



CADERNO SESC-VIDEOBRASIL
OCUPAÇÃO DO ESPAÇO

04

CADERNO SESC - VIDEOBRASIL
OCUPAÇÃO DO ESPAÇO

04

Rodrigo Matheus

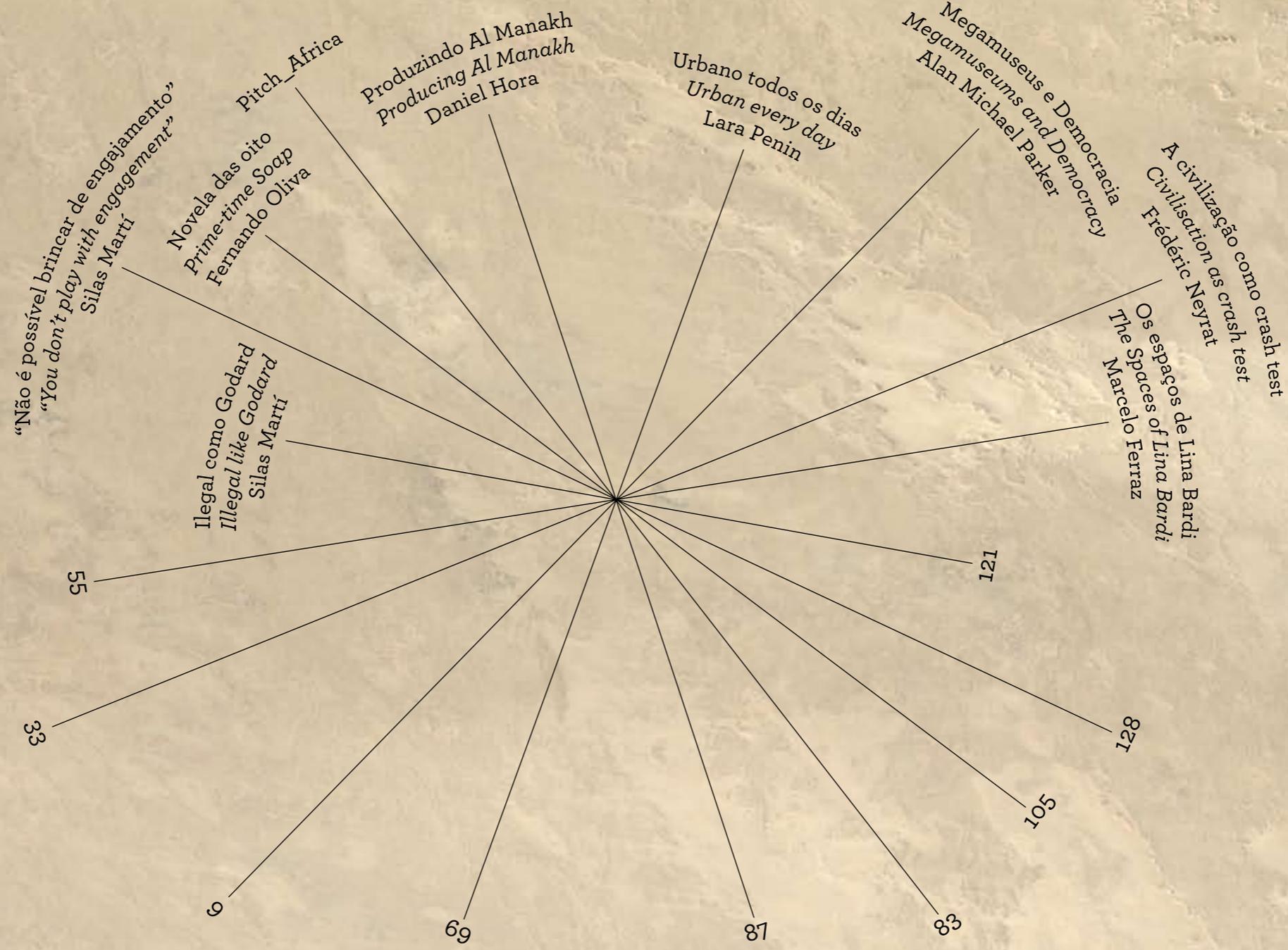
Laura Faerman

O Parque do Ibirapuera foi inaugurado em São Paulo em 1954 como parte das comemorações dos quatrocentos anos de fundação da cidade, e rapidamente terminou se incorporando ao imaginário da população, que foi reinventando suas relações com o espaço urbano. O Ibirapuera é um parque, e também um oásis que opõe natureza e construção em concreto; um território de ausência de hierarquia de classes, uma praia imaginária, e ainda o centro de diferentes poderes políticos sempre em atuação. Mas o Parque é sobretudo uma representação mental de seus visitantes, uma relação única que se estabelece em meio a um jogo coletivo. O artista Rodrigo Matheus e a cineasta Laura Faerman investigam a cartografia emocional desse particular território, propondo um Parque do Ibirapuera para cada um.

Ibirapuera Park in São Paulo was inaugurated in 1954 as part of the city's 400th anniversary commemorations and it quickly found its way into the mental repertoire of the populace in its constant reinvention of its relationship with urban space. Ibirapuera is a park, but it is also an oasis that pits nature against concrete constructions, a hiatus from class hierarchy, an imaginary beach, and the centre of different political powers at work. But, above all, the park is a mental representation of its visitors, a unique relationship struck in the midst of a collective game. The artist Rodrigo Matheus and the filmmaker Laura Faerman investigate the emotional cartography of this unique territory, proposing an Ibirapuera Park for one and all.

Determine o local onde deseja que o lago exista.
Firme o gabarito sobre a superfície desejada.
Escolha uma caneta (ou um lápis) e apóie a sua ponta sobre o papel, rente à lateral interna do gabarito. Desloque a caneta cuidadosamente, de forma que o seu traçado siga o caminho determinado pelo molde.
Quando a linha reencontrar o ponto inicial, pare o movimento e suspenda a caneta.
Retire o gabarito da superfície do desenho.
Contemple o lago.

*Decide where you want the lake to go.
Place the stencil firmly on the chosen surface.
Choose a pen (or pencil) and position the nib against the inside rim of the stencil. Slide the pen carefully along the stencil so that the line reproduces its form on the page.
When the line comes full circle, stop the movement and lay down your pen.
Remove the stencil from the surface of the drawing.
Contemplate the lake.*



Tudo acontece a partir de uma vontade – ou necessidade: a ocupação do espaço. Pensar sobre o lugar é se aproximar de relações com o inconsciente, a arquitetura, a arte, a história, a sociedade, o design, a memória e a política, porque se trata ainda de estratégias de sobrevivência, de projetos revolucionários ou de um redimensionamento do homem diante do mundo. A “Ocupação do Espaço” é o tema desta quarta edição do Caderno SESC_Videobrasil, uma ocupação debatida por meio de ensaios e conversas sobre diferentes lutas e projetos em torno da existência nos mais diversos territórios.

O artista Rodrigo Matheus e a cineasta Laura Faerman apresentam um objeto que funciona a um só tempo como elemento da cartografia emocional do Parque do Ibirapuera, em São Paulo, e pesquisa sobre o modo como produzimos representações mentais do espaço que nos circunda. O poeta e ensaísta norte-americano Alan Michael Parker parte de uma outra experiência territorial (a proporcionada pelos museus no século 21) para apresentar um quadro em torno do atual sistema da arte. O arquiteto Marcelo Ferraz se volta também para o diálogo entre a produção artística e seu público, a partir de um acontecimento decisivo para a história dos espaços de exibição e sua ambição cultural no Brasil: as ações da arquiteta Lina Bo Bardi em Salvador.

O filósofo francês Frédéric Neyrat pensa o presente como constante luta por um espaço no futuro, demonstrando de que maneira o impulso suicida da civilização – o esgotamento do planeta pela ação do homem – esconde um teste de imortalidade. E o Caderno também viaja por Dubai, com Daniel Hora, e pelos grandes centros urbanos da Ásia, com Lara Penin, enquanto Fernando Oliva encontra a artista brasileira Renata Lucas, e Silas Martí investiga o que os coletivos Chto Delat e Oda Projesi pensam sobre a cidade e a comunidade na Rússia e na Turquia, respectivamente. Caminhando no mesmo sentido da ocupação, esta edição traz ainda o projeto Pitch_Africa, criado pelos arquitetos Jane Harrison e David Turnbull, da organização Atopia. Esse conjunto propõe um Caderno SESC_Videobrasil como pequeno guia e mapa do lugar onde, hoje, a sociedade e a cultura se encontram, fazendo da publicação – uma realização da Associação Cultural Videobrasil e do SESC São Paulo – um território para o pensamento e o debate sobre a arte e o mundo contemporâneo.

Everything happens on the spur of a desire—or a need: the occupation of space. To think about space is to edge closer to relations with the unconscious, architecture, art, history, society, design, memory, and politics, because it is also about survival strategies, revolutionary projects, or man’s redimensioning before the world. The “Occupation of Space” is the theme of this fourth issue of Caderno SESC_Videobrasil, an occupation debated through essays and conversations on different struggles and projects concerning existence in the most diverse territories.

The artist Rodrigo Matheus and the filmmaker Laura Faerman present an object that functions at once as an element of the emotional cartography of Ibirapuera Park in São Paulo and as an investigation into the way we produce mental representations of surrounding space. The North American poet and essayist Alan Michael Parker embarks from another territorial experience (that provided by 21st-century museums) to present a panorama of the current art system. The architect Marcelo Ferraz returns to a decisive moment in the history of exhibition spaces and their cultural ambition in Brazil—the activities of the architect Lina Bo Bardi in Salvador—in order to address the dialogue between artistic production and its public.

The French philosopher Frédéric Neyrat considers the present as a constant struggle for a space in the future, demonstrating the way civilisation’s death wish—man’s exhaustion of the planet’s resources—conceals a test of immortality. The Caderno also takes a trip to Dubai with Daniel Hora and to the large urban centres of Asia with Lara Penin, while Fernando Oliva meets the Brazilian artist Renata Lucas, and Silas Martí investigates how the collectives Chto Delat and Oda Projesi think the city and community in Russia and Turkey, respectively. Keeping to the path of the occupation of space, this edition also features the Pitch_Africa project created by the architects Jane Harrison and David Turnbull, from the organisation Atopia. This conjunct proposes a Caderno SESC_Videobrasil that functions as a pocket guide and map to the space where, today, society and culture meet; making the publication—a joint endeavour by Associação Cultural Videobrasil and SESC São Paulo—a terrain for thought and debate on art and the contemporary world.



Vamos pensar nas exposições do século 21, como o trabalho de arte pode ser visto independentemente do patrocinador

Megamuséus e Democracia

Alan Michael Parker

I.

Não compro nada há algum tempo. Estou na loja do museu Tate Modern em Londres — a loja ocupa um espaço de 35 metros de altura por 23 de largura, e quase 152 de comprimento — e estou fazendo compras. Vejo vários objetos para minha mesa de trabalho (bugigangas chamativas e clipes de plástico para papel), itens de vestuário (mensagens espirituosas em camisetas e pulôveres), outros ainda para as condições do tempo (guarda-chuvas coloridos) e para crianças (os desafios dos quebra-cabeças, cartas de baralho para aumentar a consciência cultural). Mas nada realmente me atrai, e então saio da loja e começo a subir a enorme rampa para a entrada/saída do prédio, mas paro no meio do caminho. Ao final da rampa algumas crianças estão brincando — rolando moedas rampa abaixo pelo concreto, o som do dinheiro tilintando e ecoando no hall como se caindo na gaveta profunda de uma caixa registradora. Na maioria das vezes, as moedas se desviam para os lados, mas vez por outra uma delas segue em direção a alguém que, tomado de surpresa ao ouvir o ruído se aproximando, imediatamente se afasta para dar passagem.

Uma criança — talvez muito pequena para lidar com dinheiro — decidiu ela própria rolar rampa abaixo, como se o concreto fosse uma colina coberta de grama. Outras pessoas andam de costas pela rampa ao saírem — muitos fazem isso neste prédio — para ver

Os espaços dos grandes museus se convertem em um imenso parque de diversões para o público, como o Hopi Hari, em São Paulo

Exhibition spaces in large museums convert into huge fairgrounds for the public, like Hopi Hari in São Paulo

de novo o que acabaram de ver. Outras ainda se esticam, deitadas, aparentemente perplexas, ou simplesmente cansadas.

Um espaço industrial reformado, a Tate Modern é um apelo à noção de escala histórica — ou seja, de uma época em que prédios enormes eram concebidos para dramatizar a ambição humana. O que no passado era comercial e industrial tornou-se público, com entrada franca a todos os que desejam vivenciar o sublime na era pós-industrial. E, no entanto, o prédio resiste ao contexto urbano — na opinião de Jennifer Franklin, uma das quase trinta pessoas que entrevistei em um intervalo de dois dias, professora em Toronto, Jennifer me disse: “É o oposto de Londres... congestionada, poluída... o espaço é claro e arejado”. Daniel Freidus, de São Francisco, que trabalha com gerenciamento de telecomunicações, acha que o prédio é “interessante para o que se propõe... acho que parece um hangar, mas tudo bem para um museu”.

Muito embora a Tate Modern possa parecer um hangar — um hangar realmente impressionante — o espaço funciona mais como um aeroporto. Ou um aeroporto e um shopping center. O que quer dizer que a Tate não é nem igreja nem biblioteca: na verdade, quase todos os megamuseus — destinos de milhões de turistas de arte no mundo todo — abandonaram sua função de igrejas e bibliotecas para emprestar um caráter mais democrático ao comércio cultural. Talvez este conceito de democracia seja diferente da expectativa que aprendemos a ter; porém, não deixa de ser democracia, e nossos museus estão participando das mudanças que ocorrem na democracia.

II.

A Tate Modern se presta a uma descrição “densa”, como diriam os etnógrafos, e nos conta muitas histórias de culturas representadas pelo museu. Evidentemente uma destas histórias é a do poder e do capital da Inglaterra, de aquisições e comissionamentos, e um atestado de pilhagem (a maioria dos museus conta as mesmas histórias). Porém, uma outra história também parece ser verdadeira. Apesar de abrigar um acervo particularmente rico dos Artistas Ingleses Jovens da década de 1990, conhecidos como YBAs (Young British Artists of the '90s), salpicado com peças espetaculares de Francis Bacon, a galeria Tate Modern de arte contemporânea internacional de 1900 em diante tornou-se imune à antropologia, e transformou-se num não-lugar.

Em sua monografia datada de 1992 — *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* — Marc Augé examina locais onde a perspectiva de experiência individualizada foi substituída por experiências de solidão compartilhada. Augé argumenta que alguns lugares são antropológicos, o que significa que são especificamente locais e estão relacionados à cultura na qual estão inseridos, e todos os outros lugares são, na verdade, “não-lugares”, onde a ausência de uma experiência comunal cria uma ansiedade supermoderna.

Os não-lugares identificados por Augé são áreas de trânsito e comércio, incluindo shopping centers e aeroportos, onde os significadores genéricos categorizam nosso isolamento fundamental. Os aeroportos não são ambientes sem significados; porém, um terminal de aeroporto pode ter o mesmo significado de um outro; a falta de relacionamento do aeroporto com culturas e locais específicos transforma o prédio em um “não-lugar”.

Vamos pensar no compartilhamento das exposições de arte do século 21, considerar como o trabalho de arte por si só pode ser visto em qualquer lugar do mundo, independentemente de quem seja o patrocinador. Vamos pensar na necessidade de revistar bolsas e sacolas. Vamos considerar o fato de que, enquanto admiram um quadro, os visitantes estão sendo filmados e transmitidos por uma câmera, o que significa que estão sendo avaliados em termos de seu perfil de ameaça. Vamos pensar na força da marca dos museus, no desfile de sacolas plásticas dos visitantes em sua volta para casa. E em como os museus são agora parecidos com aeroportos e shopping centers: a entrada do visitante nestes não-lugares é validada, e sua identidade codificada e verificada.

Isso significa que mais uma vez estamos sós em público. No entanto, há uma diferença significativa entre estar só em público num aeroporto e estar só em público num museu de arte. No museu, o visitante desempenha as funções sociais do devoto à arte — em silêncio respeitoso, as desculpas apropriadas ao passar na frente de um copador em ação, o movimento na maioria das vezes no sentido horário ao visitar as salas — e, em seguida, a visita à loja. Porém, o mais importante em tal analogia é que em um museu todos os componentes deste comportamento são ainda únicos, e específicos de cada visitante. Por conseguinte, o trabalho de arte ainda oferece a cada um de nós um caráter de intimidade, além da nossa ansiedade supermoderna, uma relação que invoca nossas identidades, ainda que comodificando nossos desejos nos limites de um não-lugar.



III.

O conceito de museu como não-lugar pode ser considerado norte-americano em sua origem, tanto pela exportação da estética de Hollywood — especialmente em relação à idéia de “espetáculo” —, quanto pela codificação do *know-how* norte-americano. A partir do início das mostras itinerantes de enorme sucesso nos Estados Unidos na década de 1970 — inclusive a do Rei Tut, do Metropolitan, seguida de outra de Van Gogh — até a chegada do “Efeito Bilbao” na arquitetura de museus, os museus de arte tornaram-se uma espécie de espaço para performance, ou até mesmo de locação para filmagens: um espetáculo que se deve à tecnologia e à cultura visual dos Estados Unidos.

O que parece ser, também, uma verdade sobre este espírito norte-americano é que todos esses fenômenos resistem à antropologia. O museu Bilbao — surpreendente e brilhante — projetado por Gehry, poderia estar em qualquer lugar do mundo, e ainda assim exibir o

design de uma junção de *Fantasia* e scripts CGI. O museu de Bilbao poderia estar em Santa Mônica, da mesma forma como o museu Getty poderia estar na Espanha. O que significa que a experiência de se admirar arte em tais espaços — por mais surpreendentes e diferentes que sejam suas arquiteturas — realmente se tornou uma experiência compartilhada.

Porém, ao admirar um Rothko na Tate Modern, o visitante ainda consegue ter uma experiência íntima com a obra de arte. Estamos lá, e lá está Rothko, não na Nova York de 1953, mas na Londres de 2007, e muito embora o contexto tenha mudado, tal mudança na verdade só contribui para ampliar a relação de solidão do visitante com a obra de arte. O deslocamento do Rothko, ou seja, o simples fato de a obra não estar em Nova York, amplia a experiência individual e todo o entorno é anulado.

Os museus de arte tornaram-se não-lugares onde nossa solidão e alienação antropológica estimulam relações íntimas com cada obra de arte.

Uma imagem publicitária do parque Alton Towers, no Reino Unido; estar em um “não-lugar” é substituir a experiência individual pela solidão compartilhada

Advertising photo for the Alton Towers fairground, United Kingdom; to be at a “non-place” is to substitute individual experience for shared solitude

IV.

A Tate Modern fica em Bankside, na margem sul do Tâmesa, em uma região da cidade construída pelos romanos logo depois de invadirem Londres no ano 43 d. C. Uma área popular que por muitos séculos abrigou diferentes membros do Partido Liberal e Conservadores afetados, Bankside tornou-se “distrito de luz vermelha” no século 16 e abrigou o Teatro Globe, de Shakespeare, em 1598. Durante mais de duzentos anos — até os bombardeios sobre Londres durante a Segunda Guerra Mundial — a região de Bankside foi uma favela. Mais tarde, à medida que a cidade foi sendo reconstruída, o arquiteto Sir Giles Gilbert Scott (conhecido pelas onipresentes cabines telefônicas vermelhas) projetou a estação de energia de Bankside como uma espécie de “nova catedral” à margem do Tâmesa, do lado oposto à catedral de Saint Paul, um empreendimento que pouco contribuiu para a reconstrução do bairro. Além disso, a obsolescência saltava aos olhos, como sempre, e em 1982 a estação de energia já estava praticamente desativada.

Quando os arquitetos suíços radicados em Boston Jacques Herzog e Pierre de Meuron reformaram a estação de energia para abrigar o acervo da Tate Modern, e quando Sir Anthony Caro construiu a passarela Millennium sobre o Tâmesa ligando a catedral de Saint Paul ao museu, a esperança geral era a de que tais estruturas revitalizassem a região de Bankside. Os diretores do museu fizeram uma projeção anual de 1.25 milhão de visitantes, e prometeram que as práticas radicais que orientavam as mostras da Tate seriam acessíveis a todos. Porém, como acontece com os museus no mundo todo, e talvez em especial na Tate Modern devido à gratuidade de acesso, a instituição está sempre superlotada. Aproximadamente 5 milhões de pessoas visitam a Tate Modern todos os anos (o MoMA e o Pompidou recebem entre 2 e 3 milhões por ano), e o espaço se tornou “o terceiro ponto de atração grátis mais popular de Londres”, de acordo com um dos relatórios do museu.

E agora, os Jogos Olímpicos estão chegando a Londres em 2012, o que quer dizer que é uma boa hora para conseguir verba para projetos locais de maior projeção. Assim Herzog e De Meuron — ganhadores do Prêmio Pritzker em 2001 — estão construindo e reformando novamente: o espaço expositivo ficará 60% maior, o espaço comercial será duplicado, serão construídos um teatro e espaço para instalações, e uma pirâmide somática, herdada e bem ao estilo de Gehry, no lado sul da estação de energia.

É também um bom momento para ser global. Uma publicação do museu — “Next Generation Tate” — identifica quatro “ambições” da instituição entre o momento atual e 2015. Tais objetivos incluem aspirações internacionais: a fim de “refletir uma prática global” o museu envidará esforços para apresentar “uma visão mundial muito mais ampla da cultura visual” e desta forma “içar [a Tate Modern] ao status de líder mundial e centro de excelência para a educação em museus e galerias”. Foram feitas aquisições nas áreas de mídia digital, filme e vídeo. A diversidade de tais aquisições tem sido alardeada pelos agentes publicitários do Departamento de Relações Públicas do museu. Com o aumento expressivo de visitantes e ao exibir tesouros mundiais — adquiridos legalmente — a um número imenso de visitantes internacionais, a Tate se tornou a versão século 21 do Museu Britânico do século 19.

Em uma cidade ultimamente identificada (justa ou injustamente) com conflitos raciais e atentados terroristas, a Tate Modern desempenha uma função local importante. Salvo melhor juízo, a reputação futura de uma sociedade depende de sua relação com a cultura. Portanto, com as Olimpíadas no horizonte, os benefícios da globalização são vistos pelos londrinos como justificativa para a expansão do museu, bem como para o investimento de 7 milhões de libras [aproximadamente 21,5 milhões de reais, convertidos à taxa atual] empreendido pela London Development Agency para o “pontapé inicial” e para “ajudar a agilizar o esquema”— uma instituição desta envergadura cultural sem dúvida será a síntese de todos os valores de sua cidade. No entanto, por definição, um museu de arte contemporânea e internacional com acervo bastante diverso não se insere em seu contexto local, e se afasta do seu contexto antropológico. Assim, um museu de arte de grande sucesso em Londres, a Tate Modern ironicamente reescreve o contrato entre a cidade e seus habitantes: o não-lugar que é o museu global e democrático representa a democracia onde se insere, e ao mesmo tempo dela se distancia.

Outra ironia: o acervo da Tate Modern foi reunido e patrocinado em parte pelo furto de obras de arte e pagamento do seguro correspondente. Em 1994, antes da reforma e da modernização da Tate Modern, dois quadros de J. M. W. Turner foram roubados durante o período de empréstimo a um museu na Alemanha. A Tate Gallery (que inclui três outros museus Tate) recebeu o equivalente a 24 milhões de libras [aproximadamente 74 milhões de reais, à taxa atual] do seguro pela perda. Em 1999 a administração dos

fundos do museu negociou com a companhia seguradora uma provisão para recompra por um preço bastante reduzido, caso os quadros fossem recuperados, o que ocorreu em 2002. Os quadros foram imediatamente reincorporados ao Acervo Turner — porém, um “lucro” de 10 milhões de libras [aproximadamente 31 milhões de reais], que se tornou disponível como resultado do acordo de recompra, foi designado Fundo para Acervo pelos administradores dos fundos do museu.

V.

Quando faço entrevistas à saída de museus escolho visitantes potenciais, me identifico como “repórter”, mostro minha credencial da imprensa e peço alguns minutos do tempo da(s) pessoa(s).

Em geral, faço as mesmas perguntas, com algumas outras já engatilhadas. As perguntas iniciais são:

1. De onde você é?
2. Qual sua profissão?
3. É a primeira vez que visita um museu?
4. O que você acha do museu? Esta pergunta em geral me inspira uma série de outras que se desdobram em relação a galerias, mostras especiais, arquitetura, etc.

Em seguida, continuo com a série seguinte:

5. Você comprou alguma coisa? Se comprou, posso ver o que é?
6. Você se considera colecionador(a) de arte?
7. Que tipo de arte você coleciona?
8. Onde você compra peças de arte (ou tapeçarias)? Quanto você gasta em objetos de arte — ou quanto gastaria?
9. Se eu entrasse em seu apartamento ou em sua casa, que peça de arte veria primeiro?
10. Você tem fotos de família penduradas na parede do seu apartamento ou de sua casa? Se tiver, onde?
11. Onde você pendura seus espelhos? Que objetos de arte você vê em seus espelhos?
12. Percentualmente, quanto dos objetos de arte que você tem no seu apartamento ou na sua casa foram produzidos por um mesmo artista?
13. Qual seu objeto de arte favorito?
14. Você tem algum objeto de arte que só é colocado à mostra antes da chegada de uma visita específica?

Algumas informações gerais baseadas nas entrevistas até o momento:

As pessoas que vão a museus de arte moderna — mesmo aos museus que não cobram ingresso — são relativamente auto-seletivas. De maneira geral, as pessoas que entrevisto gostam de arte de alguma forma, mesmo que tenham detestado o que acabaram de ver, o que sem dúvida acontece. Os freqüentadores de museus em geral não são neófitos. Não têm poder aquisitivo para comprar peças originais de arte — o que provavelmente se aplica à maioria de nós — a menos que sejam peças de amigos ou conhecidos. Muitos dos entrevistados possuem vários itens (máscaras, tecidos, gravuras, etc.) de diferentes lugares do mundo, e em geral contam histórias de como e onde compraram as peças, mas não conseguem se lembrar da origem delas. Muitas pessoas têm reproduções de suas obras de arte favoritas, mas nunca viram os originais. Muitas pessoas compram reproduções de obras de arte em lojas de museus, e as favoritas em geral são obras não expostas naquele museu, particularmente. Praticamente ninguém acredita que qualquer obra de arte que tenham em casa possa ser vista em um espelho.

Um aparte:

No decorrer das entrevistas com freqüentadores de museus, só fui convidado a deixar o local uma vez — pela polícia local e pelo segurança no Museu da Coca-Cola em Atlanta. Cometi o erro de perguntar ao segurança se a formulação original da Coca-Cola realmente continha cocaína.

A seguir, declarações feitas por freqüentadores de museus que entrevistei em Londres:

Acho que esta sala é a maior sala onde jamais estive.

O museu é acessível. Está aberto.

Você percebe que este lugar está cheio de pessoas.

Eu compraria milhões de coisas, se tivesse dinheiro.

Agora que temos uma família, estamos mais propensos a ter objetos de arte.

A arquitetura industrial nasceu no momento em que estávamos construindo nosso país, e agora a usamos para consolidar nossa cultura.

Pensei em comprar o livro sobre Turner. Pode ser que faça isso quando precisar.

Na parede? Objetos de festas religiosas. Coisas imperdíveis.

Gosto da idéia de dar [à obra] um significado só meu.

Eu queria me lembrar do museu.

VI.

As experiências individuais à disposição dos admiradores de arte estão hoje mais organizadas. Mostras “em estilo de salão de arte” — pinturas penduradas umas acima das outras na mesma parede — deram lugar a paredes brancas e iluminação por trilhos. Com o recente rearranjo de seu acervo permanente, hoje a Tate Modern apresenta um desafio inédito para a apreciação de cada obra de arte que expõe.

As exposições da Tate Modern são organizadas com base em obras de maior importância — algumas peças seminais, que podem ser consideradas importantes, juntamente com outras obras do mesmo período, para serem vistas em salas adjacentes. Este caráter eclético choca o visitante num primeiro momento: qual a relação entre estas obras? Mesmo os mais perspicazes admiradores de arte já se sentiram perplexos diante dos resultados, conforme David Byrne recentemente declarou em seu blog: “Foi a mistura mais estranha que qualquer um de nós já tinha visto... Não é? Talvez se trate de uma criação intelectual ou acadêmica, e alguma coisa ligue todas estas obras divergentes, mas, para nós, isso não estava visível”.

Porém, o caráter didático das práticas de exibição nem sempre é imperceptível. Movimentar-se de um Monet para um Rothko pode ser um argumento eficiente sobre influência e sobre as explorações de Rothko sobre paisagem, espaço e horizonte. Claro, este argumento é de uma determinação excessiva — particularmente quando ambas as pinturas são cor verde-ervilha —, mas também faz sentido. Ao rejeitar, na maior parte do tempo, a idéia de que a arte acontece em incrementos de dez anos, e que os movimentos podem ser vistos como eventos de vinte anos, os curadores da Tate Modern nos oferecem matéria histórica e conceitual substancial. As novas práticas de exibição prestam-se muito bem ao não-lugar do acervo.

Em seu importante discurso no CIMAM (Congresso Anual do Conselho Internacional de Museus e Acervos de Arte Moderna) realizado na Tate em novembro de 2006, o romancista escocês Andrew O’Hagan comentou: “Vivemos hoje a era do falso consenso ou do falso populismo — um estado de coisas no qual as galerias e os lares parecem ter mais sucesso quando administram os sentimentos de não-diferença. A utilização do espaço público... é na grande maioria das vezes promovido, mesmo que inconscientemente, como uma ocasião para a eliminação de paixões privadas e a usurpação das preocupações dos indivíduos discretos”. O caráter didático implícito nas práticas de exibição da Tate Modern sobreviveria

a esta eliminação? Não creio — sobretudo porque conversei com freqüentadores de museus no mundo todo nos últimos anos. Meus dados são empíricos. A leitura dos comentários feitos pelos meus entrevistados pode ser “como trabalhar sentimentos de não-diferença”; ao se fazer isso, no entanto, perdemos a profundidade dos sentimentos específicos e discretos. Um grande número de pessoas com quem conversei havia se emocionado pelo que acabara de ver. Tal emoção em um espaço público me parece um ato de autodeterminação. Mas a questão é delicada: em algum momento, as práticas de exibição, o próprio não-lugar do museu e o consumismo podem muito bem dar lugar a um pensamento grupal que se criou após essa eliminação.

A filósofa política belga Chantal Mouffe recentemente ponderou sobre a questão da arte pública, em especial sobre a noção de que as instituições definem um certo tipo de pessoa, bem como um certo tipo de democracia. O conceito de Mouffe sobre *demos* exclui o de *ethnos*: ela argumenta que cidadãos de uma comunidade política efetivamente transnacional devem rejeitar movimentos locais de auto-interesse. Como “democrata liberal radical” que é, Mouffe

As instituições definem um certo tipo de pessoa, bem como um certo tipo de democracia; a Legoland, parque temático na Dinamarca

An institution institutes a certain kind of person as well as a certain kind of democracy; the Legoland theme park in Denmark



recomenda que as diferenças locais sejam multiplicadas pelas instituições governamentais — quanto mais diferenças houver em uma dada comunidade, menor número haverá de relacionamentos nós-eles a dividir paixões. Seus argumentos — que ela denomina “pluralismo agonístico” — propõem que se cultive a diferença: uma idéia à beira de um estrondoso vazio polianesco.

A noção de Mouffe não é nova na política; porém, parece nova na visão dos museus de arte. A diversidade crescente nas aquisições e exposições tem sido prioridade dos museus de arte contemporânea nos últimos vinte anos. Porém, diversidade e globalização são idéias diferentes, implicam apreciadores diferentes e suscitam noções políticas diferentes — uma que desagrega e outra que agrega. De certa forma, ao obliterar a antropologia, o não-lugar da Tate Modern trocou diversidade por globalização. Como resultado, o apreciador transnacional — a sós em uma galeria onde um Monet e um Rothko estão na mesma parede, e ao lado de uma instalação com obras de artistas como o egípcio Maha Maamoun e o turco Osman Bozkurt — pode muito bem ser um novo membro de uma nova democracia.

VII.

Os romanos invadiram Bankside. Os romanos se instalaram, impuseram suas leis, escravizaram os moradores que lá estavam, executaram prisioneiros e investiram no desenvolvimento da área. Agora, os turistas de arte estão realizando uma espécie de conquista. Os turistas vêm e vão, e falam sobre Rothko; compram um pôster ou uma camiseta ou um livro sobre Dalí; eles filmam, gastam seu dinheiro e investem no desenvolvimento da área. Os turistas terminam sua visita ao museu e logo em seguida vão para o aeroporto, de um não-lugar para outro não-lugar. Reconvertem sua moeda.

Mas algo potencialmente forte e importante ocorre entre os turistas também: a experiência ao apreciar arte no não-lugar de um megamuseu exerce uma espécie de dimensão social conspiradora, com a exteriorização das respostas afetivas dos visitantes, com todas as sensações vividas em público, muito embora o visitante esteja a sós. Trocamos olhares com outras pessoas, nos desculpamos ao abaixarmos a cabeça para não atrapalhar a visão de alguém, ou ao nos colocarmos entre outro visitante e a parede, ou, como intrusos, ao adentrarmos sua intimidade.

VIII.

E agora, mais uma ironia, juntamente com outro aparte:

Durante minha visita de três dias à Tate Modern, uma equipe de pesquisadores de mercado do instituto Ipsos MORI também estava entrevistando visitantes à saída. Estávamos juntos na rampa do Turbine Hall: entrevistadores elegantes, com aspecto de quem acabou de sair de um banho, devidamente credenciados. Enquanto eu trabalhava, a equipe da Ipsos MORI se aproximou duas vezes e pediu para me entrevistar, o que decidi recusar em vista do meu relacionamento semiprofissional com o instituto. Mas, afinal, fiquei por perto enquanto uma amiga, a pintora Jesse Aldana, aceitou ser entrevistada pela Ipsos MORI — assumidamente para que eu pudesse ouvir.

Acontece que, na verdade, os entrevistadores não diferem tanto assim. O museu pretendia levantar dados estatísticos, e eu queria descobrir uma versão desses mesmos dados. Enquanto minhas perguntas provavelmente não resultassem em números a ser esmiuçados, e eu tampouco distribuísse folhetos como prêmios à saída, eu também fazia perguntas que envolviam marketing, muito embora meu interesse estivesse essencialmente relacionado a questões da cultura visual e da democracia, e não ao valor do uso e às práticas de compras.

Porém, uma pequena discrepância parece digna de nota, e que descobri posteriormente ao reler minhas anotações, e que talvez esteja relacionada à assinatura da pesquisa pela Ipsos MORI. Na descrição do projeto de expansão da Tate Modern — que pode ser lido no website do museu sob o título “Urgent need for more space [Necessidade urgente de mais espaço]”, a informação do setor de Relações Públicas é: “Muitos dos comentários feitos por visitantes todo mês se referem ao congestionamento dentro do prédio”. A Jesse Aldana não foram feitas perguntas sobre congestionamento, tampouco sobre apreciação de obras de arte; a Ipsos MORI queria saber, apenas, do que Jesse havia gostado. Acho que isso se chama manipulação de dados.

Em certos momentos, um dos entrevistadores da Ipsos MORI descia a longa rampa de entrada e passava por mim, aparentemente para abordar os visitantes antes de mim, assim que saíssem da loja do museu. Quando percebi a manobra, também comecei a descer a rampa, e a me posicionar para estar à frente da concorrência. Quem chegasse ao final da rampa primeiro no Turbine Hall dava um riso amarelo para o concorrente e, com esforço, subia a rampa para começar tudo de novo.

IX.

Uma mulher, que ganha por hora, esvazia e limpa mesas no segundo andar da Tate Modern onde um documentário sobre Salvador Dalí é exibido para quem se senta para tomar café. Como ela assiste ao documentário repetidas vezes, se mantém em contato com a obra por mais tempo que os curadores, e se transforma, de certa maneira, em uma especialista. Eu me pergunto se sua relação com a cultura visual sofreu alguma mudança após tal exposição, e como isso se deu. Gostaria de saber se ela ouve a narração do documentário enquanto dorme.

Assisto ao vídeo recostado à parede. Vejo o famoso bigode do libertino conhecido internacionalmente, assisto à reprodução de um talk show quando Dalí foi entrevistado e flertava com uma convidada ao anunciar: “É a primeira vez na minha vida que vejo uma mulher que pode ser comparada às mulheres do período romântico”. Perto de mim, no café, um grupo de adolescentes alemães fotografavam-se reciprocamente: telefones celulares tirando fotos de pessoas levantando seus celulares. Na tela, o filme de Dalí mudava para um anúncio da companhia aérea Braniff International, provavelmente estrelado por Dalí. O artista entra no avião e diz para a comissária: “Se tem o que mostrar, mostre!” Ao ouvir a frase, a mulher que limpa as mesas olha para os adolescentes alemães, balança a cabeça e se dirige a outra mesa. Em seguida, Dalí aparece na tela usando um chapéu de toureiro.

Os seguranças dos museus também desenvolvem sua sensibilidade para obras de arte. Certa vez me disseram que enquanto trabalhava em uma exposição de motocicletas, um segurança do Guggenheim de Las Vegas tinha que prestar atenção redobrada às mulheres mais velhas, pois entre todos os visitantes, eram as mais propensas a tocar as peças da mostra — e algumas até tentariam subir nas motos. O segurança achava as motos muito bonitas. Era bem pago, e o trabalho era fácil. Mas eu gostaria de saber o que ele tem pendurado nas paredes de sua casa, e perguntei se ele tinha comprado algum tipo de pôster, ou mesmo alguma lembrança da mostra de motocicletas. Mas ele respondeu que não, que se lembraria do emprego.

Em sua instalação de 2003 — *The Weather Project* — no Turbine Hall, o artista holandês Olafur Eliasson atraiu 2,3 milhões de visitantes em seis meses. De acordo com os números divulgados pela Tate, o último dia da exibição recebeu um número de pessoas

maior do que o Bluewater, o maior centro de compras da Europa. (Um dos produtos à venda na loja do museu durante a mostra de Eliasson era um amplo guarda-chuva que “revelava uma mensagem quando molhado pela chuva”.) Parece bem adequado que uma instituição de arte contemporânea comemore seu sucesso em comparação a um shopping center — de cada seis pessoas que entrevistei, uma veio à Tate Modern para fazer compras na loja do museu, e nem entrou nas galerias, apesar de o ingresso ser grátis. Talvez seja cruel de minha parte dizer isso, mas me pergunto que tipos de respostas a Ipsos MORI teria em suas entrevistas à saída do museu se as placas que descrevem cada obra de arte incluíssem seu valor monetário.

Será que alguém diria: “Gosto da idéia de dar [à obra] um significado só meu”?

Um último aparte:

O mesmo café sob o domínio do olhar lascivo e vaidoso de Dalí tem uma sacada sobre o Tâmis. Uma sessão de fotos acontecia ali, sob o olhar atento de um dos curadores dos serviços do website do museu. Ao perguntar, fui informado que a equipe fazia fotos para o *storyboard* de um curta, “uma espécie de *Romeu e Julieta*”, um projeto-piloto para ser assistido apenas em telefones celulares. Não era bem um *podcast*, e não era bem um filme... os detalhes eram muito confidenciais, e o diretor hesitava em compartilhar com um repórter o que viria depois. Os adolescentes alemães tinham ido embora, os funcionários do café limpavam as mesas, Dalí sorria para Julieta, Romeu permanecia na sacada, a camisa ondulando ao vento e o olhar vago na direção das pessoas no café.

Pensei: é tudo um grande espetáculo. Eu poderia estar num Starbucks no aeroporto. Eu poderia estar em Londres.

*

Alan Michael Parker é poeta. Autor de cinco livros de poesia, é colaborador das publicações *The Believer*, *The New York Times Book Review*, *The New Yorker*.

Megamuseums and Democracy

Consider the twenty-first-century exhibition, how the artwork can be viewed, no matter whose money underwrites the show

Alan Michael Parker

I.

I haven't bought anything in a while. I'm standing in the gift store of the Tate Modern museum in London—the store is housed in a room 115 feet high, 75 feet wide, and almost 500 feet long—and I am shopping. There are items available for my desk (gewgaws and molded-plastic paper clip holders), for my body (witty sayings on T-shirts and pullovers), for the weather (colorful umbrellas), and for the kids (challenging puzzles, card games to increase cultural awareness). But nothing appeals, quite, and so I leave the store and begin to walk up the enormous ramp to the building's entrance/exit before stopping midway. At the top of the ramp, a couple of children are playing; they're rolling coins down the concrete, the sound of the money ringing in the echoing hall as though into the deep drawer of a cash register. Mostly, the money veers off to the side, but occasionally

a coin rolls toward someone who hears the change coming and, startled, steps aside.

One child, perhaps too small to handle currency, has decided to roll himself down the concrete ramp as though down a grassy hill. Other people are walking backward up the ramp as they leave—many do in this building—to see what they have just seen. Still others sprawl on their backs and lie there, apparently stunned or simply tired.

A refitted industrial space, the Tate Modern appeals to one's sense of historical scale—that is, of a time when enormous buildings were conceived to dramatize human ambition. What was once commercial and industrial has become public, the entrance free to all who desire an experience of the postindustrial sublime. And yet the building resists its urban context—according to one of the visitors I interviewed, from among thirty or so over a two-day span. Jennifer Franklin, a teacher from

Toronto, tells me, "It's the opposite of London... congested, polluted... the space feels light and airy." Daniel Freidus of San Francisco, who works in telecommunications management, reports that the building is "fine for what it is.... I think that it looks like a hangar, which is fine for a museum."

Although the Tate Modern might look like a hangar—a truly stunning hangar—the space functions more like an airport. Or an airport and a shopping mall. Which means that the Tate is neither church nor library: in fact, almost all of the megamuseums, the destinations worldwide of millions of art tourists, have abandoned their roles as churches and libraries, in favor of a more democratic approach to cultural commerce. Perhaps this notion of democracy is different from what we've been taught to expect, but it's democracy nonetheless, and our museums are participating in how democracy is changing.

II.

The Tate Modern lends itself to "thick" description, as the ethnographers might say, and tells a number of stories about the cultures in which the museum resides. Of course, one of these stories is of English power and capital, of acquisitions and commissions, and a testament to loot (most museums tell a similar tale). But another tale seems true

too. Despite a collection originally strong in the YBAs (the Young British Artists of the '90s) and sprinkled with spectacular bits of Francis Bacon, the Tate Modern gallery of contemporary and international art since 1900 has become resistant to anthropology, as well as a non-place.

In his 1992 monograph, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Marc Augé examines sites where the prospect of individualized experience has been replaced by interchangeable experiences of solitude. Augé argues that some places are anthropological, by which he means they're local and related to the culture in which they reside; and other places are really "non-places," where a lack of communal experience creates a supermodern anxiety.

The non-places identified by Augé are areas of transit and commerce, including shopping malls and airports, where generic signifiers categorize our fundamental isolation. An airport is not an environment without meanings, but one airport terminal may well mean the same as another; the airport's lack of relationship to specific cultures and local experiences makes the building a "non-place."

Consider the interchangeability of the twenty-first-century exhibition, how the artwork itself can be viewed anywhere in the world, no matter whose money underwrites the show.



Parece bem adequado que uma instituição de arte contemporânea comemore seu sucesso em comparação a um shopping center; Hopi Hari, em São Paulo

For an institution of contemporary art to trumpet success in comparison to a mall seems fitting; Hopi Hari, in São Paulo

Consider the bag checks. Consider the fact that while one views a painting, the viewer him- or herself is being recorded and televised on a security camera, which means being evaluated in terms of one's threat profile. Consider the branding of the museum, the plastic bags with which viewers parade home. And thus how like the airport and shopping mall the museum has become, the viewer's entry into each of these non-places validated, her or his identity encoded and affirmed.

Which means that we're alone in public once again. However, there's a significant difference between being alone in public in an airport and being alone in public in an art museum. In a museum, the viewer performs the social functions of the art devotee—respectful silence, the appropriate apology for crossing in front of a working copyist, the mostly clockwise moving through a room—and then shuffles off to the gift shop. But most important to this analogy, in a museum all of these behaviors remain singular, and specific to each viewer. As a result, the work of art still offers each of us a state of intimacy in addition to our supermodern anxiety, a relationship that invokes our identities even while it commodifies our desires within a non-place.

III.

The idea of the museum as a non-place may be understood as American in its origins, both as an exportation of Hollywood aesthetics—especially in relation to the notion of “spectacle”—and as the codification of American know-how. From the advent of the blockbuster traveling exhibitions in the U.S. in the 1970s—including the Metropolitan Museum of Art's King Tut show, which was followed by the Van Gogh show—to the emergence of the “Bilbao Effect” in museum architecture, the art museum has become a kind of performance space or even film set, a spectacle indebted to American technology and visual culture.

What seems true of this Americanness, too, is that all of these phenomena resist anthropology; Gehry's Bilbao could be

anywhere in the world, stunning and brilliant, and nonetheless in its design a combo of *Fantasia* and CGI. The Bilbao could be in Santa Monica as easily as the Getty could be in Spain. Which means that the experiences of viewing art in such spaces—astounding and distinct though their architectures may be—have become, in effect, interchangeable.

But the individual who stands before a Rothko in the Tate Modern remains capable of having an intimate experience with the work of art. We are there, and there is the Rothko, not in New York in 1953 but in London in 2007, and while the context has changed, the change only serves to heighten the viewer's solitary relationship with the work of art. The displacement of the Rothko, that is, the very fact that it's not in New York, amplifies the individual's experience, all context effaced.

Art museums have become non-places where our loneliness and anthropological alienation foster intimate relationships to individual works of art.

IV.

The Tate Modern stands Bankside, on the south bank of the Thames, in a neighborhood built by the Romans shortly after they overran London in 43 A.D. For centuries a popular area with various big Whigs and too-too Tories, Bankside became a red-light district by the sixteenth century, and the site of Shakespeare's Globe Theatre in 1598. For over two hundred years—until the bombings of London during World War II—Bankside was a slum. Then, as the city was rebuilt, the architect Sir Giles Gilbert Scott (known for his ubiquitous red telephone booths) designed the Bankside Power Station as a kind of “new cathedral” across the Thames from St. Paul's, an effort that did little to reconstruct the neighborhood. Moreover, obsolescence loomed as always, and by 1982 the power station had been mostly decommissioned.

When Boston-based Swiss architects Jacques Herzog and Pierre de Meuron converted the power station to house the

Tate Modern's art collection, and Sir Anthony Caro built the Millennium Footbridge to span the Thames from St. Paul's to the museum, the much-publicized hope was that these structures would revitalize Bankside. The museum directors projected an annual attendance of 1.25 million, and pledged that the Tate's new, radical exhibition practices would be accessible to museumgoers. But as has been the case with museums worldwide, and perhaps especially so for the Tate Modern given the lack of an entrance fee, the institution has been overrun. The Tate Modern averages almost five million visitors a year (as compared to MoMA and the Pompidou, both of which attract between two and three million visitors annually) and has become “the third most popular free visitor attraction in London,” according to the museum's accounts.

And now the Olympics are coming to London in 2012, which means that it's a good time to raise money for high-profile local projects. So Herzog and de Meuron—recipients of the Pritzker Prize in 2001—are renovating again and building too, to increase exhibition space by 60 percent, double retail space, add a theater and installation spaces, and construct a somatic, Gehryesque, devolved pyramid on the south side of the power plant.

It's also a good time to be global. “Next Generation Tate,” a publication of the museum's press office, identifies four “ambitions” for the institution between now and 2015. These goals include international aspirations: to “reflect global practice,” the museum will strive to present “a much broader worldview of visual culture,” and thereby “develop [the Tate Modern's] status as a world leader and centre of excellence in museum and gallery education.” Acquisitions have been made in the areas of digital media, film, and video; the diversity of these purchases has been much trumpeted by the museum's PR flacks. With such booming attendance, the Tate has become a twenty-first-century version of the nineteenth-century British Museum, by putting on display the world's

treasures—legally acquired—for a huge international viewership.

In a city known of late (unfairly or fairly) for racial conflict and terrorist bombings, the institution of the Tate Modern serves an important local function. Arguably, the future reputation of a society depends upon its relationship to culture. And so, with the Olympics on the horizon, the benefits of globalism justify to Londoners the museum's expansion, as well as the seven million pounds invested by the London Development Agency to “kick-start” and “help fast-track the scheme”; an institution so culturally hip will undoubtedly epitomize the values of its city. Nonetheless, by definition, a museum of contemporary and international art with a diverse collection stands apart from its local context, and at a remove from its anthropological setting. As such, ironically, as a successful art museum in London the Tate Modern rewrites the social contract between the city and its people: the non-place that is the democratic, global museum represents and stands apart from the democracy in which it resides.

Another irony: the building of the Tate Modern's collection has been funded in part by an art heist and insurance claim. In 1994, prior to the renovation and refit of the Tate Modern, two paintings by J.M.W. Turner were stolen while on loan to a museum in Germany. The Tate Gallery (which includes three other Tate museums) received £24 million in insurance for the loss. The museum trustees negotiated a buyback provision with insurers in 1999 for a considerably reduced price should the paintings reemerge, which they did in 2002. The paintings were promptly restored to the Turner Bequest—but as a result of the buyback arrangement, £10 million of “profit” became available, and have been designated by the museum's trustees as the Collection Fund.

V.

When I do exit interviews in museums I approach potential visitors, identify myself as

a “reporter,” show my press pass, and request a few minutes of the person’s or persons’ time.

I ask the following questions, mostly, with a few other questions at the ready:

1. Where are you from?
2. What is your profession?
3. Is this your first visit to the museum?
4. What do you think of the museum? This fourth question usually inspires a number of follow-up inquiries regarding the galleries, the special exhibitions, the architecture, etc.

Then I move on to these questions:

5. Did you buy anything? If so, may I see?
6. Do you consider yourself a collector of art?
7. What art do you collect?
8. Where do you buy your artworks (or wall furnishings)? How much do you spend on art—or how much would you spend?
9. Upon entering your apartment or house, what work of art would I see first?
10. Do you have family photos hanging in your apartment or house? If so, where?
11. Where do you hang your mirrors? What works of art can you see in your mirrors?
12. What percentage of art in your apartment or house has been individually produced by an artist?
13. What’s your favorite work of art?
14. Do you own works of art that you hang up prior to the arrival of a specific guest?

Here are a few generalizations based on my exit interviews thus far:

People who visit modern art museums, even those museums that charge no admission, are a relatively self-selecting demographic; on the whole, the people I interview care about art in some way, even if they loathe what they have just seen, which does happen. Museumgoers tend not to be neophytes. These people can’t afford to buy original art—which is probably true of most of us—unless the works are those of a friend or acquaintance. Many of my interviewees own various items (masks, textiles, prints, etc.) from around the world, and often can tell the story of how and where

the works were acquired but cannot account for the provenance of the works themselves. Many people live with reproductions of their favorite works of art, but have never seen the originals. Many people buy reproductions of works of art in museum stores; the images they favor are likely to be of works of art not on display in that specific museum. Almost no one believes that any work of art she or he owns might be visible in a mirror at home.

Here’s an aside:

In the course of interviewing museumgoers, I have been escorted from the premises only once, by the local police and museum security at the Coca-Cola Museum in Atlanta. I made the mistake there of asking a guard if the original recipe for Coke did in fact include cocaine.

Here’s a list of statements made by museumgoers I interviewed in London:

This is the biggest room I think I’ve ever been in.

The museum’s accessible. It’s open.

You feel the place is full of people.

I could buy loads of stuff if I had the money.

Now that we’ve got a family, we’re more inclined to hang up art.

The industrial architecture is born of an age when we were building our country, and now we’re using it in a way to consolidate our culture.

I thought about buying the book on Turner. I’ll probably do it when I need it.

On my wall? Things from religious festivals. Things you can’t miss.

I like the fact that you can give it a meaning of your own.

I wanted to remember the museum.

VI.

The experiences available to the individual art-viewer have become more organized than they used to be. “Salon-style” displays—the paintings hung one above the other on the same wall—have yielded to white walls and track lighting. Now, with the recent rehanging of its permanent collection, the Tate Modern

has challenged anew how an individual work of art might be viewed.

The Tate Modern’s displays are organized around central works, a few seminal pieces that might be seen as important, with other works from the same period on view in nearby rooms. The eclecticism strikes the viewer first—how do these works relate to each other? Even savvy art-viewers have been stumped by the results, as David Byrne noted recently on his blog: “It was the weirdest mishmash of a show either of us had ever seen.... Huh? Maybe there was some intellectual or academic construct at work here, some thread tying this disparate work together, but it remained invisible to us.”

But the didacticism of exhibition practices isn’t always obtuse; to move from a Monet to a Rothko makes an effective argument about influence, and about the latter’s explorations of landscape, space, and the horizon. Sure, the argument’s overdetermined—especially when both paintings are pea green—but it also makes sense. By mostly rejecting the idea that art happens in ten-year increments, and that movements may be seen as twenty-year events, curators at the Tate Modern offer us substantive historical and conceptual matter. The new exhibition practices serve the non-place of the collection well.

In a keynote address at CIMAM—the International Council of Museums’ annual conference for museums and collections of modern art—held at the Tate in November 2006, Scottish novelist Andrew O’Hagan commented: “We now live in the era of fake consensus, or phony populism, a condition in which galleries and homes are seen to succeed best where they manage feelings of non-difference. The use of public space.... is too often promoted, even if only subconsciously, as an occasion for the erasure of private passions and a usurping of the concerns of discrete individuals.” Does the didacticism implicit to the Tate Modern’s exhibition practices succumb to this erasure? I don’t think so—mostly because I’ve talked to museumgoers worldwide for the past few years. My evidence is anecdotal. It’s possible to read comments made by my interviewees as “managed feelings of non-

difference,” but to do so misses the depth of those specific, discrete feelings. So many of the people with whom I spoke were moved by what they’d seen; to be so moved, in a public space, seems to me an act of self-determination. But the issue’s tricky: at some point, the exhibition practices, the non-place of the museum proper, and the consumerism may well yield to group-think founded upon erasure.

The Belgian political philosopher Chantal Mouffe has considered of late the question of public art, and especially the notion that an institution institutes a certain kind of person as well as a certain kind of democracy. Mouffe’s notion of *demos* precludes *ethnos*: She argues that citizens of an effective transnational political community need to reject local pulls of self-interest. As a “radical liberal democrat,” Mouffe recommends that local differences become multiplied by governing institutions; the more differences exist within a community, the fewer us-them relationships will divide passions. Her arguments—what she calls “agonistic pluralism”—propose to foster difference, an idea bordering on the Pollyannaish but striking nonetheless.

Mouffe’s notion isn’t new to politics, but it seems new to art museums. Increasing diversity within acquisitions and exhibitions has been a priority of contemporary art museums for the past twenty years. But diversity and globalism are different ideas, and they institute different viewers and engender different political notions—one divisive and the other inclusive. In a sense, by effacing anthropology, the non-place of the Tate Modern has traded diversity for globalism. As a result, the transnational viewer, alone in a gallery where a Monet and a Rothko hang, and next to an installation featuring artists such as Maha Maamoun of Egypt and Osman Bozkurt of Turkey, may well be a new member of a new democracy.

VII.

The Romans overran Bankside. The Romans settled, imposed their laws, enslaved locals, executed prisoners, and invested in the

development of the neighborhood. Now the art tourists are performing a kind of conquest. The tourists come and go, speaking of Rothko; they take home a poster or a T-shirt or a coffee table book on Dalí and film, spend money, invest in the development of the neighborhood. The tourists finish at the museum and, soon enough, they go to the airport, from non-place to non-place. They reconvert their currencies.

But something potentially momentous has occurred between tourists too: the experience of art-viewing in the non-place of the megamuseum has a kind of conspiratorial social dimension, the affective responses of viewers externalized, all feelings felt in public, even though we're alone. We make eye contact with others; we apologize and duck our heads. Sorry for standing between you and the wall. Sorry that I stepped into the path of your intimacy.

VIII.

Here's another irony, combined with an aside:

During my three-day visit to the Tate Modern, a team of market researchers from the firm of Ipsos MORI was also conducting exit interviews of Tate visitors. There we were together on the ramp in Turbine Hall: freshly scrubbed, neatly attired, and properly credentialed interviewers. Twice during my work, the Ipsos MORI team approached me and requested an interview, which I thought to decline given my semiprofessional relationship to the institution. At last, though, I stood nearby while a friend, the painter Jesse Aldana, answered the Ipsos MORI survey—admittedly, for me to eavesdrop.

It turns out that we interviewers aren't really so different. The museum wanted to identify its demographic, and I wanted to establish some version of the same. While my inquiries probably weren't conducive to number-crunching, and I didn't have a pamphlet to distribute as a door prize, I was also asking marketing questions, even if my concerns were ultimately related to issues of visual culture and democracy rather than use value and spending practices.

A small discrepancy seems worth noting, though, one that I discovered later upon rereading my notes—perhaps related to the underwriting of the Ipsos MORI research. In the Tate Modern's description of its expansion project, available on the museum's Web site under the heading "Urgent need for more space," the PR info states, "Many of the comments made by visitors each month refer to the congestion within the building." Jesse Aldana was asked neither about viewing art nor about the congestion; Ipsos MORI only wanted to know what Jesse liked. I think we call this spin.

At times, one of the Ipsos MORI interviewers would drift down the long entrance ramp and pass me, apparently to have first crack at the visitors as they left the gift shop. When I saw this, I would sidle down the ramp myself, and maneuver to be there ahead of the competition. Whoever reached the bottom of the ramp in Turbine Hall first would grudgingly smile at the other and trudge back up the ramp to begin again.

IX.

There's a woman who buses tables for an hourly wage on the second floor of the Tate Modern, where a documentary on Salvador Dalí is being screened for café patrons. As a result of repeated exposure, she comes into contact with the artwork more than most curators do, and develops a kind of expertise as a viewer. I wonder if her relationship to visual culture has changed at all as a result and how so. I wonder if she hears the voiceover from the film when she sleeps.

I lean against a wall and watch the video. There's the famous moustache of the internationally known roué; there's footage of Dalí being interviewed by a talk show host, and flirting with another guest by announcing, "It's the first time in my life that I find a woman comparable to women of the Romantic period." Near me in the café, a group of German teenagers snaps pictures of each other, cell phones taking pictures of people

holding up cell phones. On-screen, the footage of Dalí changes to that of an ad for Braniff International Airways, one that apparently featured Dalí. The artist enters the cabin of a plane and says to the stewardess, "When you got it—flaunt it!" As the line is spoken, the café worker looks up at the German teens, shakes her head, moves on to another table. Dalí next appears on-screen wearing a bullfighter's hat.

Museum guards also qualify as viewers with a peculiar expertise. I was once informed by a guard at the Guggenheim Las Vegas, as he watched over a show of motorcycles, that he had to keep a particularly close eye on older women, who, among the exhibition's visitors, were most likely to touch the displays—and a few had even tried to climb up on the bikes. He thought the motorcycles were pretty. The money was good, the job easy. I wanted to know what he hung on his wall at home, and I asked if he had purchased a poster of some kind, or even just a memento from the motorcycle show, but he said no, he would remember the job.

The Danish artist Olafur Eliasson's 2003 installation of *The Weather Project* in Turbine Hall attracted 2.3 million visitors over a period of six months. According to the Tate's figures, on the final day of the show more people visited the museum than visited Bluewater, the largest shopping complex in Europe. (One of the products sold by the museum store in conjunction with the Eliasson show was a large golfing umbrella that "reveals a message when wet by the rain.") For an institution of contemporary art to trumpet success in comparison to a mall seems fitting; approximately one in six people I interviewed came to the Tate Modern to shop in the museum store and didn't enter the galleries at all despite the free admission. Maybe it's perverse of me to say, but I wonder what kind of responses Ipsos MORI would get to their exit interviews if the placards that described each of the artworks in the museum included the monetary value of the work.

Would anyone say, *I like the fact that you can give it a meaning of your own?*

A final aside:

The same café dominated by the preening leer of Dalí connects to a balcony that faces the Thames. There, a photo shoot was being held, watched over by a curator of the museum's Web site services. I inquired, and was told that the crew was shooting stills for a storyboard of a short film, "sort of a *Romeo and Juliet*," a pilot project designed for viewing only as output onto mobile phones. Not quite a podcast, not really a film... the details were hush-hush, the director hesitant to share with a reporter the next best thing. The German teenagers left, the café workers bused their tables, Dalí smiled at Juliet, Romeo stood on the windy balcony outside, his shirt rippling, his gaze unfocused at those in the café.

It's all a spectacle, I thought. I might have been in Starbucks at an airport. I might have been in London.

*

Alan Michael Parker is a poet. Author of five volumes of poetry, he is a contributor to *The Believer*, *The New York Times Book Review*, and *The New Yorker*.



A civilização como crash test

É necessário compreender como as destruições são possíveis, e sabemos que algo é mais destrutivo quando considerado sem valor

Frédéric Neyrat

Democracia, parceria, confiança, educação “sustentável”, nunca ouvimos, lemos, vivenciamos tanto esse predicado desde que ele passou a acompanhar o substantivo “desenvolvimento”. Ao pé da letra, a noção de “desenvolvimento sustentável” é bastante inquietante, pois se trata, em última análise, de manter o desenvolvimento ecotécnico, *tal como está*, através de todos os meios possíveis. Mas a proliferação desse predicado universal deve, no entanto, ser interpretada como algo bem mais concreto que uma máscara ideológica ou uma estratégia de marketing. Ela traduz claramente uma angústia contemporânea, que é precisamente o fato de que nada parece ser capaz de realmente perdurar. “Nada dura”, dizemos a nós mesmos, acrescentando imediatamente: “e isso corre o risco de não durar muito mais tempo”. Dessa forma se dá a íntima formulação de nossa relação paradoxal com o tempo, no qual residem tanto nossas possibilidades políticas mais fatalistas, quanto as mais revolucionárias.

Cronopatologia

Não há aparentemente nada de novo. Desde a época moderna, o imortal e o estável parecem se entrelaçar nas tramas das presenças efêmeras, e o efêmero dificilmente resiste a sua atração pelo vazio. Científico, político, artístico, econômico, a modernidade poderia ser considerada em todos os seus aspectos como um grande movimento de dissolução das tradições, por exemplo, lamentado pelos reacionários. A modernidade, a “época do ultrapassado, da

Uma representação do mundo na Bienal de Veneza, o pavilhão da Polônia; a vida material em suas manifestações corporais, culturais e psíquicas

A representation of the world at the Venice Biennale, the Polish Pavilion; material life and its corporeal, cultural, and psychic manifestations

novidade que envelhece e se vê imediatamente substituída por outra novidade ainda mais nova”, nos diz Gianni Vattimo, hoje cede lugar à pós-modernidade: a época na qual nenhum crédito é dado ao inédito. Da modernidade à pós-modernidade, a temporalidade seria pouco a pouco reduzida a um suposto tempo presente, sem adiamento nem futuro. No léxico heideggeriano, diríamos que o *Dasein* dos seres humanos tem cada vez mais dificuldade em se “projetar” para além do *Gestell*, do Grande Arrazoamento — do circuito ecotécnico. Os agentes dessa cronopatologia parecem estar perfeitamente situados: de um lado, as tecnologias da informação e da comunicação, produtoras do “tempo real”, e, do outro, as normas do capitalismo consumista na “era do acesso”, na qual os objetos se tornam atualizações de curta duração no seio dos fluxos de serviços propostos aos consumidores medidos pelo *lifetime value*, que exprime o conjunto de serviços que a empresa pode garantir durante uma vida inteira. Uma durabilidade econômica que permeia a obsolescência calculada dos objetos é certamente assegurada, sendo capaz de moldar e sustentar os contornos de uma subjetividade metamórfica; mas ela parece ter abandonado as possibilidades de apropriação dos indivíduos.

De fato, a exigência de adaptação conhecida como “flexibilidade” é sustentada por um verdadeiro *rapto do tempo*, a sutileza dos tempos mortos da existência em benefício do suposto tempo “vivo” da produção sem limites: nós devemos estar em constante formação para melhor formar o mundo, pois nenhum instante de nossa existência deve ser vivido por nada. Mesmo a reprodução, mesmo a sexualidade não-reprodutiva ou nosso trabalho doméstico são “experiências” suscetíveis de alimentar a nossa rentabilidade no trabalho... O segredo dessa nova forma de “acumulação primitiva” é a expropriação da duração subjetiva por uma demanda de atenção permanente às imagens do Capital, nas quais avaliamos o que supomos já ter vivido. Ora, a duração não pode de forma alguma ser vivida e experimentada psicologicamente sem a possibilidade real de uma descontinuação, pois é perfeitamente possível considerar que as subjetividades possam, além de se adaptar passivamente à demanda de flexibilidade, se territorializar de forma engenhosa nessas novas durações imateriais. E não há qualquer razão concreta para simplesmente prever o fim das subjetivações, e menos ainda para desejar o retorno do durável-e-tangível, do sujeito autônomo e substancial que consegue, num piscar de olhos, passar por todas as suas propriedades. Ainda assim, nos seria necessário tempo.

Riscos, danos e catástrofes

Deleuze e Guattari definiam o capitalismo como uma “liberação de fluxo em um campo desterritorializado”; tudo isso não poderia, de maneira alguma, se realizar sem causar danos. É sem dúvida crucial se interrogar sobre as transformações do capitalismo, desde que a análise de suas destruições não seja deixada de lado. Destruição de recursos psíquicos em decorrência de sua constante exploração, destruição de sociedades pela “biopirataria”, patentes de plantas e práticas ancestrais, atentados contra a biodiversidade. Atualmente, todas as formas de vida — humanas, animais e vegetais — sofrem danos. E não somente as formas de vida, mas também as condições de possibilidade, as condições de reprodução dos seres vivos enquanto sociedades, assim como a relação das sociedades com os próprios seres vivos. A vida material, em suas manifestações corporais, culturais e psíquicas. A saúde pensada na simples dimensão de uma vida que não seja mutilada a ponto de se situar sistematicamente aquém de suas possibilidades, pois se não sabemos do que um corpo é verdadeiramente capaz, sabemos muito bem o que ele não pode mais fazer, apesar de toda resiliência, quando as destruições são irreparáveis. A vida é plástica; e não indestrutível.

As mudanças climáticas nos permitem medir perfeitamente a dimensão dos danos. Já é possível constatar os efeitos dramáticos sobre algumas populações do Pacífico, no Alasca e também nos Estados Unidos, que sofrem incêndios cada vez mais violentos ou furacões, como o Katrina, que são menos frequentes, porém mais intensos. Essas mudanças atingem populações humanas, assim como a fauna e a flora. Professor de biologia da conservação na Universidade de Leeds (Reino Unido), Chris Thomas lembra: um milhão de espécies pode desaparecer em decorrência do aquecimento global. Obviamente, a biodiversidade já sofreu muitos outros atentados graves no passado, mas cada vez que algo assim acontece, são necessários milhões de anos para que a biodiversidade possa se recuperar de uma extinção em massa. O “desenraizamento”, para resgatar um termo que Heidegger poderia ter utilizado, trata-se de um assunto que cabe aos humanos, e os animais tornam-se apátridas — ou *abiotópicos*: “Lembremos de nossa pequena montanha tropical, como Monteverde, onde algumas espécies que habitam a montanha são encontradas somente na área próxima ao cume. Há 15 mil anos, elas viviam um pouco mais abaixo. Se o clima esquentar de maneira substancial, elas não terão mais para onde ir”.

Não estamos falando de “riscos”, não estamos especulando baseados em abstrações nem medos longínquos, mas sustentamos a possibilidade de uma interrupção catastrófica global com base na constatação de danos reais, o que leva alguns biólogos muito confiáveis a considerar a possibilidade de uma “sexta extinção”. Recentemente, a comissária da União Européia para o meio ambiente, Margot Wallstrom, afirmou que “é interessante que os Estados Unidos pesquisem se há vida em Marte”, mas acrescentou: “Talvez devêssemos assegurar que ainda haja vida na Terra no futuro, pois caso os marcianos venham a nos visitar, ainda estaremos aqui”... Essa possibilidade catastrófica é atualmente difícil de ser ouvida: fomos tão habituados pelos monoteístas a lhes ouvir prometer, em vão, o fim do mundo, que todo discurso que evoca essa catástrofe nos soa religioso — profético, logo mentiroso. Ou você é fundamentalista, e a idéia de uma catástrofe global pode parecer bastante agradável, ou você não acredita, pois já caiu nesse golpe antes, etc. O resultado será o mesmo. Global e devastadora, *a catástrofe já tem um ar de déjà-vu*; e Hollywood, não à toa, nos propôs há pouco tempo, *O dia depois de amanhã*, particularmente realista.

Se estamos falando sobre o verdadeiro alcance de eventuais danos, é para colocar de lado todos os enunciados excessivamente liberais e, no fundo, repugnantes, como: “não há risco zero”. Tratar-se-á de cada vez pôr em evidência a “finitude” do homem, sua condição de ser mortal, mas sempre para aceitar a Ordem do mundo. Com todo o interesse que podemos ter pelas análises de Robert Castel, não nos é possível compreender, sem hesitar, que somos “frustrados” pela proteção, que “a vida é um risco porque o incontrolável está inscrito em seu desenrolar”, se lembrar de nossa mortalidade e de nossa finitude tem como função nos fazer aceitar a produção intencional feita por empresas transnacionais daquilo que provoca, economicamente, cientificamente e de forma programada, a morte do incontrolável e do risco. Dizer que a busca infinita por proteções e as “preocupações com a segurança” são “o outro lado da moeda de uma sociedade de segurança” é acreditar na existência dessa moeda e validá-la; é isso que contestamos. A partir do momento em que defendemos que “a busca pelo risco zero em termos alimentares seria, então, a de se abster do alimento (‘princípio da precaução?’)”, reduzimos as lutas contra os transgênicos, por exemplo, a uma infantilidade. No entanto, encontraremos discursos ainda piores: a glorificação heróica dos riscos, da exposição aos perigos para que o homem não desmereça

a sua condição. Visto que François Ewald leu muito bem Hegel, ele apresenta a seguinte conclusão: “não ser capaz de enfrentar o risco, é viver como um animal”. O que você quer? Não somos mais verdadeiramente homens nos tempos atuais, “só guerras com ‘risco zero’ podem ser travadas. Uma singular transmutação de valores”. Então, um pouco de coragem, meu velho, corra riscos, isso permite “tomar verdadeira consciência” da sua “verdadeira identidade” — aliás, é o liberalismo que “faz da questão do risco um princípio de governo”. Está muito claro, é uma moral de Pequeno Mestre, amplamente analisada por Lacan e perfeitamente hipócrita: por si, o risco de uma coragem que não se expõe; para os outros, a covardia que se expõe na recusa do sacrifício.

No final, jurar-se-á fidelidade aos senhores do tempo. Para não mudar nada.

Prevenções, imunizações e proteções

A questão crucial em matéria de “governança é como mudar sem mudar. Se a versão *up-to-date* da biopolítica integra a existência das catástrofes, isso não é feito em articulação com os danos, mas com riscos de todas as ordens: “ambientais”, às vezes, mas também policiais, militares, econômicos, etc. Vírus, informação, nuvem radioativa. Cada fenômeno parece capaz de se espalhar quase que instantaneamente, de maneira pandêmica, como se o mundo tivesse se tornado um continuum social, comunicando por si mesmo progressivamente, por contigüidade espacial. No entanto, contida em uma moldura de alguns centímetros quadrados, a caricatura

Alemanha e Austrália veneziana; não há refúgio nesse mundo, o risco é a própria sociedade, a sociedade globalizada que organiza os espaços
Venetian Germany and Australia; there is no refuge in this world, risk is society itself, the globalised society that organises space



de um profeta provocaria reações populares intensas. E não é compreensível a relação que as populações mantêm com o dito “perigo terrorista” sem se dar conta das condições que doravante regem as condições de produção, de difusão e de recepção dos eventos. Se o *socius* pós-moderno é tão receptivo aos riscos, não é somente porque estes últimos são evocados e gerados por modos de expansão horizontais, é também porque a globalização teve como efeito o encerramento do mundo em si mesmo: os fenômenos apenas se expandem e se perdem no infinito, *eles vêm atrás de nós depois de terem dado a volta ao mundo*. Não há refúgio nesse mundo. O risco é a própria sociedade, a sociedade globalizada que galga as divisões fundamentais que organizam até hoje os espaços supostamente disjuntos do privado e do público, do científico e do político, da “natureza” e da “técnica”, etc. É nesse contexto psicotécnico que se experimenta a apreensão dos riscos e das catástrofes.

Instrumento de gestão que se inscreve no continuum informacional global, a *biopolítica das catástrofes* antecipa os riscos para que as condições de vida não sejam alteradas. E pode perfeitamente se tornar um instrumento político nas mãos dos poderes mais reacionários, mais liberticidas, transferindo o peso da inquietude produzida por tal *socius* para qualquer fenômeno, como o terrorista, por exemplo. Subestimaremos os danos fundamentais que, se levados em consideração, conduziriam a mudanças políticas radicais, e praticaremos a “prevenção”, aplicaremos o “princípio da precaução” para manter a atual forma de produção (“desenvolvimento sustentável”) e de divisão do mundo (“guerra preventiva”). É assim que um liberal assegurará que não há risco zero (em matéria “ambiental”), mas um risco infinito (em matéria de terrorismo “islâmico”, iraquiano, iraniano, etc.). Essa divisão forçada é desastrosa: ela permite, de um lado, que a deterioração do mundo prossiga e, de outro, ela alimenta os perigos que supostamente combate.

Estranha lógica — muitas vezes analisada por Derrida — que transforma proteção em sepulcro, remédio em veneno, conjuração em magia negra: é fadada ao fracasso toda tentativa que consiste em querer proteger absolutamente o Si Mesmo do Outro, o cálculo do incalculável, a vida da morte, etc. Não podemos nos imunizar sem correr o risco de um ataque ao próprio corpo pelos anticorpos que secretamos. Esse processo “auto-imune” confirma a impossibilidade ontológica de um Si Mesmo, individual ou coletivo, se encerrar em si e excluir o Outro sem se autodestruir. É, então, essencial saber *baixar a guarda*, se expor. Mas Derrida também está ciente da

necessidade política que consiste em “não favorecer as situações de risco”, não “correr riscos pelo outros”. Estamos aqui diante da maior dificuldade. Pois não há apenas pensadores liberais que se engajam na busca pelo “risco zero”, há também todos os pensadores ditos radicais que consideram a demanda por proteção algo que impede toda e qualquer política de transformação. “Exponham-se”, dizem os liberais; “exponham-se”, dizem os libertadores — a liberdade é um bom bode expiatório. Mas nenhuma vida é possível sem proteção e *as proteções são boas quando integradas nos processos de auto-organização* onde se emaranham as existências, nos processos constituintes que estendem o domínio do comum. O que os discursos de emancipação criticam, com razão, é que poderíamos nomear a *captura discursiva da proteção* por parte de alguns Estados, alguns grupos políticos ou religiosos; mas também tiram uma conclusão equivocada segundo a qual toda proteção é *em si* nociva. E, no entanto, que discurso crítico seria possível sem a própria proteção das condições de sua enunciação? Quando reina a perseguição, não é necessário que se encontre e se invente *refúgios*, que se escreva e reforce um *direito de asilo*?

Tal seria nossa dupla pressão, ao mesmo tempo ontológica e política, o duplo vínculo ao qual a globalização parece nos condenar: são necessários refúgios / refúgios não são necessários; proteções são necessárias / proteções não são necessárias. Parataxe infernal. Alguns concluiriam que é necessária a manutenção subjetiva desse impossível, ou desse indecível, e heroicamente olhá-lo nos olhos. E, no entanto, Derrida o sabia, o afirmava e o praticava, *o indecível não justifica nenhuma ausência de decisão* — ao contrário, ele a exige, e essa exigência vem da justiça, um dos nomes do indesejável. Nossa decisão é orientada por uma constatação: as condições de possibilidade das formas de vida estão fortemente danificadas. Conseqüentemente, o desafio da política contemporânea é o seguinte: como se auto-organizar? Ou melhor: *como evitar que a possibilidade de auto-organização das formas de vida se torne impossível?* O problema não é ético, e não se trata de *se fechar para o Outro*, mas da *abertura ontológica e política para Si Mesmo*. O que nós queremos dizer é que nós nos fechamos cada vez mais. Assim como os psicóticos, nós nos fechamos fora de nós mesmos.

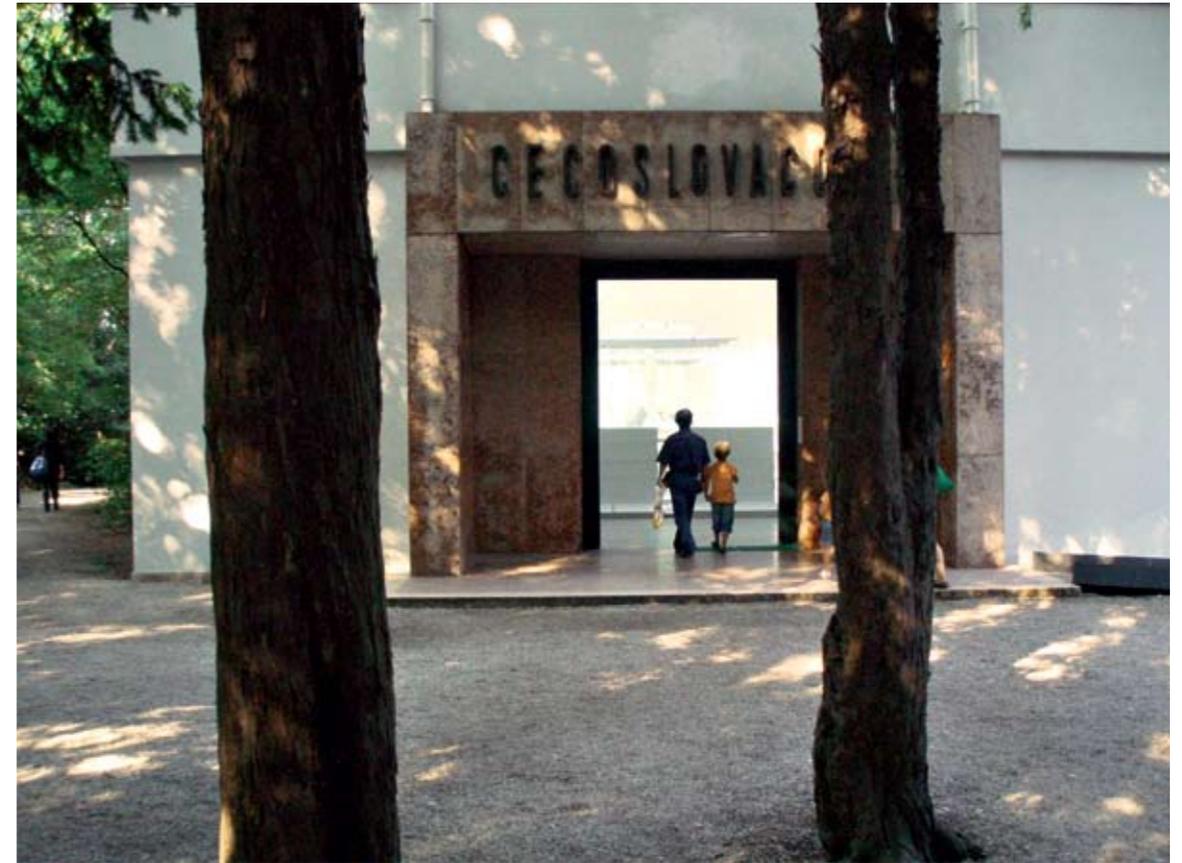
Por uma nova imagem do ser

Se opor à biopolítica das catástrofes seria insuficiente, pois ela não se reduz a um estratagema político-ideológico e de certa maneira

vai ao encontro das transformações resultantes dos modos de vida dos homens, e é exatamente essa maneira que nós devemos analisar: a biopolítica dominante tende a separar o que se deveria unir e a amarrar o que deveria ser separado. Ela comunica o que torna as coisas incomunicáveis e desvia o que deveria ser urgentemente recolocado em um *contexto relativo*. Ela ignora que as formas de vida são entrelaçadas.

Para localizar essas inversões, seria necessário o desenvolvimento de uma teoria geral dos isolamentos, das “esferas”, para retomar o termo recentemente criado por Peter Sloterdijk. Esferas individuais, coletivas e globais, biosfera e noosfera. É nesse marco que será possível avaliar as modalidades e os efeitos das relações que essas esferas constroem, ou não constroem, tanto com seus “exteriores” quanto com seus “interiores”. No tecido de continuidade próprio ao *socius* pós-moderno, nós queremos colocar nosso foco sobre a esfera terrestre, lhe dar novamente um status que a globalização parece lhe ter concedido a contragosto, porque a terra sempre foi deixada de lado no processo de simbolização do Globo. Se ela reaparece, é exatamente porque não soubemos integrá-la, e hoje nós sofremos os efeitos da *preclusão da terra* — o que não foi simbolizado, afirmava Lacan, faz seu retorno no concreto... Não se trata de “precaução”: a simbolização preventiva não existe; há na espécie apenas sintomas, angústias e inibições. No entanto, nenhuma globalização seria possível sem o que chamamos de *individualização da terra*, a construção pós-niilista de uma esfera de relações não-redutível à esfera ecotécnica global que doravante nos aparece como o próprio contramovimento da modernidade, sua sombra associada. Terra, biosfera, “hipótese de Gaia”, visão ecocêntrica, todas essas abordagens devem ser estudadas e consideradas antes de serem criticadas, pois permitem readquirir carne e osso lá onde reina um pensamento puramente informativo sobre o mundo. Visto que a informação não se situa em terceiros, fora do regime binário próprio ao espírito e à matéria, a informação é o efeito de um recorte ontológico cujo objetivo é extrair da esfera do que é vivo.

Seria de fato completamente errôneo considerar que o tecido de continuidade próprio a nossas sociedades epidêmicas não produza separação alguma. Nós pensamos exatamente o contrário, é isso o que algumas vezes foge a alguns representantes do pensamento pós-moderno: enquanto a “natureza” for considerada um incômodo, o que é necessário para que o desenvolvimento do Capital permaneça *como está*, ela será secretamente mantida à parte do mundo, qualquer que



O pavilhão da República Tcheca; para transformar o âmbito do comum não será suficiente enumerar os estragos nem chorar pela catástrofe
Czech Republic pavilion; in order to transform the domain of the common it will not be enough to enumerate the damages or to cry over the catastrophe

sejam os princípios de “precaução”. Enquanto considerarmos que esse mundo é somente feito *para* o homem, as outras formas de vida serão sempre consideradas grandezas negligenciáveis, boas para os campos de concentração agroalimentares ou como curas paliativas para a nossa solidão urbana (os animais domésticos). Enquanto for mantido o paradigma que faz da comunicação o coração da vida, um coração eterno sentado em uma poltrona perecível, nós poderemos continuar a piratear, a patentear e a isolar dos contextos sociais os únicos que são capazes de dar frutos. O grande erro é acreditar que não há outro tipo de imanência, é acreditar que a comunicação significa o fim da separação. Não há nada mais falso, e Debord retomou isso perfeitamente em *A sociedade do espetáculo*: nós não mais separamos esse mundo de um outro mundo, nós fazemos a separação circular dentro do mesmo mundo, não além dele, mas por todo o lugar, *no coração das coisas*.

Contra essa imanência, pedimos que sejam questionados os paradigmas humanistas, informativos, ecotécnicos; que sejam questionadas as clivagens, que nunca foram tão potentes como nos dias de hoje *porque nunca estiveram tão internalizadas*. É por isso que a nova imagem do ser que propomos é uma imagem de relações. Relações múltiplas, às vezes, que compõem um mundo sem unidade, caótico. Relações que estendam o âmbito da comunidade para além da esfera humana. Não para *incluir* os não-humanos, o modelo dominante da biopolítica sabe fazer isso muito bem, mas para *transformar* o âmbito do comum e modificar nossa definição de política.

Um ensaísta da mídia francesa, atualmente famoso por sua derrota intelectual, afirma que não é mais necessário “transformar o mundo”, mas sim “salvar o planeta”. É exatamente esse tipo de enunciado que nós devemos combater, pois *nada será salvo sem que tudo seja transformado*. Supondo que seja necessário que se deva “salvar” o que quer que seja, e que essa prática teológica não seja uma das causas do desastre ambiente.

Fantasia da indenização absoluta

Para transformar o âmbito do comum e modificar o exercício da política, não será suficiente enumerar os estragos, nem chorar pela catástrofe — isso gera descrença, por hábito religioso, sem dúvida, mas essa não é a única explicação. O que é necessário compreender é como as destruições são possíveis, e sabemos que algo é mais facilmente destrutível quando considerado sem valor. É bem possível que certo tipo de operação ontológica tenha justamente por função

separar, da forma mais hermética possível, o que tem valor e o que não tem. O que deve permanecer e o que deve perecer. Acharmos que a produção do sem-valor, do menos-que-nada, do bom-para-perecer é consequência, secundária, da produção do-que-deve-permanecer. Da *produção do indene*.

Sobre esse ponto, nós seguimos a investigação conduzida por Derrida sobre o “destino”, que ele chama de “pulsão do indene”, a partir da qual as noções de pulsões de vida e de morte devem ser revisitadas. Contudo, não pensamos que a simples desconstrução da lógica infernal do “auto-imune do indene” seja suficiente para dar conta dessa pulsão ontológica: em nossa opinião, os procedimentos de indenização estão por trás de uma *crença no indene*, uma crença não-redutível a nenhuma dimensão religiosa, mas que vem de uma lógica geral, que foi pela primeira vez colocada em evidência pela psicanálise freudiana. O inconsciente ignora a morte e a irreversibilidade. Porém, é necessário, sem dúvida, que essa ignorância fundamental seja estendida a todos os seres vivos. A “luta pela sobrevivência” não significa grande coisa se o ser ameaçado se sente mortal, ela só tem sentido se existe a possibilidade da imortalidade. A humanidade parece se caracterizar pela singular relação com essa crença na imortalidade, com um uso aparentemente excessivo das pulsões de morte, que só são aliadas às pulsões de vida pela possibilidade de uma *sobre-vida*, de uma vida fora do alcance que nos assegura a sobrevida. Acharmos que as pulsões de morte têm a função de verificar nossa imortalidade. De testá-la.

Retomemos a questão dos danos e das catástrofes como tematizada até o momento. A pulsão do indene poderia surgir como a vontade de não sofrer nenhum dano; como, portanto, explicar a máxima capacidade destrutiva de nosso tempo? É estranho que um mundo feito para e “pelo” homem tenda a se transformar em um campo de ruínas. Como se uma força de morte monumental e poderosa, uma silenciosa tendência à destruição sistemática trabalhasse pacientemente para minar as próprias condições de vida — humana, animal e, também, cultural. Freud já formulou a hipótese de tal pulsão de morte, e o combate dela com Eros, as potências de vida, poderia determinar totalmente o destino de nossas tentativas abortadas de civilização, o que para nós não está inscrito em nenhuma parte do “programa de felicidade” (Mal-estar na civilização). Exceto a forçar sua realização pelo mal de todos em algum *admirável mundo novo*. Que seja. Mas isso não esclarece em nada a configuração global na qual as potências se distribuem,

O Reino Unido como representação; o melhor meio para verificar a imortalidade da civilização consiste em destruir tudo
The United Kingdom as representation; the best way of verifying the immortality of civilisation is to destroy the whole thing

se aliam e se opõem, isso não nos permite de forma alguma compreender a razão pela qual alguns objetos são aparentemente destinados à destruição e outros, à preservação; isso não nos permite compreender os trajetos paradoxais de pulsões que, parecendo visar à preservação da humanidade, conduzem na verdade a sua aniquilação. Inversamente, seria necessário considerar a experiência da morte como a verificação experimental da indestrutibilidade de um ser. O que chamamos de “civilização” atualmente se assemelha cada vez mais à programação de um *crash test* global. O melhor meio para verificar nossa imortalidade consiste, sem dúvida, em destruir tudo. É a aposta de Pascal pervertida em um estratagema quase que delirante. Ou a crença é verificada e nós sairemos sem nenhum arranhão da devastação do globo, ou o desaparecimento da humanidade tornará de fato impossível a refutação de tal crença. Na

falta de fiéis ainda em vida, sempre teremos tido razão em crer que nada de realmente desagradável poderia acontecer. Em todo caso, a “pulsão do indene” se satisfará tanto na plenitude da vida quanto no prazer do eterno...

Então, não será suficiente levar em consideração nosso status de ser-para-a-morte, pois esse *para* deixará sempre o presságio da possibilidade de uma verificação sacrificial da nossa imortalidade... Trata-se de constituir uma forma de imanência habitável para todos os seres em relação. Construir essa imanência supõe a destruição de tudo o que pode colocar em questão a crença na possibilidade de indenização absoluta do ser, seja ele um sujeito, um coletivo ou uma idéia. Enquanto, de um lado, continuarmos a separar e a valorizar a sobre-vida, indenizando-a de toda crítica e de toda morte, do outro, continuaremos a desprezar o ser vivo. Apenas no contexto dessa destruição é que será possível pensar formas de proteção não-temíveis. Se então nossos estilos de vida correm risco de não poder durar mais tempo, é porque pensamos que eles durarão para sempre. À crítica ao desenvolvimento (capitalista), é necessário acrescentar a da duração, nossa crença fundamental, que nenhuma catástrofe consegue destruir.

*

Frédéric Neyrat é filósofo. Membro da direção do *Collège International de Philosophie*, é um dos editores da revista *Multitudes*.

Civilisation as crash test

What must be understood is how destructions are possible, and we know that it is easier to destroy something when it is considered to have no value

Frédéric Neyrat

“Sustainable” democracy, partnership, confidence, education, never before had we heard, read, experienced so much this predicate since it has been attached to the noun “development”. Understood literally, the notion of “sustainable development” is rather disturbing, as it is eventually about guaranteeing the endurance of development, *the way it is*, by all possible means. But the proliferation of this universal predicate must be, however, interpreted as something much more concrete than an ideological mask, or than a marketing strategy. It clearly translates a contemporary anguish, which is precisely the fact that nothing seems capable of truly enduring. “Nothing lasts” we say to ourselves, adding, “and this might not last much longer”. This is the intimate formulation of our paradoxical relation with time, in which we find, at the same time, our most fatalist and most revolutionary political possibilities.

Chronopathology

Apparently, there is nothing new. Since the modern age, the immortal and the stable seem to have given place to ephemeral presences, and the ephemeral hardly ever resists the void. Modernity, in all its scientific, political, artistic, economical aspects, could be considered as a big movement of dissolution of traditions, for example; something deplored by reactionaries. “The age of the obsolete, of the new that grows old and immediately sees itself substituted by something even newer”, modernity, Gianni Vattimo tells us, currently gives place to postmodernity as the age in which the new is no longer worthy of credit. From modernity

to postmodernity, temporality would be little by little reduced to the supposed present time, with neither postponement nor future. In Heidegger’s lexicon, we would say that the *Dasein* of human beings has ever more difficulty in “projecting” itself beyond the *Gestell*, the Enframing—of the ecotechnical circuit. The agents of this chronopathology seem to be very well located: on the one side, information and communication technologies, which are producers of the “real time”; on the other, the rules of consumerist capitalism in the “age of access”, in which objects become short-term updates in the core of the flow of services offered to consumers and measured by a “lifetime value”, which expresses the total of services a company is able to guarantee during a lifetime. Thus, an economic durability is certainly assured, traversing the calculated obsolescence of objects, and capable of shaping and maintaining the contours of a metamorphic subjectivity; but it seems to have deserted the possibilities of appropriation of an individual.

Indeed, the demand for adaptation known as “flexibility” is supported by a true *abduction of time*. The underestimation of the “dead time” of existence for the benefit of the supposedly “living” time of production without limits: we have to be constantly shaping ourselves in order to better shape the world, and each and every moment of our existence must not be lived for nothing; even reproduction, nonreproductive sexuality, and our domestic work are “experiences” from which our effectiveness at work may profit... The secret of this new way of “primitive accumulation” is

the expropriation of the subjective duration by a permanent demand for attention to the images of the Capital, in which we evaluate what we supposedly have already lived. Duration cannot be lived or psychologically experienced without the real possibility of an interruption since it is completely possible to verify that subjectivities are able to not only adapt passively to the demand for flexibility, but also to territorialise inventively in these new immaterial durations. And there is no valid reason for simply envisaging the end of subjectivities and even less for desiring the return of the durable-and-tangible, of the autonomous and substantial person who can go around his/her properties at a glance. We still would need more time.

Risks, damages, and catastrophes

Deleuze and Guattari defined capitalism as a “liberation of flow in a deterritorialised field”; it is obvious that this could not take place without damages. It is certainly crucial to question the transformation of capitalism, as long as we do not forget the analysis of its destructions. Destruction of psychological resources as a result of permanent exploitation; destruction of societies due to “biopiracy”; patent over ancestral plants and practices; assaults on biodiversity. All forms of life are currently being damaged along with their conditions for possibility, conditions for reproduction of beings as societies, as well as the relation societies maintain with living creatures themselves; with material life in all its physical, cultural, and psychological manifestations. Health conceived in the simple dimension of a life that is not mutilated up to the point it is placed below its real possibilities. Because, if it seems impossible to know what a body can do, it is perfectly possible to know what it can no longer do, in spite of any kind of resilience, when destruction is irreparable. Life is plastic; it is not indestructible.

Climate changes allow us to perfectly measure the extension of the damage. It is already possible to notice the dramatic effects suffered by certain populations of

the Pacific, in Alaska, and also in the United States, such as progressively strong fires, hurricanes like Katrina, which are not as frequent as intense. These changes affect not only human population, but also the flora and fauna. A conservation biology professor at the University of Leeds (United Kingdom), Chris Thomas reminds us: one million species may disappear as a result of global warming. Biodiversity has obviously suffered many other serious assaults in the past, but each time it took millions of years to recover from a mass extinction. Deracination, to use a word that could have been used by Heidegger, is an exclusively human issue, and animals become stateless—or *abiotopic*: “Let’s think about our small tropical mountain such as Monteverde, where certain species are found only in an area close to the peak. Fifteen thousand years ago, they used to live in a lower area. If the climate gets substantially warmer, they will not have anywhere to go”.

We are not talking about “risks” or speculating based on abstract or remote fears. We sustain the possibility of a global catastrophic interruption based on the observation of real damages, what leads some respected biologists to envisage the possibility of a “sixth extinction”. Not long ago, the European commissioner for the Environment, Margot Wallstrom, said: “It is interesting that the United States are researching if there is life on Mars”, but added: “Maybe we should assure that there will be life on Earth in the future, so that we will still be here just in case Martians decide to pay us a visit”... This catastrophic possibility is nowadays hardly considered: we are so much used to hearing monotheists promising, in vain, the end of the world that every discourse that evokes the image of that catastrophe sounds religious—prophetic, *therefore* untruthful. Either you are a fundamentalist, and the idea of a global catastrophe may seem rather pleasant, or you don’t believe in it, as you have heard this story before, etc. The result will be the same. Global and devastating, *the catastrophe already looks like*

déjà-vu and, not by chance, Hollywood has recently showed us a particularly realistic *Day after Tomorrow*.

We are talking about the extent of occasional damages to wipe out all statements that are too liberal and actually rather revolting, such as, “there is no zero risk”. We should put in evidence the “finitude” of man, his condition of being mortal, but always to accept the Order of the world. With all the interest we may have for Robert Castel’s thinking, it is very difficult for us to understand with no hesitation that we are “frustrated” in terms of protection, that “life is risky because the uncontrollable is present in its development” if reminding us of our mortality and finitude aims at making us accept the voluntary production by transnational companies of that which provokes economically, scientifically, and programmatically the death of the uncontrollable and the risk. To say that the never-ending quest for protection and “safety concerns” are “the other side of the coin of a society of safety”, is to believe in the existence of this coin and validate it; this is what we are questioning. From the moment we support that “the search for zero risk in alimentary matters would be, then, to abstain oneself from eating (‘principle of precaution?’)”, we reduce the fights against the G.M.O., for example, to mere puerility. However, worst discourses can be found: the heroic glorification of risks, the exposure to dangers so that man does not demerit his condition. Since François Ewald has well read Hegel, he reaches the following conclusion: “Not being capable of facing risks is to live like an animal”. What do you want? We are currently no longer real men, “only wars with ‘zero risk’ can be declared. A unique transmutation of values.” So, a little courage, man, taking risks allows one to “be truly aware” of his/her “true identity”—for that matter, it is liberalism that “turns the matter of risk into a principle of government”. It is very clear that it is a moral of Little Master, widely analysed by Lacan, and perfectly hypocritical: in itself, the risk



of a courage that does not expose itself; to others, cowardliness that exposes itself in its refusal for sacrifice.

In the end, one will promise loyalty to the masters of time, to change nothing.

Prevention, immunisation, and protection

How to change without changing is the crucial question in terms of “governance”. If the updated version of contemporary biopolitics integrates the existence of

catastrophes, it is not done through the articulation with damages, but with risks, all kinds of risks: sometimes “environmental”, but also regarding the police, the military, the economy, etc. Virus, information, radioactive cloud, each phenomenon seems capable of expanding almost instantaneously, in a pandemic way, as if the world had become a social continuum communicating for itself by spatial contiguity. However, if contained in a frame of some squared centimetres, the caricature of a prophet would arouse

intense popular reactions. And we would not understand the relationship populations maintain with the so-called “terrorist danger” without paying attention to the conditions that, from now on, guide the conditions of production, dissemination, and reception of events. If the postmodern *socius* is so receptive to risks, it is not only because these are generated by horizontal forms of expansion, it is also because one of the effects of globalisation is to enclose the world in itself: the phenomena will not only spread

Estados Unidos em Veneza; vírus, informação, nuvem radioativa, cada fenômeno parece capaz de se espalhar quase que instantaneamente
The United States in Venice; virus, information, a radioactive cloud, each phenomenon appears capable of almost instantaneous spread

out and get lost in the infinity, *they come back to us after having gone around the world*. There is no refuge down here. The risk is society itself; globalised society that overlaps the fundamental divisions that have been organising domains which are supposedly apart: private and public, scientific and political, “natural” and “technical”, etc. It is in this psychotechnical background that the apprehension of risks and catastrophes is experienced.

Being an instrument of management present in the global informational continuum, the *biopolitics of catastrophes* anticipates the risks so that conditions of life are not altered, and it can perfectly become a political instrument in the hands of the most reactionary and most liberticide powers, transferring the load of restlessness produced by such a *socius* over to any phenomenon, such as the terrorist, for example. We will diminish the importance of fundamental practises that, if considered, could lead to radical political changes and we will practise “prevention”; we will apply “the principle of precaution” in order to maintain the current form of production (“sustainable development”) and the division of the world (“preemptive war”). This is how a liberal will guarantee that there is no zero risk (in terms of “environment”), but there is an infinite risk (in terms of “Islamic”, Iraqi, Iranian terrorism, etc.). This forced division is disastrous: on the one hand, it allows the damaging of the world to continue and, on the other, it strengthens the dangers it is supposed to fight.

Strange logics—many times analysed by Derrida—that transforms protection in coffin, medicine in poison, incantation in black magic: all attempts that consist of trying to entirely protect Oneself from the Other, the calculation from the incalculable, life from death, etc., are fated to failure. We cannot immunise ourselves without risking the body to be attacked by the antibodies it secreted. This “self-immune” process confirms the ontological impossibility for Oneself, an individual or collective, to close itself in

and exclude the Other without being self-destructive. It is, therefore, essential to know how to *lower the guard*, to expose oneself. But Derrida is also aware of the political need that consists in “not contributing to risky situations”, not “taking risks in the name of others”. We are currently facing the greatest difficulty. Since liberal thinkers are not the only ones who engage in the quest for “zero risk”, there are also the so-called radical thinkers according to whom the demand for protection is something that prevents any kind of policy of transformation. “Expose yourselves” say the liberals; “expose yourselves”, say the liberators—liberty is a good scapegoat. But no life is possible without protection, and *protections are good when they are integrated into self-organisation processes*—where all the existences are entangled—, into constituting processes that expand the domain of the common. Emancipation discourses fairly criticise something we could call *discursive capture of protection* by certain States, certain political or religious groups. However, they reach an erroneous conclusion according to which all kinds of protection would be harmful *by themselves*. Nevertheless, what critical discourse would be possible without the protections of its own conditions of enunciation? When persecution prevails, isn't it necessary to find, to plan out *refuges* and to reinforce a *right for asylum*?

This will be our double constraint, at the same time ontological and political, the double bind to which globalisation seems to have condemned us: refuges are necessary/refuges are not necessary; protection is necessary/protection is not necessary. Infernal parataxis. Some would conclude that it is necessary to subjectively maintain this impossible, or this undecidable, and to look heroically into its eyes. Nevertheless, Derrida knew it, affirmed it, and practised it: *the undecidable does not justify the absence of decision*—on the contrary, it demands it, and this demand is made by nothing else but justice, one of the names of the indestructible.

Our decision is oriented by an observation: the conditions of possibility of forms of life are strongly damaged. Consequently, the challenge of contemporary politics is the following: How to carry out self-organisation? Or, even, *how to prevent that the possibility of self-organisation of the forms of life become impossible*? The problem is neither ethical nor about *being closed to the Other*, it is a matter of *ontological and political openness to Oneself*. What we mean is that we are getting more and more enclosed. Just like psychotics, we get enclosed outside ourselves.

For another image of the being

To be opposed to the biopolitics of catastrophes would be insufficient, since it is not reduced to an ideological-political stratagem and, in a certain way, it follows the transformation by which man has been through in terms of lifestyle, and it is exactly this “way” we have to analyse: dominant biopolitics tends to separate what must be kept united, and to tie up what must be disconnected. It communicates what makes things incommunicable, and deviates what should be urgently replaced in a *relational context*. It ignores the entanglement of forms of life.

In order to locate these inversions, it would be necessary to develop a general theory of insulation, a theory of “spheres”—to use a term recently coined by Peter Sloterdijk. Individual, collective, and global spheres, biosphere and noosphere. It is within this frame that it will be possible to evaluate the modalities and the effects of relationships that are or are not built by these spheres, with their “outside” as well as with their “inside”. In the web of continuity that is specific to the postmodern *socius*, we would like to highlight the terrestrial sphere; to grant back to it a status that globalisation seems to have conferred to it against its will, because the earth has always been the waste product of the process of symbolisation of the Globe. It is reappearing exactly because we did not know how to integrate it, and now we are suffering the effects of the *debarment of the earth*—what has not been symbolised,

affirmed Lacan, returns in reality... And it is not a matter of “precaution”: preemptive symbolisation does not exist; there are only symptoms, anguish, and inhibition in the species. However, no globalisation could be possible without the so-called *individuation of the earth*, the postnihilistic constitution of a sphere of relations that is nonreducible to the global ecotechnical sphere, which henceforth emerges as a countermovement of modernity, its associated shadow. Earth, biosphere, the “Gaia hypothesis”, ecocentric vision, all these approaches should be studied and looked at more carefully before being criticised, because they give flesh and blood back where a purely informative thinking about the world prevails. Because information is not present outside the binary regime of the spirit and of the substance, information is the effect of an ontological clipping whose precise objective is its self-extraction from the sphere of the living.

It would be totally erroneous to consider that the web of continuity that is specific to our epidemic societies does not produce any separation. We think exactly the opposite and, sometimes, this is missed by certain exponents of postmodern thinking: as long as “nature” is considered a burden—exactly what is needed to keep the development of the Capital *just the way it is*—it will secretly remain away from the world, whatever the principles of “precaution” are. As long as we consider this world as only made *for man*, the other forms of life will always be considered negligible; good for the concentration camps of agribusiness or as palliative cures for our urban solitude (pets). As long as the paradigm that makes communication the heart of the living—an eternal heart sitting on a perishable chair—is maintained, we will be able to keep on pirating it, granting patents, and isolating the only ones capable of fructifying from the social contexts. The big mistake is to believe that there is no other kind of immanence, to believe that communication means the end of separation. Nothing could be further from the truth,

and it was perfectly described by Debord in *Society of the Spectacle*: we don't separate this world from another world anymore; we make separation circulate within the world, not beyond, but all over, *in the heart of things*.

Against this type of immanence, we request that humanist, informative, ecotechnical paradigms be questioned; that splittings be questioned, for they have never been so powerful nor *as much internalised* as nowadays. This is why the new image of the being we are proposing is an image of relations; multiple relations that compose a world that is without unit, and chaotic; relations that impose the expansion of the orbit of the community beyond the human sphere. This is not about *including* nonhumans—the dominant model of biopolitics knows how to do this very well—, but about *transforming* the domains of the common and changing our definition of politics.

An essayist of the French media currently famous for his intellectual defeat, asserts that it is not necessary “to change the world” anymore, but to “save the planet”. It is exactly this kind of speech we must fight against, because *nothing can be saved if nothing is transformed*, supposing that it is necessary “to save” whatever it is, and that this theological practise is not one of the causes of the surrounding disaster.

Fantasy of the absolute indemnity

In order to transform the domain of the common and modify the exercise of politics, it will not be enough to enumerate the damages or to cry over the catastrophe—this generates incredulity, undoubtedly due to religious habit, but this is not the only explanation. What must be understood is how destructions are possible, and we know that it is easier to destroy something when this thing is considered to have no value. It is perfectly possible that a certain kind of ontological operation has the precise function of separating, in the most hermetic way, what has

value and what has not. What should remain and what should perish. We believe that the production of the worthless, of the less-than-nothing, of the good-to-perish is the effect of the production of what-should-remain; of the *production of the undamaged*.

On this matter, we follow the investigation Derrida carried out on “destiny”, what he calls “instinct of the undamaged”, from which the notions of life and death instincts should be revisited. But we do not think that the simple deconstruction of the infernal logics of the “self-immunity of the undamaged” is enough to explain this ontological instinct: in our opinion, the procedures of indemnity underlie in a *belief in the undamaged*, a belief that is not reducible to a plain religious dimension, but that comes from a general logics put in evidence for the first time by Freud's psychoanalysis. The unconscious ignores death and irreversibility. But it is undoubtedly necessary that this ignorance be extended to all living beings. The “fight for survival” would not mean much if the threatened being did not feel immortal, therefore it only makes sense when the possibility of immortality exists. Humanity seems to be characterised by the singular relationship of this belief in immortality with an apparently excessive use of death instincts, which are only attached to life instincts when there is the possibility of survival. In our opinion, the role of death instincts is to verify our immortality, to test it.

Let's go back to the issue of damages and catastrophes as we have been tackling up to now. The instinct of the undamaged could appear as the will to not suffer any damage—so, how to explain the maximum degree of destructivity present in our times? It is rather strange that a world made by man and “for” man has the tendency of becoming a field of ruins. As if a powerful and monumental death force, a silent tendency to systematic destruction patiently worked to undermine life conditions themselves—human, animal, and also cultural. Freud has already formulated the

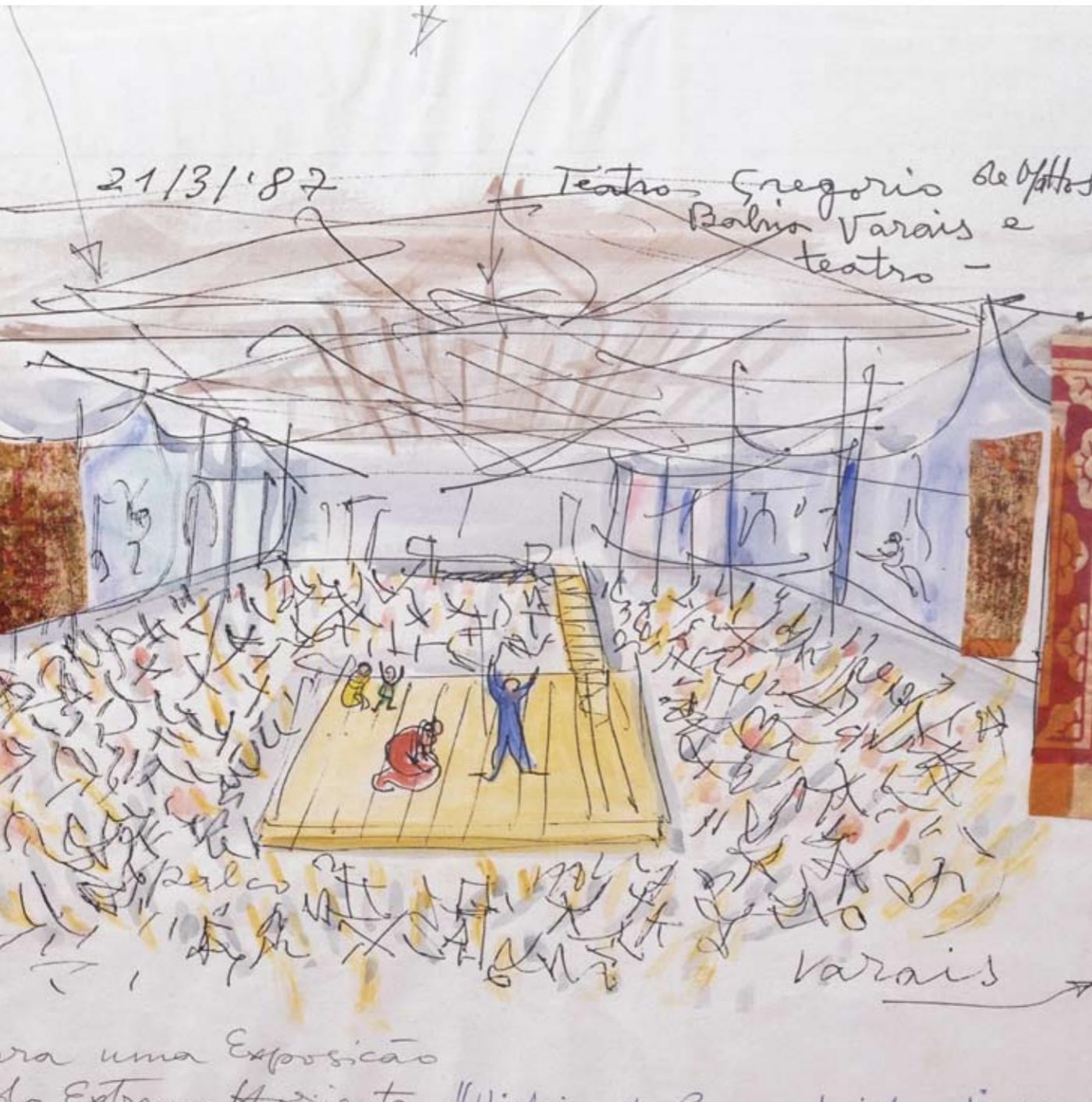
hypothesis of a death instinct and its combat with Eros, life potencies, would be able to determine totally the destiny of our aborted attempts at civilisation, what is not found in the “program of happiness” (*The Malaise in our Civilization*), except when forcing its accomplishment, for the misery of all, in some *brave new world*. Maybe. But this does not clarify the global configuration in which these potencies are distributed, are combined, and are opposed to one another; this does not allow the understanding of the reasons why certain objects are apparently destined to destruction and others, to preservation; it does not allow us to understand the paradoxical routes of instincts, which seem to aim at the preservation of humanity, but actually conduce to its annihilation. Inversely, it would be necessary to consider the experience of death as an experimental verification of the indestructibility of a being. What we currently call “civilisation”, progressively resembles the programming of a global crash test. The best way to verify our immortality is by destroying everything. It is Pascal's wager perverted into a quasi-delirious stratagem. Either the belief is verified and we will leave the devastation of the globe without a scratch, or the disappearance of humanity will prove *de facto* impossible the refutation of such a belief. If there are no more followers in life, we would always be right in believing that nothing could really harm us. Anyway, the “instinct of the undamaged” will be satisfied in the plenitude of life and in the pleasure of the eternal...

So, it will be not enough to consider our status of being-for-death, because this *for* will always leave the possibility of a sacrificial verification of our immortality... It is about constituting a form of inhabitable immanence for all beings in relation with one another. Building this immanence presumes the destruction of everything that may allow the belief in the possibility of an absolute indemnity of the being; it could be about a collective, a person, or an idea. As long as we continue to separate and value survival, protecting it from any criticism; from any affliction; from death, we will continue

to disregard the living being. Only in the context of this destruction it will be possible to think about nondreadful protections. Then, if our styles of life are at risk of not lasting very long, it is because we think they will last forever. It is necessary to add to the critique of (capitalist) development, the critique of durability, our fundamental belief which no catastrophe is able to destroy.

*

Frédéric Neyrat is a philosopher. A member of the board of directors of the Collège International de Philosophie, he is one of the editors of the magazine *Multitudes*.



Os espaços de Lina Bardi

A experiência arquitetônica e de ação cultural no Solar do Unhão/Museu de Arte Popular foi uma espécie de laboratório de idéias

Marcelo Ferraz

É sempre bom voltar aos trabalhos — poucos e bons — deixados por Lina Bo Bardi, todos tão generosamente dedicados ao povo brasileiro. Eles parecem ser fontes inesgotáveis de reflexão pelo estranhamento que causaram a sua época e que continuam causando hoje, num mundo bastante mudado. Quero falar aqui dos espaços criados por Lina na Bahia, deixando os projetos de São Paulo — MASP, SESC Pompéia e exposições várias — para outro momento.

Lina teve duas passagens marcantes pela Bahia: a primeira entre 1958 e 1964, e a segunda entre 1986 e 1990. Vinte anos de “tempos duros”, como diria ela, separaram essas duas incursões em território baiano: proposições diferentes, temas diferentes, espaços diferentes, momentos políticos e culturais diferentes; uma Lina jovem, descobrindo o Brasil, nos anos 1960, e uma Lina madura, cheia de sabedoria, mas já esquentada por frustrações e fracassos, pouco antes do final de sua vida. Lina faleceu em 1992, assistindo então a mais um duro golpe em seu trabalho quando do abandono pelo poder público da Ladeira da Misericórdia, seguido de sua invasão e destruição. Mas essa é uma outra história.

O que quero salientar aqui são antes de tudo as idéias transformadoras de Lina, configuradas em espaços, ações concretas ou gestos críticos, igualmente intensos e polêmicos, vivenciados nesses dois períodos. Polêmicos porque “mexeram com as águas mornas da calma dominante”, como ela adorava repetir.

Estudo para Projeto Barroquinha, executado em 1986, em Salvador
Study for the Barroquinha Project, executed in Salvador in 1986

Exposição *Nordeste*,
realizada em 1963 no
Museu Popular do
Solar do Unhão

Nordeste exhibition,
held in 1963 at the
Museu Popular do
Solar do Unhão

Tão desconcertantes e avessos a facilidades e concessões à mediocridade ou à preguiça mental que, até hoje, não se encaixam facilmente sob nenhum rótulo da produção arquitetônica e artística. Sim, porque apesar de ter sempre rechaçado esse atributo ao seu trabalho, Lina foi indubitavelmente uma *artista*, que criou e subverteu poeticamente.

Começemos pela revolução que foi a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia. Lina parte do zero, sem um acervo para formar a primeira coleção e, talvez por isso mesmo, livre para mudar o foco do papel que um museu deveria e poderia exercer no mundo contemporâneo. Com uma visão democrática e inovadora, Lina aposta na função dinâmica do museu como centro de encontros e de formação didática aberta e livre: “Esse nosso (museu)”, escreveu Lina, “deveria chamar-se Centro, Movimento, Escola...” Ali, o convívio de pessoas de classes sociais, faixas etárias e níveis de escolaridade muito diversos, com idéias e criações variadas, deram o tom e o rumo do novo museu. Romper a barreira do preconceito e do auto-preconceito — esse complexo de inferioridade que ronda o povo brasileiro desde o Brasil-colônia — era a bandeira implícita de cada exposição ou ação. Bandeira que não deveria ser explicitada para não ser esvaziada e rotulada como mera “loucura” ou “folclore” — venenos mortais em toda guerra político/intelectual — pelas forças conservadoras da época.

No MAM-BA, uma programação intensa e cosmopolita marcou gerações no início dos anos 1960. Ali foram lançados artistas em princípio de carreira, hoje consagrados no Brasil e no exterior, como Brennand, Emanuel Araújo, Agnaldo, expostos ao lado de Käthe Kolwitz, Burlle Marx ou Oswaldo Goeldi. Mostras didáticas, como *A cadeira na história* ou *Educação pelo trabalho*, conviviam em igual status com *Cartazes suíços* ou *Guttuso*.

Após conquistar o apoio de estudantes e artistas locais, de parte da imprensa e da universidade, Lina se aventura em uma missão maior e ainda mais árdua: remexer no vespertino da arte popular, investigando sem preconceitos os objetos e seus criadores, anônimos ou não; arte produzida pela população mais pobre e relegada à periferia do ambiente cultural; arte aplicada, a um só tempo utilitária e decorativa. Lina trouxe para as vitrines museológicas a voz de “uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir”. E hoje, por ironia do destino, com preços altíssimos no mercado, esses trabalhos, essa arte, ocupam um espaço privilegiado.



Da realidade dura e bela da desconhecida “vida subácquea” (outro termo muito utilizado por Lina) para o banquete da cidade. Com esse ideário em prática, Lina cria seu segundo museu na Bahia, o Museu de Arte Popular, instalado no Solar do Unhão. Vale a pena lembrar um trecho do texto de apresentação da exposição *Nordeste*, que inaugurou o museu: “...(esta exposição) é a procura desesperada e raivosamente positiva de homens que não querem ser ‘demitidos’, que reclamam seu direito à vida. Uma luta de cada instante para não afundar no desespero, uma afirmação de beleza conseguida com o rigor que somente a presença constante de uma realidade pode dar. (...) Esta exposição quer ser um convite para os jovens considerarem o problema da simplificação (não da indigência), no mundo de hoje; caminho necessário para encontrar dentro do humanismo técnico, uma poética. (...) É uma acusação não humilde, que contrapõe às degradadoras condições impostas pelos homens, um esforço desesperado de cultura.”

Tanto em suas exposições no Museu de Arte Moderna — instalado provisoriamente no *foyer* do Teatro Castro Alves — quanto no Museu de Arte Popular do Solar do Unhão, Lina revoluciona a maneira de expor da época, ainda tão comportada e agarrada às paredes e pedestais, ensaiando os primeiros passos do que viria a ser a museografia do Museu de Arte de São Paulo, o MASP, com seus cavaletes de vidro de pinturas flutuantes, hoje infelizmente banidos das exposições pelo mesmo espírito colonizado que ela tanto combateu. Mas essa também é uma outra história. Em suas exposições na Bahia, Lina leva às últimas conseqüências a idéia de museu como realidade concentrada, seja quando, no Solar do Unhão, revela de maneira crítica e perspicaz a realidade e a beleza das feiras populares como a de São Joaquim ou quando, no Museu de Arte Moderna, expõe lado a lado a coleção das bailarinas de Degas (verdade!) e as carrancas do São Francisco ou os cristais gigantes da exposição *Formas Naturais*. Nunca se tratou de uma mera transposição de objetos ou ambientes para o espaço do museu. Lina soube sempre evidenciar — e aí mora o ‘pulo-do-gato’ — o deslocamento e a re-contextualização de cada objeto, quando bem apresentado, num museu; a arte de fazer ver aquilo que passa despercebido em nosso dia-a-dia.

No Unhão, Lina expôs de forma simples e extremamente sofisticada — como nas feiras — a arte popular, ainda viva, forte e cheia de personalidade que, naquele momento, estava longe dos holofotes dos museus e das galerias da “alta cultura”. E fazia questão

de nomear seu trabalho museográfico como arquitetura — expositiva ou cênica. No seu entender, somente a palavra arquitetura poderia expressar a totalidade construtiva contida nessa ação. Arquitetura como prospecção e projeção; descoberta e criação.

Não por acaso, foi ali, no Solar do Unhão, que Lina fez seu experimento mais ousado e, ainda hoje, referencial para aqueles que trabalham e estudam o patrimônio histórico construído. Lá ela fez uma intervenção radical, selecionando partes dos edifícios que deveriam permanecer, demolindo outras, independentemente da sua idade — ou antiguidade; ali ela forjou, na prática, sua teoria do Presente Histórico aplicada posteriormente em todos os seus projetos de intervenção no patrimônio histórico: “(...) o ‘respeito histórico’ pelos monumentos é um Passado que deve ser rigorosamente conservado, mas Sempre, Passado. Existe, porém, outro tipo de passado que pode ser conservado, mas deve viver ainda em forma de ‘Presente Histórico’, acompanhando o presente real da vida de todos os dias. Bem, os senhores vão ver alguns exemplos do uso de materiais modernos na técnica estrutural usada como base da restauração, que permite o respeito integral pela essência histórica dos antigos edifícios, ao contrário da visão acadêmica do Restauro tradicional, que pensa somente nos Monumentos e não nos Homens.”

A experiência arquitetônica e de ação cultural no Solar do Unhão/Museu de Arte Popular foi uma espécie de laboratório de idéias que, anos mais tarde, seriam aplicadas no SESC Fábrica da Pompéia. Não há dúvida de que esta obra máxima e referencial, à qual Lina dedicou quase dez anos de sua vida (1977/1986), foi pautada e assentada sobre sua experiência baiana do Solar do Unhão. Do ponto de vista dos órgãos de preservação do patrimônio histórico, o projeto do Solar do Unhão foi tão ousado e complexo, tão fora das diretrizes e posturas da época que, para ser aprovado pelo IPHAN, foram necessários a intervenção e o parecer pessoal de seu presidente à época, Rodrigo Mello Franco de Andrade. O símbolo maior desta experiência brilha ainda hoje lá, no interior do sobrado dos Dias D’Ávila: criada por Lina Bardi e encaixada no miolo do conjunto arquitetônico, a magnífica escada helicoidal de planta quadrada, toda construída em madeira encaixada, sem pregos ou parafusos, parece ser um grito de quem lutou pela liberdade a vida toda... “é preciso se libertar das amarras do passado e construir um novo futuro”, dizia Lina, inclusive em relação ao patrimônio histórico.

Em sua segunda passagem pela Bahia, já no final dos anos 1980, Lina realiza com Pierre Verger a Casa do Benin, com uma



Vista da nova escada do Solar do Unhão, projeto de restauro de Lina Bo, executado em 1959

View of the new staircase at the Solar do Unhão, a restoration project by Lina Bo from 1959

exposição permanente de objetos, fotografias, arte — e “não arte” —, dando conta do “fluxo e refluxo” cultural Benin/Bahia/Benin. Negros africanos que, vindos do Reino do Daomé e aqui escravizados, voltam a sua terra após a abolição da escravatura, em 1888, levando uma nova cultura, transformada, nem totalmente de lá e nem totalmente de cá: nova. A escolha dos objetos combinada com a maneira de expor utilizada na Casa do Benin retomaram os conceitos e princípios adotados no MAM-BA e no Solar do Unhão, nos anos 1960. Conceitos que funcionaram ali e que funcionam até hoje porque não partem da supremacia da forma e nem do conteúdo. Têm na *poética* o poder da síntese e da comunicação. E fizeram escola. Nessa mostra, Lina e Verger expõem lado a lado, sem “medo museográfico”, objetos valiosos como tabuleiros do jogo de Ifá e tronos africanos de terreiros de candomblé; folhas de ervas medicinais, sementes, fotos e imagens, tecidos, tudo junto, para contar uma história, fazer as ligações de um enredo sofrido, e também rico e poético, da saga dos negros escravizados no Brasil.



Casa do Benin, projeto de Lina Bo Bardi, executado em 1987

Casa do Benin, a project by Lina Bo Bardi executed in 1987

Na inauguração da Casa do Benin, o Ministro da Cultura daquele país, surpreso diante das vitrines e da ambientação expositiva, desabafou: “não sabia que nossos objetos de uso no dia-a-dia eram tão valiosos e poderiam estar brilhando, como estrelas, num museu”. Mais uma vez, o “pulo-do-gato” da maneira de expor de Lina estava em ação. Sua procura era sempre a de fazer com que, em suas exposições, algo pudesse intrigar, tendo ao mesmo tempo forte ressonância no “coração” do visitante.

Ainda nesse segundo tempo baiano, Lina projeta o Teatro Gregório de Mattos, nos fundos do Cine Glauber Rocha na Praça Castro Alves, mais precisamente nas antigas instalações do “Tabaris”, importante gafeira dos anos 1930 que fez muita história. Nesse projeto, apresenta uma proposta despojada e corajosa de um espaço plano, absolutamente vazio, baseado no teatro nô japonês. Palco e platéia não são pré-determinados, cada montagem apresenta sua geografia espacial. Nem mesmo as cadeiras são fixas e cada espectador, ao entrar, “passa a mão” em uma cadeira Frei Egídio

(desenhada especialmente para aquele teatro) e escolhe a melhor posição para assistir ao espetáculo. É a liberdade total sonhada por Artaud em seu teatro sem separação entre palco e platéia.

Também aqui, vale lembrar um pequeno trecho do texto de Lina que apresentava o projeto: “No tempo importante de Piscator, Walter Gropius relacionou bem claramente o Teatro com a Arquitetura, no sentido de que um ‘fecunda o outro’ e vice-versa. Está claro que a citação não é no sentido ‘físico’, mas sim no comportamento humano, no seu uso intelectual. Bem, no conjunto que apresentamos hoje, conjunto dos componentes de uma das cidades mais significativas da América Latina, a Bahia de Todos os Santos, este relacionamento aparece claramente como espírito fundamental da Cidade: Teatro que sai nas praças, ruas, que invade a cidade; cadeiras e móveis que saem das casas, e gente, homens, mulheres, crianças, todo um Povo que inspirou, em 1936, a Le Corbusier, quando visitava o Brasil, numa famosa carta ao Ministro Gustavo Capanema: — Senhor Ministro, não mande construir Teatros, com palcos e poltronas, deixe as Praças, as Ruas, o Verde, livres, mande somente construir ‘dês Treteaux’ de madeira, abertos ao Povo e o Povo Brasileiro os ocupará, ‘improvisando’, com sua elegância natural e sua inteligência.”

E, assim como no Solar do Unhão, dentro do despido espaço arquitetônico do Teatro Gregório de Mattos, uma escada — agora em concreto armado — absolutamente genial do ponto de vista plástico e estrutural, reina e domina a cena, dando as boas-vindas aos visitantes, e mais, dando provas de que uma experiência arquitetônica forte e intensa pode ser mágica. Vale a pena passear por ela, subir e descer seus degraus várias vezes. Ainda Lina: “As escadas sempre fascinaram o homem. As grandes escadarias das cidades, as escadas dos tronos, dos templos..., são um elemento fascinante, e eu sempre fui, como arquiteto, fascinada pelas idéias de uma escada. Nunca tomei uma escada como um elemento para subir de um nível a outro nível. No Unhão, por exemplo, tem uma escada que é remarcável [sic] na Bahia.”

Refletindo hoje sobre qual teria sido de fato o mais significativo espaço expositivo criado por Lina Bo Bardi na Bahia, chego à conclusão de que não foi nenhum desses aqui descritos — MAM-BA, Unhão ou Casa do Benin ou Gregório de Mattos. Nenhum deles se equipara a um ato expositivo único, um acontecimento surpreendente e genial: quando da chegada a Salvador das obras do Museu de Arte de São Paulo emprestadas ao MAM-BA, Lina

resolveu expor *O escolar*, de Van Gogh, e *Rosa e azul*, de Renoir, ao ar livre em uma das mais populares e belas praças de Salvador, o Campo Grande. Foi um escândalo! Eram outros tempos, é claro. Mas também é claro e contundente o gesto e a intenção de Lina; gesto de quem lutou a vida toda para tirar dos pedestais inacessíveis o melhor da arte produzida pela humanidade para mostrá-la democraticamente a todos.

Com a palavra final, Dona Lina: “Tirar do Museu o ar de Igreja que exclui os iniciados, tirar dos quadros a ‘aura’ para apresentar a obra de arte como um ‘trabalho’, altamente qualificado, mas trabalho; apresentá-lo de modo que possa ser compreendido pelos não-iniciados, tão diferentes dos elegantes visitantes dos grandes museus tradicionais, cujas ‘auras’ são sempre conservadas, mesmo nos arranjos modernos”.

*

Marcelo Ferraz é arquiteto. Um dos fundadores do escritório Brasil Arquitetura, foi colaborador de Lina Bo Bardi e dirigiu o programa Monumenta entre 2003 e 2004, um projeto estatal para a restauração de cidades históricas no Brasil.

The Spaces of Lina Bardi

The architectonic and cultural experiment at the Solar do Unhão/Museu de Arte Popular was a kind of laboratory for ideas

Marcelo Ferraz

It is always nice to go back to the works—few but good—that Lina Bo Bardi left to posterity, all generously dedicated to the Brazilian people. They seem to be an inexhaustible source of reflection given the perplexity they caused in their day and continue to cause today, in a much-changed world. In this article I would like to discuss the spaces Bardi created in Bahia, leaving her projects in São Paulo—MASP, SESC Pompéia, and various exhibitions—to another time.

Bardi had two major sojourns in Bahia: first between 1958 and 1964, and again between 1986 and 1990. Twenty years of “hard times”, as she would say, separated these two incursions into Bahian territory, with their different propositions, themes, spaces, and political and cultural situations; a young Lina discovering Brazil in the 1960s and a mature Lina, full of wisdom, but scalded by frustrations and failures in the final years of her life. Bardi passed away in 1992, smarting from yet another heavy blow against her work, with the abandonment of the Ladeira da Misericórdia by the authorities inviting its invasion and subsequent destruction. But that’s another story.

What I want to highlight here, first and foremost, are the transformative ideas Bardi configured in spaces, whether as concrete actions or critical gestures, equally intense and controversial, during these two periods; controversial because “they disturb the lukewarm waters of the prevailing calm”, as she loved to repeat. So disconcerting were they, and adverse to all abatement or concession to mediocrity or mental laziness, that to this day they fit uneasily under any label of architectonic or artistic production. I say artistic because,

despite always having purged this attribute from her work, Bardi was undoubtedly an *artist*, one who created and subverted poetically.

We will start with the revolution that was the creation of the Museu de Arte Moderna da Bahia [Bahia Modern Art Museum]. Bardi started from scratch, with no estate from which to put together the first collection and, perhaps for this very reason, free to shift the focus of the role a museum should and could exercise in the contemporary world. With her democratic and innovative vision, Bardi rode all her chips on the museum’s dynamic function as a meeting place and centre for open and free didactic formation: “This (museum) of ours”, Bardi wrote, “should really be called a Centre, Movement, School...”. There, the interaction between people coming from a range of different social classes, age groups, and educational levels, with varied ideas and creations, set the tone and direction for the new museum. Breaking through the barriers of prejudice and self-prejudice—this inferiority complex that has surrounded the Brazilian people since colonial times—was the implicit banner under which each exhibition or action took place. A banner that could not be raised explicitly without risk of being drained and branded mere “madness” or “folklore”—fatal poisons in any intellectual/political war—by the conservative establishment of the day.

At MAM-BA, an intense and cosmopolitan programme has marked generations since the early 1960s. The museum launched the careers of artists now celebrated in Brazil and abroad, including Brennand, Emanoel Araújo, and Agnaldo, exhibited alongside Käthe Kolwitz, Burle Marx, or Oswaldo Goeldi. Didactic

exhibitions like *A cadeira na história* [The chair throughout history] or *Educação pelo trabalho* [Education for work], shared equal status with the likes of *Cartazes suíços* [Swiss posters] or *Guttuso*.

Having won the support of local students and artists, part of the press, and the university, Bardi ventured upon an even bigger and more arduous mission: poking a stick into the hornet’s nest of popular art, investigating its objects and creators, anonymous or otherwise, without prejudice; an art produced by a population both destitute and relegated to the periphery of the cultural environment; an applied art, at once utilitarian and decorative. Bardi brought to the museum showcase the voice of “a mass that invents, that brings a contribution that is difficult to swallow, [that is] dry and hard to digest”. Today, by twist of fate, those very works, that same art, carrying exorbitant price tags on the market, occupy a privileged space.

From the hard, beautiful reality of obscure “subaqueous life” (another term Bardi often used) to the feast of the city. Bringing this mindset to bear, Bardi created her second museum in Bahia, the Museu de Arte Popular [Museum of Popular Art], installed in the Solar do Unhão [Unhão Manor]. It is well worth recalling a passage from the opening text for the museum’s inaugural show, *Nordeste* [Northeast]: “... (this exhibition) is a desperate and furiously positive quest of men who refuse to be ‘dismissed’, who demand their right to life. A minute-by-minute struggle not to sink into despair, an affirmation of the beauty attained through a rigour that only the constant presence of a reality can bestow... This exhibition wants to be an invitation to the young to consider the issue of simplification (not indigence) in today’s world; the necessary path to tread if we are to find a poetic in technical humanism... It is a far from humble accusation that pits itself against the degrading conditions imposed by man, a desperate effort of culture.”

In both her exhibitions at Museu de Arte Moderna—provisionally installed in the

foyer of the Castro Alves Theatre—and in the Museu de Arte Popular at the Solar do Unhão, Bardi revolutionised the way exhibitions were mounted at the time (still well-behaved, with works on walls and pedestals) by giving a foretaste of what was to become the museography of the Museu de Arte de São Paulo, MASP, with its glass stands of floating paintings, unfortunately now banished by the same colonised spirit she fought so hard to quash. But that too is another story. In her exhibitions in Bahia, Bardi took the notion of the museum as concentrated reality to its absolute conclusion, whether it was by revealing the reality and beauty of popular fairs, like the São Joaquim, as she did in such a critical and perspicacious way at the Solar do Unhão, or by exhibiting Degas’ ballerinas (it’s true!) alongside the gargoyles of the São Francisco river or the giant crystals from the *Formas Naturais* [Natural forms] exhibition, as she did at the Museu de Arte Moderna. It was never just a question of transposing objects or environments into the museum space. Bardi always knew—and this was her special touch—how to use good presentation to bring out the displacement and recontextualisation of each object in the museum; the art of evincing what goes unseen in our everyday lives.

At the Unhão, Bardi made a simple and extremely sophisticated exhibition of popular art—just like in the street fairs—, back when it was still alive, strong, and full of personality, far from the spotlights of the museums and galleries of “high culture”. And she made a point of calling her museographic work architecture—whether expositive or scenic. As she understood it, only the term architecture could express the constructive totality contained in that kind of action. Architecture as prospection and projection; discovery and creation.

It was no coincidence that it was there, at the Solar do Unhão, that Bardi conducted her boldest experiment, a reference to this day for those who work with and study constructed historical heritage. She made a radical intervention, selecting parts of the Unhão buildings that would be preserved,

while demolishing others, regardless of age or antiquity; in so doing she forged in practise the theory of the Historical Present that she would apply in all her later interventions at heritage sites: "...‘historical respect’ for monuments is a Past that must be rigorously preserved, but Always as Past. Yet there is another type of past that can also be preserved, but which should live on as a kind of ‘Historical Present’ in the company of the real present of everyday life. Well, you are about to see some examples of the use of modern materials in the structural technique employed as the base of the restoration, which allows the historical essence of the old buildings to be respected in full, unlike in traditional Restoration, which only thinks about Monuments, never about Man."

The architectonic and cultural experiment at the Solar do Unhão/Museu de Arte Popular was a kind of laboratory for the ideas that would be applied years later in the SESC factory in Pompéia, São Paulo. There is absolutely no doubt that this milestone masterwork to which Bardi dedicated nearly ten years of her life (1977–1986) was rooted in her experience with Bahia’s Solar do Unhão. As far as the heritage preservation organs were concerned, the Solar do Unhão project was every bit as bold and complex, just as out of whack with the directives and approaches of the day, and in order to secure approval from IPHAN [the Brazilian Institute for the Historic and Artistic Heritage] it took the personal intervention and assessment of the organ’s president, Rodrigo Mello Franco de Andrade. The major symbol of this experiment shines on to this day in the interior of the Dias D’Ávila manor. Created by Lina Bardi and fitted into the core of the architectonic conjunct, a magnificent square-format spiral staircase entirely in joined wood, with neither screw nor nail, radiates like the scream of someone who has fought all her life for freedom... "you have to break the fetters of the past to build a new future", said Bardi; incidentally, on the issue of historical heritage.

On her second stay in Bahia, toward the end of the 1980s, Bardi worked with Pierre Verger on the Casa do Benin, with its permanent display

of objects, photographs, art—and "non-art"—, derived from the Benin/Bahia/Benin cultural "flux and reflux". Black Africans plucked from the Kingdom of Dahomey and enslaved in Brazil returned to their homeland after abolition in 1888, taking with them a new and transformed culture, not entirely from here or from there, but simply new. The choice of the objects combined with the way they were exhibited at the Casa do Benin recalled the concepts and principles adopted at the MAM-BA and Solar do Unhão in the 1960s. Concepts that functioned then and still function there today, because they do not hinge upon the supremacy of either form or content. Concepts that find their synthesis and communication in that *poetic*. What they made was a school. In this exhibition, Bardi and Verger showed no "museographic fear" in exhibiting valuable objects like Ifá cowry shells and African thrones from Candomblé assemblies alongside leaves of medicinal herbs, seeds, photos and pictures, fabrics, all jumbled together, telling a story, connecting the threads of a harrowing, but rich and poetic narrative, the saga of Africans enslaved in Brazil. At the inauguration of the Casa do Benin exhibition, the culture minister from that country, taken aback by the showcases and exhibition setting, declared: "I had no idea that our everyday objects were so valuable that they could shine like stars in a museum". Once again, Bardi’s special touch with exhibition modes came into play. The impact she sought for all of her exhibitions was for something to intrigue the viewer while striking a strong chord of resonance in the "heart".

During this same second half in Bahia, Bardi also designed the Gregório de Mattos Theatre at the back of the Glauber Rocha Cinema in Praça Castro Alves, more precisely in the former installations of the "Tabaris", a famous 1930s honky-tonk with a lot of history. This project presented the daring and courageous proposal of a level, totally empty space based on Japanese Noh theatre, where stage and audience are not predetermined and each piece has its own spatial geography. Not even the chairs were fixed, rather each member of the

audience entering the theatre could "swipe" a Frei Egídio chair (specially designed for that theatre) and choose the best place from which to watch the performance. It was the total liberty Artaud had dreamt of for a theatre without any separation between stage and audience.

Once again, it is useful to remember a brief passage from Bardi’s presentation text for the project: "In the important day of Piscator, Walter Gropius very clearly associated Theatre with Architecture, in the sense that one ‘fecundates the other’, and vice versa. Obviously not in a ‘physical’ sense, but in terms of human behaviour, of intellectual use. Well, in the conjunct we are presenting here, a conjunct of components of one of the most significant cities in Latin America, Bahia de Todos os Santos, this relationship clearly appears as the fundamental spirit of the City: Theatre that goes out into the squares and streets, that invades the city; chairs and furniture that leave their houses, and people, men, women, and children, the whole People that inspired Le Corbusier, visiting Brazil in 1936, to pen a famous letter to Minister Gustavo Capanema: ‘Dear Minister, do not order the construction of Theatres, with stages and seating, leave the Squares, the Streets, the Greenery free, have them build only “dês Treteaux” in wood, open to the People, and the Brazilian People will fill them, “improvising” with their natural elegance and intelligence.’"

As with the Solar do Unhão, right there in the stripped-down space of the Gregório de Mattos Theatre, a staircase—this time in reinforced concrete—, absolutely ingenious from a plastic and structural perspective, reigns supreme, dominating the scene as it welcomes the visitor and provides further proof that a powerful and intense architectonic experience can be magical. It is well worth a visit, just to climb and descend its steps time and again. As Bardi herself said: "Stairs have always fascinated man. The great flights of steps in cities, leading up to thrones, temples..., they are a fascinating element, and I, as an architect, have always been fascinated by the idea of stairs. I have never looked at staircases as a way of climbing from

one level to another. At Unhão, for example, there is a staircase that is remarkable in Bahia."

Reflecting today on which was the most important exhibition space Lina Bo Bardi created in Bahia, I come to the conclusion that it was none of the above—MAM-BA, Unhão, Casa do Benin, or Gregório de Mattos. None of these can match one particular expositive act, an unexpected and ingenious happening. When works on-loan from the Museu de Arte de São Paulo arrived in Salvador for exhibition at MAM-BA, Bardi decided to exhibit Van Gogh’s *The Schoolboy* and Renoir’s *Pink and Blue* side by side in the open air in one of the city’s most popular and beautiful squares, Campo Grande. It was a scandal! Those were other times, of course. But the impact and intention of Bardi’s gesture was clear: the gesture of someone who had fought all her life to take the best of art produced by humanity down from its inaccessible pedestal and show it democratically to one and all.

To leave the last word to Dona Lina: "Clear the Museum of that Churchly air that excludes the initiates, strip the canvas of its ‘aura’ and present the work of art as a ‘work’, a highly qualified work, but work nonetheless; present it in a way that it can be understood by the non-initiate, so different to the elegant visitors to the traditional grand museums, whose ‘auras’ are always preserved, even under modern arrangements".

*

Marcelo Ferraz is an architect. One of the founders of the studio *Brasil Arquitetura*, he was a collaborator of Lina Bo Bardi and director of the *Monumenta* programme between 2003 and 2004, a state-sponsored project for the restoration of historical towns and cities in Brazil.



Urbano todos os dias

As decisões que impactam nossa existência do ponto de vista ambiental também têm conseqüências decisivas do ponto de vista social

Lara Penin

Irene, cidade invisível de Calvino, é uma cidade que se chama assim só quando vista de fora por aqueles que lá nunca foram e jamais irão. Lá dentro, Irene já não é mais Irene, mas uma outra cidade, com outro nome, porque é experimentada de outra maneira.

Quando adentramos uma cidade pela primeira vez, fazemos essa passagem de uma paisagem externa a uma dinâmica interna: os monumentos, os grandes espaços projetados e naturais vão se tornando cada vez menos visíveis e relevantes à medida que se penetra no tempo do cotidiano da cidade. Os espaços não importam mais como espaços em si, mas como as pessoas vivem neles, e o tempo se torna quase mais importante do que o espaço. Assim, a vida real, de todo dia, de todos e de qualquer um, só é acessível ao visitante se ele consegue ultrapassar a experiência espetacular e instantânea das grandes estruturas, belas ou feias, cartão-postal ou não.

A chegada a uma cidade nova é um processo de descoberta estética, simbólica e social que passa pela vida cotidiana dos habitantes, suas microeconomias, o bar da esquina, o passo das pessoas nas calçadas, os encontros casuais, a atitude das crianças, os cães, a maneira como se consome o café, os mendigos, a comida de rua e o cheiro que ela exala, a sobreposição de vozes e carros e máquinas, a altura dos sapatos das mulheres, a conversa com o jornalista.

Chegando a Pequim no início do verão, o sol estava em todos os lugares e em nenhum lugar, sentia-se o calor, mas ele não era nunca

Moradores no centro de Ahmedabad, na Índia, um dos países emergentes que passam por profundas alterações urbanas e sociais

Residents in downtown Ahmedabad, India, one of the emerging countries undergoing deep-rooted urban and social change

visível. A camada de névoa recobria tudo e parecia até abafar o ruído da cidade. Boa parte do curto tempo que passei ali foi consumida dentro de táxis. De automóvel percebe-se como a cidade se repovoou de uma nova arquitetura, transformando a tradicional forma de apropriação dos espaços públicos e a vida das calçadas, como é típico nas cidades com grande vitalidade urbana. Décadas de reestruturação da cidade baseada na lógica do *bulldozer* varreram quase por completo os antigos bairros *hutongs*, compostos de grandes casas com pátios centrais, as *siheyuan*, unidas através de alamedas estreitas. Mas pude ainda caminhar por *hutongs* remanescentes e observar a vida cotidiana se desenrolar. Vi pessoas saindo de suas casas de manhã ainda de pijamas, dirigindo-se aos banheiros públicos, já que as antigas *siheyuans* não previam banheiros privados nas residências. Gente com cara amassada de sono, homens em roupas de baixo, mulheres de camisola circulando pelas ruas, dividindo sua intimidade com os vizinhos e quem mais quiser ver.

É claro que as nossas impressões não são compartimentadas, mas sobrepostas em camadas. A qualidade da ‘microcotidianidade’ urbana passa por três fatores principais: a qualidade das relações humanas, a qualidade da experiência estético-sensorial e a infraestrutura que condiciona os dois fatores anteriores.

Este último, a qualidade da infra-estrutura, contém tanto elementos naturais como o espaço construído artificialmente e o impacto deste no ambiente natural. Assim, fatores como a qualidade do ar, o verde, a qualidade da água que sai das torneiras, bem como a do rio ou do mar, o pavimento das ruas, a rede de esgoto, a coleta de lixo, os meios públicos de transportes, tudo isso concorrem para a configuração da esfera infra-estrutural sobre a qual as experiências subjetivas relacionais e estético-sensoriais acontecem. A qualidade da vida e do bem-estar passa então por esses diferentes níveis, mas o nível relacional é talvez o mais subjetivo de todos e em certa medida imprevisível, já que pode ter uma alta qualidade, mesmo em situações onde a qualidade estética e de infra-estrutura é baixa.

No caso das casas sem banheiro nos antigos bairros de Pequim, trata-se sem dúvida de uma baixa qualidade infra-estrutural, mas que, de certa maneira, cria (potencialmente) uma situação de convívio onde relações de vizinhança e compartilhamento podem florescer. Aqueles que habitavam nos bairros antigos se mudaram para prédios de apartamento que obviamente oferecem todos os confortos da vida moderna, banheiros inclusos. Ganha-se uma coisa, perde-se outra.

Entender a qualidade e a natureza de uma cidade passa então pelo entendimento da qualidade do seu microcotidiano, que é uma escala importante, mas nem sempre valorizada ou compreendida. É aí que a qualidade de uma boa vida pode ser medida, é nessa escala do micro que as pessoas definem seu espaço social mais imediato e que determina, em boa parte, a qualidade de suas vidas. É nessa escala do cotidiano, na *misura d'uomo*, que se constroem as relações entre as pessoas e se percebe o grau de coesão social de uma comunidade.

Quase toda literatura a respeito da sustentabilidade urbana e as ações de projeto atinentes passam através dos filtros disciplinares da arquitetura, do urbanismo e das políticas públicas. Mas falar de sustentabilidade urbana hoje deveria nos levar além desses grandes planos urbanos de infra-estrutura e suas políticas públicas, que pertencem à esfera de decisões técnicas e políticas. Se, por um lado, esse nível ‘macro’ é determinante para o futuro da *vivibilidade* das cidades, a escala micro também deve ser considerada, pois é nela que se moldam os ‘estilos de vida’.

O termo ‘estilo de vida’ é normalmente associado ao consumo material, sobretudo de roupas, carros, móveis, os estilos estéticos e não somente em contextos afluentes do ponto de vista econômico. Estilo de vida é tudo isso e muito mais. É também o que você come, onde você compra, se vai à feira ou ao supermercado, se vai a pé ou de carro, em que bairro você mora, o que você faz no fim de semana, qual o seu trabalho, quem é o seu médico, qual o livro que você lê — se é que você lê —, se você separa o lixo, como você vota, se você tem um gato ou uma tartaruga, seus amigos, e virtualmente tudo que faz de você quem você é. É como seus amigos o vêem e também como você pode ser lido em relação ao planeta em que vivemos. Cada um desses aspectos — alimentação, transporte, moradia, trabalho — pode ser de certa maneira isolado e medido quantitativamente de forma a identificar o quanto a sua existência impacta o planeta.

Um estilo de vida diz muito sobre o quanto nossa existência é boa, qual é a qualidade social em torno de nós, as pessoas conhecidas e desconhecidas do nosso cotidiano. As decisões que impactam nossa existência do ponto de vista ambiental também têm consequências decisivas do ponto de vista social. Sustentabilidade ambiental e sustentabilidade social estão intimamente relacionadas.

Ir de carro para o trabalho ou organizar um esquema de carona com um vizinho, ou mesmo ir de transporte público e poder parar

para um café e ouvir o papo do freguês do lado sobre o resultado do futebol... Usar o transporte público em vez do automóvel privado tem claramente conseqüências ambientais que impactam a *vivibilidade* da cidade. Mas não é só uma questão dos efeitos dessa decisão sobre a qualidade do ar que se respira. É também o impacto sobre os aspectos relacionais e de interação entre pessoas, e do nosso próprio relacionamento com a cidade.

Moro na Europa já há vários anos e recebo freqüentemente visitas do Brasil. Certa vez recebi um amigo de São Paulo com seu sobrinho adolescente. Foi desconcertante perceber que o rapaz não sabia como se relacionar com a rua, demonstrando dificuldade em entender coisas simples como o funcionamento dos bilhetes do metrô, como atravessar a rua, como dividir a calçada com outros pedestres. Evidentemente ele cresceu quase sem contato direto com a cidade, não tendo portanto a vivência do tempo-espaço da rua que, vista sempre de dentro de um carro, é percebida como um lugar de passagem, mas não de convivência.

Se fizermos uma rápida leitura do cotidiano problemático de cidades como Pequim, Ahmedabad, Johannesburgo ou Rio de Janeiro, é evidente que mudar para um estilo de vida sustentável não é mais uma simples escolha, mas um imperativo. Sim, fácil falar, mas, para a maioria das pessoas, poucas alternativas propostas conseguem superar a barreira da mera pregação ecológica e vislumbrar alternativas suficientemente atraentes a ponto de provocar as necessárias mudanças de comportamento. Isso porque ninguém quer abrir mão dos confortos conquistados e viver pior do que já vive. Restrições, imposições são sempre coisas das quais queremos distância. Alternativas devem ter, portanto, qualidade suficiente para poder ser acolhidas e adotadas espontaneamente.

Todo mundo quer possuir coisas bacanas e viver uma vida prática e confortável. No entanto, cada vez mais as pessoas querem também ter certeza de que a forma como vivem suas vidas e as suas decisões do dia-a-dia não afetam negativamente os bens comuns e a vida dos outros. De onde tirar então alternativas atraentes que possam alterar nossa percepção de bem-estar e que possam resgatar de forma renovada a qualidade do nosso cotidiano e ao mesmo tempo contribuir para regenerar a cidade do ponto de vista ambiental e social?

Nos últimos anos tenho buscado, por meio de pesquisas e projetos, entender o que significa falar de *estilos de vida sustentáveis*.¹ E quais as particularidades que estes podem assumir em diferentes

[1] O projeto Creative Communities for Sustainable Lifestyles coordenado pelo Politécnico de Milão e Strategic Design Scenarios (Bruxelas), é parte da Task Force on Sustainable Lifestyles [força-tarefa para a promoção de estilos de vida sustentáveis], dentro do quadro de dez anos de programas para produção e consumo sustentáveis das Nações Unidas (10-Year Framework of Programmes on Sustainable Consumption and Production), a que se refere comumente como Marrakech Process (o processo de Marrakesh). O projeto é financiado pelo governo da Suécia que lidera a Task Force on Sustainable Lifestyles. Creative Communities for Sustainable Lifestyles se baseia em pesquisas anteriores realizadas no âmbito europeu, em particular a pesquisa Emerging Users Demands, financiada pela Comissão Européia, e também coordenada pelo Politécnico de Milão. Resultados destes e de outros projetos correlatos estão disponíveis no site www.sustainable-everyday.net.



contextos econômicos, sociais e culturais. O ponto de partida desses projetos não é promover uma grande mudança na infra-estrutura da cidade, mas transformar a realidade da vida das pessoas, de baixo para cima. Nesses projetos tentamos encontrar exemplos tirados do cotidiano de pessoas na Europa, Ásia e América Latina, que de alguma maneira tomaram a decisão de viver de forma mais sustentável e com ações criativas e pró-ativas, e que administram suas vidas de forma alternativa. Descobrimos que exemplos não faltam. A questão é como transformar esses exemplos em modelos passíveis de ser melhorados, reproduzidos e adotados por mais e mais pessoas.

Todos nós já ouvimos falar de ações que partem de pequenas iniciativas de um pequeno grupo de pessoas e que acabam virando verdadeiros movimentos. O Critical Mass (iniciado em São Francisco e que depois se espalhou por todo o mundo) propõe revalorizar a bicicleta como meio de transporte urbano, e trazer

Hoje, ter uma vida pessoal significa não poder ignorar o bem comum; cena de um centro urbano indiano

Today, having a personal life means no longer being able to ignore the common good; a scene from an urban centre in India



Hutong (estrutura de passagens e vielas) de um antigo bairro, em Pequim

Hutong (structure of passageways and lanes) in an old neighbourhood in Beijing

uma nova qualidade à cidade. Em resposta às reclamações de que as bicicletas atrapalham o trânsito, o Critical Mass responde ‘nós somos o trânsito’. E, confirmando que a questão não é só a qualidade do ar ou um problema de transporte, o site da versão do movimento em Curitiba declara ‘ruas são salas de estar, não estacionamentos’.

Muitos movimentos alternativos que propõem a melhoria da qualidade de vida nas cidades têm se popularizado e são cada vez mais reconhecidos pela opinião pública, ainda que, para boa parte das pessoas, soem como mundos longínquos, com um caráter político muito marcado. Encontram portanto barreiras para se expandirem fora de círculos restritos.

Existe ainda uma outra categoria de casos, de modos de vida alternativos e potencialmente atraentes, mas que, por serem tão pequenos e localizados, não chegam aos ouvidos de muitos. Como no caso de um grupo de moradores de um bairro da cidade de Haia, na Holanda, que se reuniu para juntos melhorarem as condições de vida do seu bairro, projetando intervenções e melhorias a partir das necessidades apontadas pelos próprios moradores. Criaram assim comitês e assumiram responsabilidades que seriam em princípio

da administração pública, como a própria manutenção do bairro. Essa associação assumiu tamanha importância que passou a decidir junto com a municipalidade as intervenções que devem ser feitas. Em alguns casos os trabalhos chegam a ser feitos pelos próprios moradores, e a conta é paga pelo poder público.

Em Paris, grupos de moradores se tornaram jardineiros amadores e, junto com um jardineiro profissional, fazem terrenos baldios virar jardins, transformando espaços públicos inertes em um espaço urbano com vitalidade, capaz de estimular a vida social. Na periferia de Milão, uma jovem mãe, imigrante de origem filipina, estava desempregada. Associou-se a uma cooperativa local e obteve recursos e formação para organizar uma creche na sua própria casa. O serviço é gerido pela municipalidade através da cooperativa, de forma que a ‘mãe-empresária’ recebe na sua casa crianças menores de três anos, de quem ela toma conta durante o dia junto com seus próprios filhos. Além de ser um trabalho remunerado, essa atividade promove a socialização entre as crianças e os pais do bairro.

Na cidade de Oosterhuis, na Holanda, uma senhora que gosta de cozinhar fundou com seu marido um restaurante na própria casa. Um serviço no qual, através de um site, você reserva um lugar e vem jantar na casa dessa família com outras pessoas que não se conhecem previamente, e que acabam se encontrando, ocasionando um encontro social inusitado. A família oferece um jantar completo, mas os convidados também trazem coisas de casa. No Rio de Janeiro, um grupo de pessoas resolveu modificar os seus hábitos alimentares, criando ligações diretas com produtores rurais de agricultura orgânica, a partir de um esquema de distribuição sem intermediários. Os participantes desse ‘grupo de compras’ fazem sua lista de pedidos e se organizam para retirar semanalmente os produtos diretamente na fazenda. Com esse contato direto com a natureza, começaram a perceber que frutas e verduras não estão disponíveis o ano todo, mas obedecem aos ciclos sazonais que hoje, no consumo globalizado, tendemos a esquecer que existem. Em São Paulo, existe um esquema de *car-pooling* organizado por estudantes universitários que, por meio de um simples website, organiza caronas para ir à faculdade. No final, o consumo de combustível é dividido entre o dono do carro e os caronas.

Exemplos como esses se multiplicam mundo afora e não são uma prerrogativa de países ricos. Eles estão por toda parte e têm características próprias de acordo com condições e circunstâncias locais. São ‘microexperiências’, algumas aparentemente banais

(afinal quem não participou de um esquema de rodízio de mães para ir e voltar da escola?), mas que dão a medida de situações alternativas que podem ser revistas, apropriadas, adaptadas e se tornar modelos de maneiras de afrontar questões do cotidiano com uma outra qualidade relacional. Não se trata de uma qualidade ‘de antigamente’, quando tudo era menor, mais provinciano e menos tecnológico. Ao contrário, esse cenário, uma vez colocado em linha com potencialidades tecnológicas que já existem, pode ganhar formas inusitadas e atraentes.

Casos de inovação social como costumamos chamar os exemplos descritos acima são portanto sinais positivos que a própria sociedade já vem emitindo. Estudá-los, analisá-los e discuti-los nos parece um caminho concreto para iniciarmos o processo das transformações sociais necessárias e desejadas na perspectiva da sustentabilidade. A ação de projeto nessa escala é limitada e normalmente pouco compreendida por aqueles que projetam a cidade, pois implica na passagem do desenho do espaço físico para o desenho do espaço social. Desenhar o espaço social, onde a interação entre as pessoas acontece, requer uma ação de projeto *user-centered*, apoiada pela *pesquisa-ação*, pela etnografia, pela observação e leitura cuidadosa das ações e interações entre pessoas, artefatos, espaços.

Abre-se portanto uma nova perspectiva de ação, onde se faz necessária a capacidade de imaginar, visualizar e comunicar novas histórias, novas idéias de mundos possíveis. Um projeto aberto, multidisciplinar e participativo para uma qualidade renovada da vida cotidiana na cidade. Existe então espaço e possibilidade para uma nova geração de idéias e ações, que não dependem do poder público nem de “instâncias superiores”, mas simplesmente da criatividade e pró-atividade das pessoas.

*

Lara Penin é arquiteta pela Universidade de São Paulo e doutora em desenho industrial pelo Politecnico di Milano, onde atualmente é pesquisadora. Trabalha com atividades de pesquisa ligadas a design e inovação social, comunidades criativas e estilos de vida sustentáveis.

Urban every day

The decisions that affect our lives from an environmental point of view also have consequences on the social level

Lara Penin

Irene, Calvino’s invisible city, is a town that only goes by the name when seen from the outside in, by those who have never been there and have no intention of ever going. On the inside, however, Irene is no longer Irene, but another town with another name, because it is experienced differently.

When we enter a town or city for the first time, we make the transition from an external landscape to an internal dynamic: the monuments and large projected and natural spaces become less and less visible and relevant the more we penetrate into the everyday time of the city. The spaces no longer matter so much as spaces per se, but rather in terms of how the people live them, with time becoming almost more important than space. And so real life, the everyday existence of one and all, only becomes accessible to the visitor who can push beyond the immediate spectacle of the large structures, whether beautiful or ugly, picture postcards or otherwise.

Arrival in a new city is a process of aesthetic, symbolic, and social discovery that filters through the daily lives of the locals, their microeconomies, the pub on the corner, the footfalls of the passers-by on the sidewalk, the casual encounters, the behaviour of the children, the dogs, the way the locals take their coffee, the homeless, the food at the street stalls and the smell it exudes, the racket of voices, cars, and machinery, the size of the heels on the women’s shoes, the chitchat at the newsstand.

Arriving in Beijing at the start of the summer, the sun was everywhere and

nowhere, you felt its heat, but you could never see it. A blanket of smog covered the whole city and seemed to even muffle the noise. Much of my brief stay there was spent in taxis. Travelling by car you can see how the city has decked itself out in a new architecture, transforming the traditional form of appropriating public space and the life on the sidewalk, as is typical of cities of great urban vitality. Decades of the bulldozer school of restructuring had all but swept away all trace of the old *hutong* neighbourhoods, composed of large houses arranged around central courtyards, the *siheyuan*, joined by narrow pathways. I was able to visit some remaining *hutongs* and watch everyday life unfold. I saw people still in their pyjamas emerge from houses in the morning and head for the public bathrooms, as the *siheyuans* offered no such private facilities. I saw sleepy-headed men in their underwear and women in nightdresses circulating in the streets, sharing their intimacy with their neighbours and anyone else who cared to see.

Of course, our impressions are never compartmentalised, but superposed in layers. The quality of this urban ‘microquotidian’ resides in three main factors: the qualities of the human relations, the quality of the aesthetic-sensorial experience, and the infrastructure that conditions the first two.

This last-mentioned factor, the quality of the infrastructure, includes both natural elements and artificially constructed space and its impact on the natural environment. In this sense, such factors as air quality,

greenery, the quality of tap, river, and seawater, the street pavements, the sewage network, the public transport system, garbage collection, all this goes toward configuring the infrastructural sphere within which subjective relational and aesthetic-sensorial experience takes place. Quality of life and well-being therefore percolate through these different levels, but the relational is perhaps the most subjective of all and is unpredictable in a sense, as it can be of high quality even in situations where the aesthetic and infrastructural quality is low.

In the case of the bathroom-less houses in Beijing's older neighbourhoods, this obvious lack of infrastructural quality nonetheless creates a (potential) context of cohabitation in which neighbourly relations and sharing can flourish. The residents of these old boroughs have moved to apartment buildings that obviously offer all the home comforts of modern life, bathrooms included. They have gained one thing and lost another.

Understanding the quality and nature of a city therefore implies comprehending the quality of its microquotidian, an important measure not always valued or understood. Only on this micro scale can the quality of a good life be truly gauged, it is here that people define their most immediate social space, which, in turn, largely determines their life quality. It is on this everyday scale, in the *misura d'uomo*, that personal relations are built and a community's social cohesion can be sensed.

Almost all of the literature on urban sustainability and all related projects run through the disciplinary filters of architecture, urbanism, and public policy. Yet to speak of urban sustainability today we must go beyond the broad urban planes of infrastructure and public policy, which belong to the sphere of technical and political decisions. If, on the one hand, this 'macro' perspective is a determining factor in a city's *liveability*, the 'micro' also demands attention, as it is there that 'lifestyles' are shaped.

The term 'lifestyle' is usually associated with material consumption, particularly of clothes, cars, furniture, and aesthetic styles, and not only in economically affluent contexts. Lifestyle is all this and much more. It is also what you eat, where you buy, whether you go to the street market or supermarket, whether you go on foot or by car, it's the neighbourhood you live in, what you do on weekends, what your job is, who your doctor is, what books you read—if you read—, whether you separate your garbage, how you vote, if your pet is a cat or a turtle, your friends, and virtually everything else that makes you who you are. It's how your friends see you, and how you can be read in relation to the planet on which we live. Each of these aspects—food, transport, dwelling, work—can, to an extent, be taken in isolation and measured quantitatively in order to ascertain the impact your existence has on the planet.

Lifestyles tell us a lot about how good our lives are, the social quality that surrounds us, the people known or unknown to us in our everyday lives. The decisions that affect our lives from an environmental point of view also have consequences on the social level. Environmental sustainability and social sustainability are intimately linked.

You can either go to work by car or organise a rotation scheme with a neighbour, or you can take public transport, stop off on the way for a coffee; overhear the customer next to you going over the football results... The option to use public transport instead of a private automobile has clear environmental consequences on the *liveability* of a city. But it is not just a matter of the effects this choice has on the quality of the air you breathe, it also impacts on the relationships and interactions between people and the relationships we form with the city itself.

I've lived in Europe for many years now, and I receive frequent visits from Brazil. Once, a friend from São Paulo came to visit with his teenage nephew. It was disconcerting to see that the lad

did not know how to relate to the street, experiencing difficulty in understanding even simple things, like how the subway tickets work, or how to cross the street, or share the sidewalk with other pedestrians. He had obviously grown up with virtually no direct contact with the city, so he lacked experience of the space-time of the streets, which, known only through a car window, are perceived as a thruway rather than as a space of communal living.

If we make a quick reading of the everyday problematics of a city like Beijing, Ahmedabad, Johannesburg, or Rio de Janeiro, it becomes clear that switching to a sustainable lifestyle is no longer just a question of choice, but a real imperative. Yes, easily said, but for most people, few of the alternatives proposed manage to break the barrier of mere ecological sermonising to actually provide alternatives that are sufficiently attractive to provoke the necessary changes in behaviour. Basically, nobody wants to give up their hard-won comforts in order to live less well than they do now. Restrictions and impositions are always things we want to keep at arm's length, which is why alternatives have to be of sufficient quality to be accepted and adopted spontaneously.

Everyone wants to have nice things and live a practical and comfortable life. However, a growing number of people also want to know that the way they live their lives and the decisions they take day in and day out are not impacting negatively on the common good and the lives of others. So where can we find attractive alternatives that could alter our perception of well-being and recover a renewed quality in everyday life whilst contributing to the city's regeneration from an environmental and social point of view?

In recent years, I have conducted research and projects in an attempt to understand what is meant by the term *sustainable lifestyles*¹ and the particularities these can assume in different economic, social, and cultural contexts. The premise of these

projects has not been to lever substantial change in the infrastructure of the city, but to transform the reality of people's lives, from the bottom up. On these projects we try to find examples in the everyday lives of people in Europe, Asia, and Latin America who have in some form or other taken the decision to live more sustainably through creative and proactive action and who administrate their lives in alternative ways. We discovered that there is no shortage of examples, and that the challenge lies in transforming them into improvable and reproducible models that could be adopted by more and more people.

We have all heard of actions that started out as small initiatives by a handful of people but ended up becoming veritable movements. Critical Mass (which started in San Francisco and later spread throughout the world) proposes the revalorisation of the bicycle as a means of urban transport that could bring new quality to the city. In response to complaints that bicycles obstruct traffic, Critical Mass retorts 'we are the traffic'. And confirming that it is not just a question of air quality or a problem of transport, the site of the Curitiba branch of the movement declares that 'streets are living rooms, not parking lots'.

Many alternative movements proposing improvements in the quality of city life have become more popular and are earning increasing recognition in public opinion, even if, to a good many people, they still sound like far off worlds, with a clearly political character, which poses certain barriers to their expansion beyond limited circles.

There is another category of cases, that of alternative and potentially attractive lifestyles that happen to be so small and localised that they never come to wider public attention. One such case is a group of residents in The Hague, Netherlands, who came together to improve the conditions of life in their neighbourhood by projecting interventions and enhancements based on needs identified by the residents



O jeito chinês; há espaço e oportunidade para uma nova geração de idéias e ações que não dependem das autoridades públicas, tampouco dos altos tribunais_ *The Chinese way; there is space and opportunity for a new generation of ideas and actions that depend on neither public authorities nor "high courts"*

themselves. They established committees and took on responsibilities that pertained, in principle, to the public authorities, such as neighbourhood maintenance, for example. Such was the importance the association acquired that it began to decide on interventions in conjunction with the municipal authorities. In some cases, the work is actually carried out by the residents while the city council foots the bill.

In Paris, one group of residents turned to amateur gardening. With the help of a professional gardener, they turn vacant lots into gardens, transforming public wasteland into urban spaces full of vitality and conducive to social living. In the outskirts of Milan, a young mother of Philippine origin

found herself unemployed, so she joined a local cooperative where she received training and funding to start up a crèche in her own home. The service is supervised by a city council-run cooperative, which places children under the age of three in the care of the 'mother-entrepreneur', who looks after them throughout the day along with her own children. In addition to being paid work, this activity also fosters socialisation between the children and parents of the neighbourhood.

In the Dutch town of Oosterhuis, an elderly lady who likes cooking decided to open a restaurant in her own home with the help of her husband. The client makes a reservation through a Web site and dines in the home of this family along with other guests, none

of whom will have met before, thus creating an unusual social encounter. The family provides a complete meal, but the guests can bring along what they wish from home. In Rio de Janeiro, one group of people decided to change their eating habits by creating direct links with organic farmers through a middleman-free distribution scheme. The members of this 'buyer's group' make a list of orders and organise for someone to collect the produce from the farm each week. Through this direct contact they realised that fruits and vegetables are not available all year-round, but obey seasonal cycles which tend to be forgotten in the world of globalised consumption. In São Paulo, university students set up a simple Web site to organise a car-pooling scheme offering lifts to and from the university. The fuel costs are shared by the owner of the car and the passengers.

Examples like these are multiplying worldwide and not just in wealthier nations. They are to be found everywhere, with characteristics that reflect local conditions and circumstances. These are 'microexperiments', some apparently banal (after all, who hasn't participated in a car rotation of mothers doing the school run?), but which nonetheless present alternatives that could be revised, adjusted, adapted, and turned into ways of tackling everyday issues with an altogether different relational quality. Not the quality 'of yesteryear', back when everything was smaller scale, more provincial and less technological; quite the contrary, this approach, if aligned with already existing technological possibilities, could assume unexpected and appealing forms.

Cases of social innovation, as the examples described above used to be called, are therefore positive signs that society itself has been emitting. Studying, analysing, and discussing them would seem to be a concrete path toward a process of social transformation that is both necessary and desirable from the perspective of sustainability. The range of projects on this scale is limited and usually poorly understood by city planners, as it

implies a shift in focus from designing the physical space to designing the social space. Designing social space, where interaction among people occurs, requires a user-centred approach supported by research action, ethnography, and the careful observation and reading of actions and interactions between people, artefacts, and spaces.

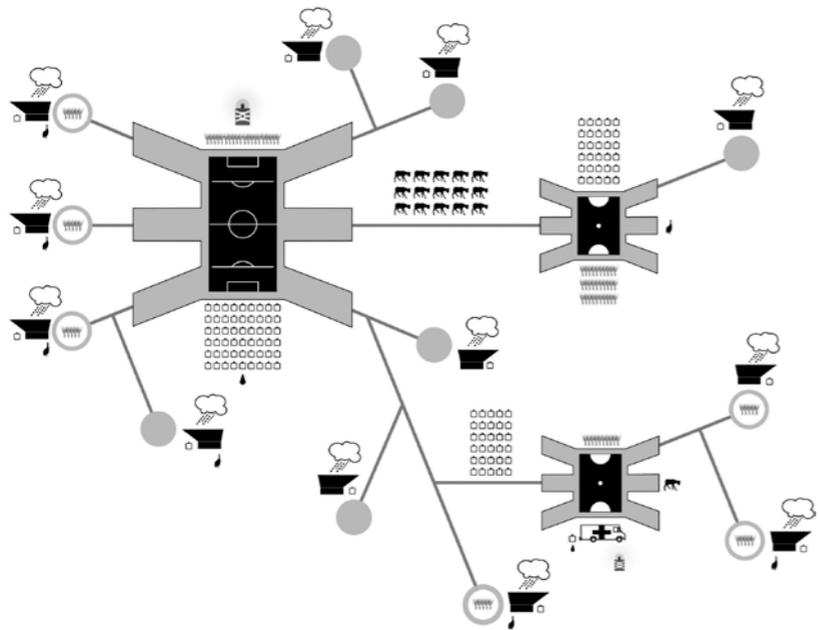
What we see open up here is a new horizon for action, one which requires the capacity to imagine, visualise, and communicate new histories and ideas of possible worlds; an open, multidisciplinary, and participative project in pursuit of renewed quality of everyday urban life. There is therefore space and opportunity for a new generation of ideas and actions that depend on neither public authorities nor "higher courts", but simply on the creativity and proactivity of the people.

NOTES

[1] The project Creative Communities for Sustainable Lifestyles, coordinated by Politecnico di Milano and Strategic Design Scenarios (Brussels), is part of the Task Force on Sustainable Lifestyles within the United Nations' 10-Year Framework of Programmes on Sustainable Consumption and Production, usually referred to as the Marrakech Process. The project is sponsored by the Swedish government, which leads the Task Force on Sustainable Lifestyles. The project Creative Communities for Sustainable Lifestyles builds on previous research carried out in Europe, in particular the project Emerging Users Demands, financed by the European Commission and also coordinated by the Politecnico di Milano. Results of these and other related projects can be seen at www.sustainable-everyday.net.

*

Lara Penin graduated in architecture from Universidade de São Paulo and holds a doctorate in Industrial Design from Politecnico di Milano, where she is currently a researcher. She works with research activities in the areas of design and social innovation, creative communities, and sustainable lifestyles.



Pitch_Africa

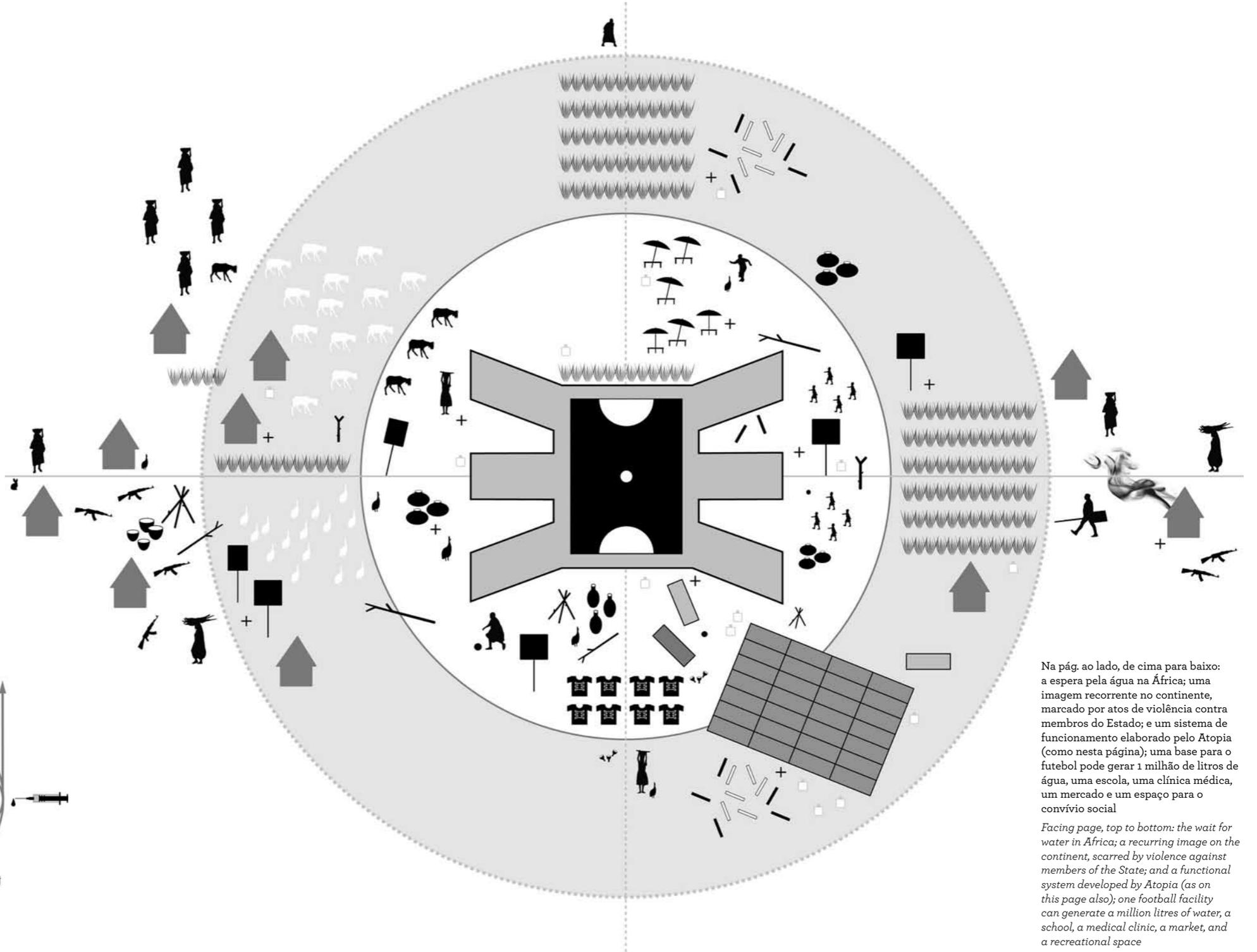
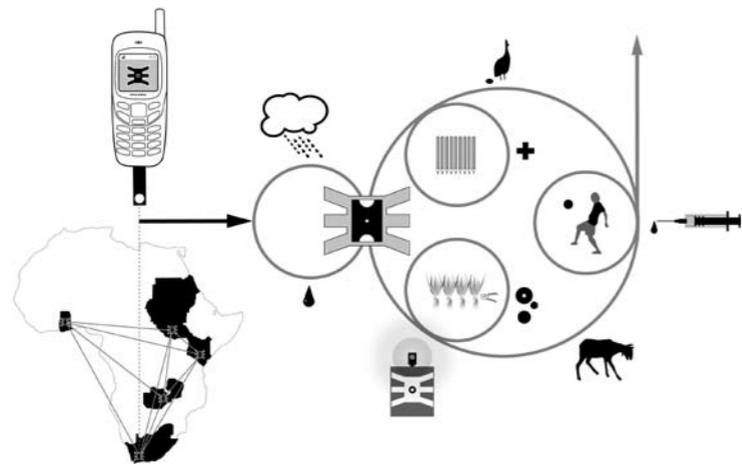
Atopia Research é uma organização sem fins lucrativos criada pelos arquitetos Jane Harrison e David Turnbull. O projeto pesquisa o desenvolvimento de ações que procuram, por meio do design, oferecer soluções para regiões do mundo que vivem crises sistemáticas. Pitch_Africa propõe colocar o esporte no centro de uma iniciativa que combina reservatórios de água, centros de saúde, de educação e de desenvolvimento para a comunidade. A pesquisa se volta para a criação de reservatórios de baixo custo no sul do Sudão, após mais de vinte anos de guerra civil no país. A idéia é criar um novo tipo de ambiente, no qual serviço e utilidade pública, coleta de água das chuvas e o futebol se combinam, “fazendo do futebol o foco, desenvolve-se uma rede de relações em torno da coleta e distribuição de água”, dizem os arquitetos.

Atopia Research is a not-for-profit organisation created by the architects Jane Harrison and David Turnbull. The project researches ways of using design to provide solutions in regions of the world in the throes of systematic crises. Pitch_Africa proposes putting sport at the centre of an initiative that combines water reservoirs and health, education, and community development centres. The study is focused on creating low-cost reservoirs in southern Sudan, now emerging from over twenty years of civil war. The idea is to create a new kind of environment in which public services and utilities, rainwater harvesting, and football combine. “Making football the focus, you create a relationship network around the harvesting and distribution of water”, say the architects.

Na pág. ao lado, dois jogadores durante uma partida na “Copa Mundial dos Sem-Teto”, que reuniu 48 nações, nove africanas, em Copenhague, em 2007; acima, um dos planos elaborados pelo Atopia para a construção de reservas de água, tendo o futebol como princípio

Facing page, two players during a “Homeless World Cup” match. The tournament, held in Copenhagen in 2007, featured teams from forty-eight nations, including nine from Africa. Above: one of the plans drafted by Atopia for the construction of catchment basins with football as the active principle





Na pág. ao lado, de cima para baixo: a espera pela água na África; uma imagem recorrente no continente, marcado por atos de violência contra membros do Estado; e um sistema de funcionamento elaborado pelo Atopia (como nesta página); uma base para o futebol pode gerar 1 milhão de litros de água, uma escola, uma clínica médica, um mercado e um espaço para o convívio social

Facing page, top to bottom: the wait for water in Africa; a recurring image on the continent, scarred by violence against members of the State; and a functional system developed by Atopia (as on this page also); one football facility can generate a million litres of water, a school, a medical clinic, a market, and a recreational space

Urbanistas,
artistas, fotógrafos,
empreendedores e
designers examinam
a história, a cultura
e a arquitetura
do Golfo

Produzindo Al Manakh

Daniel Hora

A evidência de Dubai na mídia mundial é o sintoma de uma adesão bem-sucedida à lógica atual de diferenciação dos lugares dentro do sistema geral do capitalismo digital e global. O apelo da estética da cidade reside na iconicidade da opulência, na hipermodernidade voltada à interação com fluxos de mercadorias, pessoas, imagens, informações e, especialmente, recursos financeiros. As ilhas artificiais em forma de palmeiras e mapa-múndi, que caracterizam a paisagem de Dubai, indicam desde o ponto de vista aéreo a ambição de gigantismo de seu urbanismo e arquitetura. A aspiração por adjetivos superlativos e exclusividade se esparrama por torres comerciais, parques temáticos, complexos turísticos, hotéis, resorts, shoppings.

O estilo de urbanismo e arquitetura que se desenvolve a partir dessas construções reais e dos projetos virtuais de hotéis submersos, torres fantasiosas e arranha-céus giratórios decorre, essencialmente, de um contexto de riqueza apoiado sobre a alta rentabilidade da extração das reservas de petróleo abrigadas no território de Dubai e de outros estados da federação dos Emirados Árabes e do Golfo Pérsico. Trata-se de um modelo de sensacionalismo formal que se dissemina entre as principais cidades da região. Uma tendência guiada pelo anseio da inovação, a expressão de poder e a agregação de valor. As construções faustuosas de acesso restrito fincadas nesses territórios ignoram critérios de sustentabilidade, seja ecológica, seja social.

Uma imagem feita pelo arquiteto Rem Koolhaas do “fog” de Dubai, criado pelas construções que alteram todo o panorama espacial e cultural da região

A photo by the architect Rem Koolhaas of the Dubai fog, created by the constructions, which alter the whole spatial and cultural panorama of the region

Imagem autorizada somente na versão impressa

Por esses e muitos outros motivos, a midiática Dubai está também no centro dos debates relacionados à arquitetura contemporânea. Um dos estudos mais relevantes sobre o assunto recebe o nome de *Al Manakh*. Publicado em 2007 na revista trimestral *Volume*, o levantamento é resultado de um amplo trabalho de pesquisa e reflexão, realizado pelo arquiteto holandês Ole Bouman e a editora Archis, o núcleo de estudos AMO (ramificação do escritório de arquitetura liderado pelo também holandês Rem Koolhaas, o OMA), o laboratório C-Lab da Universidade de Columbia e a empresa árabe Moutamarat, aliança internacional da companhia de investimentos Tatweer LLC, do governo de Dubai, e a editora Saudi Research and Publishing Company.¹ O resultado do projeto é um rico conjunto de textos, fotos, tabelas e infográficos, assinados por intelectuais de diversos países, incluindo professores da Universidade Americana de Charjah, nos Emirados Árabes.

A expressão *Al Manakh*, segundo a sua origem árabe-hispânica, pode ser traduzida como “o clima”. Esse é o significado que permeia as contribuições dos arquitetos, urbanistas, artistas, fotógrafos, empreendedores e designers que examinam na publicação a história, a cultura e a arquitetura do Golfo. O principal ponto comum de cada aporte é a abordagem dos contrastes entre as dinâmicas de desenvolvimento urbano ditadas pela globalização de modelos herdados do modernismo e pós-modernismo internacionais e as particularidades das estratégias de adequação das construções ao clima desértico do Kuwait, Bahrein, Qatar e dos emirados de Abu Dhabi, Dubai, Charjah e Ras al Khaimah. O propósito do conjunto de reflexões é a identificação das tendências que estão transformando o estatuto mundial da arquitetura, do planejamento urbano e do design.

A explosão de desenvolvimento urbano nos territórios do Golfo, detalhada em *Al Manakh*, produz impactos regionais específicos, cuja interferência tende a contaminar outras realidades socioeconômicas e ambientais. Por outro lado, a soma dessas situações particulares ao redor do planeta também é responsável por uma série de feitos sobre o mundo árabe, completando-se assim um fluxo contínuo de refrações simbólicas. Nesse circuito, o modelo de desenvolvimento do pós-industrialismo ou informacionalismo, diagnosticado por Manuel Castells,² transforma a arquitetura e o urbanismo em um domínio técnico de multiplicação da abundância econômica por meio da geração de valores simbólicos inseridos na lógica de acumulação do capital simbólico.

[1] Mais informações podem ser acessadas nos sites:
<http://www.oma.eu>
<http://www.archis.org>
<http://www.c-lab.columbia.edu>
<http://www.moutamarat.com>

[2] Castells, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. (A era da informação: economia, sociedade e cultura; v. 1.)

Miragens da arquitetura do espetáculo

No Golfo, a hiper-realidade obtida com a simulação de ambientes de acesso exclusivo, devidamente climatizados, abriga seus frequentadores dos riscos da violência, da escassez de água e de temperaturas superiores aos 40°C durante o verão. Novos territórios surgem na verticalidade das torres comerciais e na horizontalidade da construção de ilhas que avançam no mar. Para Rem Koolhaas, o Oriente Médio é a derradeira tábula rasa para a renovação da arquitetura, por permitir a incubação de modelos livres das restrições das cidades dotadas de construções históricas ou dos receituários preestabelecidos nutridos pela nostalgia das soluções abrangentes das utopias do modernismo.

A inquietação sobre os rumos da disciplina urbanística e arquitetônica é o tom predominante do estudo *Al Manakh*. Ainda que Koolhaas discorde da censura feita por pares como o norte-americano Mike Davis, que identifica em Dubai o encontro da estética de Walt Disney com a do arquiteto do nazismo Albert Speer, as dimensões físicas e simbólicas dos empreendimentos no Golfo despertam incertezas no pensamento crítico. Numa perspectiva histórica, as cidades da região carregam a herança de uma brutal transformação gerada pelas descobertas de suas reservas de petróleo. De ambiente inóspito, marcado pela circulação de tribos nômades até o início do século 20, o deserto se transformou em cenário de opulência. Entre os anos 1970 e 1980, recebeu renomados profissionais da arquitetura e urbanismo, como o dinamarquês Jørn Utzon, o japonês Kenzo Tange, o norte-americano William Pereira e o escritório The Architects Collaborative, fundado por Walter Gropius, que se envolveu em diversos experimentos de urbanização. Sua característica foi a mescla de elementos ocidentais com o vernáculo local de técnicas de ventilação e refrigeração das torres de vento e dos muxarabiês — treliças usadas em janelas para proteger um ambiente da luz e do calor externos, permitindo a circulação de ar e a manutenção da privacidade interna.

A partir dos anos 1990, as empresas de engenharia passam a desenvolver um urbanismo orgânico, intrincado de refúgios (os resorts) e voltado à multiplicação do espaço costeiro. Nesse contexto, surgem contribuições da britânica de origem iraquiana Zaha Hadid, do francês Jean Nouvel e do britânico Norman Foster. Já nesse momento, segundo Koolhaas, o discurso de economia da experiência transparece impregnado em uma semilíngua modernista islâmica, faminta de formas surpreendentes e inusitadas



Vista do Madinat Jumeirah, o complexo hoteleiro construído em Dubai, uma das imagens-símbolo do desenvolvimento da região

View of Madinat Jumeirah, a hotel complex constructed in Dubai, one of the picture postcards of the region's development

assinadas pela grife dos grandes nomes da arquitetura. Os movimentos ocorridos ao longo de quase quatro décadas foram paralelamente acompanhados pelo desenvolvimento de uma produção modernista modesta, barata e aparentemente espontânea, utilitária e adaptada às condições urbanas tradicionais do Golfo: ruas estreitas, vielas, galerias, parques e praças, bairros residenciais compostos por pequenas áreas cercadas.

Esse panorama geral contribui para a análise das realizações mais recentes e dos projetos em fase de implantação nas cidades dos Emirados Árabes, Qatar, Kuwait e Bahrein. O predomínio da paródia e da superação estética e tecnológica parece ser a chave. Como aponta o professor Kevin Mitchell em sua contribuição para *Al Manakh*, realidade, fantasia e ficção se entrelaçam em um amálgama de tradições e regionalismos, mais voltado ao apelo midiático do que à definição de estratégias que correspondam às questões de ordem climática e cultural regional. As torres de vento e muxarabiês tornam-se pastiches decorativos, enquanto

as históricas isenções de taxas sobre os negócios encontram contrapartida nos baixos salários pagos aos operários do setor de construção.

Por outro lado, o impacto sobre o meio ambiente alcança proporções tão exageradas quanto a decoração interna de colunas revestidas de ouro do hotel Burj al Arab.³ Os Emirados Árabes são responsáveis pela maior demanda ecológica entre todos os países do planeta.⁴ Isto se deve ao alto consumo de energia para refrigeração do ar nos meses de verão e à falta de soluções mais eficientes em uma arquitetura pensada como espetáculo. Uma estética que efetua a passagem da fotogenia para a telegenia, nos termos propostos por George Katodrytis, outro professor de Charjah envolvido no projeto *Al Manakh*.

Esse autor aponta três vetores para a compreensão do fenômeno urbanístico de Dubai e demais cidades do Golfo. Um deles corresponde à edificação acelerada de arranha-céus, que reflete a busca pela inserção na rede global de tendências do gosto financeiro e comercial, mais do que a consideração de fatores de localidade e comunidade. A alienação da geografia é impulsionada por uma espécie de máquina surreal que reproduz sua própria identidade: oásis (ou miragens) extravagantes, isolados e auto-referentes, que se justapõem na paisagem árida. Katodrytis observa que a cidade deixou de ser um lugar e tornou-se uma condição pronta para a chegada dos nômades globais: colonos, trabalhadores, consultores, comerciantes, executivos em trânsito e visitantes ansiosos pelo desafio da novidade visual, expressamente difundida pelas tecnologias de comunicação.

Em vez de *polis*, temos a ascensão de um parque temático de lazer, erguido para o consumo do exótico e do internacional em condições de segurança e exclusividade de um subúrbio aquático. Sua estratégia de convencimento e atração de clientes envolve o impacto da imagem telegênica, criada para transmissão por satélite e navegação digital pelo Google Earth. Também se fundamenta na oferta da familiaridade, na eficiência e conforto de estar em casa em um lugar estranho. Paisagem natural e artificial se misturam e tornam-se cada vez menos distinguíveis numa Disneylândia oriental onde impera o fascínio pelo desenvolvimento e a competição inflacionária entre destinos turísticos mundiais. Katodrytis assinala que os projetos inacabados são a promessa de futuro excitante, compondo um imaginário apreendido bem antes da realidade.

[3] <http://www.burj-al-arab.com>.

[4] A Pegada Ecológica é um sistema de medida do impacto das atividades humanas sobre os ecossistemas. Expressa o tamanho da área biologicamente produtiva necessária para a produção dos produtos consumidos pelo homem e a absorção de seus detritos. Ou seja, traduz a quantidade de recursos naturais necessária para a manutenção de um estilo de vida. Segundo o relatório "Living Planet", da ONG ambientalista WWF (<http://www.panda.org>), a Pegada Ecológica dos Emirados Árabes atingiu quase doze hectares por habitante em 2006, o maior índice do mundo, cuja média é de 2,2 hectares por pessoa.

[5] A torre Mubarak al-Kabir faz parte do projeto Madinat al-Hareer [cidade de seda], área urbana de 250 quilômetros quadrados planejada para ser construída em uma área próxima à cidade do Kuwait. A cidade incluiria uma reserva natural de deserto, uma zona de comércio sem taxas ao lado do aeroporto, centros de negócios, conferências, esportes, mídia, saúde, educação e indústria, além de uma série de atrações turísticas. <http://www.madinat-al-hareer.com> e <http://www.civicarts.com/madinat-al-hareer.php>.

[6] Se algum dia for construído, o Hydropolis Underwater Hotel and Resort dará origem à primeira estrutura submersa da categoria. Com paredes de Plexiglas reforçadas de concreto e aço, e domo em formato de bolha, o hotel possibilitaria aos hóspedes a observação da vida marinha. Originalmente, a construção está prevista para a costa de Dubai, mas outros locais também estão sendo estudados para abrigá-la. <http://www.crescent-hydropolis.com>.

[7] O resort A Nuvem é um projeto do escritório libanês Nadim Karam & Atelier Hapsitus que atua nas áreas de arquitetura, urbanismo, design e arte. <http://www.hapsitus.com>.

Microclimas em paraísos privados

Nas cidades do Golfo, a rápida expansão urbana vai além do aspecto do assentamento de comunidades locais e das vagas de hospedagem para visitantes. Gera estímulos para a elaboração de projetos inusitados e mirabolantes, como uma torre de 1001 metros de altura,⁵ um complexo turístico submarino,⁶ um resort aéreo sustentado por uma estrutura a trezentos metros do solo,⁷ os primeiros arranha-céus giratórios do mundo⁸ e uma Dubailândia composta por sete parques temáticos, com direito a pista de esqui na neve em meio ao deserto.⁹

É interessante notar como esses empreendimentos se dissociam dos cinco temas da Agenda Global para a arquitetura definidos em *Al Manakh*. A garantia de abrigo e segurança para todos falha na opção pelo atendimento de demandas de nichos de mercado, cujas edificações de acesso controlado contrastam com a precariedade das condições de moradia de trabalhadores expatriados. O tratamento diferenciado também não contribui para a promoção da justiça e diálogo entre diferentes culturas, além de comprometer o desenvolvimento ambientalmente sustentável.

Os microclimas das ilhas artificiais, dos jardins irrigados e dos shoppings refrigerados são despojados das frestas de intercâmbio entre o público e o privado que distinguem o *souk* — típico mercado árabe formado por lojas espremidas entre ruelas — e a observação do espaço externo possibilitada pelo muxarabiê. Como comenta o teórico Amer Moustafa, o sonho de uma cidade pública, dotada de espaços de encontros e trocas livres, é abandonado em favor do privilégio concedido ao ambiente privado pela globalização e as condições pós-modernas de desenvolvimento do capitalismo.

Os países do Golfo contam com situação financeira bastante privilegiada, graças ao petróleo e às crescentes receitas com turismo. O PIB per capita na região é superior aos US\$ 30 mil, o maior patamar do Oriente Médio, alcançado somente por Israel, comparável à faixa de riqueza da Austrália, nações da Europa ocidental, Estados Unidos, Canadá e Japão. A riqueza permite extravagâncias como o custo de US\$ 3,5 bilhões para a construção do parque temático “Legends”, no complexo Dubailand, e os US\$ 14 bilhões gastos na criação da ilha artificial de Palm Jumeirah.¹⁰ Os dispêndios astronômicos servem a realização de fantasias de celebridades e executivos de empresas transnacionais, em uma cultura de experiências em que o custo é uma mera parcela de um valor incalculável — que “não tem preço”, conforme a publicidade da bandeira internacional de cartões de crédito.¹¹

No parque temático urbano, a fuga do outro e aridez do clima impõem a ênfase em lugares de exceção ante as realidades mais corriqueiras. Constitui-se com eles uma topografia de produtos espaciais, conforme o conceito da arquiteta Keller Easterling empregado na definição de uma fórmula comercial e familiar de arquitetura que cataloga o mundo segundo protocolos de marketing e se reserva isenta das inconveniências políticas e dos compromissos com uma situação regional.¹² Essa linguagem colateral da estatística e da lógica carrega consigo mitos e desejos, formando uma cidade de pecado e consumismo capaz de se tornar um centro de turismo global, segundo escrevem os arquitetos Mark Kirchner e Samia Rab em *Al Manakh*.

De portal para os negócios entre as Índias orientais e o ocidente ao boom do petróleo, o Golfo se insinua pela trilha do desenvolvimento, absorvendo o modelo ocidental de modernização. Um processo que se fundamenta em segurança política, ambiente favorável aos investimentos, oportunidades imobiliárias e baixos salários pagos aos trabalhadores imigrantes do sul da Ásia. Os países da região se esforçam para manter no futuro o padrão de riqueza contraído pela exploração de reservas limitadas de petróleo. Enquanto Bahrein almeja a posição de centro financeiro da região, Abu Dhabi se empenha para se tornar centro esportivo e cultural, com estádios monumentais, franquias dos museus Guggenheim e Louvre, com projetos assinados por Frank O. Gehry e Jean Nouvel, e formação de coleção de arte. Charjah, por sua vez, abriga universidade e bienal de artes, e Dubai aplica US\$ 125 bilhões em um dos maiores canteiros de obras do mundo, solicitando o posto de centro de turismo, serviços e convergência econômica.

Dubai e suas cidades irmãs crescem em um sistema global de disparidades, que premia a capacidade de diferenciação da forma tecnológica e pune, por outro lado, um crescente número de pessoas residentes nas favelas dos países em desenvolvimento. Um sistema que se alimenta das políticas de mercado, de acordo com análise de Mike Davis,¹³ e gera cidades informais. Nelas o planejamento se dá de baixo para cima das estruturas sociais, fenômeno que o escritório Urban Think Tank¹⁴ examina em *Al Manakh* como uma forma precária, porém alternativa, de desenvolvimento por tentativa e erro, em que o conjunto de construções torna-se mais significativo do que os exemplos isolados.

[8] O arquiteto italiano David Fisher anunciou no final de junho de 2008 o projeto da primeira edificação móvel do mundo, a Dynamic Tower, a ser erguida em Dubai, Moscou e outras localidades. Com conclusão prevista para 2010, o prédio deverá ter oitenta andares e 420 metros de altura. <http://www.dynamicarchitecture.net>.

[9] Dubailand™ é o projeto de construção do mais ambicioso centro de lazer, turismo e entretenimento do mundo. Com quase 280 milhões de metros quadrados de parques temáticos, sua primeira fase de implementação deve ser alcançada em 2010. <http://www.dubailand.ae>.

[10] <http://www.thepalm.ae>.

[11] <http://www.naotempreco.com.br> ou <http://www.priceless.com>.

[12] Easterling, Keller. *Enduring Innocence: Global Architecture and its Political Masquerades*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2005.

[13] Davis, Mike. *Planeta favela*. São Paulo: Boitempo, 2006.

[14] <http://www.u-tt.com>.

Nômades contemporâneos:
climatizar a estética ou estetizar o clima?

A população de Qatar, Bahrein, Kuwait e Emirados Árabes é majoritariamente jovem e apresentou nas últimas décadas taxas de crescimento galopantes, que justificam em parte os empreendimentos imobiliários e urbanísticos locais. Sem contar o fluxo turístico de 6 milhões de visitantes por ano, Dubai conta com mais de 1,2 milhão de habitantes, o triplo da estatística de 1985. O perfil demográfico dos moradores do Golfo é ainda marcado pela larga presença de expatriados, que no caso mais significativo de Dubai somam 88% da população total do emirado.

Embora em proporções anteriores bem menores, os fluxos demográficos caracterizam a tradição cultural do Golfo, devido a sua posição estratégica para o transporte marítimo e a atração exercida pelo petróleo. Atualmente, no entanto, a região apresenta uma situação inédita na história mundial, com 80% da população formada por expatriados das Filipinas, Egito, Irã, Europa, Paquistão, Índia, Sri Lanka, Tailândia, Rússia, Austrália, Estados Unidos, Líbia, Síria, Jordânia, Líbano, Palestina, China e Iraque. Esses imigrantes vivem, no entanto, em uma espécie de justaposição cultural, oscilante entre a integração e a distinção, o globalismo e o localismo, que se assemelha à junção de formas heterogêneas no tecido urbano da arquitetura do pós-modernismo. Entre outras divisões étnicas e religiosas, três padrões se destacam no estudo *Al Manakh*: os árabes de diversas origens, que buscam um porto seguro político e econômico, e os provedores e usuários dos serviços oferecidos na região — que mantêm uma lealdade parcial com os locais onde vivem.

Se a coexistência se ancora na transitoriedade ou em um novo paradigma sociológico de comunidade é uma dúvida, embora idéias de construção de campos específicos para os trabalhadores — afastados dos centros urbanos, como as periferias das grandes cidades brasileiras — demonstrem a propensão ao classicismo, etnocentrismo e xenofobia. Como adverte o produtor cultural londrino Markus Miessen, quando pessoas se ajuntam, surgem em seguida os conflitos espaciais. Um fenômeno da prática micropolítica com a qual o urbanismo deve lidar, liberando espaço para que os marginalizados possam intervir de forma crítica em uma relação de poder estabelecida. Sua utilidade para o sistema provém de sua deriva *outsider*, que encontra paralelo na simbiose entre práticas nômade e inovadoras e estagnação das estruturas institucionais, identificada por Gilles Deleuze e Félix Guattari.¹⁵

[15] Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 2005. (Vol. 1 a 5.)



Uma vista noturna da cidade, onde pode ser visto o céu artificial, nuvens criadas pelo arquiteto Nadim Karam e o Atelier Hapsitus_A view of the city by night, with the artificial raincloud created by the architect Nadim Karam and Atelier Hapsitus

Ante os fluxos incessantes de trabalhadores e turistas no Golfo, a tendência urbanística de estetização de microclimas encerrados em resorts e parques temáticos se contrapõe ao desejo de “climatização” das construções, necessária a sua própria diferenciação em um cenário global de territórios contaminados por mensagens estéticas de ubiquidade. O ensaio de Walter Benjamin¹⁶ sobre a reprodutibilidade técnica da arte aponta uma hipótese de equacionamento da questão arquitetônica, uma vez que esta também está mergulhada em uma cultura orientada pela larga utilização de tecnologias da informação e comunicação. Parafraçando o seu pensamento, seria necessário deslocar o debate urbanístico da obsessão por valores míticos para as questões de disponibilidade de acesso e uso de aparatos tecnológicos, como podem ser consideradas, de certa forma, as cidades. Esse parece ser

[16] Benjamin, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

o desafio na escolha dos rumos que podem direcionar à apoteose ou à democratização dos ícones arquitetônicos, às experiências de convivência nos lugares e à experiência proporcionada pelos resorts.

Em *Al Manakh*, a dupla de arquitetos Ilka e Andreas Ruby repara que a eficácia da estratégia de choque e espanto da arquitetura, herdeira do modelo dos museus de formas espetaculares como o Guggenheim da cidade de Bilbao, na Espanha, transforma a cidade em mero cenário de edificações monumentais. Nessa dinâmica, o projeto passa a servir como disfarce dos jogos de poder amparados no alibi estético. A precaução constante dos arquitetos com esses processos é uma necessidade que sua disciplina parece estar demonstrando, sob pena de adestramento de sua capacidade inventiva como serviço técnico especializado. A corrente de contra-hegemonia do urbanismo dependerá do exercício do pensamento crítico e do estabelecimento de elos estreitos e sem preconceitos com o cotidiano de cada ambiente e suas soluções de expressão das identidades abrigadas nele.

Koolhaas, Rem (editor); Bouman, Ole (editor); Wigley, Mark (editor).

Volume 12: Al Manakh. New York/Amsterdam: Columbia University GSAPP/Archis, 2007.

*

Daniel Hora é formado em jornalismo pela Universidade de São Paulo e especializado em crítica de arte pela Universidade Complutense de Madri. Atualmente, realiza pesquisa de mestrado em arte e tecnologia pela Universidade de Brasília.

Producing Al Manakh

Urbanists, artists, photographers, entrepreneurs, and designers examine the history, culture, and architecture of the Gulf

Daniel Hora

The visibility of Dubai in the world media is a symptom of its successful adherence to the logic that currently differentiates places within the general system of digital and global capitalism. The aesthetic appeal of the city resides in the iconicity of opulence, a hypermodernity geared toward interaction with the flux of merchandise, people, images, information, and, especially, financial resources. The artificial islands shaped like palm trees and world maps—the trademarks of the Dubai landscape—leave no doubt, even from the air, as to the ambition and gigantism of its urbanism and architecture. This aspiration toward superlative adjectives and exclusivity extends to office towers, theme parks, tourist complexes, hotels, resorts, and shopping malls.

The style of urbanism and architecture that emerges from the real constructions and the virtual projects for underwater hotels, phantasmagorical towers, and revolving skyscrapers essentially derives from a context of wealth sustained by the enormously profitable extraction of oil reserves within Dubaian territory and throughout other states in the United Arab Emirates and Persian Gulf. What is at work here is a model of formal sensationalism that emanates from the region's major cities and finds direction in an urgency to innovate, display power, and aggregate value. The Faustian off-limits edifices of this land ignore all criteria of sustainability, whether ecological or social.

For these and other reasons, mediatic Dubai also finds itself at the centre of the debate on contemporary architecture. One

of the most relevant studies on the subject is *Al Manakh*. Published in 2007 in the quarterly magazine *Volume*, the review is the result of comprehensive research and reflection conducted by the Dutch architect Ole Bouman and the publisher Archis, the study centre AMO (a branch of OMA, the architectural studio led by fellow Dutchman Rem Koolhaas), the laboratory C-lab, from the University of Columbia, and the Arab company Moutamarat, an international partnership between the investment company Tatweer LLC, the government of Dubai, and the publisher Saudi Research and Publishing Company.¹ The result is a project rich in text, photos, tables, and infographics produced by intellectuals from a host of countries, including staff from the American University of Sharjah, in the United Arab Emirates.

Based on its Arab-Hispanic origin, the expression *Al Manakh* can be translated as “the climate”, and this is precisely the sense that permeates the contributions of the architects, urbanists, artists, photographers, entrepreneurs, and designers who use its pages to examine the history, culture, and architecture of the Gulf. The main common denominator is the way each field approaches the contrasts between the dynamics of the globalised urban development models inherited from international modernism and postmodernism and the particularities of the strategies employed to adapt the buildings to the desert climate of Kuwait, Bahrain, Qatar, and the Emirates of Abu Dhabi, Dubai, Sharjah, and Ras al-Khaimah. The aim of

Imagem autorizada somente na versão impressa

the collection of reflections is to identify the trends now transforming the global statute of architecture, urban planning, and design.

The urban development boom in the Gulf, described in detail in *Al Manakh*, produces specific regional impacts whose interferences tend to contaminate other socioeconomic and environmental realities. On the other hand, the synthesis of these singular situations elsewhere around the planet is also responsible for waves of feedback to the Arab world, thus closing the circle of a continuous flow of symbolic refractions. In this circuit, the postindustrialist or informational model of development diagnosed by Manuel Castells² transforms architecture and urbanism into a technical domain for multiplying economic abundance through the generation of symbolic values embossed into the logic of accumulation of symbolic capital.

Mirages of showcase architecture

In the Gulf, the hyperreality obtained by exclusive and climate-controlled simulated environments shelters the guests from the dangers outside, of violence, water shortages, and summer temperatures north of 40°C. New territories arise from the verticality of the commercial towers and the horizontal spread of islands built into the sea. For Rem Koolhaas, the Middle East is the ultimate tabula rasa for the renovation of architecture, as it allows for models to be incubated free from the restrictions encountered in cities with heritage sites or preestablished building codes fed by the nostalgia of the ranging solutions of modernist Utopias.

Apprehension about the directions the urbanistic and architectonic discipline is taking is the prevailing tone of *Al Manakh*. While Koolhaas disagrees with the censure levelled by peers like the North American Mike Davis, for whom Dubai is a cross between a Walt Disney aesthetic and the Nazi architecture of Albert Speer, the sheer physical and symbolic dimensions of the undertakings

in the Gulf do stir up some doubts in critical thought. From a historical perspective, the region's cities bear the scars of a brutal transformation wrought by the discovery of its oil reserves. What had been an inhospitable environment braved only by nomadic tribes up to the early 20th century became an oasis of opulence. In the 1970s and '80s, the desert attracted a host of celebrated architects and urbanists, including the Dane Jørn Utzon, the Japanese Kenzo Tange, the North American William Pereira, and The Architects Collaborative, founded by Walter Gropius, which conducted a series of experiments in urbanisation. The result was a blend of Western elements with the local vernacular of ventilation and cooling techniques, such as wind towers and meshrebeeyeh—window trellises that protect against the light and heat outside, allowing air to circulate whilst preserving the privacy of the interior.

From the 1990s onwards, the engineering companies turned to developing the organic and intricate urbanism of refuges (the resorts) and expanding the beachfront. This endeavour drew contributions from people like the Iraqi-born British architect Zaha Hadid, as well as Jean Nouvel (France) and Norman Foster (Britain). According to Koolhaas, the economy of experience philosophy could already be seen right there, shot through an Islamic modernist semilanguage hungry for strange and surprising forms signed by brand-name architects. The movements that unfolded over almost forty years were accompanied by the parallel development of a modest, inexpensive, and apparently spontaneous modernist production, both utilitarian and adapted to the traditional urban conditions of the Gulf, with narrow streets, alleyways, galleries, parks and squares, and residential neighbourhoods composed by small enclosures.

This general panorama serves as background to the analysis of more recent undertakings and projects still in implementation phase in cities across the

Vista ao longe, Dubai como sonho e miragem da arquitetura e do urbanismo contemporâneos
View from afar, Dubai as the dream and mirage of contemporary architecture and urbanism

Arab Emirates, Qatar, Kuwait, and Bahrain. The prevalence of parody and the pushing of aesthetic and technological envelopes would seem to be the key. As Professor Kevin Mitchell points out in his contribution to *Al Manakh*, reality, fantasy, and fiction intertwine in an amalgam of traditions and regionalisms apparently more concerned with media appeal than with defining strategies suited to the regional climatic and cultural order. The wind towers and meshrebeeyeh trellises become decorative pastiche, while the historical tax exemptions on big business find their counterpart in the low wages paid to the construction workers.

On the other hand, the environmental impact acquires proportions every bit as extravagant as the gold-plated columns of the décor at the Burj al Arab hotel.³ The United Arab Emirates are responsible for the heaviest ecological demand of all the countries on the planet,⁴ largely due to the enormous energy consumption it takes to run all that air-conditioning during the summer months and the lack of more efficient cooling solutions in an architecture conceived entirely as spectacle; an aesthetic that makes the transition from photogenic to telegenic, in the words of George Katodrytis, another teacher at Sharjah involved in the *Al Manakh* project.

This author suggests three main vectors for understanding the urbanistic phenomenon of Dubai and other Gulf region cities. One of these is the accelerated construction of skyscrapers, which reflects the pursuit of insertion on the global network of trends in financial and commercial taste more so than the consideration of factors of location and community. The geographical isolation is driven by a kind of surreal machine that reproduces its own identity: extravagant, cut-off, and self-referential oases (or mirages) in stark contrast with the surrounding arid landscape. Katodrytis observes that the city has ceased to be a place and become a ready-made way station for global nomads: colonists, labourers,

consultants, traders, executives in transit, and visitors eager for the challenge of the visual novelty so expressly diffused by communications technologies.

Instead of a *polis*, what we have is a leisure theme park erected for the consumption of the exotic and international in all the safety and exclusivity of a waterfront suburb. Its strategy for persuading and luring new clients draws on the impact of the telegenic image created for satellite transmission and digital browsing through Google Earth. It also rests on the provision of the familiar, the efficiency and comfort of being at home in a strange land. Natural and artificial landscapes mix and become increasingly less distinct as they fuse into an Oriental Disneyland where the fascination for development and inflationary competition among tourist destinations worldwide reigns supreme. Katodrytis suggests that the unfinished projects are the promise of an exciting future, digitally dreamed well in advance of the reality.

Microclimates in private paradises

In Gulf-region cities, the rapid urban expansion goes far beyond the formation of local communities and visitor accommodation. Rather it provides the impetus for the creation of strange and dazzling projects, like those for a one-thousand-and-one-metre tower,⁵ an underwater tourist complex,⁶ an aerial resort suspended three hundred metres above ground,⁷ the world's first revolving skyscrapers,⁸ and a Dubailand consisting of seven theme parks, complete with ski-slope in the middle of the desert.⁹

It is interesting to note how these undertakings stray from the five themes on the Global Agenda for architecture defined in *Al Manakh*. The provision of shelter and housing for all falls before the option to cater to the demands of niche markets, whose restricted-access edifices contrast starkly with the precarious living conditions of the

expat construction workers. Nor does such special treatment do much to promote justice and dialogue between different cultures, never mind scuppering any attempt at environmentally sustainable development.

The microclimates of the man-made islands, irrigated gardens, and climate-controlled shopping malls are devoid of any hint of the public/private interchange of the souk—typical Arabian market consisting of shops crammed around narrow lanes—and the outside views furnished by the meshrebeeyeh. As the theorist Amer Moustafa points out, the dream of a public city endowed with meeting places and fora for free exchange is abandoned in favour of the privilege globalisation and the postmodern conditions of development in capitalism have conferred upon the private environment.

Thanks to oil and growing tourist revenues, the Gulf countries enjoy a highly privileged state of financial health. The per capita GDP for the region is upwards of US\$30,000, the highest level in the Middle East, matched only by Israel, and compatible with the wealth of Australia, western European nations, the United States, Canada, and Japan. This wealth allows for extravagances like the US\$3.5-billion price tag for the construction of the “Legends” theme park in Dubailand or the US\$14 billion ploughed into the Palm Jumeirah artificial island.¹⁰ Such astronomical expense goes toward fulfilling the dreams of celebrities and the executives of transnational companies in a culture where cost is only a facet of something of inestimable value—something “priceless”, to go by the advertising slogan of one international credit card company.¹¹

In the urban theme park, the flight from the other and the arid climate shift the stress onto places that serve as a hiatus from daily realities. This creates a topography of spatial products, to use the concept employed by the architect Keller Easterling to define a familiar commercial formula for architecture that catalogues the world as per marketing protocols whilst remaining exempt from the

political inconveniences and commitments of a regional context.¹² This collateral language of statistics and logic carries its own baggage of myths and desires, forming a city of sin and consumerism capable of becoming a global tourist hub, as the architects Mark Kirchner and Samia Rab argue in *Al Manakh*.

From entrepôt for trade between the western and eastern Indies to the oil boom, the Gulf has trodden the trail of development, absorbing the western model of modernisation. A process that has unfolded against a backdrop of political security, an environment conducive to investment, real-estate opportunities, and low-paid manpower brought in from the south of Asia. The Gulf nations are doing their best to ensure that they can continue to enjoy in the future the standards of wealth bestowed upon them by their vast but limited oil reserves. While Bahrain sets itself up as the region's financial heart, Abu Dhabi strives to become a sporting and cultural centre, constructing enormous stadiums, museum franchises like the Guggenheim and Louvre, with projects by Frank O. Gehry and Jean Nouvel, and accumulating an art collection. Sharjah, for its part, is home to the university and art biennial, while Dubai shovels US\$125 billion into one of the biggest building sites in the world in its bid for top-slot in tourism, services, and economic convergence.

Dubai and its sister cities are growing within a system of global disparities that rewards the technological form's capacity for differentiation while punishing the swelling numbers crammed into the slums and shantytowns of developing countries; a system that—in the analysis of Mike Davis¹³—feeds off market policies and generates informal cities where planning occurs from the bottom up, a phenomenon the Urban Think Tank¹⁴ studio considers in *Al Manakh* as a precarious but alternative form of development by trial and error, in which the conjunct of constructions becomes more significant than the isolated examples.

Contemporary nomads: climatise the aesthetic or aestheticise the climate?

The population of Qatar, Bahrain, Kuwait, and the United Arab Emirates is mostly young and has been growing in leaps and bounds in recent decades, which would go some way toward justifying the local real-estate and urbanistic undertakings. Not counting the influx of six million tourists per year, Dubai has a population of over 1.2 million, three times more than in 1985. The demographic profile of the inhabitants of the Gulf also reveals a sizeable ex-patriot contingent, particularly in Dubai, where they account for 88 percent of the emirate's population.

Although in much lower proportions in the past, population inflow has always been a pillar of cultural tradition in the Gulf, given its strategic position for sea travel and the allure of oil. Today, however, the region's demographic situation sets a precedent in world history, with over 80 percent of the population made up of immigrants from the Philippines, Egypt, Iran, Europe, Pakistan, India, Sri Lanka, Thailand, Russia, Australia, the USA, Libya, Syria, Jordan, Lebanon, Palestine, China, and Iraq. However, these immigrants live in a kind of cultural juxtaposition, oscillating between integration and distinction, globalism and localism, much like the heterogeneous urban patchwork of its postmodern architecture. Among other ethnic and religious divisions, three groups stand out in the *Al Manakh* study, Arabs from various origins seeking a political and financial safe haven, and the providers and users of the services the region renders—who maintain a partial loyalty to their place of residence.

Whether this coexistence is a passing state or anchored in a new sociological paradigm of community is an open question, though the idea of building specific encampments for the labourers—removed from the urban centres, as in the outskirts of large Brazilian cities—demonstrates a propensity toward

classicism, ethnocentrism, and xenophobia. As the London-based cultural producer Markus Miessen has warned, when people are bundled together, conflicts over space are sure to follow. This is a phenomenon of micropolitical practice with which urbanism must deal, freeing space so that the marginalised can act critically upon the established balance of power. The utility of this social group resides in its quality as outsider or drifter, a parallel with the symbiosis between the innovation of the nomad and the stagnation of institutional structures identified by Gilles Deleuze and Félix Guattari.¹⁵

In the face of the incessant influx of labourers and tourists into the Gulf, the urbanistic tendency to aestheticise microclimates girded into resorts and theme parks runs counter to the yearning for “climatisation” of the constructions themselves, which is essential to their differentiation in a global context of territories contaminated by aesthetic messages of ubiquity. Walter Benjamin's essay on the mechanical reproducibility of art points toward a hypothesis for framing the architectonic question, as it too is immersed in a culture geared toward the large-scale use of information and communications technologies. To paraphrase his argument, it is necessary to shift the urbanistic debate from the obsession with mythic values onto questions concerning the access to and use of the technological apparatus that the city, in a sense, can be considered. This would seem to be the challenge in choosing between paths that could lead to the apotheosis or democratisation of architectonic icons, the experience of cohabitation in places, and the experience provided by resorts.

In *Al Manakh*, the architectural duo Ilka and Andreas Ruby note that the shock and awe strategy of architecture, heir to the model supplied by spectacular museums like the Bilbao Guggenheim in Spain, transforms the city into a setting for monumental

edifices. In this dynamic, the project becomes a mechanism for masking power ploys that have hitched a ride on an aesthetic alibi. The architect's constant wariness toward such processes is a necessity that the discipline would seem to be observing, lest it abdicate its inventive capacity in order to become a specialist technical service. The counterhegemonic current of urbanism will depend on the exercise of critical thought and the forging of strong bonds, void of prejudice, with the daily reality of each environment and the solutions it has found for expressing the identities it contains.

Rem Koolhaas (ed.); Ole Bouman (ed.); Mark Wigley (ed.). Vol. 12: Al Manakh. New York/Amsterdam: Columbia University GSAPP/Archis, 2007.

NOTES

- [1] For more information, visit the Web sites:
<http://www.oma.eu>
<http://www.archis.org>
<http://www.c-lab.columbia.edu>
<http://www.moutamarat.com>
- [2] Manuel Castells, *A sociedade em rede* (São Paulo: Paz e Terra, 1999). (A era da informação: economia, sociedade e cultura; v. 1).
- [3] <http://www.burj-al-arab.com>.
- [4] The Ecological Footprint is a system that measures the impact human activities have on ecosystems. It calculates the area of biologically productive land required to replace the resources a population consumes and absorb the waste it produces. In other words, it measures the amount of natural resources required to sustain a given lifestyle. According to the Living Planet report compiled by the environmentalist NGO WWF (<http://www.panda.org>), the Ecological Footprint of the United Arab Emirates reached roughly twelve hectares per person in 2006, the highest rate in the world, where the country average is 2.2 hectares per person.
- [5] Mubarak al-Kabir tower is part of the Madinat al-Hareer (silk city) project, a 250-kilometre-squared urban zone planned for construction outside the city of Kuwait. The city will include a natural desert reserve, a tax-free trade zone beside the airport, business centres, conference halls, sports, media, health and educational complexes, an industrial estate, and a series of tourist attractions. <http://www.madinat-al-hareer.com> and <http://www.civcart.com/madinat-al-hareer.php>.
- [6] If ever actually built, the Hydropolis Underwater Hotel and Resort will be the first submerged structure in the category. With walls of Plexiglas reinforced with concrete

and steel, and a dome in the shape of an air-bubble, the hotel will afford its guests an unobstructed view of marine life. The construction was originally planned for the Dubai coast, but other locations are also being studied. <http://www.crescent-hydropolis.com>.

- [7] The Cloud Resort is a project by the Lebanese Studio Nadim Karam & Atelier Hapsitus, which works in the areas of architecture, urbanism, design, and art. <http://www.hapsitus.com>.
- [8] At the end of June 2008, the Italian architect David Fisher announced a project for the world's first mobile building, Dynamic Tower, which will be constructed in Dubai, Moscow, and at other locations. Scheduled for completion in 2010, the eighty-storey building will be 420 metres high (1,378 feet). <http://www.dynamicarchitecture.net>.
- [9] Dubailand™ is the project for the most ambitious leisure, tourist, and entertainment centre in the world. With almost 280 million square metres (3 billion square feet) of theme parkland, the first phase of implementation is scheduled for completion in 2010. <http://www.dubailandae.com>.
- [10] <http://www.thepalm.ae>.
- [11] <http://www.naotempreco.com.br> or <http://www.priceless.com>.
- [12] Keller Easterling, *Enduring Innocence: Global Architecture and its Political Masquerades* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2005).
- [13] Mike Davis, *Planeta favela* (São Paulo: Boitempo, 2006).
- [14] <http://www.u-tt.com>.
- [15] Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Mil platôs* (São Paulo: Editora 34, 2005). (Vols. 1 to 5).

*

Daniel Hora holds a degree in journalism from the University of São Paulo and specialised as an art critic at the Complutense University in Madrid. He is currently pursuing a master's degree in art and technology from the University of Brasília.



Novela das oito

Para Renata Lucas, “o difícil é fazer entender que o modo como vivemos o espaço está baseado em convenções que não são fixas”

Fernando Oliva

A qualidade da negociação que Renata Lucas persegue se manifesta em instâncias diversas: material e física, social e cultural, pública e privada, subjetiva e doméstica. Cada uma de suas ações tem início muito antes das datas oficiais impressas nos catálogos, já que para ela uma das questões fundamentais do trabalho é o embate com o meio em que ele se dá: mais do que estratégico, este momento é parte fundante da obra e determina sua presença no mundo. Foi assim em *Barravento* (2001), *Comum de dois* e *Mau gênio* (2002), *Cruzamento* (2003), *Febre* (2004), *Gentileza* (2005) e *Atlas* (2006). A capacidade que a artista possui de entender a natureza íntima de um lugar — e a partir daí propor uma arriscada e desestabilizadora reconfiguração — fica mais evidente à medida que nos aproximamos do conjunto de seu percurso.

Pode haver acidentes no caminho — especialmente na hora dos agenciamentos — e por vezes a coisa não se efetiva. Renata, porém, não é vítima da armadilha fácil que ronda o conceito de “idéia utópica” na arte contemporânea, portanto não é simpática à proposta de discutir “projetos não-concretizados”. Em sua gramática, todas as etapas do processo que levam à materialização da obra são constitutivas dela, fazem parte da forma e devem ser incorporadas como tal. “Todo mundo, todo artista tem muitas idéias. Porém eu acho que o trabalho é algo que conseguiu ser realizado.”

Entretanto, há um trabalho não-executado de Renata que chama particularmente a atenção, não só por sua precisão habitual em

Parte do projeto *Fatos levam a crer que...*, no qual a artista Renata Lucas cria uma fotonovela em torno da história, da natureza e do espaço

Part of the project Fatos levam a crer que..., in which the artist Renata Lucas creates a photostory around history, nature, and space

questionar as qualidades profundas de um determinado espaço social, mas, neste caso, pelas sofisticadas e inesperadas relações que ela estabelece com o lugar, pela via do pop e do popular na cultura de massa brasileira.

Este projeto nasceu ligado ao Parque Lage, uma área urbanizada no final do século 19 no Rio de Janeiro. No início do século seguinte, Henrique Lage, seu proprietário à época, conduziu ali, em meio a uma floresta de 522 hectares, a construção de um palacete para presentear a cantora lírica italiana Gabriela Bezanoni. A edificação, localizada no interior do Jardim Botânico, ostentava azulejos, ladrilhos e mármore da Itália, e foi entregue em 1922 para a sua amada. Este local, que nos anos 1960 serviu de cenário para o drama político *Terra em transe*, de Glauber Rocha, sedia atualmente a Escola de Artes Visuais do Governo do Estado do Rio de Janeiro.

A instituição propôs em 2005 um intercâmbio com o Centro Universitário Maria Antonia, em São Paulo, e Renata Lucas foi uma das artistas paulistas escolhidas. Sendo assim, ela decidiu ir morar algum tempo no Rio, a fim de se familiarizar com a cidade e sua ambiência. Lá, um elemento arquitetônico que desde o início se impôs como base conceitual do projeto de Renata foi a chamada Cavalariça do Parque Lage, cuja denominação é mais um mistério na história social do Rio de Janeiro. Hoje a construção funciona como galeria pública para exposições, e parece pouco provável que um dia tenha sido usada como guarda para cavalos. Primeiramente por se situar em área privilegiada do parque, diante da entrada, e não em segundo plano, como seria mais adequado arquitetonicamente. Depois, porque a escada em frente à porta de entrada dificultaria o acesso de cavalos. Por fim, o desenho das portas e paredes laterais não permitiria manobras de animais deste porte.

A idéia para o intercâmbio Lage-Mariantonia não foi concretizada em sua totalidade (por um mal-entendido, os artistas de São Paulo não tiveram a contrapartida da exposição no Rio), contudo subsistiu como um protótipo para uma fotonovela batizada *Fatos levam a crer que...*, discutindo noções de evidência e verossimilhança. Nela, Renata produziria uma situação fotográfica relacionada ao fenômeno. “Algo cômico, em que uma árvore teria desistido de sua condição imóvel, deslocando-se para a rua, ‘desarvorada’.” Outro fato crucial da história seria a replicação dos telhados do edifício da Cavalariça projetados através das imensas árvores do jardim. “Esta intervenção também seria efetivamente realizada, com novos fragmentos de telhados construídos em

diversos pontos do jardim, em volta dos ramos, com um tipo de telha similar ao da Cavalariça. Este telhado em deslocamento estaria distribuído em retalhos dispostos em meio à folhagem, como se alçado pelas próprias árvores.”

O clímax da fotonovela seria quando um grupo de cavalos, desviados diretamente do Jockey Clube, que fica bastante próximo do Parque Lage, apareceriam para passear no local, “atraídos pela força semântica da cavalariça, alcançando seu destino”. No projeto original de Renata, a presença dos animais seria breve, durante a abertura da mostra, e assumiria certo caráter performático.

Estamos diante aqui de uma narrativa que parte do folhetinesco burguês nacional (a história de amor por uma diva da ópera e uma prova extravagante de paixão) e chega a um lugar de absurdo e inverossimilhança. No contexto da obra da artista, em que a idéia de coerência assume um significado ético, esta irrupção do fantástico pode ser relacionada a uma desconexão entre função e uso, entre a vocação original de um espaço e a atribuição que lhe foi posteriormente imputada pelo homem.

Alguns anos antes desta idéia, ela estava já ciente de um aspecto bastante característico ligado à vida e às representações do Rio de Janeiro: a telenovela. Em um projeto anterior (*Cruzamento*, de 2003, em que o Renata forrou de madeira toda uma área diante do Castelinho do Flamengo), este elemento já havia se manifestado, sob a forma de uma aparição — um homem de terno branco, de malas na mão, atravessa esse cruzamento e remete a artista a uma poderosa imagem de sua infância, e talvez de muitos de sua geração: a cena final de *Pecado capital*, folhetim televisivo de 1975, tragédia suburbana que culmina com a figura do anti-herói, o taxista Carlão (vivido por Francisco Cuoco), fugindo com uma mala de dinheiro pelo canteiro de obras do metrô, sendo perseguido até tomar um tiro. A mala se abre e o dinheiro voa pela cidade ao som do verso “dinheiro na mão é vendaval”, cantado por Paulinho da Viola. O jornal do dia seguinte é o mesmo que noticia a morte de Carlão e o casamento de sua amada Lucinha (Betty Faria) com outro homem.

Renata conta que sua relação com o Rio se dá por meio do que ela chama experiências-imagens subjetivas. “A cidade-personagem, imprimindo ícones na vida brasileira que chegam a confundir a cidade com um cenário e a vida com um enredo ficcional.” Em *Fatos levam a crer que...*, a artista está interessada não apenas nos mitos em torno da Cavalariça, mas especialmente no uso que o

Rio de Janeiro fez desse lugar, ação simbólica de toda uma cultura carioca e conseqüentemente brasileira. Tanto na ambiência da metrópole como no universo de Renata Lucas, não é incomum a ambigüidade entre o real e o ficcional, a fissura entre o verossímil e o improvável, em embates sempre mediados pela onipresença do espaço e de suas múltiplas projeções em forma de imagem.

Gostaria de começar falando sobre o seu deslocamento de São Paulo para o Rio de Janeiro. Queria que você dissesse o que te levou a isso e comentasse o que mais te impressionou nessa experiência.

Essa mudança é muito recente, está em processo. São Paulo é a minha cidade, eu vivo lá há muito tempo e tenho uma conexão profunda com ela, tanto que a condição para minha mudança é poder voltar pelo menos uma vez ao mês para São Paulo. Em São Paulo eu sei muito bem o que fazer e como fazer, talvez essa mudança seja para me colocar numa posição mais frágil, mais arriscada, me propor um certo desafio diante dessa cidade imensa que também me interessa, que é o Rio. Na verdade, minha mudança para o Rio responde a uma vontade antiga. Para começar, sempre existe aquela visão idílica de viver em uma cidade de praia, com uma paisagem exuberante como a do Rio. Mas ali essa visão não corresponde, há violência por toda parte e não estou falando apenas de criminalidade. O tipo de ocupação da cidade, coisas construídas por cima de outras, numa geografia emaranhada de acidentes: aterros, transferências de terrenos, rochas gigantescas, praias minúsculas espremidas entre grandes morros, mar aberto, mata fechada, cachoeira, bica, favela. Não é nem de longe uma paisagem calma.

Você poderia desenvolver esta relação entre o espaço e seus ocupantes, que parece assumir características únicas tanto em seu trabalho como na cidade do Rio de Janeiro?

O que mais me toca é uma espécie de descontrole entre natureza e cultura que a deixa muito mais enigmática do que as outras cidades. Ali parece que se está sempre na iminência de um desastre natural, ou um acidente humano. Basta ver as favelas subindo nas encostas como líquens. Os puxadinhos das casas crescendo verticalmente, na iminência de um tombo em cadeia. As enormes



Cena de *Barulho de fundo*, projeto de 2006, elaborado com câmeras de vigilância na arquitetura do “Pavilhão da Bienal”, em São Paulo

Scene from Barulho de fundo, a project from 2006, produced using surveillance cameras from the “Biennial Pavilion”, in São Paulo

árvores que crescem num buraco minúsculo de concreto, levando consigo fachadas de casas para cima. Há também a forte presença da história, uma herança colonial evidente que realmente me interessa. No Rio tudo está deflagrado, visível, e há muito o que aprender ali. Essa junção entre continentes distintos (Europa, África e América) está maravilhosamente apresentada, decalcada em todas as esquinas. É um extrato muito claro da condição brasileira. Tudo isso acontecendo sob um calor excessivo. Isso é o que me atrai no Rio. Além disso, é um lugar em que há muito por fazer. Eu gosto de espaços onde as coisas estão por fazer — mesmo que às vezes dê uma certa preguiça, porque não é fácil trabalhar ali.

A noção de absurdo é um tema importante no vocabulário da sua produção, porém de uma maneira colateral. Neste sentido, queria falar sobre o projeto no Parque Lage, que envolveria a fotonovela *Fatos levam a crer que...* Estaria em jogo ali um embate entre a função “original” do lugar e seu uso?

Sim, entre outras coisas ali estaria presente um embate entre o lugar e a função que lhe foi atribuída arbitrariamente, segundo me explicou o então diretor do Parque Lage, Reinaldo Roels. A Cavaleriça recebeu esse nome, mas sua estrutura física não condiz

com essa função. Eu queria promover o encontro entre as duas coisas, fazer com que caminhassem em direção uma à outra: cavalos e cavalaria, por isso parte do telhado estaria distribuído pelo jardim, suspenso entre as árvores. E que os cavalos viessem do jockey, que é ali muito perto, em direção ao Parque Lage. Mas eu também estava lidando com outras narrativas: a simulação do arbusto tomando forma de carro, o deslocamento da árvore atravessando a rua, a migração do telhado para o meio do jardim, como um conjunto de fatores ficcionais que “levariam a crer” que algo extraordinário estaria acontecendo. Os episódios reunidos em formato de fotonovela.

Na fotonovela, em um dado momento tem início a degeneração, que se manifesta justamente em situações de absurdo ligadas à natureza. No que remete ao gênero do realismo fantástico, na literatura (podemos lembrar aqui o célebre romance *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga) e no cinema (por exemplo, *Os pássaros*, de Hitchcock).

Essa situação de degeneração de fato opera em muitos dos meus trabalhos. Há anos eu tinha um projeto de implantar um buraco seco na Lagoa da Pampulha. Além do interesse em encontrar essa situação isolada em meio àquela superfície abundante de água, numa espécie de anti-ilha, significava, entre outras coisas, a antecipação do ressecamento a que aquela lagoa estaria destinada, como acontece com qualquer outra lagoa. Porém, neste caso em particular da fotonovela, tratava-se de criar uma situação para uma cidade em que natureza e cultura disputam espaço em igual condição, e me parecia lógico que algo de um reino (animal, vegetal, mineral) passasse a se comportar como de outro, e assim por diante. Além disso, é uma cidade baseada num contexto televisivo muito forte, que a faz aparecer sob um caráter ficcional: numa sala de exposições de derivação fantasiosa, localizada num palacete cuja construção foi impulsionada pela paixão de um conde por uma cantora de ópera, numa cidade que funciona como personagem central na maioria das telenovelas. Eu estava muito interessada em penetrar nessa cadeia de narrativas superpostas que pareciam na verdade não levar a conclusão alguma, tal como nas cenas conclusivas de cada capítulo de novela, onde as próximas são anunciadas em fragmentos para despertar a curiosidade do público sobre o desenvolvimento futuro da trama.

No Rio você idealizou ainda um projeto para a SAARA [região de comércio popular, similar à rua 25 de Março em São Paulo], o qual não chegou a ser realizado.

Eu imaginei a princípio uma seqüência de portas que se abririam a partir da porta de entrada da galeria, atravessando as inúmeras paredes existentes até o outro lado do quarteirão. Tratava-se de uma vontade de abrir passagem através de toda a área construída desde a porta de entrada da galeria até a porta de entrada da casa da rua de trás. Era um gesto similar, mas inverso, de recapitular o interior daquelas casas, que haviam sido divididas em inúmeras salas e salas menores, chegando algumas delas a perder o acesso direto à rua, sendo acessíveis apenas através de outras casas. Planejava romper parede após parede instalando portas através das diversas camadas acrescentadas no conjunto edificado daquele quarteirão ao longo do tempo, alinhando os inúmeros “órgãos” desconectados daquele imenso corpo arquitetônico, abrindo uma via interna de acesso ao frescor da rua. Mas esse era apenas um ponto de partida que resultou no trabalho de fato realizado, em que foram abertas algumas paredes da galeria para a casa vizinha. Essa experiência acabou tendo desdobramentos na mostra seguinte, *Atlas*, em São Paulo. Os projetos começam vagos e ganham forma conforme vão se desenvolvendo, agregam elementos e significados, às vezes viram outro projeto.

Quando você me contou sobre suas idéias para a SAARA, pensei nas possíveis diferenças entre uma operação de negociação no campo da instituição, de um lado (como no caso da 27ª Bienal), e no campo do privado e doméstico, de outro. Gostaria que você comentasse como lida com uma e outra situação.

Eu não vejo muita diferença na abordagem, ou no mínimo não quero tratar de forma diferente uma coisa e outra. Nós ainda estamos aprendendo o que é lidar com o privado e o público, e talvez de fato isso não exista tal como está definido. Tudo o que existe são visões subjetivas, embora se deseje uma visão justa, uniforme e abrangente. Que consigamos todos definir um objeto comum é nosso ponto de comunicação, mas que o multipliquemos em pontos de vista e significados é o que precisamos fazer, necessariamente, para viver. Selecionar para recombinar, ou embaralhar.

Eu na verdade proponho de forma igual. Mas eu gosto mais de propor no âmbito privado, simplesmente porque eu gosto de lidar com gente que não tem nada a ver com arte e a resposta é mais direta. Às vezes é inclusive mais simples, porque as pessoas são dadas a

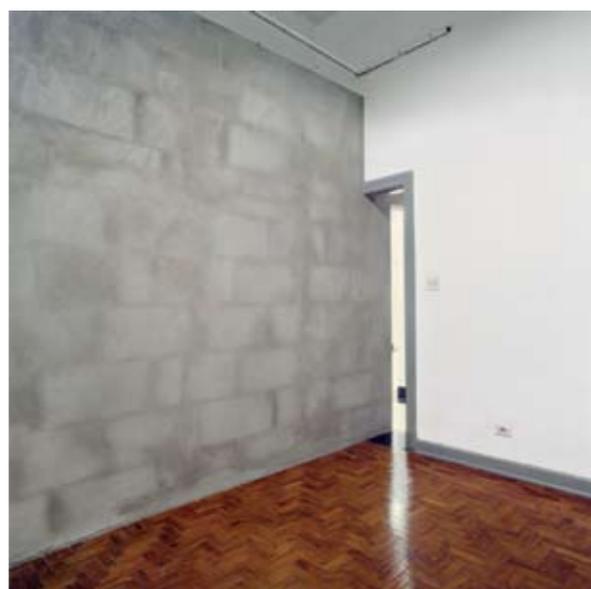
uma aventura mais do que se imagina. É um jeito de alcançar a vida normal, fora dos holofotes das artes, já acostumados a algum tipo de espetáculo, que acabam por neutralizar qualquer ação. Minha abordagem é pessoal, não adianta deixar um projeto cair no buraco sem fundo da burocracia e esperar que ele o cuspa de volta.

O difícil é fazer entender de uma maneira geral que o modo como vivemos e estamos distribuídos no espaço está baseado em convenções que não podem ser dadas como fixas. O mundo tal como está montado é uma espécie de teatro que não deve ser levado tão a sério. Arte deve proporcionar uma experiência. Mas se isso já acontece dentro de uma categoria no âmbito institucional, se está incorporado a um sistema de representação que o neutraliza, está na hora de fazermos outra coisa. Vamos ter que mudar as cadeiras de lugar. Nossa condição existencial é efêmera. É preciso dar a ver com transparência, esvaziar o valor das coisas e, ainda que soe banal, tentar conseguir alguma transformação. Passamos anos construindo uma imagem. Poderíamos começar a considerar a possibilidade de sair dessa imagem para ser outra coisa, ou no mínimo entender a sua condição provisória.

Mas, respondendo diretamente a sua pergunta: a negociação no campo institucional pode ser muito complicada, porque em geral não lidamos apenas com curadores interessados em realizar

Com sua pesquisa em Barrento (à esq.) e *Comum de dois*, a artista elabora um intenso comentário sobre as relações entre o homem, a arquitetura e o ambiente

With her research in Barrento (left) and Comum de dois, the artist delivers some intense commentary on the relations between man, architecture, and the surroundings



um projeto. As instituições estão subordinadas a programas específicos, questões orçamentárias, normas de segurança restritivas e proteção patrimonial que podem inviabilizar um projeto. Já que estamos falando de entraves, vale citar o caso da Bienal de São Paulo. O prédio é tombado, o que é positivo, exceto pelo engessamento que provoca no seu funcionamento, não admitindo nem mesmo alterações superficiais e reversíveis de qualquer natureza, como a incorporação, por exemplo, das comentadas escadas de incêndio. E, no caso das galerias, há em geral um grande apego à auto-imagem ou a uma arquitetura muitas vezes conseguida à custa de reformas caríssimas que fazem com que a maioria das intervenções sejam desencorajadas. Afinal de contas, arquitetura é feita para durar. Mas há muitas formas de trabalhar, intervenções maiores e menores do ponto de vista material, que conseguem alcançar diferentes intensidades independentemente da sua escala física.

Eu apresentei cinco projetos distintos e não consegui realizar uma intervenção no edifício da Bienal, mas consegui fazer algo sem maiores dificuldades na calçada de uma rua da Barra Funda, em São Paulo. Após meses de tentativas frustradas na Bienal e Parque do Ibirapuera, em dezoito dias eu consegui não só a aprovação da vizinhança local, como da Prefeitura, para realizar o projeto, e ainda da Eletropaulo, que inclusive nos apoiou cedendo postes, cabos e lâmpadas, assim como mão-de-obra para a instalação, tornando o projeto viável dentro de um orçamento limitado. Isso mostra como o mundo da arte pode ser mais complicado do que o mundo normal. Mesmo com toda a burocracia implicada numa instalação em área pública, exigindo autorizações em muitas instâncias, o projeto pôde ser implantado num período exíguo de tempo.

Já a negociação com a vizinhança do SAARA foi muito interessante, porque uma coisa resultou em outra naturalmente. O primeiro projeto teve muitos motivos para não ser realizado: além das autorizações de todos os proprietários das casas envolvidas na intervenção, havia a confusão das portas que atravessariam áreas privadas, os desafetos entre vizinhos, a dificuldade de comunicação entre imigrantes que ainda não falavam português, etc. E o dado mais relevante era o alto custo envolvido na abertura de portas em tantas paredes, dada a fragilidade estrutural daquelas casas antigas, que teriam que ser reforçadas, e assim por diante. Mas este primeiro diálogo serviu como preparação para o trabalho que de fato foi realizado. Acredito que todo trabalho deva começar revolvendo uma



O trabalho artístico e aquilo que ele irradia, as correntes energéticas que percorrem o ambiente em *Atlas*, de Renata Lucas

Artistic work is what radiates from it, the energy currents that pervade the environment in Renata Lucas' Atlas

área virtualmente maior do que ele venha a ocupar, algo que prepara o terreno para sua realização. Tudo isso informa o projeto, vai lhe dando consistência.

Por trás de tudo que existe, há uma cadeia de relações enorme que faz com que aquilo possa vir a ser. É como o lixo que misteriosamente desaparece das nossas calçadas todas as manhãs. Como a luz que milagrosamente se acende quando apertamos o botão. Um trabalho de arte, como todas as outras coisas, atinge uma área bem maior do que está em volta dele, além daquilo que é imediatamente visível. As correntes energéticas de eletricidade percorrem o espaço à nossa volta sem nos darmos conta. Isso faz parte da poética funcional do mundo, o modo como as coisas correm através de nós, carregadas de informação, vontades ascendentes e descendentes, implicando a tudo e a todos, voluntária ou involuntariamente.

Fernando Oliva é curador e professor. Coordena o Núcleo de Projetos do Museu da Imagem e do Som de São Paulo e dá aulas na Faculdade de Artes Plásticas da FAAP. Entre seus trabalhos recentes estão *I/Legítimo: Dentro e Fora do Circuito (MIS-SP, 2008)*, *COVER = Reencenação + Repetição (MAM-SP, 2008)*; *Comunismo da Forma (Galeria Vermelho, 2007)* e *À La Chinoise + The Site Specific (Microwave Festival de Hong Kong, 2007)*.

Prime-time Soap

For Renata Lucas, “the hard part is to foster the understanding that we live in space in accordance with conventions that cannot be taken as fixed”

Fernando Oliva

The quality of negotiation that Renata Lucas pursues manifests itself in various instances: material and physical, social and cultural, public and private, subjective and domestic. Each of her actions starts long before the official dates printed on the catalogues, because, for Lucas, one of the fundamentals of the work is its collision with the environment in which it will occur: more than just strategic, this moment is a founding part of the work and determines its presence in the world. That was the case with *Barravento* (2001), *Comum de dois* and *Mau gênio* (2002), *Cruzamento* (2003), *Febre* (2004), *Gentileza* (2005), and *Atlas* (2006). The closer we get to the conjunct of her career so far, the more apparent becomes the artist’s capacity to understand the intimate nature of a place, only to propose its risky and destabilising reconfiguration.

Accidents can happen along the way—especially when it comes to negotiating terms—and the work sometimes does not come to fruition. Lucas, however, is no victim of the easy pitfall that girds the concept of “Utopian notions” in contemporary art, so she is not keen on the prospect of discussing “nonconcretised projects”. In her grammar, all of the phases of the process that lead to the materialisation of a work are constituents of it, are part of its form, and must be incorporated as such. “Everyone, all artists have loads of ideas. But for me, the work is something that actually came off”.

Nevertheless, there is one unexecuted work that calls particular attention, not only because of Lucas’ customary precision in questioning the deep-rooted qualities of a given social space, but because of the sophisticated and

unexpected relations that she established with the locale from the angle of the pop and the popular in Brazilian mass culture.

The project originated around Lage Park, an area of Rio de Janeiro that was urbanised in the late 19th century. At the beginning of the 20th, Henrique Lage, the owner at the time, undertook the construction of a small palace in 522 hectares of woodland as a gift for his beloved, the Italian lyrical singer Gabriela Bezanoni. The building, located inside the Botanical Gardens, was decorated with tiles, paving stones, and marble from Italy, and was completed in 1922. The site, which served as the location for Glauber Rocha’s 1960s political drama *Terra em transe* [*Anguished Land*], is today the premises of the Rio de Janeiro Visual Arts School.

In 2005 the institution proposed an interchange with the Maria Antonia University Centre in São Paulo, and Renata Lucas was one of the São Paulo artists chosen for the project. So she decided to move to Rio for a time in order to familiarise herself with the city and its feel. Right from her arrival there one particular architectonic element stood out as a conceptual base for Lucas’ project, the Lage Park Stables, whose strange designation is yet another mystery in the social history of Rio de Janeiro. Today, the space houses a public gallery and it seems highly unlikely that it ever functioned as a range of stables. Firstly, it is located in a privileged area of the park, near the main entrance, rather than tucked away in the background, as would have been more appropriate architectonically. Secondly, the flight of steps leading up to the front door would have made access very difficult for horses.

Lastly, the design of the doorways and lateral walls would have left no room to manoeuvre animals of that size.

The idea for the Lage-Mariantonia interchange did not concretise in full (due to a misunderstanding, the São Paulo artists did not have a return exhibition in Rio), though it did serve as the prototype for a photonovel entitled *Fatos levam a crer que...* [*Facts would suggest that...*], intended to discuss notions of evidence and verisimilitude. In this photonovel, Lucas planned to produce a photographic situation related to this phenomenon. “Something comical, in which a tree decides to give up its immobile condition and shuffles off into the street, a bit bewildered.” Another crucial aspect of the story was to be the replication of the Stable building roof here and there among the immense trees of the garden. “This intervention was supposed to involve building new fragments of roofing in various other parts of the garden, stuck in among the branches, with the same kind of tiles as on the Stables. These flashes of displaced roof would be nestled in the foliage, as if held up by the trees.”

The climax of the photonovel would see a group of horses from the nearby Jockey Club arrive for an outing in the Park, “drawn by the semantic force of the stables, and therefore realising its destiny”. In Lucas’ original project, the animals would only feature briefly, during the opening of the exhibition, and their presence would have a certain performatic feel.

What we have here is a narrative that takes its premise from the national bourgeois *feuilleton* (a man’s love for an opera diva and an extravagant proof of passion) but ends up in the realm of the absurd and unreal. In the context of the artist’s oeuvre, in which the idea of coherence takes on an ethical meaning, this irruption of the fantastical has a lot to do with a disconnection between function and use, between the original vocation of a space and the use to which it was later put by man.

Some years before this idea, she was already keenly aware of a highly characteristic aspect of life and representation in Rio de Janeiro: the TV soap opera. This element was already

manifested in an earlier project (*Cruzamento*, 2003, in which Lucas repaved an area outside the Castelinho do Flamengo with plywood boards) in the form of an apparition—a man dressed in a white suit, briefcase in hand, is seen crossing this junction, stirring up a powerful image from the artist’s childhood, as perhaps for many of her generation, namely the closing scene of the 1975 television soap opera *Pecado capital*, a suburban tragedy that ends with the antihero, the taxi driver Carlão (played by Francisco Cuoco), fleeing across a subway construction site with a briefcase full of money, until he is finally shot in the back by his pursuers. The briefcase bursts open and bank notes flutter off across the city to the sound of Paulinho da Viola’s “dinheiro na mão é vendaval” [money in the hand is a windstorm]. The next day’s newspaper announces both Carlão’s death and the marriage of his lover Lucinha (Betty Faria) to another man.

Lucas explains that her relationship with Rio is mediated by what she calls subjective image-experiences: “The city-character, stamping icons on Brazilian life that end up confusing the city with a set, and life with a storyline”. In *Fatos levam a crer que...*, the artist is not only interested in the myths surrounding the Stables, but especially the use that Rio de Janeiro makes of the place, a symbolic action on behalf of the city’s culture, and so also that of Brazil. Neither the environment of the metropolis nor the universe of Renata Lucas is any stranger to ambiguity between the real and the fictional, a certain rupture between the realistic and the improbable, in collisions always mediated by the omnipresence of space and its multiple projections in image form.

I’d like to begin by talking about your move from São Paulo to Rio de Janeiro. Could you speak about how this came about and what you found most striking about the experience?

This move is very recent, it’s still in course. São Paulo is my city, I’ve lived there for a long time and I have a deep connection with it, so much so that a condition of the move was that I would be

able to return to São Paulo at least once a month. In São Paulo, I know what to do and how to do it, so perhaps this move put me in a more fragile position, more exposed, to pose myself a certain challenge before another huge city that interests me—namely Rio. In fact, my move to Rio realises an old wish. To start with, you’ve always got that idyllic notion of living in a city with a beachfront, with the kind of exuberant scenery Rio’s got. But that notion doesn’t correspond to the actual place, where there is violence all over, and I don’t just mean from crime. The way the city occupies the land, with one thing built on top of another, a geography entangled by accidents: landfills, land shifts, giant boulders, tiny beaches squashed between huge outcrops, open sea, thick forest, waterfalls, gutters, shantytowns. It’s a far from peaceful landscape.

Could you elaborate a little on that relation between the space and its occupants, which seems to assume unique characteristics both in your work and in the city of Rio de Janeiro?

What strikes me most is that there seems to be something out of control between nature and culture, and this makes it much more enigmatic than other cities. The place seems to be always on the verge of some natural disaster, or human accident. You just have to look at the shantytowns creeping up the hillsides like lichens; the tangle of improvised power lines to and from houses that keep piling up vertically, as if they could topple like dominoes any minute. Or those huge trees growing out of some tiny hole in the concrete, dragging the housefronts with them. Then you have the strong presence of history, the visible colonial heritage, which really interests me. In Rio, everything is out in the open, visible, and there’s a lot to learn there. The intersection between different continents (Europe, Africa, and America) is marvelously represented, imprinted on every corner. It’s a very clear extract of the Brazilian condition. And it’s all going on in this oppressive heat. That’s what attracts me about Rio. Besides the fact that there is so much to do there; I like places where there’s a lot to do—even if you feel a little lazy at times, because it’s not an easy place to work in.

The notion of the absurd is an important theme in the vocabulary of your work, albeit in a collateral way. In this sense, I’d like to talk about the Lage Park project, which was to include the photonovel *Fatos levam a crer que...* Does it hinge upon a clash between the “original” function of the place and its use?

Yes, among other things, there is a clash between the place and the function arbitrarily imposed on it, as the Lage Park director, Reinaldo Roels, explained to me. The Stable was given this name, but its physical structure was not suited to the function. I want to engineer an encounter between these two things, make them edge closer to each other: horses and stables, and that’s why part of the roof would be scattered about the garden, suspended among the trees, while the horses would come from the jockey club close by, heading in direction of the park. But I was dealing with other narratives too: the simulation of a shrub assuming the shape of a car; the uprooted tree crossing the street; the migration of the roof out into the middle of the garden, a whole set of fictional factors that “suggest” that something extraordinary is happening. All these episodes gathered together in photonovel format.

In the photonovel, there comes a certain moment in which degeneration begins, made manifest in absurd situations connected with nature. It seems redolent of the genre of magical realism in literature (one thinks of the famous novel *The Three Trials of Manirema*, by José J. Veiga) and cinema (like Hitchcock’s *The Birds*).

In fact this degeneration operates in a lot of my work. For years now I’ve had a project to open a dry hole in Pampulha Lake. In addition to the interest in seeing that isolated situation in the middle of such an abundant water surface, a kind of anti-island, there was also, among other things, a sense of foreshadowing the drying up to which that lake, like all lakes, is ultimately destined. However, in this particular case of the photonovel, it was an attempt to create a situation for a city in which nature and culture vie for space on equal terms, and

where it seemed only logical that things from one kingdom (animal, vegetal, mineral) should start to behave like things from another, and vice versa. Beyond that, it's a city with a very close link to television, which lends it a fictional kind of air: an exhibition hall of such fantastical derivation, in a palace whose construction was driven by a Count's passion for an opera singer, in a city that plays a starring role in the majority of TV soaps. I was very interested in breaking into this chain of superposed narratives, which seemed not to lead to any particular conclusion, just like the closing scenes of a soap-opera episode, where the 'next ons' come up in fragments to hold the public's curiosity about how the story will unfold.

In Rio you also created a project for SAARA [a popular commercial region], which ended up not happening.

In principle, I had imagined a sequence of doors starting from the gallery entrance that would be opened in the various walls right down to the other end of the block. It was a desire to open a passageway through the entire constructed area, from the entrance to the gallery to the front door of the house on the street out back. It was a similar but inverse gesture of recapitulating the interior of those houses that had been divided into countless smaller houses and rooms, until some of them had even lost all direct access onto the street, being accessible only through other houses. I planned to break wall after wall and install doors in all those layers that had been added to the constructed conjunct of that block over time, drawing a connecting thread through all the various "organs" of that huge architectonic body that had been cut off from each other, opening a thruway to the fresh air of the street. But this was only the starting point for the work that was actually made, in which a few doors were opened through the gallery and onto a neighbouring house. This experiment ended up reverberating in the next exhibition, *Atlas*, in São Paulo. The projects start out vague and take shape as things progress, aggregating new elements and meanings, sometimes even becoming another project entirely.

When you told me about your ideas for SAARA, I thought about the possible differences between the operation of negotiating with institutions (as in the case of the 27th Bienal de São Paulo), on the one hand, and on the private or domestic front, on the other. I'd like you to comment on what it's like dealing with one situation and the other.

I don't see much difference in approach, or at least I don't want to handle one differently to the other. We're still learning what it means to deal with the private and the public, and perhaps this doesn't really exist as it's defined. It all comes down to subjective visions, although one hopes for something fair, uniform, and encompassing. The point of communication is that we all manage to define a common objective, but in order to live we necessarily have to multiply that in points of view and meanings; select in order to recombine, or shuffle about.

I always propose projects the same way. But I prefer making proposals in the private sphere, simply because I like dealing with people who have nothing whatsoever to do with art and because their answers are more direct. It's sometimes even simpler, because people are more up for an adventure than you might think. It's a way of reaching normal life, away from the spotlights of the arts, already accustomed to some form of spectacle, and which end up neutralising virtually any action. My approach is personal, there's no point in consigning a project to a bureaucratic abyss in the hope that it might spit it back out again.

The hard part is to foster the understanding in a general sense that we live and are dispersed in space in accordance with conventions that cannot be taken as fixed. The world as it is assembled is a kind of theatre and it shouldn't be taken so seriously. Art should proffer an experience. But if this occurs inside a category in the institutional sphere, and if it's incorporated into a system of representation that neutralises it, then it's time to do something else. We'll have to move the chairs around. Our condition is existential and ephemeral. We have to hold things up to be seen with transparency, drain things of their value, and, even if it sounds banal,

try to work some kind of transformation. We spend years building an image. We might want to think about stepping outside that image to become something else, or at least understand its provisional condition.

But to answer your question directly: negotiating in the institutional field can be very complicated, because it usually doesn't just involve curators interested in conducting a project. Institutions have specific programmes, budgetary concerns, restrictive norms for safety, and patrimonial protection that can render a project unviable. On the subject of impasses, the case of the Bienal de São Paulo is worth mentioning. The building is under heritage protection, which is positive, except for the straightjacket it puts on its functioning, which prohibits alterations of any kind, no matter how superficial or reversible, such as the installation of the much-discussed fire-escape staircase, for example. In the case of galleries, there's generally a keen sense of self-image or a particular architecture, often obtained through costly renovation, which makes the majority of interventions something to be discouraged. After all, architecture is made to last. But there are many ways of working, interventions can be bigger or smaller in material terms, attaining different intensities, regardless of physical scale.

I presented five different projects and never managed to do a single intervention in the Biennial building, but I had almost no trouble at all doing something with the footpath on a street in the Barra Funda neighbourhood in São Paulo. After months of frustrated attempts with the Biennial and Ibirapuera Park, in eighteen days I not only got the approval of the locals and authorisation from City Hall, but also from the Electricity Board, which even supported us by providing lampposts, cables, and street lights, as well as manpower for installation, all of which made the project viable on such a tight budget. This shows how the art world can be more complicated than the normal world. Even with all the bureaucracy that goes into an installation in public space, requiring authorisation from various organs, the project could still go ahead in a short space of time.

The negotiations with the neighbourhood around SAARA were very interesting, because one thing led to another naturally. There were various reasons why the first project would never materialise: besides needing the authorisation of each household involved in the intervention, there was also the confusion surrounding the doors, which would open private areas, bad blood between neighbours, difficulties of communication among immigrants who didn't speak Portuguese yet, etc. The most relevant factor was the high cost of inserting doors in so many walls, given the structural fragility of such old houses, which would need to be shored up, and so on. But the initial dialogue laid the groundwork for the project that was actually done. I believe that all works should start out encompassing a bigger area than it will actually fill in the end, something that prepares the ground for its implementation. All of this informs the project, gives it consistency.

Behind everything that exists there lies a vast chain of relations that made it happen. It's like the garbage bags that mysteriously vanish from our sidewalks every morning. Like the light that miraculously comes on when we flick a switch. A work of art, like everything else, affects a much wider area than its immediate surroundings, beyond the immediately visible. The flow of electric energy crisscrosses the space around us without our even noticing. This is part of the functional poetic of the world, the way things are channelled through us, charged with information, with waxing and waning drives, with implications for all and sundry, voluntarily or involuntarily.

Fernando Oliva is a curator and lecturer. He coordinates the Projects Nucleus of the São Paulo Museum of Image and Sound and teaches at the Visual Arts School, FAAP. His most recent works include *I/Legítimo: Dentro e Fora do Circuito (MIS-SP, 2008)* [I/Legitimate: Inside and Outside of the Circuit], *COVER = Reencenação + Repetição (MAM-SP, 2008)* [COVER = Re-enactment + Repetition]; *Comunismo da Forma (Galeria Vermelho, 2007)* [Communism of Form], and *À La Chinoise + The Site Specific (Microwave Festival of Hong Kong, 2007)*.



O coletivo Chto Delat leva para as ruas de São Petersburgo a ação *Angry Sandwich People*, com versos de um poema de Bertolt Brecht
The collective Chto Delat takes Angry Sandwich People to the streets of St. Petersburg, using verses from a poem by Bertolt Brecht

Uma conversa
 com os coletivos
 Chto Delat e
 Oda Projesi,
 que promovem
 ações em nome da
 micro e da macro
 política

Illegal como
 Godard

Silas Martí

Foi a tristeza política que levou trinta pessoas, entre elas filósofos, artistas, escritores, atores e críticos, a tomar um trem rumo à periferia de São Petersburgo há cinco anos para fundar um novo centro da cidade. Surgiu desse “gesto público de êxodo” o Chto Delat (Que fazer?), coletivo que aproveitou a primavera de 2003, quando a cidade completou trezentos anos, para denunciar o que chamam de morte do pensamento político em território russo, dominado por Vladimir Putin e seu neoczarismo liberal. O Chto Delat é uma experiência política e artística em uma nação que se mantém ainda misteriosa ao Ocidente desde o fim do Império Soviético, um acontecimento que provocou o grande trauma no imaginário comunista do século 20. Liderado por artistas e filósofos como Dmitry Vilensky, Nikolai Oleinikov, Tsaplya, Gluklya e Kirill Shuvalov, o grupo publica há cinco anos um jornal em russo e inglês voltado a reflexões políticas, teóricas e artísticas, sua mistura de elementos que tenta dar força ao receituário de ações. Além do jornal, conduzem projetos artísticos e performances públicas, como a que deu origem ao grupo, e *Angry Sandwich People*, que, em 2005, levou às ruas a dramatização de um poema de Bertolt Brecht.

As respostas às perguntas a seguir foram elaboradas pelo filósofo Dmitry Vilensky, em nome dos integrantes do Chto Delat.

É possível haver autoria num coletivo desse tipo? Ou a própria idéia de coletivo anula a assinatura do artista ou, neste caso, ativista?

É impossível desenvolver sabedoria crítica sozinho. É um assunto coletivo, até porque sabedoria crítica precisa ter uma qualidade fundamental: precisa apelar para a verdade. E isso já é uma questão política e, claro, ligada a formas coletivas para encontrar e ocupar uma posição no espaço público. Sem entrar numa discussão mais detalhada sobre qual é essa verdade, e sobre onde vemos as possibilidades de sua articulação, precisamos admitir que só um coletivo, ainda que pequeno, tem o direito reconhecido — e isso é o que o torna perigoso — para se levantar e dizer: “O que está acontecendo aqui é tudo mentira!” Mesmo que seja uma minoria, um coletivo ainda tem o direito de exigir mudança, tanto no nível da interpretação quanto no da ação.

Um dos principais trabalhos do Chto Delat é o jornal que vocês publicam. Do que se trata? A idéia é misturar arte e jornalismo? É um comentário sobre a postura da imprensa diante dos conflitos sociais?

O jornal é dedicado à relação entre arte e política no contexto pós-soviético. Para nós ainda é muito importante seguir o plano básico marxista, que mostra como a cultura se relaciona a condições de produção e como as condições de produção de cultura dependem de relações cotidianas de política e de poder. Os melhores exemplos disso na arte são representados, para nós, por figuras como Bertolt Brecht e Jean-Luc Godard, que são os nossos maiores inspiradores. Desde o início, o grupo organiza discussões, seminários, exposições de filmes, encontros públicos, um curso noturno de política, e tem participado intensamente de eventos como fóruns sociais e exposições na Rússia e no exterior.

Mas qual a relevância artística desse jornal?

Não é algo importante apenas para teóricos. O jornal é importante também para os artistas visuais, porque os permite trabalhar diretamente com a produção de conhecimento. Outra tarefa nossa é ver até que ponto a imprensa que toca questões de política, filosofia e estética consegue ser independente e sobreviver.

O que é ser independente nesse contexto?

Acho que minha resposta é meio polêmica. Primeiro, independência implica perguntar até que ponto se é independente, para aceitar radicalizar condições precárias de trabalho; falaria até na idéia de pobreza radical. Ser conscientemente pobre significa evitar se envolver em estratégias midiáticas cada vez maiores. Isso precisa ser uma decisão consciente, a de não aceitar as regras básicas do mercado e dos patrocinadores, mas quebrar essas regras para estabelecer outro modo de produção. Seria uma subversão midiática, uma forma de anarquismo tático para seguir uma meta marxista.

Como funciona essa estrutura alternativa?

Temos as seguintes regras: não publicar nenhum anúncio publicitário; não selar parcerias permanentes com instituições e autoridades; fazer o maior número de coisas de forma ilegal; manter nossa temporalidade interna. Essas não são recomendações abstratas. Tenho certeza de que condicionam o conteúdo da publicação. Os jornais refletem a heterogeneidade do nosso grupo. Para os membros do coletivo, os encontros interdisciplinares não servem para a articulação de posições pessoais, tampouco são exercícios acadêmicos, mas uma forma não-linear de encontro que exige importantes mudanças nas relações de produção.

Qual seria o objetivo artístico do trabalho? Que reação isso provoca senão uma idolatria desse passado coletivo?

A meta do nosso projeto é aplicar essa imagem carregada de leituras simbólicas de sua época à situação contemporânea. Convidamos o espectador a voltar à composição desse quadro e sugerir uma nova versão de seu processo de criação. Queríamos mostrar o que pode ter precedido esse momento, em que os trabalhadores assumiram uma pose que os tornou símbolo de potencial e esperança. Nossa meta é construir uma situação em que as pessoas hoje tentem se tornar “ideais”, esticando-se em função dessa imagem.

Mas o discurso revolucionário da esquerda hoje se esgota. Esse esvaziamento retórico também não muda o ativismo que se pratica?

Nosso projeto é uma espécie de resposta a essa mudança histórica e seria impossível sem uma conexão com uma nova subjetividade de protesto emergente, novas esquerdas antitotalitárias e não-dogmáticas. É verdade que um novo tipo de subjetividade política precisa surgir sob as condições do capitalismo globalizado, pós-fordista. Nem o retorno ao marxismo clássico — com trabalhadores mobilizados, um movimento predominantemente masculino e proletário —, nem o refúgio filosófico numa imanência das tecnologias parecem soluções plausíveis.

E, diante desse quadro, o que fazer?

Acho que neste momento devemos ser realistas e tentar reavivar antigos modos de dissidência e não-conformismo locais, misturando-os a novas estruturas de redes internacionais de êxodo e negação. Também temos de lembrar nossa tradição histórica, especialmente num momento em que somos reconduzidos às primeiras células políticas do início do período capitalista na Rússia. O autodidatismo político teve um poder extraordinário na história da Rússia.

É seguir a cartilha do livro *Chto Delat, de Chernyshevsky*?

Isso é um manual de auto-organização sustentável. Muitas vezes de caráter criminoso, em oposição a instituições oficiais de poder, sua leitura em círculos confidenciais conseguiu levar a fenômenos surpreendentes no pensamento e na cultura da Rússia. Apesar da posição marginal, esses autodidatas fizeram uma contribuição valiosa à vitória temporária contra estruturas repressivas monstruosas. A experiência deles ainda nos inspira hoje, e por isso buscamos formas para nos educar. Devemos pensar em novos modelos de auto-educação que cultivassem instintos políticos e provocassem uma atividade democrática nas esferas de trabalho e política.

A fusão com a arte não seria uma maneira de dar esse novo fôlego ao ativismo?

Tentamos implementar a arte em iniciativas coletivas, o que chamamos de “soviets artísticos”, numa referência histórica ao sistema político dos “soviets”, que conhecemos da época de duas revoluções. Esse tipo de organização é um modelo muito desafiador porque abraça de forma não-dialética dois tipos opostos de poder, o poder constituído, que administra a vida, e o poder potencial, que pode inventar novas formas de vida. Tentamos então traduzir o conceito de política soviética para o campo da cultura. O “soviete artístico” toma a função de um contrapoder que planeja, localiza e executa projetos culturais coletivamente, de seus estágios iniciais em diante. Estamos particularmente interessados em atualizar o potencial do passado soviético que foi reprimido ao longo da história russa.

Como se dá essa atualização do modelo soviético na arte?

Tentamos achar novos espaços para a atividade política e construir pontes entre eles a partir de iniciativas semelhantes no mundo todo. A arte parece ser um campo em que pode se dar essa batalha, em que a política pode acontecer, embora sempre esbarre na discussão sobre o que é arte e o que não é.

Qual seria um exemplo bem-sucedido dessa fusão? O que de fato é arte?

A performance *Angry Sandwich People or In Praise of Dialectics* surgiu de uma discussão interna do grupo sobre como seria possível fazer um *statement* artístico em homenagem ao centenário da Revolução Russa de 1905. Tentamos imaginar um protesto na forma de um acontecimento teatral no espaço urbano. Essa ação foi realizada com a colaboração de dois outros grupos de ativistas locais e um grupo infantil de teatro. Esses ativistas têm muita experiência em política de rua: participaram de demonstrações, piquetes e distribuíram panfletos. Mantiveram então uma estética própria. Juntos, definimos o objetivo do trabalho. Queríamos visualizar um dos poemas mais marcantes de Bertolt Brecht. O lugar dessa visualização seria a praça Stachek, de onde os trabalhadores em greve marcharam rumo ao Palácio de Inverno em 1905. Decidimos trazer o poema de Brecht, verso por verso, a esse espaço urbano, carregado por homens-cartaz engajados.



“Não é possível brincar de engajamento”

Uma interação entre vizinhos promovida pelo Oda Projesi em Galata, Istambul, em setembro de 2002

Interaction among neighbours promoted by Oda Projesi in Galata, Istanbul, in September 2002

O Oda Projesi está hoje em lugar algum. Seu website está em colapso, excederam a capacidade de seu servidor, e o coletivo turco teve ainda que deixar sua sede, quando a especulação imobiliária também forçou as artistas Özge Açikkol, Günes Savas e Seçil Yersel a deixar o que foi a sede do grupo desde 2000 — um apartamento de 45 metros quadrados no distrito de Galata, bairro central de Istambul. Ficou sem espaço físico e virtual um coletivo cujo nome significa “projeto de sala”. Apesar da ironia, o despejo deu novo fôlego ao grupo de garotas que se juntaram num esforço artístico já acusado de ser mera assistência social — rótulo que

rejeitam alegando não haver tradução para o conceito em turco. As três vieram da classe média urbana de Istambul e cresceram no otimismo dos anos 1970, antes do choque do golpe de Estado que abriu a década seguinte e calou os artistas do país com ações de despolitização e uma caça aberta a “atividades suspeitas”. Quando Özge Açikkol esvaziou seu quarto e convidou os vizinhos para uma reunião informal, para discutir a vida da cidade, começou o Oda Projesi. Sem medo de tomar distância do chamado circuito artístico e da perversão que viam ali, as artistas tiveram como objetivo restabelecer relações sociais e criar possibilidades para a criação artística a partir do dia-a-dia. Por isso já construíram bibliotecas comunitárias e promoveram até piqueniques. No meio tempo, também participaram de Bienais como as de Veneza (2003) e de Istambul (2002).

Uma extensa troca de correspondências deu origem à seguinte conversa. As respostas foram elaboradas a três mãos pelas artistas do Oda Projesi.

A especulação imobiliária as fez sair do apartamento em Galata. Já encontraram uma nova sede?

Tivemos de deixar nosso espaço em 2005. Desde então estamos numa situação de mobilidade, publicamos um livro, fizemos programas de rádio. Recentemente, por acaso, nos mudamos para uma fundação que abriga bailarinos e temos uma sede temporária ali. Também começamos a tentar possíveis colaborações com eles. Ainda estamos procurando um novo espaço, vimos que era necessário ter um, mesmo que só por razões práticas. Claro que não será como nosso primeiro espaço, porque o que fizemos ali se desenvolveu naturalmente, mas agora temos a sabedoria do “como pode ser”, não queremos só repetir.

Esse tipo de mudança é esperado para um coletivo como o de vocês? Estão sujeitos às mudanças urbanísticas?

Era o momento para nos mudarmos dali, nossos vizinhos também estavam saindo e ainda pensávamos para onde poderíamos ir. Depois de oito anos, vimos quão eficazes esses projetos podem ser para o ambiente que ocupam e decidimos não estar num bairro que sofria um processo de higienização demográfica. Mudar foi uma energia diferente para nós, mas percebemos que o espaço é muito importante, até a imaginação dele nos permite fazer coisas, precisamos dessa dinâmica.

Levam isso em consideração quando fazem projetos em outros lugares?

Em alguns casos, sim. Mas cada projeto tem também conexões com os outros, porque usam ferramentas em comum, não só o espaço como ferramenta, mas atividades como cozinhar, costurar, jogos, conversas, desenhar.

Não há então uma ligação tão forte com Istambul. Esse projeto pode funcionar em qualquer lugar?

O projeto toma as relações que acontecem em Istambul, nos espaços públicos, como modelo, para que possa ser adaptado a qualquer lugar. Pode apropriar de maneira informal a noção que as pessoas têm do espaço, exportar o conceito de “vizinho”.

Vocês relacionam o aumento no número de coletivos com o aumento no número de feiras de arte e Bienais?

São coisas relacionadas entre si, mas que se desenvolvem separadamente. É claro que o maior número de exposições afeta a produção, mas temos que questionar essa produção: artistas ainda podem ser críticos, radicais? Com relação ao mundo da arte, no nosso caso, bem no começo, não estávamos ligados ao grande mundo da arte, mas um ano depois começamos a fazer projetos para grandes exposições. Em todo caso, nosso espaço continuava sendo o mesmo, o que era um ponto de resistência para nós. Mesmo sem o convite de uma grande exposição, podíamos fazer os projetos que queríamos, com orçamentos mínimos.

Há, no entanto, a tentativa de criar algo concreto no fim? Ou esse esforço não se encaixa com um projeto como o de vocês?

Não, não podemos dizer que tentamos chegar a algum objeto no final. Esse é um projeto processual, tem a ver com encontrar táticas, ferramentas para uma comunicação possível. Varia de projeto para projeto, situação para situação. Estamos nesse projeto há oito anos, o que é um bom tempo. Foi como crescer juntas, então percebemos muita coisa ao mesmo tempo, mas quando vamos para outros lugares, sabemos que não é a mesma coisa. Só usamos as ferramentas que ganhamos ao longo do tempo, com nosso primeiro projeto. Mas em cada trabalho, tentamos deixar uma ferramenta que as pessoas do lugar possam usar.

Mas essa ferramenta pode ser desnecessária, como construir uma biblioteca num lugar onde isso já existia.

A biblioteca em Tensta [Suécia] funcionou só enquanto estávamos lá, tinha um limite de tempo, mas a biblioteca em Riem [Alemanha] ainda está lá, uma caixa virou uma sala inteira cheia de livros na casa de um dos moradores da cidade, passou para as mãos de outra pessoa, já não é mais nosso projeto, o que é bom.

Os projetos então não têm autoria.

A idéia de autoria coletiva está muito visível no modo como as pessoas fazem intervenções públicas que mudam a cara de Istambul, por exemplo. Isso foi algo que nos afetou muito. Desde o início, tomamos a coletividade da cidade como modelo, não foi um grande esforço para nós. Ao mesmo tempo, pensávamos no que os artistas que viviam na cidade pensavam sobre seu entorno, sobre a razão pela qual não havia coletivos de artistas numa cidade com tanta coletividade. A nossa foi uma resposta à pergunta: como fazer arte em Istambul?

Quando participam de grandes mostras, como a Bienal de Veneza, como fazem para evitar um engajamento artificial com a cidade que os recebe? E se a cidade alemã, por exemplo, não precisa de uma biblioteca?

Não se trata de uma necessidade. Quem decide quais são as necessidades? Nunca consideramos um povo ou espaço pelas suas necessidades. Trata-se apenas de descobrir ferramentas para desvelar as dinâmicas de uma pessoa ou de um lugar. Essas ferramentas às vezes são livros, ou o ato de colecionar livros. Que lugares precisam de uma biblioteca e que lugares não precisam é uma questão diferente, algo que não nos perguntamos. Isso porque estamos sempre muito animadas com a idéia de transformar espaços, jogar com eles. É isso que difere nosso projeto de algo assistencial. Não é possível brincar de engajamento.

A matéria da arte coletiva acaba sendo então a vida em si?

Não é só a vida em si, mas achamos importante lembrar ou apontar para o cotidiano. Também não é obrigatório que as soluções venham do dia-a-dia, mas essa rotina acaba servindo de guia. Quando falamos em modos correntes de vida, lembramos a desorganização sem fim do dia-a-dia em Istambul, o viver nessa cidade e experimentar outras. Começamos a ler o espaço pensando no poder do cidadão. Sempre tentamos ligar a prática que temos na cidade com o hábito de ler. São exercícios felizes para nós, tornam o grupo mais dinâmico.

Como se transforma a vida em conteúdo estético?

Não transformamos a vida em conteúdo estético, nunca tentamos. Aliás, quando tentamos, fracassamos. Trocamos prática, informação e idéias entre arte e a vida cotidiana, tentando nos concentrar mais na duração do projeto do que no produto final.

A beleza então não é algo almejado? É necessária para a arte de vocês?

Beleza nos lembra apenas embelezamento, uma palavra que sempre acompanha a higienização. Cada situação tem suas próprias considerações estéticas. Por exemplo, um livro com mais de um autor e mais de uma narrativa. E se o Oda Projesi decidir trabalhar um livro como espaço? É como convidar pessoas ao espaço que ocupamos, pessoas que não se conhecem se encontram, pessoas que vêm de lugares diferentes e falam línguas diferentes tentam achar um terreno em comum. O projeto começou com oito perguntas que fizemos aos vizinhos, perguntas sobre a rotina da cidade, da vizinhança. Quando perguntado, você precisava responder, fazer uma nova pergunta e se apresentar ao grupo. Nós decidíamos quem responderia a nova pergunta. Isso é o que fazemos: facilitar relações. De um apartamento cheio de pessoas que não se conheciam criamos múltiplas narrativas. Terminamos com um livro para a Bienal de Istambul.

Mas se a arte se preocupa com soluções pragmáticas para problemas concretos, o que evita que ela se torne substituto à engenharia, à arquitetura ou à assistência social?

Não há começo nem fim. Uma coisa está na outra; a outra, na outra.

O que fazer para que esse projeto artístico não se confunda com a própria vida da cidade?

Acreditamos que devemos ter a possibilidade de viver em nossa própria cidade, mas somos convidados também a viver fora dessa dinâmica, o que nos dá uma boa distância para fazer o que fazemos, embora tenhamos que nos concentrar na nossa própria base, o que é muito difícil nesta cidade, com estas condições.

O uso de materiais baratos e encontrados ao acaso não resulta numa idéia de caos artificial, ingênuo, que se ordena por meio da arte?

Nosso principal objetivo não é usar materiais baratos e encontrados ao acaso. Mas gosto da idéia de caos cuidadosamente coreografado, ingênuo. Somos muito afetadas pela vida orgânica de Istambul e respeitamos o que está acontecendo na cidade para entendê-la e



trabalhar dentro dela. Para nós, portanto, importa quem é nosso vizinho, sempre foi uma preocupação. Nesse caso, com o material que usamos, pensamos que podemos trabalhar com o mínimo e nos limitar ao que temos. Esse é também o padrão de vida comum nesta cidade, é o que sabemos e o que fazemos.

Como reagem à crítica de que o que fazem é arte de assistência social?

Já fomos criticadas por produzir “trabalho social”, “projetos relacionais baseados na comunidade”, coisas que nem têm tradução direta em turco. Não há palavra ou entendimento que corresponda a esses termos. Se não existe “trabalho social” em turco e nenhuma experiência do tipo na Turquia, como pode o Oda Projesi ser um modelo para tal? Sem conhecer ou considerar o contexto em que se baseia o projeto, como criar uma nova terminologia para entender o que acontece?

Vocês descrevem o Oda Projesi como uma “performance social não-concluída”. A não-conclusão é justamente o verniz do trabalho, o arremate final?

O Oda Projesi prefere refletir sobre a sustentabilidade das situações onde funciona, nas relações e na produção, em vez de imaginar um resultado final perfeito. Queremos dizer sustentabilidade nas relações estabelecidas num setor específico de uma rotina específica. É sustentável se a produção que ocorre nesse determinado lugar realmente pertence a esse espaço e se o processo criativo continua

As três artistas que integram o Oda Projesi defendem não ser suas ações artísticas uma forma de assistência social. The three members of Oda Projesi defend their work against the charge of social assistentialism.

a se desdobrar. É por isso que o Oda Projesi trabalha com a apresentação e o compartilhamento de problemáticas em todo projeto e tenta desenvolver táticas úteis, mas quando apresentamos nosso trabalho, nunca há um verniz final. Oda Projesi tem a intenção de que cada projeto continue independentemente, para que o processo possa continuar sozinho. Não esperamos um resultado.

Vocês diriam que driblam a conclusão para evitar um possível fracasso? É isso que define um projeto desse tipo?

No começo de qualquer projeto, não é muito possível determinar seu curso com uma intenção avançada, não se pode prever o que vai acontecer com determinado projeto. Porque mesmo que tenha dado certo em casa, em outros lugares, onde nunca estivemos, é uma forma de receber outras pessoas, que não conhecemos, no trabalho. Temos sempre que desenvolver táticas instantâneas. Como estratégia artística, imitamos a vida comum, e ela continua. Ninguém precisa terminar algo nesse caso, aliás, ninguém deveria se sentir no poder de terminar algo do tipo. Também não temos uma noção de fracasso.

O coletivo, em sua idéia central de “projeto de sala”, tenta então cobrir o espaço entre arte e vida real? É uma ponte?

Não vemos arte e vida real como áreas separadas que precisariam de uma ponte entre elas. Em nossos atos artísticos, tentamos ser mediadoras e usar a arte como uma ferramenta para construir uma linguagem comum entre pessoas com estilos de vida e preocupações diferentes. Não queremos construir nem arte nem vida real com base em definições excludentes. Nessa linha, também não tentamos formar categorias de arte e vida real, nem restringir a arte a uma definição normativa de vida real. Nossa visão da arte é tratá-la como performance dentro da vida real, agarrá-la, no fim das contas, como algo lingüístico.

*

Silas Martí é jornalista para o diário Folha de S.Paulo.

Illegal like Godard

A conversation with the collectives Chto Delat and Oda Projesi, which promote actions in the name of micro- and macropolitics

Silas Martí

It was political sadness that led thirty people, among philosophers, artists, writers, actors, and critics, to board a train bound for the outskirts of St. Petersburg five years ago to found a new city centre. From this “public gesture of exodus” emerged Chto Delat (What is to be done?), a collective that availed of the spring of 2003, the three-hundredth anniversary of the city, to decry what they called the death of political thought on Russian soil under the control of Vladimir Putin and his liberal neo-Czarism. Chto Delat is a political and artistic experiment in a nation that has remained a mystery to the West ever since the fall of the Soviet Union, an event that triggered a crisis in the communist mindset of the 20th century. Led by artists and philosophers such as Dmitry Vilensky, Nikolai Oleinikov, Tsaplya, Gluklya, and Kirill Shuvalov, for the last five years the group has published a journal in Russian and English devoted to political, theoretical, and artistic reflection, a blend of elements that fuels its agenda for action. In addition to the journal, they also run artistic projects and hold public performances, such as the founding gesture itself and *Angry Sandwich People*, which brought a dramatised version of a poem by Bertolt Brecht to the streets in 2005.

The responses to the questions below were provided by the philosopher Dmitry Vilensky on behalf of the Chto Delat group.

Is authorship possible in a collective like this? Or does the very idea of the collective itself annul the signature of the artist, or activist, in this case?

Critical wisdom cannot be developed alone. It is a collective matter, because critical wisdom requires a fundamental quality: it must appeal to the truth. And this is already a political question in itself and, of course, one connected with collective forms of finding and occupying a place in public space. Without going into a more detailed discussion of what this truth may be, or where we see the possibilities of its articulation, we have to admit that only a collective, no matter how small, has the recognised right—and this is what makes it so dangerous—to stand up and say: “Everything that’s going on here is a lie!” Even if a minority, a collective still has the right to demand change, both on the level of interpretation and of action.

One of Chto Delat’s main activities is the journal you publish. What is the idea there? Is it to mix art and journalism? Is it a comment on the attitude of the press before social conflicts?

The journal is dedicated to the relationship between art and politics in the post-Soviet context. For us, it is still very important that we follow the Marxist blueprint, which shows how culture relates to the conditions of production and how the conditions of the production of culture depend on the everyday relations of politics and power. For us, the best examples of this in art, and our greatest inspiration, are Bertolt Brecht and Jean-Luc Godard. Since the very beginning the group has been holding discussions, seminars, film screenings, public meetings, and a night course in politics, as well as actively participating in events like social forums and exhibitions in Russia and abroad.

But what is the artistic relevance of the journal?

It's not something that's important for theorists alone. The journal is also important for visual artists, because it allows them to work directly with knowledge production. Another of our tasks is to see to what point a press that does touch on issues of politics, philosophy, and aesthetics can manage to be independent and survive.

What does being independent mean in this context?

I think my answer to that is somewhat controversial. First, independence implies asking yourself to what extent you are independent, prepared to radicalise precarious working conditions; I would say even accept radical poverty. To be poor conscientiously is to avoid becoming involved with increasingly broader media strategies. This has to be a conscious decision, a refusal to accept the basic rules of the market and the sponsors, but to break those rules in order to establish a new means of production. This would be a mediatic subversion, a kind of tactical anarchy in pursuit of a Marxist goal.

How does this alternative structure work?

We have the following rules: never publish ads; don't seal long-term partnerships with any institutions or authorities; do as many things illegally as possible; keep our temporality internal. These are not just abstract guidelines. I am absolutely sure that they condition the content of the publication. The journals reflect the heterogeneity of our group. For the members of the collective, the interdisciplinary meetings are not a means of articulating personal views, nor are they academic exercises; rather they are a nonlinear form of meeting that demands important changes in the relationships of production.

How is each issue of the journal made?

Each issue is an experiment that throws the editorial team into heated debates. Nothing is defined, from the title to the content. Everything is determined during the process, which will result in theoretical essays, artistic projects,

translations, surveys, dialogues, and cartoon strips. Everyone can be an editor, reporter, artist, translator, or writer. In this sense, what we're proposing is the removal of divisions of labour in order to avoid the alienation that normally goes with the production of a publication.

Is this where the activism ends and the art begins?

We understand the space of contemporary art as a genuinely public sphere, which can be used as the platform for the dissemination of a different brand of knowledge, acquired through research, interventions, and exchanges between different social groups. That's why, for us, it is important not to stay within the comfort zone of art, where we could preserve a privileged position as producers of culture, but rather to try to work with political activists or independent researchers to find our own ways of fusing contemporary culture with a suprapartisan politics. Our project should be understood as an experiment in collective endeavour.

Does this type of experiment depend on adverse political conditions; on a third-world setting as its driving force?

I would say that in our position on the global semiperiphery, the conflicts between capital and manpower are more direct, something that seems antiquated when seen from the centre, but when you look at how things have been developing globally, I'd say, in a very pessimistic outlook, the model of government adopted in Russia might look very appealing to the European elites.

Is it an artistic effort to subvert the logic of capital?

It is very important that we are able to say "we" without diluting the singularity of any individual member. Like any other self-germinating endeavour, we are always running up against the conditions of production imposed by capitalism—the growing precariousness of working conditions, more passivity among participants in the face of highly efficient market forces, the risk of

institutionalisation, a permanent crisis of relations. I would frame all this in economic terms: how can we maintain our anticapitalist cultural practise and, at the same time, continue aggregating value that cannot be used by the institution; and how can this be channelled back into the everyday as common and egalitarian wisdom? This is the main issue we have to tackle in our routine practise.

Is Marx still at the centre of all collective artistic action?

We believe that every historic event churns out huge heaps of unrealised change. To change reality, we, as subjects, have to incorporate those changes, or lose them. So I would say that our collective view of history is based on historical materialism, which sees history as a dialectical process of class change. And our artistic method is based on a practise that makes clear references to Walter Benjamin. We are always challenged by this type of historical composition.

How does aesthetics relate to this engagement? Is art always in the service of philosophy, of the political goals of the group? Is the video *Builders*, which shows the members of the group all resting, eyes fixed on the camera, an example of this?

That piece was inspired by Viktor Popkov's *The Builders of Bratsk*, from 1961. The workers in the painting are not depicted working, but during a well-earned break. They have interrupted their work and now they have the chance to consider the relations that govern it, but also the meaning it will have for the transformation of society. That's how the canvas was interpreted when it was painted, and it's an interpretation we would like to rekindle today.

What is the artistic goal of the work? What reaction does it provoke other than the idolatry of this collective past?

The goal of our project is to apply this image, charged as it is with the symbolic readings of the day, to the contemporary situation. We invite the viewer back to the composition of this painting and suggest a new version for the

process of its creation. We want to show what might have preceded that moment, before the workers assumed that pose that would transform them into symbols of potential and hope. Our goal is to build a situation in which the people of today can strive to become "ideals", stretching that bit further because of this image.

But the revolutionary discourse of the Left has run out of steam. Hasn't this rhetorical bleeding changed the way activism is practised?

Our project is a kind of response to this historical change and it would be impossible without a connection with a new emerging subjectivity of protest, with new antitotalitarian and nondogmatic Lefts. It is true that a new type of political subjectivity has to emerge from the conditions of globalised, post-Fordist capitalism. Neither a return to classical Marxism—rallying the workers, a predominantly masculin and proletariat movement—nor a philosophical refuge in the immanence of technologies strike me as a plausible solution.

And beyond that context, what's to be done?

I think right now we have to be realist and try to revive old modes of local dissidence and nonconformism, splicing them with the new structures of international networks for exodus and negation. We also have to recollect our historical tradition, especially at a time when we are being reminded of the first political cells of the capitalist period in Russia. Political auto-didacticism had enormous power in Russian history.

So, it's follow Chernyshevsky's "Chto Delat" to the letter?

It's a manual for sustainable self-organisation. In often criminal form, in opposition to the official institutions of power, its reading in confidential circles led to surprising phenomena in Russian thought and culture. Despite being outsiders, these self-taught individuals made a valuable contribution to the temporary victory over monstrous repressive structures. Their experience is still an inspiration to us today, and that's why we look for forms of educating ourselves. We have to think about new models

of self-teaching capable of honing political instincts and provoking democratic activity in the spheres of work and politics.

Is fusion with art such a means of breathing fresh life into activism?

We try to implement art in collective initiatives, what we call “artistic soviets”, in reference to the political system of the “soviets”, which we had back in the day of the two revolutions. This type of organisation is very threatening as it encompasses two opposite types of power in nondialectical form: constituted power, on the one hand, which administrates life, and potential power, on the other, which can invent new forms of living. So we are trying to bring the concept of soviet politics to the cultural field. The “artistic soviet” functions as a counterpower that plans, implements, and executes cultural projects collectively, from start to finish. We are particularly interested in modernising the potential of this soviet past that was repressed throughout Russian history.

How does this updating of the soviet model in art occur?

We try to find new spaces for political activity and build bridges between them on the basis of similar initiatives worldwide. Art would seem to be a possible battlefield for this engagement, in which politics could happen, even if it always ends up in discussions as to what art is and is not.

What would be a good example of this fusion? What is art in fact?

The performance *Angry Sandwich People or In Praise of Dialectics* came out of an internal discussion among the group on how it might be possible to make an artistic statement to celebrate the centenary of the Russian Revolution of 1905. We tried to imagine a protest in the form of a theatrical happening in urban space. This was done in collaboration with two local groups of activists and a children’s theatre company. These activists have a lot of experience in street politics: they’ve been involved in demonstrations and pickets, they’ve handed out flyers. So

they’ve held onto an aesthetic of their own. We defined the objective of the project together. We wanted to visualise one of Bertolt Brecht’s most remarkable poems. The venue for this visualisation was Stachek square, where the striking workers started their march on the Winter Palace in 1905. We decided to bring Brecht’s poem into this urban space verse-by-verse, carried by engaged people-placards.

“You don’t play with engagement”

Oda Projesi is now nowhere. Its Web site has collapsed because of server overload and the Turkish collective even lost its physical site when real-estate speculation drove the artists Özge Açıkkol, Günes Savas, and Seçil Yersel from the base they had shared since 2000—a 45-square-metre apartment in the Galata district of central Istanbul. And so a collective whose name translates as “room project” was left with neither physical nor virtual space. Irony aside, the eviction injected fresh impetus into this group of girls who came together in an artistic endeavour that has occasionally been dismissed as mere social assistance—a label they reject, alleging that there is simply no translation for the concept in Turkish. The three come from an urban middle-class background in Istanbul and grew up breathing the optimism of the 1970s, before the shock of the coup d’état that opened the following decade and silenced the nation’s artists with a depoliticisation campaign and the open hunting of “suspect activities”. When Özge Açıkkol emptied out her apartment and invited the neighbours in for an informal meeting to discuss life in the city, that was the start of Oda Projesi. Unafraid to distance themselves from the so-called artistic circuit and the perversity they saw in it, the artists’ goal was to reestablish social relations and create artistic possibilities out of the everyday reality. But in between setting up community libraries and organising picnics, they have found the time to participate in Biennials, such as Venice (2003) and Istanbul (2002).

An extensive exchange of correspondence yielded the following conversation. The answers were drafted in conjunction by the three members of Oda Projesi.

Real-estate speculation forced you out of your apartment in Galata. Have you found a new space yet?

We had to leave our space in 2005. Since then we’ve been working in mobile mode, published a book, and done some radio programmes. Recently, by chance, we moved into a foundation that houses ballet dancers and we’ve set up a temporary base there. We’ve also started trying out some possible collaborations with them. We are still looking for a new space, as we’ve seen that it is necessary to have one, even if only for practical reasons. Of course, it would be nothing like the original space, because what we did there developed naturally, but now that we know “how it can be”, we don’t want to just repeat ourselves.

Is that kind of change to be expected for a collective like yours? Are they subject to urban changes?

It was time for us to leave there, our neighbours were all moving out too, and we started thinking about where we could go. After eight years we saw just how effective projects like this can be within the environment they occupy and we decided that we did not want to be in a neighbourhood undergoing a process of gentrification. Moving brought new energy for us, but we realised that having a space was very important, as even its imagination helps us do things, we need that dynamic.

Do you take that into account when you do projects elsewhere?

In some cases, yes. But each project has connections with the others, because they use the same tools, not just the space as a tool, but activities like cooking, sewing, games, chatting, drawing.

So there is not such a strong connection to Istanbul. This project could work anywhere?

The project takes as its model the relations that happen in Istanbul, in its public spaces, so that it can be adapted to just about anywhere. It might informally appropriate the notion people have of their space, export their concept of “neighbour”.

Do you draw a correlation between the increase in the number of collectives and the rise in the number of art fairs and biennials?

They’re correlated, but they develop separately. Naturally the greater number of exhibitions affects production, but we have to question that production: Can artists still be critical, radical? In relation to the art world, in our case, right at the beginning, we were not connected to the wider art world, but a year later we were doing projects for large exhibitions. Nevertheless, our space stayed the same, which was a point of resistance for us. Even without an invitation from a major exhibition we could continue doing the projects we wanted, on a minimal budget.

But is there an attempt to produce something concrete in the end? Or does such an endeavour not fit with a project like yours?

No, we can’t say we try to create some final object. This is a process-based project, it’s about finding tactics, tools for possible communication. It varies from project to project, situation to situation. We’ve been on this project for eight years, which is a long time. It was like growing up together, so we realised a lot of things at the same time, but when we go to other places, we know that it’s not the same thing. We only use the tools we’ve acquired along the way, from our first project. But with each work we try to leave behind some tool the people from the place can use.

But this tool might be unnecessary, like creating a library where there already is one.

The library in Tensta [Sweden] functioned only while we were there, there was a time limit, but the library in Riem [Germany] is still there, what started out as a box has become a whole room full of books in the house of one of the townspeople. It’s passed into someone else’s hands now, it’s not our project anymore; which is good.

So the projects don't have authorship.

The idea of collective authorship is very visible in the way people make public interventions that change the aspect of, say, Istanbul. This was something that affected us a lot. From the very beginning we have taken the collective of the city as a model, so it wasn't a major effort for us. At the same time, we used to think about what the artists who lived in the city thought about their surroundings, and why there were no artistic collectives in a city with so much collectivity. Ours was a response to the question: How do you make art in Istanbul?

When you participate in a big event, like the Venice Biennale, for example, what do you do to avoid an artificial engagement with the host city? For example, if the German city you're in doesn't need another library.

It's not a matter of need. Who decides what needs are? We never approach a people or place in terms of needs. It's about discovering the tools it takes to unveil the dynamics of a person or place. Sometimes those tools are books, or the act of collecting books. Whether a place needs a library or not is another matter, it's not a question we ask ourselves. We're always really excited about the possibility of transforming spaces, playing with them. That's the difference between our project and assistentialism. You don't play with engagement.

So the stuff of collective art is life itself?

It's not just life itself, but we think it is important to remember or point toward the everyday life. And the solutions don't necessarily have to come from the day-to-day, though routine does end up serving as a guide. When we talk about fluid styles of life, we are recalling the relentless disorganisation of daily life in Istanbul, and experimenting with others. We have started to read space through the lens of the citizen's power. We always try to link our practise with the habit of reading. They're happy exercises for us, they make the group more dynamic.

How do you turn life into aesthetic content?

We don't turn life into aesthetic content, and we don't try to. In fact, whenever we have tried, we've failed. We exchange practise, information, and ideas between art and everyday life, trying to concentrate more on the duration of the project than on the final product.

So beauty is not a pursuit? Is it necessary to your art?

Beauty reminds us only of embellishment, a word that always accompanies gentrification. Every situation has its own aesthetic considerations. For example, a book with more than one author is a book with more than one narrative. So what if Oda Projesi decides to work a book as space? It's like inviting people into the space we occupy; people who don't know each other meet, people from different places, who speak different languages, come together and try to find some common ground. The project began with eight questions we posed to our neighbours, questions about the routine of the city, the neighbourhood. When asked a question, you had to answer and put a new question to the group. We would then decide who would answer the new question. That's what we do: we broker relations. From an apartment full of people who didn't know each other we created multiple narratives. We ended up with a book for the Istanbul Biennial.

But if art concerns itself with pragmatic solutions to concrete problems, what's to stop it becoming a substitute for engineering, architecture, or social work?

There's no beginning or end. One thing is in the other; and the other in another, and on and on.

What can be done to prevent this artistic project from becoming confused with city life itself?

We believe that we should have the chance to live in our own city, but we are also invited to live outside that dynamic, which gives us safe distance to do what we do, though we have to concentrate on our own base, which is very difficult in this city, under these conditions.

Does the use of cheap materials that are found lying around not result in a notion of an artificial, naïve chaos, which is organised through art?

Our core objective is not to use cheap materials we find lying about, but I do like the idea of a carefully choreographed innocent chaos. We are deeply affected by the organic life of Istanbul and we respect what is happening in the city in order to understand it and work within it. So it is important to us to know who our neighbours are, this has always been a concern. In this case, with the material we use, we believe we can work with the bare minimum and so we limit ourselves to what we have at hand. This is also the pattern of common life in this city, it's what we know and what we do.

How do you react to the criticism that what you do is the art of social assistance?

We have been criticised for producing "social work", "community-based relational projects", things that have no direct translation in Turkish. There is no work or concept that corresponds to these terms. If there is no "social work" in Turkish and no experience of the kind in Turkey, then how can Oda Projesi be a vehicle for it? Without knowing or considering the context in which the project is based, how can one create a new terminology to express what goes on?

You describe Oda Projesi as a "nonconcluded social performance". Is this nonconclusion the polish on the work, the tying of the knot?

Oda Projesi prefers to focus on the sustainability of the situations in which it functions, on the relations and production, rather than imagining a perfect final result. We mean the sustainability of the relationships established in a specific sector of a specific routine. It is sustainable if the production that occurs in a given place really belongs to that space and if the creative process continues to unfold. That is why Oda Projesi works with the presentation and sharing of problematics on each project and tries to develop useful tactics, but when we present our work, there's never any final polish. Oda Projesi's

goal is that each project continues independently, so that the process can go on alone. We don't expect a result.

Would you say that you sidestep the conclusion in order to avoid a possible failure? Is that what defines a project of this type?

At the beginning of a project, it's not really possible to determine in advance the course it will take; you can't predict what's going to happen. Even if something has worked at home, somewhere else, somewhere we've never been before, it's a way of welcoming other people on the project, people we don't know. We always have to develop instantaneous tactics. Our artistic strategy is to imitate common life, and life goes on. Nobody has to finish anything in this case; indeed nobody should feel entitled to end something like this. And we have no notion of failure.

Does the collective, then, in its core idea of "room project", try to cover the space between art and real life? Is it a bridge?

We don't see art and real life as separate areas that need to be bridged. In our artistic acts, we try to be mediators and use art as a tool for building a common language between people with different lifestyles and concerns. We don't want to create either art or real life on the basis of exclusive definitions. Similarly, nor do we try to form categories of art and real life, or to restrict art to a normative definition of real life. Our vision of art is to treat it like a performance within real life; one that clings to it, in the final analysis, as something linguistic.

*

Silas Martí is a journalist who writes for the daily broadsheet Folha de S.Paulo.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO *_Social Service of Commerce*

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 DO DEPARTAMENTO REGIONAL *_Director of the Regional Department*

DANILO SANTOS DE MIRANDA

SUPERINTENDENTES *_Superintendents*

Técnico-Social *_Technical Social* JOEL NAIMAYER PADULA

Comunicação Social *_Social Communication* IVAN GIANNINI

GERENTES *_Managers*

Ação Cultural *_Cultural Action* ROSANA PAULO DA CUNHA

Adjunto *_Assistant Manager* PAULO CASALE

Assistente Técnico *_Technical Assistant* MARCELO BRESSANIN

Artes Gráficas *_Graphic Design* HELCIO MAGALHÃES

Assistente Técnico *_Technical Assistant* MARILU DONADELLI

SESC Avenida Paulista ELISA MARIA AMERICANO SAINTIVE

Adjunto *_Assistant Manager* CLAUDIA DARAKJIAN TAVARES PRADO

EDIÇÕES SESC SP *_SESC SP Editions*

Gerente *_Manager* MARCOS LEPISCOPO

Adjunto *_Assistant Manager* WALTER MACEDO FILHO

Coordenação Editorial *_Editorial Coordination* CLÍVIA RAMIRO

Produção Editorial *_Editorial Production* FABIANA CESQUIM

SESC São Paulo

Edições SESC SP

Av. Álvaro Ramos, 991

03331-000 São Paulo SP Brasil

Tel. 55 11 2607-8000 / 0800-118220

edicoes@sescsp.org.br

www.sescsp.org.br

CADERNO SESC_VIDEBRASIL 04

COORDENAÇÃO EDITORIAL *_Editorial Coordination*

ANA PATO

SOLANGE OLIVEIRA FARKAS

EDIÇÃO *_Editor*

MARCELO REZENDE

PROJETO GRÁFICO *_Graphic Design*

ANGELA DETANICO

RAFAEL LAIN

DIREÇÃO DE ARTE E DIAGRAMAÇÃO

Art Direction and Layout

CARLA CASTILHO

PRODUÇÃO EDITORIAL *_Editorial Production*

ALITA MARIAH

COLABORADORES *_Contributors*

ALAN MICHAEL PARKER

DANIEL HORA

FERNANDO OLIVA

FRÉDÉRIC NEYRAT

LARA PENIN

LAURA FAERMAN

MARCELO FERRAZ

RODRIGO MATHEUS

SILAS MARTÍ

PRODUÇÃO GRÁFICA *_Graphic Production*

SIDNEI BALBINO

GRÁFICA *_Printing*

RR DONNELLEY

TRADUÇÃO *_Translation*

ANTHONY DOYLE

MÁRCIA MACÊDO

REGINA ALFARANO

REVISÃO (INGL E PORT) *_Proofreading*

REGINA STOCKLEN

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEBRASIL

PRESIDENTE E CURADORA *_President and Curator*

SOLANGE OLIVEIRA FARKAS

DIRETORA E COORDENADORA DE PROJETOS

Director and Projects Coordinator

ANA PATO

CONSELHO DE PROGRAMAÇÃO

Programming Council

ANDRÉ BRASIL

CHRISTINE MELLO

EDUARDO DE JESUS

COMUNICAÇÃO *_Communication*

TETÉ MARTINHO

PRODUÇÃO E WEB *_Production and Web*

SÍLVIA OLIVEIRA

EDIÇÃO DE VÍDEO E PRODUÇÃO

Video Editing and Production

MARINA TORRE

ATENDIMENTO E ACERVO *_Reception and Archive*

JULIANA COSTA

BANCO DE DADOS E PESQUISA

Database and Research

RAFAELA MENDES

SUORTE TÉCNICO *_Technical Support*

BRUNO FAVARETTO (Banco de dados/Database)

CAZUMA NII CAVALCANTI (Intranet)

ADMINISTRAÇÃO *_Administration*

GLAUCIA SANTANA

AGRADECIMENTOS *_Acknowledgements*

ALTON TOWERS RESORT, ARCHIS FOUNDATION, ATOPIA RESEARCH, BAS LAGENDIJK, CHTO DELAT?, DAVID TURNBULL, DMITRY VILENSKY, GALERIA LUISA STRINA, HOPI HARI, INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI, JANE HARRISON, JOÃO LOUREIRO, LARA PENIN, LEGOLAND BILLUND, MALU VILLAS BÔAS, ODA PROJESI, OFFICE FOR METROPOLITAN ARCHITECTURE, RAFAELA MENDES FERREIRA, RENATA LUCAS, SARA RAMO, SECIL YERSEL, VALERIE BLOM, XU ZHEN

CRÉDITOS DE IMAGENS *Image credits*

FOLHA DE ROSTO *TITLE PAGE* e/and PÁGINAS *PAGES* 4, 5 © 2008 Google. PÁGINAS *PAGES* 8, 24 Cortesia/Courtesy Hopi Hari. PÁGINA *PAGE* 12 Cortesia/Courtesy Alton Towers. PÁGINA *PAGE* 19 Cortesia/Courtesy Legoland Billund. PÁGINA *PAGE* 32 Foto/Photo courtesy Zacheta National Gallery of Art, Warsaw. PÁGINA *PAGE* 37 © Foto/Photo Bernd Bodtlaender. 2007 e/and Cortesia/Courtesy Australia Council. PÁGINA *PAGE* 41 Cortesia/Courtesy Irena Juzova. PÁGINA *PAGE* 44 Cortesia/Courtesy British Council. PÁGINA *PAGE* 48 © Elisabetta Villa/Getty Images. PÁGINAS *PAGES* 54, 60 Cortesia/Courtesy Arquivo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. PÁGINA *PAGE* 57 Foto/Photo Armin Guthmann. 1963. Cortesia/Courtesy Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. PÁGINA *PAGE* 61 Foto/Photo M.C. Ferraz. 1988. Cortesia/Courtesy Arquivo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. PÁGINAS *PAGES* 68, 73, 74, 80 Cortesia/Courtesy Lara Penin. PÁGINAS *PAGES* 82, 84 e 85 Cortesia/Courtesy Atopia Research. PÁGINAS *PAGES* 83 Cortesia/Courtesy Natalie-Jane Teese/FOYER/Atopia Research. PÁGINA *PAGE* 84 "Waiting for water" © Peter Holdsworth / ECHO. PÁGINA *PAGE* 86 © Rem Koolhaas. Cortesia/Courtesy Office for Metropolitan Architecture (OMA). PÁGINA *PAGE* 90 © Faith A. Rifki/Amer A. Moustafa. PÁGINA *PAGE* 95 © Nadim Karam/Atelier Hapsitus. PÁGINA *PAGE* 98 © Todd Reisz. Cortesia/Courtesy Office for Metropolitan Architecture (OMA). PÁGINA *PAGE* 104 Cortesia/Courtesy Renata Lucas. PÁGINA *PAGE* 109 Foto/Photo Daniel Steegman/Dionis Escorsa. 2006. PÁGINA *PAGE* 112 Foto/Photo Rubens Mano. 2001 e/and Foto/Photo Mauro Chinen. 2002. PÁGINA *PAGE* 114 Foto/Photo Wagner Morales. 2006. PÁGINAS *PAGES* 120, 121, 125 Cortesia/Courtesy Chto Delat. PÁGINAS *PAGES* 128, 133 Cortesia/Courtesy Oda Projezi

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

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

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

ALL RIGHTS RESERVED.

None of the texts or photos in this publication may be reproduced in any form without the prior consent of Associação Cultural Videobrasil. Any reproduction must include the title and give all due credits.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Caderno Sesc Videobrasil / Sesc SP, Associação Cultural Videobrasil.
- Vol. 4, n. 4 (2008). São Paulo : Edições SESC SP, Associação Cultural Videobrasil, 2008.

Annual
vários colaboradores
144 p. português, inglês
Tema: Arte Contemporânea. Arquitetura. Sociologia.

ISSN 1983-3881

1. Arte Contemporânea. 2. Arquitetura. 3. Artes Plásticas. 4. Vídeo.
5. Filosofia. 6. Crítica de arte. 7. Centros Urbanos. I. SESC São Paulo.
II. Associação Cultural Videobrasil.

CDD. 700.15