *Palangolé Simoniano* (2009), which mixes traditional gaúcho clothing, the poncho, with an iconic Brazilian artwork, Hélio Oiticica’s colourful *Parangolé* capes made to be worn by the public. Used by the artist in unannounced performances, the work is a homage to

Rogério Severo

Uruguaiana, Brasil, 1966. Vive em São Leopoldo, Brasil.



Sem título. 2011. Detalhe. Foto: Carlos Stein.

Fios, lâminas, serras, varetas, ioiôs, pesos, grampos e outros objetos comuns e materiais de ferro velho compõem as instalações de Rogério Severo. Sob a forma de redes ou circuitos, elas respondem ao espaço onde são construídas. É ele que orienta a distribuição das peças, ainda que os desenhos criados pareçam se manter em aberto, como se pudessem ter seus vetores e linhas de força reconfigurados a qualquer instante. A sugestão de movimento é dada pelo jogo entre tensão e equilíbrio e pelo modo como o artista revela, no próprio trabalho, as operações que o constituem: as amarras, flexões, pesos, contra-pesos, trações, fixações etc. “O que está à mostra não é um projeto acabado, mas, sim, possibilidades, fragmentos, intenções”, explica Severo. O improviso e a adaptação são centrais no processo criativo do artista. Apesar da simplicidade de procedimentos e materiais, suas obras não se filiam a uma “estética da gambiarra”. Falam, antes, de uma espécie de inteligência dos objetos, do modo como eles conformam nossos espaços e da possibilidade que guardam de se reinventarem.

Aspectos como esses estão presentes no trabalho desenvolvido para a vitrine da *Casa M*, onde contenção e distensão dão ritmo a um desenho espacializado.

Cables, láminas, sierras, pesos, presillas y otras herramientas y materiales de hierro viejo componen las instalaciones de Rogério Severo. Bajo la forma de circuitos, ellas responden al espacio donde son construidas. Es él que orienta la distribución de las piezas, aunque los dibujos creados parezcan mantenerse en abierto, como si pudieran tener sus vectores y líneas de fuerza reconfigurados a cualquier instante. La sugestión de movimiento se da por el juego entre tensión y equilibrio y por la manera como el artista revela, en su propio trabajo, las operaciones que lo constituyen: las amarras, flexiones, pesos, contrapesos, tracciones, fijaciones, etc. “Lo que está a la muestra no es un proyecto acabado, pero, si, posibilidades, fragmentos, intenciones”, explica Severo. La improvisación y la adaptación son centrales en el proceso creativo del artista. A pesar de la simplicidad de los procedimientos y materiales, sus obras no se afilian a una “estética de la gambiarra”. Hablan, antes, de una especie

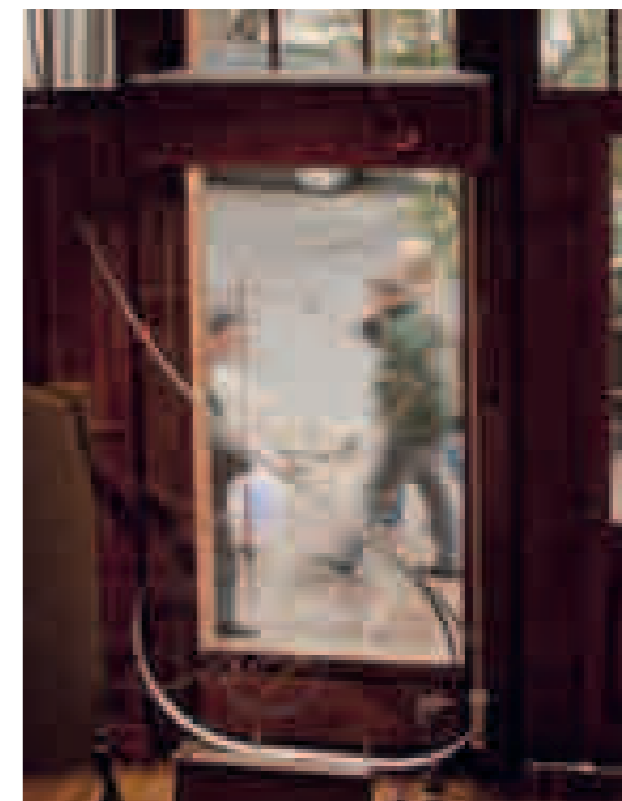


Sem título. 2011. Detalhe. Foto: Carlos Stein.

de inteligência de los objetos, de la manera que ellos se adaptan a nuestros espacios y de las posibilidades de reinventarse que poseen. Aspectos como esos están presentes en el trabajo desarrollado para el escaparate de la *Casa M*, donde contenção y distensão le dan ritmo a un dibujo de carácter espacial.

Rogério Severo uses wires, sheets, saws, weights, common objects and other scrap metal materials and tools to make his installations. Shaped like circuits, they respond to the space in which they are made. The space is what governs the distribution of elements, although the drawings created seem to remain open, as if their vectors and force lines could be rearranged at any moment. The suggestion of movement comes from the play between tension and balance and the way the artist reveals the process of making the work: the fixings, bending, weights, counterweights, tractions, fastenings etc. “What I’m showing is not a finished product, but rather possibilities, fragments and intentions”, explains Severo. Improvisation and adaptation are central to the artist’s creative process. Despite the simplicity of procedures and materials, his works have no relationship with “anaesthetic of making-do”, but rather speak of a kind of intelligence of objects, or the way they format spaces and their possibilities of being reinvented.

Similar elements can be seen in the work developed for *Casa M*, in which containment and tension bring rhythm to a drawing in space.



Sem título. 2011. Fios, lâminas, serras, pesos, grampos, ioiôs, varetas, ferramentas e ferro velho. Foto: Carlos Stein.

Rommulo Conceição

Salvador, Brasil, 1968. Vive em Porto Alegre, Brasil.



Em caso de dúvida, opte pela incerteza. 2007. Fotografia.

Desde suas primeiras experiências, Rommulo vem trabalhando a partir do modo como a arquitetura configura espaços. Primeiro, atuou em lugares específicos, como a fachada de uma casa prestes a ser demolida e a torre de um antigo casarão. De uns tempos para cá, passou a trabalhar com espaços mais genéricos: salas de estar, cozinhas, banheiros, corredores, supermercados – ambientes que trazem consigo uma espécie de identidade. Um conjunto de características que os diferencia de outros espaços e lhes permite atender a determinadas funções. Ou alguém consegue imaginar um quarto de dormir sem uma cama? À primeira vista inquestionáveis, nossas ideias e percepções sobre espaços cotidianos são colocadas em xeque pelas criações do artista, sejam elas fotografias, desenhos, objetos ou instalações. Ao aproximar realidades tão distintas quanto uma cozinha e um banheiro ou um cinema e um supermercado, Rommulo embaralha construções identitárias aparentemente fixas. Cria ambientes deformados, lugares

desconcertantes, ainda que impecavelmente bem acabados e muitas vezes funcionais. A ambiguidade que marca seus trabalhos, ora mais sutil, ora mais agressiva, também parece ser responsável pela atração que elas exercem ao nosso olhar.

Para a vitrine da *Casa M*, o artista cria uma peça – meio objeto, meio lugar – que condensa fragmentos da arquitetura da morada.

Desde sus primeras experiencias, Rommulo ha trabajado la manera en que la arquitectura configura los espacios. Primero, actuó en lugares específicos, como en la fachada de una casa pronta para ser demolida y la torre de una antigua casa. Desde hace algún tiempo, pasó a trabajar con espacios más genéricos: salas de estar, cocinas, cuartos de baño, corredores, supermercados – ambientes que traen en sí mismos una especie de identidad. Un conjunto de características que los distingue de otros espacios y les permite



Série *Carefully Through*. 2009. Fotografia.

atender a determinadas funciones. ¿O alguien consigue imaginar un dormitorio sin una cama? primera mirada A primera vista incuestionables, nuestras ideas y percepciones sobre los espacios cotidianos son colocados en jaque por las creaciones del artista, sean fotografías, dibujos, objetos o instalaciones. Al aproximar realidades tan diferentes como una cocina y un cuarto de baño o un cine y un supermercado, Rommulo baraja construcciones identitarias aparentemente fijas. Crea ambientes deformados, lugares desconcertantes, aunque impecablemente acabados y muchas veces funcionales. La ambigüedad que marca sus trabajos, a veces sutil, a veces agresiva, también parece ser responsable por la atracción que ellos ejercen en nuestra mirada.

Para el escaparate de la *Casa M*, el artista crea una pieza – un tanto objeto, un tanto lugar – que condensa fragmentos de la arquitectura de la casa.

Rommulo has been working with the way in which spaces are shaped by architecture since his earliest experiments. He initially worked in specific places, like the façade of a house about to be destroyed and the tower of an old mansion. Since then he has moved on to working with more generic spaces, such as living rooms, kitchens, bathrooms, corridors and supermarkets – environments that have their own kind of identity, a set of characteristics that differentiates them from other spaces and allows them to fulfil certain functions. Could anyone imagine a bedroom without a bed? Initially unquestionable, our ideas and perceptions about everyday spaces are held in abeyance by the artist's works, whether they are photographs, drawings, objects or installations. Coming up against such distinctive realities as a kitchen and bathroom or cinema and supermarket Rommulo merges their apparently fixed identities, creating deformed

spaces, disconcerting places, yet which are impeccably finished and often functional. The ambiguity of his architectures, sometimes more subtle, at other times more aggressive, seems to be what makes them capture our attention.

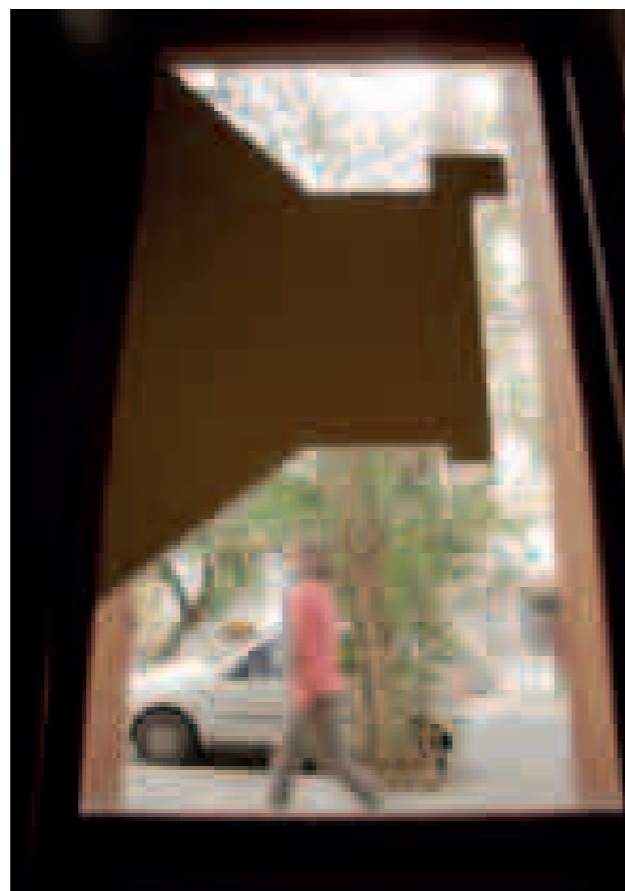
For the *Casa M* showcase the artist has created a piece that is half object, half place, which condenses fragments of the house's architecture.

Tiago Giora

Porto Alegre, Brasil, 1978. Vive em Porto Alegre.

Mais do que criar novas formas, os trabalhos de Tiago Giora sublinham desenhos e estruturas já existentes nos lugares onde se inscrevem. A invisibilidade que a arquitetura acaba adquirindo com o tempo é o ponto de partida para suas criações. Apagamento, preenchimento, rebatimento e derramamento são algumas das operações utilizadas para reconfigurar espaços, fazendo reverberar certas características e rearticulando também nossa percepção sobre os lugares. É o caso da instalação *Fluorescentes* (2009), criada para o Centro Cultural São Paulo, em que o artista estendeu até o chão o traçado formado pelas centenas de lâmpadas que iluminam o prédio, chamando a atenção para uma das marcas do local. Já na intervenção *De Dentro* (2007), realizada no Torreão, em Porto Alegre, dois cantos da sala expositiva foram seccionados por planos de gesso, apagando parte dos rodapés, paredes, teto e janelas. Em ambos os projetos, como em tantos outros desenvolvidos por Giora, as inserções absorvem o lugar, tornando indiscernível o que é obra e o que é contexto.

Na *Casa M*, o artista partiu do desenho formado pela arquitetura interna da morada para desenvolver uma intervenção na vitrine e fachada, acentuando as conexões entre o interior e o exterior do sobrado e questionando o que percebemos e o que deixamos de perceber.



Entre. 2011. Intervenção.

Más que crear nuevas formas, los trabajos de Tiago Giora subrayan diseños y estructuras ya existentes en los lugares donde se inscriben. La invisibilidad que la arquitectura acaba adquiriendo con el tiempo es el punto de partida para sus creaciones. El apagamiento, relleno, rebatimientos y derrames de pintura son algunas de las operaciones utilizadas para reconfigurar espacios, haciendo reverberar ciertas características y rearticulando nuestra percepción sobre los lugares. Es el caso de la instalación *Fluorescentes* (2009), creado para el Centro Cultural São Paulo, en que el artista extendió hasta el suelo un trazo de centenas de lámparas que iluminan el edificio, llamando la atención para una de las marcas del local. En la intervención *De*

dentro (2007), realizada en Torreão, en Porto Alegre, dos rincones de la sala expositiva fueron seccionados por planos de yeso, apagando parte de los zócalos, paredes, techo y ventanas. En ambos proyectos, como en tantos otros desarrollados por Giora, las inserciones absorben el lugar, tornando indiscernible lo que es obra y lo que es contexto.

En la *Casa M*, el mueble del escaparate fue dispensado, acentuando las conexiones entre el espacio interno y la calle. Es esta relación que el artista marca por medio de una intervención en la fachada.



Entre. 2011. Intervenção.

Rather than creating new forms, Tiago Giora's work underlines the designs and structures of the places where they are located. The starting point for his work is the invisibility that architecture acquires over time. Erasure, infill, recessing, spreading, are some of the ways in which the artist rearranges spaces, causing certain characteristics to reverberate and also rearranging our perception of places. In the installation *Fluorescentes* (2009) for Centro Cultural São Paulo, the artist extended to the floor the lines of hundreds of fluorescent bulbs lighting the building, to call attention to one of the features of the place, while in the intervention *De Dentro* (2007), at Torreão in Porto Alegre, two corners of the exhibition space were sectioned off

with planes of plasterboard, hiding part of the skirting boards, walls, ceilings and windows. These and others of Giora's works involve the artist's installations absorbing a place, making it hard to discern which is work and which is context.

Casa M's showcase is dispensed with, emphasising the connections between the indoor space and the street through the artist's intervention on the facade.

Vitor Cesar

Fortaleza, Brasil, 1978. Vive em São Paulo, Brasil.

As noções de público e esfera pública são caras ao trabalho de Vitor Cesar. Muitas vezes apresentados em espaços não artísticos, como as ruas de São Paulo ou Fortaleza, seus projetos quase sempre envolvem uma estratégia de comunicação com o outro e uma problematização do contexto em que se inserem – ou dos discursos que alimentam o imaginário sobre determinado lugar. Cartazes, painéis e letreiros são alguns dos dispositivos utilizados pelo artista em propostas que se confundem com práticas e elementos da vida comum. É o caso da ação em que o artista disponibilizou um serviço de xerox que realizava cópias gratuitas de materiais com a palavra “público”, do cartaz distribuído por Fortaleza com a inscrição “permitido”, seguindo o mesmo padrão visual das placas de trânsito, ou, ainda, da inscrição “artista é público” disposta em letras de alumínio no saguão de um centro cultural. Quem são os públicos da arte? Quais as relações entre artista e público? É possível constituir uma esfera pública por meio da arte? Discussões como essas permeiam os trabalhos de Vitor Cesar e parecem ganhar força na medida em que o contato com suas obras se dá sem a intermediação institucional da arte – isto é, sem que se saiba, necessariamente, que se tratam de projetos artísticos.

É o que acontece no projeto criado para a *Casa M*, em que o artista desenvolve uma campanha para o local. Um dispositivo sonoro que conecta o ambiente externo ao interno e anuncia a chegada de novos visitantes. Ao ser acionada, ela dispara diferentes toques ao longo da morada, dando as boas-vindas a quem chega e evocando a diversidade de públicos do lugar. A variedade de usos e atividades também é sugerida pela campanha, que ressoa de um modo distinto a cada espaço, reafirmando suas particularidades. Entre a sinfonia e a dissonância, o trabalho celebra a possibilidade do encontro, sem nivelar diferenças nem eliminar ruídos, sem apaziguar divergências nem desconsiderar especificidades. É a ideia de convivência que está em jogo – ou ainda, de constituição de uma esfera

pública. Será possível produzir uma nos dias de hoje? Engajar diferentes públicos em um debate crítico e desenvolver interpretações compartilhadas da realidade? Mais uma vez, o trabalho de Vitor Cesar confunde-se com um elemento da vida comum, potencializando a estranheza, o encantamento e a reflexão que produz.

Las nociones de público y esfera pública son muy apreciadas para el trabajo de Vitor Cesar. Muchas veces presentados en espacios no artísticos, como en las calles de São Paulo o Fortaleza, sus proyectos casi siempre envuelven una estrategia de comunicación con el otro y una problematización del contexto en que se insertan – o de los discursos que alimentan el imaginario sobre determinado lugar. Carteles, paineles y letreros son algunos de los dispositivos utilizados por el artista en propuestas que se confunden con prácticas y elementos de la vida común. Es el caso de la acción en que el artista ofrecía fotocopias gratuitas de materiales con la palabra “público”, o del cartel distribuido por Fortaleza con la inscripción “permitido”, siguiendo el mismo padrón visual de las placas de tránsito, o, aún, la inscripción “artista es público” dispuesta en letras de aluminio en el saguán de un centro cultural. ¿Quiénes son estos públicos de arte? ¿Cuáles son las relaciones entre artista y público? ¿Es posible constituir una esfera pública por medio del arte? Discusiones como esas permean los trabajos de Vitor Cesar y parecen fortalecerse en la medida en que el contacto con sus obras se da sin la intermediación institucional del arte – o sea, sin que se sepa, necesariamente, que se trata de proyectos artísticos.

Es lo que sucede también en el proyecto creado para la *Casa M*, en donde el artista desarrolla un timbre para el lugar. Un dispositivo sonoro que conecta el ambiente externo al interno y anuncia la llegada de nuevos visitantes. Al ser accionada, ella dispara diferentes toques a lo largo de la casa, dando las bienvenidas a quien llega y evocando la diversidad de públicos del lugar. La variedad de usos y actividades también es sugerida por el timbre, que resuena de manera diferente en cada espacio, reafirmando sus particularidades. Entre la sinfonia y la disonancia, el trabajo celebra la posibilidad del encuentro, sin estratificar las diferencias ni eliminar los ruidos, sin calmar las diferencias ni desconsiderar las especificidades. Es la idea de la convivencia que está en juego – aún más, de la constitución de una esfera pública. ¿Será posible producir una en hoy en día?



Campanha. 2011. Instalação.

¿Estimular diferentes públicos en un debate crítico y desarrollar interpretaciones compartidas de la realidad? Una vez más, el trabajo de Vitor Cesar se confunde con un elemento de vida común, potencializando el extrañamiento, o el encantamiento y la reflexión que produce.

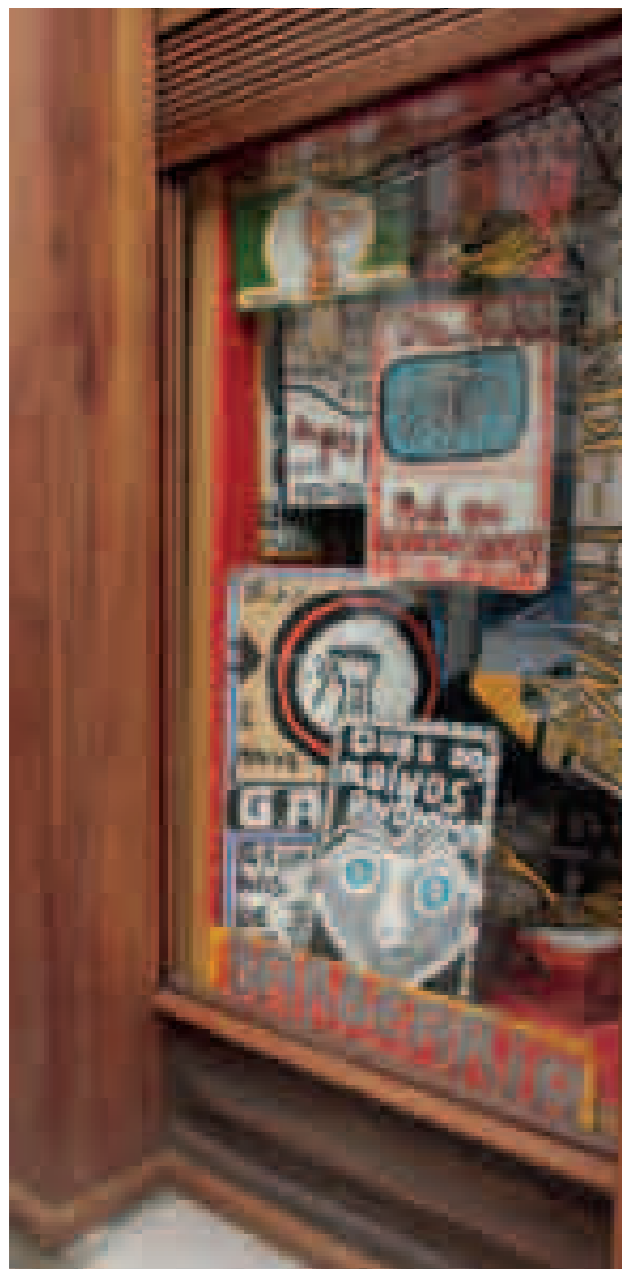
Notions of the public and the public sphere are important in the work of Vitor Cesar. His projects are often presented in non-art spaces, such as streets of São Paulo or Fortaleza, and nearly always involve a strategy of communication with the other, addressing the context in which they are placed – or the discourses that feed the imagination about a particular place. Posters, panels and lettering are used for proposals that merge with practices and elements of everyday life, such as the action in which the artist provided a photocopy service making free copies of material with the word “public”, or the poster distributed in Fortaleza with the inscription “allowed”, following the same visual pattern as traffic signs, or also with the inscription “artist is public” displayed in aluminium letters in the lobby of the cultural centre. Who are the publics for art?

What are the relationships between artist and public? Can a public sphere be established through art? Such discussions permeate Vitor Cesar’s works and seem to acquire more force when his works are encountered without the institutional intermediation of art – without necessarily knowing that they are art projects.

For the *Casa M* project the artist has produced a doorbell. An audio device that connects the outdoor space with the indoor space and announces the arrival of new visitors. When the bell is pressed, it produces different sounds throughout the house, welcoming visitors and indicating the building’s wide range of publics. The variety of uses and activities is also suggested by the distinctive sound of the bell in each space, reaffirming their individual characteristics. Existing somewhere between symphony and discord, the work celebrates the possibility of encounter without levelling out differences or eliminating noise, without reconciling divergence or neglecting specificities. It is concerned with the idea of conviviality – or even the constitution of a public sphere. Is it possible to produce one nowadays? Can one engage different publics in a critical debate and develop shared interpretations of reality? Once again, Vitor Cesar’s work mixes with an element of everyday life, offering unfamiliarity, enchantment and reflection.

Viviane Pasqual

Caxias do Sul, Brasil, 1966. Vive em Caxias do Sul.



Faço placas. 2011. Foto: Flávia de Quadros.

Viviane Pasqual é uma contadora de histórias. Suas pinturas, desenhos e objetos criam personagens e sugerem situações, enredos, cenários, como se nos convidassem a animar as imagens ou a fazer delas uma sequência de quadros. A referência ao *cartoon* aparece não só no traço, mas na presença constante do humor – como nas placas que anunciam o “churrasquinho do lobo gordo a 1,75 cruzeiros”, o “mocotó de lambê os beiço”, o “vira-lata nervoso” ou o “clube dos albinos anônimos”. Dizeres jocosos e irreverentes compõem seus trabalhos, reforçando o traço cartunista das obras e a alusão ao universo popular, seja pelas inscrições, muitas vezes retiradas de anúncios encontrados na rua, pelo despojamento das imagens e soluções gráficas ou pelos materiais utilizados. Placas, letreiros, rótulos e bolachas de chope são alguns dos elementos que dão suporte às histórias de Viviane.

O acúmulo e a repetição – para cada série, são dezenas e dezenas de trabalhos – são aspectos importantes de sua obra e também os procedimentos que guiam o projeto desenvolvido para a vitrine da *Casa M*.

Viviane Pasqual es una contadora de historias. Sus pinturas, dibujos y objetos crean personajes y sugieren situaciones, enredos, escenarios, como si nos invitaran a animar las imágenes o a hacer de ellas una secuencia de cuadros. La referencia al *cartoon* aparece no sólo en el trazado, sino también en la constante presencia del humor – como en las placas que anuncian el “churrasquinho de lobo gordo a 1,75 cruzeiros” [asadito de lobo gordo a 1,75 cruzeiros], “o mocotó de lambê os beiço” [mondongo de chuparse los dedos], el “vira-lata nervoso” [animal callejero nervioso] o el “clube dos albinos anônimos” [club de los albinos anónimos]. Dichos jocosos e irreverentes componen sus trabajos, reforzando el estilo cartunista de las obras y la alusión al universo popular, sea por las frases, muchas veces retiradas de los anuncios encontrados en las calles, por lo despojado de las imágenes y soluciones gráficas o por materiales utilizados. Placas, letreros, rótulos y portavasos para cerveza son



Faço placas. 2011. Detalhe. Foto: Dulphe Pinheiro Machado.

algunos de los elementos en que se basan las historias de Viviane.

El acúmulo y la repetición – para cada serie, son decenas y decenas de trabajos – son aspectos importantes de su obra y también los procedimientos que guían el proyecto desarrollado para el escaparate de la *Casa M*.

Viviane Pasqual is a storyteller. Her paintings, drawings and objects create characters and suggest situations, plots and settings as if inviting us to animate the images or form them into a sequence of pictures. References to cartoons appear not just in the drawing, but also in the contrasting presence of humour – like the signs

announcing “Fat Wolf barbecue 1,75 cruzeiros”, or “lip-smacking, calf-foot jelly”, “nervous mongrel”, or “anonymous albinos club”. Playful and irreverent sayings are used in her works, reinforcing the sense of cartoons and allusion to popular culture, whether through the title, often taken from advertisements in the street, the bold images and graphic solutions, or the materials used. Signs, lettering, labels and beer mats are some of the elements behind her stories.

Accumulation and repetition – each series involves dozens and dozens of works – are important components of her work, and are some of the procedures governing the project developed for the *Casa M* showcase.

A group of people, likely students, are gathered in a room. Some are sitting on the floor, while others are standing in the background. The scene is overlaid with a white geometric pattern of interconnected lines forming a grid of irregular shapes. In the lower-left corner, there is a white octagonal shape containing the text "Projeto Pedagógico".

Projeto Pedagógico

Projeto Pedagógico

Pablo Helguera

O campo expandido da pedagogia

Na *8ª Bienal do Mercosul* procura-se uma integração total do projeto pedagógico com o projeto curatorial tentando implementar, tanto de forma prática como teórica, os conceitos que inspiram o projeto expositivo.

A premissa curatorial da *8ª Bienal do Mercosul* propõe realizar uma reflexão em relação a todos os dispositivos culturais, políticos e sociais que contribuem para formular o imaginário de nação e de metarregião. Partindo do próprio termo “Mercosul”, que denomina uma região econômica e, por extensão, essa *Bienal*, a proposta curatorial procurou estabelecer alguns questionamentos. Como é construído um país? De que forma a ideia de nação contribui para determinar a forma como nos percebemos e percebemos o nosso povo em relação aos outros? Que papel os processos artísticos têm na fabricação da iconografia nacional?

Uma vez que as obras desta *Bienal* e a reflexão curatorial em torno delas estão ligadas à noção de reconstituir o que é um território; o projeto pedagógico também segue uma direção paralela para propor uma revisão do próprio campo da pedagogia na arte. Reconhecemos, assim, que a pedagogia das artes visuais – e em particular da forma como se aplica em museus e bienais – é uma ação que, tradicionalmente, limita sua potencialidade, tanto no conteúdo quanto na prática. Em relação ao conteúdo, predomina ensinar arte para entender a arte e não para entender o mundo; em relação à prática, predomina o ensino como disseminação de informação e não como gerador de consciência crítica. Essa tendência da aplicação tradicional da educação também se contrapõe com a prática de vários artistas contemporâneos

que, por conta própria, têm adotado e integrado elementos da pedagogia, tais como processo, pesquisa, colaboração e interpretação.

Considerando esses aspectos, o componente pedagógico da *Bienal* propõe a tentativa metafórica de “reterritorializar” – termo utilizado por Deleuze e Guattari para indicar os processos pelos quais se desconstrói uma velha ordem e se estabelece uma nova – o campo da pedagogia no âmbito das artes visuais. Da mesma forma, faz referência ao influente ensaio de Rosalind Krauss, *Sculpture in the expanded field* [A escultura no campo expandido], no qual é articulada a necessidade da prática artística de quebrar os parâmetros expositivos convencionais. Vários anos depois, foi sugerido que esse campo expandido, “reterritorializado”, da arte tivesse um caráter social, no qual a pedagogia ocupasse um lugar central como instrumento de comunicação, reflexão e, nos termos de Paulo Freire, conscientização.

O programa pedagógico inclui as seguintes formas de entender a pedagogia em relação à prática artística atual:

a) A pedagogia como veículo de mediação da arte (a própria educação da arte ou a apreciação da arte). Na América Latina, contamos com poucos textos em espanhol ou em português que foquem os aspectos práticos da mediação, tais como a forma de trabalhar com diversos públicos, o uso do diálogo e a discussão de obras como ferramenta de ensino, a construção temática e conceitual de uma visita guiada, entre outras. Por isso, uma aproximação a essa questão exigia, do meu ponto de vista, não ser demasiado experimental, mas, sim, ser mais pragmático e operativo. Seguindo essa lógica, como parte desse componente foi elaborada uma antologia



Curso de mediadores - Metodologias de investigação com Guilherme Teixeira. Foto: Flávia de Quadros.

de textos fundamentais, pela primeira vez apresentados em línguas portuguesa e espanhola, sobre o assunto da mediação. O projeto inclui treinamento de mediadores e vários componentes de suporte interpretativo, dependendo tanto de reuniões virtuais à longa distância como de reuniões pessoais.

b) A *transpedagogia*, ou o processo de aprendizagem como obra de arte (o processo de conhecer como arte). Atualmente, muitos artistas, incluindo vários que participam desta *Bienal*, produzem uma obra de índole processual que somente se completa através da participação do visitante ou do espectador. A pedagogia gera muito interesse para esses artistas por ser uma disciplina que, de forma natural, é centrada em gerar dinâmicas de grupo e experiências construtivas. Como exemplo desse tipo de experimentos há vários artistas cuja obra foca práticas colaborativas (Beatriz Santiago), dialógicas (Alicia Herrero), ativistas ou políticas (Irwin), entre muitas outras. O coletivo Ykon, por exemplo, elabora um “jogo” para o público, no centro das instalações da *Bienal*, com a finalidade de convidar à reflexão a respeito do que é uma nação.

c) A arte utilizada como um instrumento pedagógico para obter um maior conhecimento do mundo (a arte para o conhecimento do mundo). Embora não seja necessário enfatizar que a arte é, em si, uma forma de conhecimento, o campo expandido da pedagogia da arte exige que ela tenha a possibilidade de ser vista a partir de outras disciplinas e, por sua vez, possa ajudar a visualizar situações e problemas delas. Entre muitos outros exemplos dentro desse âmbito, foram produzidos vários guias para professores de diversas disciplinas (Geografia, História, Ciências Políticas) para mostrar a relevância da arte em outras áreas de conhecimento e, ao mesmo tempo, ajudar a ampliar o público de arte no Brasil.

Adicionalmente a esse tipo de aproximação com a pedagogia, a *8ª Bienal* propõe um projeto de avaliação e documentação. Não é incomum que, devido à falta de orçamento e recursos humanos ou temor do escrutínio, os projetos educativos ou artísticos sejam realizados sem olhar para trás, entendendo que é mais importante planejar algo novo do que refletir a respeito do que já aconteceu. Entretanto, esses exercícios anteriores são os que podem revelar mais sobre os elementos que funcionam, ou não, dentro de um contexto determinado

– e podem ajudar num trabalho mais produtivo. Ao realizar um projeto como uma bienal, é fundamental fazer algumas perguntas. Qual o público que assistiu e que tipo de experiência teve? Como foi desenvolvida a percepção das obras diante do público especializado e/ou iniciante? Por acaso a tese curatorial e/ou organizativa da mostra comunica-se de forma clara com os visitantes? Entre outras. Por isso, foram convidados dois educadores profissionais para atuar como avaliadores dos diferentes projetos educativos desta *Bienal*, fornecendo tanto um estudo de avaliação quanto uma crônica de seus diversos componentes em suas várias fases. Os resultados, junto com as impressões documentadas dos diferentes projetos, serão apresentados numa publicação ao fim da *Bienal*.

El campo expandido de la pedagogía

En la *8ª Bienal del Mercosur* se ha buscado una integración total del proyecto pedagógico con el proyecto curatorial, implementando tanto de forma teórica como práctica los conceptos que inspiran al proyecto expositivo.

La premisa curatorial de la *8ª Bienal del Mercosur* propone realizar una reflexión en torno a todos los dispositivos culturales, políticos y sociales que contribuyen a formular el imaginario de nación y metaregión. Partiendo del término mismo de "Mercosur", que viene a definir una región económica, y por extensión esta misma bienal, la propuesta curatorial buscó preguntar: ¿Cómo se construye un país? ¿Cómo la idea de nación contribuye a determinar la manera en que nos percibimos a nosotros mismos y a los nuestros en relación con otros? ¿Qué papel juega los procesos artísticos en la fabricación de la iconografía nacional?

Puesto que las obras de esta bienal y la reflexión curatorial que gira en torno a ellas está ligada a la noción de reconstituir lo que es un territorio, el proyecto pedagógico ha asimismo tomado una dirección paralela para proponer una revisión del campo mismo de la pedagogía en el arte. Se reconoce aquí que la pedagogía de las artes visuales – en particular de la forma en que se aplica a museos y bienales – es una práctica que tradicionalmente ha limitado su potencialidad tanto en contenido como en práctica. En cuanto a contenido, predomina el enseñar arte para entender el arte y no para entender el mundo; en cuanto a práctica, predomina la enseñanza como distribución de información y no como generadora de consciencia crítica. Esta tendencia del empleo tradicional de la educación contrasta asimismo con la práctica de varios artistas contemporáneos, que por cuenta propia han adoptado e integrado elementos de la pedagogía tales como proceso, investigación, colaboración e interpretación.

Tomando esto en cuenta, el componente pedagógico de la bienal propone el intento metafórico de "reterritorializar" – término utilizado por Deleuze y Guattari para denotar los procesos a través de los cuales se desmantela un viejo orden y se implanta uno

nuevo. El campo de la pedagogía en el ámbito de las artes visuales. Asimismo, se hace referencia al influyente ensayo de Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field* [Escultura en el campo expandido], donde se articula la necesidad de la práctica artística de romper los parámetros expositivos convencionales. Varios años después, se propone que este campo expandido, "reterritorializado", del arte, tiene un carácter social donde la pedagogía ocupa un lugar central como instrumento de comunicación, reflexión, y, en términos de Paulo Freire, concientización.

El programa pedagógico incluye las siguientes formas de entender la pedagogía en relación a la práctica artística actual:

- La pedagogía como vehículo de mediación del arte (la educación del arte mismo o la apreciación del arte). En Latinoamérica contamos con pocos textos en español o portugués que se enfoquen en los aspectos prácticos de la mediación, tales como la manera de trabajar con diversos públicos, el uso del diálogo y la discusión de obras como herramienta de enseñanza, la construcción temática y conceptual de una visita guiada, entre otras. Debido a esto, el acercamiento hacia este tema exigía, a mi ver, no ser demasiado experimental sino más bien ser pragmático y operativo. Siguiendo esta lógica, parte de este componente se ha elaborado una antología de textos fundamentales por primera vez presentados en lengua portuguesa y española sobre el tema de la mediación. El proyecto incluye entrenamiento de mediadores y varios componentes de soporte interpretativo, dependiendo tanto de reuniones virtuales a larga distancia como de reuniones en persona.
- La *transpedagogía*, o el proceso de aprendizaje como una obra de arte (el proceso de conocer como arte). Muchos artistas hoy en día, incluyendo a varios incluidos en esta bienal, producen obra de



Curso de mediadores - História, conceitos e processos de mediação com Rika Burnham e Pablo Helguera. Foto: Cristiano Sant'Anna.



Curso de mediadores - História, conceitos e processos de mediação com Rika Burnham e Pablo Helguera. Foto: Cristiano Sant'Anna.

índole procesual que solo se completan a través de la participación del visitante o espectador. La pedagogía genera mucho interés para estos artistas al ser una disciplina que de manera natural se centra en generar dinámicas de grupo y experiencias constructivas. Como ejemplo de esta clase de experimentos, hay varios artistas cuya obra se enfoca en prácticas colaborativas (Beatriz Santiago), dialógicas (Alicia Herrero), activistas o políticas (Irwin), entre muchas otras. El colectivo Ykon elabora un "juego" al centro de la *Bienal* para el público que tiene finalidades de invitar a reflexionar acerca de lo que es una nación.

c) El arte utilizado como un instrumento pedagógico para obtener un mayor conocimiento del mundo. (el arte para el conocimiento del mundo). Si bien no es necesario enfatizar que el arte es en sí una forma de conocimiento, el campo expandido de la pedagogía del arte exige que este tenga la posibilidad de ser visto desde otras disciplinas y a la vez pueda ayudar a visualizar situaciones y problemas de estas. Entre muchos otros ejemplos dentro de este ámbito se ha producido una serie de guías para profesores de diversas disciplinas (geografía, historia, literatura) para mostrar la relevancia del arte en otras áreas de conocimiento y a la vez ayudar

a ampliar el público del arte en Brasil.

En adición a este tipo de acercamientos de la pedagogía, la *8ª Bienal* propone un proyecto de evaluación y documentación. No es inusual que, debido a falta de presupuesto, recursos humanos o temor al escrutinio, los proyectos educativos o artísticos se realicen sin mirar hacia atrás, bajo el entendimiento que es más importante planear algo nuevo que reflexionar sobre lo que ya ha acontecido. Sin embargo, son los ejercicios anteriores los que nos pueden revelar lo más posible acerca de los elementos que funcionan o no dentro de un contexto determinado, y nos pueden ayudar a trabajar de forma más productiva. Al realizar un proyecto como una Bienal, es fundamental preguntarse: ¿cuál es el público que asistió y qué clase de experiencia tuvo? ¿Cómo se desarrolló la percepción de las obras ante el público informado y/o ante el público neófito? ¿Acaso la tesis curatorial y/o organizativa de la muestra se comunica de manera clara ante los visitantes? Etcétera. Por ello se han invitado a dos educadores profesionales a servir como evaluadores de los diferentes proyectos educativos de esta *Bienal*, proveyendo tanto un estudio evaluativo como una crónica de sus distintos componentes en sus diversas fases. Los resultados, junto con las impresiones

documentadas de los varios proyectos, serán presentados en una publicación hacia el cierre de la *Bienal*.

The expanded field of education

The 8th Mercosul Biennial seeks complete integration between the education programme and the curatorial project, aiming to implement the concepts behind the exhibition programme in both practice and theory.

The curatorial idea behind the 8th Mercosul Biennial proposes reflection on all the cultural, political and social mechanisms that contribute to constructing the ideals and values of a nation and meta-region. Starting from the term "Mercosul", which defines an economic region and, by extension, this *Biennial*, the curators have sought to raise some questions. How is a country built? How does the idea of nation contribute to determining how we perceive ourselves and our people in relation to others? What are the roles of art processes in constructing national imagery?

Since the works of this *Biennial* and the curatorial reflection about them are linked to the idea of reconsidering what a territory might be, the education programme also follows a parallel path, proposing a revised view of the actual field of education in art. We therefore recognise that education in the visual arts – and particularly as it is applied in museums and biennials – is an action whose potential is traditionally limited, in terms both of content and practice. Content often involves teaching art to understand art and not to understand the world: practice concentrates on teaching as distribution of information and not as creation of critical awareness. This tendency of the provisional application of education also contrasts with the practice of several contemporary artists, who have adopted and integrated elements from education on their own part, such as process, research, collaboration and interpretation.

Mindful of these aspects, the educational component of this *Biennial* seeks metaphorically to "re-territorialise" – to use a term of Deleuze and Guattari to indicate the process through which an old order is deconstructed and a new one established – the field of education within the visual arts. It also refers to Rosalind Krauss's influential essay, *Sculpture in the expanded field*, which expresses the need for art practice to break down the conventional exhibition parameters. Several years later this expanded "re-territorialised" field of art acquired a social character in which education occupied a key place as an instrument of communication, reflection and, in terms of Paulo Freire, awareness.

The education programme includes the following ways of understanding education in relation to current art practice:

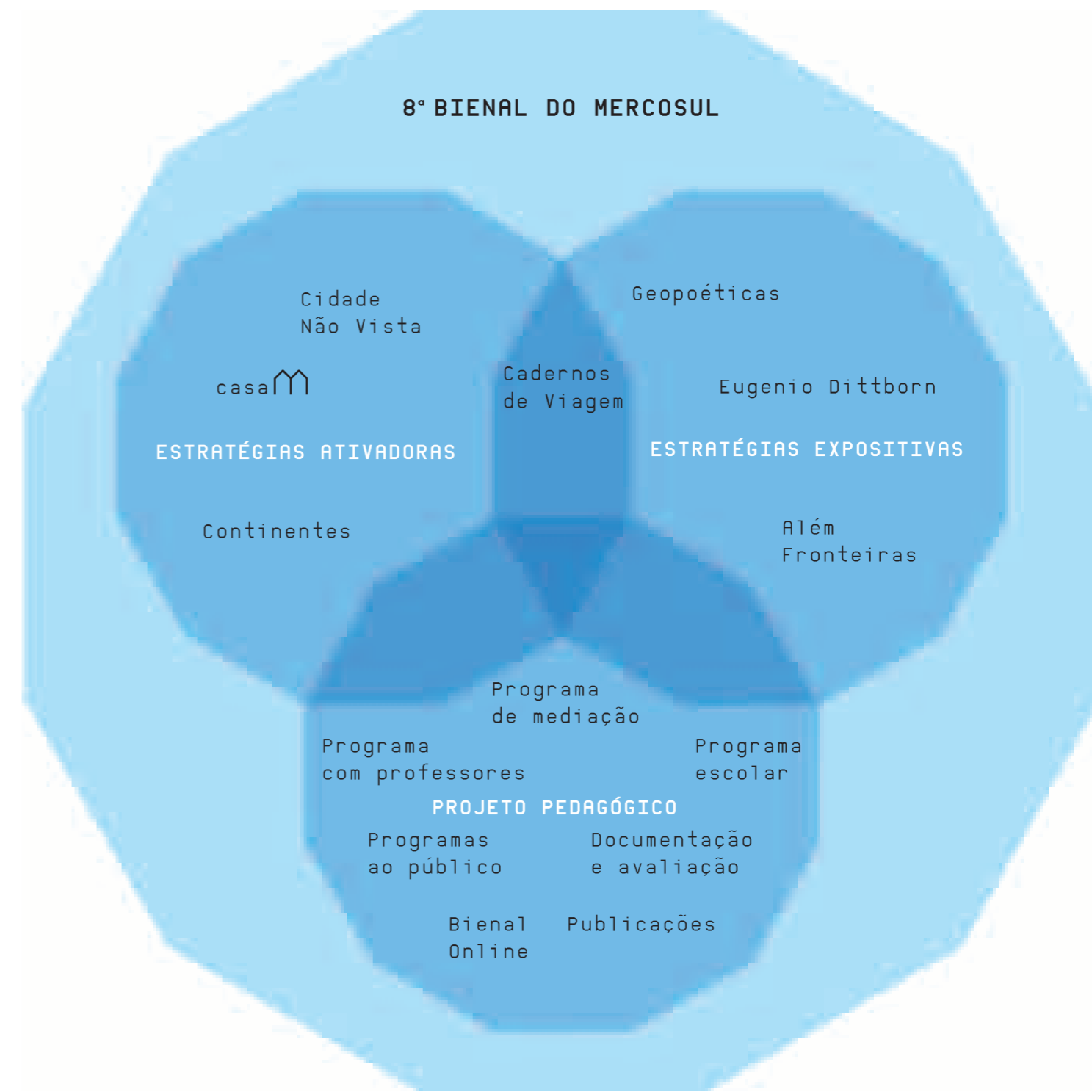
a) Education as a vehicle for the mediation of art (the teaching of art itself or art appreciation). There are few Spanish or Portuguese texts in Latin America that focus on the practical aspects of mediation, such as how to work with different audiences, the use of dialogue and discussion of works as a teaching tool, the thematic and conceptual construction of a guided visit, and other topics. To my mind, therefore, an approach to this issue needs to be more pragmatic and operational than over experimental. Part of this

component therefore involves the preparation of an anthology of key texts, presented for the first time in Portuguese and Spanish, about the topic of mediation. The project includes the training of guides and several components for supporting interpretation, using both personal meetings and virtual meetings at long distance.

b) *Trans-education*, or the process of learning as an artwork (the process of knowing as art). Many artists today, including several of those taking part in this *Biennial* produce works which are only completed through visitor or spectator participation. These artists are greatly interested in education as a discipline that is naturally centred on generating group dynamics and constructive experiences. As an example of this kind of experiment several artists' work focuses on collaborative practices (Beatriz Santiago), dialogue (Alicia Herrero), activist or political practice (Irwin), and many others. The YKON group, for example, is developing a "game" for the public at the heart of the *Biennial* installations, with the aim of inviting reflection about what a nation might be.

c) Art as an educational instrument for acquiring greater knowledge of the world (art for finding out about the world). Although there is no need to stress that art is a form of knowledge in itself, the expanding field of art education requires it to be able to be seen from the viewpoint of other subject areas and in turn help to visualise their situations and problems. One of many examples of this element has been the production of a series of teachers' guides for various subject areas (Geography, History, Political Sciences, etc.) to demonstrate the relevance of art to other disciplines and also help to expand art audiences in Brazil.

In addition to this approach to education, the 8th *Biennial* has proposed an evaluation and documentation project. It is not uncommon for budget and human-resources limitations, or fear of scrutiny, to result education or art projects taking place without looking back, believing that it is more important to plan something new than to reflect on what has happened. But these earlier exercises are what can reveal more about which elements work or not within a particular context – and help towards more productive work. It is essential to ask some questions when organising a project like a biennial, such as: What kind of audience was involved and what kind of experience did they have? How did perception of the works develop among the specialist public and/or new audiences? Was the curatorial and/or organisational concept of the exhibition clearly communicated to visitors? Two professional educators have therefore been invited to carry out an evaluation of the different education projects for this *Biennial*, providing both an evaluation study and a record of the different components in their various phases. The results, together with documented impressions of the various projects, will be presented in a publication at the end of the *Biennial*.



Biografia dos Curadores

Alexia Tala – curadora adjunta

Nasceu em Santiago, Chile, em 1966, onde vive e trabalha. Mestre em Artes pelo Camberwell College of Arts; atua como professora-convidada em instituições de arte da Inglaterra. Foi cocuradora da primeira *Bienal de Performance Deformes* (Chile, 2006) e do Museum Man na mostra *Historia de la Desaparición* (arquivos Franklin Furnace - Centro Cultural Palacio La Moneda, Chile, 2007) e curadora do *Focus Brasil* no Chile (2010). Escreve para revistas de arte na Inglaterra e é autora da publicação *Installations and Experimental Printmaking* (Reino Unido, 2009). Em sua pesquisa sobre artistas contemporâneos, que utilizam técnicas experimentais de gravura para criar instalações, revelou um movimento em rápida expansão na Inglaterra e no resto do mundo.

Aracy Amaral – curadora convidada

Nasceu em São Paulo, Brasil, em 1930, onde vive e trabalha. Foi diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Titular em História da Arte na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP até 1990. Curadora de diversas exposições no Brasil e América Latina, membro do Comitê Internacional de Premiação do Prince Claus Fund (Haia/Holanda) entre 2002 e 2005, e coordenadora do projeto *Rumos* do Itaú Cultural, de 2005 a 2006. Em 2009, foi curadora de exposição na *Trienal de Santiago*, Chile. Recebeu o John Simon Guggenheim Fellowship, entre outros prêmios, e é autora de inúmeros livros publicados sobre o modernismo no Brasil, arte latino-americana e arte contemporânea brasileira, além de ter organizado antologias sobre arte brasileira e da América Latina.

Cauê Alves – curador adjunto

Nasceu em São Paulo, Brasil, em 1977, onde vive e trabalha. Curador e professor do curso *Arte: história, crítica e curadoria*,

da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É mestre e doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo e curador do *Clube de Gravura* do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foi membro do Conselho Consultivo de Artes do MAM-SP (2005-2007) e realizou, entre outras curadorias, *MAM[na]OCA: arte brasileira do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (2006), a mostra *Quase Líquido*, Itaú Cultural (2008), *Da Estrutura ao Tempo: Hélio Oiticica*, no Instituto de Arte Contemporânea (2009) e *Mira Schendel: avesso do avesso* (2010), também no IAC. É um dos curadores do próximo *Panorama da Arte Brasileira do MAM* (2011).

Fernanda Albuquerque – curadora assistente

Nasceu no Rio de Janeiro, em 1978. Vive e trabalha em Porto Alegre. Jornalista, curadora e crítica de arte, é mestre e doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte pela UFRGS. Foi curadora de artes visuais do Centro Cultural São Paulo - CCSP (2008-2010); atuou no Projeto Educativo da *29ª Bienal de São Paulo* (2010), no grupo de crítica de arte do Paço das Artes (2007, 2008 e 2010) e no Instituto Tomie Ohtake, na área de cursos e publicações educativas (2006-2010). Em 2009, participou do programa *Courants du Monde*, na França. Como curadora, realizou as exposições: *Horizonte de eventos* (2010), na Fundação Ecarta, Porto Alegre; *Dois pontos* (2010), no Museu Murillo La Greca, Recife; *Sinais de fumaça* (2009) e *Passagens secretas* (2008), no CCSP, São Paulo; e *Campo coletivo* (2008), no Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo. Em 2010, foi uma das ganhadoras do Prêmio *Estudos e Pesquisas sobre arte e economia da arte no Brasil*, oferecido pela Fundação Bienal de São Paulo.

José Roca – curador geral

Nasceu em Barranquilla, Colômbia, em 1962. Trabalha entre Bogotá (Colômbia) e a Filadélfia (EUA). Formado

em arquitetura (Universidad Nacional de Colômbia) com especialização em Estudos Críticos (Whitney Independent Study Program, New York) e mestrado em Design e Gestão de Edificações Culturais (Ecole d'Architecture Paris-Villemin). Dirigiu o programa artístico do Banco de La República em Bogotá; foi cocurador da *I Trienal Poli/gráfica em San Juan* (Puerto Rico, 2004), da *27ª Bienal de São Paulo* (Brasil, 2006), do *Encuentro de Medellín MDE07* (2007) e da *Cart[ajena]* (2007). Participou do Júri da *52ª Bienal de Veneza* (2007). Em 2011, realizou a curadoria da exposição *Mil e Um Dias e Outros Enigmas*, da artista Regina Silveira na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, e a exposição *Muntadas: informação»espaço»controle*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, ambas no Brasil; além de *Välparáiso* (Chile, 2010); *Outras Floras*, na Galeria Nara Roesler, em São Paulo (2008) e *Botánica Política* (Espanha, 2004), entre outras. Atualmente, é diretor artístico da *Philagrafika 2010: The Graphic Unconscious* (Filadélfia).

Pablo Helguera – curador pedagógico

Nasceu na Cidade do México em 1971. Vive e trabalha em Nova York, EUA. É artista visual e educador. Sua atuação como educador está diretamente relacionada ao seu trabalho como artista, refletindo sobre questões de interpretação, diálogo e o papel da cultura contemporânea no mundo globalizado. Foi chefe de programas públicos no Departamento de Educação do Museu Guggenheim, em Nova York (1998-2005), onde organizou cerca de 500 eventos e 30 exposições. Desde 2007, é diretor do *Adult and Academic Program* no *Museum of Modern Art – MoMA* (Nova York). Em 2008, foi premiado com o John Simon Guggenheim Fellowship e também recebeu o Creative Capital Grant, em 2006, entre outros prêmios. É autor de oito livros e sua obra está presente em coleções de importantes instituições como Museo del Barrio (Nova York), Museum of Contemporary Art (Chicago/EUA), Weatherspoon Museum (Greensboro/EUA), Tom Patchett Collection (Los Angeles/EUA) e Karl Ernst Osthaus Museum (Hagen/Germany).

Paola Santoscoy – curadora adjunta

Nasceu na Cidade do México, em 1974, onde vive e trabalha. É curadora da *I Bienal de las Américas*, em Denver (EUA), intitulada “La Naturaleza de las Cosas”. Foi curadora em diferentes espaços expositivos da Cidade do México: La

Panadería (2000-2001), Museo de Arte Carrillo Gil (2001-2003) e Museo Tamayo Arte Contemporáneo (2004-2007). Em 2005, junto com Willy Kautz e Sebastian Romo, iniciou o projeto curatorial *111 (un día, un artista, una obra)*. Algunos de sus proyectos de exhibición incluem: *Xilitla. Un proyecto de Melanie Smith y Rafael Ortega* (2010), *Asterismo. Artistas radicados en Berlin* (2006), *Jesús Rafael Soto, Visión en Movimiento* (cocurada com Tatiana Cuevas) (2005); *Outside In, Robin Minard* (2006), *Todo va a estar bien* (2004). Realizou ensaios e projetos curatoriais para instituições internacionais como Künstlerhaus Bethanien (Alemanha), Fundación Proa (Argentina), GAMeC (Itália) y Piano Nobile (Suíça) e colabora periodicamente com publicações de arte contemporânea. Em 2007 e 2008, exerceu a função de curadora da seção *Solo Projects* na Arco (Espanha).

Alexia Tala – curadora adjunta

Nació en Santiago, Chile, en el 1966, donde vive y trabaja. Master en Artes por el Camberwell College of Arts; es profesora en visita en instituciones de arte en Inglaterra. Fue co-curadora de la primera *Bienal de Performance Deformes* (Chile, 2006), co-curadora de Museum Man en la muestra *Historia de la Desaparición* (archivos Franklin Furnace en Centro Cultural Palacio La Moneda, Chile, 2007), curadora de *Focus Brasil* en Chile (2010). Escribe para revistas de arte en Inglaterra y es autora de la publicación *Installations and Experimental Printmaking* (UK, 2009). En su investigación sobre artistas contemporáneos que utilizan técnicas de grabado experimentales para crear instalaciones, ha descubierto un movimiento en rápida expansión en Inglaterra y el resto del mundo.

Aracy Amaral – curadora invitada

Nació en São Paulo, Brasil, en 1930, en donde vive y trabaja. Fue directora de la Pinacoteca de São Paulo y del Museo de Arte Contemporânea de la Universidad de São Paulo. Titular en la cátedra de Historia del Arte en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la USP (Universidad de São Paulo) hasta 1990. Curadora de diversas muestras en el Brasil y en América Latina, miembro del Comité Internacional de Premiación del Prince Claus Fund (La Haya, Holanda) entre 2002 y 2005, y coordinadora del proyecto *Rumos* del Itaú Cultural, de 2005 a 2006. En 2009, fue curadora de la exposición en la *Trienal de Santiago*, Chile. Entre otros premios recibió el John Simon Guggenheim Fellowship. Es autora de libros sobre el modernismo en el Brasil, arte latinoamericana y arte contemporânea brasileña, además de haber organizado antologías sobre el arte brasileña y de América Latina.

Cauê Alves – curador adjunto

Nació en São Paulo, Brasil, en 1977, donde vive y trabaja. Curador y profesor del curso *Arte: historia, crítica y curaduría*, en la Pontificia Universidad Católica de São Paulo. Es curador del *Club de Grabado* del Museo de Arte Moderno de São Paulo. Fue miembro del Consejo

Consultivo de Artes del MAM-SP (2005-2007) y realizó, entre otras curadurías, *MAM[na]OCA: arte brasileira del acervo del Museo de Arte Moderno de São Paulo* (2006), la muestra *Quase Líquido*, Itaú Cultural (2008) y *Da Estrutura ao Tempo: Hélio Oiticica*, en el Instituto de Arte Contemporáneo (2009). Y *Mira Schendel: avesso do avesso* (2010). Es uno de los curadores del *Panorama del Arte Brasileño del MAM* (2011).

Fernanda Albuquerque – curadora asistente

Nació en Río de Janeiro, en 1978. Vive y trabaja en Porto Alegre. Periodista, curadora y crítica de arte, es doctoranda en Historia, Teoría y Crítica del Arte por el PPGAV/UFRGS y obtuvo la maestría por el mismo programa e institución. Fue curadora de artes visuales del Centro Cultural São Paulo – CCSP (2008-2010); actuó en el Proyecto Educativo de la *29ª Bienal de São Paulo* (2010), en el grupo de crítica de arte del Paço das Artes (2007, 2008 e 2010) y en el Instituto Tomie Ohtake, en el área de cursos y publicaciones educativas (2006-2010). En 2009, participó en el programa *Courants du Monde*, en Francia. Como curadora, realizó las exposiciones: *Horizonte de eventos* (2010), Fundação Ecarta, Porto Alegre; *Dois pontos* (2010), no Museu Murillo La Greca, Recife; *Sinais de fumaça* (2009); *Passagens secretas* (2008), en el CCSP; y *Campo coletivo* (2008), en el Centro Universitario Maria Antonia, São Paulo. En 2010, fue una de las ganadoras del premio *Estudios e investigaciones sobre arte y economía del arte en Brasil* (Fundação Bienal de São Paulo).

José Roca – curador-general

Nació en Barranquilla/Colombia, en 1962. Trabaja en Bogotá (Colombia) y Filadelfia (EUA). Graduado en arquitectura (Universidad Nacional de Colombia) con especialización en Estudios Críticos (Whitney Independent Study Program, New York) y maestría en Design y Gestión de Edificaciones Culturales (École d'Architecture Paris-Villemin, París). Durante una década dirigió el programa artístico del Banco de la República en Bogotá; fue co-curador de la *I Trienal Poli/gráfica en San Juan* (Puerto Rico, 2004), de la *27ª Bienal de São Paulo* (Brasil, 2006), del *Encuentro de Medellín MDE07* (2007) y de *Cart[ajena]* (2007). Participó en el Jurado de la *52ª Bienal de Venecia* (2007). En 2011, fue curador de la exposición *Mil e um Dias e Outros Enigmas*, de la artista Regina Silveira en la Fundación Iberê Camargo, en Porto Alegre, y de la exposición *Muntadas: Informação, Espaço, Controle*, en la Pinacoteca del Estado de São Paulo (Brasil); *Välparaíso* (Chile, 2010); *Otras Flores*, en la Galería Nara Roesler, en São Paulo/Brasil (2008); *Botánica Política* (España, 2004), entre otras. Actualmente, es el director artístico de *Philagrafika 2010: The Grafic Unconscious* (Filadelfia).

Pablo Helguera – curador pedagógico

Nació en la Ciudad de México en 1971. Vive y trabaja en Nueva York, EE.UU. Es artista visual y educador. Su actuación como educador está directamente relacionada a su trabajo como artista, reflexionando sobre temas de interpretación, diálogo así como el rol de la cultura contemporánea en el mundo globalizado. Fue jefe de programas públicos en el Departamento de Educación del Museo Guggenheim, en Nueva York (1998-2005), donde organizó cerca de 500 eventos públicos y 30 exposiciones. Desde 2007, es director del *Adult and Academic Program* en el *Museum of Modern Art – MoMA* (Nueva York/EEUU). En 2008, fue premiado con el John Simon Guggenheim Fellowship y también recibió el Creative Capital Grant, en 2006, entre otros premios. Es autor de ocho libros y su obra

está presente en colecciones de importantes instituciones como el Museo del Barrio (Nueva York/EE.UU.), Museum of Contemporary Art (Chicago/EE.UU.), Weatherspoon Museum (Greensboro/EE.UU.), Tom Patchett Collection (Los Angeles/EE.UU.) y Karl Ernst Osthaus Museum (Hagen/Germany).

Paola Santoscoy – curadora adjunta

Nació en la ciudad de México, en el año 1974, donde vive y trabaja. Curadora de la exhibición central de la *I Bienal de las Américas*, en Denver (Estados Unidos), intitulada *La Naturaleza de las Cosas*. Fue curadora en distintos espacios de exhibición en la ciudad de México: La Panadería (2000-2001), Museo de Arte Carrillo Gil (2001-2003), y el Museo Tamayo Arte Contemporáneo (2004-2007). En 2005 inició junto con Willy Kautz y Sebastian Romo el *proyecto curatorial 111 (un día, un artista, una obra)*. Algunos de sus proyectos de exhibición incluyen: *Xilitla. Un proyecto de Melanie Smith y Rafael Ortega* (2010), *Asterismo. Artistas radicados en Berlín* (2006), *Jesús Rafael Soto, Visión en Movimiento* (cocurada com Tatiana Cuevas) (2005), *Outside In, Robin Minard* (2006), *Todo va a estar bien* (2004); *Jesús Rafael Soto, Visión en Movimiento* (co-curada con Tatiana Cuevas). También ha realizado proyectos y ensayos curatoriales para instituciones internacionales como Künstlerhaus Bethanien (Berlín/Alemania); Fundación Proa (Buenos Aires/Argentina); GAMeC (Bérgamo/Italia) y Piano Nobile (Ginebra/Suiza) y colabora regularmente en publicaciones de arte contemporáneo. En 2007 y 2008 fungió como comisaria de la sección *Solo Projects* de la feria de arte contemporáneo de Madrid/España - ARCO.

Alexia Tala – adjunct curator

Born in Santiago, Chile, in 1966, where she lives and works. Master of Arts from Camberwell College of Arts and visiting lecturer at art institutions in England. She was co-curator for the first *Deformes Performance Biennial* (Chile, 2006), co-curator for the Museum Man's exhibition *Historia de la Desaparición* (Franklin Furnace archives – Centro Cultural Palacio La Moneda, Chile, 2007) and curator of *Focus Brazil* (Chile, 2010). Writes for art magazines in England and is author of *Installations and Experimental Printmaking* (United Kingdom, 2009). Her research into contemporary artists using experimental print techniques for making installations discovered a rapidly expanding movement in England and the rest of the world.

Aracy Amaral – guest curator

Aracy Amaral was born in São Paulo, Brazil, in 1930, where she lives and works. She has been the director of Pinacoteca do Estado de São Paulo and the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, and was Professor of Art History in the USP Faculty of Architecture and Urbanism until 1990. She has curated several exhibitions in Brazil and Latin America, and was a member of the Prince Claus Fund International Award Committee (The Hague/ Netherlands) between 2002 until 2005, and coordinator of the Itaú Cultural *Rumos* project in 2005 and 2006. In 2009 she was exhibition curator for the *Trienal de Santiago*, Chile. She has been awarded the John Simon Guggenheim Fellowship and other prizes and has written numerous books about modernism in Brazil, Latin American

art and contemporary Brazilian art, and has organised anthologies about Brazilian and Latin American art.

Cauê Alves – adjunct curator

Born in São Paulo, Brazil, in 1977, where he lives and works. Curator and lecturer on the *Art: history, criticism and curatorship* course at the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. He is curator of the Clube de Gravura at Museu de Arte Moderna de São Paulo and member of the editorial board for Número magazine. He was a member of the Arts Advisory Board for MAM-SP (2005-2007). Curated exhibitions include *MAM[na]OCA: arte Brasileira do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (2006); *Quase Líquido*, Itaú Cultural (2008) and *Da Estrutura ao Tempo: Hélio Oiticica*, at Instituto de Arte Contemporânea (2009). He is currently preparing a solo exhibition about Mira Schendel (2010) and will be one of the curators for the *Panorama da Arte Brasileira* at MAM (2011).

Fernanda Albuquerque – assistant curator

Born in Rio de Janeiro, in 1978. Lives and works in Porto Alegre. Journalist, curator and art critic, she is taking her doctorate in Art History, Theory and Criticism at PPGAV/UFRGS, where she also took her master's degree. She was visual arts curator at Centro Cultural São Paulo (CCSP) from 2008-2010; worked for the *29th São Paulo Biennial* education programme (2010); worked for the art criticism group at Paço das Artes (2007, 2008 and 2010) and in the educational courses and publications area at Instituto Tomie Ohtake, (2006-2010). In 2009, she took part in the *Courants du Monde* programme, in France. As curator, she organized the exhibitions: *Horizonte de eventos* (2010), at Fundação Ecarta, Porto Alegre; *Dois pontos* (2010), at Museu Murillo La Greca, Recife; *Sinais de fumaça* (2009) and *Passagens secretas* (2008), at CCSP, São Paulo; and *Campo coletivo* (2008), at Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo. In 2010, won the award for *Studies and Research on art and art economy in Brazil* (Fundação Bienal de São Paulo).

José Roca – chief curator

Born in Barranquilla, Colombia, in 1962. Works between Bogotá (Colombia) and Philadelphia (EUA). Graduated in architecture (Universidad Nacional de Colombia), specialised in Critical Studies (Whitney Independent Study Program, New York) and holds a master's degree in the Design and Administration of Cultural Buildings (Ecole d'Architecture Paris-Villemin, París). He is 47 years old and works in Bogotá (Colombia) and Philadelphia (USA). Ran the artistic programme at the Banco de La República, Bogotá; was co-curator of the *I Poli/gráfica Triennial* in San Juan, Puerto Rico (2004), the *27th São Paulo Biennial*, Brazil (2006), the *Encuentro de Medellín MDE07* (2007) and *Cart[ajena]*, a series of urban interventions in Cartagena, Colombia (2007). Was a jury member for the *52nd Venice Biennale* (2007). In 2011, was curator of the exhibition *Mil e um dias e outros enigmas*, of the artist Regina Silveira (Fundação Iberê Camargo, Brazil), and *Muntadas: informação>>espaço>>controle* (Pinacoteca do Estado de São Paulo. Other recent curatorial projects include: *Muntadas: Informação, Espaço, Controle*, to be shown in 2010 at Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brazil). Was curator of *Välparaíso* (Chile, 2010); *Otras Flores* (Galería Nara Roesler, in São Paulo, Brazil, 2008); *Botánica Política*, (Spain, 2004), among others. Currently is the artistic director of *Philagrafika 2010: The Graphic Unconscious*.

Pablo Helguera – education curator

Born in Mexico City, 1971. Lives and works in New York based. Visual artist and educator. His work as an educator relates to his artistic work, and reflects issues of interpretation, dialogue and the role of contemporary culture in a global reality. Was head of public programs at the Education Department of the Guggenheim Museum, in New York (1998-2005), where he organized nearly 500 public events and 30 exhibitions. Since 2007, he is Director of Adult and Academic programs at the Museum of Modern Art, New York. In 2008, was awarded with the John Simon Guggenheim Fellowship and, in 2006, with the Creative Capital Grant, among others. He is the author of eight books and his work is in the collection of important institutions such as Museo del Barrio (Nova York), Museum of Contemporary Art (Chicago/EUA), Wetherspoon Museum (Greensboro/EUA), Tom Patchett Collection (Los Angeles/EUA) e Karl Ernst Osthaus Museum (Hagen/Germany).

Paola Santoscoy – adjunct curator

Born in Mexico City in 1974, where she lives and works. She was curator of the first Biennial of the Americas in Denver, Colorado (USA), entitled *La Naturaleza de las Cosas*, and has curated exhibitions in various exhibition spaces in Mexico City, including La Panadería (2000-2001), Museo de Arte Carrillo Gil (2001-2003), and Museo Tamayo Arte Contemporáneo (2004-2007). In 2005, together with Willy Kautz and Sebastian Romo, she began the *111 (one day, one artist, one work)* project. Exhibition projects include: *Todo va a estar bien* (2004); *Jesús Rafael Soto, Visión en Movimiento* (co-curated with Tatiana Cuevas); *Come closer* (2005); *Outside In, Robin Minard* (2006). She has worked on curatorial projects and essays for international institutions such as Künstlerhaus Bethanien (Berlin, Germany), Fundación Proa (Buenos Aires, Argentina), GAMeC (Bergamo, Italy) and Piano Nobile (Geneva, Switzerland) and regularly contributes to contemporary art publications. In 2007 and 2008, she was curator of the *Solo Projects* section at Arco contemporary art fair in Madrid, Spain.

Lista de Artistas e Coletivos

Alberto Lastreto – Geopoéticas
Alicia Herrero – Geopoéticas
Anna Bella Geiger – Geopoéticas
André Komatsu – Geopoéticas
Angela Detanico / Rafael Lain – Geopoéticas
Atelier Subterrânea – Continentes
Barthélémy Togu – Geopoéticas
Batiscafo / Proyecto Circo – Continentes
Beatriz Santiago Muñoz – Cadernos de Viagem
Bernardo Oyarzún – Cadernos de Viagem
Cao Guimarães – Além Fronteiras
Carlos Pasquetti – Além Fronteiras
Carlos Vergara – Além Fronteiras
Center for Land Use Interpretation – Geopoéticas
ceroinspiración – Continentes
Coco Fusco – Geopoéticas
Cristina Lucas – Geopoéticas
Daniel Acosta – Casa M
Diablo Rosso – Continentes
Donna Conlon / Jonathan Harker – Geopoéticas
Duke Riley – Geopoéticas
Edgardo Aragón – Geopoéticas
Eduardo Abaroa – Geopoéticas
Elida Tessler – Cidade Não Vista
Emmanuel Nassar – Geopoéticas
Eugenio Dittborn
Fabio Morais – Geopoéticas
Felipe Cohen – Além Fronteiras
Fernando Bryce – Geopoéticas
Fernando Limberger – Casa M
Flavia Gandolfo – Geopoéticas
Francis Alÿs – Geopoéticas
Gal Weinstein – Além Fronteiras
Glaucis de Moraes – Casa M
Guilherme Peters – Geopoéticas
Helene Sacco – Casa M
Irene Kopelman – Além Fronteiras
Irwin / NSK – Geopoéticas
Iván Candeo – Geopoéticas
Javier & Erika – Geopoéticas
Jean-François Boclé – Geopoéticas
João Genaro – Casa M
Jon Rubin / Dawn Weleski – Geopoéticas
Jonathan Harker – Geopoéticas
Jose Alejandro Restrepo – Além Fronteiras
José Toirac / Meira Marrero – Geopoéticas
Juan Manuel Echavarría – Geopoéticas
Kajsa Dahlberg – Geopoéticas
Khaled Hafez – Geopoéticas
KIOSKO galería – Continentes
Kochta & Kalleinen – Cadernos de Viagem
Lais Myrrha – Geopoéticas
Leslie Shows – Geopoéticas
Lucia Koch – Além Fronteiras

Lucía Madriz – Geopoéticas
lugar a dudas – Continentes
Luis Gárciga – Geopoéticas
Luis Romero – Geopoéticas
Manuela Ribadeneira – Geopoéticas
Marcelo Cidade – Geopoéticas
Marcelo Moscheta – Cadernos de Viagem
Marcius Galan – Geopoéticas
Marcos Sari – Cadernos de Viagem
María Elvira Escallón – Cadernos de Viagem
María Teresa Ponce – Geopoéticas
Marina Camargo – Além Fronteiras
Mark Lombardi – Geopoéticas
Marlon de Azambuja – Cidade Não Vista
Mateo López – Cadernos de Viagem
Mayana Redin – Geopoéticas
Melanie Smith / Rafael Ortega – Geopoéticas
Miguel Angel Rios – Geopoéticas
Miguel Luciano – Geopoéticas
NAVI – Continentes
Nick Rands – Cadernos de Viagem
Valeska Soares / O Grivo – Cidade Não Vista
Oswaldo Maciá – Cidade Não Vista
Pablo Bronstein – Geopoéticas
Paco Cao – Geopoéticas
Paola Parcerisa – Geopoéticas
Paulo Climachuska – Geopoéticas
Paulo Vivacqua – Cidade Não Vista
Pedro Palhares – Cidade Não Vista
Planta Alta – Continentes
Raquel Garbelotti – Geopoéticas
Regina Silveira – Geopoéticas
Rogério Severo – Casa M
Rommulo Conceição – Casa M
Sala Dobradiça – Continentes
Sanna Kannisto – Geopoéticas
Santiago Sierra – Cidade Não Vista
Sealand – Geopoéticas
Sebastian Romo – Cadernos de Viagem
Slavs and Tatars – Geopoéticas
Tatzu Nishi – Cidade Não Vista
Tiago Giora – Casa M
Torolab / Raúl Cárdenas – Geopoéticas
Uriel Orlow – Geopoéticas
Vitor Cesar – Casa M / Cidade Não Vista
Viviane Pasqual – Casa M
Voluspa Jarpa – Geopoéticas
Yasmín Hage – Geopoéticas
Ykon – Geopoéticas
YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES – Geopoéticas
Yanagi Yukinori – Geopoéticas

Adão Neto dos Santos
 Adelar de Oliveira Leit
 Adriana Almada
 Adriana Hurtado
 Adriane Bedin
 Arisiton Correia
 Augusto Franke Bier
 Alacir Bernardete De'Nadai
 Alessandra Giovanella
 Alexandre Anderson
 Aline Stacke
 Ana Beatriz Campos Vaz
 Ana Lúcia Goelzer Meira
 Ana Tomé
 Anne e André Guarisse
 Ariberto Magedanz
 Cacildo Machado
 Camila Scheffer Hein
 Candice Ballester
 Carina Ishiyama
 Carine Turelly
 Casa Schmidt-Presser
 Celina Alborno
 Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho
 Cesare Barrichello
 Claudir Fachinetto
 Daniel Giacomoni
 Daniela Meirelles Dias de Carvalho
 Denise Stumvoll
 Diego da Maia
 Emílio Correa dos Santos
 Eneida Serrano
 Eva Sopher
 FASE
 Gabriel Castello
 Grupo Homens do Mar
 Heitor Carlos
 Heloisa Morgado
 Débora Pires
 Edegar Girardi
 Emerson L. J. Rodrigues
 Emiliano Valdes
 Espaço da Maya
 Eulália Anselmo
 Eva Díaz
 Evandro Libardi
 Ferrán Barenblit

Fundação Iberê Camargo
 Fundação Japão
 Glauco Caon | Anner Cervejas Especiais
 Grande Hotel Canela
 Harry Baukat
 Heloisa Morgado
 Iara Druzian
 IBAMA
 Ibis Hernandez Abascal
 Igor Simões
 Instituto Histórico e Geográfico de Jaguarão
 Ismael Rosset
 Ivo Bertei
 Jacques Petrimment
 Jaime Cerón
 Joana Carmo
 João Batista Guimarães
 João Pessoa Riograndense Moreira Júnior
 Joaquín Rodríguez del Paso
 Joe Amrhein
 Johann Wolfschoon
 José Luiz de Pellegrín
 José Manuel Castrellón
 Júlio Soares
 Jurgen Ureña A.
 L.E.E.P.A.R.Q./UFPEL
 Lauer Alves Nunes dos Santos
 Ledriano Manoel Maria
 Lee Stoetzel
 Lenir de Miranda
 Leônidas (Tati) Bayo
 Leonilda Preissler
 Lucas Brolese
 Luciana Guavianna
 Luciana Silveira Cardoso
 Luciana Vianna
 Luciane Hinnah
 Luiz Antônio Bolcato Custódio
 Luiz Merino Xavier
 Lurdi Blauth
 Magali Arriola
 Manuela Zambrano Schuch
 Mara de Carli
 Mara Frantz
 Marcelo Calazans Soares
 Maria Luisa (Neca) dos Santos
 Maristella Salvatori

Marizangela Secco
 Marta Rincón
 Maurício Pinto da Silva
 Micael Eckert | Cerveja Coruja
 Mônica Zielinsky
 Museu Ambiente Casa de Pedra
 Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo
 Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa
 Museu Dom Diogo
 Museu Histórico Municipal – Caxias do Sul
 Museu Julio de Castilhos
 Museu Vicente Pallotti
 Natalia Majluf
 Neiva Bohns
 Neusa Spagnol
 N'Goné Fall
 Paige West
 Parceiros Voluntários Caxias do Sul
 Parceiros Voluntários Porto Alegre
 Patrícia Modesto
 Paulo Ernesto Scortegagna
 PPGAV – UFRGS
 Raquel Rech
 Raquel Schwonke
 Reinhard Sauer
 Rosane Brochier
 Rosicler Flach
 Rosina Cazali Escobar
 Ruth Sibaja H.
 Salette Regina Protti
 Shoji Sadao
 Sindpesca – RJ
 Sirlaine da Silva Lima
 Susan Swenson
 SMAM – Marcos Morales e Jorge Pinheiro
 SMOV – Paulo de Paula
 Stela Zambiasi
 Tatiana Cuevas
 Ticio Escobar
 Valência Losada
 Vermindo dos Santos
 Victoria Zanrosso
 Walo Araujo
 Wilson Miranda
 Zé Geminiano Francisco
 Zeca Britto
 Zuleika Torrealba

Agradecemos a 6º VentoSul – Bienal de Curitiba e a Fundação Bienal de São Paulo pelo apoio na divulgação da 8ª Bienal do Mercosul. A parceria entre as bienais brasileiras contribui para o fortalecimento da arte contemporânea no nosso país e o reconhecimento da importância dos eventos artísticos brasileiros no contexto internacional.

A equipe do Conselho de Administração em 2014.

A equipe do Conselho de Administração em 2015.

A equipe do Conselho de Administração em 2016.

A equipe do Conselho de Administração em 2017.

A equipe do Conselho de Administração em 2018.

A equipe do Conselho de Administração em 2019.

A equipe do Conselho de Administração em 2020.

<div> <div><div>Rita Coronel Ribeiro da Rosa – Produção</div></div> <ul style="list-style-type: none">André Rocha – Educador Estêvão Haeser – Educador Diana Kolker Carneiro da Cunha – Educador Jorge Bucksdricker – Educador </div>
--

<div> <div><div>Formação de mediadores</div></div> <ul style="list-style-type: none">Ethiene Nachtigall – Coordenação Operacional Juliana Costa – Assistente Karina Finger – Assistente Rafael Silveira da Silva – Coordenação Modalidade EAD Gabriela Bon – Assistente Técnico Modalidade EAD Adriana Daccache – Assistente-tutor Modalidade EAD Carolina Mendoza – Assistente-tutor Modalidade EAD Cláudia Hamerski – Assistente-tutor Modalidade EAD Janaína Czolpinski – Assistente-tutor Modalidade EAD Juliana Pepll – Assistente-tutor Modalidade EAD Karine Storck – Assistente-tutor Modalidade EAD </div>
--

<div> <div><div>Agendamento</div></div> <ul style="list-style-type: none">Potira Preiss – Coordenação Márcio Oliveira – Supervisão Milene Coelho – Supervisão Ana Francisca de Sá Sartori – Agendadores Cássius Athayde Valter – Agendadores Fabiane Crescêncio Trindade – Agendadores Fabrcício de Albuquerque Sortica – Agendadores Taís Soares Rodrigues – Agendadores Tiago Soares Rodrigues – Agendadores </div>
--

<div> <div><div>Atendimento ao público / Equipe de mediação</div></div> <ul style="list-style-type: none">Ethiene Nachtigall – Coordenação Operacional Juliana Costa – Assistente Carla Borba – Coordenação Espaço Educativo Janaina Czolpinski – Coordenação Espaço Educativo Karina Finger – Coordenação Espaço Educativo Roger Kichalowsky – Coordenação Espaço Educativo Adriana Daccache – Supervisão Angela Francisca Almeida de Oliveira – Supervisão Carolina Mendoza – Supervisão Claudia Hamerski – Supervisão Diana Kolker Carneiro da Cunha – Supervisão Elisa Pedroso de Moraes – Supervisão Juliana Pepll – Supervisão Karine Storck – Supervisão Márcio Lima Melnitzki – Supervisão Maria Helena Pinto Gaidzinski – Supervisão Maroni Klein – Supervisão </div>

A equipe do Conselho de Administração em 2014.

A equipe do Conselho de Administração em 2015.

A equipe do Conselho de Administração em 2016.

A equipe do Conselho de Administração em 2017.

A equipe do Conselho de Administração em 2018.

A equipe do Conselho de Administração em 2019.

<div> <div><div>Equipe</div></div> <div><div>Administração</div></div> <ul style="list-style-type: none">Volmir Luiz Giliolli – Coordenação Administrativo–financeira Diego Poschi Vergottini – Coordenador de TI Anderson Luan Souza Rodrigues – TI Darlan Luís Heckler Piper – Apoio Administrativo Guilherme França Moares – Apoio Administrativo Luisa Schneider – Tesouraria e Contabilidade Pedro Paulo da Rocha Ribeiro – Tesouraria e Contabilidade Teresinha Abruzzi Pimentel – Tesouraria e Contabilidade Mariana Vieira Vargas – Secretária Administrativa Andréa Vitorino – Recepcionista Jenifer Santos Sebben – Recepcionista Rodrigo Silva Brito – Compras Tatiana Machado Madella – Auxiliar Administrativo </div>
--

<div> <div><div>Captação de recursos</div></div> <ul style="list-style-type: none">Michele Loreto Alves – Assessora de Captação </div>

<div> <div><div>Marketing</div></div> <ul style="list-style-type: none">Karina Roman – Coordenação Geral Gabriella Tachini – Coordenação Operacional Meg Turatti Peres – Assistente Angélica Seguí – Mídias Digitais Bibiana Bolson Pereira – Eventos e Recepção para Grupos Especiais Cristina Fensterseifer Maldonado – Produção Programação Visual </div>
--

<div> <div><div>Assessoria de imprensa</div></div> <ul style="list-style-type: none">Adriana Martorano – Coordenação Bruna Paulin – Assistente Ricardo Romanoff – Assistente Liege Ferreira – Estagiária Juliana Claus Prato – Estagiária </div>

<div> <div><div>Núcleo de Documentação e Pesquisa (NDP)</div></div> <ul style="list-style-type: none">Fernanda Ott – Coordenação Nádia Tanaka – Bibliotecária Carolina Sinhorelli de Oliveira – Assistente Jaqueline Santos Sampaio – Assistente </div>

<div> <div><div>Projeto pedagógico</div></div> <ul style="list-style-type: none">Mônica Hoff – Coordenação Geral Gabriela Saenger Silva – Cordenação Operacional Carina Levitan e Liane Strapazzon – Produção Júlia Coelho – Assistente </div>
--

<div> <div><div>Cursos para professores</div></div> <ul style="list-style-type: none">Ana Paula Monjeló – Produção </div>
--

A equipe do Conselho de Administração em 2014.

A equipe do Conselho de Administração em 2015.

A equipe do Conselho de Administração em 2016.

A equipe do Conselho de Administração em 2017.

A equipe do Conselho de Administração em 2018.

A equipe do Conselho de Administração em 2019.

<div> <div><div>FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL</div></div> <div><div>Conselho de administração</div></div> <ul style="list-style-type: none">Jorge Gerdau Johannpeter – Presidente Justo Werlang – Vice-presidente Adelino Raymundo Colombo Elvaristo Teixeira do Amaral Eva Sopher Evelyn Berg Ioschpe Francisco de Assis Chaves Bastos George Torquato Firmeza Hélio da Conceição Fernandes Costa Hildo Francisco Henz Horst Ernst Volk Ivo Abrahão Nesralla Jayme Sirotsky Jorge Polydoro Julio Ricardo Andrighetto Mottin Liliana Magalhães Luiz Antonio de Assis Brasil Luiz Carlos Mandelli Luiz Fernando Cirne Lima Mauro Knijnik Paulo César Brasil do Amaral Péricles de Freitas Druck Raul Anselmo Randon Renato Malcon Ricardo Vontobel Sérgio Silveira Saraiva Sergius Gonzaga William Ling </div>	<div> <div><div>Cludio Teitelbaum – Diretor de Qualidade</div></div> <ul style="list-style-type: none">Gaudêncio Fidelis – Diretor Estadual Heron Charneski – Diretor do Núcleo de Documentação e Pesquisa José Paulo Soares Martins – Diretor de Captação Justo Werlang – Diretor Conselheiro Léo Iolovitch – Diretor Institucional Mathias Kisslinger Rodrigues – Diretor Administrativo / Financeiro Patrícia Fossati Druck – Diretora Adjunta Renato Nunes Vieira Rizzo – Diretor de Espaços Físicos Roberto Schmitt–Prym – Diretor Estadual Telmo Netto Costa Júnior – Diretor de Redes Sociais </div>
--	--

<div> <div><div>Conselho fiscal</div></div> <ul style="list-style-type: none">Jairo Coelho da Silva José Benedicto Ledur Ricardo Russowsky Mário Fernando Fettermann Espíndola Rudí Araújo Kother Wilson Ling </div>	<div> <div><div>Curadoria</div></div> <ul style="list-style-type: none">José Roca – Curador Geral Alexia Tala – Curadora Adjunta Cauê Alves – Curador Adjunto Paola Santoscoy – Curadora Adjunta Pablo Helguera – Curador Pedagógico Aracy Amaral – Curadora Convidada Fernanda Albuquerque – Curadora Assistente </div>
--	---

<div> <div><div>8ª BIENAL DO MERCOSUL</div></div> <div><div>Diretoria</div></div> <ul style="list-style-type: none">Luiz Carlos Mandelli – Presidente Beatriz Bier Johannpeter – Vice-presidente André Jobim de Azevedo – Diretor Jurídico Ana Luiza Mariano da Rocha Mottin – Diretora de Publicações Anete Maria Abarno Peres – Diretora Municipal Antônio Augusto Pinet Tigre – Diretor de Marketing </div>	<div> <div><div>Conselho Casa M</div></div> <ul style="list-style-type: none">Alexandre Santos Camila Gonzatto Gabriela Motta Jezebel de Carli Léo Felipe Neiva Bohns </div>
---	--

A equipe do Conselho de Administração em 2014.

A equipe do Conselho de Administração em 2015.

A equipe do Conselho de Administração em 2016.

A equipe do Conselho de Administração em 2017.

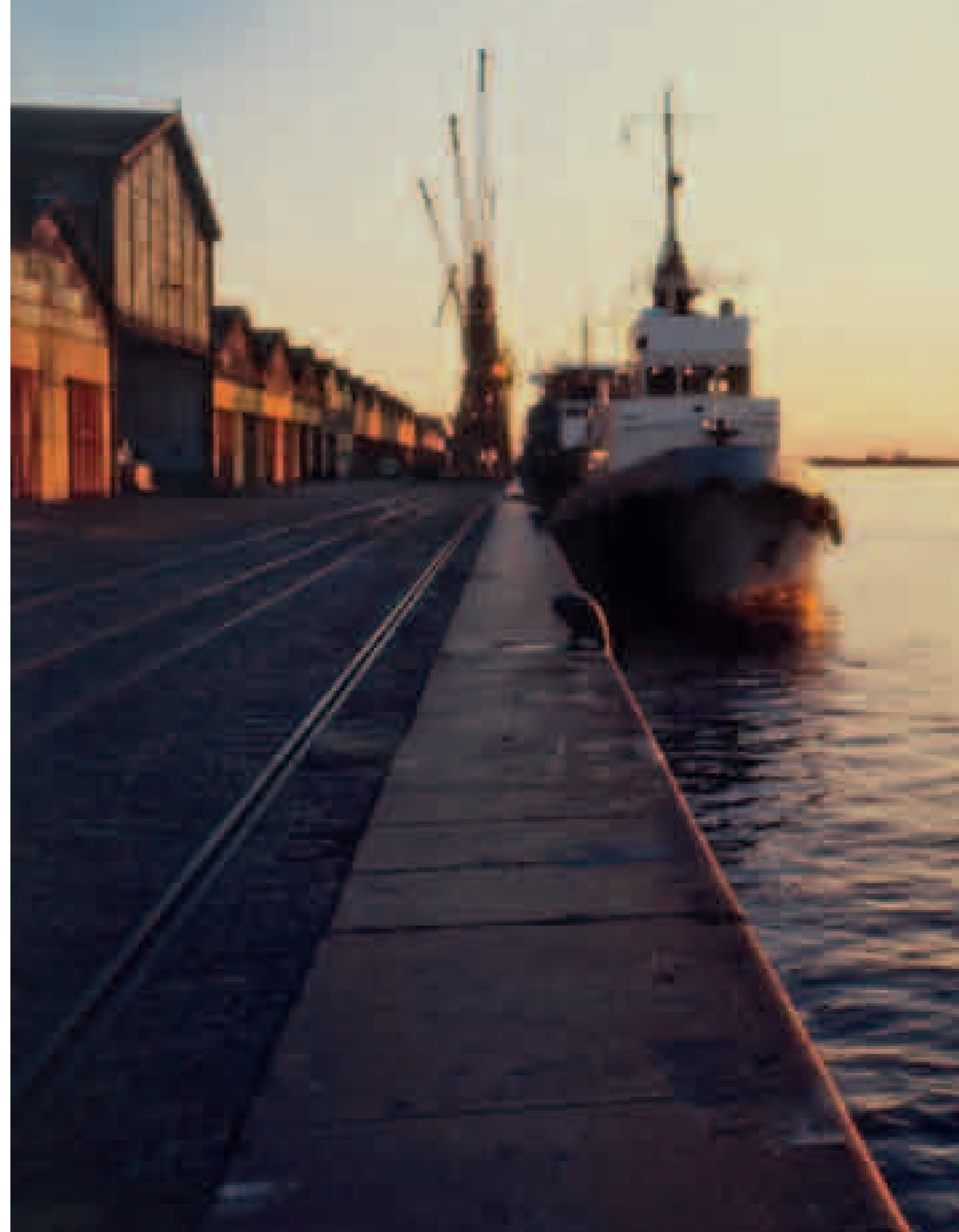
A equipe do Conselho de Administração em 2018.

A equipe do Conselho de Administração em 2019.

Ministério da Cultura apresenta

Patrocinadores Master		Projeto Pedagógico Patrocinador Apoio	
	 		
Patrocinador da Mostra Eugenio Dittborn	Mostra Geopoéticas Patrocinador Apoio	Patrocinadores da Mostra Cidade Não Vista	
	 	 	
Patrocinador da Mostra Cadernos de Viagem	Casa M Patrocinador Apoio	Apoio Especial da Mostra Além Fronteiras	
	 		
Apoio Especial	Empresa de TI da 8ª Bienal do Mercosul	Café da 8ª Bienal do Mercosul	
			
Apoio			
    			
Apoio Institucional			
      			
Apoio Governamental			
     			
Financiamento		Realização	
 		 	

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





FUNDAÇÃO BIAL DO MERCOSUL

Patrocinador
Master



Financiamento

Secretaria de Cultura



Realização

Ministério da
Cultura



ISBN 978-85-99501-20-7



9 788599 501207