

caderno.sesc/videobrasil

06 MO TU TO RIS RIS TA TA

edições
SESCSP

Apichatpong Weerasethakul+Alcino Leite Neto | Boris Groys |
Daragh Reeves | Deyson Gilbert | Dirceu Maués | Guilherme Peters |
Jonathas de Andrade | Kiki Mazzucchelli | Luiza Proença |
Marcelo Rezende | Panamarenko | Pedro Barateiro | Roberto Winter |
Runo Lagomarsino | Tansel Korkmaz + Eda Unlu-Yucesoy |
Tuti Minervino | Zoran Terzic

Conduzir/ser conduzido.
Turista/motorista

Lead/Be Led. Tourist/Driver

Fernando Oliva

Caro Apichatpong
Weerasethakul

Apichatpong Weerasethakul
Alcino Leite Neto

O cinema que domina,
o cinema que liberta

Cinema that Controls,
Cinema that Liberates

Alcino Leite Neto

8
A

A resolução
suamos nós

We Sweat the Resolution

Marcelo Rezende

12
*

Conversa infinita

Infinite Conversation

Pedro Barateiro

24
D

Ressaca tropical

Kiki Mazzucchelli

29
N

Mundo novo
periférico

Peripheral New World

Tansel Korkmaz e Eda Unlu-Yucesoy

42
*

The Felt Revolution

Zoran Terzic

53
E

Feedback

Roberto Winter

69
I

Sinais fortes/
sinais fracos

Strong Signs/Weak Signs

Luiza Proença

71
Q

Camaradas
do tempo

Comrades of Time

Boris Groys

86
*

103
N

119
A

edições
SESCSP

V • associação
cultural
videobrasil













Conduzir/ser conduzido. Turista/motorista.

Fernando Oliva
editor

8

A curadoria desta sexta edição do Caderno SESC_Videobrasil passa por um dilema, e a tentativa, situada no terreno das possibilidades e do risco, de sua resolução. Quem conduz e quem é conduzido? Optar entre dar direção a um movimento, ou estrategicamente se deixar levar? Assumir o volante ou sentar confortavelmente no banco de trás?

Ao reagir à tensão que resulta deste jogo de forças, a publicação acaba por captar certo *zeitgeist*, além de alguns indicativos particulares do mundo hoje. A arte e a cultura são os lugares privilegiados para se refletir sobre estes embates, porém outras áreas, como a política, a economia, o meio ambiente, a arquitetura, a matemática e a física são atravessadas ao longo deste processo.

Um destes sintomas dos mais urgentes é o reposicionamento, no panorama global, do peso simbólico da produção cultural brasileira – questão sobre a qual pensam os críticos e curadores Kiki Mazzucchelli e Marcelo Rezende: enquanto ela parte da produção do alagoano radicado em Pernambuco Jonathas de Andrade para questionar a noção de uma “modernidade tropical”, ele vai até Salvador encontrar Tuti Mi-

nervino, exemplo de artista produtivo e genial, porém engessado pelas fragilidades e relativo isolamento do nosso circuito de artes. A partir da obra marginal de Minervino e sua espantosa ação fotográfica *Turista/Motorista*, somos confrontados com os impasses do Brasil contemporâneo: as novas relações regionais, o acelerado processo de internacionalização da sociedade e a presença de uma “inteligência brasileira” no cenário globalizado.

Jonathas, convidado ainda a pensar uma inserção gráfica inédita, apresenta o conjunto de cartões-postais da série *O Clube*, ação que dialoga com as estratégias usadas por Joseph Beuys, resgata uma ambiência positivista de Brasil e convoca o leitor a participar.

Na Tailândia, dialogamos com outro criador de imagens diante da tensão estabelecida entre o primitivo e o contemporâneo. O cineasta Apichatpong Weerasethakul, ganhador da Palma de Ouro em Cannes este ano por *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*, desenvolveu, em parceria com o jornalista e editor brasileiro Alcinno Leite Neto, um projeto que assumiu a forma de uma fotonovela – ou melhor, de um roteiro colaborativo. No delicado processo de modulação entre duas sociedades em vias de abandonar

O artista belga Panamarenko assume o papel de motorista e conduz o colecionador Isi Fiszman em um Volkswagen, Düsseldorf, 1968

Gorila de espécie em extinção é abatido e carregado por caçadores na República Democrática do Congo, 2007

Registro da performance Tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys ao redor deste espaço, do artista brasileiro Guilherme Peters, São Paulo, 2009

parte de seu passado, fantasmas se anunciam entre as frestas.

Pedro Barateiro também concebeu uma proposta exclusiva para esta edição. Na intervenção do artista português, as fronteiras entre a ideia de ficção e o gênero do documentário tateiam um espaço povoado por sombras e projeções – em que nomes como Clarice Lispector e Elis Regina surgem como espíritos em meio à neblina.

Feedback é a resposta de Roberto Winter à dicotomia do conduzir/ser conduzido. O artista brasileiro convoca os mecanismos do cinema eisensteiniano e desloca as operações do corte e da montagem para o campo da edição de textos e do design gráfico. Neste território – movido pela engrenagem dos confrontos – a genética, a matemática e a crítica de arte articulam-se de maneira imprevista e surpreendente.

O Caderno aproxima-se ainda do pensamento de Boris Groys, uma das mais influentes vozes no cenário do pensamento contemporâneo. Em entrevista inédita conduzida pela artista Luiza Proença, o teórico radicado na Alemanha reflete sobre a articulação entre arte, religião e propaganda, sem perder de vista fenômenos como o Facebook e o Twitter. A seguir, lemos *Camaradas do tempo*, ensaio incontornável de Groys publicado pela primeira vez em português.

Presenciamos hoje a reencenação do encontro entre um mundo “antigo” e outro “novo”, evento simbolizado por Joseph Beuys em 1974 na ação-ritual *Coiote – Eu gosto da Amé-*

rica e a América gosta de mim. A fricção entre natureza e cultura, entre “ser artista” e “ser político” além de outros dilemas lançados pelo artista alemão são analisados pelo crítico Zoran Terzic, em artigo que atualiza criticamente o motor incessante de Beuys.

Em Istambul, todas as incertezas que a antiga capital imperial otomana catalisa, e onde novamente o problema se coloca: quem dá rumos aos processos de transformação abrupta no campo social, econômico e cultural? Para apontar possíveis respostas, convidamos as urbanistas Tansel Korkmaz e Eda Unlu-Yucesoy, que relatam as tensões entre os novos ricos e os “novos pobres urbanos” da Turquia.

Esta publicação contou ainda com a importante contribuição de artistas que participaram com imagens de seus trabalhos para integrar um percurso visual que se quer livre e autônomo – caso de Daragh Reeves, Deyson Gilbert, Dirceu Maués, Guilherme Duque Peters, Jörg Buttgerleit e Runo Lagomarsino.

É fundamental lembrar que, mais do que simplesmente desenvolver ideias em diversos textos e projetos, a intenção editorial desta sexta edição do Caderno SESC_Videobrasil (uma realização da Associação Cultural Videobrasil e do SESC São Paulo) foi a de provocar cada autor/artista no sentido de dar origem a uma resposta inédita, criando assim um espaço de instabilidades a partir do qual novas formas e pensamentos pudessem emergir.

Lead/Be Led. Tourist/Driver.

Fernando Oliva
editor

The curatorial team of this sixth edition of the *Caderno SESC_Videobrasil* finds itself before a dilemma, and, within the terrain of possibility and risk, an attempt at its resolution. Who leads and who is led? Choose to steer the movement or strategically go with the flow? Take the wheel or settle comfortably into the back seat?

In reacting to the tension caused by this power play, this publication ends up capturing a certain *zeitgeist*, as well as some particular signs visible in the world today. Art and culture are privileged forums in which to reflect upon these debates, though other fields, such as politics, economics, the environment, architecture, mathematics, and physics are also crossed over the course of this process.

One of the most urgent among these symptoms is the repositioning, within the global panorama, of the symbolic weight of Brazilian cultural production—a question addressed by the critics and curators Kiki Mazzucchelli and Marcelo Rezende: while the former takes the Pernambuco-based Alagoan artist Jonathas de Andrade as her platform for questioning the notion of a “tropical modernity,” the latter goes to Salvador to meet Tuti Minervino, a productive

and ingenious Brazilian artist, nevertheless hampered by the fragilities and relative isolation of our art circuit. Through the marginal work of Minervino and his impactful photographic action *Turista/Motorista* (Tourist/driver), we are confronted with the impasses of contemporary Brazil: the new regional relations, the accelerated pace of the internationalization of society, and the presence of a “Brazilian intelligence” on the global scene.

Jonathas, who has been invited to come up with a never before seen graphic insertion for the publication, presents the set of postcards from the series *O clube* (The club), an approach that dialogues with the strategies employed by Joseph Beuys, recovering a Brazilian positivist ambience, inviting the reader to participate.

In Thailand, we entered into a dialogue with another image creator who works out of the tension established between the primitive and the contemporary. The filmmaker Apichatpong Weerasethakul, winner of the Palme D’Or at the Cannes Film Festival this year for *Boonmee Who Can Recall His Past Lives*, joined forces with the Brazilian journalist and editor Alcino Leite Neto in a project that assumed the form of a picture story—or, perhaps better put, a collab-

The Belgian artist Panamarenko assumes the role of chauffeur and drives the collector Isi Fiszman around Düsseldorf in a Volkswagen, 1968

A specimen of an endangered species of gorilla is slaughtered and carried off by hunters in the Democratic Republic of the Congo, 2007

Still from the performance Tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys ao redor deste espaço, by the Brazilian artist Guilherme Peters, São Paulo, 2009

orative script. In the delicate process of modulation between two societies in the process of abandoning part of their pasts, ghosts seep in through the chinks.

Pedro Barateiro also conceived of an exclusive contribution for this edition. In the Portuguese artist's intervention, the boundaries between the idea of fiction and the genre of documentary feel their way in an overlap populated with shadows and projections—in which figures like Clarice Lispector and Elis Regina emerge like spirits from the fog.

Feedback is Roberto Winter's response to the lead/be led dichotomy. The Brazilian artist draws upon the mechanism of Eisensteinian cinema to ferry the operations of cutting and splicing into the field of text editing and graphic design. In this territory—driven by the grinding cogs of confrontation—genetics, mathematics, and art criticism articulate in an unpredictable and surprising manner.

The Caderno also strikes a tangent with the thought of Boris Groys, one of the most influential voices in contemporary thought. In a previously unpublished interview with the artist Luiza Proença, the Germany-based theorist reflects on the articulation between art, religion, and propaganda/advertising, without losing sight of phenomena like Facebook and Twitter. Following the interview is Groys' unavoidable essay *Comrades of Time*, published here for the first time in Portuguese.

Today we are witnessing a reenactment of the meeting between the “old” and “new”

worlds, an event symbolized by Joseph Beuys in his 1974 action-rite *Coyote – I Like America and America Likes Me*. The friction between nature and culture, between the “artistic being” and the “political being” as well as other dilemmas raised by the German artist are analyzed by the critic Zoran Terzic, in an article that critically revisits Beuys' incessant motor.

In Istanbul, all the uncertainties the former capital of the Ottoman Empire catalyzes and where once again the problem is framed: who steers the processes of abrupt transformation in the social, economic, and cultural fields? To identify possible responses, we invited the urban planners Tansel Korkmaz and Eda Unlu-Yucesoy to discuss the tensions between the nouveau riche and the “new urban poor” in Turkey.

This publication also counted on the priceless collaboration of artists who kindly contributed images of their work as part of a visual flow that aims to be free and autonomous—Daragh Reeves, Deyson Gilbert, Dirceu Maués, Guilherme Duque Peters, Jörg Buttgerreit, and Runo Lagomarsino.

It is important to remember that beyond simply developing ideas in texts and projects, the editorial aim of this sixth Caderno SESC_Videobrasil (an Associação Cultural Videobrasil and SESC São Paulo production) was to coax each author/artist to give rise to a novel response, thereby creating a space of instabilities from which new forms and thoughts might emerge.



12

Apichatpong Weerasethakul/Alcino Leite Neto
um roteiro colaborativo

Caro Apichatpong Weerasethakul,

Para a minha primeira “carta” dirigida a você, escolhi uma foto do diretor de cinema James “Avatar” Cameron, que visitou o Brasil há alguns dias. Ele veio à selva amazônica, na Região Norte do país, para protestar contra a construção de uma usina hidroeétrica. Estou lhe enviando uma foto de Cameron com um líder indígena brasileiro.

Afetuosamente,
Alcino Leite Neto

Caro Alcino,

Para a minha primeira “carta” dirigida a você, escolhi uma foto do diretor de cinema James “Avatar” Cameron, que visitou o Brasil há alguns dias. Ele veio à selva amazônica, na Região Norte do país, para protestar contra a construção de uma usina hidroeétrica. Estou lhe enviando uma foto de Cameron com um líder indígena brasileiro.

Saudações,
Tong¹

Dear Apichatpong Weerasethakul,

For my first “letter” to you, I chose a photo of film director James “Avatar” Cameron, who visited Brazil a few days ago. He came to the Amazon Jungle, to the north of the country, to protest against the construction of a hydroelectric plant there. I’m sending you an image of Cameron with a Brazilian Indian leader.

Warmest regards,
Alcino Leite Neto

Dear Alcino,

For my first “letter” to you, I chose a photo of film director James “Avatar” Cameron, who visited Brazil a few days ago. He came to the Amazon jungle, to the north of the country, to protest against the construction of a hydroelectric plant there. I’m sending you an image of Cameron with a Brazilian Indian leader.

Yours,
Tong¹

1. Tong é um dos personagens principais (interpretado por Sakda Kaewbuadee) do novo filme de Apichatpong Weerasethakul, *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (Tio Boonmee que pode lembrar de suas vidas passadas). | 1. Tong is one of the main characters (played by Sakda Kaewbuadee) in Apichatpong Weerasethakul’s latest movie, *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*.



Esta sobreposição de imagens foi realizada pelo cineasta Apichatpong Weerasethakul, a partir das fotografias enviadas pelo jornalista Alcino Leite Neto | This overlapping of images was made by the filmmaker Apichatpong Weerasethakul, using photographs sent to him by the journalist Alcino Leite Neto

A luz voltou. Mas a internet ainda não está funcionando muito bem. Estou digitando isto em uma igreja cheia de selvagens. Não entrei em contato com ninguém, a não ser com um amigo jornalista, a quem enviei a nossa foto promocional de James com o líder indígena, na esperança de que ele a publicasse. Na próxima carta que enviar para ele, vou falar sobre o nosso filme. Mas, bom, acho que você deveria ler o que tenho a dizer a seguir.

Muita coisa aconteceu durante a semana perdida. Devo relatar que James não foi o James que você e eu esperávamos. Ele se opôs à nossa ideia de fazer os nativos cruzarem com os animais. Ou talvez estivesse sob a influência de substâncias alucinógenas. Três vezes na mesma semana, sempre que eu mencionava as maravilhosas características vaginais de diversos animais, ele berrava e gemia feito uma besta, e desaparecia selva adentro. Achei que estivesse possuído por algum tipo de espírito animal. Então sugiro que suspendamos nossa cena de sexo humano por ora, pelo menos até James cair em si.

Outro bom motivo para suspender a cena é que, toda vez que James ficava possuído, a luz falhava ou apagava completamente. E, assim, não posso trabalhar no meu computador. Meu roteiro falso chegou à página vinte até agora. Não sei se você ainda quer colocar nosso investimento neste filme. James ainda acha que sou simplesmente um roteirista. Pessoalmente, não acho que ele vá ser um bom diretor para este projeto que vai mudar o mundo. Ele é sentimental demais. A energia dele não se compara à desta terra. O lugar é assombrado, cheio de fantasmas. Pense nos últimos diretores que tentaram fazer coisa parecida aqui... Não sei bem o que fazer. Talvez devêssemos trocar de diretor? Trazer aqueles alemães ou russos que vão espantar os fantasmas? Daí poderemos pagar uma indenização para o James. Precisamos agir rápido, antes que ele se envolva seriamente com esse negócio da represa e não queira mais ir embora. Ainda acredito no nosso filme. E, durante toda a minha vida, nunca vi tantas estrelas à noite como neste lugar. Bazilhões delas.

The electrical power is up again. But the Internet is still not fully functional. I am typing this in a church full of savages. I haven't contacted anyone except for one letter I sent to a journalist friend with our promo photo of James and the Indian leader, in hope that he would print it. The next letter to him, I will start mentioning about our film. Anyway, I think you should read what I have to say next.

A lot happened during the missing week. I must report that James was not the James that you and I had expected. He opposed our idea of having the native people mate with animals. Or maybe he was under the influence of some hallucinogenic substance. For three times in a week, every time I brought up the wonderful vaginal characteristics of various animals, he cried and moaned like a beast, and disappeared into the jungle. I thought he was possessed by some kind of animal spirit. So I suggest that we halt our man-sex scene for the time being, at least until James has come to his senses.

Another good reason to halt this scene is that every time James was possessed, the electrical power dropped, or was completely off. So I cannot work on my computer. My fake script has so far reached page twenty. I don't know if you still want to put our investment into this film. James still thinks that I am simply a scriptwriter. Personally I don't think that he will be a good director for this project that will change the world. He's too sentimental. His energy cannot match this land's. The place is haunted and is full of ghosts. Look at the past directors who attempted to do similar things here... I am not sure what to do. Maybe we could change the director? Bring in those Germans or the Russians who will scare the ghosts? Then we can pay James a compensation. We should act fast, before he gets really serious about this hydroelectric dam issue and won't leave. I still believe in our film. And in my life I haven't seen so many stars at night like in this place. Bazillions of them.



Estava na minha cabana e não conseguia dormir. Os grilos cricrilavam lá fora, no escuro. Estavam em uma árvore solitária cujas raízes perfuram vinte metros do subsolo, com sua rede de tentáculos embaixo da minha cama. “Amanhã vai chover”, pensei. “Talvez fosse melhor não dormir agora, neste calor, e adiar meu cochilo até de manhã, com a chuva fresca.” A árvore pareceu concordar com o meu plano, pois balançou seus galhos ao vento. Naturalmente, a tendência das árvores é concordar com tudo que fazemos. Elas são idiotas assim.

I lay awake in my cabin. The crickets were chirping outside in the dark. They were on a lonely tree that has its roots piercing down twenty metres underground, with its network of tentacles underneath my bed. “It’s going to rain tomorrow,” I thought. “I might as well not sleep now in this heat and postpone my nap till the morning with the cool rain.” The tree seemed to agree with my plan as it swayed its branches in the wind. Naturally, the trees tend to agree with everything we do. They are that stupid.



- O que você quer? Um japonês?
- Qualquer coisa que escolher está bom para mim.

A conversa era real, mas o conteúdo, não. Era um código secreto.

- Vou levar um cachorro ao veterinário hoje à noite. Ele precisa ser vacinado.
- Mas o veterinário vai fechar a clínica em vinte minutos.
- Então, não fique aí parado. Vá buscar o cachorro!
- Dezenove minutos.

Os dois estavam a bordo do Chevrolet, disparando pela rua escura. Não havia cachorro nenhum no banco traseiro.

- What would you like to have, a Japanese?
- I'm fine with whatever you choose.

The conversation was real, but the content was not. It was a secret code.

- I'm taking a dog to the vet tonight. It needs to be vaccinated.
- But the vet will close his office in twenty minutes.
- So don't stand there. Fetch the dog!
- Nineteen minutes.

The two were in their Chevrolet, speeding through the dark street. There was no dog in the backseat.



Acordei com o som de folhas estalando. O sol da manhã penetrava através das cortinas. Fui até a janela da cabana pé ante pé e olhei para fora. Não vi nada além de uma árvore desfocada. Mas, pelo barulho, sabia que havia algum animal farejando restos de comida.

Um roteiro terminado encontrava-se na escrivaninha – 92 páginas. Coloquei os óculos e folhiei o roteiro na cama. Era um testamento da minha loucura. Já não acho mais que seja falso. As sentenças são coerentes, assim como a motivação dos personagens.

O Povo que Sobrou² não tinha lar. Primeiro, apoderou-se de áreas abandonadas na ilha, algumas fazendas grandes sem atividade econômica. Não podia plantar nada, porque o solo aqui, assim como em todos os outros lugares, é radioativo. Pouco a pouco, fez construções improvisadas e sobreviveu dos peixes mortos fermentados do mar. Toda noite, reproduzia em vão em silêncio em ruínas. Os homens e as mulheres alternam seus parceiros. Sua missão é criar uma geração futura que seja imune ao ambiente existente.

2. “Leftover People”, no original. Segundo o cineasta, é possível que tenha havido uma guerra na região, e que o povo que habitava o local tenha embarcado numa nave espacial para viver em outro lugar. O Povo que Sobrou foi aquele que não embarcou na nave.

I woke up with the sound of cracking leaves. The morning sun beamed through the curtains. I inched towards the cabin’s window and looked outside. I didn’t see anything except for a blurry tree. But I knew from the noise that there was some kind of animal sniffing around for leftover food.

On the desk lay a finished script—ninety-two pages of it. I put on my glasses and flipped through the script in bed. It was a testament of my madness. I no longer think that it was a fake one. The sentences were coherent, as were the characters’ motivations.

The Leftover People² didn’t have a home. First they took possession of abandoned areas in the island, some big farms without economical activity. They could not grow anything because the soil here, as in everywhere else, is radioactive. They slowly built small makeshifts and survived off the fermented dead fish from the sea. Each night, they reproduced in vain in silent in ruins. The men and women rotate their partners. Their mission is to create a future generation that will be immune to the existing environment.

2. According to the filmmaker, it is possible that there has been a war in the region and that people have fled by spaceship to live somewhere else. The Leftover People are the ones that didn’t board the ship.



Haverá óculos especiais que permitirão que se veja um código secreto e uma imagem oculta no filme. É um filme livre. As crianças vão usar um tipo diferente de óculos dos adultos. As diversas recomendações de faixa etária serão marcadas nos óculos. Assim, será possível ter um filme com todas as recomendações no mesmo rolo, um filme com enredos diferentes para pessoas diferentes.

Um dia, um investidor chegou ao litoral. Não avistou nenhum assentamento, como pregavam os boatos. Começou a caminhar terra adentro. Quem sabe houvesse pessoas do outro lado? Os dois filhos dele saltaram de um barco e caminharam descalços pela praia. Atrás deles, a distância, havia um navio grande, uma embarcação de cruzeiro abandonada. O pai olhou para os filhos e os imaginou como dois homens crescidos que comandam os selvagens. Mas onde estavam os selvagens? Deixou seu pensamento de lado e decidiu qual seria o nome da ilha.

There will be special glasses that will let you see a secret code and image hidden in the film. It is rated G. Kids will wear different kinds of glasses than the adults. The various ratings will be marked onto the glasses. So you can have a movie that has all the ratings within the same film, a movie with different scenarios for different people.

One day a financier arrived on the shore. He saw no settlements as rumored. He started to walk inland. Maybe there were people on the other side? His two kids hopped down from a boat and walked with bare feet on the beach. Behind them in a distance there was a large ship, an abandoned cruise. The father looked at the kids and imagined them as two grown men who rule the savages. But where were the savages? He casted his thought aside and decided on the island's name.

O cinema que domina, o cinema que liberta

Alcino Leite Neto

24

Durante seis semanas, troquei com o diretor tailandês Apichatpong Weerasethakul (1970) uma correspondência por e-mail, realizada da seguinte forma: do Brasil, seguia uma foto; em resposta a ela, vinha da Tailândia um pequeno texto, escrito pelo cineasta. O conjunto dessa troca de e-mails está reproduzido nas páginas anteriores desta publicação.

A fim de dar certa unidade visual às imagens, optei por remeter a Weerasethakul sobretudo fotos que diziam respeito à região amazônica – território para onde convergem diversas questões nacionais, do presente e do passado, políticas e antropológicas, sociais e mesmo míticas.

Pensei também nas correspondências que poderiam ser criadas entre a floresta tropical brasileira e a tailandesa, que é o espaço por excelência dos filmes do cineasta, em particular do último, *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (Tio Boonmee que pode lembrar de suas vidas passadas), vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes deste ano.

Esse longa-metragem é parte do Primitive Project, iniciado com uma instalação e uma série

de vídeos do diretor, exibidos em 2009 no Palais de Tokyo, em Paris. O foco “geopolítico” da instalação e dos filmes são a cidade de Nabua e a região do nordeste da Tailândia, onde, dos anos 1960 ao início dos 1980, o Exército do país lutou contra revolucionários comunistas, implicando violentamente a população local no conflito.

Com o final da Guerra Fria, e após esforços de conciliação, as lutas antigas foram esquecidas. As novas gerações desconhecem as “vidas passadas” da região. Toda a questão de Primitive Project e dos filmes diz respeito à rememoração dessa história, à erosão das utopias, à reinvocação da “energia” que insufla o desejo de transformação e transmutação.

No cinema de Weerasethakul, o político está sempre presente, mas nunca como discurso que se autoexplicita e linguagem da boa consciência. Sua poética política exige de nós uma atenção redobrada para lidarmos com o complexo conjunto de relações e associações evocadas pelos filmes, que questionam incessantemente os limites entre o racional e o sensível, o concreto e o fantasmático, o natural e o tecnológico, o animal e o humano.

Na época do início da correspondência com o diretor (abril de 2010), o interesse pela Amazônia sobressaiu-se ainda mais, em função das disputas relacionadas à construção da hidroeétrica de Belo Monte.

A vinda ao Brasil do cineasta canadense James Cameron, que visitou a região a fim de defender a posição das tribos indígenas na disputa, criou implicações imprevistas no conflito, gerando inclusive confusão, no discurso midiático, entre a questão política concreta e a narrativa “ecológica” do filme em 3D *Avatar*.

Weerasethakul acabou por transformar Cameron no personagem James, e a troca de e-mails numa espécie de roteiro de um “filme” que ele criava e “montava”, à medida que eu lhe enviava as “cenas” fotográficas.

A viagem de Cameron também permitiu associar a Amazônia ao cinema e comparar duas atitudes diferentes em relação a essa arte, no atual estágio em que ela se encontra: de um lado, um cinema que quer dominar a nossa imaginação; de outro, como é o caso de Weerasethakul, um cinema que deseja libertar os nossos fantasmas.

LEGENDAS

Pag. 12 O cineasta canadense James Cameron cumprimenta o índio Jecinaldo Saterê, da etnia dos Saterês, secretário de Estado das Nações Indígenas do Amazonas, durante o Fórum Internacional de Sustentabilidade, em Manaus (Amazônia), em 27/3/2010; Cameron, que veio ao Brasil para o lançamento do DVD de seu filme *Avatar*, também participou de protestos contra a construção da usina hidroeétrica de Belo Monte, no rio Xingu (Pará).

Pag. 14 O presidente Luiz Inácio Lula da Silva coloca um cocar feito de penas de arara, presente recebido de índios durante encontro no Palácio do Planalto para discutir a demarcação de terras de reservas indígenas, em Brasília, em 10/5/2004.

O diretor norte-americano Orson Welles, em Fortaleza (Ceará), em 1942, durante as filmagens de *It's All True*, o filme que realizou no Brasil e permaneceu inacabado.

Pag. 16 Soldados do Exército, membros da Comissão de Direitos Humanos, médicos legistas e antropólogos durante buscas de ossadas de participantes da guerrilha do Araguaia, em Xambioa (Tocantins), em 4/10/2009.

Pag. 18 Na cidade de Tailândia (Pará), família de sem-terra em área que antes era floresta nativa e foi ocupada pelo movimento.

Pag. 20 Menina com óculos especiais para filmes em 3D, em sala de cinema em São Paulo, em 22/3/2010.

Pag. 22 Turistas noruegueses, suecos e finlandeses, após tomarem ayahuasca em ritual da religião daíemista, no vale do Jurua, em Cruzeiro do Sul (Acre), em 17/2/2008.

Cinema that Controls, Cinema that Liberates

Alcino Leite Neto

Over the course of six weeks I exchanged correspondence via e-mail with the Thai director Apichatpong Weerasethakul (1970). It went more or less like this: from Brazil, a photo; in response, a short text from Thailand, written by the filmmaker. This correspondence is reproduced in full in the preceding pages of this publication.

In order to lend a certain visual unity to the pictures, I decided to send Weerasethakul mostly photos with some connection to the Amazon—a point of convergence for so many national issues, past and present, political and anthropological, social and even mythical.

I also thought about the correspondence that could be created between the Brazilian tropical forest and its Thai counterpart, the setting par excellence of the director's films, especially his most recent *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*, winner of the Palme d'Or at this year's Cannes Film Festival.

This feature film is part of the Primitive Project, which began with an installation and a series of videos shown in 2009 at the Palais de Tokyo in

Paris. The “geopolitical” focus of the installation and the films is the city of Nabua and the northeastern region of Thailand, where, from the 1960s to the early 1980s, the Thai army battled communist revolutionaries, dragging the local population into the violent conflict.

With the end of the Cold War and the subsequent peace effort, the former struggles were gradually forgotten. The younger generations know nothing of the region's “past lives.” The whole crux of Primitive Project and the films concerns the recovery of this history, the erosion of utopias, the reinvocation of the “energy” that kindles the desire for transformation and transmutation.

In Weerasethakul's cinema, politics is always present, but never as self-explicit discourse or as language of good conscience. His political poetics demands our special attention if we are to grasp the complex set of relations and associations his films evoke as they incessantly question the limits between the rational and sensuous, the concrete and the phantasmatic, the natural and the technological, the animal and the human.

When my correspondence with the director began (April 2010), the Amazonian interest came to the fore because of the disputes over the construction of the Belo Monte hydroelectric plant.

The visit of the Canadian director James Cameron, who came to the region to help defend the position of the indigenous tribes, had some unexpected implications for the conflict, including a certain confusion in the media concerning the concrete political issue in hand and the “ecological” narrative of the 3-D movie *Avatar*.

Weerasethakul ended up transforming Cameron into the character James, and the exchange of e-mails into a sort of script for a “film” he created and “edited” together as I sent him the photographic “scenes.”

Cameron’s visit also allowed us to associate the Amazon with cinema and compare two different attitudes in relation to this art, at least in its present form: on the one hand, there is a cinema that wants to control our imagination; on the other, as in Weerasethakul’s films, a cinema that wants to liberate our ghosts.

CAPTIONS

Page 12 Canadian filmmaker James Cameron greets the Secretary of State of the Indigenous Nations of the Amazon, the Indian Jecinaldo Saterê, of the Saterê tribe, during the International Sustainability Forum in Manaus (Amazon) on March 27, 2010; Cameron, who came to Brazil for the release on DVD of his film *Avatar*, also participated in protests against the construction of the Belo Monte hydroelectric plant on the Xingu River (Pará).

Page 14 President Luiz Inácio Lula da Silva dons an Indian headdress made of blue macaw feathers during a meeting at the Presidential Palace in Brasília on May 10, 2004, held to discuss the demarcation of indigenous reserves.

The North American director Orson Welles in Fortaleza (Ceará) in 1942, during the filming of *It's All True*, an unfinished feature shot in Brazil.

Page 16 Soldiers, members of the Human Rights Commission, coroners, and anthropologists during the search for the remains of those killed during the Araguaia guerilla war in Xambioa (Tocantins). October 4, 2009.

Page 18 In the town of Tailândia (Pará), a family belonging to the landless movement is pictured on occupied land, once native forest.

Page 20 A girl wearing 3-D glasses in a movie theater in São Paulo. March 22, 2010.

Page 22 Norwegian, Swedish, and Finnish tourists drink ayahuasca during a ritual of the Santo Daime spiritual practice in the Juruá valley, Cruzeiro do Sul (Acre). February 17, 2008.



A resolução suamos nós

Marcelo Rezende

29

Na sequência de imagens que documentam uma ação do artista baiano Tuti Minervino, realizada na cidade de Salvador em 2003, ele pode ser visto oscilando entre dois papéis. Em um momento está usando terno azul, camisa branca e gravata,

óculos escuros, luva branca na mão esquerda e um leve sorriso de satisfação. É o homem no volante. No instante seguinte, aparece no banco de passageiros ou posando ao lado de um carro de outra era (anos 1970?), vestindo uma espécie de uniforme de turista típico, um arquétipo facilmente reconhecido em desenhos animados ou programas de humor na

TV: bermudas, estampas floridas, um chapéu levemente ridículo. Se o motorista parece confiante, o turista está mais em desarranjo, em algumas cenas até mesmo deprimido.

O projeto foi gerado a partir de uma mistura de impulso, acaso e oportunidade. O carro foi estacionado em frente ao casarão onde Tuti vive com a família. Ele viu o automóvel pela janela, e decidiu que durante a permanência do veícu-

lo ali realizaria seu *Turista/Motorista*, algo que poderia ser visto como performance, mas a palavra falha em descrever em toda sua potência o acontecimento. A documentação registra não apenas um instante preciso no tempo e no espaço, mas sobretudo uma constante em Miner-

vino, a duplicação e o uso da persona, comparável menos a estratégias de artistas do presente (mortificados por uma civilização que sobrevive culturalmente pelo comércio de personalidades), por estar mais próximo de uma particular sensibilidade do passado. *Turista/Motorista* são como Alighiero e Boetti. A duplicação serve

para a expansão e o nomadismo, os gêmeos de mãos dadas representando conciliação de situações contrárias. Indivíduo e sociedade, erro e perfeição, ordem e desordem, grande e pequeno. Alighiero Boetti – quando único, sem divisão – entendia essa dissociação como forma de “esquizofrenia criativa”.

Tuti Minervino nasceu na capital da Bahia, tem 28 anos, e sua situação o coloca em sucessi-

Em Salvador, Tuti Minervino e sua vigorosa máquina criativa tensionam erro e perfeição, ordem e desordem, o Brasil e o mundo

TUTI
MINERVINO
*Turista/
Motorista*

O artista incorpora diferentes figurinos e personas, em ação performática parasitária que libera tensões na rígida estrutura das identidades e papéis sociais que marca o Brasil e seu circuito de artes

The artist incorporates different personas and costume changes, in a parasitic performatic action that releases tensions in the rigid structure of identities and social roles that characterizes Brazil and its art circuit

vos campos de desintegração criativa: manual e mecânico, central e periférico, notório e anônimo, descartável e útil, seriedade e riso, e, talvez o mais visível e presente, linguagem e representação. Nessa relação entre o dizer e o mostrar, o primeiro reproduziria no campo linguístico a realidade, enquanto o segundo se voltaria para o que está fora do mundo, para o mistério, para o “indizível”.¹ Imaginar o que poderia uma repartição criativa diante desse inconciliável é um jogo interminável com os dados do real e do imaterial.

“Sem deixar nossos pés denunciarem nossa pressa”; “Fez show, depois fechou, eles todos fashion e todo mundo sai” ou “A resolução suamos nós” são algumas das esculturas construídas com palavras, vocabulário e sentido produzidas por Minervino. As duas primeiras estão presentes nos volumes

Engenheiro de obras prontas e *Livro arbitrio*, folhas impressas e encadernadas por ele, com parte dessa produção escultural. A última veio de sua leitura da frase/imagem/pôster/projeto *La Rivoluzione Siamo Noi* (1972), de Joseph Beuys, um dos recentes lugares de chegada de Minervino em seu processo de construção com a linguagem. E, de certa maneira, é também um exemplar ponto de partida.

A narrativa oficial do surgimento da arte conceitual (abrigo sob esse conceito-valise uma série de procedimentos surgidos na Europa e nos Estados Unidos na era do pós-minimalismo, na segunda metade da década de 1960) é marcada por uma série de exposições coletivas – e fundamentais – que ajudaram na sistematização de uma gramática fundadora para o discurso da arte contemporânea. Na sequência que se inicia em 1969 e vai perdendo sua vitalidade durante a década seguinte, o Brasil aparece pela primeira vez em Nova York. Ele está ausente de *Op Losse Schroeven – Situaties en Cryptostructuren* (Stedelijk Museum,

Amsterdã), *Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information* (Kunsthalle Berna, Berna), *Konzeption – Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung* (Städtisches Museum, Leverkusen), *Prospect 69* (Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf). Todas acontecidas no último ano da década de 1960. O país surge em *Information* – realizada no MoMA em Nova York entre julho e setembro de 1970 – sob a curadoria de Kynaston L. McShine. Lá estão Gildo

Campos Meirelles (*sic*), Hélio Oiticica, Guilherme Magalhães Vaz e Artur Barrio.

Durante esse processo de desenvolvimento da crítica, dos artistas e de um discurso em torno do que poderia ou deveria ser o objeto artístico, a afinidade entre jovens artistas, colecionadores, galeristas, curadores e diferentes tipos de ativistas europeus e norte-americanos constitui

uma “relação transatlântica” orientada plenamente ao norte. Berna, Amsterdã, Düsseldorf e Antuérpia entravam em entendimento com Nova York e Califórnia. Essa foi a primeira geração de artistas e profissionais de instituições públicas a conhecer a experiência dos voos a jato. Isso não significou apenas a diminuição do tempo de viagem. Trouxe também um correio mais rápido, o que permitia o diálogo regular. O circuito sul, por outro lado, desfrutava menos da intensidade do jato. A tecnologia da velocidade encontrou na região a determinação e a exigência política da lentidão – ao se defrontar com o controle e a desaceleração na circulação de informação imposta por governos de força operando com estratégias neofascistas de educação e comunicação com a sociedade. Estratégias menos ou mais “locais”, variando segundo o regime de cada nação. Isso significa que a representação do mundo e a linguagem em um lugar do Ocidente não encontravam paralelo no outro, nessa vertical relação norte-sul.

1. “Coisas constituem o mundo, mas algumas coisas estão também *fora* do mundo, no sentido de que estão relacionadas com a crença [...] o que Wittgenstein descreve como tendo um papel duplo, estando a um só tempo dentro e fora do mundo, parte realidade em uma dimensão, e parte representação em outra (Berkeley tinha uma visão na qual tudo é representação, o mundo sendo feito da Linguagem Divina Visível. Materialistas têm um ponto de vista no qual tudo é real, a representação não sendo uma propriedade séria ou básica do mundo)”. Arthur C. Danto, “The Transfiguration of the Commonplace” (Harvard University Press, 1983). As citações extraídas de textos originalmente em inglês foram traduzidas pelo próprio autor.

Mas essa é apenas uma das diferenças. Há ainda a questão da posição política no mundo, diante do mundo e a experiência como mundo, as formas outras de sensibilidade. Uma aproximação (histórica e esteticamente curiosa) poderia ser feita com a arte conceitual soviética na mesma década. “Na Inglaterra e Estados Unidos, de onde se originou a arte conceitual, transparência significa o caráter explícito do experimento científico, claramente expondo os limites e as características únicas de nossas faculdades cognitivas. Na Rússia, no entanto, é impossível pintar um quadro abstrato decente sem existir uma referência ao Fogo Sagrado. A unidade do espírito coletivo está ainda tão viva em nosso país que a experiência mística aparece aqui tão abrangente e lúcida quanto a experiência científica”.²

Essas diferenças sensíveis e constitutivas são o que casualmente mais se perde no processo de apreensão crítica, é a árvore que se esconde quando se pensa apenas na floresta. Esse desentendimento, engano, anacronismo e reducionismo pode se tornar um procedimento, estratégia e objetivo consciente quando imerso nos processos de dominação entre culturas, crenças e sistemas. As operações de Kynaston McShine refletem, de imediato, duas formas diferentes de atenção. Em um primeiro momento, *Information* é uma exibição que sacraliza a relação euro-americana a partir das exposições anteriores, montadas por Harald Szeemann, Wim Beeren e Konrad Fischer na Europa.

Os artistas presentes nos projetos europeus se repetem nos Estados Unidos: Vito Acconci, Carl Andre, Art & Language Press, Art & Project, John Baldessari, Michael Baldwin, Robert Barry, Joseph Beuys, George Brecht, Stanley Broun, Daniel Buren, James Lee Byars, Carlos D’Alessio, Hanne Darboven, Walter de Maria,

Jan Dibbets, Gilbert & George, Douglas Huebler, On Kawara, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Richard Long, Robert Morris, N.E. Thing Co., Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Panamarenko, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Edward Ruscha, Bernar Venet, Lawrence Weiner e Ian Wilson. Uma espécie de time titular da arte conceitual. Em um segundo instante, *Information* procura “encontrar” as mesmas experiências artísticas em artistas latino-americanos, que estavam sendo exibidos no circuito nova-iorquino-europeu desde meados da década anterior. Apesar da refinada atenção de McShine, a geopolítica do período, e sua mentalidade, o mantém nos mesmos pontos fixos de sempre. Existem receptores e emissores, estes ocupando o espaço de núcleo central, disseminador e formulador de projetos que falam em nome de valores universais.

Depois de mais de quatro décadas do início desse processo, o quadro cultural não é mais o mesmo. O norte e o sul não são mais os mesmos. Há um permanente e não claramente entendido ruído nas emissões de sinais culturais, fazendo com que emissão e recepção sejam uma única posição, acontecendo simultaneamente. De forma simbólica dessa crise de signos (logo, de imaginário), mesmo a União Soviética não existe mais, uma ruptura na linguagem e na representação. E a arte conceitual não se tornou apenas um corte no entendimento ocidental sobre a arte e o objeto artístico. Terminou por se transformar na forma predominante, como uma marca-d’água inserida em todos os meios de expressão ou suportes.³ O que se deixa pelo caminho, entre a origem de ontem e a repetição de hoje, é o contexto original, o potencial revolucionário, utópico, ingênuo e radical daquela idade do mundo, na qual angústia, ironia ou cinismo tão tinham ainda se disseminado (como agora), transformando a arte con-

TUTI
MINERVINO
Convertendo

Nas páginas a seguir, Tuti posa com um clássico figurino clownesco do século 20: personagem de Laranja mecânica. Assim como em Pálida E/A Batida e A Resolução suamos nós, os títulos das obras não se limitam ao deboche ou ironia, mas falam de uma possibilidade de transmutação dos materiais, uma subversão no uso dos objetos cotidianos que a história oficial da arte brasileira ainda tem dificuldades em assimilar — como demonstra no desentendimento com o gênio de artistas como avafe Guto Lacaz

On the next pages, Tuti poses in classic 20th-century clown garb: character from A Clockwork Orange. As in Pálida E/A Batida and A Resolução suamos nós, the titles do more than heap scorn or irony, but speak of the possibility of transmutation of the materials, a subversion in the use of everyday objects that the official history of Brazilian art has difficulty assimilating — as seen in the disagreement with the temperaments of artists like avafe and Guto Lacaz





ceitual em “gênero” de alta escala e rápido consumo.

Entre o instantâneo da imagem do artista Panamarenko no volante, encenando estar conduzindo o colecionador Isi Fiszman em Düsseldorf (1968),⁴ e Tuti Minervino levando e sendo levado em Salvador, há uma distância que envolve toda essa contagem do tempo, a geografia, o fracasso e os limites, acompanhado de vitória e expansão, de um projeto imerso em uma (desta vez na arte) esquizofrenia criativa da história, o desequilíbrio anunciado já no início de toda a narrativa pelo artista Piero Gilardi. Entre a vontade de uma desmistificação do diálogo cultural e o contato ‘epidêmico’ entre o artista e o mundo, tem havido um vale de lágrimas, de equívocos, de apropriações e, regularmente, um mar de dinheiro. Para poucos.⁵

Pálida E/A Batida é outra escultura de Tuti Minervino, composta com a porta de um veículo acidentado e uma brutal dose de melancolia. Sobre o metal amassado a mensagem/identificação está escrita como se fosse um anúncio de rua, as palavras estão igualmente pálidas e abatidas. Um pouco arruinadas, mas não inteiramente. De qualquer modo, a porta é tanto a representação do estado sensível do artista na existência quanto a memória e o lamento da própria porta como material, atônita com o próprio destino.

Outras esculturas apresentam também um lamento do material (essa ventriloquia de Minervino) diante das ações da cultura. Con-



4. *Wide White Space*. Catálogo da exposição realizada no Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1994.

5. “A única razão pela qual os artistas livres ainda se expressam por meio de signos é porque suas consciências não foram tomadas por uma globalidade que é ‘funcional’ por natureza; artistas de vanguarda com o establishment tomam cada vez mais a aparência de uma isolada extensão mecânica do corpo do sistema. Uma experiência é já uma realidade mental; a experiência ‘funcional’, não [...] A distância entre hoje e a conquista de um ‘continuum global’ da vida artística reside em uma série de ações ‘econômicas’ que devem ser realizadas: participação na práxis revolucionária, desmistificação do diálogo cultural, um contato ‘epidêmico’ entre o artista e o mundo.” Piero Gilardi, “Politics and the Avant-Garde”, em *Op Losse Schroeven* (Amsterdã: Stedelijk Museum, 1969).

vertendo é uma cruz de madeira (em um “tamanho de precisão”), na qual ao alto está uma cesta de basquete. *Lascou-se* são três jacarés empalhados, com um zíper abrindo o couro seco de suas barrigas. Nesses trabalhos os títulos não são apenas auto-explicativos ou irônicos. Ao menos não do ponto de vista do material. *Brincando de suicídio* exhibe uma série de fotos sobre a triste tarde de um pequeno boneco articulado. Ele bebe uísque, pode ser visto ao lado da garrafa e depois olhando pela sacada da janela. Suicida. Na última imagem, está no chão, no pátio, seu corpo (envolto em massa de tomate) sendo observado pelos moradores.

Seus projetos são extremamente dependentes de sua moradia/ateliê, o casarão familiar no bairro de Tororó. A casa tem sido extremamente generosa com ele durante todos esses anos, nos quais lhe foi fornecendo objetos de toda sorte, segundo o próprio Minervino. Mesmo nas suas performances nas ruas (um assunto dele com ele mesmo) essa espiritualidade, e discurso do mundo material, está por toda parte. Ela continua falando em suas roupas, óculos, sapatos. Nesse caso as ofertas da casa estão acompanhadas de outros objetos órfãos, abandonados pela rua e, se vistos pela ótica desse estranho e tão brasileiro misticismo (no qual todas as construções racionais e procedimentos lógicos estão infiltrados por crenças, sensações, sombras, segredos inacessíveis que terminam por

ALIGHIERO
BOETTI
Gemelli

Para o artista conceitual italiano, que também assinava Alighiero e Boetti, a duplicação era uma via para a expansão e o nomadismo. Como em *Turista/Motorista*, uma tentativa de conciliar possibilidades só aparentemente excludentes

For the Italian conceptual artist, who also goes by the names Alighiero and Boetti, duplication was another means of expansion and nomadism. As in *Turista/Motorista*, an attempt to reconcile possibilities that are only apparently mutually exclusive

constituir uma particular *política da realidade*), são um repertório de significados, porque conseguem fazer com que Tuti seja um mesmo e um outro durante todo o tempo. Algo que poderia estar também, em razão de diferentes golpes e contragolpes da história, na base de uma sensibilidade local, algo sempre presente, uma das marcas do diálogo brasileiro com o universal.

Com quatro décadas de distância de *Information*, novas correntes de força entram em cena ao participar da busca de soluções para os mesmos problemas apontados por Gilardi em 1969 e explicitamente reorientados por Joseph Beuys com *La Rivoluzione Siamo Noi* e suas sucessivas tentativas de interferir nos limites do entendimento do mundo. Hélio Oiticica agora não é o coadjuvante, mas um dos protagonistas. E se o problema anterior era simbolizado pelo desejo de um espaço alternativo àqueles ditados pelo

gosto e tradição do mercado, agora a própria existência tem sido o mercado, e artistas operam no círculo da cultura, mas também no do espetáculo de massa. Depois de quarenta anos, a escala de questões tem apenas aumentado, em um ambiente confuso e muitas vezes em-

pobrecidamente “multicultural”, gerando a ansiedade de se estar vivendo em uma era “pós-arte”,⁶ ainda sem regra, sem métodos, sem objetivo, mas ainda assim esquizofrenicamente criativa, uma janela de oportunidade. Nesse cenário, uma posição e participação brasileiras são esperadas não apenas

como formuladoras de soluções, mas também de problemas, ao se tornar um agente maior e mais presente no consumo planetário de imagens e ideologias. Neste momento, como formula brilhantemente Tuti Minervino, entre a linguagem e a representação, a “resolução suamos nós”.

6. “Nada vem do nada; o novo sempre vem do velho, é por isso que é novo’ (Brecht). Contra a transformação do status produtivo do artista no contexto da ‘bienalização’ da esfera da arte, temos que provar e lutar por uma produção coletiva de significados que transforma consumidores em produtores, redefinindo profissionalismo, incluindo a prática de políticas do eu [...] Precisamos fazer as coisas de um modo que não fazemos. Por exemplo, dizer coisas que todos já sabem”. WHW em “Yes, Dear Friends, I Detect in this Hall the Odour of Depression”, *Texte zur Kunst*, junho 2009.

We Sweat the Resolution

Marcelo Rezende

In the sequence of images that document an action performed by the Bahian artist Tuti Minervino in the city of Salvador in 2003, he can be seen oscillating between two roles. On one stand he's wearing a blue suit, white shirt and tie, shades, a white glove on his left hand, and a slightly satisfied smile. This is the driver. On the next, he's sitting in the passenger seat or posing alongside an old-style car (from the 1970s?), dressed as a typical tourist, the archetypal figure so familiar from cartoons and TV comedy shows: floral shirt, Bermuda shorts, slightly ridiculous hat. If the driver looks confident, the tourist looks in a tizzy, sometimes even depressed.

The project was generated out of a mixture of impulse, chance, and opportunity. The car was parked outside the manor house Tuti lives in with his family. He saw it through the window and decided that he'd use the time it was out there to make the Tourist/Driver project, something that could be viewed as a performance, though the word does not capture the full po-

In Salvador, the vigorous creative machine of Tuti Minervino strains error and perfection, order and disorder, Brazil and the world

tency of the event. The record does not merely register a precise moment in space and time, but rather a constant in Minervino's work, duplication and the use of a persona, an approach that is not particularly comparable with the strategies of artists today (mortified by a civilization that survives culturally by trading on personalities), having much more to do with a particular sensibility from the past. The figures in Tourist/Driver are like Alighiero and Boetti. The duplication serves the purposes of expansion and nomadism, the twins, hand in hand, representing a conciliation of opposites: the individual and society, flaw and perfection, order and disorder, large and small. Alighiero Boetti—when one, without division—understood this dissociation as a kind of “creative schizophrenia.”

Tuti Minervino was born twenty-eight years ago in the capital of Bahia, and his situation places him in successive fields of creative disintegration: manual and mechanical, central and peripheral, famous and anonymous, disposable and

No ensaio fotográfico concebido especialmente para esta edição do Caderno SESC_Videobrasil, Tuti Minervino se desdobra em diversos personagens, mais uma vez, nos fala de transmutações em espiral, criação de mitos e celebridade. Aqui ele é Joseph Beuys em sua polêmica e folclórica fase aviador da Segunda Guerra

In the photo essay conceived especially for this edition of Caderno SESC_Videobrasil, Tuti Minervino incorporates numerous characters and once again speaks of spiraling transmutations, myth-making, and celebrity. Here he is Joseph Beuys in his controversial and folkloric Second World War pilot phase



useful, serious and mirthful, and, perhaps most visible and present of all, language and representation. In this relationship between saying and showing, the former reproduces reality on the linguistic plane while the latter turns to what lies beyond the world, in the realm of mystery, in the “unsayable.”¹ To imagine the potential of this creative partitioning in the face of such irreconcilability is to play interminably with the dice of the real and the immaterial.

“Sem deixar nossos pés denunciarem nossa pressa” (Without letting our feet betray our hurry); “Fez show, depois fechou, eles todos fashion e todo mundo sai” (Put on a show, then closed up, them all dressed to the nines and everybody leaves); or “A resolução suamos nós” (We sweat the resolution) are some of Minervino’s sculptures with words, vocabulary, and meanings. The first two feature in the sculptural volumes *Engenheiro de obras prontas* (Engineer of ready-made works) and *Livro arbitrio* (Book will), which he printed out and bound himself. The third came from his reading of the phrase/image/poster/project *La Rivoluzione Siamo Noi*² (1972), by Joseph Beuys, one of the recent ports of call on Minervino’s process of building with language; and, in a sense, also a perfect point of departure.

The official account of the advent of conceptual art (an umbrella term for a host of procedures that appeared in Europe and the United States during the postminimalist period of the late 1960s) is marked by a series of collective—and fundamental—exhibitions that helped systematize an originary grammar for the discourse of contemporary art. During the sequence that began in 1969 and gradually lost its vitality over the course of the following decade, Brazil finally

made its appearance in New York. It had been absent at *Op Losse Schroeven – Situaties en Cryptostructuren* (Stedelijk Museum, Amsterdam), *Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information* (Kunsthalle Berna, Berne), *Konzeption – Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung* (Städtisches Museum, Leverkusen), *Prospect*

69 (Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf), all held in the last year of the 1960s, but it was well represented at *Information*—held at the MoMA in New York between July and September 1970—under the curatorship of Kynaston L. McShine. This exhibition featured Cildo Campos Meirelles (*sic*), Hélio Oiticica, Guilherme Magalhães Vaz, and Artur Barrio.

Throughout the development of the critics, the artists, and a discourse on what could or ought to be the artistic object, affinity between young artists, collectors, gallery owners, curators, and different types of European and North American activists forged a clearly northern-oriented “transatlantic relationship.” Berne, Amsterdam, Düsseldorf, and Antwerp were on the same page as New York and California. This was the first generation of artists and public institution professionals to experience jet-propelled flight, an advance that didn’t just shorten travel time, but also brought a faster postal service, one that permitted more regular dialogue. The southern circuit, on the other hand, had more limited access to jet airplanes. In the region, speed technology ran up against the determination and political demands of slowness—braked by the control and sluggishness imposed upon the circulation of information by totalitarian regimes busy worming their neofascist education and communication strategies into the fabric of society. Strategies

1. “Things make up the world, but some things ... are also *outside* the world, in the sense that the world is what they are true of. There is no reason why there should not be linguistic facts, facts about language recorded in the ‘total natural science’ in Wittgenstein, hence enjoying a double role, being at once within and without the world, part of reality in one dimension and part of representation in the other (Berkeley has a picture according to which everything is representation, the world being made of Divine Visible Language. Materialists have a picture according to which everything is real, representationality not being a serious or basic property of the world).” Arthur C. Danto, “The Transfiguration of the Commonplace” (Harvard University Press, 1983), 81.

2. A resolução suamos nós (We sweat the resolution), a play on the Portuguese translation of Beuys’ ‘We are the Revolution,’ ‘A revolução somos nós.’

that were to a greater or lesser extent “local,” depending on the regime in place. This meant that, thanks to this north-south divide, the language and representation of the world that prevailed in one part of the West found no parallel in another.

Yet this is but one of the differences. There was also the matter of the political stance taken in and before the world, and of the nation’s experience of the world, of other forms of sensibility. An approximation (albeit a historically and aesthetically curious one) could be made with the Soviet conceptual art of the same decade. “In England and America, where conceptual art originated, transparency meant the explicitness of scientific experiment, clearly exposing the limits and unique characteristics of our cognitive faculties. In Russia, however, it is impossible to paint a decent abstract picture without reference to the Holy light. The unity of collective spirit is still so very much alive in our country that mystical experience here appears quite as comprehensible and lucid as does scientific experience”.³

These sensitive and constitutive differences are what is most casually lost in the process of critical apprehension, it is the tree that is hidden by thoughts of the forest. This misunderstanding, mistake, anachronism, and reductionism can become a procedure, a strategy and conscious goal when immersed in the process of domination between cultures, beliefs, and systems. Kynaston McShine’s operations immediately reflect two different ways of looking at the exhibition. The first sees *Information* as an exhibition that rendered sacrosanct the European/American relationship that had emerged from earlier exhibitions put together in Europe by Harald Szeemann, Wim Beeren, and Konrad Fischer. The artists present in the European projects also featured in the United States: Vito Acconci,

Carl Andre, Art & Language Press, Art & Project, John Baldessari, Michael Baldwin, Robert Barry, Joseph Beuys, George Brecht, Stanley Brouwn, Daniel Buren, James Lee Byars, Carlos D’Alessio, Hanne Darboven, Walter de Maria, Jan Dibbets, Gilbert & George, Douglas Huebler, On Kawara, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Richard Long, Robert Morris, N.E. Thing Co., Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Panamarenko, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Edward Ruscha, Bernar Venet, Lawrence Weiner, and Ian Wilson. You could say it was the first-choice team of conceptual art. The second view approaches *Information* as an attempt to “find” the same artistic experiences in Latin American artists, who had been exhibiting on the New York/European circuit since midway through the previous decade. Despite McShine’s refined attention, the geopolitics and mindset of the period kept that circuit fixed to the same points as ever. There are receivers and emitters, the latter occupying the central nucleus, as the disseminator and formulator that speaks in the name of universal values.

More than four decades after the beginning of this process, the cultural panorama is not the same. North and south are no longer what they were. There is permanent and befuddling static running through cultural airwaves that blurs transmission and reception into the same simultaneous position. Symbolically, for this

crisis of signs (or mindset), the Soviet Union no longer exists, having left a tear in language and representation. Moreover, conceptual art did not end up becoming a mere adumbration in the western understanding of art and the object of art, but rather became its predominant form, carried like a watermark on all supports and means of expression.⁴ What falls by the wayside between the origins of yesterday and the repetition of today is the original context,

3. Boris Groys, “Moscow Romantic Conceptualism,” in *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s* (New York: The Museum of Modern Art, 2002).

4. “In fact, the art that emerged in the late 60s did not integrate with the dominant art of the last twenty years, precisely because it has itself been the dominant art of the last twenty years. The right question to raise would be whether or not this art is installed in the tradition of art that preceded it and was replaced by it. And regardless of whether the answer is yes or no, was its ambition fulfilled? Daniel Buren in *The Context of Art/The Art of Context* (Navado Press, Trieste, 2004).

the revolutionary, utopian, naïve, and radical potential of that time, in a world in which anguish, irony, and cynicism had not yet spread (as today), transforming conceptual art into a high-end, rapid-consumption “genre.”

Between the still of Panamarenko at the wheel, pretending to be driving the collector Isi Fiszman around Düsseldorf (1968)⁵ and Tuti Minervino taxiing and being taxied around Salvador lies a distance that encompasses the whole time, geography, failure, and limits, victory and expansion of a project immersed in a creative schizophrenia (this time in art) of history—the instability announced at the very beginning by Piero Gilardi. Between the will toward a demystification of cultural dialogue and ‘epidermic’ contact between the artist and the world there has lain a valley of tears, of errors, of appropriations, often a sea of money, if only for the few.⁶

Pálida E/A Batida (Pale e/a worn) is another sculpture by Tuti Minervino, consisting of the door of a carwreck and a brutal dose of melancholy. On the dented metal the message/identification is written as if it were a street ad, the words equally as pale and worn. A little ruined, but not entirely so. One way or another, the door is both a representation of the sensitive state of the artist and of the memory and lament of the door itself as material, stunned by its own destiny.

Other sculptures also present the lamenting of material (Minervino’s own blend of ventriloquism) before the actions of culture. *Convertendo* (Converting) is a wooden cross (pro-

cession-size) with a basketball hoop at the top. *Lascou-se* (Splintered) consists of three stuffed alligators with a zipper opening their dry leathery bellies. In these works, the titles are not just self-explanatory or ironic, at least not from the point of view of the material. *B brincando de suicídio* (Playing at suicide) exhibits a series of photos depicting the sad afternoon of an action figure.

He drinks whiskey, is seen slouched beside the bottle, then looking over the ledge of a window. He jumps. The last picture shows his body lying on the ground outside, in a splatter of tomato pulp, being gawked at by the neighbors.

His projects are highly dependent on his home/studio, the family manor house in the Tororó neighborhood. The house has been extremely generous to him over all these years, furnishing him with objects of all sorts, as he himself admits. Even in his street performances (an issue he has with himself) this spirituality and discourse of the material world is everywhere. It goes on talking through his clothes, glasses, shoes. In this case, the house’s offerings are accompanied by other orphaned objects, abandoned in the streets, and if seen through the lens of

this strange and so Brazilian mysticism (in which all rational constructions and logical procedures are infiltrated by inaccessible beliefs, sensations, shadows, and secrets that end up creating a particular *politics of reality*) they comprise a repertoire of meanings, because they manage to make Tuti one and another at the same time, the whole time. This may also be something that, owing to the different strikes and counterstrikes of his-

5. *Wide White Space*, catalogue to the exhibition held at Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1994.

6. “The only reason why free artists still express themselves through the medium of signs is that their consciousness has not yet brought forth a globality that is ‘functional’ by nature; avant-garde artists at one with the establishment take on more and more the appearance of isolated, mechanical extensions of the body of the system; for the rest, entire experience is already a mental reality, ‘functional’ experience is not.... Between today and the achievement of the ‘global continuum’ of art-life lies a series of ‘economic’ actions that must be undertaken: participation in the revolutionary praxis, demystification of the cultural dialogue and ‘epidermic contact’ between artists all over the world.” Piero Gilardi, “Politics and the Avant-Garde,” in *Op Losse Schroeven* (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1969).

7. “Nothing comes from nothing; the new always comes from the old, and that is what makes it new’ (Brecht). Against the transformation of the productive status of the artist in the context of the ‘biennialization’ of the art sphere, we have to struggle and fight for a collective production of meanings that transforms consumers into producers, redefining professionalism, including the practice of the politics of the L.... We need to do things we are not used to, for example, saying things that everybody knows”. WHW, “Yes, Dear Friends, I Detect in this Hall the Odour of Depression,” *Texte zur Kunst*, June 2009.

tory, lies at the base of a local sensibility, something ever present, one of the hallmarks of the Brazilian dialogue with the universal.

Four decades removed from *Information*, new power lines have surfaced through the search for solutions to the same problems identified by Gilardi back in 1969 and explicitly re-oriented by Joseph Beuys with *La Rivoluzione Siamo Noi* and his successive attempts to interfere with the limits of our understanding of the world. Hélio Oiticica no longer plays a supporting role, he is one of the protagonists. And if the earlier problem was symbolized by the desire for an alternative space to those dictated by market tastes and tradition, existence itself has become that market, and artists work within a

circle of culture, but also of the mass spectacle. After forty years, the scale of the questions has merely grown, in a confused and very often impoverishedly “multicultural” environment, generating a hankering for a “post-art”⁷ world, as yet ruleless, methodless, objectless, but nonetheless schizophrenically creative, a window of opportunity. In this context, a Brazilian position/participation could be expected to serve not only as a formulator of solutions, but also of problems, becoming a bigger and more present agent in the global consumption of images and ideologies. At this point in time, somewhere between language and representation, as Tuti Minervino so brilliantly formulates, “we sweat the resolution.”

Conversa infinita

Infinite Conversation

42

Pedro Barateiro



Espectáculo de cavalos

Fotografia mostrando Clarice Lispector ao centro, olhando para o fotógrafo ou talvez para a lente da máquina do fotógrafo. Na imagem, Clarice encontra-se acompanhada por algumas pessoas. Todos caminham pelo meio de uma quinta na direcção de um picadeiro para assistir a um espectáculo de cavalos. Durante este percurso, a escritora conhece alguns amigos de amigos. Um deles é o homem de chapéu, que está no lado esquerdo da imagem, à esquerda de Clarice. O homem é um actor que, apesar de conhecer Clarice há poucos minutos, já lhe fala num tom de proximidade. No momento antes da fotografia ser tirada, o actor está dizendo a Clarice: *A necessidade de personificação foi sempre a necessidade humana de alguém supor-se outro. Um outro mais poderoso, mais seguro, mais livre, mais liberto de contingências e de sujeições de toda a espécie.*

Clarice vira-se para o fotógrafo na tentativa de esquecer aquele momento. No mesmo instante em que olha para a câmara, esta dispara. Mais à frente, Clarice interrompe o actor que só para de falar quando percebe que estão sendo fotografados. O grupo de pessoas continua andando, mas eles dois ficam para trás e Clarice diz para o actor: *Hoje, quando sentei para tomar meu café da manhã, reparei que ainda estava escuro. Escutei estampidos, como os de uma arma. Do lado norte acima da floresta subiu uma chama... Então vi que a floresta de abeto tinha vergado pelo vento e pensei em um furacão. Fui para fora de casa. O vento estava ainda muito forte. Agarrei-me ao arado com ambas as mãos para que não fosse levado. O vento era tão forte que carregava a terra da superfície do solo, e então o furacão despejou uma parede de água sobre mim. Vi com clareza, pois a minha terra é uma colina. O estrondo assustou tanto os cavalos que alguns galoparam em pânico, arrastando os arados em direcções diferentes e outros caíram. E o cavalo que estava mais próximo de mim me olhou assim como você me está olhando agora.*

Horse Show

A photo showing Clarice Lispector, center, looking at the photographer or perhaps into the lens of the camera. Clarice is accompanied by some other people, all walking across the grounds of an estate towards a paddock, where they will watch a horse show. During this stroll the writer meets some friends of friends, one of whom is the man in a hat on the left-hand side of the picture, just left of Clarice. The man is an actor who, though he has only known Clarice for a matter of minutes, is already talking to her in a tone of great familiarity. Just before the photo was taken, the man says to Clarice: *The need for personification has always been the human necessity for one to suppose himself another. A more powerful other, more confident, freer, less bound by contingencies and subjections of all types.*

Clarice turns to the photographer in an attempt to forget that moment, and the very instant she faces the camera, click. Further on, Clarice interrupts the actor, who only stops talking when he realizes they are being photographed. The group goes on walking, but the two lag a little behind, and Clarice says to the actor: *This morning, when I sat down to breakfast, I realized it was still dark. I heard some noises, like gunshots. North over the forest I saw a flame shoot up... Then I saw that the stand of fir trees had stooped before the wind and I feared a hurricane. I went outside. The wind was still howling. I grabbed hold of the plough beam with both hands so as not to let it get carried away. The gale was so strong it tore the topsoil off the earth, and then the hurricane slammed me with a wall of water. I saw it very clearly, because my land is a hill. The clatter so terrified the horses that some of them galloped away in panic, dragging the ploughs behind them in different directions, while others fell over. And the horse closest to me turned and looked at me exactly like you're doing now.*



Allen Ginsberg e Thelonious Monk fotografados no apartamento da baronesa Pannonica de Koenigswarter, Nova York, 1961. Fotógrafo desconhecido

Allen Ginsberg and Thelonious Monk photographed at the apartment of Baroness Pannonica de Koenigswarter, New York, 1961. Photographer unknown

Não entendo

- Olá.
- Olá.
- Tudo bem...
- Tudo ótimo.

(Cinco segundos de pausa)

- E, então, como é que você está?
- Bem, eu não tenho estado assim tão bem.
- E então?
- É que eu estou procurando um espaço para trabalhar, mas está bem difícil...
É como se estivesse à procura do impossível, você me entende?

— Bem... não, eu não entendo.

À procura do impossível eu não entendo.

Mas você não deveria estar mais preocupado em pensar no seu trabalho, em vez de um espaço?

— É, talvez você tenha razão... mas isso é um problema enorme para mim neste momento. Parece que sou uma escultura totalmente presa a um só lugar, você entende?

— Bem... não, eu não entendo.

Eu não me consigo imaginar como uma escultura, desculpe...

— Então, como é que você se imagina?

— Então... a maior parte do tempo eu tento não me ver. Aliás, eu faço um esforço grande para não me ver, é que eu entro num estado assim de autoconsciência, você me entende?

— Ah... não, desculpe, eu não entendo...

I Don't Understand

— Hi.

— Hi.

— How's it going?

— Swell.

(Five-second pause)

— So, how are ya?

— Well, not so great really.

— No?

— It's that I'm looking for a place to work, but it's been real hard...

It's like I was looking for the impossible, you know?

— Well... actually, no, I don't.

Looking for the impossible is not something I'm familiar with.

But don't you think you should worry more about the work and less about the place?

— Yeah, maybe you're right... but it's a huge problem for me at the moment. It's like I was a sculpture absolutely stuck to one spot, you know?

— Well... no, no, I don't.

I can't quite see myself as a sculpture, sorry...

— So how do you see yourself?

— Actually... most of the time I try not to. In fact, I make a tremendous effort not to see myself at all, it's like I slip into a state of self-awareness, you know?

— Ah... no, sorry, I don't...



Leon Hartt, Marcel Duchamp e Mrs. Hartt em viagem de barco à chegada a Nova Iorque

Leon Hartt, Marcel Duchamp, and Mrs. Hartt arriving in New York by boat

O acto criativo

— Nunca nada pode ser senão um jogo, não acha? Você considera o acto criativo como um jogo?

— *Durante o acto criativo, o artista segue uma intenção de realização através de uma corrente de reacções totalmente subjectivas. A sua luta pela realização visa uma série de esforços, dores, satisfações, recusas, decisões, que não devem ser plenas de autoconsciência, apenas assentes num plano estético.*

— Mas isso é uma luta constante...

— Talvez não seja uma luta, mas antes uma espécie de dança. Viver nesse movimento é um jogo.

O espaço do jogo, por exemplo, obedece a regras, apresenta padrões e procedimentos que se vão criando e transformando à medida que se avança. *O resultado dessa luta é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença da qual o artista não está consciente. Consequentemente, na corrente de reacções que acompanham o acto criativo, um elo é perdido. Este fosso, representando a inabilidade do artista em expressar totalmente a sua intenção, esta diferença entre o que ele intencionou realizar e o que realizou realmente, é o pessoal “coeficiente arte” contido no trabalho.*

O jogo esboça comportamentos de troca que ganham valor comunicativo e evoluem de comportamentos sem nenhuma função comunicativa, que passam a ser estereotipados, maximizando a comunicação das espécies e minimizando os riscos.

— Dessa forma, seria correcto afirmar que a vida em sociedade (típica da humanidade) só tem sentido a partir do entendimento dos rituais que a circunda?

— Eu acho que o jogo, como a dança, são a transformação de um gesto mundano em gesto ritualizado, são parte da construção daquilo que nos faz ser desta forma. Em arte, o gesto é sempre profundamente subjectivo, é sempre alguma coisa que os outros não entendem, mas talvez quisessem entender.

Não se sabe como começar, mas mesmo assim já se está a começar, sem pensar de uma forma concreta, sólida. A imaginação é uma coisa presente em todas as pessoas, é uma satisfação básica, um impulso. Agora se você sente a necessidade de transformar o produto da sua imaginação...

é assim que se começa. Os rituais são característicos de quase todas as sociedades humanas conhecidas, passadas ou actuais.

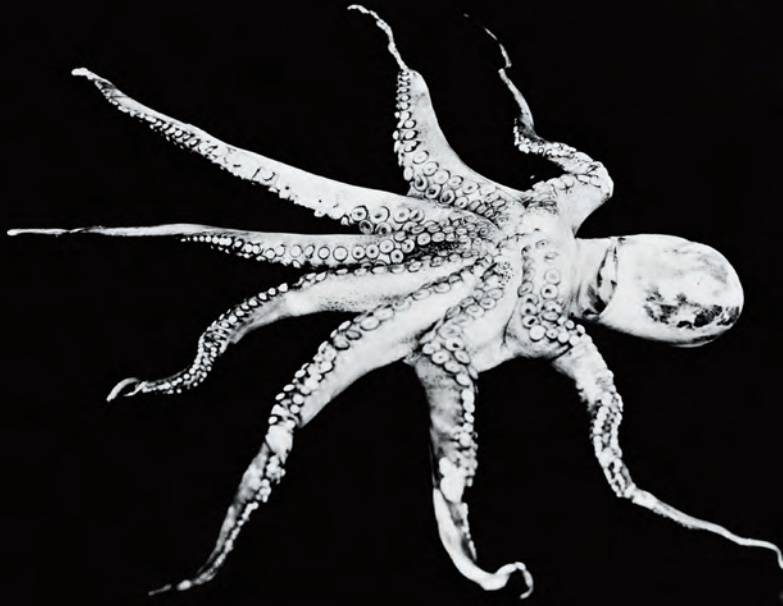
- Aonde é que você vai esta noite? Vai se sentar em algum café e jogar?
- Além de ficar aqui a falar consigo, não tenho outros planos, e você?
- Eu não me importaria que você me levasse para dançar...
- ...mas nós já estamos a dançar desde que começamos esta conversa! Mas podemos continuar...

Citação em itálico de Marcel Duchamp, retirada do seu texto "The Creative Act" (O acto criativo), traduzido para o português por Pedro Barateiro e Sílvia Moreira.

The Creative Act

- Nothing can ever be anything other than a game, don't you think? Do you consider the creative act a game?
- *In the creative act, the artist goes from intention to realization through a chain of totally subjective reactions. His struggle toward the realization is a series of efforts, pains, satisfaction, refusals, decisions, which also cannot and must not be fully self-conscious, at least on the esthetic plane.*
- But that's a constant struggle...
- Perhaps it's not a struggle so much as a kind of dance. To live in this movement is a game. The space of the game, for example, obeys the rules, presents standards and procedures that are created and transformed as things progress. *The result of this struggle is a difference between the intention and its realization, a difference which the artist is not aware of. Consequently, in the chain of reactions accompanying the creative act, a link is missing. This gap, representing the inability of the artist to express fully his intention, this difference between what he intended to realize and did realize, is the personal 'art coefficient' contained in the work.* The game outlines behaviors of exchange that accrue communicative value and evolve from behaviors devoid of any communicative function, which become stereotypes, maximizing the communication of the species and minimizing the risks.
- As such, would it be correct to state that life in society (typical of humanity) only derives its sense from an understanding of the rituals that surround it?
- I think that the game, like the dance, is a transformation of a mundane gesture into something ritualized, they are part of the construction of what makes us what we are. In art, the gesture is always deeply subjective, and there is always something that others do not understand, but perhaps would like to. You don't know how to start, but even so you already have, without thinking in any concrete, solid way. Imagination is something common to all people; it is a basic satisfaction, an impulse. Now if you feel the need to transform the products of your imagination... then that's where it begins. Rituals are characteristic of almost all known human societies, whether past or present.
- Where are you going tonight? Are you going to sit in some café and play?
- Other than stay here talking to you, I've no plans. How about you?
- I wouldn't object if you took me out to dance...
- But we've been dancing since the beginning of this conversation! We can keep going, though...

Text in italic from Marcel Duchamp's "The Creative Act." Lecture at the Museum of Modern Art, New York, October 19, 1961.



Fotografia de um polvo morto, de George Grantham Bain, possivelmente tirada entre 1898 e 1916

Photograph of a dead octopus by George Grantham Bain, possibly taken between 1898 and 1916

O autor e o polvo

— No outro dia, eu sonhei que estava a caminhar numa floresta com uma amiga. Nós seguíamos um caminho estreito, e era quase impossível estarmos lado a lado. No meio do caminho, eu peguei num pequeno tronco de madeira para me ajudar na caminhada. Nós continuamos a andar e de repente chegamos a um espaço aberto, como se fosse à beira-mar, mas não estávamos perto da praia. Era uma paisagem árida, e o chão estava coberto de pedras brancas e cinzentas. Nas pedras formava-se um pequeno lago. Eu atirei o meu tronco para o lago, e logo em seguida ele transformou-se num polvo gigante. Eu fiquei ao mesmo tempo assustado e deslumbrado com aquele momento de magia pura. Ultimamente eu tenho sonhado bastante com animais e em cada sonho aparece um animal diferente.

— *Numas férias da minha juventude estive em Cadaqués, um povoado na Costa Brava, Espanha, onde veraneavam Salvador Dalí e Marcel Duchamp. Presenciei um encontro entre os dois no café da praça da cidade, no qual Dalí falava o tempo todo, e Duchamp não dizia nada. Vi um pouco as duas possibilidades de um artista: a exibição, que era Dalí, e o silêncio, que era Duchamp. Ali estavam os dois eixos do discurso literário.*

Em todo o escritor verdadeiro há sempre um autêntico medo de ser descoberto como um não escritor verdadeiro, que alguém conheça os seus defeitos. Quanto mais verdadeiro e mais autêntico é, mais medo tem de ser descoberto. Penso também numa frase que diz que todo escritor famoso é um vencedor burguês que está ocupando o lugar de um escritor autêntico, de um escritor que está ausente. É terrível porque, na verdade, eu sempre entendi que o autor de sucesso suplantava o escritor de verdade, que era outro. Mas penso que pode ser que também suplante a ele mesmo, escritor, que só seria livre se não tivesse o nome que alcançou. Para isso, de todo modo, há também a solução de escrever com pseudônimo e voltar ao começo, escrever com toda a liberdade.

Mas estou falando de um sentimento de retorno à liberdade máxima, não porque não posso dizer atualmente o que quero, mas estou condicionado à minha obra anterior, a tudo o que publiquei antes. Já

estou marcado de alguma forma pelo que publiquei até agora. Claro que posso mudar e ser contraditório, mas já me marca o que fiz anteriormente.

— Eu acho que o Autor é aquele que fala de outros autores sem que isso pareça impossível, eu quero dizer, que não pareça ridículo falar daquilo que se faz, sem parecer que se está a falar de outra pessoa. A capacidade de um autor se considerar um autor é um exercício de vontade que não depende apenas da sua vontade, mas de se encontrar num outro. Eu acho que o polvo era eu.

Citações em itálico de Enrique Vila-Matas, retiradas da entrevista de Fábio Victor para a *Folha de S.Paulo*, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult9ou699424.shtml>.

The Author and the Octopus

— The other night I dreamt that I was walking in the forest with a girlfriend of mine. We were following a narrow trail and it was virtually impossible for us to walk side by side. Halfway down the trail I grabbed a tree branch to use as a walking stick. We went on trekking and suddenly came upon a clearing that looked like it was part of the shore, though we were nowhere near the beach. It was an arid landscape, with the ground covered in white and grey stones. In the middle of the shingle was a lake. I threw the branch into the water and it turned into a huge octopus. I was at once terrified and astonished by that act of pure magic. I've been dreaming about animals a lot recently, and it's a different animal in each dream.

— *On vacation once, as a youth, in Cadaqués, a village on the Costa Brava, in Spain, where Salvador Dalí and Marcel Duchamp used to pass the summers, I witnessed a meeting between the two in a café in the town square. Dalí talked the whole time and Duchamp said nothing at all. There I could see something of the two positions available to the artist: exhibition, which was Dalí, and silence, which was Duchamp. Right there were the two sides to literary discourse.*

In every true writer there is always an authentic fear of being uncovered as a true nonwriter, that someone will discover his defects. The more genuine and authentic the writer, the more intense is this fear of being unmasked. I recall the old saying that every famous writer is a bourgeois success story occupying the place of a genuine writer, a writer who remains absent. It's terrible, because, in truth, I always felt that the successful author was somehow supplanting the true writer, who was someone else. But I also think that he might be taking the place of himself, as well, of that writer who would still be free if he hadn't made such a name for himself. So there's always the alternative of writing under a pseudonym and going back to the beginning, with renewed freedom.

But I'm talking about the feeling of a return to maximum freedom, not because I can't say what I really think anymore, but I'm conditioned by my previous work, by everything I've published before. I am, in a sense, marked by what I've published in the past. Of course I can change, do the opposite, but I'm still rubber-stamped by what I've done.

— I think that the Author is the one who talks about other authors without this appearing impossible, I mean, so that it doesn't seem ridiculous to talk about what he does, as if he were talking about someone else. The author's capacity to consider himself an author is an exercise of will that does not depend on his will alone, but on finding himself in another. I think the octopus was me.

Text in italic by Enrique Vila-Matas, taken from an interview with Fábio Victor for *Folha de S.Paulo* newspaper, available in Portuguese at <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult9ou699424.shtml>.



*Elis Regina
acompanhada dos
músicos do Bossa
Jazz Trio*

*Elis Regina
accompanied by
members of the
Bossa Jazz Trio*

O jogo da esfinge

— Qual é a pergunta que você gostaria de responder que eu ainda não lhe fiz? Você pode escolher, considere uma pergunta sem pergunta. Você conhece a pergunta que a Esfinge fez a Édipo?

— *Decifra-me ou devoro-te? Não vai me devorar, nem me decifrar nunca. Eu sou a esfinge, e daí? Nesse narcisismo generalizado, me dá licença de eu ser narciso um pouquinho comigo mesma? (sorrindo)*

— Conhece a história de Édipo e da Esfinge? Ele foi enfrentar a Esfinge, que era um ser estranho, com corpo de leão, patas de boi, asas de águia e rosto de mulher. A pergunta que a Esfinge fez a Édipo foi: qual é o animal que tem quatro pés de manhã, dois ao meio-dia e três à tarde? Édipo respondeu que era o homem, porque gatinha quando é criança, passa a vida a caminhar sobre dois pés, mas, quando velho, tem de recorrer a uma bengala. A Esfinge ficou furiosa por este ter acertado e matou-se, supostamente atirando-se de um precipício.

— É, você não pode perguntar o seu destino, não é? Parece que você pode continuar a perguntar, mas, no fundo, você não quer saber. Nós pensamos que dá para questionar tudo, não é? Nós

pensamos que é a única maneira de continuar. Mas depois você vai e pergunta para a pessoa errada, ou para a coisa errada. E aí é que fica difícil. Mas também se não fosse assim não teria a mínima piada... Não dá para continuar sem questionar.

Um dia eu disse para um dos meus filhos: você sabe que nós somos todos feitos de sentimentos contraditórios de amor e hostilidade. Isso é a essência do conflito do ser humano. Naquele momento, ele não fazia a mínima ideia do que eu estava a falar. Mas ele ficou com uma ideia do que é que representa o ser humano. Eu estava a falar com ele e ao mesmo tempo eu estava a falar comigo mesma. Todos nós fazemos isso, você não acha? Nós falamos com os outros e desenvolvemos mecanismos racionais para formar essa irracionalidade que nos pertence. Saímos do reinado dos impulsos e dos sentidos e passamos para um plano mais racional.

— É, mas isso é muito cruel.

— Eu não sei se é cruel. Eu acho que dizer que uma coisa é cruel é apenas o princípio do que é que significa ser cruel. As palavras, nós inventamos. É bem mais cruel inventar palavras! (*sorrindo*)

Citação em itálico de Elis Regina em entrevista à *Revista Veja*, em outubro de 1978.

The Game of the Sphinx

— What question would you like to answer that I haven't asked you? You can choose, consider it a question without a question. You know what the Sphinx asked Oedipus?

— *Decipher me or I'll devour you? You won't devour me, nor decipher me, never. I am the Sphinx, so what? In this generalized narcissism, grant me a little narcissism with myself? (smiling)*

— Do you know the Oedipus story? He went to confront the Sphinx, which was a weird creature, with the body of a lion, hooves of a bull, wings of an eagle, and the face of a woman. The question the Sphinx made to Oedipus was thus: Which animal has four legs in the morning, two during the day, and three in the evening? Oedipus replied that the answer was man, who crawls as an infant, spends his life walking on two feet, and in the twilight years walks with the aid of a cane. The Sphinx was furious that he had answered correctly and killed herself, supposedly jumping from a cliff.

— Yeah, you can't ask your own destiny, can you? It seems you keep on asking, but deep down you don't really want to know. We think we can ask about everything, don't we? We think that's the only way to go. But then you ask the wrong person, or for the wrong thing, and then stuff gets rough. Though there'd be no fun if it were otherwise... There's just no way of not questioning.

One day I said to one of my children: you know that we're all made of contradictory feelings of love and hostility. That's the essence of the inner conflict of man. At that moment he didn't have a clue what I was talking about. But he was left with some idea of what being human means. I was talking to him and to myself at the same time. Everybody does that, don't you think? We talk to others and devise rational mechanisms to lend shape to this irrationality that belongs to us. We emerge from the realm of impulses and the senses onto a more rational level.

— But that's so cruel.

— I don't know if it's cruel. I think that to say that something's cruel is just the principle of what it means to be cruel. We invent words, and inventing words is much crueler! (*smiling*)

Text in italic by Elis Regina in an interview with *Revista Veja*, October 1978.



Ressaca tropical

e outras formas do moderno

Kiki Mazzucchelli

53

Em outubro de 2008, viajei a Recife a convite dos curadores do projeto *Contemporâneos pernambucanos*, Moacir dos Anjos e Cristiana Tejo, para trabalhar com o artista Jonathas de Andrade na produção de uma exposição individual que aconteceria na Galeria Marcantonio Vilaça em janeiro do ano seguinte. Conhecia pouco seu trabalho; havia visto imagens de sua exposição realizada no Itaú Cultural no mesmo ano, com curadoria de Eduardo Brandão, onde apresentou o projeto *Amor e felicidade no casamento*, em que misturava fotos de família originais da década de

1960 ou 70 com retratos encenados e propositalmente envelhecidos mostrando o dia a dia e a ruína do relacionamento de um jovem casal de classe média. Sabia que utilizava principalmente a fotografia como meio, e tinha um interesse particular em abordá-la simultaneamente como documento e ficção. Esperava que minha primeira visita a seu ateliê fosse bastante convencional, imaginei que me mostraria os traba-

lhos passados e que discutiríamos os planos para novas séries fotográficas. Mas me enganei.

Nesse momento, Jonathas estava trabalhando simultaneamente em uma série de projetos aparentemente desconexos de maneira obsessiva e instintiva, sendo que ainda não havia decidido que formato teriam.

Falava, com insistência, sobre uma tal casa modernista na rua Padre Anchieta, uma loja antiga de próteses dentárias no centro da cidade, o acervo de Alcir Lacerda, fotógrafo pernambucano que documentou várias cidades brasileiras ao longo da segunda metade do século passado, entre outros assuntos que

atizavam sua imaginação. De fato, todos os seus projetos em andamento se relacionavam, especificamente ou genericamente, à cidade, sua arquitetura e natureza, sua constante transformação. Assim, logicamente, minha visita ao estúdio rapidamente se converteu em um *tour* pelos locais que deram origem a esses projetos, e passamos vários dias percorrendo as ruas movimentadas do centro, com suas calçadas de pedra portuguesa de

**Jonathas de Andrade
fala do fracasso de um
projeto, seus sintomas
e legado para aqueles
diante de um renovado
desafio: encontrar a
nova imagem do país**

JONATHAS
DE ANDRADE
Ressaca tropical

Enquanto o Brasil busca uma nova imagem para se autorrepresentar diante do mundo, o que fazer com o nosso passado e seus fantasmas?

Esta e as demais fotografias que acompanham este ensaio são do Acervo da Fundação Joaquim Nabuco, de coleções pessoais e do artista Jonathas de Andrade. Todas as imagens integram a instalação *Ressaca tropical*, de 2009

onde subia o odor fétido da miséria misturado ao cheiro forte das frutas tropicais em decomposição; passando pelos mercados de rua e pelas pequenas lojas voltadas para comércios específicos, pelos edifícios históricos e modernos; visitando bairros residenciais que abrigam construções de ordem privada que atestam a busca por uma existência mais idílica.

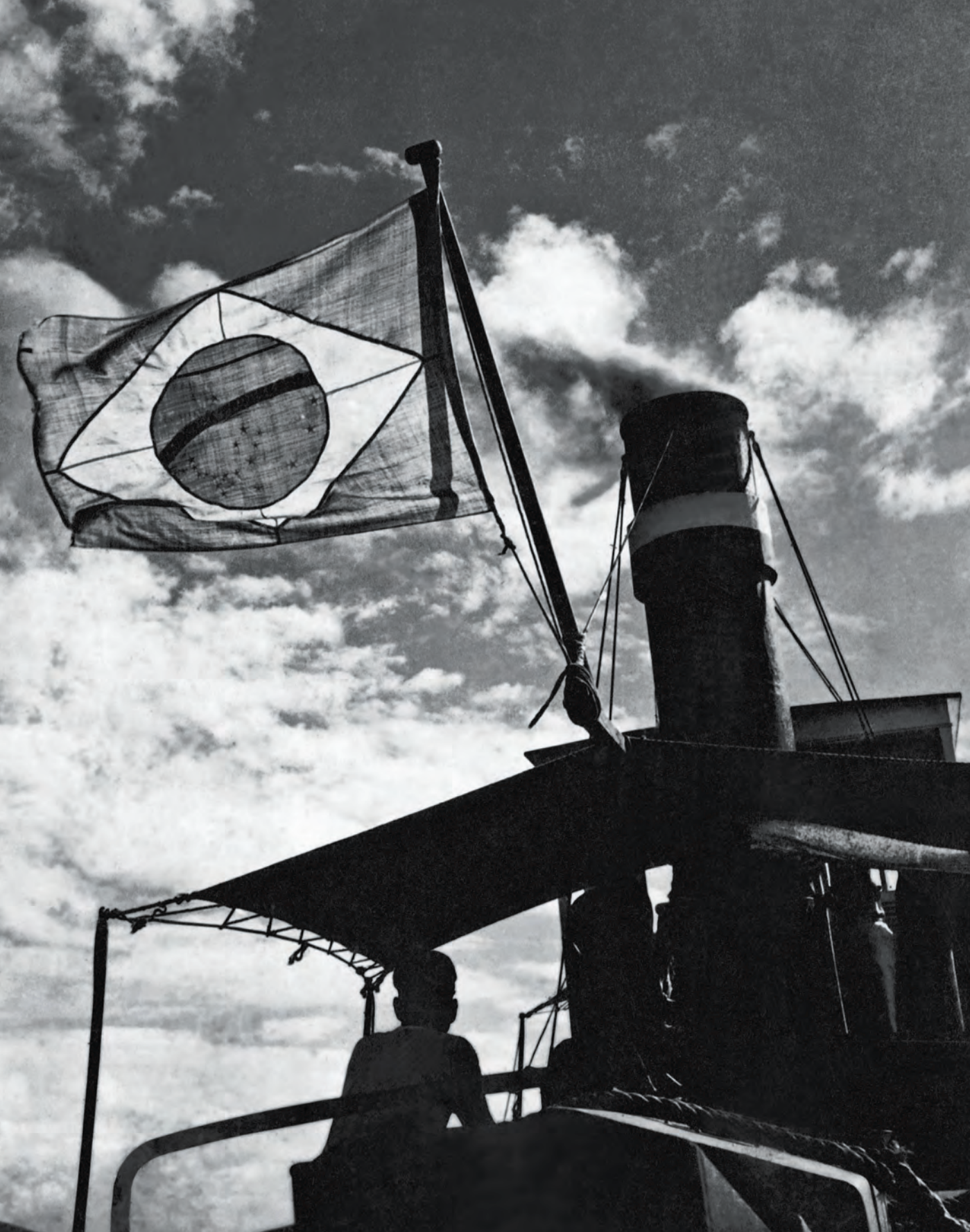
Sobressaía-se, em seu olhar e *dérive*, o interesse pela simultaneidade de tempos arquitetônicos, com um especial interesse pelos dilapidados edifícios modernistas e o modo como são atualmente utilizados pelos moradores da cidade. Recife, assim como as principais capitais brasileiras na segunda metade do século 20, foi um terreno fértil para a proliferação de construções caracterizadas por um estilo internacional adaptado às necessidades tropicais; diz-se inclusive que o cobogó, elemento paradigmático da arquitetura brasileira, foi inventado por três engenheiros que trabalhavam ali. Hoje, muitos desses edifícios encontram-se em estado de parcial ou completo abandono; muitos jamais foram repintados e seu exterior se encontra recoberto por uma crosta negra; outros, ainda, foram descaracterizados ao longo dos anos. Assim, a arquitetura moderna recifense revelou-se para mim, em princípio, como índice de uma metrópole em constante transformação, testemunho do fracasso da utopia desenvolvimentista e da ausência de uma vontade de preservação da memória e, além disso, consumida por uma natureza indócil que corrói suas linhas puras com a força da maresia e a fertilidade abusada das plantas tropicais. No entanto, para Jonathas, Recife é “uma cidade que tem, ao mesmo tempo, história em excesso e história nenhuma, pois é uma cidade que confunde o construir com o destruir, de forma que seu retrato é sempre o mesmo em todos os tempos...

Hesitante entre a opção pela ruína e o desejo de fertilidade, o Brasil e seus artistas parecem se perguntar: conseguiremos dar uma forma ao nosso “ímpeto destrutivo”?

Uma cidade que, cheia de buracos e semidespedaçada, em vez de melancólica, é acolhedora, convida todos a que a ocupem e que explorem possibilidades e novas vidas, criações e caminhos em sua entrega”. É importante ressaltar esta ênfase do olhar do artista sobre o presente, ainda que apropriando-se de elementos históricos, porque é justamente ele que faz com que seu trabalho não implique um saudosismo melancólico por um passado supostamente áureo.

O diálogo com Jonathas coincidiu com o início de minha pesquisa sobre o que pode ser designado livremente como *modernidade tropical*, e que partiu da constatação de um certo revisionismo no trabalho de artistas contemporâneos, sobretudo latino-americanos: uma vontade de processar de alguma maneira o advento e o legado da modernidade fora dos centros europeus, de tentar entender as diferenças e especificidades do moderno tropical e sua adaptabilidade às condições geralmente precárias dos países em questão. Entre os artistas que utilizam de alguma forma o vocabulário moderno em suas obras estariam, por exemplo, o venezuelano Alexander Apóstol, o colombiano Felipe

Arturo, o brasileiro Alexandre da Cunha, a portuguesa Ângela Ferreira, a francesa Dominique Gonzalez-Foerster e o peruano Armando Andrade Tudela. No contexto específico desta pesquisa, a noção de *modernidade tropical* refere-se tanto às formas particulares de modernismo que emergiram na América Latina durante o século 20 quanto às forças políticas e econômicas que atuaram sobre a região nesse período. Assim, não se trata aqui de tentar apontar as características formais de um *modernismo tropical* revisitado por artistas contemporâneos – termo que sugeriria algo mais próximo a um novo estilo internacional –, mas de identificar estratégias de reinterpretação do moderno e de uma produção de conhecimento local



que busque travar um diálogo entre estes legados específicos e conjunturas políticas, culturais e econômicas locais correntes.

Artistas como Jonathas buscam não somente revisitar formas ou estilos. Embora exista em suas práticas um certo grau de fetichismo, o que me parece mais relevante é o modo como



constituem um novo campo epistemológico, refletindo sobre a arte produzida em sua região a partir de novos parâmetros não hegemônicos. O processo de modernização dos países periféricos coincide com a expansão do capitalismo ocidental e com a expansão da epistemologia ocidental. Historicamente, a inserção da arte contemporânea brasileira no circuito internacional é um fenômeno extremamente recente, que se dá a partir da década de 1990 e está ligado, também, a uma expansão do mercado. Hoje, pode-se dizer que a maioria dos profissionais da área atuando no circuito internacional estão familiarizados com a obra de artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Cildo Meireles, que por sua vez já integram muitas das narrativas oficiais genéricas sobre a arte conceitual. Muitos também conhecem e trabalham com artistas que se estabeleceram durante o *boom* dos anos 1990, como Beatriz Milhazes, Ernesto Neto e Rivane Neuenschwander, cuja obra hoje transita com frequência pelos principais museus e galerias do mundo todo. Apesar disso, o processo de criação e absorção de um corpo de conhecimento próprio é lento e gradual, e ainda predominam no cenário internacional os paradigmas teóricos alheios, como evidenciado, por exemplo, na recente utilização da categoria de “gênero” pela curadora Mari Carmen Ramírez em seu projeto de digitalização de documentos sobre a arte latino-americana. Esta categoria fun-

damental para uma catalogação e um entendimento da arte contemporânea norte-americana é pouco relevante dentro do contexto proposto. Portanto, o interesse na ideia de *modernidade tropical* estaria sobretudo voltado para uma possibilidade de se criar um campo epistemológico específico, que leva

em conta as particularidades das forças modernas que atuaram e ainda atuam na região latino-americana – considerada como um espaço altamente heterogêneo – para assim pensar em novos paradigmas críticos de análise da arte contemporânea produzida aqui.

É justamente dentro desse âmbito de pesquisa que trabalhei em colaboração com Jonathas na mostra *Ressaca tropical*, que emprestou seu título da obra homônima comissionada para aquela ocasião, peça central que ocupava a maior parte do espaço expositivo. Em *Ressaca tropical*, a obra, o artista segue desenvolvendo um tipo de obra que denomina “fotografia de pretexto”, em que apropria textos existentes, às vezes não identificados como tais, que servem de pretexto para uma determinada organização de imagens de arquivos pessoais, acervos públicos ou produzidas especialmente para o trabalho. Neste caso, apropriou-se de um diário mantido na segunda metade da década de 1970 e que foi encontrado nas ruas de Recife por uma amiga sua que intuiu que este poderia ser o elo que ligaria suas muitas investigações paralelas naquele momento. Acertadamente, tratava-se de um registro das atividades de um autor-personagem que narra suas peripécias (geralmente de cunho sexual) contra o pano de fundo da cidade, numa época em que ainda imperava um certo provincianismo urbano, como nos edifícios identificados por seus nomes. Era, ainda, um momento de

transição, que desembocaria nas grandes obras de construção civil do final da década de 1970 e começo da de 80, como a Ponte Paulo Guerra e o Shopping Recife, representativas de um novo estilo de vida que passaria a predominar nas metrópoles brasileiras, em que privilegiam os interesses privados sobre os interesses públicos.

O texto do diário foi editado e combinado com imagens fotográficas produzidas em épocas distintas e provenientes dos acervos do fotógrafo Alcir Lacerda,¹ da Fundação Joaquim Nabuco, e de arquivos pessoais, bem como fotografias recentes tiradas pelo próprio artista, criando assim uma espécie de documentação fictícia da cidade. Esta ficção é constituída a partir de uma simultaneidade do presente e do passado que reencena² vários tipos de documento, tanto aquele que circunscreve uma existência privada (como o diário ou os instantâneos) quanto o que registra o ambiente urbano, público (Lacerda e Fundaj), evocando um tempo indefinido e pós-utópico, onde predominam os edifícios modernistas em ruína ou em construção, a natureza luxuriante que toma conta do concreto correndo suas linhas precisas e situações pessoais corriqueiras, por vezes mais íntimas.

E apesar de sua aparente ênfase na força construtiva do projeto de modernização da arquitetura urbana, a cidade-ficção de *Ressaca tropical*, pano de fundo para as aventuras sexuais do autor anônimo do diário, revela uma força dissidente tão presente quanto a vocação construtiva, e que designo aqui como “ímpeto destrutivo”. Em seu *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda se refere aos “aspectos escuros” da vida urbana recifense, já identificados tão remotamente quanto em 1641, quando, segundo o autor, a zona do porto “constituía, para alguns zelosos calvinistas, verdadeiro *antro de perdição*”.³ São justamente esses

aspectos escuros que predominam na narrativa do diário, cujo autor parece ser movido unicamente pela voracidade de um desejo que jamais se consome. A esse ímpeto destrutivo, estariam, portanto, alegoricamente associados tanto o desejo sexual irrefreável quanto a proliferação descontrolada da natureza tropical, ambos constituindo uma força incompatível com os ideais modernos de progresso e funcionalidade expressos pela força construtiva brasileira.

Jonathas reconhece e explicita tanto as forças construtivas como destrutivas que permeiam a história da cidade. Porém, não com o intuito de fazer juízos morais, como se a vontade construtiva representasse um ideal de sociedade e o ímpeto

destrutivo determinasse sua falência e a corrupção. Sua visão é muito mais instigante, sugerindo que os tais aspectos escuros acabam por evitar que a cidade se torne um corpo estanque, solidificado em um tempo passado. Flertando com uma certa marginalidade, incorpora, assim, a ideia da *modernidade tropical* não apenas como signo de uma utopia falida, mas como aquela cujos princípios originais foram gradualmente se afrouxando

ao longo dos anos, assentando-se nestas terras longínquas e permitindo uma abertura para que aqui se desenvolvessem comportamentos e usos urbanos particulares.

A EMERGÊNCIA DE CAMPOS EPISTEMOLÓGICOS ALTERNATIVOS

A não sincronia e distintas definições da noção de modernidade em termos da era moderna, de estilo, de sociedade e modelo de produção em relação à produção acadêmica ligada aos estudos pós-coloniais fizeram com que fosse possível falar de “muitas modernidades”. Na América Latina, a assimilação do estilo internacional moderno se deu simultaneamente à assimilação do pensa-

1. Alcir Lacerda (nascido em 1927) trabalhou como repórter fotográfico nas décadas de 1960 a 80, período em que constituiu um acervo documental de Recife e de outras cidades nordestinas.

2. O termo 'reencenação' é utilizado aqui no sentido proposto pelo curador Fernando Oliva no catálogo da mostra *Cover=Reencenação+Repetição* (MAM-SP, 2008). Oliva, por sua vez, utiliza a ideia de reencenação em Kierkegaard, autor que enfatiza o potencial prospectivo da repetição. Ver Fernando Oliva, "Freeze Frame", in Oliva, F. (org.) *Cover=Reencenação+Repetição*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

3. Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 63.

mento *desenvolvimentista*, que intensificou a crença em um processo civilizatório acelerado que traria o crescimento econômico às nações latino-americanas. Processos similares, também focados na ideia de progresso, deram-se em outras regiões do mundo, embora em períodos diferentes e em contextos culturais, políticos e econômicos diversos. Embora a modernidade latino-americana seja comumente vista como uma utopia falida, com a gradual desintegração do *welfare state*

na Europa e nos Estados Unidos ao longo das três décadas passadas, culminando na atual recessão global, as nações hegemônicas têm procurado modelos alternativos em regiões emergentes como a América Latina.

Este interesse parece ter repercutido no campo das artes visuais, onde a questão dos chamados *modernismos alternativos* passou a figurar com certa regularidade como objeto de investigações críticas e de curadorias nos últimos cinco a dez anos. Contudo, são raras as tentativas de se pensar a modernidade periférica a partir de um conjunto de paradigmas teóricos próprios. Pior: quando empreendidas, são muitas vezes mal interpretadas, como no caso de *MAMÕYGUARA OPÁ MAMÕ PUPÉ*, o *Panorama da Arte Brasileira de 2009*, em que o curador Adriano Pedrosa propôs um recorte da arte contemporânea internacional que reunisse obras de artistas estrangeiros influenciados pela produção cultural brasileira moderna. Antes mesmo da abertura da exposição, sem que o curador tivesse a oportunidade de apresentar seu trabalho ou que sua proposta fosse analisada com a devida atenção, houve uma grande polêmica e uma manifestação de descontentamento



por parte da comunidade artística paulistana que reagiu à não inclusão de artistas brasileiros naquela edição do *Panorama*.

Uma das principais referências em termos da criação de um novo campo epistemológico é sem dúvida a 24ª Bienal de São Paulo (1998), com curadoria de Paulo Herkenhoff, cujo eixo curatorial era o conceito de antropofagia definido por Oswald de Andrade em seu manifesto de 1928. Nessa exposição de importância

histórica, Herkenhoff utilizou também um corpo teórico brasileiro para refletir sobre a arte contemporânea internacional e, como resultado do sucesso crítico da Bienal fora do Brasil, a Antropofagia foi um dos primeiros conceitos formulados na experiência cultural brasileira a ser incluído no vocabulário internacional da arte. Como observou Lisette Lagnado na palestra *As tarefas do curador*,⁴ “o (...) *twist* do projeto da XXIVª Bienal” consistiu em “fazer uma plataforma a partir do legado de um país considerado *periférico* e que, sem deslizar no nacionalismo, aspira a um estado de maioridade cultural e de inversão das leituras in-

terpretativas”. No texto crítico encomendado por Lagnado à ocasião do aniversário de dez anos da 24ª Bienal, Herkenhoff cita, por sua vez, a Bienal da *Grande tela* de Sheila Leirner (XVIII Bienal, 1985) como um evento que lhe marcou

como possibilidade de realizar um recorte curatorial dentro da heterogeneidade imposta pelas representações nacionais, bem como por sua capacidade de abordar uma questão de relevância internacional na época.⁵ Nesse texto, em que reavalia o “trauma” que foi para ele aquela Bienal, ele comenta um dos aspectos que mais me marcaram

4. Publicada na revista eletrônica *Trópico*, <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2974,1.shl>, acesso em maio de 2010.

5. Paulo Herkenhoff, “Bienal 1998: princípios e processos”. Revista eletrônica *Trópico*, <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2973,1.shl>, acesso em maio de 2010.

quando visitei a exposição em 98, e que ainda não possuía o vocabulário para articular: a intencionalidade da expografia que criava uma série de relações específicas entre obras históricas e atuais; a maneira como a arte latino-americana era inserida no contexto ocidental. Conta:

Formou-se uma diagonal que atravessava o percurso dos visitantes com as exposições de Reverón, Matta e Siqueiros. Isso equivaleria a dizer que não se faria o percurso da história da arte ocidental sem passar pela arte latino-americana. Já a arte brasileira ou contaminava todo o espaço museológico (Pedro Américo, Lygia Clark, Cildo, Varejão) ou se integrava na sala dos monocromos brancos do pós-guerra (os brasileiros eram exibidos ao lado de outros latino-americanos, norte-americanos e europeus, como a herança de Malevitch). Essa infiltração era uma espécie de guerrilha historiográfica e afirmativa.

Estes gestos curatoriais realizados no espaço expositivo da Bienal contribuíram para criar novas associações e narrativas até então inéditas, facilitando o estabelecimento de novas narrativas da arte em que a produção artística de países periféricos passasse a figurar não mais como um capítulo à parte, mas como elementos de uma rede rizomática interconectada. Cabe aqui mencionar um outro episódio que também ilustra uma posição similar de dissolução das noções de centro e periferia. Logo após assumir o posto de curador de arte latino-americana do Blanton Museum (Universidade do Texas, Austin), previamente ocupado por Mari Carmen Ramírez por doze anos, o espanhol Gabriel Pérez-Barreiro, atual diretor da Coleção Patricia Phelps de Cisneros, resolveu integrar a coleção latino-americana à coleção de arte americana moderna e contemporânea.

Ramírez é porto-riquenha, pertence a uma geração anterior à de Barreiro e tornou-se a pri-

meira curadora de arte latino-americana nos Estados Unidos, ao assumir seu posto no Blanton, onde se concentrou em produzir exposições inovadoras e em desafiar as visões estereotipadas da arte latino-americana, tendo exercido grande influência sobre os acadêmicos e curadores mais jovens deste campo. Assim, é uma das figuras mais importantes no movimento de leitura da arte latino-americana como parte do “Ocidente”. Contudo, Ramírez reagiu com extremo desprezo ao significativo gesto de Pérez-Barreiro, sugerindo que sua decisão de integrar a arte latino-americana no contexto mais amplo da arte ocidental fora prematura e intelectualmente desonesta.⁶Objetou:

As pessoas ainda não sabem quem são esses artistas, não sabem a diferença entre o México, o Brasil e o Peru. Eles pensam que tudo que fica ao sul da fronteira é Frida Kahlo. Até que esta arte seja validada ao nível intelectual, não adianta falar sobre o *delírio* da especificidade deste campo. Não se trata de apenas mais uma expressão de tudo que aconteceu nos Estados Unidos ou na Europa. Tem sua especificidade própria.

Se, por um lado, em sua reação explosiva, Ramírez levanta um questionamento relevante em relação à especificidade da arte latino-americana, sua defesa da separação total entre as coleções pa-

rece contraditória, denotando um certo conservadorismo na manutenção de sua posição subalterna. A incorporação da coleção latino-americana à co-

leção americana do Blanton é um estudo de caso que merece ser examinado com mais profundidade, mas que aponta, de qualquer maneira, para uma tendência cada vez mais forte de se pensar formas de inserir a arte de países periféricos na narrativa ocidental. Estessão apenas alguns exemplos, entre muitos outros, de possíveis episódios e eventos que de diferentes maneiras se aproximam do conceito de *modernidade tropical*, que tentei apenas esboçar neste breve texto.

6. Arthur Lubow, “After Frida”, *The New York Times*, 23 de março de 2008. Disponível em <http://www.nytimes.com/2008/03/23/magazine/23ramirez-t.html?pagewanted=all> (em inglês).

Ressaca tropical

and other Forms of the Modern

Kiki Mazzucchelli

In October 2008, I traveled to Recife on the invitation of Moacir dos Anjos and Cristiana Tejo, curators of the project *Contemporâneos pernambucanos* (Pernambucan contemporaries), to work alongside the artist Jonathas de Andrade on the production of a solo exhibition to be held at the Marcantonio Vilaça gallery the following January. I knew little about his work, other than some pictures I had seen of an exhibition at the Itaú Cultural earlier that year, curated by Eduardo Brandão, at which he presented the project *Amor e felicidade no casamento* (Love and happiness in marriage), a mix of original family photos from the 1960s and 70s and staged, intentionally aged scenes portraying the day-to-day and ruin of a young middle-class couple's relationship. I knew that photography was his usual medium and that he was particularly interested in approaching it simultaneously as document and fiction. I expected my first visit to his studio to be absolutely conventional, with him showing me some of his past work and

Jonathas and the failure of a project, its symptoms and legacy for those before a renewed challenge: finding a new image for the nation

the two of us discussing plans for new series of photos. I was mistaken.

At that time, Jonathas was working obsessively and intuitively on a series of parallel but apparently unconnected projects, though he had not yet hit on a final format. He kept going on about some modernist house on Rua Padre Anchieta, an old dental prosthetics store downtown, and the archives of Alcir Lacerda, a Pernambucan photographer who had documented various Brazilian cities during the latter half of last century, among other subjects that tickled his fancy. In fact, specifically or generically, all of his projects at the time were somehow related to the city, its architecture and nature, and its constant transformation. Logically enough, then, my visit to his studio soon became a tour of the places that had inspired them. We spent days on the bustling streets of the center, with their Portuguese cobblestone sidewalks, reeking of misery and rotting tropical fruit; we roamed the street markets and small specialist

JONATHAS DE ANDRADE
Tropical Hangover

While Brazil looks for a new image through which to represent itself to the world, what is to be done with the past and its ghosts?

This and the other photos accompanying this essay were borrowed from the Joaquim Nabuco Foundation, personal collections, and the archives of the artist Jonathas de Andrade. All images are part of the 2009 installation Ressaca tropical



stores; we passed by old and modern buildings, and through residential neighborhoods where private constructions attested to the pursuit of some more idyllic existence.

What predominates in his roving gaze is an interest in the simultaneity of architectonic times, with a special regard for dilapidated modernist buildings and the uses they have been put to by the population. Recife, like all major Brazilian cities from the second half of the 20th century, was fertile ground for the proliferation of constructions incorporating an international style adapted to tropical needs; incidentally, the *cobogó* [a trellised wall, typically made from cement], a paradigmatic element of Brazilian architecture, was invented by three engineers working in the Pernambucan capital. Today, many of these buildings are in a partial or complete state of abandonment, with façades now caked with grime, or altered beyond recognition. As such, the modern architecture of Recife struck me, in principle, as the symptom of a city in constant transformation, witness to the failure of a developmentalist utopia and an indisposition toward heritage conservation, but, most of all, as the victim of an inclement nature that corrupted its pure lines with salty sea breeze and the unruly fertility of tropical flora. However, for Jonathas, Recife is “a city that has, at the same time, too much history and no history at all, because it’s a city that confuses construction with destruction, so that its portrait is the same at all times... A city that, while pocked and half-crumbling, is nonetheless welcoming rather than melancholic, inviting all and sundry to occupy it and explore the possibilities of a new life, new creations and new paths to follow.” It is important to underscore this emphasis in the artist’s view of the present, which, while appropriating historical elements, is ulti-

mately what steers his work away from a melancholy nostalgia for a supposedly golden age.

My dialogue with Jonathas coincided with the beginning of my own research into what might be freely designated *tropical modernity*, and which derived from the realization that a certain revisionism was running through the work of contemporary artists, especially Latin American artists: a desire to somehow process the advent and legacy of modernity outside the European centers, to try to understand the differences and specificities of tropical modernity and its adaptability to the generally precarious conditions of the countries in question. Among the artists that use the modern vocabulary in some form in their work are the Venezuelan Alexander Apóstol, the Colombian Felipe Arturo, the Brazilian Alexandre da Cunha, the Portuguese Ângela Ferreira, the Frenchwoman Dominique Gonzalez-Foerster, and the Peruvian Armando Andrade Tudela. In the specific case of this research, the notion of *tropical modernity* refers to both the particular forms of modernism that emerged in Latin America during the 20th century and

Hesitating between ruin and a desire for fertility, Brazil and its artists still seem to ask: are we ever going to lend some shape to our “destructive impulse”?

the political and economic forces that worked upon the region during that same period. It is not, therefore, a case of trying to pinpoint the formal characteristics of a *tropical modernism* in the work of contemporary artists—a term that would suggest something closer to a new international style—, but of identifying strategies for reinterpreting the modern and for building a local knowledge that strives to establish dialogue between these specific legacies and local political, cultural, and economic realities.

Artists like Jonathas do more than simply revisit forms or styles. While there is a certain degree of fetishism in their practices, what seems to be more relevant to me is the way they constitute

a new epistemological field, drawing from new nonhegemonic parameters in contemplating the art produced in their regions. The modernization process in peripheral nations coincides with the expansion of Western capitalism and Western epistemology. Historically, the insertion of Brazilian contemporary art on the international art scene is an extremely recent phenomenon, starting in the 1990s, and it had a lot to do with market expansion. Today, one could safely say that most professionals working on the international circuit are familiar with the work of Lygia Clark, Hélio Oiticica, and Cildo Meireles, all of whom already feature in the annals of conceptual art. Many will also know and have worked with artists from the 1990s boom, such as Beatriz Milhazes, Ernesto Neto, and Rivane Neuenschwander, whose works are no strangers to the world's main museums and galleries. Nevertheless, the process of creating and absorbing a body of knowledge of one's own is slow and gradual, and the theoretical paradigms of others still predominate on the international scene, as evinced, for example, by the recent use of the "genre" category by the curator Mari Carmen Ramírez in her project on the digitization of documents on Latin

American art. This category, fundamental to the cataloguing and understanding of North American contemporary art, is of little relevance in the context in hand. My interest in the idea of *tropical modernity* is therefore focused, first and foremost, on the possibility of creating a specific epistemological field that could factor in the particularities of the modern forces at work, now as

in the past, in the Latin American region—considered a highly heterogeneous space—so as to then devise new critical paradigms for the analysis of the contemporary art produced here.

It was within precisely this research framework that I worked with Jonathas on *Ressaca*

tropical (Tropical hangover), which took its name from the centerpiece of the exhibition, commissioned especially for the occasion. In *Ressaca tropical*, the work, the artist continued with what he calls "pretext photography," in which he appropriates existing texts, sometimes not identified as such, that serve as the pretext for a specific arrangement of images, either taken from personal archives and public collections or produced especially for the work. In this particular case, he used a diary penned in the mid-1970s that a friend of his had found discarded in the streets in Recife and suspected might be the missing link needed to bind together the various parallel investigations he had been conducting. The diary was an account of the author/personage's escapades (mostly sexual in nature), set against the backdrop of the city at a time when a certain urban provincialism still prevailed, detectable in the fact that the buildings are all referred to by name. It was also a time of transition, one that would culminate in the massive civil construction works of the 1970s and early 80s, such as the Paulo Guerra bridge and Shopping Recife mall, representative of the new style of life that came to predominate in Brazilian

cities, in which private interests trumped the public.

The diary entries were edited and intercalated with photographs from different times taken from the archives of the photographer Alcir Lacerda,¹ from the Joaquim Nabuco Foundation or from private collections, as well as recent photos taken by the artist himself, resulting in a sort of fictional document of

the city. This fiction derives from a simultaneity of the present and the past that serves to reenact² various types of document, whether the kind that circumscribes a private existence (like a diary or a snapshot) or the sort that registers the public urban environment (Lacerda and Fundaj), evoking an indeterminate and post-utopian time that

1. Alcir Lacerda (born in 1927) worked as a photojournalist from the 1960s to the 80s, during which time he amassed a documental archive of Recife and other Northeastern cities.

2. The term 'reenact' is used here in the sense ascribed by the curator Fernando Oliva in the catalogue to the exhibition *Cover-Reencenação+Repetição* (MAM-SP, 2008). Oliva, in turn, drew upon the notion of reenactment in Kierkegaard, an author who stressed the prospective potential of repetition. See Fernando Oliva, "Freeze Frame," in Oliva, F. (org.) *Cover-Reencenação+Repetição*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.



takes its tone from modernist buildings lying in ruin or under construction, from the lush nature that assails the concrete, corroding its precise contours, and from humdrum private situations, often intimate in kind.

Yet despite the apparent emphasis on the constructive power of the modernizing project of urban architecture, the city/fiction in *Ressaca tropical*, the backdrop to the sexual exploits of the anonymous diarist, reveals a dissident power every bit as present as the constructive vocation, and which I will call here the “destructive impetus.” In his *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda refers to the “darker aspects” of urban life in Recife, noted as far back as 1641, when, according to the author, “for some Calvinist zealots,” the port zone “constituted a veritable *den of damnation*.”³It

3. Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 63.

is precisely these darker aspects that predominate in the diary, whose author seems to have been solely driven by a voracious but insatiable desire. Associated allegorically with the destructive impetus are this sexual abandon and the unbridled proliferation of tropical nature, together generating a force wholly incompatible with the modern ideals of progress and proper functioning expressed in the

Brazilian drive to build.

Jonathas recognizes and evinces the constructive and destructive forces that permeate the city’s history. However, he does so not with the intention of passing moral judgments, as if the will to create represented an ideal of society and the desire to destroy its bankruptcy and corruption. His vision is much more instigating than that, suggesting that these darker aspects

prevent the city from becoming a bloodless body, frozen in past time. Flirting with a certain marginality, he incorporates the idea of *tropical modernity* not simply as a sign of a failed utopia, but as one whose originary principles grew gradually lax over the years, settling in these distant lands and allowing for the development of particular urban uses and behaviors.

THE EMERGENCE OF ALTERNATIVE EPISTEMOLOGICAL FIELDS

The dyssynchrony and distinct definitions of the notion of modernity (in terms of the modern era, style, society, and model of production) in academic postcolonial studies have made it possible to speak of “many modernities.” In Latin America, the assimilation of the modern international style was commensurate with the assimilation of *developmentalist* thought, which intensified belief in an accelerated civilizing process that would bring economic growth to Latin American nations. Similar processes, likewise focused on the idea of progress, unfolded in other regions of the world, although not always peripheral ones, and in diverse cultural, political, and economic contexts. While Latin American modernity is commonly seen as a failed utopia, the disintegration of the European and U.S. welfare state over the last three decades, culminating in the present global recession, has seen the hegemonic nations turn to emerging regions like Latin America for alternative models.

This interest would seem to have reverberated in the field of the visual arts, where the issue of the so-called *alternative modernisms* has come to feature with some regularity as a subject of critical study and curatorial projects in the last five to ten years. However, attempts to think peripheral modernity through a set of theoretical paradigms of its own remain few and far between. Worse still, when such attempts are made, they are often misinterpreted, as was the case with *MAMÖYGUARA*

OPÁ MAMÖ PUPÉ, the 2009 Panorama of Brazilian Art, in which the curator Adriano Pedrosa proposed a selection of international contemporary art featuring works by foreign artists influenced by modern Brazilian cultural production. Even before the exhibition opened, without the curator’s work having been properly presented or its proposal analyzed with due attention, controversy was already in the air, with demonstrations from part of the artistic community of São Paulo, unhappy at the omission of Brazilian artists from that edition of the Panorama.

One of the main references in terms of the creation of a new epistemological field was undoubtedly the 24th Bienal de São Paulo (1998), curated by Paulo Herkenhoff, whose curatorial line was the concept of anthropophagy devised by Oswald de Andrade in his 1928 manifesto. In this historic exhibition, Herkenhoff also used a Brazilian theoretical corpus to reflect upon international contemporary art and, in the wake of the critical success this biennial obtained outside Brazil, *Anthropophagy* became one of the first concepts formulated within Brazilian cultural experience to be included in the international art vocabulary. As Lisette Lagnado observed in the lecture *As tarefas do curador*⁴ (The curator’s tasks), “the ... twist to the project for the 24th Biennial lay in construct-

ing a platform from the legacy of a nation considered peripheral, but which, without lapsing into nationalism, aspires to a cultural coming-of-age and an inversion of interpretive readings.” In a critical text commissioned by Lagnado to

mark the 10th anniversary of the 24th Biennial, Herkenhoff cites Sheila Leirner’s *Grande tela* (Big canvas) edition (18th Biennial, 1985) as an event that drove home the possibility of adopting a curatorial adumbration within the heterogeneity imposed by the national representations, and which stood out for its capacity to address an issue of international relevance at the time.⁵ In this text, in which he reevaluates the “trauma” this

4. Published in the e-zine *Trópico*, <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2974,1.shl> (in Portuguese), accessed in May 2010.

5. Paulo Herkenhoff, “Bienal 1998: principios e processos”. E-zine *Trópico*, <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2973,1.shl> (in Portuguese), accessed in May 2010.



Biennial was for him, he comments on one of the aspects I found most striking upon visiting the exhibition in 1998, and for which there was as yet no apt vocabulary, namely the intentionality of the expography that created a series of specific relations between historical and present-day works; the way in which Latin American art was inserted within the Western context. He says:

With the exhibitions by Reverón, Matta, and Siqueiros, a diagonal formed that cut across the visitor's path. It was tantamount to saying that one could not follow the trajectory of Western art history without passing through Latin American art. The Brazilian art either contaminated the whole museological space (Pedro Américo, Lygia Clark, Cildo, Varejão) or was integrated into the hall of white postwar monochromes (the Brazilians were exhibited alongside other Latin Americans, North Americans, and Europeans, as a legacy of Malevich). This infiltration was a kind of historiographical and affirmative act of guerilla warfare.

These curatorial gestures made in the exhibition space of the Biennial helped create new associations and hitherto unseen narratives, contributing to the establishment of new art narratives in which the production of peripheral nations ceased to figure as a chapter apart, but as elements of an interconnected rhizomic network. It is pertinent here to mention another episode, also illustrative of a dissolution of the notions of center and periphery. Shortly after assuming the post of curator of Latin American art at the Blanton Museum (University of Texas, Austin), occupied for the previous twelve years by Mari Carmen Ramírez, Gabriel Pérez-Barreiro, currently director of the Patricia Phelps de Cisneros Collection, decided to integrate the Latin American collection with that of modern and contemporary American art.

Ramírez is Puerto Rican, belongs to the generation before Barreiro's and, upon taking up the post at Blanton, became the first-ever curator of Latin American art in the United States. During her tenure, she focused her energies on producing innovative exhibitions that challenged stereotyped views of Latin American art and exercised considerable influence over younger academics and curators in her field. As such, she is one of the key figures in the movement for a reading of Latin American art as part of the "West." However, Ramírez reacted with extreme disdain to Pérez-Barreiro's significant gesture, suggesting that the decision to integrate Latin American art into the broader context of Western art had been "premature and intellectually dishonest."⁶ She objected:

People still don't know who these artists are, they don't know the difference between Mexico, Brazil and Peru. They think everything south of the border is Frida Kahlo. Until this art is validated at the intellectual level, there is no point in talking about the 'delusion' of the specificity of the field. It's not just one more expression of everything that happened in the United States or Europe. It has its own specificity.

If, on the one hand, in her explosive reaction, Ramírez raises a relevant question concerning the specificity of Latin American art, her defense of the total separation of the collections would seem contradictory, denoting a certain conservatism in maintaining its subaltern status. The incorporation of the Latin American

collection into the American at Blanton is a case study that warrants deeper examination, but nonetheless points

toward an increasingly stronger tendency to conceive of ways to insert art from peripheral nations into the greater Western narrative. These are just some examples among many possible episodes and events that have, in different ways, come close to the concept of *tropical modernity* which I have sought to outline in this brief text.

6. Arthur Lubow, "After Frida," *The New York Times*, 23 March 2008. Available at <http://www.nytimes.com/2008/03/23/magazine/23ramirez-t.html?pagewanted=all>.



Mundo novo periférico

Tansel Korkmaz e Eda Unlu-Yucesoy

69

Istambul sempre foi uma cidade do mundo. Capital de dois impérios sucessivos, o Bizantino e o Otomano, Istambul foi uma cidade imperial gloriosa do século 4º até o início do século 20. Como concentração de diversidade cultural, um dos méritos de sua cultura urbana estava em sua maneira imperial de cultivar modos de coexistência entre “mundos” diferentes. Hoje, mais uma vez, toma lugar à frente da cena global. No entanto, como cidade global, tornou-se arena de desigualdades acachapantes e divisões intransigentes. Agora está na hora de recuperar o dom da cidade para desenvolver novos modos criativos de coexistência, mas desta vez de maneira que seja possível oferecer a todos os seus habitantes acesso igualitário a seus recursos urbanos generosos.

A COEXISTÊNCIA DO FORMAL E DO INFORMAL ANTES DA DÉCADA DE 1980

A primeira metade do século 20 foi um período difícil para Istambul. A dissolução do Império Otomano, a proclamação da nova República e a

transferência do governo para a nova capital, Ancara, trouxe escassez de recursos financeiros, demográficos, políticos e administrativos alocados à urbanização. Nos primeiros anos da República, Istambul lutou contra problemas de encolhimento. A partir da década de 1950, passou a querer tomar seu papel de volta de Ancara.

Assim como outras metrópoles “periféricas”, a capital da Turquia busca seu lugar no rearranjo global de forças

As três décadas entre os anos 1950 e 1980 testemunharam uma expansão significativa da industrialização e, portanto, de rápida urbanização. A cidade recuperou sua primazia em escala nacional, mas permaneceu provinciana a partir da perspectiva global. A população de Istambul cresceu de um milhão para

quase cinco milhões nesse ínterim. Depois da desvalorização de 1958, as autoridades se viram frente a uma questão difícil: será que os recursos limitados disponíveis deveriam ser alocados para financiar a industrialização ou a urbanização? A opção escolhida foi investir na industrialização. Por consequência, a urbanização sem precedentes não pôde ser acomodada no âmbito de um programa habitacional planejado.

Os bairros periféricos de Istambul são chamados *gecekondu* (literalmente, “construído da noite para o dia”) e desde sempre receberam imigrantes obrigados a inventar soluções específicas para suas necessidades de abrigo informal

Neighborhoods on the outskirts of Istanbul are called *gecekondu* (literally meaning “built overnight”) and have always been a destination for immigrants obliged to invent specific solutions to meet their need for improvised shelter

Dentro desse contexto, a cidade conseguiu se adaptar a essas transformações apenas por meio de mecanismos informais.¹ Os imigrantes, que precisaram se defender por conta própria, construíram soluções específicas para suas necessidades de abrigo, isto é, os *gecekondu*s (literalmente, “construído da noite para o dia”), ocupando principalmente os terrenos públicos disponíveis, espaços vazios no centro e as periferias de áreas industriais. Além da construção de moradias informais, uma rede informal de transporte, os *dolmuş* ou miniônibus, surgiram gradualmente para facilitar o deslocamento entre o local de trabalho e os *gecekondu*s. Apesar de sua praticidade e perseverança, o simples fato de os migrantes terem consciência de serem forasteiros já os transformava em força de trabalho dócil, e os mais bem estabelecidos aproveitaram-se de sua existência cheia de insegurança.

Depois de um período de incertezas, políticas populistas colocaram em andamento o processo de legalização por meio da concessão de anistias para construções e fornecimento de serviços municipais. Assim, houve uma urbanização reversa no âmbito da geografia informal das favelas: primeiro as casas, depois a infraestrutura e a legalização. Por meio das leis de anistia para construções, as taxas de propriedade de moradias em Istambul subiram e atingiram o patamar de uma das mais altas entre as metrópoles do mundo, atenuando, assim, as diferenças entre as várias classes sociais. Depois de receber anistia, os *gecekondu*s começaram a se transformar nos “*gecekondu*s de vários andares de apartamentos”, sem nenhuma mudança no âmbito da disposição urbana nem qualquer melhoria na infraestrutura

ou física ou social. Assim, a imagem lúgubre do *varoş*² substituiu a visão pitoresca e vibrante do *gecekondu* anterior pelo tecido urbano de densidade excessiva e com péssima qualidade de construção. Essa transformação também indica um ponto de virada, no qual o *gecekondu* foi incorporado ao mercado imobiliário formal e, portanto, transformado em commodity.

Os *gecekondu*s originalmente eram enclaves de pobreza, mas também estruturas sociais homogêneas que forneciam redes de solidariedade.

Como simples mecanismo de sobrevivência para compensar a deficiência de programas sociais formais, redes sociais fortes aliviavam o peso da grande falta de recursos oficiais e funcionavam como rede de segurança social para impedir que os recém-chegados caíssem na alienação no ambiente insensível da modernização. A diferenciação entre as geografias formal e informal amplificava a segregação baseada em diferenças de classe.³ Até as exclusões brutais das políticas neoliberais da década de 1980, havia uma espécie de acordo silencioso entre os habitantes de Istambul, as pessoas recém-

chegadas e as autoridades, já que quase todos os segmentos da sociedade se beneficiavam da generosidade dos mecanismos informais. Por ter trazido uma espécie de harmonia social à cidade, Istambul foi capaz de manter sua tradição imperial como local de coexistência de diferenças culturais, desta vez entre urbanitas/moradores de Istambul e pessoas recém-chegadas.

À medida que o crescimento econômico trouxe novos padrões de consumo, na década de 1960, a noção de “lar ideal” mudou: prédios de apartamentos mais espaçosos, construídos com novos materiais, passaram a representar

Este artigo é o editorial para o jornal *Diwan*, “IS-TANBUL; Living in Voluntary and Involuntary Exclusion”, parte da International Architecture Biennale Rotterdam, IABR 2009/subexposição “refuge”.

1. Consulte Ali Kural, “An Alternative Proposal for Rapid Urbanization in Istanbul” e İhsan Bilgin, “Is Architecture a Cure for the Informal?”, em T. Korkmaz, E. Unlu-Yucesoy, Y. Adanali, C. Altay e P. Misselwitz, *Istanbul; Living in Voluntary and Involuntary Exclusion*, publicação Diwan, 2009.

2. O termo *varoş* é de origem húngara e refere-se aos bairros periféricos de uma cidade. Em sua acepção turca, a expressão carrega, em si mesma, conotações negativas fortes, de oposição à cidade e colocando-se contra a cidade. Os habitantes dos *varoş*s são frequentemente descritos na mídia turca em termos tanto de sua dimensão econômica (os pobres) como de sua dimensão sociopolítica (os rebeldes, os delinquentes, os marginais).

3. Não existe tal diferenciação espacial no bairro otomano tradicional; este é um resultado da modernização e da rápida urbanização.

a nova moda em moradia para a classe média alta “moderna” e se tornaram populares. No eixo leste-oeste, ao longo da costa do Marmara –Yeşilköy, Bakırköy, Bağdat Caddesi –, a maior parte das antigas casas de veraneio de madeira do tempo dos otomanos, com grandes jardins, foi demolida para abrir espaço para prédios de apartamentos “modernos”. Assim, tanto do lado da Anatólia, quanto do lado da Europa, à exceção de Zeytinburnu, a faixa entre o litoral do Marmara e a estrada pertence à classe média alta/formal e, acima da estrada, à classe operária.⁴ Na direção norte-sul, o principal eixo da cidade (İstiklal Caddesi – Taksim – Şişli) e a serra paralela ao Bósforo geram ao redor de si os bairros da classe média alta/formal – Şişli⁵; ao passo que o lado oeste da serra pertence aos bairros da classe operária/informal, como, por exemplo, Dolapdere, Kasımpaşa e Kağıthane. A “apartmentalização” é uma transformação de pouco em pouco/terreno a terreno, conduzida por empreiteiros de pequena escala (*müteahhit*).

Os outros dois agentes que produziam bairros de classe média alta formal eram as “cooperativas” e o Emlak Bankası, um banco estatal especializado em imóveis e desenvolvimento de moradias (Ataköy⁶). As unidades de habitação produzidas pelo último eram a exceção, e não a regra, por serem um “projeto” criado para um ambiente completo: não são soluções práticas para um único terreno de construção, mas projeções de visões da vida ideal. Apesar de serem bairros de classe média alta, sua linguagem arquitetônica é a desenvolvida pelo modernismo europeu para projetos residenciais populares. Essa linguagem indica o sobrepunimento de valores culturais da elite republicana da classe média alta: simplicidade e economia. Além disso, apesar de os bairros não

serem fechados por limites impenetráveis, foram planejados como enclaves estereis e homogêneos dentro de limites invisíveis: ambiente “ideal” para moradores “ideais”. Sua abordagem de projeto tinha como base a exclusão de qualquer surpresa ou contaminação – nada além do “ideal”.

Isso traz à mente a observação de Berman a respeito do *pathos* do homem e da mulher moderna em *The Tragedy of Development*: a luta trágica para eliminar a tragédia da vida. É importante observar que não são só os projetos visionários das figuras heroicas, como Fausto ou R. Moses, que sofrem desse *pathos*; ele também está presente na vida comum de cidadãos comuns: como é narrado no poema de Baudelaire, *Os olhos dos pobres*, um cidadão comum das metrópoles modernas esplêndidas considera os “outros” – os pobres urbanos, neste caso – insuportáveis, e deseja que desapareçam. Como se a ansiedade existencial resultante do “desencantamento do mundo” pudesse ser aliviada com a noção do suposto controle total sobre o ambiente.

Ainda assim, à exceção dessas moradias planejadas, no início da década de 1980, o tecido anônimo da cidade constituía-se em prédios de apartamento, fossem eles os de boa qualidade da classe média alta ou os de má qualidade da classe operária. Além disso, eram produzidos, de modo geral, por pequenos empreiteiros cuja preocupação principal era seu próprio terreno de construção. No âmbito de sua abordagem da prática da construção, a contribuição da arquitetura era meramente cosmética e, portanto, supérflua. Consequentemente, no âmbito dessa produção incremental da cidade, a arquitetura era marginalizada, e o planejamento dedicava-se à legitimação.

4. Consulte a análise de Korhan Kalaycıoğlu sobre Gülsuyu-Gülensu, uma das primeiras favelas em T. Korkmaz, E. Unlu-Yucesoy, Y. Adanali, C. Altay e P. Misselwitz, *Istanbul; Living in Voluntary and Involuntary Exclusion*, publicação Diwan, 2009.

5. A canção popular *Şişli’de Bir Apartman* fala sobre o novo estilo de vida e os novos padrões de consumo. Em seu livro *Istanbul – Memória e cidade*, Orhan Pamuk narra a transformação de Teşvikiye – um bairro de classe média alta – que se deu depois da década de 1950.

6. Consulte a análise de Şebnem Şoher sobre Ataköy em T. Korkmaz, E. Unlu-Yucesoy, Y. Adanali, C. Altay e P. Misselwitz, *Istanbul; Living in Voluntary and Involuntary Exclusion*, publicação Diwan, 2009.

DEPOIS DA DÉCADA DE 1990: A CIDADE DIVIDIDA

A partir da década de 1990, uma rede de cidades globais tornou-se o código de DNA do novo arranjo, em vez de classificações baseadas no desenvolvimento nacional. As cidades globais manifestam códigos urbanos semelhantes no mundo todo: o fluxo financeiro conduzido pela globalização acarretou transformações similares na cultura urbana da cidade global, na diferenciação espacial, nos padrões de consumo e nos estilos de vida e, por sua vez, transforma-a em centro de atração em escala global. Por outro lado, o dinamismo não afeta todos os cidadãos da mesma maneira. Ao contrário, como resultado das políticas neoliberais, na maior parte das cidades globais, faz aumentar as desigualdades socioeconômicas. Com a deterioração da educação pública e dos sistemas de seguro social, parece não haver esperança de um futuro melhor para os novos pobres urbanos. Assim, ser uma cidade global converte o espaço urbano tanto em “um espetáculo feito para os olhos dos turistas” quanto em uma arena de severas desigualdades socioeconômicas. A lacuna socioeconômica entre os pobres urbanos e as novas elites globais converteu o panorama da cidade em um arquipélago de enclaves: as cidades tendem a se dividir em “isolamentos voluntários e involuntários”, sem qualquer interpenetração ou quaisquer espaços intermediários de coexistência. Além disso, o espaço público que deveria agrupar diferenças também é dividido pelos pacotes de entretenimento pré-prontos da indústria do lazer, e assim deixa de ser local de encontros improvisados entre pessoas diferentes. Istambul, como uma das cidades globais,⁷ apresenta esses sintomas por excelência.

O final da década de 1980 representou um divisor de águas para Istambul: como resultado de dinâmicas tanto globais quanto locais, o modo

de coexistência estabelecido no âmbito da dinâmica da rápida urbanização começou a se dissolver gradualmente. Desde então, basicamente duas áreas de conflito intransigente surgiram.

* ENTRE OS “MODERNOS” E OS “TRADICIONAIS”:

Ante a enorme migração rural-urbana em todo o país desde a década de 1950, as mudanças demográficas desencadearam um discurso defensivo por parte dos habitantes de Istambul, reclamando da “contaminação” da cultura urbana e da “degradação” do espaço público urbano. Esse discurso defensivo, que insistia em manter a situação, foi agravado com a comoditização dos *gecekondu*: um aluguel urbano que não é controlado pela classe média alta. A principal questão política hoje tem precedência sobre a questão de qual cultura monopolizaria o domínio público urbano: se a dos “modernos” ou a dos “tradicionais”.⁸ Paradoxalmente, os “modernos” são aqueles que já adotaram o estilo de vida ocidental e não querem mudar o estado das coisas; por outro lado, os “tradicionais”, ansiosos por mudar o estado das coisas, adotaram valores e estilos de vida locais.

* ENTRE OS POBRES URBANOS E OS NOVOS-RICOS:

A partir da década de 1980, com a liberalização da economia, Istambul começou a integrar-se na dinâmica global em ritmo acelerado. O fluxo de investimentos transnacionais provocou uma transformação dramática na estrutura socioeconômica da cidade: o surgimento de uma nova classe de negócios (as elites globais), setores dinâmico e padrões de consumo. No entanto, uma parcela muito limitada da população tem participação nessa abundância. A distribuição desigual altera o clima da cidade. Em vez de coexistir, a divisão entre os pobres urbanos, cada vez mais numerosos, e os pouquíssimos novos-ricos e

7. Na lista de 2008, GaWC categorizou Istambul como “cidade alfa & alfa: cidades mundiais muito importantes que ligam as principais regiões e estados econômicos à economia mundial” (consulte: <http://www.lboro.ac.uk/gawc/gawcworlds.html>).

8. Vale a pena estudar profundamente o próprio deslocamento de conteúdo destes termos bem conhecidos no âmbito dos debates atuais.

Symbol of
Courage, obra
da artista
iraquiana Laith
Al-Amiri, criada
para homenagear
o jornalista
Muntazer
Al-Zaidi,
conhecido por
ter arremessado
seus sapatos em
direção a George
W. Bush durante
uma coletiva de
imprensa.
O trabalho
ganhou uma nova
versão na expo-
sição Pergola,
exibida no Palais
de Tokyo no início
deste ano

Symbol of
Courage, an art-
work by the Iraqi
artist Laith Al-
Amiri, conceived
to pay homage
to the journalist
Muntazer
Al-Zaidi, who
became widely
popular for
having thrown
his shoes towards
George W. Bush,
during a press
conference.
A new version of
the work was on
display at the ex-
hibition Pergola,
held at the Palais
de Tokyo, earlier
this year



as elites globais determinam a atmosfera urbana. A noção de separação agrava a obsessão dos homens e mulheres modernos de viver em um ambiente “ideal”, estéril e homogêneo, sem nenhum vestígio do “outro”, ou como Berman diz: para eliminar a tragédia da vida. Essa obsessão encontra sua contrapartida espacial nos condomínios fechados suburbanos e nos condomínios urbanos com segurança da classe média alta.

A própria razão por que as pessoas se fecham em enclaves é o desejo de não ter contato com pessoas de classes socioeconômicas diferentes. Mais da metade da cidade foi produzida pelos setores informais. As aspirações exageradas dos habitantes pelo controle total sobre o ambiente podem ser explicadas assim. Além disso, muros, portões, câmeras e guardas estão relacionados não só com segurança, mas também com o endosso da exclusividade como demonstração de elitismo. Na verdade, a vida urbana como um todo, dos locais de trabalho aos de lazer, é dominada exatamente pela mesma obsessão: estar isolado em enclaves para evitar qualquer contaminação, surpresa e diferença. Esse aprisionamento narcisista no âmbito da própria imagem é a aniquilação do aspecto emancipado da cidade, dos encontros improvisados com pessoas diferentes, da oportunidade de se enriquecer com a apropriação de “outros” mundos.

A obsessão que foi diagnosticada por Baudelaire no século 19, em seu *Os olhos dos pobres*, manifesta-se na “transformação urbana” da Istambul do século 21. A “transformação urbana” transforma-se no eixo do “projeto” de tornar os pobres urbanos invisíveis. A declaração a seguir do primeiro-ministro Erdoğan a respeito dos bairros de pobres urbanos resume a essência da abordagem oficial: “Distrito canceroso incrustado na cidade”. Operações de planejamento em Tarlabası, Fener-Balat e Sulukule têm a intenção de transferir os pobres urbanos para a periferia da cidade e fazer

com que seus terrenos valiosos no centro sejam disponibilizados para as grandes empreiteiras, para seus projetos luxuosos. Essas áreas deverão ser incorporadas no mercado imobiliário. A Administração de Moradia em Massa (TOKİ⁹) executa este e outros “projetos” gigantescos semelhantes em toda a Turquia, com orçamento sem precedentes, e constrói projetos habitacionais populares na periferia das cidades. Com seus ambientes deprimentes e qualidade de construção de mau gosto, os prédios altíssimos com suas unidades habitacionais lembram áreas semelhantes no mundo ocidental que hoje passam por processo de reabilitação ou que foram totalmente demolidas.

Todos esses enclaves, isolamentos voluntários e involuntários – condomínios fechados, prédios de apartamentos e projetos habitacionais populares – são construídos com grandes investimentos. A era dos pequenos empreiteiros chegou ao fim: desde a década de 1980, no âmbito da política neoliberal, a produção de moradias urbanas tem sido desempenhada por grandes empresas de construção. O desenvolvimento imobiliário e os projetos de construção são os setores-dinamo da economia.

A motivação por trás desses “projetos” é transformar a cidade em um espetáculo reluzente sem qualquer vestígio de contaminação, surpresa ou diferença. A arquitetura tornou-se uma profissão “da moda”, no âmbito desse parâmetro. Como parte da indústria da moda, ela se exauriu para alimentar a nova sociedade de consumo com imagens inéditas e “inovações”, em detrimento da antiga vocação de construir com arte um “mundo” feito para se viver em paz na terra.

As duas pontes e suas alças de rodovias terminaram a direção do crescimento urbano na década de 1990 ou, melhor dizendo, provocaram as tendências existentes. A primeira ponte e a E-5 endossaram a tendência de crescimento existente ao longo do eixo leste-oeste, para-

9. Consulte Tuna Kuyucu, “The Paradox of Turkey’s New Low-Income Housing Policy: The Mass Housing Administration as a Vehicle of State-Led Property Transfer”, em T. Korkmaz, E. Unlu-Yucesoy, Y. Adanali, C. Altay e P. Misselwitz, *Istanbul: Living in Voluntary and Involuntary Exclusion*, publicação Diwan, 2009.

lealmente ao litoral do Marmara; e a estrada ainda funciona como fronteira entre os bairros de classe média alta e média baixa. A segunda ponte e o TEM¹⁰ endossaram a outra tendência principal da cidade: a expansão na direção norte. O TEM estabeleceu as fronteiras ao norte para o bairro de classe média baixa, mas, para as áreas ao norte, é como se fosse um duto da invasão das reservas naturais da cidade por enclaves da classe média alta na forma de *campi* universitários, condomínios fechados e clubes de praia.¹¹ O que está em jogo é todo o sistema ecológico urbano.

“...ESPERANDO GODOT...”

Na década de 1980, a flexibilidade dos mecanismos informais se deu bem com as políticas neoliberais e esse casamento feliz facilitou mais uma vez a entrada gloriosa da cidade na cena global. No entanto, era obviamente arriscado prosseguir de maneira segura. A primeira rachadura ruidosa se deu em 1999, e depois em 2001. O terremoto de Marmara em 1999 e a crise econômica de 2001 amplificaram a urgência por mudanças radicais em termos de administração governamental para tratar das questões tanto urbanas quanto econômicas. Ninguém negou a necessidade da substituição urgente de padrões fáceis, porém vulneráveis, por outros mais formais – caros, porém seguros. Esses desastres foram considera-

10. TEM é a abreviatura de Trans-European Motorways, projeto de infraestrutura para quinze países, incluindo a Turquia. Consulte <http://www.unece.org/trans/main/tem/tem.html> (em inglês).

11. Consulte a análise de Elif Simge Fettahoğlu em T. Korkmaz, E. Unlu-Yucesoy, Y. Adanalı, C. Altay e P. Misselwitz, *Istanbul; Living in Voluntary and Involuntary Exclusion*, publicação Diwan, 2009.

dos instrumentais na geração de um certo grau de consciência pública com o qual estabelecer mecanismos formais abrangentes com base na sustentabilidade. Paradoxalmente, esperava-se que ambas as crises desencadeassem um recomeço para um futuro melhor. No entanto, nos últimos dez anos, principalmente no que diz respeito às questões urbanas, apesar do extenso consenso em relação à urgência, a determinação de estabelecer mecanismos formais razoáveis criados a partir da noção de sustentabilidade ecológica e social não se concretizou. “The Right to the City” é a reivindicação mais legítima de todos os cidadãos por acesso igualitário às oportunidades que a cidade oferece e como condição básica/necessária à vida humana digna.

A questão de que tipo de cidade queremos não pode ser divorciada dos tipos de conexões sociais, relação com a natureza, estilos de vida, tecnologias e valores estéticos que desejamos. O direito à cidade é muito mais do que a liberdade individual de acessar recursos urbanos: é um direito de nos transformar por meio da transformação da cidade. (...) A liberdade de fazer e refazer nossas cidades e nós mesmos é (...) um de nossos direitos humanos mais preciosos, ainda que um dos mais negligenciados.

D. HARVEY (2008), “The Right to the City”



*Nesta página, e na
próxima, fotografias
da série G8 Perdona,
do artista argentino
radicado na Suécia
Runo Lagomarsino*
*Above and facing
page, photos from the
series G8 Perdona,
by the Argentine artist
based in Sweden
Runo Lagomarsino*



Peripheral New World

Tansel Korkmaz and Eda Unlu-Yucesoy

Istanbul has always been a world city. The capital of two successive empires, Byzantine and Ottoman, Istanbul was a glorious imperial city from the 4th century to the early 20th century. As a locus of cultural diversity, one of the merits of its urban culture was in its imperial way of cultivating modes of coexistence between different ‘worlds.’ Today, once more, it takes its place in the forefront of the global scene. Yet, as a global city, it has become an arena of excruciating inequalities and intransigent divisions. Now is the time to recover the city’s gift to develop new creative modes of coexistence, but this time in such a way that it can offer to all its inhabitants equitable access to its generous urban resources.

THE COEXISTENCE OF THE FORMAL AND THE INFORMAL BEFORE THE 1980S

The first half of the 20th century was a difficult period for Istanbul. The dissolution of the Ottoman Empire and proclamation of the new

Republic, and the transfer of the government to the new capital Ankara brought a scarcity of the financial, demographic, political, and administrative resources allocated to urbanization. In the early Republican years, Istanbul struggled with shrinkage problems. Starting in the 1950s, it reclaimed its role from Ankara.

The three decades between the 1950s and the 1980s witnessed a significant expansion in industrialization and hence rapid urbanization. The city regained its primacy on the national scale, but remained provincial from the global perspective. Istanbul’s population increased from one million to almost

five in the meantime. After the devaluation of 1958, the authorities were faced with a tough question: should they allocate their limited resources to finance industrialization or urbanization? They chose to invest in industrialization. Consequently, the unprecedented urbanization could not be accommodated within a planned housing program.

**Like other
“peripheral”
metropolises, the
Turkish capital is
looking for its place
in the global shifting
balance of power**

Within this context, the city managed to cope with these transformations only by means of informal mechanisms.¹ The immigrants, who had to fend for themselves, constructed *ad hoc* solutions for their shelter needs, i.e., *gecekondu* (literally, ‘built overnight’), occupying mainly the available public lands, empty spaces in the inner city, and the peripheries of the industrial areas. In addition to the construction of informal housing, an informal network of transportation, the *dolmuş* or minibus, gradually emerged to ease commuting between workplaces and *gecekondus*. For all their practicality and perseverance, the very awareness of being outsiders made the migrants a docile labor force, and those who were better established took advantage of their insecure existence.

After a period of uncertainties, populist policies set in motion the legalization process by means of granting amnesties for buildings and providing municipal services. Hence, there was a reverse urbanization within the informal geography of shantytowns: first houses, then infrastructures, and legalization. Through the laws of amnesty for buildings, Istanbul’s home-ownership rates increased to one of the highest among the world metropolises and thus lessened the tension between the different classes. After receiving amnesty, the *gecekondu* began to be transformed into the ‘multistory apartment-*gecekondu*,’ without any change within the urban layout or any improvement in physical or social infrastructure. Thus, the gloomy picture of the *varoş*² replaced the picturesque and vibrant view of the earlier *gecekondu* with the overdense urban fabric with poor construction

quality. This transformation also indicates a turning point within which the *gecekondu* was incorporated into the formal real-estate market and thus, commodified.

The *gecekondu* originally were enclaves of poverty, yet homogeneous social structures that provided solidarity networks. As a simple survival mechanism compensating the deficiency of formal social programs, strong social networks lightened the burden of the very resourcelessness of the authorities and func-

tioned as a social safety net to prevent the newcomers from falling into alienation in the coldhearted environment of modernization. The differentiation between the formal and informal geographies amplified segregation based on class differences.³ Up to the brutal exclusions of the neoliberal policies of the 1980s, there was a kind of silent agreement among Istanbul inhabitants, newcomers, and authorities as almost all segments of society benefited from the generosity of the informal mechanisms. Having brought a sort of social harmony to the city, Istanbul

managed to maintain its imperial tradition as a locus for the coexistence of cultural differences, this time between urbanites/Istanbulites and newcomers.

As economic growth brought new consumption patterns, in the 1960s, the notion of the ‘ideal home’ changed: now more spacious apartment blocks built with new materials representing the new home fashion for the ‘modern’ upper middle class became popular. In the east-west axis, along the Marmara coast—Yeşilköy, Bakırköy, Bağdat Caddesi—most of the old Ottoman wooden summer houses with

This article is the editorial for the *Diwan* newspaper “ISTANBUL; Living in Voluntary and Involuntary Exclusion,” part of the International Architecture Biennale Rotterdam, IABR 2009/subexhibition “refuge.”

1. See Ali Kural, “An Alternative Proposal for Rapid Urbanization in Istanbul” and Ihsan Bilgin, “Is Architecture a Cure for the Informal?,” in T. Korkmaz, E. Unlu-Yucesoy, Y. Adanalı, C. Altay, and P. Misselwitz, *Istanbul; Living in Voluntary and Involuntary Exclusion*, Diwan publication, 2009.

2. The term *varoş* is Hungarian in origin and is used to refer to peripheral neighborhoods in a city. In its Turkish use, the term carries in itself strong negative connotations, opposing the city and setting itself against the city. Inhabitants of *varoş* are often described in Turkish media in terms of both the economic dimension (the poor) and the sociopolitical dimension (the rebellious, the outlaw, the misfit).

3. There is no such a spatial differentiation in traditional Ottoman neighborhood; this is an outcome of the modernization and rapid urbanization.

large gardens were demolished to make room for ‘modern’ apartment blocks. Hence, both on the Anatolian side and on the European side, except for Zeytinburnu, the strip between the Marmara shore and the highway belongs to the formal/upper middle class, and above the highway, to the working class.⁴ In the north-south direction, the main axis of the city (İstiklal Caddesi—Taksim—Şişli) and the ridge parallel to the Bosphorus generate the formal/upper middle class neighborhoods around itself—Şişli⁵; while the west side of the ridge belongs to the informal/working class neighborhoods, such as Dolapdere, Kasımpaşa, and Kağıthane. The apartmentalization is a piecemeal/lot by lot transformation carried out by small-scale contractors (*müteahhit*).

The other two agents producing formal upper middle class neighborhoods were ‘cooperatives’ and the Emlak Bankası, a state bank that specialized in real estate and housing development (Ataköy⁶). The housing units produced by the latter were exceptions rather than the rule, by being a ‘project’ designed for a whole environment: they are not practical solutions for a single building lot, but project(ion)s of the ideal life visions. Though they are upper middle class neighborhoods, their architectural language is that developed by European modernism for social housing. This language indicates the overriding cultural values of the Republican upper middle class elite: simplicity and economy. Moreover, though the neighborhoods were not enclosed within impenetrable boundaries, they were designed as sterile, homogeneous enclaves within invisible boundaries: ‘ideal’ environment for ‘ideal’ inhabitants. Their design approach was based on the exclusion of any surprises, contamination, anything but the ‘ideal.’

This brings to mind Berman’s remark about the pathos of the modern wo/man, in *The Tragedy of Development*: the tragic struggle to eliminate

tragedy from life. It is important to note that not only the visionary projects of the heroic figures, such as those of Faust or R. Moses, suffer from this pathos, but the ordinary life of the ordinary citizens as well: as narrated in Baudelaire’s poem, *The Eyes of the Poor*, an ordinary citizen of the splendid modern metropolises finds the ‘others’—the urban poor, in this case—un-

bearable and wants them to disappear. As if the existential anxiety that resulted from the “disenchantment of the world” would be soothed with the sense of so-called total control over the environment.

Nonetheless, except for these *designed* housings, at the beginning of the 1980s the very anonymous fabric of the city was constituted by apartment blocks, whether the good quality of the upper middle class or the poor quality of the working class. Moreover, they were generally produced by small contractors whose primary concern was their own building lot. Within their approach to building practice, architecture’s contribution is merely cosmetic, and thus, superfluous. Consequently, within this incremental production of the city, architecture was marginalized and planning devoted itself to legitimization.

AFTER THE 1990S: THE SPLIT CITY

Beginning in the 1990s, a network of global cities became the DNA code of the new setting rather than classifications based on national development. The global cities manifest similar urban codes all over the world: the financial flow carried by the globalization has brought forth similar transformations in the urban culture

4. See Korhan Kalaycıoğlu’s analysis on Gülsuyu-Gülensu, one of the first shantytowns in T. Korkmaz, E. Unlu-Yucesoy, Y. Adanalı, C. Altay, and P. Misselwitz, *Istanbul; Living in Voluntary and Involuntary Exclusion*, Diwan publication, 2009.

5. The popular song *Şişli’de Bir Apartman* is about the new lifestyle and consumption patterns. In his book *Istanbul*, Orhan Pamuk narrates the transformation of Teşvikiye—an upper middle class neighborhood—that took place after 1950s.

6. See Şebnem Şoher’s analysis on Ataköy in T. Korkmaz, E. Unlu-Yucesoy, Y. Adanalı, C. Altay, and P. Misselwitz, *Istanbul; Living in Voluntary and Involuntary Exclusion*, Diwan publication, 2009.

of the global city in forms of spatial differentiation, consumption patterns, and lifestyles, and, in turn, makes it a center of attraction in global scale. On the other hand, the dynamism does not affect every citizen in the same way. On the contrary, as a result of neoliberal policies, in most of the global cities, it enhances the socioeconomic inequalities. With the degradation in public education and social security systems, for the new urban poor there seems to be no hope for a better future. Hence, being a global city converts urban space into both “a spectacle designed for a tourist’s gaze” and an arena of severe socioeconomic inequalities. The socioeconomic gap between the urban poor and the new global elites has converted the cityscape into an archipelago of enclaves: cities tend to be divided into “voluntary and involuntary seclusions” without any interpenetration or any in-between spaces for coexistence. Moreover, the public space that is supposed to gather differences together is also divided by the ready-made entertainment packages of the leisure industry, hence ceases to be the locus of impromptu encounters between different people. Istanbul, as one of the global cities,⁷ displays these symptoms *par excellence*.

The late 1980s was a turning point for Istanbul: as a result of both global and local dynamics, the mode of coexistence established within the dynamics of rapid urbanization began to dissolve gradually. Since then, basically two intransigent conflict areas have surfaced.

***BETWEEN THE ‘MODERNS’ AND THE ‘TRADITIONALS’:**

Due to the massive rural-urban migration nationwide since the 1950s, a demographic change triggered a defensive discourse on the side of the Istanbulites complaining about the ‘contamination’ of the urban culture and the ‘degradation’ of the urban public space. This defensive dis-

course insisting on maintaining the status quo has been aggravated with the commodification of the *gecekondü*: an urban rent, which is not controlled by the upper middle class. The main political issue today take precedence over the question of whose culture would monopolize the urban public realm: either that of the ‘moderns’ or that of the ‘traditionals.’⁸ Paradoxically, the ‘moderns’ are those who have already engaged in the western lifestyle and do not want to change the status quo; on the other hand, the ‘traditionals,’ who are eager to change the status quo, have engaged in local lifestyles and values.

***BETWEEN THE URBAN POOR AND NOUVEAUX RICHES:**

Starting in the 1980s, with the liberalization of the economy, Istanbul began to become integrated with global dynamics at an accelerated pace. The flow of transnational investments has brought a drastic transformation in the so-

cioeconomic structure of the city: the emergence of new business class (global elites), dynamo sectors, and consumption patterns. Yet, a very limited portion of the population gets a share of this abundance. The uneven distribution alters the cli-

mate of the city. Rather than coexistence, the split between the expanding urban poor and the very few nouveaux riches and global elites set the urban atmosphere. The notion of a split aggravates modern wo/man’s obsession to live in a sterile, homogeneous, ‘ideal’ environment, without any trace of the ‘other,’ or as Berman says: to eliminate tragedy from life. This obsession finds its spatial counterpart in the suburban gated communities and urban security-guarded condominiums of the upper middle class.

The very reason people retreat into enclaves is the aspiration not to have contact with people from different socioeconomic classes. More than half of the city has been produced by the in-

7. In the list of 2008, GaWC categorized Istanbul as “alpha & alpha-cities: very important world cities that link major economic regions and states into the world economy” (see <http://www.lboro.ac.uk/gawc/gawcworlds.html>).

8. The very displacement in the content of these well-known terms within current debates is worth studying in depth.

formal sectors. The inhabitants' exaggerated aspirations for total control over the environment can be explained by this. In addition, walls, gates, cameras, and security guards are related not only to security, but rather to endorse the exclusiveness as an indication of elitism. In fact, the urban life as a whole, from workplaces to entertainment, is dominated by the very same obsession: to be isolated within enclaves in order to avoid any contamination, surprises, and differences. This narcissistic imprisonment within one's own image is the annihilation of the emancipated aspect of the city, impromptu encounters with different people, the chance to enrich oneself with the appropriation of the 'other' worlds.

The obsession which was diagnosed by Baudelaire in the 19th century, in his *Eyes of the Poor*, manifests itself in the 'urban transformation' of the 21st-century Istanbul. 'Urban transformation' becomes the cipher for the 'project' to make the urban poor invisible. The following statement by prime-minister Erdoğan about the neighborhoods of urban poor summarizes the essence of the official approach: "cancerous district embedded within the city." Planning operations in Tarlaabaşı, Fener-Balat, and Sulukule are to move the urban poor to the outskirts of the city and to make their valuable inner city locations available for the big construction companies for their fancy projects. These areas are to be incorporated into the real-estate market. The Mass Housing Administration (TOKİ)⁹ carries over this and similar gigantic 'projects' all over Turkey with an unrivalled budget, and builds mass housings on the outskirts of cities. With their depressing environments and tasteless building quality, the high-rise mass housing units are reminiscent of similar areas in Western world that are

the subject of rehabilitation projects now or demolished altogether.

All these enclaves, voluntary and involuntary seclusions—gated communities, condominiums, and mass housings—are built with big investments. The era of small contractors is over: since the 1980s within the neoliberal politics, urban housing production has been carried out by big construction companies. Land development and construction projects are the dynamo sectors of the economy. The motivation behind these 'projects' is to make the city a shining spectacle without any trace of contamination, surprise, or difference. Architecture has become a trendy 'profession' within this framework. As part of the fashion industry, it has exhausted itself to feed the new consumer society with brand new images and 'innovations,' rather than the age-old vocation devoted to artfully building a 'world' in which to dwell peacefully on earth.

The two bridges and their belt highways set the course of urban growth in the 1990s, or better to say they provoked the existing tendencies. The first bridge and the E-5 endorsed the exist-

ing growth tendency along the east-west axis, parallel to the Marmara shore; and the highway still functions as a boundary between the neighborhoods of the upper middle and lower middle classes. The second bridge and the TEM¹⁰ endorsed the other main tendency of the city: the expansion towards north. TEM set the northern boundaries for the lower middle class neighborhood, but for the areas to its north, it is

just like a conveyer of the invasion of the natural reserves of the city by enclaves of the upper middle class in the form of university campuses, gated-communities, and beach clubs.¹¹ What is at stake is the entire urban ecological system.

9. See Tuna Kuyucu, "The Paradox of Turkey's New Low-Income Housing Policy: The Mass Housing Administration as a Vehicle of State-Led Property Transfer," in T. Korkmaz, E. Unlu-Yucesoy, Y. Adanali, C. Altay, and P. Misselwitz, *Istanbul; Living in Voluntary and Involuntary Exclusion*, Diwan publication, 2009.

10. TEM is the acronym for Trans-European Motorways, an infrastructure project for fifteen countries including Turkey. See <http://www.un-ece.org/trans/main/tem/tem.html>.

11. See Elif Simge Fettahoğlu's analysis, in T. Korkmaz, E. Unlu-Yucesoy, Y. Adanali, C. Altay, and P. Misselwitz, *Istanbul; Living in Voluntary and Involuntary Exclusion*, Diwan publication, 2009.

“... WAITING FOR GODOT...”

In the 1980s, the flexibility of the informal mechanisms got along well with neoliberal policies and this happy marriage facilitated once more the city’s glorious arrival on the global scene. Yet, it was obviously a risk to go ahead securely. It cracked noisily first in 1999 and then in 2001. The 1999 Marmara Earthquake and the 2001 economic crisis amplified the urgency for a radical change in terms of governance to deal with both urban and economic issues. No one has denied the necessity of the urgent replacement of easy but vulnerable informal patterns by costly but secure formal ones. These disasters were thought to have been instrumental in generating a degree of public awareness with which to establish comprehensive formal mechanisms on the basis of sustainability. Both crises, paradoxically, were expected to trigger a fresh start for a better future. However, in the last ten years, especially in dealing with urban issues, despite

the extensive consensus about urgency, a determination to establish reasonable formal mechanisms devised with the notion of ecological and social sustainability has not been brought forth. “The right to the city” is the most legitimate claim of every citizen to have equal access to the opportunities the city offers and a basic/necessary condition for a dignified human life.

The question of what kind of city we want cannot be divorced from that of what kind of social ties, relationship to nature, lifestyles, technologies, and aesthetic values we desire. The right to the city is far more than the individual liberty to access urban resources: it is a right to change ourselves by changing the city.... The freedom to make and remake our cities and ourselves is ... one of the most precious yet most neglected of our human rights.

D. HARVEY (2008), “The Right to the City”



The Felt Revolution

Joseph Beuys e as consequências – ou: Como todo mundo se tornou artista, mas esqueceu isso com muita, muita rapidez

Zoran Terzic

[Arte] significa algo como “agilidade” ou a “capacidade de fazer uma coisa funcionar em benefício próprio”, e *artifex* – quer dizer, “artista” – significa, acima de tudo, um “trapaceiro”. VILEM FLUSSER

71
Quais são as consequências das obras de arte? Que impacto surtem sobre a sociedade? Para muitas pessoas, essas perguntas podem não parecer importantes para a compreensão de obras específicas. Afinal de contas, não é verdade que, nas sociedades de hoje, uma das características mais exclusivas da arte é precisamente o fato de não fingir ter uma função, com isso não criando consequências “reais” neste mundo? Um gráfito de um artista na parede de uma galeria que diga “Mate todas as pessoas nesta sala” dificilmente vai transformar os visitantes em *serial killers* – a não ser os *serial killers* apreciadores de arte. Como Ad Reinhardt certa vez afirmou: “Arte é arte. Tudo o mais é tudo o mais”. Dá para deixar as coisas por aí e imaginar um mundo de artistas lado a lado com um mundo de não artistas, o mundo que compreende tudo o mais. Mas talvez essa perspectiva não seja satisfatória, caso a pessoa seja um não artista. Um dos pretextos revolucionários do modernismo, portanto, é incluir todo o mundo vivo (*Lebenswelt*) nos conceitos de alguém e, com isso, incluir a não arte no mundo da arte. Essa é a razão por que, por exemplo, um *readymade* como o urinol de Duchamp (*Fountain*, 1917) tomou forma para

ocupar a atenção do público, ou por que os futuristas, os suprematistas e a escola de Bauhaus lançaram tentativas estéticas de redesenhar o “tecido” sociopolítico da sociedade. Se você afirma praticar a inclusão total em sua obra, então a arte que você propõe tem, sim, relevância sociopolítica, e a produção cultural traz consequências políticas.

Não é exagero argumentar a partir daqui que todo o clima intelectual em que Joseph Beuys cresceu do ponto de vista artístico também dispensava atenção fundamental à questão da consequência. Particularmente em um país onde Hitler, artista vienense fracassado e político *Gesamtkunstwerk* autodidata, fundou um movimento que iria levá-lo ao poder, e o mundo, ao desastre, a noção de consequência política estava no centro das atenções de maneira eminente. “Sou artista, não político”, Hitler tinha enfatizado publicamente, o que deve ter suscitado questões a respeito da relação entre suas inclinações artísticas e ideológicas, a despeito das consequências políticas advindas dela. A geração de artistas alemães do pós-guerra tinha que encontrar respostas para essas perguntas e, desde a década de 1970, críticos de arte discutem se Beuys estava ou não

Na foto do alto, paisagem com ruínas romanas antigas – aquarela de autoria do jovem Adolf Hitler, publicada na revista LIFE, em 1939. Hitler fascinava-se pelo gesto sublime da arquitetura representativa e de seus vestígios através dos tempos. Não seria errôneo detectar uma teleologia de extinção (*Untergang*) na escolha do tema. Assim, Hitler posteriormente aconselhou Speer a incluir pontos de ruptura predeterminados em construções representativas, de modo que, no futuro distante, as ruínas do império nazista surtissem o mesmo efeito sublime da Roma Antiga. Na foto de baixo, outras ruínas. Como voluntário e piloto na Segunda Guerra Mundial, Joseph Beuys participou ativamente

da "escultura social" de Hitler, o Terceiro Reich. Esta imagem mostra os destroços de seu avião de guerra, um dia depois de ter sido abatido e Beuys ter sido resgatado por seus soldados (16 de março de 1944)

A landscape with antique Roman ruins—aquarelle by the young Adolf Hitler, published in LIFE magazine in 1939. Hitler was fascinated by the sublime gesture of representative architecture and its remains throughout time. One would not be mistaken to read a teleology of demise (Untergang) in the choice of the subject. Accordingly, Hitler later advised Speer to include predetermined breaking points in representative buildings, so that in the distant future, the ruins of the Nazi Empire would have the same sublime effect as Ancient Rome. Other ruins—As a volunteer and pilot in WW2, Joseph Beuys participated actively in Hitler's 'social sculpture,' the Third Reich. This photograph shows the remains of his warplane, one day after it was shot down and Beuys had been rescued by his troops (16 March 1944)

entre aqueles que lidaram de maneira convincente com o desafio histórico de Auschwitz e suas consequências políticas.

É justo dizer que Beuys lidava antes de tudo com seu próprio passado: sua historieta biográfica a respeito da comunidade tártara, que supostamente salvou sua vida depois de seu avião de guerra ter sido abatido, tornou-se seu mito de formação pessoal, e sua carreira no pós-guerra deu-se exatamente como consequência dela. Esta história e seus símbolos (quente/frio, vida/morte, feltro, gordura etc.) são de certo modo emblemáticos para a percepção de Beuys até hoje, mas não são exclusivos. Todo mundo tem uma história pessoal para contar, especialmente quando está relacionada à guerra. Isso não faz de você um artista. Tudo tem a ver com a maneira como você "vende" essa história para o público. É necessário vendê-la como uma história extremamente pessoal que transcende o pessoal por meio de seu radicalismo e assim atinge os outros. Essa abordagem ao mes-

mo tempo absolutamente pessoal e universal está no cerne da teoria escultural e dos ensinamentos de Beuys. Como Beuys coloca, *Lebenslauf* (biografia) e *Werklauf* (produção artística) convergem no artista-indivíduo liberado universal, quer dizer, a vida pessoal de Beuys torna-se parte integral de sua obra, e sua obra torna-se tópico sociopolítico. Com essa missão em mente, Beuys passou a ser figura pública altamente contestada no início da década de 1960 e durante todos os anos 1970 e 1980.

Colocado em perspectiva, no entanto, o impacto político de Beuys é marginal, se comparado a seu impacto artístico: se pensarmos na mitologia pessoal como motivação artística, no ego do artista como estraté-

gia pública, em instalações e na arte pública, no ativismo político, na institucionalização da prática da arte, no engajamento do artista-intelectual etc., todos esses aspectos da produção artística atual fazem referência mais ou menos explícita a Beuys. Sem se restringir à Alemanha, o legado artístico de Beuys encontra repercussões em uma seleção eclética de artistas, de Rirkrit Tiravanija a Tomas Saraceno, de Keith Hennessey a Liam Gillick, de Jimmie Durham a Kim Jones, de George Adeagbo a Anna Oppermann, de Jonathan Meese a Matthew Barney – isso sem falar de muitos de seus alunos que também se tornaram artistas influentes.

A situação é muito diferente no que diz respeito ao conteúdo dos ensinamentos de Beuys e sua empreitada política. Parece que, assim que sua arte foi "tomada" pela política propriamente dita, Beuys perdeu seu impacto. Até no Partido Verde, do qual foi um dos fundadores, Beuys não conquistou influência significativa. Diferentemente de

Todo mundo tem uma história pessoal para contar. Isso não transforma ninguém em artista, mas sim o modo como se "vende" essa narrativa

Hitler, Beuys começou como artista bem-sucedido e tornou-se político malsucedido. Essa é a razão por que muitos hoje negligenciam suas teorias sociopolíticas e consideram seus textos meras ilustrações ou explicações de sua obra – afinal de contas, talvez seus colecionadores precisem de boas histórias depois de ter gasto enormes quantias de dinheiro em uma obra de alto teor idiossincrático. O trabalho de Beuys é ideal para satisfazer essa necessidade: quando não se assume compromisso pessoal com o conteúdo, suas narrativas tornam-se complementos perfeitos para as obras de arte. É esotérico, é existencial, é mitológico, é político. Cada pessoa pode escolher seu aspecto preferido. É como ler um *best-seller* de aventura deitado em um sofá recém-comprado.

Mas então imagine um livro que – depois de lido – faça você jogar fora o seu sofá e começar a construir sofás por conta própria. Ou para colocar de outra maneira: quando nos envolvemos com obras de arte, não devemos nos sentir à vontade demais – Nietzsche afirmou que ele nunca confiava em um pensamento que chega enquanto se está sentado. Assim, vamos nos levantar e proceder com a arte de maneira análoga ao modo como Michel Foucault queria que seus textos fossem tratados: como ferramentas. No entanto, a arte é uma ferramenta inútil. Será possível *usar* uma ferramenta que seja “inútil” por definição? Será que precisamos inventar novas funções/problemas para justificar essa ferramenta? Ou será que concordamos com a noção de Adorno de que a inutilidade da arte é precisamente sua função social? E o que isso significa para o processo político em relação ao processo artístico? Em vez de escutar o artista bem-sucedido, a minha abordagem é escutar o político malsucedido Beuys para aprender algo a respeito da arte e de suas consequências.

A REVOLUÇÃO DA ARTE

A época de Beuys não é muito diferente da nossa: ele fala de domínio financeiro e materialista, guerra, liberação política e espiritual, ecologia, envolvimento pessoal, do papel das artes no processo político, da consciência global, da transformação interna da sociedade etc. Tudo parece familiar, no entanto, a abordagem de Beuys é peculiar. No final da década de 1960, ele se posicionou como uma espécie de mensageiro genuíno da geração pós-guerra em nome de uma sociedade futura – de maneira similar a outros revolucionários alemães da década de 1960 (Dutschke et al.). Ele usou o termo “oposição verdadeira” para si e seus seguidores, e compartilhou a visão de Rudolf Steiner relativa a uma “percepção aguçada” que permite a alguém descobrir camadas ocultas da existência humana. No entanto, sua abordagem esotérica polarizou seus contemporâneos: Beuys se opõe a qualquer materialismo nas questões po-

líticas. Ele é um Marx espiritual, e sua “revolução” é para ser *sentida*, não *vista*. Ele condena a opressão política e luta pela igualdade, mas considera a atitude materialista que domina o nosso pensamento como um dos principais obstáculos à emancipação universal. No entanto, ele admite que o materialismo histórico contribuiu para a individualização da sociedade e assim abriu os portões para a liberação do indivíduo. Mas ele considera o materialismo apenas como um passo intermediário entre a individualização e a liberação. De acordo com Beuys, a consciência do artista-indivíduo será o último passo dessa empreitada.

É importante compreender que um artista sempre fala no modo “eu”, mesmo quando fala sobre “nós” (“A revolução somos nós”). Não existe “nós” artístico, apesar dos coletivos e grupos de arte. Em Beuys, esse modo de “eu” – a totalidade de sua vida e sua obra – está atrelado a um programa universal e revolucionário que tenta modificar a sociedade de dentro para fora, por meio da visão estendida da arte. Como Beuys coloca:

Apenas sob a condição da ampliação radical de definições será possível à arte e às atividades relacionadas à arte fornecer evidências de que a arte é hoje a única força evolucionária-revolucionária. Apenas a arte é capaz de desmantelar os efeitos repressivos de um sistema social senil que continua a se arrastar pela linha de morte: desmantelar para construir ‘UM ORGANISMO SOCIAL COMO OBRA DE ARTE’ (...). TODO SER HUMANO É UM ARTISTA que – a partir de seu estado de liberdade – a posição de liberdade que ele experimenta em primeira mão – aprende a determinar as outras posições da OBRA DE ARTE TOTAL DA ORDEM SOCIAL FUTURA.

O fato de que todo mundo é artista, de que todo ser humano tem capacidades inatas específicas e de que seus potenciais e ações formam uma escultura social – um “organismo social” – é fundamentalmente uma ideia do romantis-

mo alemão. Tanto para os românticos quanto para Beuys, a forma orgânica de uma sociedade deve ser o objetivo de qualquer estética e política e, para ambos, política e arte convergem no nível de uma consciência elevada que apenas um artista ou filósofo é capaz de apreender. Como Beuys coloca: “Minha arte é a política da liberação”. O artista é um libertador dos oprimidos: no caso de Beuys, ele é um libertador social, no caso dos românticos, ele é um libertador cultural. Como consequência, os românticos são obcecados pela poesia tradicional e pela origem cultural. Aqui, Beuys se difere. Ele se concentra em um futuro coletivo, não em um tema histórico. Aliás, Beuys é inteiramente a-histórico e a-nacional.

Simultaneamente, o estilo ou “textura” de seu raciocínio está profundamente enraizado nas tradições alemã e cristã. Podemos fazer referência a um evento de Fluxus em 1964, no qual ele foi atingido no rosto por um aluno e imediatamente depois pegou uma pequena escultura de crucifixo para evocar o martírio de Jesus – em nome da arte. A abordagem carismática de Beuys era homóloga à de um teólogo da libertação: dissidente por “natureza”, queria convencer todo mundo da nobre causa social pela qual lutava e usou a iconografia cristã ao longo de toda a carreira para comprová-la.

Todo mundo na Esquerda política da época tinha uma visão revolucionária a respeito de como mudar a sociedade. A noção era a seguinte: Todo ser humano é um revolucionário, e só é necessário encontrar os slogans certos para fazer com que todo mundo tome consciência disso. Assim, Beuys frequentemente fazia referência à “revolução de termos” de Eugen Löbl como alternativa preferível a qualquer forma de revolução violenta, ao mesmo tempo em que mencionava a relação entre evolução e revolução, introduzida pelo antropossófica Wilhelm Schmundt.

In toto, o conceito protopolítico de Beuys voltava-se para um sentimento pós-guerra específico na Alemanha Ocidental que encontrava

sua expressão em diversos campos da sociedade (da escola de Frankfurt à organização terrorista RAF), assim tentando curar a má consciência alemã depois do Holocausto. Talvez esse seja seu modo peculiar de “lidar com o passado”.

Em uma tentativa de retomar o controle político sobre a Alemanha de modo retroativo, a “revolução que se faz sentir” [*felt revolution*] de Beuys ultrapassa o peso do passado. Nesse contexto, o papel de Beuys como xamã é um caráter *pré-histórico* escolhido de maneira deliberada, que é tão descomprometido e ambíguo quanto persuasivo. Para compreender o sentido político disso, no entanto, é necessário examinar além das aparências.

A seguir, vou, portanto, discutir uma crítica típica de Beuys e tentar tirar dela algumas conclusões que sirvam para contradizer tanto Beuys quanto seus oponentes. Meu argumento gira em torno da noção da autenticidade política e sua im/possibilidade inerente, que faz com que eu leia Beuys a partir de sua própria perspectiva, mas indo *contra* tanto ele quanto seus opositores.

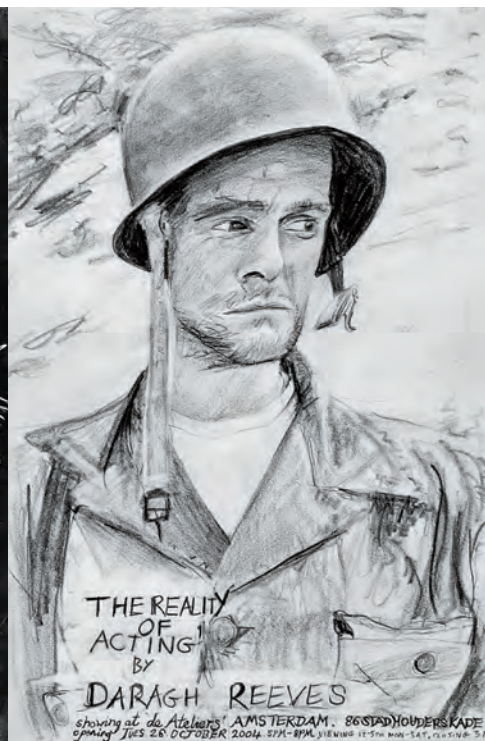
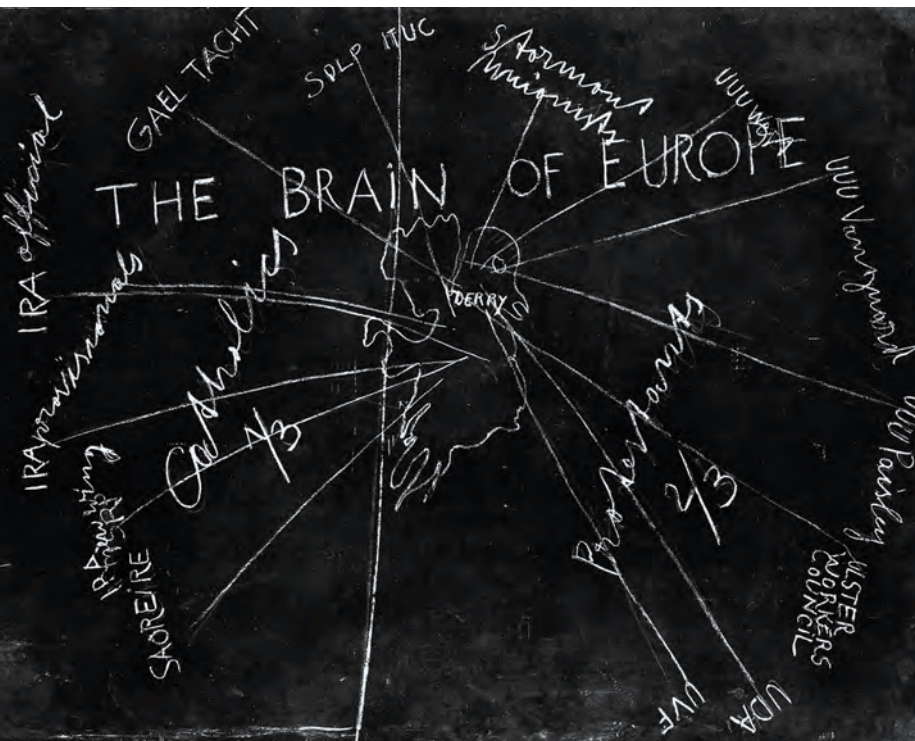
TODO ARTISTA É UM ARTISTA

A tensão entre a realidade histórica alemã e as alegações universais justificadas por meio da arte são a razão pela qual a mensagem política de Beuys permanece ambígua até hoje. É possível tanto extrair dela um programa político de emancipação que seja universal quanto igualmente apreender um conceito totalitário: a liberdade do indivíduo depende de sua participação em um tipo de obra de arte total Wagneriana, uma entidade abstrata que poderia ser um estado ou um estado de ser no qual a política teria sido substituída pela estética, similarmente à maneira como Walter Benjamin analisou a prática comunicativa do fascismo. Como Beuys colocou: “Não quero levar a arte para a política, mas sim transformar a política em arte”. E, de fato, críticos como Benjamin Buchloh descreveram a obra de Beuys como efeito colateral do fascismo alemão:



À esquerda: Iconografia cristã e r/evolução social – Manresa, performance de Joseph Beuys, 1966, Beuys fala de uma “guerra interna” e usa Inácio de Loyola como exemplo para sua luta interna. À direita: Revolução enquanto mercadoria – camisetas, loja H&M, Berlim, 2010

Left: Christian iconography and social r/evolution—Manresa, Joseph Beuys performance, 1966, Beuys speaks of an ‘inner war’ and uses Ignatius of Loyola as an example for this inner struggle. Right: Revolution as a commodity – T-Shirts, H&M store, Berlin, 2010



À esquerda: Richtkräfte, *desenhos no quadro*, Joseph Beuys, Art into Society, Society into Art, Institute of Contemporary Arts, Londres 1974. À direita: The Reality of Acting (A realidade da atuação), *cartão-convite*, Daragh Reeves, Amsterdã, 2004

Left: Richtkräfte. *Board drawings*, Joseph Beuys, Art into Society, Society into Art, Institute of Contemporary Arts, London 1974; Right: The Reality of Acting. *Invitation card*, Daragh Reeves, Amsterdam, 2004

Na obra e no mito público de Joseph Beuys, o espírito alemão do período pós-guerra encontra sua nova identidade por meio do perdão e da reconciliação prematura com suas próprias reminiscências da responsabilidade por uma das formas mais cruéis e devastadoras de loucura política coletiva que a história jamais conheceu. Por mais que a obra de Richard Wagner tenha antecipado e celebrado essas regressões coletivas à mitologia germânica e ao estupor teutônico no universo da música, antes de se transformarem na verdadeira realidade e no pesadelo que se propôs a destruir a Europa (...), seria possível identificar na obra da Beuys a consequência absurda desse pesadelo, uma coda grotesca desempenhada por um trapaceiro pérfido.

No entanto, Buchloh comete o erro de enfatizar o óbvio e irritar-se com isso. Como Vilem Flusser observou, todos os artistas são trapaceiros, e Beuys não é exceção. Teoricamente, desde Platão e praticamente desde o renascimento, artistas se tornaram mestres em falsificar a autenticidade (falsificar a “natureza”, falsificar “Deus”), essa é a sua estratégia ou motivação principal, e seria ingênuo não considerar o fato de que Beuys adota literalmente o sistema de significação proposto por ele. Ele é um artista das ilusões de ótica, ele *se assemelha* a um político carismático, e Buchloh não apreende a ironia e o gesto inerente de fracasso em Beuys. Ele não percebe a obra de arte *oculta* de Beuys, talvez por se deixar impressionar pela influência messiânica de Beuys mais do que os seus seguidores. Compartilho da preocupação de Buchloh, mas, paradoxalmente, acho necessário aceitar a validade do trapaceiro para poder validar essa preocupação! Quero argumentar que particularmente o trapaceiro – sua “perfidia” – é capaz de expressar o ato político autêntico, porque ele se refere exatamente a essa forma política.

A razão para esta alegação é a de que a autenticidade não é um conceito autoevidente, apesar de seu *conteúdo* ser percebido como tal.

Pense em um desenho que seja vendido por dez dólares em um mercado de pulgas e, depois, imagine que esse desenho seja, na verdade, uma obra de Picasso. Após a descoberta ter sido feita, fica quase impossível retornar à primeira percepção e enxergar o objeto barato de mercado de pulgas no desenho. Essa experiência de autenticidade só é possível se aceitamos certas regras e valores que a acompanham. Autenticidade é um “jogo” social que evoca o *genius loci*, o gênio artístico, ou uma evidência específica (“um Picasso legítimo”). Apegamo-nos ao objeto (ou situação) autêntico, como se fosse uma prova de nossa própria existência. Ao mesmo tempo, esse apego está no cerne de qualquer exaltação e dependência sociopolítica. Faz com que acreditemos que não somos o único sujeito de nossas convicções porque um mestre ou uma obra-prima assim nos “disse”. Parafraseando Descartes: Sou dependente, logo, existo. No entanto, essa dependência é um jogo no universo da experiência estética, e desde que estejamos dispostos a aceitar o jogo, não vamos superar essa dependência. Vamos exaltar a canção, a imagem, a pessoa. Por que aceitamos o jogo? Porque, enquanto indivíduos, não desenhamos nosso próprio “storyboard” – nos termos de Beuys: *Lebenslauf/Werklauf* –, no qual escreveríamos nossos próprios jogos e *importamos* nossa autenticidade sobre o outro: Esta é a “arqui-prática” dos artistas, e é o núcleo do programa de Beuys: O princípio igualitário de que todo mundo é um artista significa na verdade propor que todo mundo assuma seu papel em um jogo e não se deixe levar pelo gesto autêntico, que leva à dependência, autoridade e opressão. Ao assegurar isso, a autenticidade de Beuys não é falsa; na verdade, o seu falso é autêntico. Em outras palavras: ele é um artista, e quer que respeitemos as mesmas regras do jogo que ele respeita quando afirma que todo mundo é um artista.

Buchloh é como alguém que condena um ator na vida real por suas ações enquanto personagem fictício e, surpreendentemente, ele se

engana da mesma maneira que Nietzsche – citado por ele –, que se enraiveceu com o fato de Richard Wagner ter-se vendido para as massas, chamando-o de ator e de decadente máximo. Mas Nietzsche, Buchloh etc. não estão isentos do comércio da atuação. Nietzsche é o decadente máximo, o ator máximo, reclamando sobre os métodos de outro decadente (Wagner). Mas, ao mesmo tempo, ele deve ter tido consciência da “realidade da atuação”, quer dizer, da forma política da ilusão. Beuys comanda: *Escolha suas próprias armas. Entre no nosso jogo, não se deixe enganar por mim. Mas não espere que eu não vá tentar enganá-lo. Afinal, não sou menos artista do que você...*

O objetivo do debate de Beuys é não assumir posições de maneira prematura. É necessário aceitar a ambiguidade em vez de solucioná-la. Essa é uma das lições a ser aprendidas com o fracasso político de Beuys que, eu alegaria, é uma parte integral de seu universo artístico – tenha ele querido isso ou não. Mas o que isso significa em relação aos debates atuais sobre arte e política, e a causa da emancipação global?

NOVA PRODUTIVIDADE

Em primeiro lugar, uma consequência é reconhecer que até mesmo o gesto político autêntico trabalha com trapaça. Não há dicotomia entre “populismo” – aqui, no sentido pejorativo de “enganar um povo de maneira estratégica” – e a *Realpolitik* –, quer dizer, um tipo de gesto liberal democrático pós-político que finge estar preocupado diretamente com as necessidades e demandas da população. Realistas políticos são atores por excelência, e utopistas não precisam de desculpas para a sua falta de “realismo”.

Em segundo lugar, precisamos aceitar que nossos motivos políticos e éticos mais nobres podem acarretar consequências cruéis. Este aspecto tem a ver com o argumento de Slavoj

Žižek em favor da reapropriação de “causas perdidas” por ação política. Ao examinar as falácias históricas do projeto revolucionário e de seus “efeitos colaterais” totalitaristas, Žižek argumenta que, particularmente no que diz respeito à crise ecológica global, é necessário repensar e reencenar o terror revolucionário nas linhas do lema “Tente de novo. Fracasse de novo. Fracasse de um jeito melhor” de Samuel Beckett. O problema de qualquer agenda “global” hoje é sua alegação de totalidade que, como tal, nunca pode ser sujeito de uma ação política. Qualquer estratégia “totalitarista” vai fracassar obrigatoriamente se não levar em conta os antagonismos inerentes a uma sociedade. Žižek nos incentiva a

É preciso conviver com a ambiguidade da arte, com sua estranheza ou “perfidia”, para revelar dimensões ocultas do processo político

experimentar, *apesar de tudo*, por mais desastrosas que as consequências possam ser. Apesar de sua posição de “terrorismo libertador” parecer o oposto exato do esotérico pacifista de Beuys, o “ato” intelectual de Žižek é bem semelhante: Ele realmente *quer* transmitir esse significado, mas esse *significado* simultaneamente reconhece seu *ato de dar significado*. Essa é uma das razões por que Žižek (e, em certa medida, Beuys também) desfruta de enorme apreciação mesmo entre pessoas que seriam as primeiras vítimas na vida real, caso suas manifestações políticas se tornassem realidade.

Em terceiro lugar, outra lição a ser tirada do debate é que o gesto artístico tem sua validade política – ainda que não em sentido modernista imediato. Em Adorno, a arte é um corretivo político. É um complemento importante da política (e vice-versa), porque suscita a consciência da forma política. Apenas por meio da arte somos capazes de compreender a extensão da política. De acordo com Saper (2001), a forma política “ilumina como práticas formais mudam as maneiras possíveis de compreender e encarar uma obra de arte” e, conseqüentemente, faz com

que tomemos consciência de “situações sociais que funcionam como parte de uma obra de arte ou poema (quer dizer, obras sociopoéticas)”. Nós não “despolitizamos” o político quando ponderamos a respeito de arte como política. Em vez de “uma definição estendida da arte”, quem sabe precisemos de uma definição estendida do político, talvez de acordo com as linhas de raciocínio da distinção de Jacques Rancière entre *arquipolítica*, *metapolítica* e *parapolítica*.

Ao recontextualizar as aspirações políticas de Beuys, meu objetivo era abordar algumas dimensões peculiares da percepção artística/política. Para compreender o que permite às sociedades florescerem ou desabarem, é necessário aprender a pensar tanto do

ponto de vista do artista quanto do estúdio. Esta é uma perspectiva produtiva que se perdeu e, acredito, precisa ser abordada mais uma vez. Precisamos convidar os artistas platonônicos, excluídos no passado, para se juntar ao projeto político e abrir os portões para os reis-filósofos dar um passeio fora de sua república. Mas isso não significa necessariamente que a arte se torna “política”. Em outras palavras, precisamos aprender a conviver com a ambiguidade da arte, com sua estranheza ou “perfidia”, para revelar dimensões ocultas do processo político.

Logo no início, colocamos a pergunta: Quais são as consequências da arte? Agora percebemos que *a arte já é a consequência*.

The Felt Revolution

Joseph Beuys and the aftermath—or: How everyone became an artist but forgot it really quickly

Zoran Terzic

[Art] means something like 'agility' or the 'ability to turn something to one's advantage', and artifex—i.e., 'artist'—means a 'trickster' above all.

VILEM FLUSSER

What are the consequences of works of art? What is their impact on society? To many people, these questions may not seem important in order to understand specific works. After all, is not in today's societies one of the most exclusive features of art precisely that it does not pretend to have a function and thus creates no 'real' consequences in this world? An artist graffiti on a gallery wall that says "Kill all the people in this room" will hardly turn visitors into serial killers—except serial killers who are interested in art. As Ad Reinhardt put it once: "Art is art. Everything else is everything else." You can leave it there and imagine a world of artists side by side with a world of non-artists, the world of everything else. This prospect may not be satisfying, however, if you are a non-artist. One of the revolutionary pre-tenes of modernism therefore has been to include all of the lifeworld (*Lebenswelt*) in one's concepts and thus include non-art in the world of art. This is the reason why, for example, a readymade like Duchamp's urinal (*Fountain*, 1917) came into being to occupy public attention, or why futurists, suprematists, and Bau-

haus launched aesthetic attempts to redesign the sociopolitical 'fabric' of society. If you claim all-inclusiveness in your work then the art that you propose does have a sociopolitical relevance, and cultural production bears political consequences.

It is not a stretch to argue from here that the intellectual climate where Joseph Beuys grew up artistically also was concerned fundamentally with the question of consequence. Particularly in a country where the failed Viennese artist and self-made *Gesamtkunstwerk*-politician Hitler founded a movement that would propel him to power and the world into disaster, the notion of political consequence was eminently in focus. "I am an artist, and not a politician." Hitler had emphasised publicly, which must have raised questions about the relationship between his artistic and his ideological leanings, notwithstanding the political consequences that followed from it. The postwar generation of German artists had to find responses to these questions, and since the 1970s, art critics have been arguing about whether Beuys was among those to have dealt convincingly with the historical challenge of Auschwitz and its political aftermath.

It is fair to say that Beuys primarily dealt with his own past: His biographical anecdote about the Tartar community, who supposedly saved his life after his warplane had been shot down, has become his personal founding myth, and his postwar career comes as its very consequence. This story and its symbols (warm/cold, life/death, felt, fat, etc.) are somewhat emblematic for the perception of Beuys until today but they are not exclusive. Everybody has a personal story to tell, particularly when related to war. This does not make you an artist. It is about the way you 'sell' this story to the audience. You have to sell it as a radically personal story that transcends the personal through its radicalness and thus reaches out to others. This both ultimately personal and universal approach is at the core of Beuys' sculptural theory and his teachings. As Beuys puts it, *Lebenslauf* (biography) and *Werklauf* (artistic production) converge in the universal liberated artist-individual, that is, Beuys' personal life becomes an integral part of his oeuvre, and his oeuvre becomes a sociopolitical topic. With this mission in mind, Beuys' has become a highly contested public figure by the beginning of the 1960s and throughout the 1970s and 1980s.

Put in perspective, however, Beuys' political impact is marginal compared to his artistic impact: if we think of personal mythology as an artistic motivation, the artist ego as a public strategy, installations & public art, political activism, institutionalisation of art practice, the engagement of the artist-intellectual, etc., all these aspects of current art production make a more or less explicit reference to Beuys. Not restricted to Germany, Beuys' artistic heritage finds repercussions in an eclectic selection of artists, from Rirkrit Tiravanija to Tomas Saraceno, from Keith Hennessey to Liam Gillick, from Jimmie Durham to Kim Jones, from

George Adeagbo to Anna Oppermann, from Jonathan Meese to Matthew Barney—not to mention many of his students who became influential artists themselves.

The situation is very different in regard to the content of Beuys' teachings and his political endeavour. It seems that, as soon as his art had been 'taken over' by politics proper, Beuys lost his impact. Even in the Green party that he cofounded, Beuys gained no significant influence. Contrary to Hitler, Beuys started as a successful artist to become an unsuccessful politician. This is the reason why many today neglect his sociopolitical theories and regard his texts as mere illustrations or explanations of his work—after all, his collectors may need good stories after they had spent huge amounts of money for a highly idiosyncratic work. Beuys' oeuvre is ideal to satisfy this need: if you do not commit personally to the content, his narratives are perfect complements to the artworks. It is esoteric, it is existential, it is mythological, it is political. Everyone can pick out what he/she likes. It is like

reading an adventurous best-selling novel while lying on a newly purchased sofa.

But then, imagine a novel that—after reading it—makes you throw away your sofa and makes you begin building sofas yourself. Or to put it differently: when we engage with artworks, we should not feel too comfortable—Nietzsche stated that he never trusts a thought while sitting. So, let us stand up and proceed with art analogous to the way Michel Foucault wanted his texts to be treated: as tools. However, art is a useless tool. Can we use a tool that is 'useless' by definition? Do we need to invent new functions/problems in order to justify this tool? Or do we accord to Adorno's notion that art's uselessness is precisely its social function? And what does

Everyone has a personal story to tell. This is not what makes someone an artist, but rather the way that tale is “sold” to the public

this mean for the political process in relation to the artistic process? Rather than listening to the successful artist, my approach is to listen to the unsuccessful politician Beuys in order to learn something about art and its consequences.

THE ART REVOLUTION

Beuys' time is not much different from our time: He speaks of financial and materialist domination, warfare, political and spiritual liberation, ecology, individual engagement, the role of the arts in the political process, global awareness, the inner transformation of society, etc. All of this sounds familiar, yet, Beuys' approach is peculiar. By the end of the 1960s, he has embraced himself as a kind of genuine messenger of the postwar generation in the name of a future society—similar to other German 1960s revolutionaries (Dutschke et al.). He used the term 'true opposition' for him and his followers, and he shared Rudolf Steiner's vision of a "heightened perception" that enables one to discover hidden layers of human existence. However, his esoteric approach polarised his contemporaries: Beuys opposes any materialism in political affairs. He is a spiritual Marx, and his 'revolution' is to be *felt* rather than *seen*. He condemns political oppression and strives for equality, but he regards the materialist attitude that dominates our thinking as one of the major obstacles for universal emancipation. However, he admits that historical materialism has contributed to the individualisation of society and thus had opened the gates for a liberation of the individual. But he regards materialism only as an intermediate step between individualisation and liberation. According to Beuys, the consciousness of the artist-individual will be the final step of this endeavour.

It is important to understand that an artist always speaks in the mode of 'I' even when he speaks about 'us' ("The Revolution is us."). There is no artistic 'us', art collectives or groups notwithstanding. In Beuys, this mode of 'I'—his life-work-totality—attaches to a universal and

revolutionary program that attempts to change society from within by the means of an extended vision of art. As Beuys puts it:

Only on condition of a radical widening of definitions will it be possible for art and activities related to art [to] provide evidence that art is now the only evolutionary-revolutionary power. Only art is capable of dismantling the repressive effects of a senile social system that continues to totter along the deadline: to dismantle in order to build 'A SOCIAL ORGANISM AS A WORK OF ART'.... EVERY HUMAN BEING IS AN ARTIST who—from his state of freedom—the position of freedom that he experiences at firsthand—learns to determine the other positions of the TOTAL ARTWORK OF THE FUTURE SOCIAL ORDER.

That everybody is an artist, that every human has specific innate capabilities and his/her potentials and actions form a social sculpture—a "social organism"—is fundamentally a German romanticist idea. To both, Romanticists and Beuys, the organic form of a society must be the goal of any aesthetics and politics, and to both, politics and art converge on the level of a higher consciousness that only an artist or philosopher is able to grasp. As Beuys puts it: "My art is politics of liberation." The artist is a liberator of the oppressed: in the case of Beuys, he is a social liberator; in the case of the romanticists, he is a cultural liberator. As a consequence, the romanticists are obsessed with folk poetry and cultural origin. Beuys differs here. He focusses on a future collective, not on a historical subject. As a matter of fact, Beuys is entirely a-historical and a-national.

Simultaneously, the style or 'texture' of his reasoning is deeply rooted in the German and Christian tradition. We may recollect a Fluxus event in 1964, during which he was hit in the face by a student and immediately after reached out for a little crucifix sculpture to evoke Jesus' martyrdom—in the name of art. Beuys' charis-

matic approach was homologous to a liberation theologian's: a dissident by 'nature', he wanted to convince everybody of the noble social cause he was fighting for and used Christian iconography throughout his career to prove it.

Everybody on the political Left at this time had a revolutionary vision about how to change society. The notion was: Every human is a revolutionary, and one only needs to find the right slogans to make everybody aware of it. Accordingly, Beuys frequently referenced Eugen Löbl's "revolution of terms" as a preferable alternative to any violent form of revolution, while also mentioning the relationship of evolution and revolution, introduced by the anthroposopher Wilhelm Schmundt.

In toto, Beuys' proto-political concept addressed a specific postwar sentiment in West Germany that found its expressions in various fields of society (from the Frankfurt school to the terrorist organisation RAF), thus trying to heal the German bad conscience in the aftermath of the Holocaust. This may be his peculiar way of 'dealing with the past'.

In an attempt to regain political control over German history retroactively, Beuys' 'felt revolution' surpasses the burdens of the past. In this context, Beuys' role as a shaman is a deliberately chosen *prehistoric* character that is as non-committing and ambiguous as it is persuasive. In order to make politically sense of it, however, we must look beyond his appearance.

In the following, I will therefore discuss a typical critique of Beuys and try to draw some conclusions from it that sublimate both Beuys and his opponents. My argument centres around the notion of political authenticity and its inherent im/possibility, which makes me read Beuys from within his perspective, but *against* both himself and his opponents.

EVERY ARTIST IS AN ARTIST

The tension between German historical reality and artistically justified universal claims is the reason why Beuys' political message remains

ambiguous until today. You can either extract an emancipatory and universal political program from it, or you could equally read a totalitarian concept into it: the individual's freedom depends on his/her participation in a kind of Wagnerian total art work, an abstract entity that could be a state or a state of being in which politics has been replaced by aesthetics, along the lines on which Walter Benjamin has analysed the communicative practice of fascism. As Beuys has put it: "I do not want to carry art into politics, but make politics into art." And indeed, critics like Benjamin Buchloh have depicted Beuys' oeuvre as a collateral consequence of German fascism:

In the work and public myth of Joseph Beuys, the German spirit of the postwar period finds its new identity by pardoning and reconciling itself prematurely with its own reminiscences of a responsibility for one of the most cruel and devastating forms of collective political madness that history has known. As much as Richard Wagner's work anticipated and celebrated these collective regressions into Germanic mythology and Teutonic stupor in the realm of music, before they became the actual reality and the nightmare that set out to destroy Europe..., it would be possible to see in Beuys's work the absurd aftermath of that nightmare, a grotesque coda acted out by a perfidious trickster.

Yet, Buchloh is making the mistake to emphasise the obvious and getting enraged by it. As Vilem Flusser has pointed out, all artists are tricksters, and Beuys is no exception. Theoretically since Plato and practically since the renaissance, artists have become masters in faking authenticity (faking 'nature', faking 'God'), this is their main strategy or motivation, and it would be naïve to take Beuys for granted in the sense of literally adopting the signification system that he proposes. He is a *trompe-l'œil* artist, he *resembles* a charismatic politician, and Buchloh misses the irony and the inherent gesture of failure in

Beuys. He misses Beuys' *hidden* art work, perhaps because he is more impressed with Beuys' messianic influence than the artist's followers are. I do share Buchloh's concern, but paradoxically, I find it necessary to accept the validity of the trickster in order to validate this concern! I want to argue that particularly the trickster—his 'perfidy'—is capable of expressing the authentic political act, because he is addressing its very political form.

The reason for this claim is that authenticity is not a self-evident concept, although its *content* is perceived as such. Imagine a drawing that is sold for \$10 at a flea market, and then imagine that this drawing turns out to be a work by Picasso. After discovering this, it is almost impossible to fall back to the first perception and see the cheap flea market object in the drawing. This experience of authenticity is only possible if we accept certain rules and values that accompany it. Authenticity is a social 'play' that evokes the *genius loci*, the artist genius, or a specific evidence ('a real Picasso'). We attach to the authentic object (or situation) as if it was a proof of our very own existence. Simultaneously, this attachment is at the core of any worship and sociopolitical dependency. It makes us believe that we are not the sole subject of our convictions because a master or a masterpiece have 'told' us so. To paraphrase Descartes: I am dependent, therefore I am. Yet, this dependency is a play in the realm of aesthetic experience, and as long as we are willing to accept the play we will not overcome this dependency. We will worship the song, the image, the person. Why do we accept the play? Because, as individuals, we have not set out our own 'storyboard'—in Beuys' terms: *Lebenslauf/Werklauf*—in which we would write our own plays and *impose* our authenticity on the other: This is the 'arch-practice' of artists, and it

It is important to learn to live with the ambiguity of art, with its strangeness or "perfidiousness", to reveal the hidden dimensions of the political process

is the core of Beuys' program: The egalitarian principle that everybody is an artist means actually to propose that everybody takes up his/her role in a play and does not fall for the authentic gesture, which leads to dependency, authority, and oppression. In assuring this, Beuys' authenticity is not fake, rather his fake is authentic. In other words: he is an artist, and he wants us to play by the same rules as he does, when he claims that everybody is an artist.

Buchloh is like someone who condemns an actor in real life for his actions as a fictitious character, and astonishingly he is misled in the same way as Nietzsche—whom he quotes—who raged about Richard Wagner's sell-out to the

masses, calling him an actor and the ultimate decadent. But Nietzsche, Buchloh, etc. are no exempts from the acting business. Nietzsche is the ultimate decadent, the ultimate actor, complaining about the methods of another decadent (Wagner). But simultaneously he must have been aware of the 'reality of acting', i.e., the political form of the illusion. Beuys tells

you: *Choose your own weapons. Play our game, do not let you be fooled by me. But do not expect me to not try to fool you. After all, I am no less of an artist than you are...*

The point in the Beuys debate is to not take sides prematurely. One should accept the ambiguity instead of resolving it. This is one of the lessons to learn from Beuys' political failure, which, I would claim, is an integral part of his artistic universe—whether he wanted it or not. But what does this mean in regard to current debates on art & politics and the cause of global emancipation?

NEW PRODUCTIVITY

Firstly, one consequence is to recognise that even the authentic political gesture works with

trickery. There is no dichotomy between ‘populism’—here in a negative sense of ‘strategically deceiving a people’—and *Realpolitik*—i.e., a kind of liberal democratic postpolitical gesture that pretends to be concerned straightforwardly with the needs and demands of the populous. Political realists are actors *par excellence*, and utopians do not need excuses for their lack of ‘realism’.

Secondly, we must accept that our noblest political and ethical motives may bear crude consequences. This aspect touches upon Slavoj Žižek’s argument for a reappropriation of “lost causes” for political action. By examining the historical fallacies of the revolutionary project and its totalitarian ‘fallouts’, Žižek argues that, particularly in regard to the global ecological crisis, we must rethink and restage revolutionary terror along Samuel Beckett’s motif “Try again. Fail again. Fail better.” The problem of any ‘global’ agenda today is its claim of totality that as such can never be a subject of political action. Any ‘totalist’ strategy must fail if it does not account for the antagonisms within a society. Žižek pushes us to try it *nevertheless*, no matter how disastrous the consequences may be. Although his position of ‘liberating terrorism’ seems to be the exact opposite of Beuys’ pacifist esoteric, Žižek’s intellectual ‘act’ is quite similar: He *means* it really, but this *meaning* simultaneously is acknowledging its *act of giving meaning*. This is one of the reasons why Žižek (and to some extent Beuys, too) enjoys an enormous appreciation even among people who would be the first real-life victims if his political manifestations were to become real.

Thirdly, another lesson to draw from the debate is that the artistic gesture has its political validity—albeit not in an immediate modernist

sense. With Adorno, art is a political corrective. It is an important complement of politics (and vice versa), because it raises the awareness of political form. Only through art we are capable of understanding the extent of the political. According to Saper (2001) political form “illuminates how formal practices change the possible ways of understanding and seeing an artwork”, and, conversely, it makes us aware of “social situations that function as part of an artwork or poem (that is, sociopoetic works)”. We do not ‘depoliticise’ the political when we reason about art-as-politics. Instead of an ‘extended definition of art’, we may need an extended definition of the political, perhaps along the lines of Jacques Rancière’s distinction of *archi-politics*, *meta-politics*, and *para-politics*.

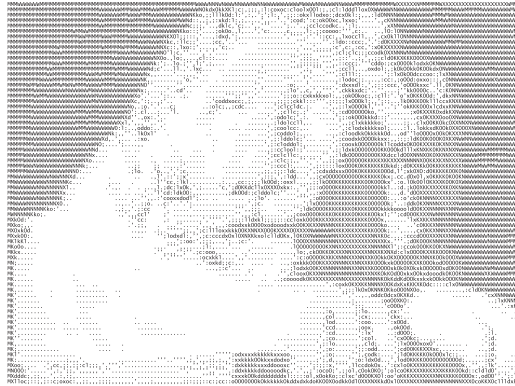
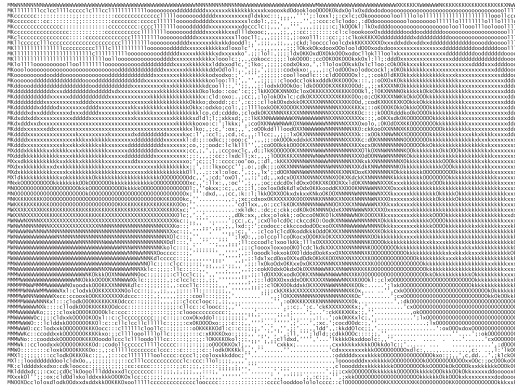
By recontextualising Beuys’ political aspirations my aim was to address some peculiar dimensions of artistic/political perception. In order to understand what allows societies to flourish or implode one needs to learn to think from both an artist’s and a scholar’s point of view. This is a productive perspective that has been lost and, I believe, needs to be approached once again. We need to invite the once excluded Platonic artists to rejoin the political project and open the gates for the philosopher-kings to take a walk outside their republic. But that does not necessarily mean that art becomes ‘political’. In other words, we must learn to live with the ambiguity of art, its uncanniness or ‘perfidy’ in order to reveal hidden dimensions of the political process.

In the very beginning we asked the question: What are the consequences of art? We realise now that *art is already the consequence*.

Estas ilustrações são fotografamas de Encouraçado Potemkin, de Sergei Eisenstein, transformados em sequências de caracteres pelo software jp2a

These illustrations are frames from Battleship Potemkin, by Sergei Eisenstein, transformed into sequences of characters using the program jp2a

jp2a.sourceforge.net



86 Feedback

Roberto Winter

O crescente desenvolvimento daquilo que hoje se conhece por genômica, o estudo do genoma dos organismos, lançou mão de uma série de simplificações para trazer para o debate público noções necessárias a esse desenvolvimento. Talvez a mais difundida seja a de que o DNA serviria como uma receita para a determinação unívoca dos seres vivos, ou seja, que, a partir de nada além do DNA, seria possível reconstruir o organismo do qual ele proveio. Chega a ser comum a ideia de que, por exemplo, poderíamos preservar espécies inteiras da extinção pela simples descrição (ou manutenção) de seus genomas, algo como uma biblioteca para gerações futuras.

Uma quantidade considerável de experimentos mostra que não é bem esse o caso e que, em geral, o genoma não é suficiente para reconstruir um determinado organismo. Em experiências com moscas de fruta, material genético de uma determinada espécie foi substituído em ovos de uma outra, mas, ao contrário do que se esperaria, eclodiram indivíduos que não eram semelhantes aos de nenhuma das duas espécies.¹ Uma analogia possível para o inacreditável resultado seria dizer que implantar DNA de avestruz num ovo de galinha resultaria em um ser que não pode ser identificado nem como um filhote de avestruz nem como um de galinha!

Esta frase é mentira.

Em meados de maio de 1901, ao considerar um complexo problema matemático, Bertrand Russell se confrontou pela primeira vez com uma difícilíssima contradição. Aquela altura, Russell estava envolvido na monumental tarefa de “criar bases sólidas” para a matemática, por meio do livro que publicaria anos depois, o *Principia Mathematica* (livro que, em última análise, abriu o caminho que levou à demonstração de que a tarefa não só era monumental, mas impossível).¹ Russell não sabia que sua contradição se tratava de um paradoxo, muito menos um que passaria a ser conhecido por seu nome, o Paradoxo de Russell.

Uma das formulações análogas simplificadas mais populares desse paradoxo é conhecida como Paradoxo do Barbeiro: em Sevilha há uma lei que diz que todos os homens devem sempre estar com suas barbas feitas e que obriga os barbeiros a fazer a barba de *todos* os homens que não se barbearem a si mesmos, mas a lei só permite que os barbeiros façam a barba dos homens que não se barbearem a si mesmos. Mas em Sevilha só há *um* barbeiro: ele faz a sua própria barba? Ele só faz sua barba se não a fizer. E não faz se fizer.

É notável na bibliografia recente da arte contemporânea o crescente interesse pela discussão sobre a situação da crítica de arte.¹ No extenso necrológio dito pós-moderno, parece que se prepara o terreno para a soma de um “fim da crítica” aos já declarados (e tão refutados) “fim da história”, “fim da arte”, “fim das utopias” e tantos outros “fins”.

Nas tentativas de gerar alguma reação a esse prospecto sombrio (e mórbido), a operação usual é colocar a própria crítica *sub judice*, e assim tentar encontrar nela mesma e por ela mesma os motivos de seu fracasso aparente.

No entanto, essa autorreflexividade da crítica acaba por gerar critérios que não encontram aplicação. São perfeitamente válidos, muitas vezes claros e bem enunciados, mas ninguém sabe exatamente “o que fazer com eles”.² Signos se amontoam sobre signos, e a distância crescente de um referencial causa uma imobilidade, que se tenta tratar com a produção de ainda mais signos, e assim sucessivamente.

Nessas tentativas, muitas vezes se supõe implicitamente que as relações existentes (ou que talvez tenham existido) entre crítica de arte e a arte propriamente dita foram superadas. Assim, a complexidade

O fenômeno conhecido como *fenocópia* é ainda mais intrigante. Ocorre quando um mesmo genoma produz organismos diferentes do resultado esperado, em função apenas de variações em condições do ambiente. Os coelhos do Himalaia, por exemplo, quando criados em temperaturas moderadas, tornam-se indistinguíveis de coelhos de outra espécie (a não ser pela comparação direta dos seus genomas). Outro exemplo são novamente as moscas de frutas que, dependendo da dieta recebida durante a fase larval, apresentam características que só são encontradas em exemplares da mesma espécie que têm genoma mutante.²

Já no século 19, Gregor Mendel, um dos precursores da genética moderna, arriscava que pelo menos algumas características de alguns seres vivos deveriam ser atribuídas a fatores hereditários, algum tipo de informação que deveria estar contida nos organismos. Hoje sabemos que toda a informação genética de todos os seres vivos está codificada em sequências de nucleotídeos de ácidos nucleicos presentes nas suas células (sequências conhecidas como DNA e RNA). Atentar para o fato de que há algum tipo de código (chamado código genético) por meio do qual a informação genética está codificada nas moléculas de DNA e RNA ajuda a entender a irreduzibilidade de sua existência – ou seja, o quão inseparáveis eles são de uma série de outros

Quando começou a pensar no problema (que na formulação de Russell era muito mais complicado do que o do barbeiro), Russell imaginou que poderia resolver a contradição muito facilmente, que deveria haver algum erro trivial em seu pensamento. Mas, gradualmente, ele se deu conta de que não era esse o caso. Logo percebeu que havia uma afinidade entre sua ‘contradição’ e outras já descobertas, como o paradoxo formulado por Eubúlides de Mileto no século 4^o a.C., no qual Epimênides de Creta diz que todos os cretenses são mentirosos.

Desfazer a contradição provou-se um desafio tão grande que, ao final de 1901, Russell já havia desistido de persegui-lo. Foi só nos verões de 1903 e 1904 que ele voltou à tarefa: todas as manhãs, sentava-se frente a uma folha em branco e tentava durante todo o dia, com uma breve pausa para o almoço, resolver o problema; apenas para terminar o dia com a folha ainda em branco. Russell começava a ficar com a impressão de que o resto de sua vida seria consumida olhando uma folha de papel em branco. E se irritava com a aparente trivialidade da contradição e com o tempo gasto com algo que lhe parecia não merecer tanta atenção, mas mesmo assim não conseguia achar uma solução.²

da interdependência característica e determinante – se não necessária – dessa relação é descartada. As partes se separam e são separadas como se autonomamente pudessem garantir o todo (ou, pelo menos, suas respectivas inteligibilidades e razões de ser).

De qualquer modo, talvez pelo ensimesmamento da crítica, detecta-se que a perda da capacidade de propor critérios e a impossibilidade de permitir a criação de julgamentos levaram à proeminência de pelo menos três modos despolitizantes de interação não só da crítica com a arte, mas também dos sujeitos entre si e com o mundo.

O primeiro modo pode ser classificado genericamente como *ignorar*. Tendo em vista a potência do pensamento publicitário, já não parece existir escapatória da máxima “falem mal, mas falem de mim”, que pode servir como emblema do *ignorar*. É a partir desse mote que é possível determinar por que o *ignorar* é entendido como a reação mais criticamente negativa (ou ‘eficaz’) que se pode assumir, ou seja, que implica que criticar resume-se a simplesmente não mencionar, não falar nada a respeito, fingir que não existe, não emitir absolutamente nenhuma opinião (pública), relegar ao silêncio. Pode ainda ser associado com a generalizada

elementos –, bastando traçar uma breve analogia com o funcionamento dos programas de computador.

Os programas que executamos em nossos computadores também são escritos em “códigos”, as linguagens de programação. Essas linguagens são utilizadas pelos programadores para construir os chamados códigos-fonte dos programas, ou seja, a sequência de instruções que pode levar ao resultado desejado, o funcionamento do programa. Uma vez que o código-fonte foi escrito numa determinada linguagem, ele passa por um processo conhecido como compilação para resultar num programa, que só então pode ser executado pelo computador. Ora, fica claro que manter apenas o código-fonte é insuficiente para garantir a existência de algo que funcione exatamente como o programa que ele descreve. Em primeiro lugar, é necessário manter também as ferramentas que sejam capazes de transformar o código-fonte em programa (os compiladores). Além disso, é necessário manter computadores que possam executar corretamente o programa gerado. Se seguirmos essa linha de raciocínio, veremos que muitos outros elementos podem ser adicionados à lista, desde o conhecimento de um modo de iniciar o programa até a eletricidade com a qual funciona o computador no qual ele é executado. É claro que, como toda analogia, essa última tem

Como se trata de um paradoxo, não existe uma solução possível. É claro que podemos apelar para subterfúgios e sugerir que o barbeiro poderia ter sua barba feita, por exemplo, por sua mulher, ou que esse barbeiro não existe, ou não pode existir, ou até que essa história sobre Sevilha não é real. A última opção nos serve, até porque é mesmo verdade, a anedota sobre Sevilha de fato é fictícia, já que foi criada apenas para ilustrar o paradoxo, mas infelizmente não é esse o caso com o problema original de Russell, que é tão real quanto a frase que abre esta seção.

Entre todas as tentativas de “resolver” o paradoxo proposto por Russell, a mais instigante é a última proposição do *Tractatus Logico-Philosophicus* escrito por Ludwig Wittgenstein praticamente ainda nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial e publicado em 1919, ele diz:

“7. Sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar.”³

Logo após conhecê-lo em 1911, Russell imaginou que Wittgenstein seria seu sucessor, a pessoa que levaria adiante os problemas filosóficos que ele mesmo já estava cansado de perseguir. Além de ter sido seu professor, Russell foi membro da banca de defesa para obtenção do título de doutor na Universidade

(e um pouco inexplicável quando analisada friamente, a menos que se invoque a questionável lógica da produtividade) “falta de tempo” a que se costuma recorrer como justificativa para *ignorar*. Nessa mesma chave, um modo mais agressivo de *ignorar* é o que se acopla com a “falta de tempo”, e rotula como “chato” ou “enfadonho” aquilo que só pode, nesse entendimento, ser uma “perda de tempo”. *Ignorar* também é uma maneira de não encarar, não enfrentar, não se colocar diante. Por isso, *ignorar* ocorre de modo ainda mais potente, ainda que talvez não à primeira vista, quando há total falta de posicionamento, a completa indefinição ou impossibilidade de acessar uma postura. Em geral motivada pela procura por evitar deparar-se com algo (problemático), escolhe-se impossibilitar esse confronto: “depois falamos”, “amanhã respondo”, “agora estou ocupado”, e assim por diante. Por vezes, tudo ocorre como se não houvesse problema, mas na medida em que decisões são tomadas, nota-se implicitamente que se tratava de uma estratégia deliberada para “evitar desgastes” (e, claro, a “perda de tempo”). O segundo modo também é bastante agressivo, mas já no sentido verdadeiramente bélico, pois nele toma-se como partido para a ação a hostilização propriamente. Isso é dizer que o confronto não é evitado como tal, mas sim encaminhado para uma luta, um combate,

defeitos, mas ajuda a dar uma ideia do quão grosseiramente simplificador é acreditar que manter somente um genoma é garantia de que se possa reconstruir exatamente o ser do qual ele proveio.³

Dentro das células vivas, a interação entre proteínas e ácidos nucleicos estimula mutuamente a produção de ambos. As proteínas são produzidas a partir da expressão genética, isto é, a tradução de sequências de nucleotídeos de RNA pelo ribossomo em sequências lineares de aminoácidos que, então, são colocadas em formatos específicos num processo chamado conformação. A conformação é a estruturação de um polímero orgânico linear em uma proteína propriamente dita, com uma determinada forma que lhe confere um determinado funcionamento químico. Uma mesma sequência de aminoácidos pode dar origem a duas proteínas diferentes, dependendo de como acontece o processo de conformação, que pode ocorrer espontaneamente ou ser determinado por fatores externos, como, por exemplo, temperatura, radiação ou a presença de outras proteínas catalisadoras (as enzimas).

As proteínas geradas podem ter um papel estrutural, conferindo sustentação a uma estrutura celular. Ou servir como eficientes máquinas químicas, catalisadoras de algumas reações dentro da célula (como as enzi-

de Cambridge em 1929, para a qual Wittgenstein apresentou o próprio *Tractatus*. Russell era um grande admirador de Wittgenstein, chegando até a considerá-lo um “verdadeiro gênio”, mas quando sua tese de doutorado foi aprovada, ele comentou que sabia que os examinadores nunca entenderiam o livro. Era um desentendimento que já vinha desde a publicação da versão inglesa do livro em 1922, cuja introdução escrita por Russell não era vista com bons olhos por Wittgenstein, mas que, ao contrário, foi muito bem recebida pelos editores que publicariam o livro (que só se comprometeram a fazê-lo após Russell ter garantido que escreveria tal introdução).⁴

Essa reação adversa é similar à que Wittgenstein teve em relação ao modo como os membros do Círculo de Viena se apropriaram somente das proposições iniciais de seu livro para direcionar as doutrinas do Positivismo Lógico: justificaram descartar as proposições finais por serem “confusas”, o que Wittgenstein tacharia de completa incapacidade de “entender as últimas frases e, portanto, a concepção fundamental de todo o livro”, conforme comenta numa carta enviada a Moritz Schlick em agosto de 1932.⁵ É justamente numa dessas proposições finais, mais exatamente na penúltima, que se encontra

um choque, uma briga; designaremos esse modo *conflito*. É curioso notar que esse procedimento mostra similaridades com o primeiro, já que costuma ocorrer de forma que o assunto original se dissolve à medida que crescem as hostilidades envolvidas, o que não se pode separar de uma estratégia implícita, ou seja, a dissolução como suposta forma de superar o confronto inicial. Esse modo se manifesta, por exemplo, sob a denominação de “polêmica”, que tanto tem conferido à mídia e à crítica cultural jornalística sua visibilidade (e, claro, seu tão desejado rendimento), levando a que seja ativamente desejada por alguns escritores (o objetivo torna-se, de antemão, a produção da “polêmica”, por mais artificial que possa ser). Sob essa ótica, “a polêmica” é então uma forma de transformar uma determinada interação, que poderia ocorrer no plano do confronto de ideias, em uma briga pública onde argumentos se embaralham, novamente perdem sua origem e, não raro, voltam-se para aspectos privados dos envolvidos. Outra vez, é notável a conexão com o modo anterior, mas aqui na medida em que “a polêmica” pode ser desejável aos envolvidos ao conferir-lhes visibilidade (daí a impressão de ‘maior eficácia’ do modo *ignorar* perante o *conflito*).

O terceiro modo, se é que a essa altura ainda possamos assinalar uma distinção tão clara entre eles, é o

mas mencionadas acima). E algumas outras podem ainda servir como algum tipo de sinalizador, permitindo que as células se comuniquem ao realizarem o transporte (envio e recebimento) e representação de informações (mensagens) que induzem reações nas células, mudanças no seu funcionamento. Essas mensagens podem circular não só entre as células, mas também dentro delas. Por meio dessas mensagens internas, uma determinada proteína pode, entre outras coisas, sinalizar a duplicação de uma porção de DNA (ou todo ele) e regular a expressão de determinadas sequências de DNA, levando assim à produção de uma segunda proteína (que pode sinalizar a produção ou conformação de uma terceira, num processo em cascata que até pode ser interrompido pela eventual sintetização de uma proteína que inibe a produção da primeira e termina o processo).⁴

O que é realmente fascinante nas interações entre as proteínas e os ácidos nucleicos é que seus funcionamentos básicos independentes são relativamente simples, mas é só em decorrência dos modos que se relacionam – se comunicando e determinando entre si – que levam ao aparecimento de atividades, respostas e comportamentos incrivelmente complexos, que garantem mutuamente sua manutenção e existência.

Reduções da compreensão da complexidade do funcionamento dos sistemas biológicos introduzem

a afirmação de que as elucidações do livro servem a quem as entender apenas como degraus de uma escada que, após ter sido escalada, deve ser jogada fora.⁶

No prefácio do *Tractatus*, Wittgenstein afirma que o livro trata de problemas filosóficos e que “a formulação desses problemas repousa sobre o mau entendimento da lógica de nossa linguagem”. Ao longo do livro (e principalmente das muitas interpretações a que foi submetido) torna-se mais e mais complexa a tarefa de extrair um sentido único, uma leitura coesa ou consensual das proposições. De qualquer forma, o que importa aqui é a possibilidade de ler em Wittgenstein a oposição à insistência em usar uma linguagem para tratar de algo que ela não pode tratar, ou que ela não foi concebida para tratar – a começar por tratar dela mesma.

Assim, o Paradoxo de Russell só se torna um problema pelo “mau uso” que Russell faz da linguagem que estuda; ao virá-la sobre ela mesma, ele cria o seu próprio problema, e mais, limitado por essa linguagem (sua formulação), ele não tem alternativa senão calar-se (o que é o mesmo que admitir que seu problema é um paradoxo). E mais, o problema se resolve com a compreensão de

mais sutil e também maquiavélico dos três e ocorre simplesmente por meio da *incorporação* irrestrita, acrítica. Na maneira como se entende hoje, trata-se de “tolerar” qualquer coisa, é o vale-tudo. Não só se permite tudo, mas cobra-se que se permita a igual validade de tudo (pelo menos explicitamente).³ É uma atitude que pode ser facilmente associada com a classificação de algo como “interessante” e nada mais, sendo esse o adjetivo característico da (suposta) neutralidade crítica. Mais uma vez há conexões com os dois primeiros modos: é impossível *incorporar* tudo sem *ignorar* algo, mesmo que num ato involuntário de coerência; só é possível aceitar quaisquer coisas se o sentido essencial de cada uma delas for dissolvido e, por vezes, a atenção se deslocar para um desentendimento pessoal, um *conflito*, uma briga (afinal, como vimos, “a polêmica” confere visibilidade e assim também *incorpora*). É importante notar naquele que *incorpora* a sua própria recusa a uma posição (que certamente dificultaria a *incorporação* generalizada), mas que nem sempre isso é sinal de que ela não exista, mas sim que ela não se explicita ou não pode se explicitar. O *incorporador* é amorfo, indefinível, sem identidade ou sem projeto; por isso é capaz de aceitar para si qualquer definição, *incorporar* qualquer forma, qualquer identidade ou projeto, sem correr o risco de criar antagonismos. Essa *incorporação* generalizada

uma hierarquização que não condiz com a dificuldade e rigor necessários para a descrição de processos vitais. O genoma, por exemplo, não pode ser desconectado de uma vasta gama de elementos cujo funcionamento ele determina (e determinam-no), e por isso não pode ser inequivocamente classificado quanto à importância perante esses elementos.⁵ A própria biologia e seus modos de estudo e compreensão se viram obrigados a uma reestruturação/adaptação a essa realidade para seguir o projeto de tentativa de compreensão e descrição dos organismos. O início da década de 1990 viu a emergência de uma nova área, a *biologia de sistemas*, que cresceu e ganhou importância nos últimos anos justamente por pretender uma visão holística dos sistemas biológicos, por meio da qual é capaz de apresentar descrições mais completas e permitir a obtenção de novos e importantes resultados.⁶

Assim, percebe-se que a realidade natural quase que se opõe a uma tendência reducionista e hierarquizante segundo a qual a coleção de descrições autônomas de partes prescindiria a existência do todo como tal. Em alguma medida, é como se a própria realidade não permitisse a possibilidade de entendermos a descrição de algo como substituto da coisa mesma separada dessa realidade.

que basta enunciá-lo e, por meio dessa enunciação, perceber que não é um problema (ainda que se torne um).

1. Sobre qual era a tarefa e como os três volumes do *Principia Mathematica*, que Russell escreveu com Alfred North Whitehead, possibilitaram os resultados obtidos por Kurt Gödel, ver a explicação desses resultados em Ernest Nagel e James R. Newman, *A prova de Gödel* (São Paulo: Editora Perspectiva, 2001). Para uma introdução ao problema do reducionismo na matemática, ver os dois primeiros parágrafos – ainda que eles levem seu autor a conclusões duvidosas – do ensaio de Freeman Dyson, “The Scientist as Rebel,” *The American Mathematical Monthly*, vol. 103, no. 9, 1996, pp. 800–805.

2. Um breve histórico do Paradoxo de Russell, formulações análogas alternativas e uma vasta seleção de outros paradoxos encontram-se em Patrick Hughes e George Brecht, *Vicious Circles and Infinity – An Anthology of Paradoxes* (Grã-Bretanha: Penguin, 1979). Um histórico mais detalhado e técnico está em <http://plato.stanford.edu/entries/russell-paradox/> (em inglês) e nas referências que cita.

3. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, tradução, notas e ensaio introdutório de Luiz Henrique L. Santos, introdução de Bertrand Russell (São Paulo: Edusp, 2001).

4. A relação de Russell e Wittgenstein é tratada com detalhes em Nicholas Griffin (ed.), *The Cambridge Companion to Bertrand Russell* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). E também, ainda que panoramicamente, em http://en.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Wittgenstein (em inglês).

5. Sobre a recepção do Círculo de Viena ao livro de Wittgenstein e à carta citada, ver a discussão e referências mencionadas em Roger Foster, *Adorno – The Recovery of Experience* (Nova York: State University of New York Press, 2007), p. 35.

pode ser ligada a compreensões paradoxais de algumas categorias de atividades socioeconômicas contemporâneas. Um exemplo seria a condição de individualidade massificada que experienciamos ao desempenhar simultaneamente os papéis de consumidores e produtores (quando consumir é uma forma de produzir e vice-versa); uma experiência levada às consequências mais drásticas pelas redes sociais na internet, onde cada um dos usuários se percebe e é percebido como único, mas ao mesmo tempo todos atuam como uma grande massa indistinta sob a mesma estrutura supostamente invisível; todos mostrados diferentes entre si, mas das mesmas formas, todos “igualmente diferentes”. Outro exemplo é a noção trivial de liberdade, que se refere muito mais à possibilidade objetiva e dada de “se fazer qualquer coisa” (ou melhor, “ter qualquer coisa”), em vez da manutenção da tentativa de garantir que se dê de um modo inteligível o exercício daquilo que se concebe de modo subjetivo que se quer exercer. Assim, é como se as entidades sociais fossem descategorias, igualadas para que não exista nem mesmo a possibilidade semântica de hostilização ou (pior!) embate de ideias divergentes – daí o incômodo causado pela tirania do “politicamente correto”, mais uma manifestação de tentativas de *incorporar*, que opera nas próprias bases da comunicação.

É apenas com as participações e interações extremamente complexas e interdependentes de proteínas, fatores do meio, DNA e RNA que, num contínuo processo de retroalimentação, se mantém a organização celular, a vida.

1. Como exemplo sugere-se a descrição de uma dessas experiências que se encontra no artigo P. Santamaria, “Transplantation of Nuclei between Eggs of Different Species of *Drosophila*”, *Wilhelm Roux's Arch. Dev. Biol.* 178, 1975, pp. 89–98.
2. Para uma introdução à fenocópia, ver a discussão apresentada em <http://8e.devbio.com/article.php?id=213> (em inglês).
3. Mesmo sendo uma analogia com falhas, um fato concreto é adequado a este contexto: a grande dificuldade de preservação da arte eletrônica, relatada em Augusto Paim, “Um lugar para as velhas novas mídias”, em *Continuum*, março–abril 2009 (São Paulo: Itaú Cultural, 2009). Disponível em http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=857.
4. Uma explicação detalhada dos processos celulares encontra-se em Bruce Alberts et al., *Molecular Biology of the Cell* (Nova York: Garland Science, 1994).
5. Esse e outros problemas correlatos são abordados com mais profundidade em Richard Lewontin, *The Triple Helix: Gene, Organism, and Environment* (Londres: Harvard University Press, 2000).
6. Ver, por exemplo, a descrição resumida do que se entende por *biologia de sistemas* em http://www.systemsbiology.org/Intro_to_ISB_and_Systems_Biology/Systems_Biology_-_the_21st_Century_Science (em inglês).

6. Discussões sobre essa passagem podem ser encontradas em diferentes referências, como em Nikolay Milkov, “The Method of the Tractatus”, em *Pre-Proceedings of the 26th International Wittgenstein Symposium*. Austrian Ludwig Wittgenstein Society, Kirchberg am Wechsel, 2003, pp. 239–241, que problematiza as posições expostas em J. Conant, “The Method of the Tractatus”, em Erich H. Reck (ed.), *From Frege to Wittgenstein: Perspectives on Early Analytic Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 2002), pp. 374–462.

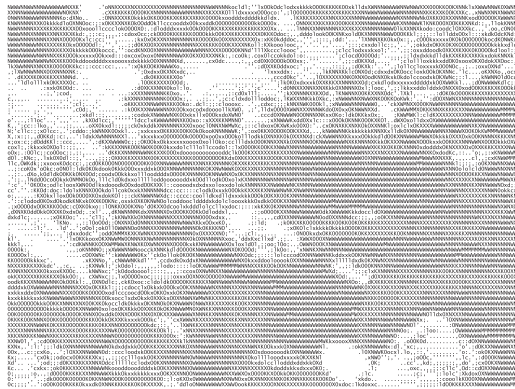
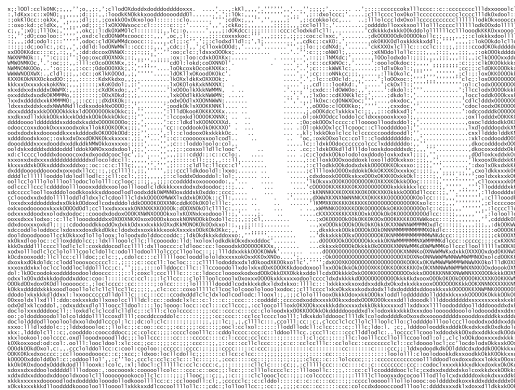
Agora, não cabe aqui buscar uma genealogia desses três modos de interação. Ainda assim, mais do que (e por meio de) uma tipologia deles, coloca-se uma reflexão sobre o papel da autocrítica na determinação da crítica de arte como tal. Quais reduções, hierarquizações e contradições estão implicadas nos procedimentos autorreferentes característicos dessas autoavaliações? De que modo esses processos de *feedback* realmente *retroalimentam* a crítica de arte, inclusive para a constituição dela? Ou ainda: como operam os enunciados autocríticos no (re)desenho das relações – uns com os outros e em si mesmos – de campos como crítica, arte, inteligibilidade, subjetividade e assim por diante?

1. Ver a introdução e referências em Michael Schreyach, “The Recovery of Criticism”, em James Elkins e Michael Newman (eds.), *The State of Art Criticism* (Nova York: Routledge, 2008).
2. Conforme colocado em Mark Bauerlein, “A Commentary on the First Roundtable”, em Elkins, op. cit.
3. Algumas conexões entre tolerância, “vale-tudo” e incorporação acrítica e apolítica são exploradas por Slavoj Žižek na palestra “Fear Thy Neighbour as Thyself: Antinomies of Tolerant Reason”, proferida no The Institute for Human Sciences at Boston University em 26 de novembro de 2007, cujo registro em vídeo está disponível em <http://www.bu.edu/buniverse/buniverse1/?id=141> (em inglês) e também em <http://www.youtube.com/watch?v=K5WNcRoCXCM> (em inglês).

Estas ilustrações são fotogramas de A greve, de Sergei Eisenstein, transformados em seqüências de caracteres pelo software jpza

These are frames from Strike, by Sergei Eisenstein, transformed into sequences of characters using the program jpza

jpza.sourceforge.net



Feedback

Roberto Winter

The growing development of what came to be known as genomics, the study of organisms' genomes, has brought to the public debate simplifications of notions necessary to this very development. The most widespread is probably the idea that DNA could serve as a recipe to completely determine living beings, in other words, that from nothing more than DNA, it would be possible to reconstruct the organism from which it came. It is not uncommon to find people who believe, for instance, that it would be possible to save entire species from extinction by the mere description (or maintenance) of their genomes, in the manner of a library for future generations.

A considerable amount of experiments show that this is not exactly the case and that, in general, the genome is not enough to rebuild a certain organism. In experiments with fruit flies, genetic material from a certain species was replaced into eggs of another, but, contrary to expectation, what hatched was not like either of those species.¹ A possible analogy for the amazing result would be saying that an ostrich's DNA when implanted into a chicken egg would cause it to hatch something that can't be identified either as a chicken or an ostrich.

This sentence is false.

Around May 1901, upon considering a complex mathematical problem, Bertrand Russell confronted a puzzling contradiction for the first time. At that point, Russell was involved in the monumental task of "making solid grounds" for mathematics with the book he would publish years later, *Principia Mathematica* (a book which ultimately paved the way that led to the demonstration that the task was not only monumental, it was downright impossible).¹ Russell was not aware that his contradiction was in fact a paradox, much less that it would end up being associated with his name: Russell's Paradox.

One of the most popular simplified analogous formulations of the paradox is known as the Barber Paradox: in the city of Seville there is a law stating that all men must always be fully shaved and obliging barbers to shave *all* men who don't shave themselves, but the law *only* allows barbers to shave men who don't shave themselves. But Seville has only *one* barber: does the barber shave himself? If he does, then he doesn't. And if he doesn't, he does.

In the recent discussions about contemporary art, the growing interest in evaluating the condition of art criticism is remarkable.¹ In the extensive (so-called) postmodern necrology, it is as if the addition of an "end of criticism" is on its way to joining the abundantly declared (and refuted) "end of history," "end of art," "end of utopia," and so many other "endings."

The many attempts at generating some sort of reaction to this dark (and morbid) prospect are usually led by putting criticism itself *sub judice*, so as to try to find in itself and by itself the reasons for its seeming failure.

Still, this self-reflexivity of criticism ends up generating criteria whose application is nowhere to be found. They are perfectly valid, most of the time they are clear and well stated, but no one knows exactly "what to do with them".² Signs pile up over signs, and the growing distance to a proper reference causes immobility, and attempts at dealing with it lead to the production of even more signs, and so on.

In these attempts, it is not unusual to find implicit suppositions that the existing relations (or those that might have existed) between art criticism and art itself have already been overcome. Therefore, the complexity of the characteristic and determining—if not necessary—interdependence of this relation

The phenomenon known as *phenocopy* is even more intriguing. It occurs when the same genome produces different organisms simply because of variations on environmental conditions. Himalayan rabbits, for example, become indistinguishable from rabbits of another species when raised in moderate temperatures (unless if their genomes are directly compared). Fruit flies provide, again, another example: depending on their larval phase diet some species show characteristics only found on mutant individuals from another species.²

Already in the 19th century, Gregor Mendel, a forerunner of modern genetics, conjectured that at least some characteristics of some living beings should be attributed to hereditary factors, to some sort of genetic information that should be stored in the organisms. Today it is known that the entire genetic information of all living beings is codified in nucleic acids nucleotide sequences found in their cells (sequences known as DNA and RNA). Drawing attention to the fact that there is some sort of code (known as genetic code) through which the genetic information is codified in the DNA and RNA molecules helps understanding the irreducibility of their existences—that is, how inseparable they

When Russell began considering his problem (which was much more complex than the barber's), he thought at first that it could be easily overcome, that there was probably some trivial error in his reasoning. But little by little he realized that was not the case. He soon noticed an affinity between his 'contradiction' and some discovered before it, such as the paradox formulated by Eubulides of Miletus in the 4th century BC, in which Epimenides the Cretan says that all Cretans are liars.

Overcoming the contradiction became such a great challenge that, by the end of 1901, Russell had already given it up. It was only in the summers of 1903 and 1904 that he went back to the task: every morning he would sit in front of a blank sheet of paper and tried to solve the problem as the day went by, briefly pausing for lunch; only to come to the end of the day with the sheet still empty. Russell was starting to get the impression that he would spend the rest of his life staring at that blank sheet of paper. He was especially annoyed by the seeming triviality of the contradiction, and that his time was spent considering something that shouldn't deserve serious attention, but still he couldn't find a reasonable solution to his problem.²

is discarded. Parts are separated and separate themselves as if they could guarantee the whole autonomously (or, at least, their own intelligibilities and reasons for existence).

In any case, maybe because of criticism's self-involvement, it is noticeable that the loss of the capacity to propose criteria and the impossibility of creating judgments led to the emergence of at least three unpoliticizing modes of interaction not only of criticism with art, but also of subjects among themselves and with the world at large.

The first mode can be generically classified as *ignoring*. Having seen the power of the reasoning that drives advertisement, there doesn't seem to exist an escape from the saying "All publicity is good publicity" (which is equivalent to saying that "it doesn't matter what you speak of, as long as it is about *me*"), which can serve as motto for *ignoring*. It is from this maxim that one can determine why *ignoring* is understood as the most critically negative (or "effective") reaction adoptable, implying that criticizing is reduced to simply not mentioning, not saying anything, pretending that something doesn't exist, not issuing any (public) statement about something, casting it into silence. This could be associated with the general "lack of

are from a series of other elements—, in which case it can be useful to establish a brief analogy with how computer programs work.

The programs we execute in our computers are also written in “codes,” programming languages. These languages are used by programmers to build the programs’ so-called source codes, that is, the sequence of instructions that can lead to the desired result, or how the program works. Once the source code has been written in a certain language, it goes through a process known as compilation, resulting in a proper program, which can only then be executed by a computer. It should now be very evident that keeping nothing but a source code is not enough to guarantee the existence of something that works exactly like the program it describes. First of all, it would be necessary to have, in addition, the tools capable of turning this source code into a program (the compiler). Moreover, it would be necessary to have computers capable of executing the compiled program correctly. If we were to follow this line of thought, we would quickly realize the profusion of other elements that could be added to the list, from the knowledge of how to start the program, up to the electricity used by the computer in which it is

Since it is a paradox there is no possible solution. Of course we can resort to some tricks, such as suggesting that the barber could, for example, ask his wife to shave him; or that such a barber doesn’t exist, or can’t exist; or even that this tale about Seville is not real. This last option would suit us well, precisely because it is true, the tale about Seville is indeed a fiction, it was created only to illustrate the paradox, but, unfortunately, this is not the case with Russell’s original problem, as real as the sentence that opens this section.

Among the many attempts at “solving” the paradox put forth by Russell, the most compelling is the last proposition in the book *Tractatus Logico-Philosophicus* written by Ludwig Wittgenstein almost while still in the trenches of World War I and published in 1919, it reads:

“7. Whereof one cannot speak, thereof one must be silent.”³

Soon after meeting him in 1911, Russell imagined that Wittgenstein would be his successor, the person who would carry on the philosophical studies that Russell himself began to get tired of pursuing. In addition to having been his teacher, Russell was one of the examiners of Wittgenstein’s doctoral thesis at

time” (which is somewhat inexplicable, unless if analyzed under the questionable logics of productivity), a popular excuse to justify *ignoring*. In this same sense, a more aggressive mode of *ignoring* is the one that couples with the “lack of time” and labels as “boring” or “tedious” something that can only, by this understanding, be a “waste of time.” *Ignoring* is also a way of not facing, not standing up to, not being in front of, not considering. That is why *ignoring* can be more powerful, even if not at first sight, when there is complete lack of stance, the total uncertainty about—or impossibility of finding out—where one stands. Motivated by trying to avoid confronting something (problematic) one chooses, in general, to make the confrontation impossible: “we can talk later,” “I’ll answer tomorrow,” “now I’m busy,” and so on. Sometimes it is as if things are happening without problems, but as decisions are made, one can notice implicitly that the agenda was set for a deliberate strategy to “avoid trouble” (and, of course, any “waste of time”). The second mode is also aggressive, but here in the properly belligerent sense of the word, since the stance assumed for action is completely hostile. That is to say that confrontation is not exactly avoided as such, instead it is steered towards a struggle, a combat, a shock, a fight; we shall name this mode *conflict*. It is worthwhile no-

executed. Of course that this last analogy—as in any analogy—has flaws, nonetheless it helps providing a rough idea of how grossly simplifying it is to believe that keeping just a genome guarantees the exact reconstruction of the organism from which it came from.³

Within living cells, the interaction between proteins and nucleic acids mutually stimulates the production of both. Proteins are produced by means of genetic expression, that is, the translation, by the ribosomes, of RNA nucleotide sequences into linear amino acids sequences that then assume specific shapes in a process called conformation. Conformation is the structuring of a linear organic polymer into a proper protein, with a certain shape that grants it a specific chemical functioning. Two identical sequences of amino acids can end up as two different proteins depending on how the conformation process takes place, either spontaneously or determined by external factors, such as temperature, radiation, or the presence of other catalyzing proteins (enzymes).

The proteins produced can assume different roles. Some may play a structural role, supporting a cellular structure; others serve as efficient chemical machines, catalyzing some reactions inside the cell

the Cambridge University in 1929, which was the *Tractatus* itself. Russell greatly admired Wittgenstein, even going to the extreme of considering him a “true genius,” but on the occasion of the thesis’ approval, Wittgenstein bleakly remarked that he knew his examiners would never understand the book. It was a disagreement that had been evolving since the publication of the book’s English version in 1922, which had an introduction written by Russell that Wittgenstein didn’t approve of, but that, on the other hand, was much welcomed by the editors who published the book (they only did it under the condition that Russell wrote said introduction).⁴

This adverse behavior is similar to how Wittgenstein reacted to the way the Vienna Circle would incorporate only the initial propositions of the book to help base the doctrines of Logical Positivism. They justified that the concluding sentences were much too “confusing,” something that Wittgenstein would consider as a complete inability to understand “the last sentences of the book and hence the fundamental conception of the entire book,” as he states in a letter sent to Moritz Schlick in August 1932.⁵ It is exactly on one of these final propositions, more precisely the penultimate, where Wittgen-

ting this procedure’s similarities, in some aspects, to the first one: it usually takes place in such a way that the original argument is dissolved while hostilities grow, something inseparable from implicit strategies, namely, dissolving as (supposedly) a way to overcome the initial confrontation. This mode manifests itself, for example, under the guise of “polemics,” which has granted the media and journalistic cultural criticism its visibility (and, of course, its so longed for profitability), leading to it being actively wished for by some writers (the goal is, beforehand, the production of “polemics”, no matter how artificial it might be). Under this light, “polemics” is then a way to transform a certain interaction, which could take place as confrontation of ideas, into a public fight where arguments are intermingled, again lose their origins, and often end up concerning private issues of those involved. Once again it is remarkable how this mode is related to the first one, but here in the extent to which the “polemics” can be desired by those involved, because it grants them visibility (hence the impression of “greater efficiency” of *ignoring* when compared to *conflict*).

The third mode, if at this point we can still distinguish them so sharply, is the most subtle and also Machiavellian of the three; it is simply characterized by direct uncritical and unrestricted *incorporation*.

(like the enzymes mentioned above). Additionally, some proteins can assume a signaling role, allowing cells to communicate by transporting (sending and receiving) and representing information (messages) that induce reactions in cells, altering how they function. These messages circulate not only between cells, but also within them. It is by means of these internal messages that a certain protein can, among other things, signal the duplication of a portion of DNA (or all of it) and regulate the expression of certain DNA sequences, thus leading to the production of a second protein (which can then signal the production or conformation of a third one, in a cascading process that can even be interrupted by the synthesizing of a protein that inhibits the production of the first protein and thus terminates the process).⁴

What is really fascinating in the interactions between proteins and nucleic acids is that their basic independent ways of working are relatively simple, but it is only due to the ways they interact—communicating and determining one another—that incredibly complex activities, responses, and behaviors arise, mutually guaranteeing their maintenance and existence.

Reducing the understanding of the complexity in how biological systems work introduces a hi-

stein states that the book serves to those who understand it as a ladder, which must be thrown away once it has been climbed up.⁶

In the preface to the *Tractatus*, Wittgenstein states that the book deals with the problems of philosophy and that “the reason why these problems are posed is that the logic of our language is misunderstood.” Throughout the book (and especially the many interpretations it generated) the task of coming up with a unique meaning, an all-encompassing coherent reading of the propositions, becomes more and more difficult. Either way, what matters here is the possibility or reading Wittgenstein as an opponent to the insistence in using a certain language to deal with something it can’t deal with, or that it wasn’t devised to deal with—starting with itself.

In this sense, Russell’s Paradox only becomes a problem when Russell “misunderstands” the language he studies; by turning it on itself, he makes his own problem, and, what’s more, limited by this language (his formulation), he has no alternative but being silent about the problem (which is similar to admitting that it is a paradox). Furthermore, the problem is solved by understanding

In the sense that is understood today, this means “tolerating” anything, a free-for-all. Not only everything is allowed, but it is required that everything must be allowed equal validity (at least explicitly).³ This attitude can easily be associated with classifying something as “interesting” and nothing else, this being the characteristic adjective of a (supposedly) neutral form of criticism. Again there are threads that lead back to the two initial modes: it is impossible to *incorporate* everything without *ignoring* something, even if in an involuntary act of coherence; it is only possible to accept everything if the essential meaning of each thing is dissolved and, sometimes, the attention is shifted towards a personal disagreement, a *conflict*, a fight (after all, as we saw, the “polemics” grant visibility and thus also *incorporates*). It is important to notice in the one who *incorporates* its own refusal to a clear position or stance (which would certainly make generalized *incorporation* harder), but this is not always an indication that it doesn’t exist, rather it shows it is just not explicit or can’t be made explicit. The *incorporator* is shapeless, undefinable, it has no identity or project; that is why it can accept to itself any definition, *incorporate* any form, any identity or project, without the risk of creating antagonisms. This generalized *incorporation* can be connected to paradoxical comprehen-

erarchy that does not correspond to the difficulty and rigor necessary to describing vital processes. The genome, for example, can't be disconnected from a vast range of elements whose workings it determines (and determine it), and for that reason it can't be unambiguously classified regarding importance in relation to these elements.⁵ Biology itself and its ways of studying and understanding were somewhat compelled to restructure/adapt to this reality in order to carry on its project of trying to understand and describe organisms. The early 1990s saw the emergence of a new area, *systems biology*, which has grown and gotten a lot of attention in the last few years exactly for its attempt at a more holistic approach to biological systems, allowing more complete descriptions and new important results.⁶

So, one realizes that it is almost as if natural reality opposed to a reductive and hierarchical tendency according to which a collection of autonomous descriptions of parts prescind the existence of the whole as such. Somehow, it is as if reality itself won't allow the possibility of seeing the description of something as a replacement of the thing itself separated from this reality.

that just stating it is sufficient since, from this act of stating, one realizes it is not a problem (even though it *becomes* one).

1. More details about what exactly was this monumental task—and how the three volumes of *Principia Mathematica* (which Russell co-authored with Alfred North Whitehead) enabled Kurt Gödel to reach his shattering results—can be found in Ernest Nagel, and James R. Newman, *Gödel's Proof* (New York: New York University Press, 2001). For a clear formulation and introduction to the problem of reductionism in mathematics see the first two paragraphs—even though these paragraphs end up leading to a questionable final argument—in Freeman Dyson, “The Scientist as Rebel,” *The American Mathematical Monthly* 103, no. 9 (1996): 800–805.
2. A brief history of Russell's Paradox, alternative analogous formulations, and a vast selection of other paradoxes can be found in Patrick Hughes, and George Brecht, *Vicious Circles and Infinity - An Anthology of Paradoxes* (Great Britain: Penguin, 1979). A more detailed and technical account is found at <http://plato.stanford.edu/entries/russell-paradox/> and references therein.
3. There are two translations of the book to English, one by C. K. Ogden and another by David Pears and Brian McGuinness. The first was supervised by Wittgenstein himself and for that reason is quoted here, the second translation is more recent and bears “7. What we cannot speak about we must pass over in silence.” See Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trans. C. K. Ogden (New York: Barnes and Noble, 2003) and Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trans. D. F. Pears and B. F. McGuinness (New York: Routledge, 2002).
4. The relationship between Russell and Wittgenstein is treated in detail by Nicholas Griffin, ed., *The Cambridge Companion to Bertrand Russell* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). And also, more broadly, at http://en.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Wittgenstein.

sions of some categories of contemporary socioeconomic activities. An example could be the condition of mass individuality experienced while playing, simultaneously, the roles of consumer and producer (that is, when consuming is a form of production and vice versa); an experience taken to its most unimaginable consequences by Internet social networks, where each user sees him/herself (and is seen) as unique, but at the same time all users act as an indistinct mass under the same supposedly invisible structure; all shown as different among themselves, but by the same mechanisms, all “equally different.” Another example is the trivial notion of freedom, that refers much more to the objective and given possibility of “doing anything” (or, better, “having anything”), instead of the continuous attempt to guarantee the intelligibility of the exercise of those things that are conceived subjectively as aspirations to be exercised.

Thus it is as if social entities were decategorized, made equal so that there is not even the semantic possibility of hostility or (worse!) any form of collision of divergent ideas—hence the unease caused by the tyranny of the “politically correct,” another manifestation of an attempt to *incorporate*, operating at the level of basic communication.

It is only in a continuous feedback of extremely complex and interdependent participations and interactions of proteins, environmental factors, DNA, and RNA that it is possible to maintain cellular organization, life.

1. As an example see one of these experiments described in P. Santamaria, "Transplantation of Nuclei between Eggs of Different Species of *Drosophila*," *Wilhelm Roux's Arch. Dev. Biol.* 178 (1975): 89–98.
2. For an introduction to phenocopy see the discussion at <http://8e.devbio.com/article.php?id=213>.
3. Even though the analogy has flaws, an incredibly fitting story is told by Augusto Paim in "Um lugar para as velhas novas mídias" (which could be loosely translated as "A place for old new media") where Paim gives an account of Zentrum für Kunst und Medientechnologie's ongoing efforts to preserve different kinds of electronic art. The story, in Portuguese, can be found online at http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=857.
4. An encompassing and accessible explanation of cellular processes can be found in Bruce Alberts, et al., *Molecular Biology of the Cell* (New York: Garland Science, 1994).
5. This and related problems are discussed more thoroughly in Richard Lewontin, *The Triple Helix: Gene, Organism, and Environment* (London: Harvard University Press, 2000).
6. See, for example, the short description of what can be understood by *systems biology* in http://www.systemsbio.org/Intro_to_ISB_and_Systems_Biology/Systems_Biology_-_the_21st_Century_Science.

5. About how the Vienna Circle reacted to Wittgenstein's book and the letter mentioned, see the discussion and references mentioned in Roger Foster, *Adorno – The Recovery of Experience* (New York: State University of New York Press, 2007), 35.
6. Analyses of this part of the book can be found in many references, such as in Nikolay Milkov, "The Method of the Tractatus," in *Pre-Proceedings of the 26th International Wittgenstein Symposium*. Austrian Ludwig Wittgenstein Society, Kirchberg am Wechsel, 2003, 239–241, who addresses the statements by J. Conant, "The Method of the Tractatus," in Erich H. Reck, ed., *From Frege to Wittgenstein: Perspectives on Early Analytic Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 374–462.

Now, this is not the place to trace a genealogy of these three modes of interacting. Still, more than (and by means of) this brief typology, a reflection is put forward concerning the role of self-criticism in determining art criticism as such. Which reductions, hierarchizations, and contradictions are implied in the self-referential procedures that characterize these self-evaluations? In which ways do these *feedback* processes actually *feed back* art criticism, or even constitute it? Alternatively: how do self-critical propositions operate to (re)design the relations—among and in themselves—of fields such as criticism, art, intelligibility, subjectivity, and so on?

1. See the introduction and references in Michael Schreyach, "The Recovery of Criticism," in James Elkins, and Michael Newman, eds., *The State of Art Criticism* (New York: Routledge, 2008).
2. As formulated in Mark Bauerlein, "A Commentary on the First Roundtable," in Elkins, op. cit.
3. Some connections between tolerance, "free-for-all," and uncritical and unpolitical incorporation are explored by Slavoj Žižek in his lecture "Fear Thy Neighbour as Thyself: Antinomies of Tolerant Reason," given at The Institute for Human Sciences at Boston University on November 26, 2007, whose video recording is available at <http://www.bu.edu/buniverse/buniverse1/?id=141> and also <http://www.youtube.com/watch?v=K5WncRoCXCM>.



Sinais fortes/ sinais fracos

Luiza Proença

103

Líder espiritual conhecido por Vissarion, que se anuncia como profeta e reencarnação de Cristo, abençoa fiéis na região da Sibéria, onde fica a sede de sua seita (foto superior). Em Moscou, corpo embalsamado de Lênin em seu mausoléu aberto permanentemente à visitação pública desde sua morte, em 1924

The spiritual leader known as Vissarion, a self-proclaimed prophet and reincarnation of Christ, blesses the faithful in Siberia, where his sect is based (photo above). In Moscow, Lenin's embalmed body lies in its mausoleum, permanently open to public visitation since his death in 1924

Na ocasião da realização desta entrevista, o teórico Boris Groys afirmou que seu trabalho não consiste em ideias, mas sim textos.¹ Esses textos, de acordo com suas próprias palavras, são “descritivos e fenomenológicos”, e não podem ser resumidos a nenhuma opinião.

Para conhecer a produção de Groys, portanto, é preciso dedicar-se à leitura desses ensaios.² Eles abordam diversos assuntos que se relacionam com a arte, como política, tempo, religião, novidade, curadoria, instalação, novas mídias, imagem, projeto, turismo. Estes textos muitas vezes se desdobram em vídeos e exposições que ele mesmo concebe, como é o caso do trabalho audiovisual *Thinking in Loop* e da curadoria *Medium Religium*.³

Nascido na Alemanha Oriental em 1947, Groys se formou em filosofia e matemática pela Universidade de Leningrado, Rússia, entre 1965 e 1971. Ele regressou para a Alemanha Ocidental em 1981, e ganhou destaque principalmente por meio de seus ensaios sobre história da arte russa

do século 20 e pelo livro *Gesamtkunstwerk Stalin* (Hanser, 1988). Hoje, Groys leciona filosofia e teoria da arte na *Hochschule für Gestaltung*, em Karlsruhe, e é *Global Distinguished Professor* na New York University.

Apesar de sua importante presença no circuito de arte internacional, praticamente não existem livros e artigos de sua autoria traduzidos para o português. A entrevista que segue procura introduzir, esclarecer e aprofundar alguns dos seus textos, especialmente “Camaradas do tempo” e “The Weak Universalism”.⁴

Boris Groys retoma a analogia entre o poder das imagens produzidas pela arte e pela propaganda política e religiosa

Em “Camaradas do tempo”, o tempo excedente – desperdiçado, não produtivo, não histórico – é tanto um tempo no qual o artista contemporâneo vive quanto um tema representado por ele (arte com base no tempo). Você diz: “(...) é exatamente porque esse tempo desperdiçado, suspenso, não histórico não pode ser acumulado e absorvido por seu produto que ele pode ser repetido – impessoalmente e, potencialmente, infinitamente”. Concluindo

que: “(...) a prática da repetição literal pode ser entendida como o início de uma ruptura na continuidade da vida porque cria, por meio da arte, um excesso de tempo não histórico. É neste ponto que a arte pode de fato tornar-se verdadeiramente contemporânea.”

Poder-se-ia dizer, então, que a arte contemporânea é tudo aquilo que transcende a falta de tempo da nossa época (“ultramoderna”), por meio de uma representação (ou até mesmo a própria ação) do seu desperdício?

Bem, sim, se entendermos arte contemporânea como uma arte que lida com o tempo contemporâneo. Falando objetivamente, o tempo no qual vivemos não é o tempo presente – porque o tempo presente é sempre apenas um momento, não tem duração que pudesse nos dar tempo suficiente para situar nossa vida nele. É um tempo de transição permanente do passado para o futuro. É um tempo em permanente desaparecimento que não pode ser apreendido e representado. Assim, fazer arte contemporânea significa produzir tempo contemporâneo. A contemporaneidade não é algo dado, algo que já está lá e que precise somente ser representado. O tempo contemporâneo é um tempo artificial, na verdade, um tempo artisticamente produzido. É por isso que arte contemporânea é contemporânea: porque produz contemporaneidade.

E, de fato, como sabemos o que é a contemporaneidade? De qualquer modo, não a conhecemos por meio da nossa experiência imediata da nossa própria presença no mundo. Pelo contrário, suspeitamos permanentemente de que algo acontece aqui e agora que negligenciamos porque acontece às nossas costas ou ocultado de nossa visão. Na nossa época, constantemente perguntamos para nós mesmos: o que é um tempo no qual vivemos? Nosso próprio tempo

tornou-se um mistério para nós. Essa é a principal diferença entre nossa época e as anteriores, que eram mais orientadas historicamente. Antigamente não conhecíamos o futuro. Agora planejamos o futuro, mas nós não conhecemos a presença, porque todo mundo gasta o tempo presente planejando o futuro – mas não conhecemos os planos uns dos outros.

O mistério do tempo presente tem uma solução muito simples: não temos um tempo presente comum – na verdade, não temos nenhum tempo presente. Nesse sentido, os artistas e intelectuais podem produzir o tempo presente, contemporâneo – ao desperdiçar o tempo, ao permanecer passivo, ao esperar em vez de fazer. E, então, ao exibir esse tempo para os outros como a sua verdadeira contemporaneidade comum. É assim que a arte contemporânea funciona, via de regra.

Tanto em “Camaradas do tempo” como em “The Weak Universalism” você argumenta que “o espaço unificado de cultura de massa passa por um processo de fragmentação”, uma

vez que as pessoas podem colocar suas fotos, vídeos e textos em uma infinidade de *web sites*, indicando que “a relação tradicional entre produtores e espectadores, tal como estabelecida pela cultura de massa do século 20, foi invertida”, o que “significa que a arte contemporânea hoje se tornou uma prática cultural massificada” (trechos traduzidos do texto “The Weak Universalism”).

Mas e quanto ao fato de que esses *web sites* geram quantidades enormes de dinheiro por meio das produções de outras pessoas? E, mais ainda, que esses produtores em geral não ganham dinheiro? O que isso indica?

É possível dizer que a produção em si paradoxalmente tornou-se um modo que leva ao

1. Entrevista realizada por e-mail em março de 2010.

2. Muitos deles estão disponíveis em inglês no *e-flux journal*. <http://www.e-flux.com/journal>.

3. *Thinking in Loop: Three Videos on Iconoclasm, Ritual and Immortality*. Boris Groys (Hatje Cantz, 2009); Boris Groys e Peter Weibel (eds.), *Medium Religion*, ZKM — Museum für Neue Kunst, 23 nov. 2008 – 19 abr. 2009. Disponível em <http://www.zkm.de/mediumreligion/>.

4. “The Weak Universalism” foi publicado no *e-flux journal* em abril de 2010. Ainda não existem versões desse texto em português, mas o título poderia ser livremente traduzido por “O universalismo fraco”.

consumo colateral (consumo de um serviço, tal como usar o Twitter)? Nesse caso, produzir (colocar conteúdo no Twitter, Facebook ou Flickr etc.) na verdade é ser um espectador dos “hábitos operacionais” desses serviços, simplesmente por ser um usuário deles.

Sim, é claro, lidamos aqui com a proletarização dos produtores de arte. A arte está envolvida agora no processo generalizado de industrialização e exploração capitalista. No século 19, tivemos uma primeira onda de proletarização. Hoje temos uma segunda. Algumas pessoas falam da figura de um “trabalhador imaterial”. Mas não há nada de imaterial nas indústrias digitais de hoje. A base material das redes de informação é o seu hardware: cabos, computadores, impressoras, câmeras etc. Não se deve esquecer: em última instância, a internet é uma espécie de sistema elétrico. A internet não lida com ideias, mas com eletricidade. A produção e o uso do hardware é uma prática material nos termos marxistas tradicionais.

Mas os chamados artistas e intelectuais também produzem coisas materiais – mesmo quando operam no nível do software e não do hardware. O software não é menos material que o hardware – porque também é baseado na eletricidade. E eletricidade é uma força material. Por exemplo, produzir um texto significa digitar em um teclado de um computador por algum tempo e produzir muitas letras por meio desse trabalho manual – uma letra após a outra –, de modo que no final se produz um arquivo de texto. Leva tempo. Consome energia. É cansativo. Não tem nada a ver com a chamada criatividade. É mero trabalho manual do século 19. E o produtor não ganha muito dinheiro por isso. Mas, uma vez colocado na internet, o produto desse trabalho manual – o arquivo de texto, por exemplo – pode ser reproduzido, distribuído, comercializado. O mesmo pode ser dito a respeito de todos os outros produtos que circulam no âmbito da economia digital. Eles são comumente chamados de “conteúdo”. Mas a produção de conteúdo não é uma produção de ideias, mas uma produção de textos, imagens, vídeos etc. Obviamente são objetos materiais. E

devem ser analisados nos termos da teoria materialista da produção cultural. Os sinais fracos da vanguarda eram os sinais proféticos que anunciavam a proletarização da cultura em todos os aspectos. Não faz sentido protestar contra esse desenvolvimento – nem da esquerda, nem da direita. Pelo contrário, é preciso aceitar como fato essa proletarização da arte e da cultura – e começar a analisar suas formas e consequências.

É claro que se pode perguntar por que centenas de milhões de usuários produzem todos esses textos e imagens, colocam-nos na internet e permitem que outras pessoas explorem os produtos dos seus trabalhos. Essa prática parece ser voluntária, parece ser resultado de uma expressão pessoal espontânea desses milhões de usuários. Mas, na verdade – e tentei mostrar isso nos meus textos sobre *auto-design* –, essa prática não é espontânea, mas compulsiva. Ao longo de todo o século 20, as pessoas lutaram pelo direito de autorrepresentação estética, pelo acesso à tal autorrepresentação. Conhecemos esses *slogans*: ninguém deve ser excluído, todos devem ser incluídos etc. Hoje, estamos no final dessa luta. Ou seja: não só todos têm direito à autorrepresentação estética, mas todos têm a obrigação da autorrepresentação estética. O *auto-design* tornou-se uma obrigação. Exige-se social e economicamente do sujeito contemporâneo que mostre a si mesmo esteticamente. Todo mundo está hoje sob uma pressão de se mostrar no espaço público. E a indústria cultural contemporânea explora essa compulsão da autorrepresentação estética, do mesmo modo como a compulsão do consumo estético foi explorada antigamente – a compulsão que inicialmente também surgiu como direito de acesso aos bens culturais.

Na introdução do livro *Art Power* você argumenta que sob as condições da modernidade uma obra de arte pode ser produzida e trazida ao público como uma mercadoria ou como uma ferramenta de propaganda política, mas que, nas condições da cena da arte contemporânea, muito mais atenção é dada para a histó-

ria da arte como uma mercadoria e muito menos como propaganda política.

No texto “The Weak Universalism”, você descreve a produção da arte de vanguarda como uma tentativa de criar “sinais fracos” – sinais que façam com que essa arte se torne universal, transtemporal, trans-histórica, democrática etc. Essa tentativa fracassou, uma vez que esses sinais foram, e continuam sendo, considerados sinais “fortes” – ou seja, característicos de uma arte histórica, temporal, ideológica, utópica.

Poderíamos entender a produção de propaganda religiosa e política, que é muito popular fora do meio artístico, como algo que produz sinais fortes?

Sim, a propaganda política e religiosa produz imagens fortes. Mas essas imagens parecem fortes justamente porque elas circulam fora da cena da arte. É por isso que uma crítica puramente estética, artística, dessas imagens é possível. Se as imagens de propaganda fortes são trazidas para o contexto da arte, elas começam a revelar sua dependência da tradição artística, com os padrões do design moderno e propaganda etc. Nesse sentido, a atenção do espectador muda da mensagem religiosa ou política de uma imagem para a sua forma. Assim, ao ser colocada no contexto da arte, a imagem política ou religiosa revela sua fraqueza interna. Trazer uma imagem propagandística para uma exposição de arte sempre significa efetuar uma desvalorização crítica dessa imagem. Em vez de funcionar como uma revelação de verdade religiosa ou política, essa imagem torna-se “meramente arte”. Algumas pessoas lamentam essa desvalorização da mensagem política que ocorre no contexto da arte, pois acham que isso as impede de propagar suas mensagens políticas. Mas a mesma desvalorização pode ser vista como uma ferramenta crítica poderosa que não deveria ser subestimada.

Tanto em “The Art Exhibition as Model of New World Order” (publicado em *The Art Biennial as a Global Phenomenon: Strategies in Neo-Political Times*. NAI, 2009) e “On the Curatorship” (em *Art Power*, 2009) você afirma que hoje está cada

vez mais difícil diferenciar curador e artista. Considerando novamente que você afirma que a intenção dos artistas de vanguarda era produzir “sinais fracos”, poder-se-ia dizer que o curador contemporâneo “enfraquece” o processo de produção de uma exposição (a curadoria)?

A prática curatorial contemporânea é baseada numa redução fundamental que aconteceu nos anos 1950-60 e pode ser comparada com as reduções efetuadas pela vanguarda clássica – reduções que discuti em meu texto sobre o universalismo fraco. Refiro-me aqui à redução da exposição de arte ao espaço da exposição. Esse gesto de redução da exposição para o seu espaço já fora empreendido por Yves Klein (1958) e depois conceitualizado por Brian O’Doherty no seu livro *No interior do cubo branco* – para citar somente alguns importantes exemplos daquela época. Em outras palavras: o espaço de uma exposição já era entendido como uma exposição. Desse ponto em diante, não havia mais necessidade de se colocar absolutamente nada em um espaço de exposição para fazer de uma exposição uma exposição.

Isso significa que todo projeto curatorial contemporâneo é baseado nessa exposição mais fraca e mais universal do que todas as exposições possíveis: o espaço de exposição vazio. Mas, sim, alguns projetos curatoriais tornam o universalismo fraco da curadoria contemporânea explícito – e alguns deles tentam ocultá-lo, usando efeitos visuais fortes.

Parece que em seus textos você usa o termo “projeto” em diversos sentidos. Em termos gerais, você se refere ao projeto artístico, mais especificamente, como uma conexão contemporânea inesperada entre arte e vida. Poderia ser possível, por meio de projetos, (re)identificar uma natureza utópica da arte?

Todos os significados da palavra projeto são dependentes do seu significado fundamental que é: orientação em direção ao futuro. O projeto é um modo pelo qual nós, indivíduos modernos e contemporâneos, inscrevemo-nos na nossa civilização que é obcecada por planejar o futuro – por diferentes ideologias historicistas, estratégias de

Implosão de prédios do conjunto habitacional de Pruitt-Igoe, em Saint Louis (Missouri, EUA), 1972, projeto de Minoru Yamasaki, também conhecido por ter desenhado as Torres Gêmeas. O local, que foi ocupado em 1954 e rapidamente entrou em decadência, sempre foi duramente atacado pelos críticos da arquitetura modernista

Implosion of buildings in the Pruitt-Igoe housing project in Saint Louis (Missouri, USA), 1972, designed by Minoru Yamasaki, the architect best known for the Twin Towers. The locale, which was occupied in 1954 and quickly lapsed into decay, always drew scathing attacks from critics of modernist architecture



progresso, crescimento etc. O desejo da Utopia é somente a manifestação mais radical dessa obsessão pelo futuro. Mesmo quando todas as ideologias entrarem em colapso, ainda continuaremos consultando a previsão do tempo para fazer nossos planos para as próximas horas e dias da nossa vida.

Assim, não conseguimos decidir não planejar, não fazer nenhum projeto. Não conseguimos abandonar completamente nossa orientação voltada para o futuro. Mas conseguimos desviar nossa atenção do produto ou do resultado de nossos planos ou projetos para o tempo que gastamos tentando produzir esses produtos ou resultados. Eu argumentaria que é exatamente isso que a arte contemporânea está fazendo: o modo de existência baseado em planos e projetos não é negado ou ignorado, mas analisado. O resultado torna-se irrelevante – a vida submetida ao planejamento do futuro torna-se a única realidade.

Na verdade, temos aqui uma instância diferente de uma redução radical. Podemos entender planejamento do futuro como mera espera pelo futuro – como zero planejamento, zero projeto. O bom exemplo de tal zero planejamento é *Esperando Godot*, de Beckett. Aqui o planejamento é reduzido radicalmente a não fazer nenhum plano. O projeto aqui é um projeto de não ter nenhum projeto. Desse modo, Beckett revela a dimensão do universalismo fraco de todo projeto possível: a espera passiva de eventos por vir. Agora, pode-se dizer novamente que existem projetos artísticos que revelam essa dimensão universal de espera pelas coisas que virão no futuro – e os projetos que ocultam essa dimensão, tentando ser divertidos ou militantes.

Um interesse renovado em definir a modernidade específica da nossa era surgiu recentemente. Termos como altermoderno, supermoderno ou hipermoderno têm sido propostos por diferentes autores em diferentes contextos. Mesmo você, mesmo que de passagem, sugere no texto “O universalismo fraco” o termo ultramoderno para transmitir a ideia geral de falta de tempo que é característica de nossa condição.

Como você se relaciona com esses termos para rotular o nosso tempo presente? Você acredita que o pós-modernismo acabou ou nunca existiu realmente?

De fato, acredito que o pós-modernismo nunca tenha existido. O pós-modernismo se apresenta como uma tentativa de reviver e voltar a usar todo o vocabulário da história da arte – para além das reduções que eram praticadas pela arte moderna. Mas há um problema com esse projeto: o pós-modernismo equivocou-se ao entender tais reduções como *tabus*. É por isso que artistas e teóricos pós-modernos colocaram-se como iconoclastas e revolucionários lutando contra a ditadura austera do gosto moderno – como lutadores contra as exclusões e a censura estética. No entanto, reduzir algo não significa proibir algo. A arte tradicional não desapareceu na modernidade – era mostrada e celebrada. E o uso contemporâneo dessa tradição também não foi proibido: conhecemos as atitudes “revivalistas” e historicistas das práticas artísticas do fim dos anos 1920 e 30. As reduções da vanguarda não proibiram a arte não reducionista – apenas mudaram nossa percepção dessa arte. Se o pós-modernismo foi uma revolta contra essa mudança de percepção, então poder-se-ia dizer que essa revolta fracassou. E porque essa revolta nunca foi bem-sucedida, não faz sentido acreditar que houve – ou ainda há – algo como um “período pós-moderno” da história da arte.

Uma noção básica de paradoxo parece estar presente em boa parte de sua produção. O paradoxo não é só tema – como a definição da arte contemporânea como paradoxal –, mas também é característica da construção do próprio texto, no sentido de que eles tecem uma análise paradoxal, na qual nenhuma resposta é dada. Seriam esses paradoxos instrumentos para forçar o leitor a pensar, algo como uma estratégia textual, ou são mesmo uma qualidade intrínseca dos nossos tempos?

Nos meus textos evito tomar posições e formular opiniões fortes. É claro que isso não significa que eu não as tenha. Mas, se você quiser colocar assim, aplico uma operação de redução também nos meus

próprios textos. Quer dizer, eu os deixo ser o mais descritivos possível. Assim, eu caracterizaria meu próprio discurso como um discurso fenomenológico – para usar esse termo de forma mais ampla, pós-hegeliana e pós-husserliana. Cada tomada de posição e cada “enunciação de opinião forte” tem essa dimensão descritiva, fenomenológica, porque não se pode tomar uma posição ou formular uma opinião sem ao mesmo tempo descrever o campo discursivo dentro do qual essas operações acontecem. Agora, eu reduzo meus próprios textos a tais descrições – para revelar essa dimensão universal do discurso teórico. É claro, sou completamente ciente de que essa redução à descrição fenomenológica faz com que meus textos pareçam fracos – particularmente contra o pano de fundo da literatura de opiniões fortes que predomina hoje. No entanto, não estou nem um pouco triste com isso.

Mas como é possível descrever o campo discursivo em sua totalidade? Platão e Hegel já deram uma resposta para essa pergunta: para fazer isso, é preciso entender que todas as opiniões possíveis estão situadas dentro de uma topologia que é estruturada por oposições. Estar dentro de tal topologia significa estar dentro de um paradoxo, porque o paradoxo é exatamente a coexistência de oposições no tempo e no espaço. Sempre nos confrontamos com visões, atitudes, métodos analíticos, orientações políticas etc., que se opõem. E existem sempre tantas razões para escolher uma visão quantas para escolher uma visão oposta. Tomar uma posição dentro dessa topologia significa comprometer-se com uma dessas visões que se opõem – e ignorar a que se opõe a ela. Ao tomar posições, exercemos nossa liberdade – mas é meramente uma liberdade de escolha dentro de um supermercado de produtos ideológicos que o mundo contemporâneo nos oferece.

Portanto, começamos a procurar por uma liberdade diferente, uma liberdade soberana

que nos dê oportunidade de escapar desse supermercado, de escapar da topologia da escolha – de tomar uma posição não dentro, mas fora dessa topologia. Essa posição seria tal que nos permitisse descrever o paradoxo inicial, em vez de ignorá-lo, ao tomar uma das posições mutuamente contraditórias que constituem esse paradoxo.

Certamente, tanto Platão quanto Hegel acreditavam que eles pudessem ter uma metaposição fora da topologia do paradoxo. Platão acreditava na possibilidade de uma transcendência individual, Hegel acreditava que se encontrava no fim da história – uma posição que, na sua opinião, permitiu-lhe olhar para trás, para os paradoxos do passado. Nossa sensibilidade contemporânea não nos permite acreditar na possibilidade de uma metaposição. Mas não se necessita da hipótese de uma metaposição para se tornar fenomenológico. A redução é suficiente. Não se necessita transcender o paradoxo subjetivamente ou historicamente. É suficiente suspender a crença em ambas as oposições – sem

nenhuma necessidade de alcançar um ponto de vista novo, melhor, maior e mais avançado ou mais generalizado. Certamente, tal posição é fraca. No entanto, ela é universal.

Praticamente não há textos ou livros escritos por você que tenham sido publicados em português, e sua produção não é conhecida amplamente no Brasil. Acharmos que seria interessante deixar um espaço aqui para que você apresentasse o seu trabalho e as suas ideias principais.

Como já disse, meu trabalho consiste em textos, e não ideias. E esses textos são descritivos, fenomenológicos. Não formulam quaisquer opiniões que possam ser resumidas. Portanto, infelizmente tenho que deixar essa pergunta sem resposta.

Nossa liberdade está limitada a escolhas dentro de um supermercado de produtos ideológicos que o mundo hoje nos oferece



Strong Signs/ Weak Signs

Luiza Proença

On the occasion of the following interview, the theoretician Boris Groys said that his work consists not of ideas but of texts.¹ These texts, according to his own words, are “descriptive and phenomenological,” and they do not formulate any opinions that could be summarized. Therefore, to have a grasp of Groys’ production one has to read these essays.² They deal with many issues that are related to art (and/or relate among themselves) such as politics, time, religion, novelty, design, tourism, to name just a few. These texts sometimes result in videos and exhibitions that are conceived by himself, such as the audiovisual work *Thinking in Loop* and the curatorship *Medium Religium*.³

Groys was born in East Germany in 1947 and studied philosophy and mathematics at the University of Leningrad, Russia, between 1965 and 1971. He returned to West Germany in 1981 and came to prominence primarily as a result of his essays on Russian 20th-century art history and

with the book *Gesamtkunstwerk Stalin* (Hanser, 1988). Groys is a professor of philosophy and art theory at the *Hochschule für Gestaltung* in Karlsruhe, and is Global Distinguished Professor at the New York University.

Despite his important presence in the international art scene, virtually none of his texts have been translated to Portuguese. The following interview aims at introducing, clarifying, and deepening some of his texts, especially “Comrades of Time” and “The Weak Universalism.”⁴

In an exclusive interview, Boris Groys returns to the analogy between the power of images produced by art and political/religious propaganda

In “Comrades of Time,” the excess time—wasted, unproductive, ahistorical—is both a time in which the contemporary artist lives and a theme represented by the artist (time-based art).

“... [I]t is precisely because such a wasted, suspended, non-historical time cannot be accumulated and absorbed by its product that it can be repeated—impersonally and potentially infinitely.... [P]racticizing literal repeti-

Bill Murray em cena de *Feitiço do tempo* (1993), do diretor Harold Ramis (foto superior). Beatrice Manowski atua em *Nekromantik* (1987), filme de Jörg Buttgerit

Bill Murray in a scene from *Groundhog Day* (1993), by the director Harold Ramis (photo above). Beatrice Manowski acts in *Nekromantik* (1987), a film by Jörg Buttgerit

tion can be seen as initiating a rupture in the continuity of life by creating a non-historical excess of time through art.”

Could it be stated then that contemporary art is all that transcends the lack of time of our era (“ultramodern”) by means of a representation (or even the very action) of its waste?

Well, yes, if we understand contemporary art as an art dealing with contemporary time. Strictly speaking, the time in which we live is not the present time—because the present time is always only a moment, it has no duration that would give us enough time to situate our life in it. It is a time of permanent transition from the past to the future. It is a permanently disappearing time that cannot be grasped and represented. Thus, to make contemporary art means to produce contemporary time. Contemporaneity is not something given, something that is already there and needs only to be represented. Contemporary time is an artificial time, actually, artistically produced time. That is why contemporary art is contemporary: because it produces contemporaneity.

And, indeed, how do we know what contemporaneity is? In any case, we don’t know it through our immediate experience of our own presence in the world. Rather, we have a permanent suspicion that something happens here and now that we overlook because it happens behind our backs or concealed from us in the plane view. In our time we permanently ask ourselves—what is a time in which we live? Our own time became for us a mystery. That is the main difference between our epoch and previous, more historically oriented epochs. Earlier we did not know the future. Now we plan the future but we don’t know the presence because everybody spends the present time by planning the future—but we do not know the plans of the others.

The mystery of present time has a very simple solution: we have no common present time—in fact, no present time at all. In this sense, the artists and intellectuals can produce the present, contemporary time—by wasting time, by remaining passive, by waiting instead of doing. And then by exhibiting this time to the others as their common true contemporaneity. That is how the contemporary art mostly functions.

Both in “Comrades of Time” and “The Weak Universalism” you argue that “the unified space of mass culture is going through a process of fragmentation” since people can post their photos, videos, and texts on a variety of sites, signaling that “The traditional relationship between producers and spectators as established by the mass culture of the twentieth century has been inverted,” which “means that contemporary art has today become a mass-cultural practice.”

But what do you make of the fact that these sites generate huge amounts of money out of other people’s productions? And, further, that the producers are not getting money themselves (in general). What is this indicative of?

Could it be said that production itself has paradoxically become a means of leading to collateral consumption (consumption of a service, such as posting on Twitter)? In this case, to produce (post on Twitter, Facebook, Flickr, etc.) is actually to be a spectator of these services’ “operational habits”, simply by being a user of the service.

Yes, of course, we have here to do with the proletarianization of art producers. Art is now getting involved in the general process of industrialization and capitalist exploitation. In the 19th century we had a first wave of proletarianization. Today we have a second one. Some people speak about the figure

1. This interview was held by e-mail in March 2010.

2. Many are available in the *e-flux journal* at <http://www.e-flux.com/journal>.

3. *Thinking in Loop: Three videos on Iconoclasm, Ritual and Immortality*, Boris Groys (Hatje Cantz, 2009); Boris Groys and Peter Weibel (eds.), *Medium Religion*, ZKM – Museum für Neue Kunst, 23 Nov. 2008–19 April 2009. Available at <http://www.zkm.de/mediumreligion/>.

4. “The Weak Universalism” was published on *e-flux journal*, in April 2010.

of an “immaterial worker.” But there is nothing immaterial about today’s digital industries. The material basis of the information networks is their hardware: cables, computers, printers, cameras, etc. One should not forget: ultimately, the Internet is a kind of electric system. The Internet is not about ideas but about electricity. The production and use of the hardware is a material practice in traditional Marxist terms.

But so-called artists and intellectuals also produce material things—even if they are operating on the level of software and not hardware. Software is no less material than hardware—because it is also based on electricity. And electricity is a material force. For example, to produce a text means to type on a computer keyboard for some time and to produce so many letters by this manual work—one letter after another—so that at the end one has produced a text file. It takes time. It takes energy. It is tiresome. It has nothing to do with the so-called creativity. It is a pure 19th-century-like manual work. And the producer does not get a lot of money for it. But once being put on the Internet, the product of this manual work, e.g., the text file, can be reproduced, distributed, commercialized. The same can be said about all the other products that circulate in the framework of the digital economy. They are often referred to as “contents.” But the content production is not a production of ideas but production of texts, images, videos, etc. They are obviously material objects. And they should be analyzed in terms of materialist theory of cultural production. The weak signs of the avant-garde were the prophetic signs announcing the proletarianization of culture in all its aspects. It makes no sense to protest against this development—neither from the left, nor from the right. Rather, one has to accept the fact of this proletarianization of art and culture—and begin to analyze its forms and consequences.

Of course, one can ask why hundreds of millions of users produce all these texts and images, put them on the Internet, and let other people to exploit the products of their work. This prac-

tice seems to be voluntary, seems to be a result of spontaneous self-expression by these millions of users. But in fact—and I tried to show that in my texts of self-design—this practice is not spontaneous but compulsive. Throughout the 20th century people struggled for the right of aesthetic self-representation, for the access to such a self-representation. We know those slogans: nobody should be excluded; everybody should be included, etc. Today, we stay at the end of this struggle. That means: not only has everybody a right of aesthetic self-representation but everybody has an obligation of aesthetic self-representation. The self-design became an obligation. It is socially and economically required from the contemporary subject to present itself aesthetically. Today everybody is under a pressure to show him/herself in the public space. And the contemporary cultural industry exploits this compulsion to the aesthetic self-representation as it earlier exploited the compulsion to aesthetic consumption—the compulsion that initially also emerged as a right of access to cultural goods.

On the introduction to *Art Power*, you argue that “Under the conditions of modernity an artwork can be produced and brought to the public in two ways: as a commodity or as a tool of political propaganda.... But under the conditions of the contemporary art scene, much more attention is devoted to the history of art as commodity and much less to art as political propaganda.”

In “The Weak Universalism” you describe avant-garde art production as an attempt to create “weak signs”—signs that make this art universal, transtemporal, transhistorical, democratic, etc. This attempt failed since these signs have been (and still are) perceived as being “strong”—that is, characteristic of an historical, temporal, ideological, utopian art.

Could one understand the religious and political propaganda production, which is very popular outside the art scene, as one of “strong signs”?

Yes, the political and religious propaganda produces strong images. But these images seem to be strong precisely because they are circulating beyond the art scene. That is why a purely aesthetic, artistic critique of these images is possible. If the strong propaganda images are brought into the art context they begin to reveal their dependency on the art tradition, on the patterns of modern design and advertisement, etc. In this way the attention of the spectator shifts from the religious or political message of an image to its form. Thus, being put into the art context, the political or religious image reveals its internal weakness. To bring a propagandistic image into an artistic exhibition always means to effectuate a critical devaluation of this image. Instead of functioning as a revelation of religious or political truth this image becomes “mere art.” Some people deplore this devaluation of the political message through the art context because they think that it prevents them from spreading their political message. But the same devaluation can be seen as a powerful critical tool that should not be underestimated.

Both on “The Art Exhibition as Model of New World Order”(published in *The Art Biennial as a Global Phenomenon: Strategies in Neo-political Times* [NAi, 2009]) and “On the Curatorship”(in *Art Power*, 2008) you state that it is becoming increasingly difficult today to differentiate between the artist and the curator.

Considering again that you assert that the avant-garde artist’s intention was to create “weak signs,” could it be that the contemporary curator ‘weakens’ exhibition making (the curatorship)?

The contemporary curatorial practice is based on a fundamental reduction that took place in the 1950s-60s and can be compared to the reductions effectuated by the classical avant-garde—reductions that I have discussed in my text on the weak universalism. Here I mean the reduction of the art exhibition to the exhibition’s space. This gesture of reduction of the exhibition to its space

was already undertaken by Yves Klein (1958) and later conceptualized by Brian O’Doherty in his book *Inside the White Cube*—to cite only a few important examples from that time. To say it in other words: The space of an exhibition was understood as being already an exhibition. From this point on, one did not have any need to put anything at all in an exhibition space to make an exhibition an exhibition.

That means that every contemporary curatorial project is based on this weakest and most universal of all possible exhibitions—the empty exhibition space. But, yes, some curatorial projects make the weak universalism of contemporary curatorship explicit—and some of them try to conceal it by using strong visual effects.

In your texts, it seems that you use the term “project” with different meanings. In general terms, you refer to the art project as an unexpected contemporary connection between art and life. Would it be possible to, through projects, (re)identify art’s utopian nature?

All these and many other meanings of the word project are depending on its fundamental meaning which is: orientation toward the future. The project is a way by which we, as modern and contemporary individuals, inscribe ourselves into our civilization that is obsessed by the planning of the future—by different historicist ideologies, strategies of progress, growth, etc. The desire for the Utopia is only the most radical manifestation of this obsession with the future. Even when all ideologies would collapse we will still be looking at the weather forecast to make our plans for the next hours and days of our life.

Thus, we cannot decide not to plan, not to make any projects. We cannot fully abandon our orientation toward the future. But we can shift our attention from the product, or result of our plans and projects to the time that we spend in trying to produce these products and results. I would argue that it is precisely what contemporary art is doing: The mode of existence in plan and project is here not negated or ignored but an-

alyzed. The result becomes irrelevant—the life subjected to the planning of the future becomes the sole reality.

In fact, we have here a different instance of a radical reduction. We can understand planning of the future as pure waiting for the future—as zero-planning, zero-project. The good example of such a zero-planning is “Waiting for Godot” by Beckett. Here we have a radical reduction of planning to making no plans. The project is here a project of having no projects. In this way Beckett reveals the weak universal dimension of every possible project: passive waiting for the events to come. Now, one can say again that there are artistic projects that reveal this universal dimension of waiting for the future things to come—and the projects that conceal this dimension trying to be entertaining or activist.

A renewed interest in framing our era’s specific modernity has recently emerged, terms such as altermo-
derna, supermodern, or hypermodern have been proposed by different authors in different contexts. Even you, even if in passing, suggest in “The Weak Universalism” the term ultramodern to convey the general idea of a lack of time that is characteristic of our condition.

How do you relate to these terms as label to our present time? Do you believe that postmodernism is over or never really existed? Indeed, I think that postmodernism never existed. Postmodernism presented itself as an attempt to revive and re-use the whole vocabulary of art history—beyond the reductions that were practiced by modern art. But there is a problem with this project: postmodernism has misunderstood these reductions as taboos. That is why postmodernist artists and theoreticians staged themselves as iconoclasts and revolutionaries

struggling against the austere dictatorship of the modern taste—as fighters against exclusions and aesthetic censorship. However, to reduce something does not mean to forbid something. Traditional art has not disappeared in the modernity—it was on display and celebrated. And the contemporary use of this tradition was also not forbidden: we know revivalist and historicist attitudes from the art practices of the late 1920s and 1930s. The avant-gardist reductions have not forbidden the nonreductionist art—they just changed our perception of this art. If postmodernism was a revolt against this change of perception then one can say that this revolt failed. And because this revolt was never successful it makes no sense to believe that there was—or even still is—something like a “postmodernist period” of the art history.

Our freedom seems to be limited to choosing between ideological products on the supermarket shelves of the contemporary world

Throughout much of your production an underlying notion of paradox seems to be present. The paradox is not only a theme—like in the definition of contemporary art as being a paradox—but is also characteristic of

the way you write your texts, in the sense that they usually weave paradoxical analysis in which no final answer or explanation is given. Are these ambivalences a means to force the reader into thinking, something like a textual strategy; or are they really an intrinsic quality of our times?

In my texts I avoid to take positions and to formulate strong opinions. Of course, it does not mean that I do not have them. But, if you want, I apply an operation of reduction also on my own texts. Namely, I let them be as descriptive as possible. Thus, I would characterize my own discourse as a phenomenological one—to use this term in a broader, post-Hegelian and post-Husserlian way. Every position taking and every strong-opinion telling has this descriptive, phe-

nomenological dimension because one cannot take a position or formulate an opinion without at the same time describing the discursive field within which these operations take place. Now, I reduce my own texts to such a description—to reveal this universal dimension of the theoretical discourse. Of course, I am fully aware that this reduction to phenomenological description makes my texts look weak—especially against the background of the literature of strong opinions that dominates today. However, I am not at all sad about it.

But how is it possible to describe the discursive field in its totality? Plato and Hegel already gave an answer to this question: To do this one has to realize that all possible opinions are situated inside a topology that is structured by oppositions. To be inside such a topology means to be inside a paradox because the paradox is precisely the coexistence of oppositions in time and space. We are always confronted with opposing views, attitudes, analytic method, political directions etc. And there are always as many reasons to choose one view as reasons to choose the opposing view. To take a position inside this topology means to commit oneself to one of these opposing views—and to ignore the opposing view.

By taking positions we exercise our freedom—but it is merely a freedom of choice inside a supermarket of ideological commodities that are offered to us by the contemporary world.

Therefore, we begin to look for a different freedom, a sovereign freedom that gives us a chance to escape this supermarket, escape the topology of choice—to take a position not inside

but outside this topology. Such a position would be one that would allow us to describe the initial paradox instead of ignoring it by taking one of the mutually contradictory positions that constitute this paradox.

Of course, both Plato and Hegel believed that they could take a meta-position outside of the topology of paradox. Plato believed in a possibility of an individual transcendence, Hegel believed to find himself at the end of history—a position that to his opinion allowed him to look back at the paradoxes of the past. Our contemporary sensibility does not allow us to believe in the possibility of a meta-position. But one does not need the hypothesis of a meta-position to become phenomenological. The reduction suffices. One has not to transcend the paradox subjectively or historically. It is sufficient to suspend one's belief in both the oppositions—without any need to reach a new, better, higher, more advanced or more general viewpoint. Of course, such a position is weak. But it is universal, nevertheless.

There are almost no texts or books written by you published in Portuguese, and your production is not widely known in Brazil. We think that it would be interesting to leave a space here for you to introduce your work and main ideas.

As I already said, my work consists not of ideas but of texts. And these texts are descriptive, phenomenological. They do not formulate any opinions that could be summarized. Thus, unfortunately, I have to leave this question unanswered.

DARAGH
REEVES
*No Retreat,
No Surrender,*
2005

*Díptico
fotográfico do
artista inglês
realizado durante
viagem de trem
entre Amsterdã e
Berlim*

*Photographic
diptych by the
English artist
produced during
a train journey
from Amsterdam
to Berlin*





Camaradas do tempo

Boris Groys

119

A arte contemporânea merece seu nome na medida em que manifesta sua própria contemporaneidade – e isso não diz respeito somente a ter sido feita ou exibida recentemente. Assim, a pergunta “O que é a arte contemporânea?” implica a questão “O que é contemporâneo?” Como poderia ser mostrado o contemporâneo como tal?

Ser contemporâneo pode ser entendido como ser imediatamente presente, como estar aqui e agora. Nesse sentido, a arte parece ser verdadeiramente contemporânea se é autêntica, se ela, por exemplo, captura e expressa a presença do presente de um modo que é radicalmente inadulterado pelas tradições do passado ou estratégias que visam o sucesso no futuro. Ao mesmo tempo, no entanto, estamos familiarizados com a crítica da presença, particularmente conforme formulada por Jacques Derrida, que mostrou – de modo suficientemente convincente – que o presente é originalmente corrompido pelo passado e pelo futuro, que sempre há ausên-

cia no coração da presença, e que a história, incluindo a história da arte, não pode ser interpretada como uma “procissão de presenças”, para usar uma expressão de Derrida.¹

Mas em vez de analisar mais a fundo as engrenagens da desconstrução de Derrida, gostaria de

De que modo o presente se manifesta em nosso cotidiano antes de ser uma questão de especulação metafísica ou de crítica filosófica?

dar um passo atrás, e perguntar: O que há no presente – o aqui e agora – que nos interessa tanto? Wittgenstein já era muito irônico em relação a seus colegas filósofos que, de tempos em tempos, repentinamente se voltavam para a contemplação do presente, em vez de simplesmente cuidarem de seus próprios assuntos e seguirem com o

seu dia a dia. Para Wittgenstein, a contemplação passiva do presente, do imediatamente dado, é uma ocupação não natural ditada pela tradição metafísica, que ignora o fluxo do cotidiano – o fluxo que sempre transborda o presente sem privilegiá-lo de modo algum. De acordo com Wittgenstein, o interesse no presente é simplesmente uma *déformation professionnelle* filosófica – e talvez também artística –, uma doença metafísi-

DEYSON
GILBERT

1. b teoria: Concentro-me para fazer parar uma escada rolante em Munich, 2001
Obra do artista brasileiro que integra a série O desconjuntamento da práxis

1. b theory: I concentrate in order to make an escalator stop in Munich, 2001
Work by the Brazilian artist from the series O desconjuntamento da práxis

ca que deveria ser curada pela crítica filosófica.² É por isso que acho a seguinte pergunta particularmente relevante para nossa discussão aqui: Como é que o presente se manifesta em nossa experiência cotidiana – antes que ele comece a ser uma questão de especulação metafísica ou de crítica filosófica?

Agora, parece-me que o presente inicialmente é algo que nos impede de realizar nossos projetos cotidianos (ou não cotidianos), algo que impossibilita uma transição sem solavancos do passado para o futuro, algo que nos obstrui, faz com que nossos planos e esperanças se tornem inoportunos, se desatualizem, ou simplesmente se tornem impossíveis de realizar. Vira e mexe, somos obrigados a dizer: Sim, é um bom projeto, mas no momento não temos dinheiro, ou tempo, ou energia, e assim por diante, para realizá-lo. Ou: Essa tradição é maravilhosa, mas no momento não há interesse nela e ninguém quer dar continuidade a ela. Ou: Essa utopia é bela, mas, infelizmente, hoje ninguém acredita em utopias, e por aí afora. O presente é um momento no tempo quando decidimos baixar nossas expectativas do futuro ou abandonar algumas das tradições caras ao passado, de modo a poder passar pelo portal estreito do aqui e agora.

É famosa a frase de Ernst Jünger que diz que a modernidade – a era dos projetos e planos, por excelência – ensinou-nos a viajar com bagagem leve (*mit leichtem Gepäck*). Para poder caminhar mais adiante na passagem estreita do presente, a modernidade livrou-se de tudo que parecia muito pesado, muito carregado de significado, da mimese, dos critérios tradicionais de maestria, das convenções éticas e estéticas herdadas, e assim por diante. O reducionismo moderno é uma estratégia para sobreviver à difícil jornada através do presente. A arte, a literatura, a música e a filosofia sobreviveram ao século 20, porque jogaram fora toda a bagagem desnecessária. Ao mesmo tempo, essas cargas aliviadas também re-

velam uma espécie de verdade oculta que transcende sua efetividade imediata. Elas mostram que é possível desvencilhar-se de muito – tradições, esperanças, habilidades e pensamentos – e ainda levar adiante um projeto pessoal nessa forma reduzida. Essa verdade também fez com que as reduções modernistas fossem transculturalmente eficientes – atravessar uma fronteira cultural é de muitos modos semelhante a atravessar o limite do presente.

Assim, durante o período da modernidade, a força do presente só podia ser detectada indiretamente, por meio de traços de reduções deixados no corpo da arte e, de modo mais geral, no corpo da cultura. O presente como tal era visto no contexto da modernidade em geral como algo negativo, como algo que deveria ser superado em nome do futuro, algo que desacelera a realização dos nossos projetos, algo que atrasa a chegada do futuro. Um dos *slogans* da era soviética era “Tempo, para frente!” Ilf e Petrov, dois romancistas soviéticos dos anos 1920, apropriadamente parodiaram esse sentimento moderno com o *slogan* “Camaradas, durmam mais depressa!” De fato, naqueles tempos, seria preferível passar o presente dormindo – cair no sono no passado e acordar nos momentos finais do progresso, depois da chegada do futuro radiante.

DESCRENÇA

Mas quando começamos a questionar nossos projetos, a duvidar deles ou reformulá-los, o presente, o contemporâneo, torna-se importante, até central para nós. Isso porque o contemporâneo na verdade é constituído pela dúvida, hesitação, incerteza, indecisão – pela necessidade de reflexão prolongada, de um adiamento. Queremos postergar nossas decisões e ações para ter mais tempo para análise, reflexão e consideração. E isso é exatamente o que o contemporâneo é – um período prolongado, potencialmente até infinito, de adiamento.

É notório que Søren Kierkegaard perguntou o que significaria ser um contemporâneo de Cristo, e sua resposta foi: Significaria hesitar aceitar Cristo como Salvador.³ A aceitação do cristianismo coloca Cristo necessariamente no passado. Na verdade, Descartes já definia o presente como um tempo de dúvida – de dúvida que se espera que eventualmente abra um futuro de pensamentos claros e distintos, até evidentes.

Agora, pode-se argumentar que no atual momento histórico estejamos exatamente em tal situação, porque o nosso é um tempo no qual reconsideramos – não abandonamos, não rejeitamos, mas analisamos e reconsideramos – os projetos modernos. A razão mais imediata para essa reconsideração é, claro, o abandono do projeto comunista na Rússia e na Europa Oriental. Política e culturalmente, o projeto comunista dominou o século 20. Houve a Guerra Fria, houve partidos comunistas no Ocidente, movimentos dissidentes no Oriente, revoluções progressistas, revoluções conservadoras, discussões sobre arte pura e engajada – na maioria dos casos, esses projetos, programas e movimentos estavam interligados pela sua oposição uns aos outros. Mas agora eles podem e devem ser inteiramente reconsiderados. Assim, a arte contemporânea pode ser vista como arte que está envolvida na reconsideração dos projetos modernos. Pode-se dizer que hoje vivemos num tempo de indecisão, de adiamento – um tempo enfadonho. Martin Heidegger explicou o tédio exatamente como a precondição para nossa capacidade de experienciar a presença do presente – experienciar o mundo como um todo por estar igualmente entediado por todos os seus aspectos, por não estar cativado por este ou aquele objetivo específico, tal como era o caso no contexto dos projetos modernos.⁴

3. Ver Søren Kierkegaard, *Training in Christianity* (Nova York: Vintage, 2004).

4. Ver Martin Heidegger, “What is Metaphysics?”, em *Existence and Being*, W. Brock (ed.) (Chicago: Henry Regnery Co., 1949), pp. 325–349. A palestra “O que é metafísica?” está disponível em português (São Paulo: Duas Cidades, 1969).

5. Ver <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>. Tradução para o português disponível em http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html.

A hesitação quanto aos projetos modernos relaciona-se principalmente com uma crescente descrença em suas promessas. A modernidade clássica acreditava que o futuro seria infinito – mesmo depois da morte de Deus, mesmo depois da perda da fé na imortalidade da alma. A noção de uma coleção de arte permanente diz tudo: arquivo, biblioteca e museu prometiam permanência secular, uma infinidade que substituía a promessa religiosa da

ressurreição e da vida eterna. Durante o período da modernidade, o “corpo de trabalho” tomou o lugar da alma como a parte potencialmente imortal do *Self*. É sabido que Foucault denominou esses lugares modernos, nos quais o tempo era acumulado, em vez de simplesmente perdido, de heterotopias.⁵ Politi-

camente, podemos falar das utopias modernas como espaços pós-históricos de tempo acumulado, nos quais a finitude do presente foi entendida como potencialmente compensada pelo tempo infinito do projeto realizado: o de uma obra de arte, ou de uma utopia política. É claro, essa chamada compensação destrói o tempo investido na produção de um determinado produto – quando o produto final é realizado, o tempo que foi utilizado em sua produção desaparece. No entanto, o tempo perdido na realização do produto foi compensado, na modernidade, por uma narrativa histórica que de algum modo o restaurou, usando uma narrativa que glorifica as vidas dos artistas, cientistas ou revolucionários que trabalharam em prol do futuro.

Mas hoje, essa promessa de um futuro infinito que conserva os resultados de nosso trabalho perdeu sua plausibilidade. Os museus tornaram-se lugares de exposições temporárias, em vez de espaços para acervos permanentes. O futuro é sempre planejado de novo e de novo – a mudança permanente das tendências culturais e modas torna improvável qualquer promessa de

um futuro estável para uma obra de arte ou para um projeto político. E o passado também é permanentemente reescrito – nomes e eventos aparecem, desaparecem, reaparecem e desaparecem outra vez. O presente deixou de ser um ponto de transição do passado para o futuro, tornando-se, em vez disso, um lugar de permanente reescritura tanto do passado quanto do futuro – de proliferações constantes de narrativas históricas, além de qualquer domínio individual ou de qualquer controle. A única coisa sobre a qual podemos ter certeza em nosso presente é que essas narrativas históricas vão proliferar amanhã como proliferam agora – e que reagiremos a elas com a mesma sensação de descrença. Hoje, estamos empacados no presente na medida em que ele se reproduz, sem levar a futuro nenhum. Nós simplesmente perdemos nosso tempo, sem sermos capazes de investi-lo seguramente, de acumulá-lo, seja utópica ou heterotopicamente. A perda da perspectiva histórica infinita gera o fenômeno da improdutividade, tempo perdido. No entanto, também é possível abordar esse tempo perdido mais positivamente, como tempo excedente – como tempo que atesta à nossa vida como puro ser no tempo, para além de seu valor dentro da estrutura das projeções políticas e econômicas modernas.

TEMPO EXCEDENTE

Agora, se olharmos para a cena atual da arte, parece-me que um certo tipo de arte chamada de arte com base no tempo⁶ reflete bem essa condição contemporânea. Ela o faz porque tematiza o tempo não produtivo, desperdiçado, não histórico, excedente – um tempo suspenso, para usar uma noção heideggeriana, o “*stehende Zeit*”. Ela captura e demonstra atividades que

Estamos empacados no presente. Ele deixou de ser uma transição, tornando-se lugar de permanente reescritura do passado e do futuro

transcorrem no tempo, mas que não levam à criação de nenhum produto definido. Mesmo se essas atividades levarem a tal produto, elas são apresentadas como partes isoladas do seu resultado, não completamente investidas no produto, nem absorvidas por ele. Encontramos exemplos de tempo excedente, aquele que não é completamente absorvido pelo processo histórico.

Como exemplo, consideremos a animação de Francis Alÿs *Song for Lupita* (1998). Nesse trabalho, encontramos uma atividade sem começo e sem fim, nenhum resultado ou produto claros: uma mulher despeja água de um copo em outro, e depois despeja de volta no primeiro copo. Confrontamo-nos com um ritual puro e repetitivo de desperdício de tempo – um ritual secular além de qualquer pretensão de poder mágico, além de qualquer tradição religiosa ou convenção cultural.

Pode-se recordar aqui do Sisifo de Camus, um artista protocontemporâneo cuja tarefa sem sentido nem objetivo de rolar repetidamente uma pedra enorme para o alto de uma montanha pode ser vista como um protótipo para a arte contemporânea com base no tempo. Essa prática não produtiva, esse excesso de tempo aprisionado em um padrão não histórico de repetição eterna, constitui para Camus a verdadeira imagem do que chamamos “vida”⁷ – um período irredutível a qualquer “sentido da vida”, qualquer “realização de vida”, qualquer relevância histórica. A noção de repetição torna-se central aqui. A repetitividade inerente à arte contemporânea com base no tempo a distingue nitidamente dos *happenings* e *performances* dos anos 1960. Agora, uma atividade documentada não é uma performance única, isolada – um evento individual, autêntico, origi-

Joseph Beuys canta no videoclipe de Sonne statt Reagan (1982), canção que assumiu a forma de protesto contra o governo de Ronald Reagan, em mais uma ação de performance pública e midiática capitaneada pelo artista alemão. O título da música faz um trocadilho com seu sentido em alemão: “o sol no lugar da chuva”

Joseph Beuys sings in the music video for Sonne statt Reagan (1982), a protest song against the Ronald Reagan administration, in one more public and mediatic performatic action by the German artist. The song title is a play on the words in German: “sun instead of rain”

6. A expressão no original em inglês é “time-based art”, que diz respeito à arte que tem como elemento constitutivo o próprio tempo, que tem base temporal, ou seja, a arte que ocorre no tempo. (NT)

7. O termo original é “lifetime”, que numa tradução literal seria “tempo de vida”, mas em inglês usa-se “lifetime” com sentido de existência, vida. (NT)



nal que acontece no aqui e agora. Em vez disso, essa atividade é em si repetitiva – mesmo antes de ter sido documentada por, digamos, um vídeo em *loop*. Assim, o gesto repetitivo projetado por Alÿs funciona como um gesto programaticamente impessoal – pode ser repetido por qualquer um, gravado, depois repetido novamente. Aqui, um ser humano vivo perde sua diferença da sua imagem midiática. A oposição entre organismo vivo e mecanismo morto é obscurecida pelo caráter originalmente mecânico, repetitivo e sem propósito do gesto documentado.

Francis Alÿs também falou sobre o tempo do ensaio como tempo igualmente desperdiçado, não teleológico que não leva a nenhum resultado, nenhum ponto final, nenhum clímax. Um exemplo que ele oferece – seu vídeo *Politics of Rehearsal* (2007), que se centra em um ensaio de *striptease* – é de certo modo um ensaio de um ensaio, na medida em que o desejo sexual provocado pelo *striptease* em si é anulado. No

vídeo, o ensaio é acompanhado por um comentário do artista, que interpreta o cenário como modelo de modernidade, que sempre deixa sua promessa por cumprir. Para o artista, o da modernidade é o tempo da permanente modernização, que nunca realmente alcança seu objetivo de se tornar verdadeiramente moderno e nunca satisfaz o desejo que provocou. Nesse sentido, o processo de modernização começa a ser visto como tempo excedente, desperdiçado, que pode e deve ser documentado – exatamente porque nunca leva a nenhum resultado real. Em outra obra, Alÿs apresenta o trabalho de um limpador de sapato como um exemplo de um tipo de trabalho que não produz nenhum valor no sentido marxista do termo, porque o tempo gasto limpando sapatos não pode resultar em nenhum tipo de produto final como requer a teoria de valor de Marx.

Mas é exatamente porque esse tempo desperdiçado, suspenso, não histórico, não pode ser

acumulado e absorvido por seu produto que ele pode ser repetido – impessoalmente e, potencialmente, infinitamente. Nietzsche já declarou que a única possibilidade de imaginar o infinito após a morte de Deus, após o fim da transcendência, encontra-se no eterno retorno do mesmo. E Georges Bataille tematizou o excesso repetitivo de tempo, o desperdício improdutivo de tempo, como a única possibilidade de escapatória da ideologia moderna de progresso. Certamente ambos Nietzsche e Bataille conceberam a repetição como algo naturalmente dado. Mas no seu livro *Diferença e repetição* (1968) Gilles Deleuze fala da repetição literal como algo radicalmente artificial e, nesse sentido, em conflito com todas as coisas naturais, vivas, que mudam e se desenvolvem, incluindo a lei natural e a lei moral.⁸ Por isso, a prática da repetição literal pode ser entendida como o início de uma ruptura na continuidade da vida porque cria, por meio da arte, um excesso de tempo não histórico. É neste ponto que a arte pode de fato tornar-se verdadeiramente contemporânea.

VITA ACTIVA

Aqui eu gostaria de mobilizar um sentido diferente da palavra “contemporâneo”. Ser contemporâneo não significa necessariamente ser presente, estar aqui e agora; significa estar “com tempo”, em vez de “no tempo”. “Con-temporâneo” em alemão é *zeitgenössich*. Já que *Genosse* significa “camarada”, ser con-temporâneo – *zeitgenössich* – pode se entender como “camarada do tempo” – como colaborador do tempo, que ajuda o tempo quando ele tem problemas, quando tem dificuldades. E sob as condições de nossa civilização contemporânea focada em produtos, o tempo de fato tem problemas quando é concebido como improdutivo, desperdiçado, sem sentido. Tal tempo improdutivo é excluído das narrativas históricas, colocado em risco de extinção pela perspectiva de total apagamento. Esse é exata-

mente o momento no qual a arte com base no tempo pode ajudar o tempo, colaborar, tornar-se um camarada do tempo – porque a arte com base no tempo é, de fato, tempo com base na arte.

Obviamente, obras de arte tradicionais (pinturas, estátuas e assim por diante) também são baseadas no tempo, porque são feitas com a expectativa de que terão tempo – até muito tempo, se forem incluídas em museus ou coleções particulares importantes. Mas a arte com base no tempo não é baseada no tempo como fundação sólida, como perspectiva garantida; pelo contrário, a arte com base no tempo documenta o tempo que está em risco de ser perdido como resultado de seu caráter impro-

produtivo – uma característica da vida pura, ou, como colocaria Giorgio Agamben, “vidua”.⁹ Mas essa mudança na relação entre arte e tempo também modifica a temporalidade da arte em si. A arte deixa de ser presente, de criar o efeito de presença –, mas

também deixa de estar “no presente”, entendido como a singularidade do aqui e agora. Em vez disso, a arte começa a documentar um presente repetitivo, indefinido, talvez até infinito – um presente que sempre esteve lá, e que pode se prolongar indefinidamente no futuro.

Uma obra de arte é tradicionalmente compreendida como algo que incorpora a arte inteiramente, conferindo-lhe imediatismo e presença visível e palpável. Quando vamos a uma exposição de arte, geralmente presumimos que o que quer que esteja sendo mostrado – pinturas, esculturas, desenhos, fotografias, vídeos, *readymades* ou instalações – deva ser arte. As obras individualmente podem, é claro, fazer referência, de uma maneira ou de outra, a coisas que elas não são, talvez a objetos do mundo real ou a certas questões políticas, mas eles não são considerados referentes à arte em si mesma, já que eles mesmos são arte. No entanto, essa suposição tradicional tem se provado cada vez mais enganosa para definir visitas a expo-

8. Ver Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trad. Paul Patton (Londres: Continuum, [1968] 2004). Traduzido para o português como *Diferença e repetição* (São Paulo: Graal Edições, 2006).

9. Ver Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, 1st ed. (Stanford: Stanford University Press, 1998). Traduzido para o português como *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002).

sições e museus. Além de encontrar obras de arte, nos espaços de arte de hoje nos confrontamos também com a documentação da arte. Vemos figuras, desenhos, fotografias, vídeos, textos e instalações – em outras palavras, as mesmas formas e mídias nas quais a arte é comumente apresentada. Mas quando se trata de documentação de arte, a arte não é mais apresentada por meio dessas mídias, mas simplesmente guardada dentro delas. Isto porque a documentação da arte, *per definitionem*, não é arte. Exatamente por apenas se referir à arte, a documentação da arte deixa bem claro que a arte em si não está mais disponível, mas sim ausente e escondida. Assim, é interessante comparar arte em filme tradicional e a arte contemporânea com base no tempo – que tem suas raízes no filme – para entender melhor o que aconteceu com nossa vida.

Desde o começo, o filme pretendia ser capaz de documentar e representar a vida de uma forma que era inacessível para as artes tradicionais. De fato, como um meio do movimento, o filme frequentemente mostrou sua superioridade sobre as outras mídias (cujas maiores realizações são preservadas na forma de tesouros e monumentos culturais imóveis) ao encenar e celebrar a destruição desses monumentos. Essa tendência também demonstra a aderência do filme à crença tipicamente moderna na superioridade da *vita activa* em relação à *vita contemplativa*. Nesse sentido, o filme manifesta sua cumplicidade com as filosofias de *praxis*, de *Lebensdrang*, de *élan vital*, e de desejo; demonstra seu conluio com ideias que, seguindo os passos de Marx e Nietzsche, incendiaram a imaginação da humanidade europeia no final do século 19 e começo do 20 – em outras palavras, exatamente durante o período que deu origem ao filme como mídia. Essa foi a era quando a atitude de contemplação passiva, até então prevalente, foi descreditada e substituída pela celebração dos potentes movimen-

tos de forças materiais. Se a *vita contemplativa* foi por um longo tempo concebida como forma ideal de existência humana, tornou-se desprezada e rejeitada ao longo do período da modernidade, como manifestação de uma fraqueza de vida, de falta de energia. E o filme desempenhava o papel principal na nova adoração da *vita activa*. Desde o seu princípio, o filme celebrava tudo o que se move em altas velocidades – trens, carros, aviões –, mas também tudo o que corre por baixo da superfície – lâminas, bombas, balas.

No entanto, enquanto o filme como tal é uma celebração do movimento, em comparação com as formas de arte tradicionais, paradoxalmente leva a audiência a novos extremos de imobilidade física. Se um leitor ou visitante de exposição pode mover o corpo com relativa liberdade, o espectador em uma sala de cinema é colocado no escuro e é praticamente grudado a um assento. A situação peculiar do frequentador de cinema na verdade se parece com uma mirabolante paródia da própria *vita contemplativa* que o filme em si denuncia, porque o cinema encarna precisamente a *vita contemplativa* como ela seria vista da perspectiva do seu crítico mais radical – digamos, um nietzscheano inflexível – a saber, como produto do desejo

frustrado, falta de iniciativa pessoal, um indício de consolação compensatória e um sinal da inadequação de um indivíduo na vida real. Esse é o ponto de partida de muitas críticas modernas do filme. Sergei Eisenstein, por exemplo, foi exemplar na maneira como combinou o choque estético com propaganda política

em uma tentativa de mobilizar o espectador e liberá-lo de sua condição passiva, contemplativa.

A ideologia da modernidade – em todas as suas formas – era direcionada contra a contemplação, contra o espectador,¹⁰ contra a passividade das massas paralisadas pelo espetáculo da vida moderna. Ao longo da modernidade, podemos

10. O termo que aparece no original é “spectatorship”; conforme Vanessa R. Schwartz (em L. Charney e V. R. Schwartz, *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 358, 2ª ed. (São Paulo: Cosac Naify, 2004), refere-se literalmente ao “ato de assistir a um espetáculo de qualquer natureza” e diz respeito aos dados da recepção do espectador, a tudo o que envolve a experiência de uma plateia. Seguindo sugestão da autora, para evitar o neologismo “espectância” ou termos vagos como “assistência”, optou-se aqui pelo uso da tradução “espectador”. (NT)

identificar essa oposição entre consumo passivo da cultura de massa e uma oposição militante a ela – política, estética ou uma mistura das duas. A arte moderna, progressiva, constituiu-se durante o período da modernidade em oposição a tais modos passivos de consumo, seja propaganda política ou *kitsch* comercial. Conhecemos essas reações militantes – desde as diferentes vanguardas do começo do século 20 a Clement Greenberg (vanguarda e *kitsch*), Adorno (indústria cultural) ou Guy Debord (sociedade do espetáculo), cujos temas e figuras retóricas continuam a ecoar em todas as partes do atual debate sobre nossa cultura.¹¹ Para Debord, o mundo inteiro se tornou uma sala de cinema na qual as pessoas estão completamente isoladas umas das outras e da vida real, e consequentemente condenadas a uma existência de completa passividade.

No entanto, na virada do século 21, a arte entrou em uma nova era – uma de produção artística em massa, e não só de consumo em massa de arte.¹² Fazer um vídeo e colocá-lo em exibição na internet tornou-se uma operação simples, acessível a quase todos. A autodocumentação tornou-se hoje uma prática em massa e mesmo uma obsessão em massa. Os meios de comunicação contemporâneos e redes como Facebook, MySpace, YouTube, Second Life e Twitter dão a populações globais a possibilidade de apresentar suas fotos, vídeos e textos de uma maneira que não pode ser distinguida de qualquer trabalho de arte pós-conceitual, incluindo obras de arte com base no tempo. E isso significa que a arte contemporânea tornou-se hoje uma prática cultural em massa. Então surge a pergunta: Como pode o artista contemporâneo sobreviver a esse sucesso popular da arte contemporânea? Ou, como pode o artista sobreviver em um mundo no qual qualquer um pode, afinal, tornar-se um artista?

Mais ainda, pode-se falar sobre a nossa sociedade contemporânea como uma sociedade do espetáculo. Entretanto, não estamos vivendo agora entre as massas de espectadores passivos, conforme descreveu Guy Debord, mas entre as massas de artistas. A fim de reconhecer-se a si mesmo no contexto contemporâneo de produção em massa, o artista precisa de um espectador que possa negligenciar a quantidade imensurável de produção artística e formular um julgamento estético que possa destacar esse artista em particular da massa de outros artistas. Mas está claro que tal espectador não existe – ainda que pudesse ser Deus, já fomos informados do fato de que Deus está morto. Se a sociedade contemporânea é, portanto, ainda uma sociedade do espetáculo, então parece ser um espetáculo sem espectadores.

Por outro lado, o espectador hoje – a *vita contemplativa* – também tornou-se bastante diferente do que era antes. Aqui de novo o sujeito da contemplação não pode mais confiar em recursos de tempo infinito, perspectivas temporais infinitas – uma expectativa que era constitutiva das tradições de contemplação platônica, cristã ou budista. Os espectadores contemporâneos são espectadores em movimento; primariamente, eles são viajantes. A *vita contemplativa* contemporânea coincide com a circulação ativa permanente. O ato de contemplação em si funciona hoje como um gesto repetitivo que não pode levar e não leva a nenhum resultado – a qualquer julgamento estético conclusivo e bem fundamentado, por exemplo.

Tradicionalmente, em nossa cultura, tivemos à nossa disposição dois modos fundamentalmente diferentes de contemplação para controlar o tempo que gastamos olhando para imagens: a imobilização da imagem no espaço expositivo e a imobilização do espectador no ci-

11. Ver Guy Debord, *Society of the Spectacle* (Oakland: AKPress, 2005). Traduzido para o português como *Sociedade do espetáculo* (São Paulo: Contraponto Editora, 1997).

12. No original: “mass art consumption”. Considerando que “mass art” isoladamente normalmente se refere ao conceito “arte de massa”, há ambiguidade no sentido da expressão. No contexto, e pelo sentido da oração anterior, que fala em “mass artistic production”, optou-se pela tradução “consumo em massa de arte”. Essa opção é mantida nas frases seguintes, mesmo que no original ainda persista nelas o sentido ambíguo, que aparece em registros variáveis. (NT)

nema. No entanto, ambos os modos entram em colapso quando as imagens em movimento são transferidas para museus ou espaços expositivos. As imagens continuarão a se mover – mas o espectador também o fará. Como regra, sob as condições de uma visita normal a uma exposição, é impossível assistir a um vídeo ou filme do começo ao fim, se o filme ou vídeo for relativamente longo – particularmente se houver muitos trabalhos igualmente baseados no tempo no mesmo espaço expositivo. E na verdade tal esforço estaria deslocado. Para ver um filme ou vídeo por inteiro, deve-se ir ao cinema ou ficar diante de um computador. Todo o propósito de ver uma exposição de arte com base no tempo é dar uma olhada nela e depois dar outra olhada e outra olhada – mas não a ver na sua totalidade. Aqui, pode-se dizer que o próprio ato da contemplação é colocado em *loop*.

A arte com base no tempo tal como mostrada em espaços de exposição é uma mídia fria, para usar a noção introduzida por Marshall McLuhan.¹³ De acordo com McLuhan, mídias quentes levam à fragmentação social: quando lê um livro, você está sozinho e num estado de espírito concentrado. E em uma exposição convencional, você vaga sozinho de um objeto ao outro, igualmente concentrado – separado da realidade exterior, em isolamento interno. McLuhan achava que somente as mídias eletrônicas tais como a televisão seriam capazes de superar o isolamento do espectador individual. Mas essa análise de McLuhan não pode ser aplicada à mais importante mídia eletrônica de hoje – a internet. À primeira vista, a internet parece ser tão fria, se não mais fria que a televisão, porque ela ativa os usuários, seduzindo-os, ou mesmo forçando-os à participação

A “arte com base no tempo” transforma escassez de tempo em excesso de tempo – e se demonstra uma camarada do tempo, sua con-temporânea

13. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1994).

ativa. Entretanto, quando senta em frente ao computador e usa a internet, você está sozinho – e extremamente concentrado. Se a internet é participativa, ela o é no mesmo sentido que o espaço literário. Aqui e ali, qualquer coisa que adentre esses espaços é percebida por outros participantes, provocando reações deles, que por sua vez provocam mais reações, e assim por diante. Contudo, essa participação ativa aconte

tece somente no interior da imaginação do usuário, deixando seu corpo imóvel.

Inversamente, os espaços expositivos que incluem a arte com base no tempo são frios porque fazem com que se concentre em objetos individuais seja desnecessário ou mesmo impossível. É por isso que tais espaços também são capazes de incluir todos os tipos de mídias quentes – texto, música, imagens individuais – fazendo, assim, com que esfriem. A contemplação fria (*cool*) não tem como objetivo produzir um julgamento ou escolha estética. A contemplação fria (*cool*) é simplesmente a repetição permanente do gesto de olhar, uma consciência da falta de tempo necessária para fazer um julgamento informado por meio de uma contemplação abrangente. Aqui, a arte com base no tempo demonstra negativamente a infinidade do tempo excedente, desperdiçado, que não pode ser absorvido pelo espectador. No entanto, ao mesmo tempo, ela remove da *vita contemplativa* o estigma moderno da passividade. Nesse sentido, é possível dizer que a documentação da arte com base no tempo apaga a diferença entre *vita activa* e *vita contemplativa*. Aqui outra vez a arte com base no tempo transforma uma escassez de tempo num excesso de tempo – e se demonstra uma colaboradora, uma camarada do tempo, sua verdadeira con-temporânea.



Andy Warhol Joseph Beuys Lucio Amelio Napoli Aprile 1980 Foto di Mimmo Jodice

Comrades of Time

Boris Groys

Contemporary art deserves its name if insofar as it manifests its own contemporaneity—and this is not simply a matter of being recently made or displayed. Thus, the question “What is contemporary art?” implicates the question “What is the contemporary?” How could the contemporary as such be shown?

Being contemporary can be understood as being immediately present, as being here-and-now. In this sense, art seems to be truly contemporary if it is authentic, if for instance it captures and expresses the presence of the present in a way that is radically uncorrupted by past traditions or strategies aiming at success in the future. Meanwhile, however, we are familiar with the critique of presence, especially as formulated by Jacques Derrida, who has shown—convincingly enough—that the present is originally corrupted by past and future, that there is always absence at the heart of presence, and that history, including art history,

cannot be interpreted, to use Derrida’s expression, as “a procession of presences.”¹

But rather than further analyze the workings of Derrida’s deconstruction, I would like to take a step back, and to ask: What is it about the present—the here-and-now—that so interests us? Already Wittgenstein was highly ironical about his philosophical colleagues who from time to time suddenly turned to contemplation of the present, instead of simply minding their own business and going about their everyday lives. For Wittgenstein, the passive contemplation of the present, of the immediately given,

It seems to me that the present is initially something that hinders us in our realization of everyday (or non-everyday) projects

is an unnatural occupation dictated by the metaphysical tradition, which ignores the flow of everyday life—the flow that always overflows the present without privileging it in any way. According to Wittgenstein, the interest in the present is simply a philosophical—and maybe also artistic—*déformation professionnelle*, a metaphysical sickness that should be cured by philosophical critique.²

Pôster para uma exposição que reuniu Andy Warhol e Joseph Beuys na galeria Lucio Amelio, Nápoles, 1980

Poster for an exhibition that united Andy Warhol and Joseph Beuys at the Lucio Amelio Gallery, Naples, 1980

That is why I find the following question especially relevant for our present discussion: How does the present manifest itself in our everyday experience—before it begins to be a matter of metaphysical speculation or philosophical critique?

Now, it seems to me that the present is initially something that hinders us in our realization of everyday (or non-everyday) projects, something that prevents our smooth transition from the past to the future, something that obstructs us, makes

our hopes and plans become not opportune, not up-to-date, or simply impossible to realize. Time and again, we are obliged to say: Yes, it is a good project but at the moment we have no money, no time, no energy, and so forth, to realize it. Or: This tradition is a wonderful one, but at the moment there is no interest in it and nobody wants to continue it. Or: This utopia is beautiful but, unfortunately, today no one believes in utopias, and so on. The present is a moment in time when we decide to lower our expectations of the future or to abandon some of the dear traditions of the past in order to pass through the narrow gate of the here-and-now.

Ernst Jünger famously said that modernity—the time of projects and plans, par excellence—taught us to travel with light luggage (*mit leichtem Gepäck*). In order to move further down the narrow path of the present, modernity shed all that seemed too heavy, too loaded with meaning, mimesis, traditional criteria of mastery, inherited ethical and aesthetic conventions, and so forth. Modern reductionism is a strategy for surviving the difficult journey through the present. Art, literature, music, and philosophy have survived the twentieth century because they threw out all unnecessary baggage. At the same time, these lightened loads also reveal a kind of hidden truth that transcends their immediate effectiveness. They show that

one can give up a great deal—traditions, hopes, skills, and thoughts—and still continue one's project in this reduced form. This truth also made the modernist reductions transculturally efficient—crossing a cultural border is in many ways like crossing the limit of the present.

Thus, during the period of modernity the power of the present could be detected only indirectly, through the traces of reduction left on the body of art and, more generally, on the body of culture. The present as such was mostly seen in the context of

modernity as something negative, as something that should be overcome in the name of the future, something that slows down the realization of our projects, something that delays the coming of the future. One of the slogans of the Soviet era was “Time, forward!” Ilf and Petrov, two Soviet novelists of the 1920s, aptly parodied this modern feeling with the slogan “Comrades, sleep faster!” Indeed, in those times one actually would have preferred to sleep through the present—to fall asleep in the past and to wake up at the endpoint of progress, after the arrival of the radiant future.

DISBELIEF

But when we begin to question our projects, to doubt or reformulate them, the present, the contemporary, becomes important, even central for us. This is because the contemporary is actually constituted by doubt, hesitation, uncertainty, indecision—by the need for prolonged reflection, for a delay. We want to postpone our decisions and actions in order to have more time for analysis, reflection, and consideration. And that is precisely what the contemporary is—a prolonged, even potentially infinite period of delay. Søren Kierkegaard famously asked what it would mean to be a contemporary of Christ, to which his answer was: It would mean to hesitate in accepting Christ as Savior.³ The acceptance

1. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie* (Paris: Editions de Minuit, 1972), 377.

2. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trans. C.K. Ogden (London: Routledge, 1922), 6.45.

3. See Søren Kierkegaard, *Training in Christianity* (New York: Vintage, 2004).

of Christianity necessarily leaves Christ in the past. In fact, Descartes already defined the present as a time of doubt—of doubt that is expected to eventually open a future full of clear and distinct, evident thoughts.

Now, one can argue that we are at this historical moment in precisely such a situation, because ours is a time in which we reconsider—not abandon, not reject, but analyze and reconsider—the modern projects.

The most immediate reason for this reconsideration is, of course, the abandonment of the Communist project in Russia and Eastern Europe. Politically and culturally, the Communist project dominated the twentieth century. There was the Cold War, there were Communist parties in the West, dissident movements in the East, progressive revolutions, conservative revolutions, discussions about pure and engaged art—in most cases these projects, programs, and movements were interconnected by their opposition to each other. But now they can and should be reconsidered in their entirety. Thus, contemporary art can be seen as art that is involved in the reconsideration of the modern projects. One can say that we now live in a time of indecision, of delay—a boring time. Martin Heidegger has explained boredom precisely as a precondition for our ability to experience the presence of the present—to experience the world as a whole by being bored equally by all its aspects, by not being captivated by this specific goal or that one, such as was the case in the context of the modern projects.⁴

Hesitation with regard to the modern projects mainly has to do with a growing disbelief in their promises. Classical modernity believed the future to be infinite—even after the death of God, even after the loss of faith in the immortality of the soul. The notion of a permanent art collection says it all: archive, library, and museum promised secular permanency, an infinitude that substituted the religious promise of

resurrection and eternal life. During the period of modernity, the “body of work” replaced the soul as the potentially immortal part of the Self. Foucault famously called such modern sites in which time was accumulated rather than simply being lost, heterotopias.⁵ Politically, we can speak about modern utopias as post-historical spaces of accumulated time, in which the finiteness of the present was seen as being poten-

tially compensated for by the infinite time of the realized project: that of an artwork, or a political utopia. Of course, this perceived compensation obliterates time invested in the produc-

tion of a certain product—when the final product is realized, the time that was used for its production disappears. However, the time lost in realizing the product was compensated for in modernity by a historical narrative that somehow restored it, using a narrative that glorified the lives of the artists, scientists, or revolutionaries that worked for the future.

But today, this promise of an infinite future holding the results of our work has lost its plausibility. Museums have become the sites of temporary exhibitions rather than spaces for permanent collections. The future is ever newly planned—the permanent change of cultural trends and fashions makes any promise of a stable future for an artwork or a political project improbable. And the past is also permanently rewritten—names and events appear, disappear, reappear, and disappear again. The present has ceased to be a point of transition from the past to the future, becoming instead a site of the permanent rewriting of both past and future—of constant proliferations of historical narratives beyond any individual grasp or control. The only thing that we can be certain about in our present is that these historical narratives will proliferate tomorrow as they are proliferating now—and that we will react to them with the same sense of disbelief. Today, we are stuck in the present

4. See Martin Heidegger, “What is Metaphysics?” in *Existence and Being*, ed. W. Brock (Chicago: Henry Regnery Co, 1949), 325–349.

5. See <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>.

as it reproduces itself without leading to any future. We simply lose our time, without being able to invest it securely, to accumulate it, whether utopically or heterotopically. The loss of the infinite historical perspective generates the phenomenon of unproductive, wasted time. However, one can also approach this wasted time more positively, as excessive time—as time that attests to our life as pure being-in-time, beyond its value within the framework of modern economic and political projections.

EXCESS TIME

Now, if we look at the current art scene, it seems to me that a certain kind of so-called time-based art best reflects this contemporary condition. It does so because it thematizes the non-productive, wasted, non-historical, excessive time—a suspended time, “stehende Zeit,” to use a Heideggerian notion. It captures and demonstrates activities that take place in time, but do not lead to the creation of any definite product. Even if these activities do lead to such a product, they are presented as being separated from their result, as not completely invested in the product, absorbed by it. We find exemplifications of excessive time, that which is not completely absorbed by the historical process.

As an example let us consider the animation by Francis Alÿs, *Song for Lupita* (1998). In this work, we find an activity with no beginning and no end, no definite result or product: a woman pouring water from one glass to another, and then back. We are confronted with a pure and repetitive ritual of wasting time—a secular ritual beyond any claim of magical power, beyond any religious tradition or cultural convention.

One is reminded here of Camus’ Sisyphus, a proto-contemporary-artist whose aimless, senseless task of repeatedly rolling a boulder up a

hill can be seen as a prototype for contemporary time-based art. This non-productive practice, this excess of time caught in a non-historical pattern of eternal repetition constitutes for Camus the true image of what we call “lifetime”—a period irreducible to any “meaning of life,” any “life achievement,” any historical relevance. The notion of repetition here becomes central. The inherent repetitiveness of contemporary time-based art distinguishes it sharply from happenings and performances of the 1960s. Now, a documented activity is not a unique, isolated performance—an individual, authentic, original event that takes place in the here-and-now. Rather, this activity is itself repetitive—even before it was documented by, let us say, a video running in a loop. Thus, the repetitive gesture designed by Alÿs functions as a programmatically impersonal one—it can be repeated by anyone, recorded, then repeated again. Here, the living human being loses its difference from its media image. The opposition between living organism and dead mechanism is obscured by the originally mechanical, repetitive, and purposeless character of the documented gesture.

Francis Alÿs has also spoken about the time of rehearsal as a similarly wasted, non-teleological time that does not lead to any result, any endpoint, any climax. An example he offers—his video *Politics of Rehearsal* (2007), which centers on a striptease rehearsal—is in some sense a rehearsal of a rehearsal, insofar as the sexual desire provoked by the striptease is itself unfulfilled. In the video, the rehearsal is accompanied by a commentary by the artist, who interprets the scenario as the model of modernity, always leaving its promise unfulfilled. For the artist, the time of modernity is the time of permanent modernization, never really achieving its goals of becoming truly modern and never satisfying the desire that

We are stuck in the present, which has ceased to be a point of transition and become a permanent rewriting of the past as the future

it has provoked. In this sense, the process of modernization begins to be seen as wasted, excessive time that can and should be documented—precisely because it never led to any real result. In another work, Alÿs presents the labor of a shoe cleaner as an example of a kind of work that does not produce any value in the Marxist sense of the term, because the time spent cleaning shoes cannot result in any kind of final product required by Marx’s theory of value.

But it is precisely because such a wasted, suspended, non-historical time cannot be accumulated and absorbed by its product that it can be repeated—impersonally and potentially infinitely. Already Nietzsche has stated that the only possibility for imagining the infinite after the death of God, after the end of transcendence, is to be found in the eternal return of the same. And Georges Bataille thematized the repetitive excess of time, the unproductive waste of time, as the only possibility of escape from the modern ideology of progress. Certainly, both Nietzsche and Bataille perceived repetition as something naturally given. But in his book *Difference and Repetition* (1968) Gilles Deleuze speaks of literal repetition as being radically artificial and, in this sense, in conflict with everything natural, living, changing, and developing, including natural law and moral law.⁶ Hence, practicing literal repetition can be seen as initiating a rupture in the continuity of life by creating a non-historical excess of time through art. And this is the point at which art can indeed become truly contemporary.

VITA ACTIVA

Here I would like to mobilize a different meaning of the word “contemporary.” To be contemporary does not necessarily mean to be present, to be here-and-now; it means to be “with time” rather than “in time.” “Con-temporary” in German is “zeitgenössisch.” As *Genosse* means “com-

rade,” to be con-temporary—*zeitgenössisch*—can thus be understood as being a “comrade of time”—as collaborating with time, helping time when it has problems, when it has difficulties. And under the conditions of our contemporary product-oriented civilization, time does indeed have problems when it is perceived as being unproductive, wasted, meaningless. Such unproductive time is excluded from historical narratives, endangered by the prospect of complete erasure. This is precisely the moment when time-based art can help time, to collaborate, become a comrade of time—because time-based art is, in fact, art-based time.

Of course, traditional artworks (paintings, statues, and so forth) are time-based as well, because they are made with the expectation that they will have time—even a lot of time, if they are to be included in museums or in important private collections. But time-based art is not based on time as a solid foundation, as a guaranteed perspective; rather, time-based art documents time that is in danger of being lost as a result of its unproductive character—a character of pure life, or, as Giorgio Agamben would put it, “bare life.”⁷ But this change in the relationship between art and time also changes the temporality of art itself. Art ceases to be present, to create the effect of presence—but it also ceases to be “in the present,” understood as the uniqueness of the here-and-now. Rather, art begins to document a repetitive, indefinite, maybe even infinite present—a present that was always, already there, and can be prolonged into the indefinite future.

A work of art is traditionally understood as something that wholly embodies art, lending it an immediately visible presence. When we go to an art exhibition we generally assume that whatever is there on display—paintings, sculptures, drawings, photographs, videos, readymades, or installations—must be art. The individual art-

6. See Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton (London: Continuum, [1968] 2004).

7. See Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, 1st ed. (Stanford: Stanford University Press, 1998).

works can of course in one way or another make reference to things that they are not, maybe to real-world objects or to certain political issues, but they are not thought to refer to art itself, because they themselves are art. However, this traditional assumption has proven to be increasingly misleading. Besides finding works of art, present-day art spaces also confront us with the documentation of art. We see pictures, drawings, photographs, videos, texts, and installations—in other words, the same forms and media in which art is commonly presented. But when it comes to art documentation, art is no longer presented through these media, but is simply stored within them. For art documentation is *per definitionem* not art. Precisely by merely referring to art, art documentation makes it quite clear that art itself is no longer available, but is absent and hidden. Thus, it is interesting to compare traditional film and contemporary time-based art—which has its roots in film—to better understand what has happened to our life.

From its beginnings, film pretended to be able to document and represent life in a way that was inaccessible to the traditional arts. Indeed, as a medium of motion, film has frequently displayed its superiority over other media, whose greatest accomplishments are preserved in the form of immobile cultural treasures and monuments, by staging and celebrating the destruction of these monuments. This tendency also demonstrates film's adherence to the typically modern faith in the superiority of *vita activa* over *vita contemplativa*. In this respect, film manifests its complicity with the philosophies of *praxis*, of *Lebensdrang*, of *élan vital*, and of desire; it demonstrates its collusion with ideas that, in the footsteps of Marx and Nietzsche, fired the imagination of European humanity at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries—in other words, during the very period that gave birth to film as a medium. This was the era when the hitherto prevailing attitude of passive contemplation was discredited and displaced by celebration of

the potent movements of material forces. While the *vita contemplativa* was for a very long time perceived as an ideal form of human existence, it came to be despised and rejected throughout the period of modernity as a manifestation of the weakness of life, a lack of energy. And playing a central role in the new worship of *vita activa* was film. From its very inception, film has celebrated all that moves at high speeds—trains, cars, airplanes—but also all that goes beneath the surface—blades, bombs, bullets.

However, while film as such is a celebration of movement, in comparison to traditional art forms, it paradoxically drives the audience to new extremes of physical immobility. While it is possible to move one's body with relative freedom while reading or viewing an exhibition, the viewer in a movie theater is put in the dark and glued to a seat. The moviegoer's peculiar situation in fact resembles a grandiose parody of the very *vita contemplativa* that film itself denounces, because cinema embodies precisely the *vita contemplativa* as it would appear from the perspective of its most radical critic—an uncompromising Nietzschean, let us say—namely as the product of frustrated desire, lack of personal initiative, a token of compensatory consolation and a sign of an individual's inadequacy in real life. This is the starting point of many modern critiques of film. Sergei Eisenstein, for instance, was exemplary in the way he combined aesthetic shock with political propaganda in an attempt to mobilize the viewer and liberate him from his passive, contemplative condition.

The ideology of modernity—in all of its forms—was directed against contemplation, against spectatorship, against the passivity of the masses paralyzed by the spectacle of modern life. Throughout modernity we can identify this opposition between passive consumption of mass culture and an activist opposition to it—political, aesthetic, or a mixture of the two. Progressive, modern art has constituted itself during the period of modernity in opposition to such passive consumption, whether of political propaganda

or commercial kitsch. We know these activist reactions—from the different avant-gardes of the early twentieth century to Clement Greenberg (avant-garde and kitsch), Adorno (cultural industry), or Guy Debord (society of the spectacle), whose themes and rhetorical figures continue to resound throughout the current debate on our culture.⁸ For Debord, the entire world has become a movie theater in which people are completely isolated from one another and from real life, and consequently condemned to an existence of utter passivity.

However, at the turn of the twenty-first century, art entered a new era—one of mass artistic production, and not only mass art consumption. To make a video and put it on display via the Internet became an easy operation, accessible to almost everyone. The practice of self-documentation has today become a mass practice and even a mass obsession. Contemporary means of communications and networks like Facebook, MySpace, YouTube, Second Life, and Twitter give global populations the possibility to present their photos, videos, and texts in a way that cannot be distinguished from any post-Conceptual artwork, including time-based artworks. And that means that contemporary art has today become a mass-cultural practice. So the question arises: How can a contemporary artist survive this popular success of contemporary art? Or, how can the artist survive in a world in which everyone can, after all, become an artist?

One may further speak about our contemporary society as a society of the spectacle. However, we are now living not among the masses of passive spectators, as described by Guy Debord, but among the masses of artists. In order to recognize

himself or herself in the contemporary context of mass production, the artist needs a spectator who can overlook the immeasurable quantity of artistic production and formulate an aesthetic judgment that would single out this particular artist from the mass of other artists. But it is obvious that such a spectator does

not exist—while it could be God, we have already been informed of the fact that God is dead. If contemporary society is, therefore, still a society of spectacle, then it seems to be a spectacle without spectators.

On the other hand, spectatorship today—*vita contemplativa*—has also become quite different from what it

was before. Here again the subject of contemplation can no longer rely on having infinite time resources, infinite time perspectives—the expectation that was constitutive for Platonic, Christian, or Buddhist traditions of contemplation. Contemporary spectators are spectators on the move; primarily, they are travelers. Contemporary

vita contemplativa coincides with permanent active circulation. The act of contemplation itself functions today as a repetitive gesture that can not and does not lead to any result—to any

conclusive and well-founded aesthetic judgment, for example.

Traditionally, in our culture we had two fundamentally different modes of contemplation at our disposal to give us control over the time we spent looking at images: the immobilization of the image in the exhibition space, and the immobilization of the viewer in the movie theater. Yet both modes collapse when moving images are transferred to museums or exhibition spaces. The images will continue to move—but so too will the viewer. As a rule, under the conditions of a regular exhibition visit, it is impos-

**“Art based on time”
transforms a shortage
of time into an excess
of time—and reveals
itself to be a comrade
of time, its true
con-temporary**

8. See Guy Debord, *Society of the Spectacle* (Oakland: AKPress, 2005).

9. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1994).

sible to watch a video or film from beginning to end if the film or video is relatively long—especially if there are many such time-based works in the same exhibition space. And in fact such an endeavor would be misplaced. To see a film or a video in its entirety, one has to go to a cinema or to remain in front of his or her personal computer. The whole point of visiting an exhibition of time-based art is to take a look at it and then another look and another look—but not to see it in its entirety. Here, one can say that the act of contemplation itself is put in a loop.

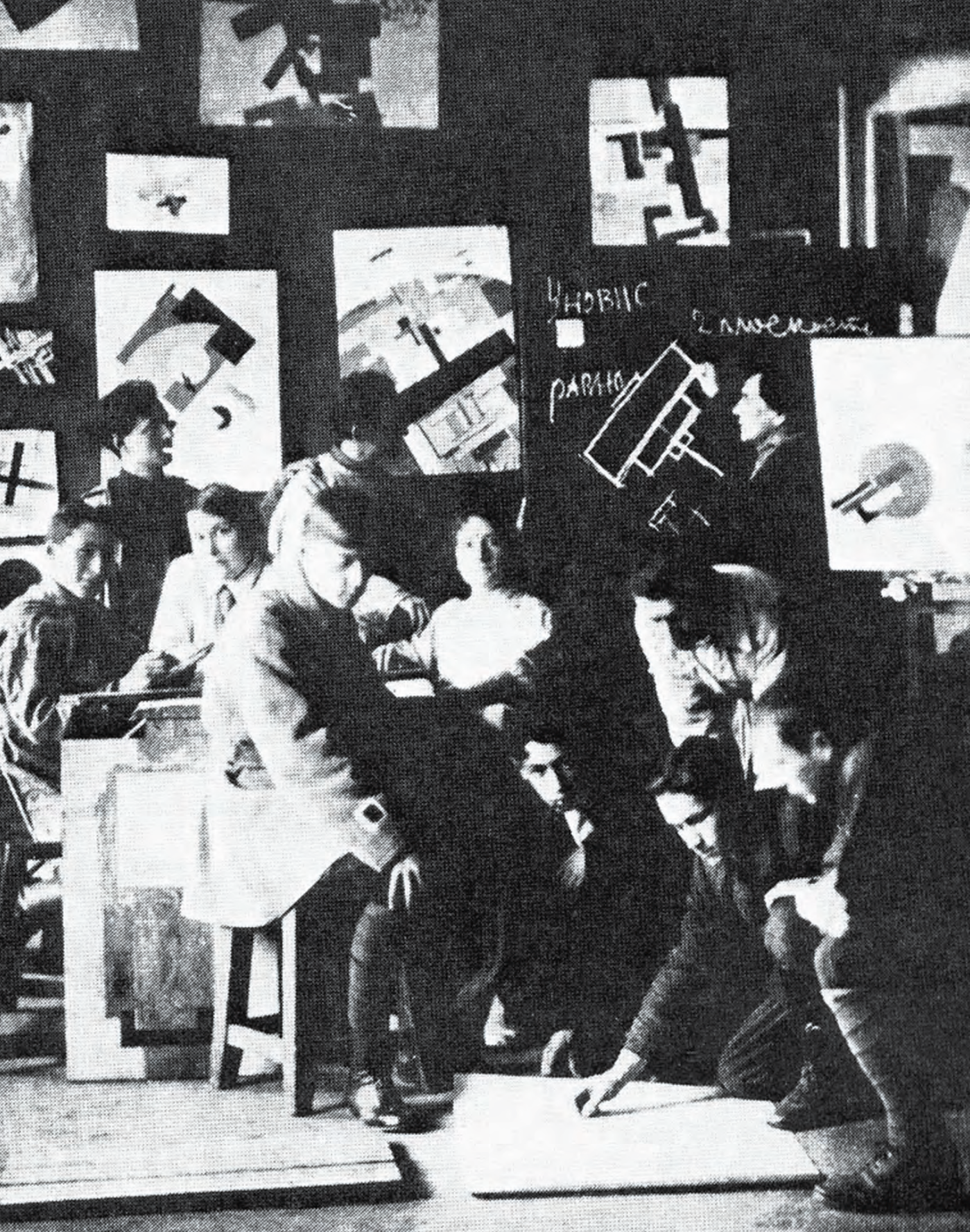
Time-based art as shown in exhibition spaces is a cool medium, to use the notion introduced by Marshall McLuhan.⁹ According to McLuhan, hot media lead to social fragmentation: when reading a book, you are alone and in a focused state of mind. And in a conventional exhibition, you wander alone from one object to the next, equally focused—separated from the outside reality, in inner isolation. McLuhan thought that only electronic media such as television are able to overcome the isolation of the individual spectator. But this analysis of McLuhan's cannot be applied to the most important electronic medium of today—the Internet. At first sight, the Internet seems to be as cool, if not cooler, than television, because it activates users, seducing, or even forcing them into active participation. However, sitting in front of the computer and using the Internet, you are alone—and extremely focused. If

the Internet is participatory, it is so in the same sense that literary space is. Here and there, anything that enters these spaces is noticed by other participants, provoking reactions from them, which in turn provoke further reactions, and so forth. However, this active participation takes place solely within the user's imagination, leaving his or her body unmoved.

By contrast, the exhibition space that includes time-based art is cool because it makes focusing on individual exhibits unnecessary or even impossible. This is why such a space is also capable of including all sorts of hot media—text, music, individual images—thus making them cool off. Cool contemplation has no goal of producing an aesthetic judgment or choice. Cool contemplation is simply the permanent repetition of the gesture of looking, an awareness of the lack of time necessary to make an informed judgment through comprehensive contemplation. Here, time-based art negatively demonstrates the infinity of wasted, excessive time that cannot be absorbed by the spectator. However, at the same time, it removes from *vita contemplativa* the modern stigma of passivity. In this sense one can say that the documentation of time-based art erases the difference between *vita activa* and *vita contemplativa*. Here again time-based art turns a scarcity of time into an excess of time—and demonstrates itself to be a collaborator, a comrade of time, its true con-temporary.

*Kazimir Malevich
com turma de
alunos em 1925.
O artista, um dos
principais nomes
da vanguarda
russa do início do
século 20, passou
a ensinar sistema-
ticamente a partir
da Revolução
de 1917*

*Kazimir Malevich
with his class in
1925. The artist,
one of the leading
names in the Rus-
sian vanguard
of the early 20th
century, turned to
teaching system-
atically after the
Revolution of 1917*







Biografias | Biographies

Apichatpong Weerasethakul Cineasta tailandês, ganhador da Palma de Ouro no Festival de Cannes por *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010). | Thai filmmaker, winner of the Palme D'Or at the Cannes Festival for *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010).

Alcino Leite Neto Jornalista, editor da Publifolha. Coedita a revista eletrônica *Trópico* com Lisette Lagnado e Esther Hamburger. | Journalist, editor of Publifolha. Coedits the electronic magazine *Trópico* alongside Lisette Lagnado and Esther Hamburger.

Angela Detanico e Rafael Lain Artistas e designers brasileiros, representados pela Galeria Vermelho (São Paulo), radicados em Paris. Fizeram parte da representação do Brasil na 52ª Bienal de Veneza (2007). Criaram o projeto gráfico desta sexta edição do Caderno SESC_Videobrasil. | Paris-based Brazilian artists and designers, represented by Galeria Vermelho (São Paulo). Part of the Brazilian delegation at the 52nd Venice Biennale (2007). Created the graphic project for this sixth edition of Caderno SESC_Videobrasil.

Boris Groys Pensador de origem alemã, leciona filosofia e teoria da arte em Karlsruhe e é *Global Distinguished Professor* na New York University. Entre suas publicações mais relevantes destaca-se a coletânea *Art Power* (MIT Press, 2008). | German thinker, lectures philosophy and art theory at Karlsruhe and holds the post of Global Distinguished Professor at New York University. Among his most relevant recent publications is *Art Power* (MIT Press, 2008)

Daragh Reeves Artista britânico radicado em Bruxelas, representado pela galeria Ellen de Bruijne (Amsterdã). No Brasil, participou da residência Capacete (2010) e da mostra *Cover* (2010), no MAM-SP. | Brussels-based British artist, represented by Ellen de Bruijne Gallery (Amsterdam). In Brazil, he participated in the Capacete residency program (2010) and the exhibition *Cover* (2010), at MAM-SP.

Deyson Gilbert Artista brasileiro atuando em São Paulo, formou-se pela ECA-USP e edita a revista de crítica *Dazibao*. Foi selecionado este ano para a Mostra do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo (2010). | Brazilian artist working in São Paulo. A graduate from ECA-USP, he edits the criticism magazine *Dazibao*. Selected for this year's Centro Cultural São Paulo Exhibitions Program (2010).

Dirceu Maués Artista brasileiro radicado em Belém do Pará. Foi selecionado este ano para a Mostra do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo (2010). | Brazilian artist from Belém do Pará. Selected for this year's Centro Cultural São Paulo Exhibitions Program (2010).

Fernando Oliva Curador e professor, é docente do departamento de artes plásticas da Faap, membro da Comissão de Programação do 17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil e editor deste Caderno. | Curator and lecturer, member of the teaching staff at the plastic arts department of Faap, member of the Program Committee for the 17th International Contemporary Art Festival SESC_Videobrasil, and editor of this Caderno.

Guilherme Peters Artista brasileiro atuando em São Paulo, formou-se pela Faap em 2010, sob orientação de Dora Longo Bahia. | Brazilian artist working in São Paulo. Graduated from Faap in 2010 under the supervision of Dora Longo Bahia.

Jonathas de Andrade Artista nascido em Maceió (AL) e atualmente radicado em Recife (PE), é representado pela Galeria Vermelho (São Paulo). Participou da Bienal do Mercosul (2009) e da 29ª Bienal de São Paulo (2010). | Artist born in Maceió (AL) and currently based in Recife (PE). Represented by Galeria Vermelho (São Paulo). Participated in the Mercosur Biennial (2009) and the 29th Bienal de São Paulo (2010).

Kiki Mazzucchelli Curadora e crítica de arte brasileira radcada em Londres. Em 2009, foi curadora residente na Fundación Gilberto Alzate Alvedaña,

DIRCEU MAUÉS
Dos sonhos que não acordei

Nas páginas anteriores, algumas imagens da série realizada pelo artista e fotojornalista paraense entre 2004 e 2007. Sua obra é marcada por uma tentativa de reposicionar, tanto no circuito da mídia quanto no da arte contemporânea, a iconografia do "Brasil profundo"

On the previous pages, some images from the series created by the artist and photojournalist from Pará between 2004 and 2007. His work is marked by an attempt to reposition the iconography of "deep Brazil" on both the media and contemporary art circuit

Bogotá. É membro do grupo de críticos do Centro Cultural São Paulo e correspondente da revista espanhola *Artecontexto*. | Curator and Brazilian art critic based in London. In 2009, she curated the residency at Fundación Gilberto Alzate Alvedano, Bogotá. She is a member of the Centro Cultural São Paulo critics group and a correspondent for the Spanish magazine *Artecontexto*.

Luiza Proença Artista brasileira atuando a partir de São Paulo, formou-se pela Universidade Estadual Paulista. Organizou em 2009 o projeto Temporada de Projetos na Temporada de Projetos (<http://projetosnatemporada.org>). | Brazilian artist working out of São Paulo. Graduated from Universidade Estadual Paulista. In 2009 she organized the project Temporada de Projetos na Temporada de Projetos (<http://projetosnatemporada.org>).

Marcelo Rezende Curador e escritor, é autor do romance *Arno Schmidt* (Planeta, 2005). Foi cocurador do projeto *Comunismo da Forma* (São Paulo, 2007/Toronto, 2009) e *À la Chinoise* (Hong Kong, 2007), e editor da publicação *28b* (28ª Bienal de São Paulo). Integra a agência de ideias e projetos Pequeno Comitê (PC). | Curator and writer, he is the author of the novel *Arno Schmidt* (Planeta, 2005). Cocurator of the project *Communism of Form* (São Paulo, 2007/Toronto, 2009) and *À la Chinoise* (Hong Kong, 2007), and editor of the publication *28b* (28th Bienal de São Paulo). He is part of the idea and projects agency Pequeno Comitê (PC).

Panamarenko Artista belga nascido em 1940, conhecido por seus veículos utópicos. Em 2005, na abertura de sua grande retrospectiva em Bruxelas, anunciou sua aposentadoria como artista, passando a dedicar-se a sua marca de café PanamaJumbo. | A Belgian artist born in 1940, known for his Utopian vehicles. In 2005, at the opening of his major retrospective in Brussels, he announced his retirement as an artist in order to devote his time to the PanamaJumbo coffee brand.

Pedro Barateiro Artista, vive e trabalha em Lisboa. Entre suas individuais destaca-se *Teoria da Fala*, no

Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto (2009). Neste ano de 2010 participa de exposições no Kunsthalle da Basileia e na 29ª Bienal de São Paulo. | Artist, lives and works in Lisbon. Chief amongst his individual exhibitions is *Teoria da Fala*, at Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto (2009). This year (2010) he participated in the Basel Kunsthalle and 29th Bienal de São Paulo.

Roberto Winter Artista brasileiro, formou-se bacharel em física pela Universidade de São Paulo em 2005. | Brazilian artist with a degree in physics from Universidade de São Paulo (2005).

Runo Lagomarsino Artista sueco, vive e trabalha em Malmo. Participou do Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP em 2009, sob curadoria de Adriano Pedrosa. | Swiss artist who lives and works in Malmo. Participated in the Panorama of Brazilian Art at MAM-SP in 2009, curated by Adriano Pedrosa.

Tansel Korkmaz e Eda Unlu-Yucesoy Arquitetas e urbanistas turcas, são docentes no departamento de Architectural Design da Universidade de Istanbul. | Turkish architects and urbanists, members of the lecturing staff in Architectural Design at the University of Istanbul.

Tuti Minervino Artista brasileiro radicado em Salvador (BA). Realizou este ano uma exposição retrospectiva que compreende dez anos de sua produção recente, batizada *Tuti Va Bene*, na Galeria ACBEU. É o criador da ação performática-fotográfica *Turista/Motorista*. <http://tutiminervino.blogspot.com/> | Brazilian artist based in Salvador (BA). In 2010, he held a retrospective of his production over the last ten years, entitled *Tuti Va Bene*, at Galeria ACBEU. He is the creator of the performatic/photographic action *Turista/Motorista*. <http://tutiminervino.blogspot.com/>

Zoran Terzic Professor PhD de estética política na Universidade Humboldt, em Berlim. Estudou estética não normativa em Wuppertal, Alemanha. | PhD and lecturer in political aesthetics at Humboldt University, Berlin. Studied nonnormative aesthetics in Wuppertal, Germany.

CADERNO SESC_VIDEOBRASIL 06

COORDENAÇÃO EDITORIAL *Editorial Coordination*

Ana Pato

Solange Oliveira Farkas

EDIÇÃO *Editor*

Fernando Oliva

PROJETO GRÁFICO *Graphic Design*

Angela Detanico e Rafael Lain

DIREÇÃO DE ARTE E DIAGRAMAÇÃO *Art Direction and Layout*

Carla Castilho

PRODUÇÃO EDITORIAL *Editorial Production*

Alita Mariah

PESQUISA ICONOGRÁFICA *Iconographic Research*

Thaissa Danielle Favaro

COLABORADORES *Contributors*

Alcino Leite Neto, Apichatpong Weerasethakul, Boris Groys, Eda Unlu-Yucesoy,
Jonathas de Andrade, Kiki Mazzucchelli, Luiza Proença, Marcelo Rezende, Pedro Barateiro,
Roberto Winter, Tansel Korkmaz, Zoran Terzic

PRODUÇÃO GRÁFICA *Graphic Production*

Elaine Beluco

IMPRESSÃO *Printing*

Ipsis Gráfica e Editora

TRADUÇÃO *Translation*

Ana Ban

Anthony Doyle

Roberto Winter

REVISÃO *Proofreading*

Regina Stocklen

AGRADECIMENTOS *Acknowledgements*

Allen Ginsberg Foundation, Anny De Decker, Archivio Alighiero Boetti, Brian Kuan Wood, Carmen Balcells
Agencia Literaria S.A., Chris Rawson, Daragh Reeves, David Zwirner, Deyson Gilbert, Dirceu Maués,
Donald Smith, e-flux, Evelin Hooren, Fondazione Alighiero e Boetti, Fundação Joaquim Nabuco,
Guilherme Peters, Iliaria Giaccone, Jonathas de Andrade, Jörg Buttgerit, José Roberto Sarsano, Joseph
Beuys Estate, Laura Tokarz, Liza Béar, Mette Gratama van Andel, Nágia Battella Gotlib, Palais de Tokyo,
Panamarenko, Paulo Gurgel Valente, Pilar Lafuente, Poppy Melzack, Ricardo Albuquerque, Richter Verlag,
Runo Lagomarsino, Sérgio Augusto, Steidel, Tuti Minervino, Wenzel Beuys, Zoran Terzic

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO SESC SP

ADMINISTRAÇÃO REGIONAL NO ESTADO DE
SÃO PAULO *_Regional Administration in São Paulo State*

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL
President of the Regional Council
Abram Szajman

DIRETOR REGIONAL
Director of the Regional Department
Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTES *_Superintendents*
Comunicação Social *_Social Communication*
Ivan Giannini
Técnico-Social *_Technical Social*
Joel Naimayer Padula
Administração *_Administration*
Luiz Deoclécio Massaro Galina
Assessoria Técnica e de Planejamento
Technical Assistance and Planning
Sérgio José Battistelli

EDIÇÕES SESC SP *_SESC SP Editions*
Gerente *_Manager*
Marcos Lepiscopo
Adjunto *_Assistant Manager*
Évelim Lúcia Moraes
Coordenação Editorial *_Editorial Coordination*
Clívia Ramiro
Produção Editorial *_Editorial Production*
Juliana Gardim, Ana Cristina F. Pinho

Colaboradores *_Collaborators*
**Rosana Paulo da Cunha, Flávia Andréa Carvalho,
Juliana Braga de Mattos, Cássio Garboggi Quitério,
Marta Raquel Colabone, Andréa de Araujo Nogueira,
Hélcio José de Paula Magalhães, Marilu Donadelli
Vecchio, Cristina Riscalla Madi, Denise Lacroix
Rosenkjar, Elisa Maria Americano Saintive,
Jayme A. Paez Filho**

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

PRESIDENTE E CURADORA *_President and Curator*
Solange Oliveira Farkas

DIRETORA DE PROJETOS *_Projects Director*
Ana Pato

COMUNICAÇÃO *_Communication*
Teté Martinho

CONSELHO DE PROGRAMAÇÃO *_Programming Council*
**Eduardo de Jesus
Marcos Moraes
Teté Martinho**

ASSISTENTE DE CURADORIA *_Curatorship Assistant*
Mariana Valdrighi Amaral

COORDENADOR DE PRODUÇÃO *_Production Coordination*
Adriano Alves Pinto

PRODUÇÃO *_Production*
Alita Mariah

PRODUÇÃO E EDIÇÃO DE VÍDEO
Production and Video Editing
Marina Torre

PRODUÇÃO E LOGÍSTICA *_Production and Logistics*
Jô Lacerda

WEB *_Web*
Silvia Oliveira

ATENDIMENTO E ACERVO *_Reception and Archive*
Juliana Costa

ESTAGIÁRIO BANCO DE DADOS *_Data Base Intern*
Leandro Carvalho Coelho

SUORTE TÉCNICO *_Technical Support*
Bruno Favaretto (Banco de Dados)

ADMINISTRAÇÃO *_Management*
Gláucia Santana

Créditos das imagens | Image Credits

ORELHA (capa/cover) © Avalanche. Cortesia/Courtesy Liza Béar (contracapa/back cover) Foto/Photo Everton Ballardin. Cortesia/Courtesy Sérgio Augusto. PÁGINAS_PAGES 2, 3 Cortesia/Courtesy Panamarenko. PÁGINAS_PAGES 4, 5 Foto/Photo © Brent Stirton/Getty Images. PÁGINAS_PAGES 6, 7 Foto/Photo Debora Chodik. Cortesia/Courtesy Guilherme Peters. PÁGINAS_PAGES 12 e/and 18 Foto/Photo Marlene Bergamo/Folhapress. PÁGINA_PAGE 14 Foto/Photo Alan Marques/Folhapress e/and Foto/Photo Chico Albuquerque © Instituto Cultural Chico Albuquerque. PÁGINA_PAGE 16 Foto/Photo Jorge Araújo/Folhapress. PÁGINA_PAGE 20 Foto/Photo Marcelo Justo/Folhapress. PÁGINA_PAGE 22 Foto/Photo Antônio Gaudério/Folhapress. PÁGINA_PAGE 28 Cortesia/Courtesy Tuti Minervino. PÁGINAS_PAGES 32, 33 e/and 37 Fotos/Photos Marcio Lima. Cortesia/Courtesy Tuti Minervino. PÁGINA_PAGE 34 © Alighiero Boetti por/by SIAE. Licenciado por/Licensed by AUTVIS, Brasil, 2010. PÁGINA_PAGE 42 Cortesia/Courtesy Paulo Gurgel Valente. PÁGINA_PAGE 44 Cortesia/Courtesy Allen Ginsberg Collection. PÁGINAS_PAGES 46 e/and 48 Coleção/Collection George Grantham Bain, Library of Congress. PÁGINA_PAGE 50 Cortesia/Courtesy José Roberto Sarsano. Publicada originalmente em a extinta/Originally published in the defunct magazine *in Ter Valo*, 1968. PÁGINA_PAGE 52 Cortesia/Courtesy Jonathas de Andrade. PÁGINA_PAGE 55 Cortesia/Courtesy Fundação Joaquim Nabuco e/and Jonathas de Andrade. PÁGINA_PAGE 56 Cortesia/Courtesy Acervos pessoais e Jonathas de Andrade/Personal collections and Jonathas de Andrade. PÁGINAS_PAGES 58, 64 e/and 66 Cortesia/Courtesy Acervos pessoais e Jonathas de Andrade/Personal collections and Jonathas de Andrade. PÁGINA_PAGE 61 (acima/above) Cortesia/Courtesy Jonathas de Andrade (abaixo/below) Cortesia/Courtesy Fundação Joaquim Nabuco e/and Jonathas de Andrade. PÁGINA_PAGE 68 Foto/Photo © Christopher Pillitz/Getty Images. PÁGINA_PAGE 70 (acima/above) Foto originalmente publicada na/Photo originally published in LIFE, 30.10.1939 (abaixo/below) Cortesia/Courtesy Joseph Beuys Estate. PÁGINA_PAGE 75 (à esquerda/left) Foto do livro/Photo from the book *Beuys: Die Revolution sind wir by Joseph Beuys* publicado por/published by Steidl (à direita/right) Foto/Photo Zoran Terzic. PÁGINA_PAGE 76 (à esquerda/left) Foto do livro/Photo from the book *Beuys: Die Revolution sind wir by Joseph Beuys* publicado por/published by Steidl (à direita/right) Cortesia/Courtesy Daragh Reeves. PÁGINA_PAGE 102 (acima/above) Foto/Photo Alexander Nemenov /AFP/Other Images (abaixo/below) Foto/Photo AFP/Other Images. PÁGINA_PAGE 107 Domínio Público/Public Domain. PÁGINA_PAGE 110 (acima/above) The Kobal Collection/Other Images (abaixo/below) Foto do filme/Photo from the film *Nekromantik* © Jörg Buttge-reit. PÁGINA_PAGE 117 Cortesia/Courtesy Daragh Reeves. PÁGINA_PAGE 118 Cortesia/Courtesy Deyson Gilbert. PÁGINA_PAGE 123 © Henriette Huldisch. Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2010. PÁGINA_PAGE 128 Foto/Photo Mimmo Jodice. Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2010. PÁGINA_PAGE 137 Cortesia/Courtesy e-flux. PÁGINAS_PAGES 138 e/and 139 Cortesia/Courtesy Dirceu Maués.

© ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

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

All rights reserved. None of the texts or photos in this publication may be reproduced in any form without the prior consent of Associação Cultural Videobrasil. Any reproduction must include the title and give all due credits.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C122

Caderno Sesc Videobrasil / Sesc SP, Associação Cultural Videobrasil. São Paulo: Edições SESC SP: Associação Cultural Videobrasil, v. 6, n. 6, 2010 -. Anual.

ISSN 1983-3881

1. Arte Contemporânea. 2. Crítica de Arte. 3. Filosofia. 4. Sociologia. 5. Vídeo. I. SESC São Paulo. II. Associação Cultural Videobrasil. III. Turista/Motorista.

CDD. 705

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

Av. Imperatriz Leopoldina 1150 Cep 05305-002 São Paulo SP Brasil

T + 55 11 3645-0516 F + 55 11 3645-4802

info@videobrasil.org.br | www.videobrasil.org.br

SESC SÃO PAULO

EDIÇÕES SESC SP

Av. Álvaro Ramos 991 Cep 03331-000 São Paulo SP Brasil

T + 55 11 2607-8000

edicoes@edicoes.secsp.org.br | www.secsp.org.br

Esta é a sexta edição do **Caderno SESC_Videobrasil**, que anualmente reúne um conjunto de ensaios, entrevistas, intervenções e projetos em que críticos, curadores, artistas e pensadores são convocados a refletir sobre uma questão atual no campo da cultura e da arte contemporânea.

Turista/Motorista, título inspirado na obra do artista baiano Tuti Minervino, e tema deste número, trata do dilema que se estabelece entre duas intenções: uma que deseja conduzir, outra que opta por se deixar levar.

Nesta zona de instabilidade e risco, ao leitor se apresentam pelo menos duas alternativas: dar direção a um movimento ou, estrategicamente, ser por ele conduzido? Assumir o volante ou sentar confortavelmente no banco de trás?

Jonathas de Andrade – Intervenção O clube. O artista alagoano apresenta um conjunto de cartões-postais, veículos para uma estratégia que fragmenta, simbolicamente, as idéias propostas pela curadoria desta edição. Ao assumir o trânsito dos correios como *medium*, *O Clube* ocupa outros circuitos e espaços.

São quatro cartões diferentes, espalhados aleatoriamente pela tiragem total do Caderno. Cada exemplar traz um postal – e infinitas possibilidades.

*This is the sixth edition of the **Caderno SESC_Videobrasil**, an annual collection of essays, interviews, and projects in which critics, curators, and thinkers are invited to reflect upon a current issue in the field of contemporary culture and art. **Tourist/Driver**, a title inspired by the Bahian artist Tuti Minervino, and the theme chosen for this edition, deals with the dilemma established between two intentions: one which wants to lead, and the other that would prefer to be led. In this zone of instability and risk, the reader is presented with at least two alternatives: choose to steer the movement or strategically go with the flow? Take the wheel or settle comfortably into the back seat?*

Jonathas de Andrade – Intervention O clube. The Alagoas-born artist presents a series of postcards that work as vehicle for a strategy that symbolically fragments the ideas proposed for this edition, taking the postal system as its medium and thereby occupying other social circuits and spaces. There are four different postcards randomly spread across the Caderno print run. Each copy contains a postcard – and infinite possibilities