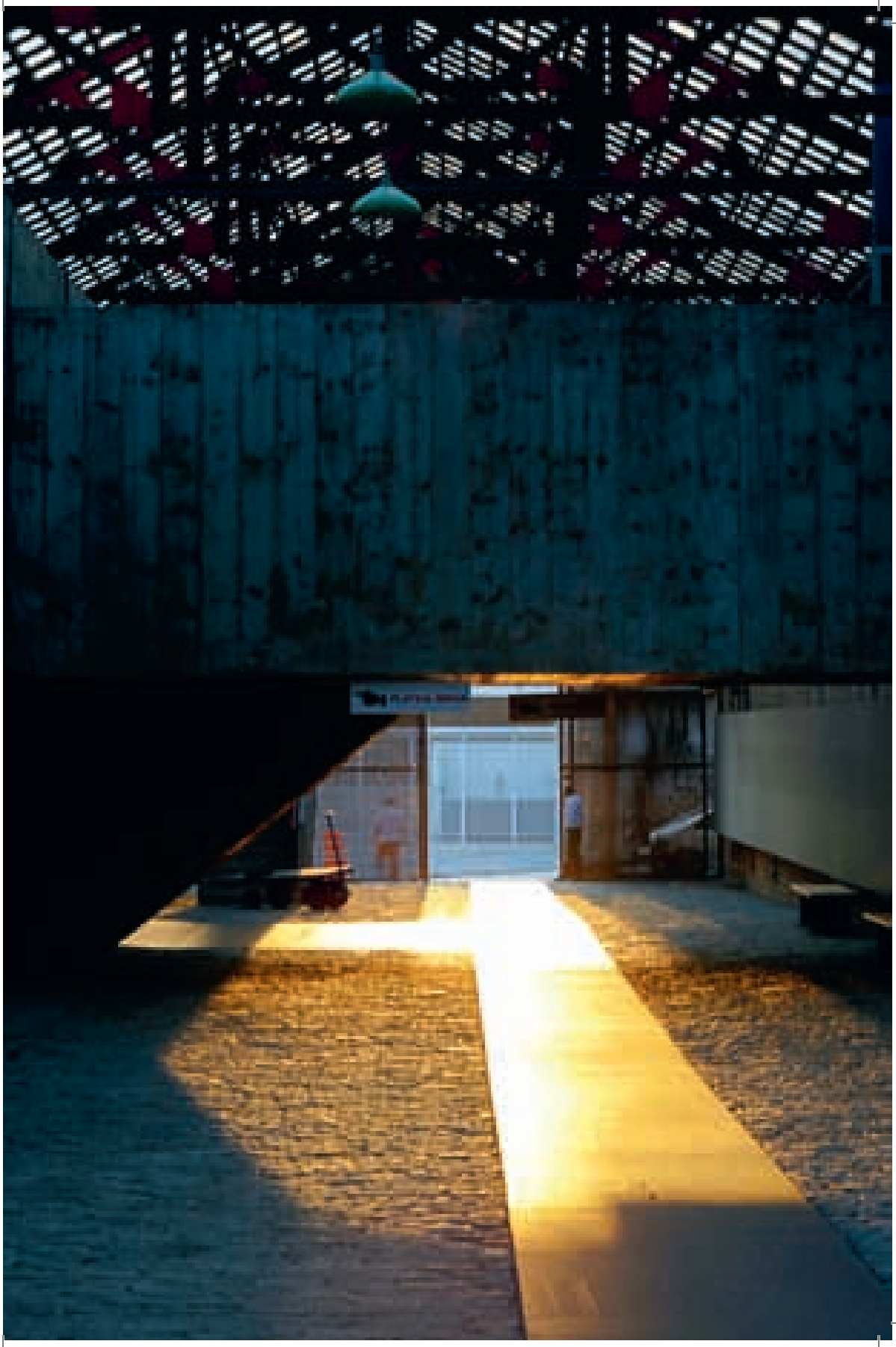
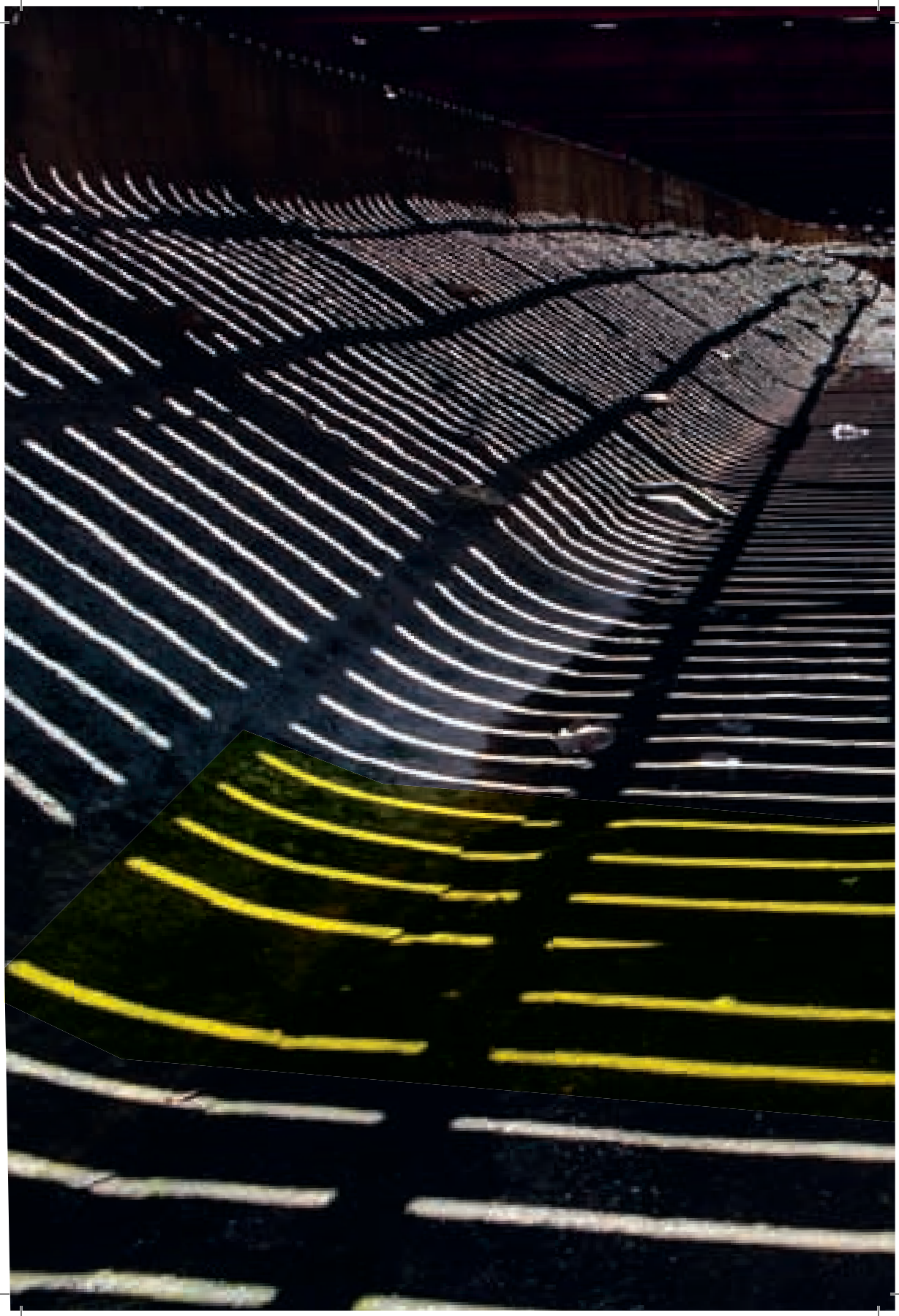
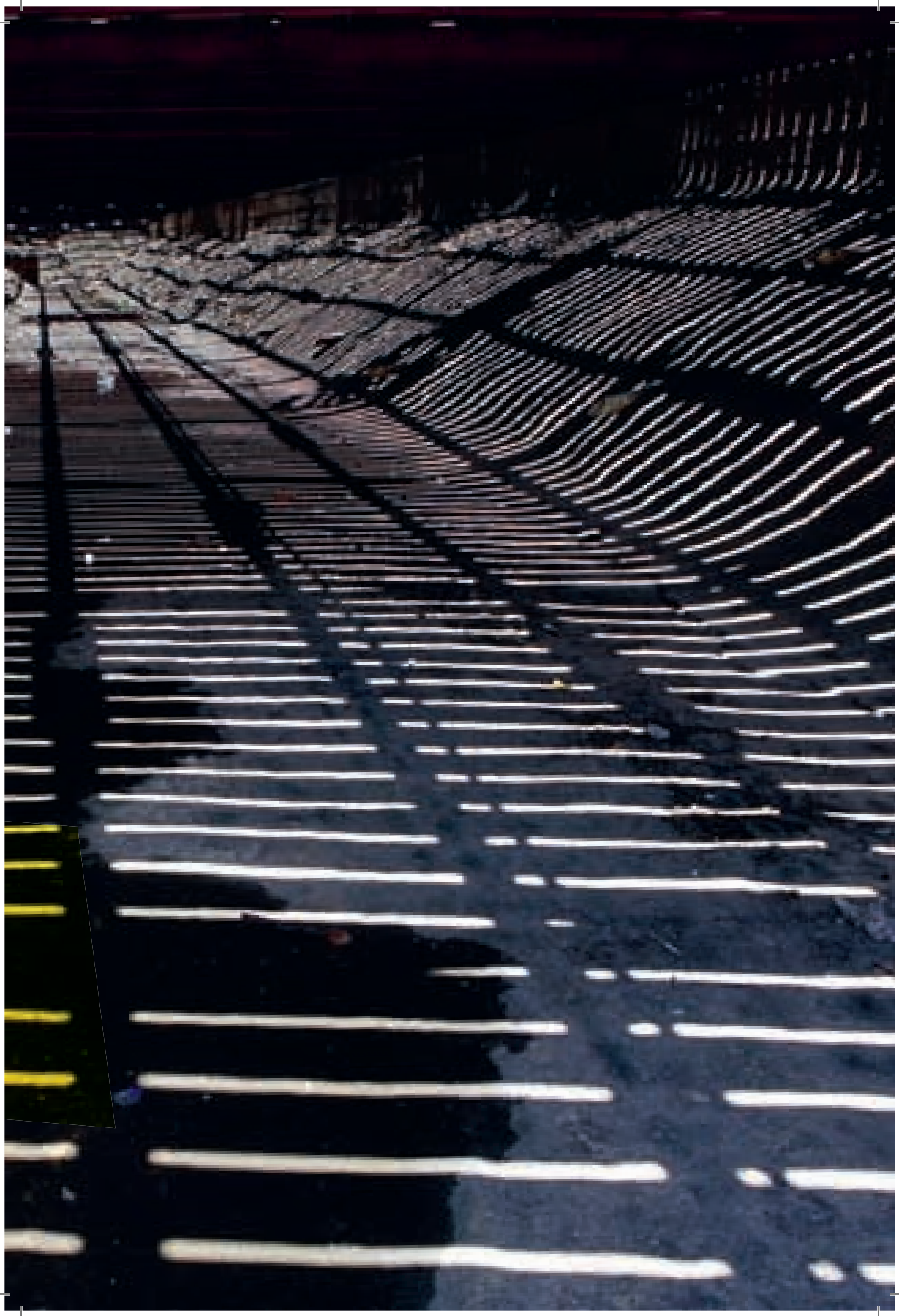
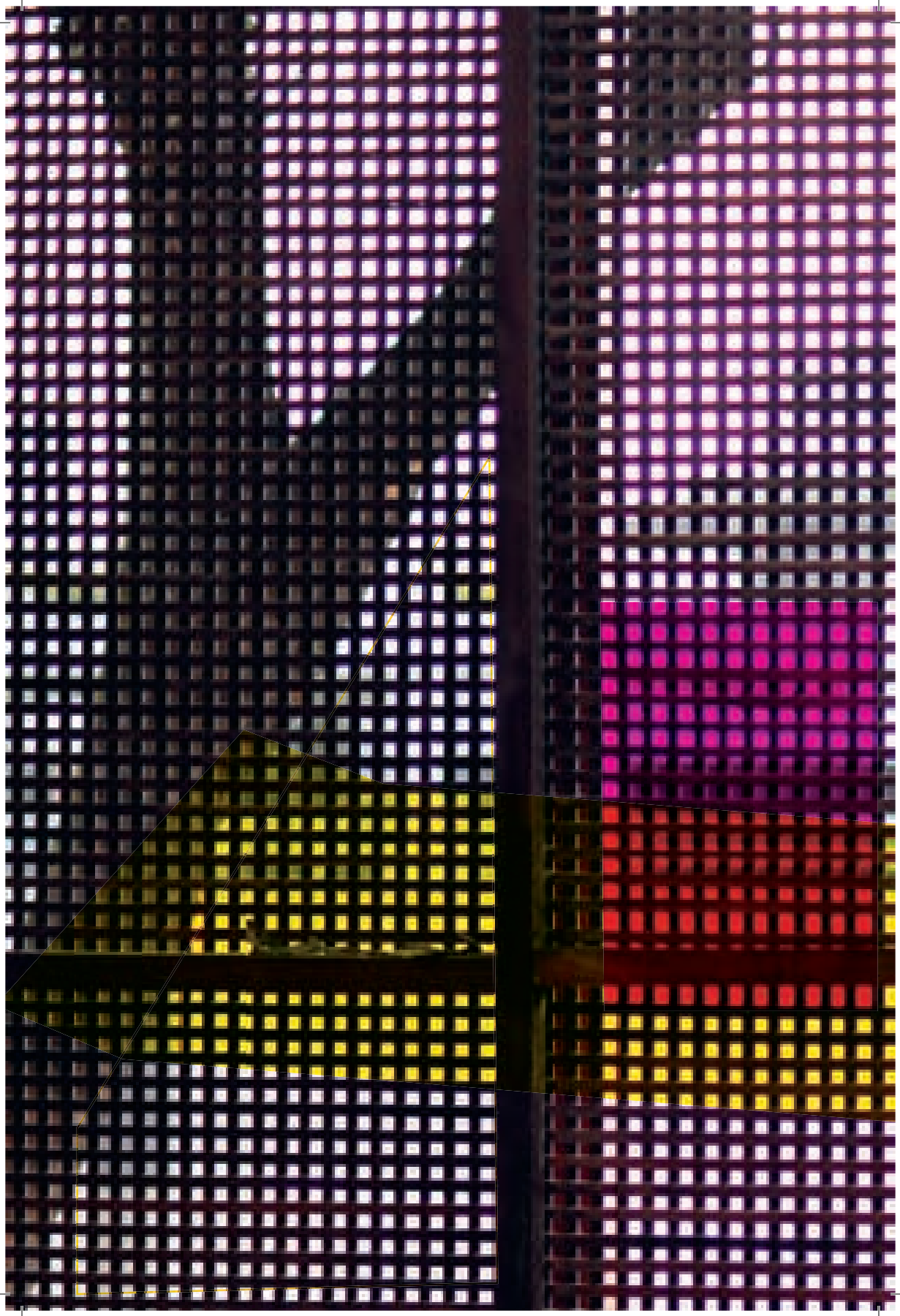
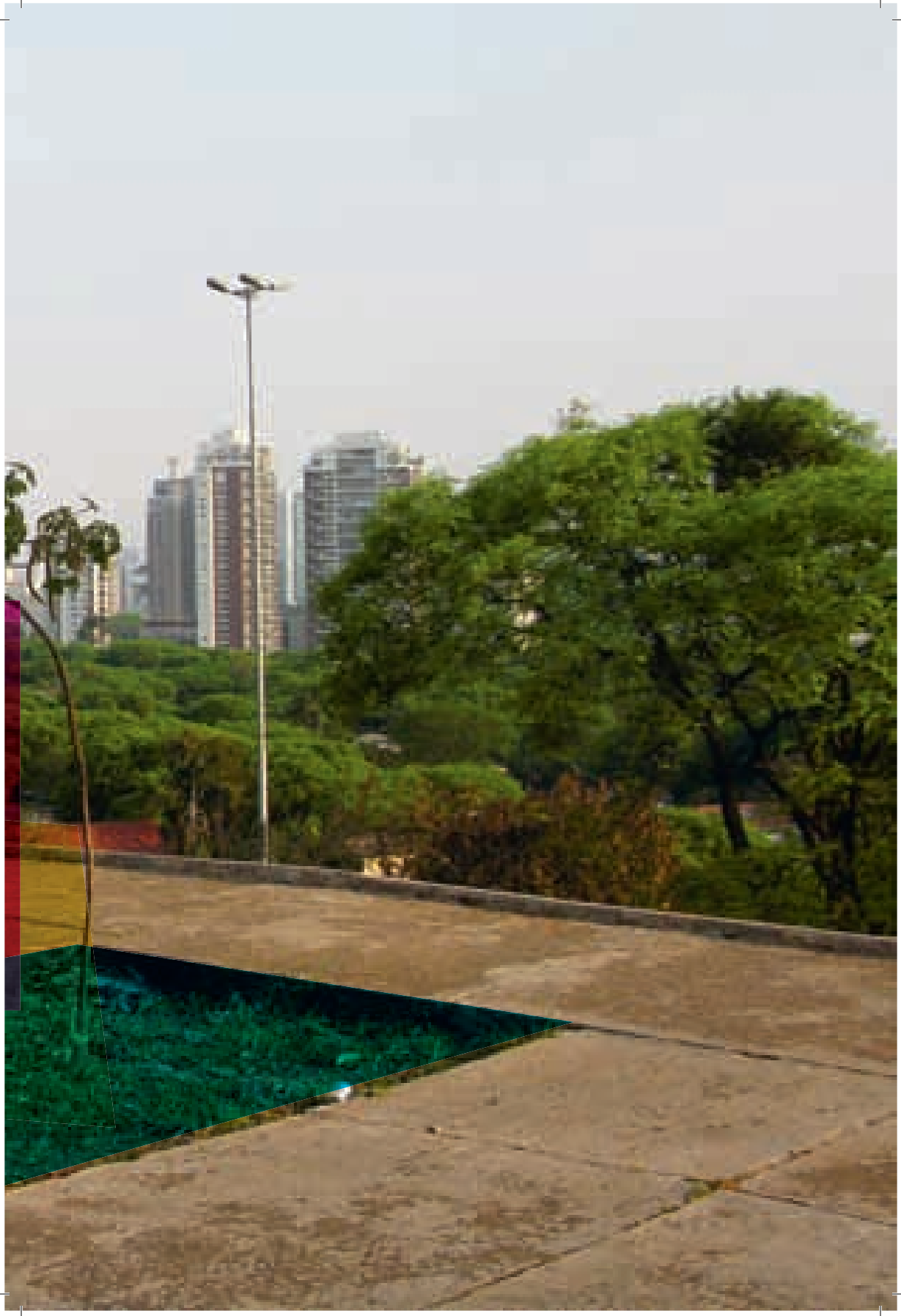
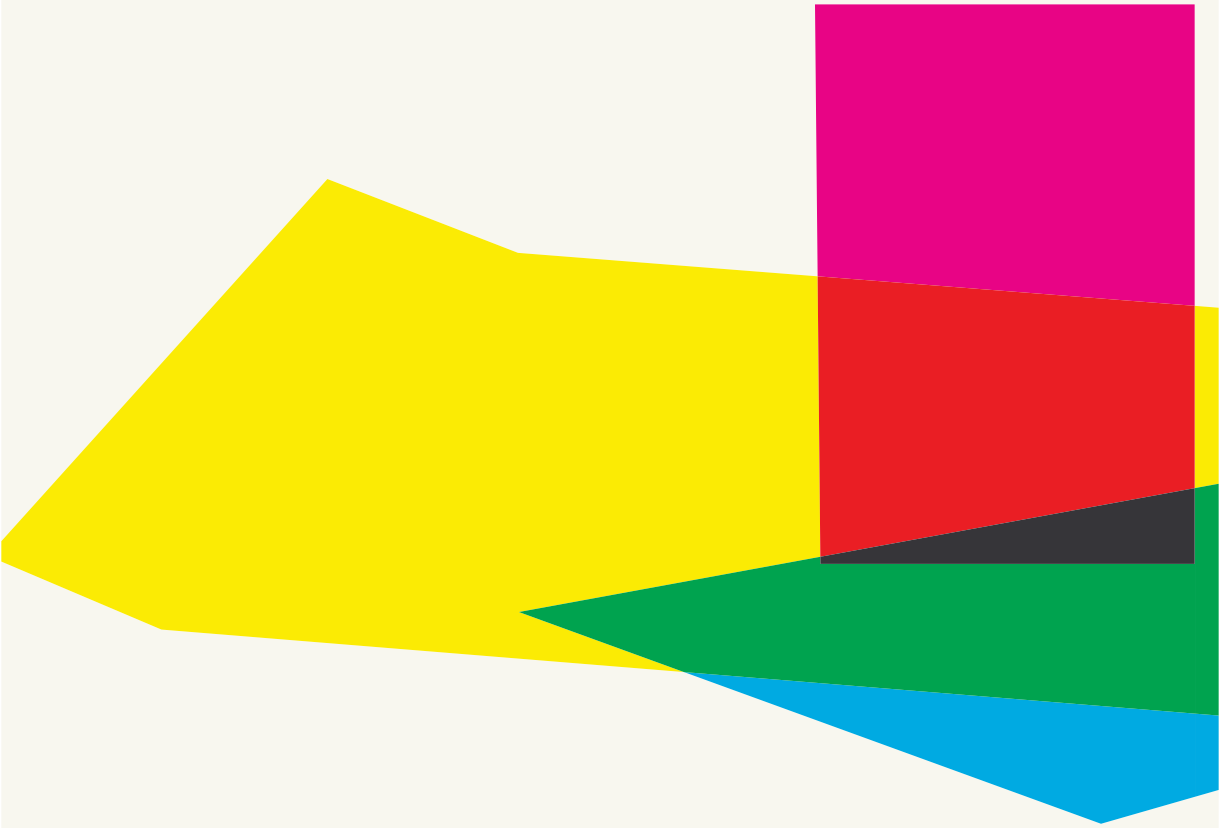




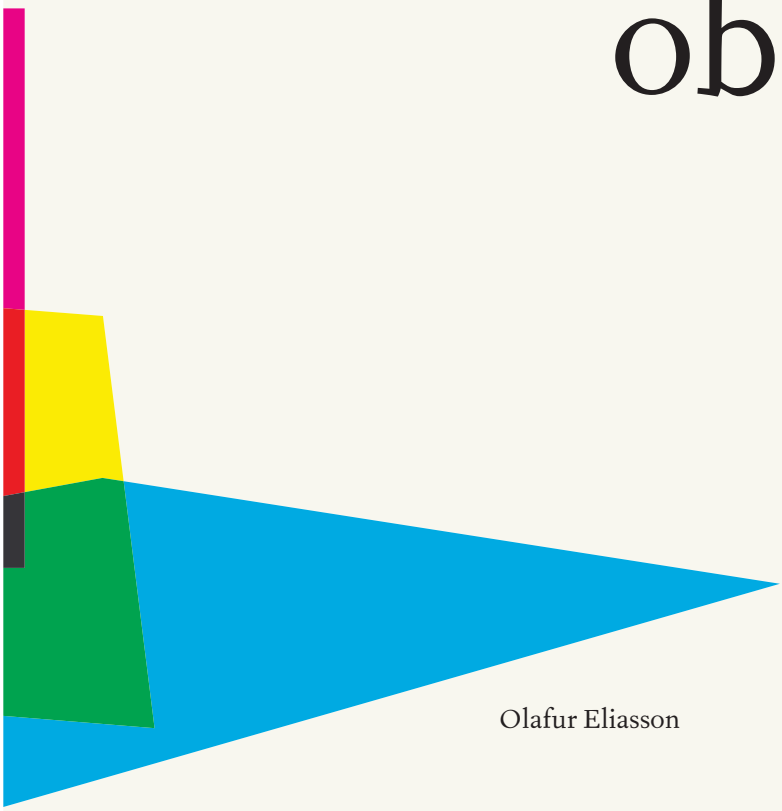








Your body of work Seu corpo da obra



Olafur Eliasson

Olafur Eliasson
Seu corpo da obra

SESC Pompeia
1 de outubro de 2011 – 29 de janeiro de 2012
October 1, 2011 – January 29, 2012

Pinacoteca do Estado de São Paulo
1 de outubro de 2011 – 8 de janeiro de 2012
October 1, 2011 – January 8, 2012

SESC Belenzinho
30 de setembro de 2011 – 29 de janeiro de 2012
September 30, 2011 – January 29, 2012

17º Festival Internacional de Arte Contemporânea
17th International Contemporary Art Festival
SESC_Videobrasil

São Paulo, Brasil

O

Prefácio

Solange O. Farkas
Presidente da Associação Cultural Videobrasil
e curadora geral do 17º Festival

Danilo Santos de Miranda
Diretor Regional do SESC São Paulo

17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil abre-se a todas as manifestações artísticas, dando curso a sua progressiva aproximação com o campo das artes visuais. A mudança, que torna o Videobrasil o primeiro festival brasileiro de arte contemporânea, é uma etapa expandida de um processo intuído não apenas no âmbito do Festival, mas também das ações da Associação Cultural Videobrasil, em parceria com o SESC. Em 25 anos dedicados a mapear, promover, difundir e divulgar a produção de vídeo – brasileira e, mais tarde, de todo o eixo geopolítico do Sul –, fomos parte ativa tanto da conquista de um circuito para o meio quanto de suas mudanças de peso e de papel, como ferramenta e manifestação, no cenário contemporâneo.

A ambiciosa exposição *Seu corpo da obra*, primeira individual de Olafur Eliasson na América Latina, sublinha de forma contundente, e muito feliz, a mudança de escopo do Festival. Fruto de uma poética intrincada e de uma investigação ampla, que envolve questões das ciências e da filosofia, a obra de Eliasson nos lembra constantemente de que as práticas artísticas só se completam, de fato, na fruição do público. As experiências que propõe tratam da exploração das sensações e visam o diálogo aberto com o público, questionando a preponderância do objeto sobre o sujeito e convidando o espectador a perceber-se construindo a obra. Esses aspectos tornam o trabalho de Olafur Eliasson paradigmático – uma experiência transformadora da arte contemporânea.

Conduzida pelo curador convidado Jochen Volz, *Seu corpo da obra* abraça São Paulo, descrevendo um percurso que tem como vértices alguns de seus espaços mais significativos, tanto do ponto de vista da fruição da arte quanto de uma arquitetura que gera campos potentes para a experiência. A releitura desses espaços e das tradições arquitetônicas que eles representam – notadamente, o modernismo brutalista e engajado de Lina Bo Bardi e Paulo Mendes da Rocha – é o presente adicional de Eliasson para a cidade.

As relações que o artista estabelece com as ideias que constroem o SESC Pompeia, o SESC Belenzinho e a Pinacoteca do Estado – e, de forma menos explícita, mas não menos sensível, com a vertente da arte contemporânea brasileira que supõe a presença de um sujeito cocriador da obra, personificada sobretudo em Hélio Oiticica – são o objeto primordial deste livro. Primeiro nesse formato editado no Brasil sobre a obra de Eliasson, ele reúne ensaios que reverberam e aprofundam as conexões geradas no contexto da exposição, expandindo no tempo o efeito de sua passagem e contribuindo para o pensamento sobre a relação entre arte e cidades.

Outro encontro incitado pelo Festival, e registrado aqui, resulta numa proposição que temos orgulho de comissionar: a obra *Sua cidade empática*, instalação na qual Eliasson se serve, para alimentar experiências relacionadas ao fenômeno conhecido como *afterimage* – a retenção de cores e formas pela retina exposta à luz –, de imagens de São Paulo captadas pelo olhar particularíssimo do cineasta brasileiro Karim Aïnouz. Criadores com pontos de aproximação importantes, os dois artistas colaboram, ainda, em um novo filme da série Videobrasil Coleção de Autores, com lançamento previsto para 2012. O filme tem como objeto a obra de Eliasson e será dirigido por Aïnouz, a convite do Videobrasil.

A arte propicia o enriquecimento da experiência humana, por meio de vivências sensíveis, e revigora olhares acerca do momento em que vivemos. Parceiros desde 1992, o SESC e a Associação Cultural Videobrasil promovem o encontro da diversidade de expressões, ao mediar modos distintos de perceber e conceber as experiências do olhar.

Foreword

Solange O. Farkas
President of Associação Cultural Videobrasil
and chief curator of the 17th Festival

Danilo Santos de Miranda
SESC São Paulo Regional Director

BY OPENING UP TO ALL FORMS of artistic expression, the 17th International Contemporary Art Festival SESC_Videobrasil brings to fruition a gradual approximation with the field of the visual arts. The change that sees Videobrasil become the first Brazilian contemporary art festival is an expanded stage in a process that can be discerned not only within the scope of the Festival, but within Associação Cultural Videobrasil's activities in general, in partnership with SESC. Over the course of twenty-five years devoted to mapping, promoting, diffusing, and divulging video production—Brazilian and, later, from the whole geopolitical South—we have played an active part in eking out a circuit for this medium and in deepening its kudos and role as a tool and manifestation on the contemporary scene.

The ambitious *Your body of work* show, artist Olafur Eliasson's first solo exhibition in Latin America, resoundingly and joyously underscores this change of scope. Fruit of an intricate poetic and wide-ranging research, involving issues from the sciences and philosophy, Eliasson's work constantly reminds us that artistic practices only truly find completion in the fruition of the public. The experiences he proposes address the exploration of sensations and are geared towards an open dialogue with the audience, questioning the object's preponderance over the subject and inviting the viewer to see himself or herself constructing the work. These aspects deem Olafur Eliasson's art paradigmatic—a transformative experience in contemporary art.

Directed by guest curator Jochen Volz, *Your body of work* embraces São Paulo, drawing out an itinerary that takes its lead from some of the city's most significant spaces, both in terms of art and of an architecture that generates powerful fields for experience. A rereading of these spaces and traditions—most notably of the brutalist and engaged modernism of Lina Bo Bardi and Paulo Mendes da Rocha—is Eliasson's additional gift to the city.

The relations the artist establishes with the ideas that built SESC Pompeia, SESC Belenzinho, and the Pinacoteca do Estado—and, in less explicit but no less sensitive form, with the branch of Brazilian contemporary art that presupposes the presence of a cocreating subject in art, as personified most clearly in the work of Hélio Oiticica—sit at the core of this book. The first work in this format published on Eliasson in Brazil, it consists of essays that reverberate and deepen the connections generated within the context of the exhibition, expanding its effects in time and contributing to thought on the relationship between art and cities.

Another encounter brokered by the Festival, and registered here, results in a proposition we are proud to have been able to commission: *Sua cidade empática* (Your empathic city), an installation in which Eliasson uses images of São Paulo captured by Brazilian filmmaker Karim Aïnouz's highly unique gaze as raw material for experiments with the phenomenon known as afterimage, the retina's postexposure retention of projected colors and forms. Creators with important points of tangency, the two artists also collaborate on a new installment in the film series Videobrasil Authors Collection, due for release in 2012. The film, guest directed by Aïnouz on the invitation of Videobrasil, focuses on Eliasson's work.

Art enriches human existence through sensory experiences and reinvigorates how we see the times we live in. Partners since 1992, SESC and Associação Cultural Videobrasil promote a nexus for a range of expressions by mediating between distinct modes of perceiving and conceiving of experience.

Your new bike

Sua bicicleta nova

Fotos de
Photographs
Karim Aïnouz

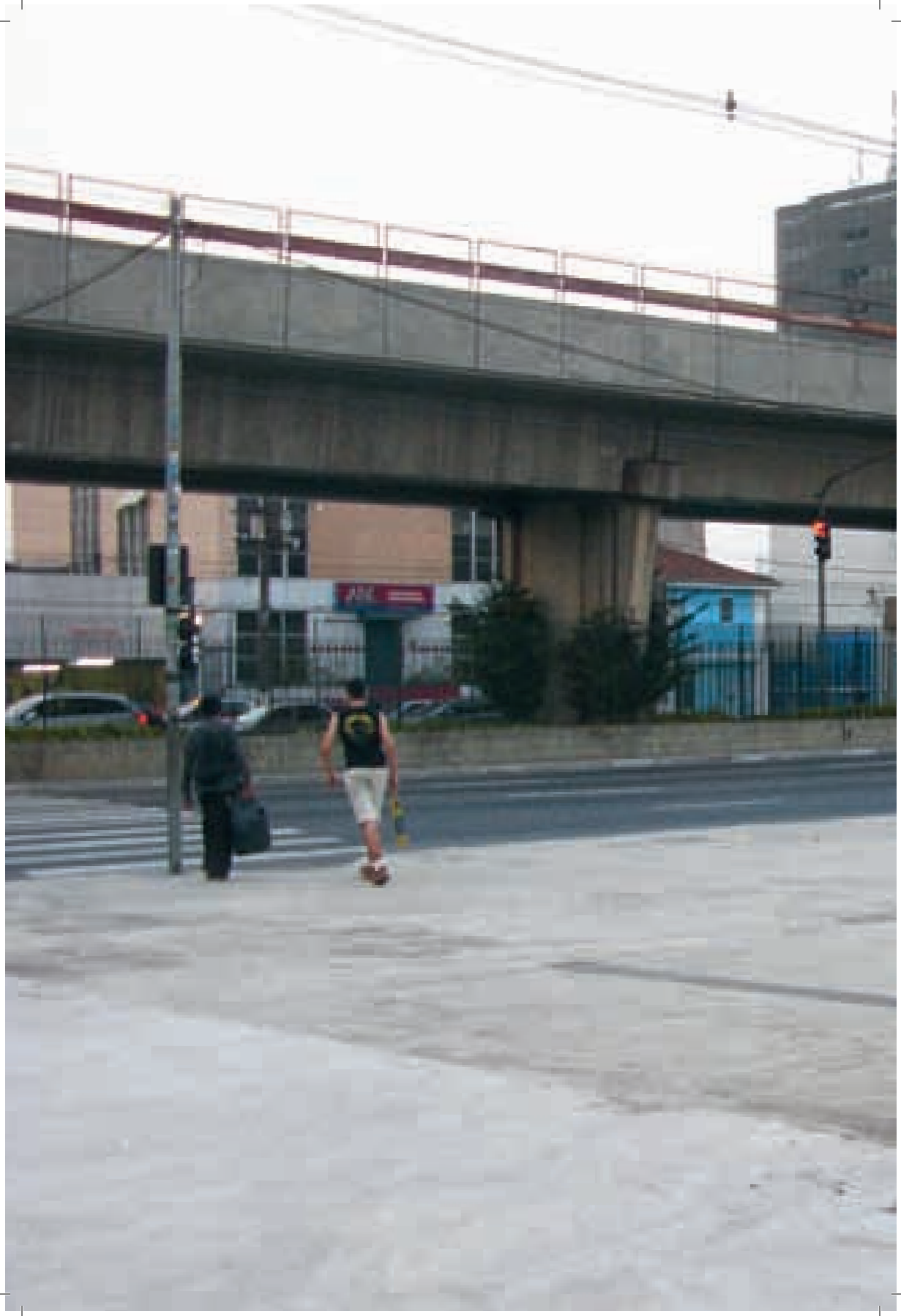
2011
São Paulo

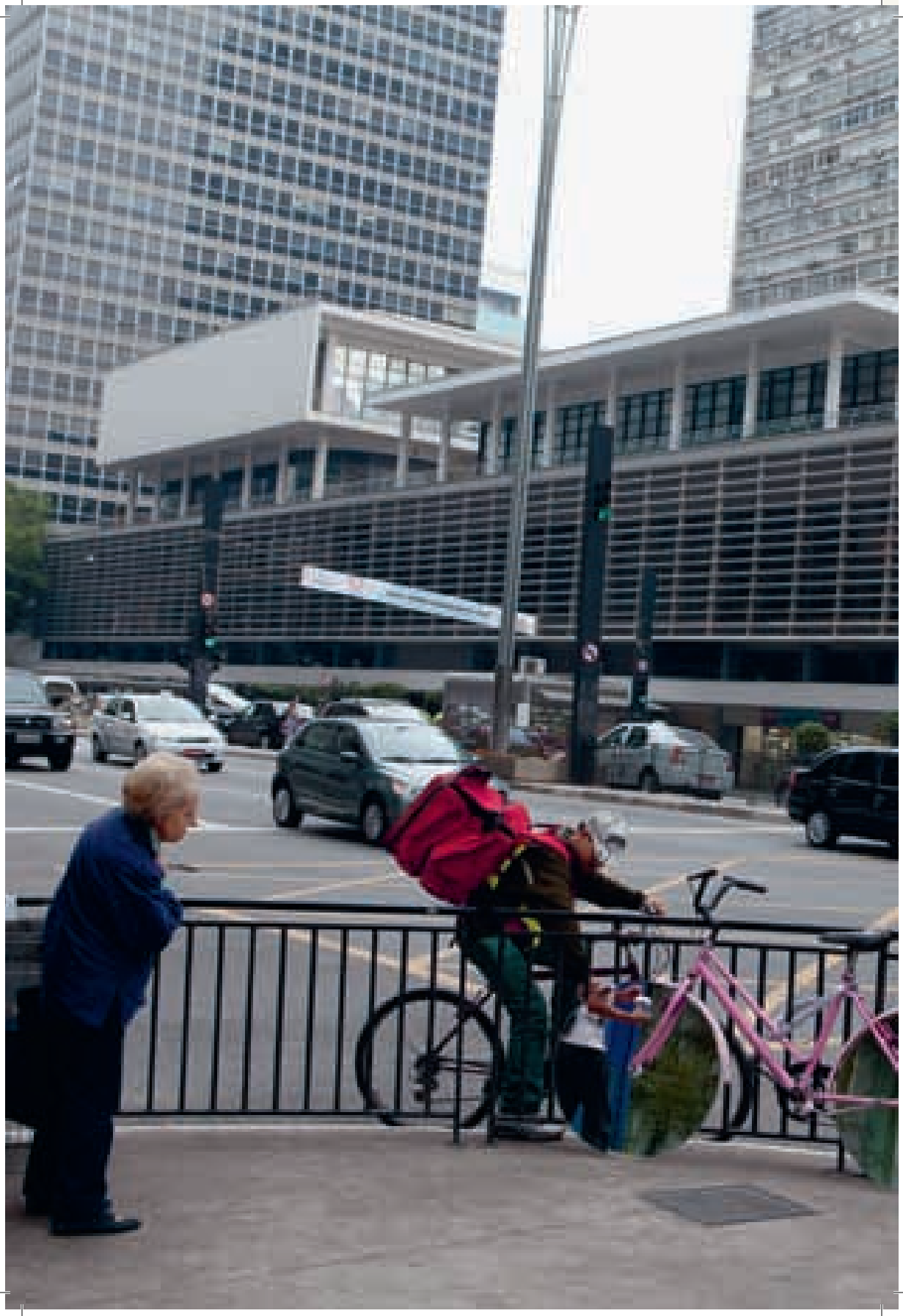
Your new bike
(Sua bicicleta nova)
2009

...

12 bicicletas, espelhos, alumínio, plástico
12 bicycles, mirrors, aluminum, plastic


CALO
DITA





Introdução

Jochen Volz

S

Your new bike (Sua bicicleta nova), 2009; São Paulo, 2011

EU CORPO DA OBRA, PRIMEIRA MOSTRA individual de obras do artista islandês-dinamarquês Olafur Eliasson na América do Sul, abarca três locais de exposição em São Paulo, como parte do 17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil. Eliasson concebeu várias das instalações da mostra em reação direta à cidade, e às situações arquitetônicas e funcionais que caracterizam as instituições-anfitriãs: SESC Pompeia, Pinacoteca do Estado de São Paulo e SESC Belenzinho.

Com *Seu corpo da obra*, Eliasson insere deliberadamente suas esculturas e instalações em situações espaciais que são marcadas pela ambiguidade entre interior e exterior. No SESC Pompeia – uma antiga fábrica de tambores com áreas internas e externas, galpões abertos e ruas, transformada em centro cultural pela arquiteta Lina Bo Bardi numa obra que se estendeu de 1977 a 1982 –, as obras de Eliasson dialogam com os aspectos públicos do aprendizado e do lazer na *cidadela*, uma cidadezinha dentro da cidade. *Seu caminho sentido*, *Hemisférios compartilhados 1-6* e *Seu corpo da obra*, todas de 2011, assim como *Waterfall* (Cachoeira), de 1998, e *The structural evolution project* (Projeto de evolução estrutural), de 2001, correspondem de modo sutil aos humores, ritmos e objetivos diversos com os quais os usuários compartilham, pacificamente, os espaços coletivos do SESC Pompeia: a Área de Convivência, um galpão versátil que oferece equipamentos de leitura e estar, uma biblioteca e áreas de exposição, além de espaço para o lazer e a contemplação; e o Solário Índio, um deque de madeira usado para banhos de sol. Na Pinacoteca, Eliasson usa o espelho como ferramenta óptica e se serve da geometria para tratar de modos de perceber e dialogar com a arquitetura do prédio, clássica, mas incompleta, retrabalhada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha em uma intervenção célebre. *Microscópio para São Paulo*, de 2011, transforma o primeiro pátio da Pinacoteca em um caleidoscópio gigantesco, acessível por duas das pontes introduzidas por Rocha para criar uma circulação alternativa pelo prédio. No Octógono, o espaço central do edifício, Eliasson instalou *Take your time* (Tome seu tempo), de 2008, exibida pela primeira vez na mostra homônima do artista no Museum of Modern Art e no P.S. 1 Contemporary Art Center, em Nova York. *Esfera de luz lenta*, no vestíbulo do museu, e *Seu planeta compartilhado*, no Belvedere, ambos de 2011, são trabalhos novos, desenvolvidos para a exposição na Pinacoteca. E, no recém-inaugurado SESC Belenzinho, Eliasson apresenta *Sua fogueira cósmica*, 2011, uma projeção de luz de mudança contínua em uma galeria que parece estar explicitamente afastada da área de entrada do prédio, animada e multifuncional, que fica logo a sua frente.

A exposição é uma introdução de amplo alcance à produção artística e à pesquisa de Eliasson, compreendendo de obras do início de sua carreira a vários

projetos novos, criados especialmente para São Paulo. Entre estes últimos está *Sua cidade empática* (2011), criada em colaboração com o cineasta brasileiro Karim Aïnouz e exibida no SESC Pompeia. Um desenvolvimento das experiências anteriores de Eliasson com o fenômeno da pós-imagem, ou *afterimage*, o filme consiste em sequências de projeções de cores que criam, no olhar do espectador, uma pós-imagem no tom complementar. *Sua cidade empática* conta com imagens em movimento em preto e branco, superpostas às formas mutantes vermelhas, verdes e brancas. Esses clipes foram filmados por Aïnouz em diferentes locações sobre e sob o Minhocão, conhecido elevado paulistano, e sugerem passagens alternativas que atravessam a cidade.

No centro da pesquisa artística de Eliasson estão os processos de percepção e construção da realidade. Obras que incorporam leis conhecidas da física, da neurociência ou da óptica convidam o espectador a experimentar fenômenos naturais como neblina, luz, cor e reflexo. Apesar de suas instalações geralmente começarem como montagens para experiências, Eliasson se interessa menos no aspecto científico desses experimentos do que no engajamento ativo do espectador em sua interpretação, por meio do corpo, dos sentidos e do conhecimento. Seu trabalho deixa claro que boa parte do que percebemos não tem existência física, exterior, mas, na verdade, dá-se no âmbito do nosso sistema sensorial e no cérebro. Os filtros azul e amarelo de *Seu corpo da obra*, por exemplo, fundem-se em verde apenas em nossa retina, não no espaço. Do mesmo modo, em *Sua cidade empática*, a consciência de nossa atividade visual real casa-se com o reconhecimento de lugares de São Paulo; dessa maneira, vemos que nossa autopercepção está unida à percepção daquilo que nos rodeia. As instalações de Eliasson funcionam como ferramentas que modificam nossa visão do mundo, e o prazer lúdico de seu trabalho consiste, em última instância, em nada mais do que a alegria de perceber, aprender e compreender a nós mesmos.

Seu corpo da obra foi concebida como uma experiência única, na qual as impressões se acumulam e convergem no corpo do espectador que vê seus três "capítulos" diversos, no SESC Belenzinho, no SESC Pompeia e na Pinacoteca do Estado. Mas, no caminho entre um e outro, seguindo a geografia temporária que a exposição traça para São Paulo, a pessoa é lançada de volta à realidade e a sua própria vida, cheia de responsabilidades e decisões a tomar – fatores essenciais na vivência da arte.

Pelo caminho, pode-se encontrar, ao acaso, uma série de intervenções sutis espalhadas pela cidade. *Your new bike* (Sua bicicleta nova), 2009, por exemplo, consiste em uma série de bicicletas modificadas, com as rodas substituídas por espelhos, que foram estacionadas e atadas a postes e outros equipamentos urbanos. As bicicletas são um projeto em curso, iniciado em Berlim

em 2009. Outras intervenções podem aparecer pela cidade ao longo do decurso da exposição; elas podem ter permanecido ali ou apenas ter existido temporariamente, por alguns momentos, durante as visitas preparatórias de Eliasson a São Paulo.

Este livro é parte da exposição, e não meramente seu registro. É um retrato do processo de aproximação de Eliasson com São Paulo; inclui séries fotográficas retratando as pancadas de chuvas de verão, lojas de luminárias da rua da Consolação e edifícios públicos que capturaram o interesse do artista com seus espaços radicais de concreto, que abrigam escolas, museus e centros comunitários. Também há imagens dos experimentos que Eliasson fez com espelhos nas ruas de São Paulo. Essas séries não têm caráter documental; elas são o resultado da investigação que o artista realizou sobre a cidade e sobre as maneiras como ela é percebida e contextualizada, investigação que serve de matriz para o desenvolvimento de seu trabalho.

No âmbito internacional, poucos artistas, na última década, detiveram-se de forma tão explícita no papel do espectador como coprodutor da obra de arte, um conceito que vem prevalecendo na produção brasileira desde os anos 1960. Menos artistas ainda conseguiram, de forma tão articulada, fundir a fenomenologia e a noção de conscientização individual e coletiva, e o princípio de consciência ética e política no âmbito da sociedade. Guilherme Wisnik e Lisette Lagnado, acadêmicos e críticos de São Paulo, contribuem com sua visão muito particular da produção artística e da pesquisa de Olafur Eliasson. Com mais de cinquenta catálogos e livros publicados no mundo todo ao longo dos últimos quinze anos, esta é a primeira publicação sobre Eliasson produzida na América do Sul. Espero que ofereça o estímulo inicial para uma reflexão enriquecedora sobre sua obra, em diálogo – ainda que, talvez, partindo de polos geográficos e conceituais opostos – com o contexto da arte contemporânea brasileira e latino-americana.

Introduction

Jochen Volz

S

Waterfall (Cachoeira), 1998; vista da instalação (installation view), São Paulo, 2011

EU CORPO DA OBRA (Your body of work), the first solo exhibition in South America of work by the Danish-Icelandic artist Olafur Eliasson, spans three different exhibition venues in São Paulo, as part of the 17th International Contemporary Art Festival SESC_Videobrasil. Eliasson conceived many of the show's installations in direct response to the city and the architectural and functional situations of the host institutions: SESC Pompeia (Social Service of Commerce), the Pinacoteca do Estado de São Paulo, and SESC Belenzinho.
With *Seu corpo da obra*, Eliasson deliberately inserts his sculptures and installations into spatial situations that are marked by ambiguity between inside and outside. At SESC Pompeia—a former drum factory occupying interior and exterior spaces, open warehouses and roads, which was converted into a cultural center by the architect Lina Bo Bardi from 1977 to 1982—Eliasson's works dialogue with the public aspects of learning and leisure in this *Cidadela*, a small city within the city. *Seu caminho sentido* (Your felt path), *Hemisfério compartilhado 1–6* (Shared hemispheres 1–6), and *Seu corpo da obra* (Your body of work), all from 2011, as well as *Waterfall* (1998) and *The structural evolution project* (2001), speak subtly to the different modes, speeds, and objectives with which the institution's users peacefully share the collective spaces of SESC Pompeia: the Área de Convivência, a versatile warehouse offering seating and reading facilities, a library, exhibition areas, and space for leisure and contemplation; and the Solário Índio, a wooden deck for sunbathing. At the Pinacoteca, Eliasson uses the mirror as an optical tool and deploys geometry to address modes of perceiving and conversing with the building's classical but uncompleted architecture, which was famously reworked by the architect Paulo Mendes da Rocha. *Microscópio para São Paulo* (Microscope for São Paulo, 2011), transforms the Pinacoteca's first courtyard into a giant kaleidoscope, accessible via two of Rocha's bridges, which were originally introduced to allow an alternative circulation through the building. For the Octógono, the building's central space, Eliasson installs *Take your time* (2008), which was first shown at the exhibition of the same name at the Museum of Modern Art and P.S.1 Contemporary Art Center in New York. *Esfera de luz lenta* (Slow light sphere) in the museum's former entry hall and *Seu planeta compartilhado* (Your shared planet) on the Belvedere terrace, both from 2011, are new works developed for the exhibition at the Pinacoteca. And for the recently inaugurated SESC Belenzinho, Eliasson presents *Sua fogueira cósmica* (Your cosmic campfire, 2011), a constantly changing light projection in a gallery that appears markedly distant from the lively, multipurpose entrance area in front.
The exhibition gives a wide-ranging introduction to Eliasson's artmaking and research, including earlier works as well as many new projects created

especially for São Paulo. Among these is *Sua cidade empática* (Your empathic city, 2011), made in collaboration with the Brazilian filmmaker Karim Aïnouz and screened at the SESC Pompeia. A development of Eliasson's earlier afterimage experiments, the film consists of sequenced color projections that provoke afterimages in the complementary hue within the viewers' eyes. *Sua cidade empática* features black-and-white moving images superimposed on the red, green, and white changing shapes. The black-and-white sequences, which Aïnouz filmed at different locations on and under the Minhocão, an elevated highway in São Paulo, suggest alternative paths through the city.

At the center of Eliasson's artistic research are processes of perception and the construction of reality. Works incorporating familiar laws of physics, neuroscience, or optics invite spectators to experience phenomena such as fog, light, color, and reflection. Although Eliasson's installations often begin as setups for experiments, he is less interested in the scientific aspect of these experiments than in the spectator's active engagement in interpretation by using his or her body, senses, and knowledge. Eliasson's work makes clear that much of what we perceive is not physically out there, but, rather, within our sensory systems and brains. The blue and yellow color filters of *Seu corpo da obra*, for example, merge into green only on our retinas, not in space. Similarly, in *Sua cidade empática*, awareness of our actual viewing activity is paired with the recognition of places in São Paulo, and thus we see that our feeling of self is tied to our surroundings. Eliasson's installations function as tools that modify our vision of the world, and the pleasure of the playfulness in his work is ultimately nothing other than the joy of perceiving, learning, and understanding ourselves.

The entire exhibition is conceived as a single experience, where impressions accumulate and converge in the body of the spectator, who sets out to see its three distinct chapters at SESC Pompeia, Pinacoteca, and SESC Belenzinho. On the journey from one venue to the next, though, in following the temporary geography for São Paulo that the exhibition sketches out, one is continually thrown into reality and into one's own life, which is full of responsibilities and decision-making—essential factors in experiencing art.

Along the route, one may by chance encounter a series of subtle interventions within the city. *Your new bike* (2009), for example, is a series of modified bicycles whose wheels have been substituted with mirrors; the bikes have been parked and locked to lampposts and other urban structures. This is an ongoing project, first realized in Berlin in 2009. Other interventions might appear over the course of the exhibition, or may have been temporarily there, some only for moments during Eliasson's preparatory visits to São Paulo.

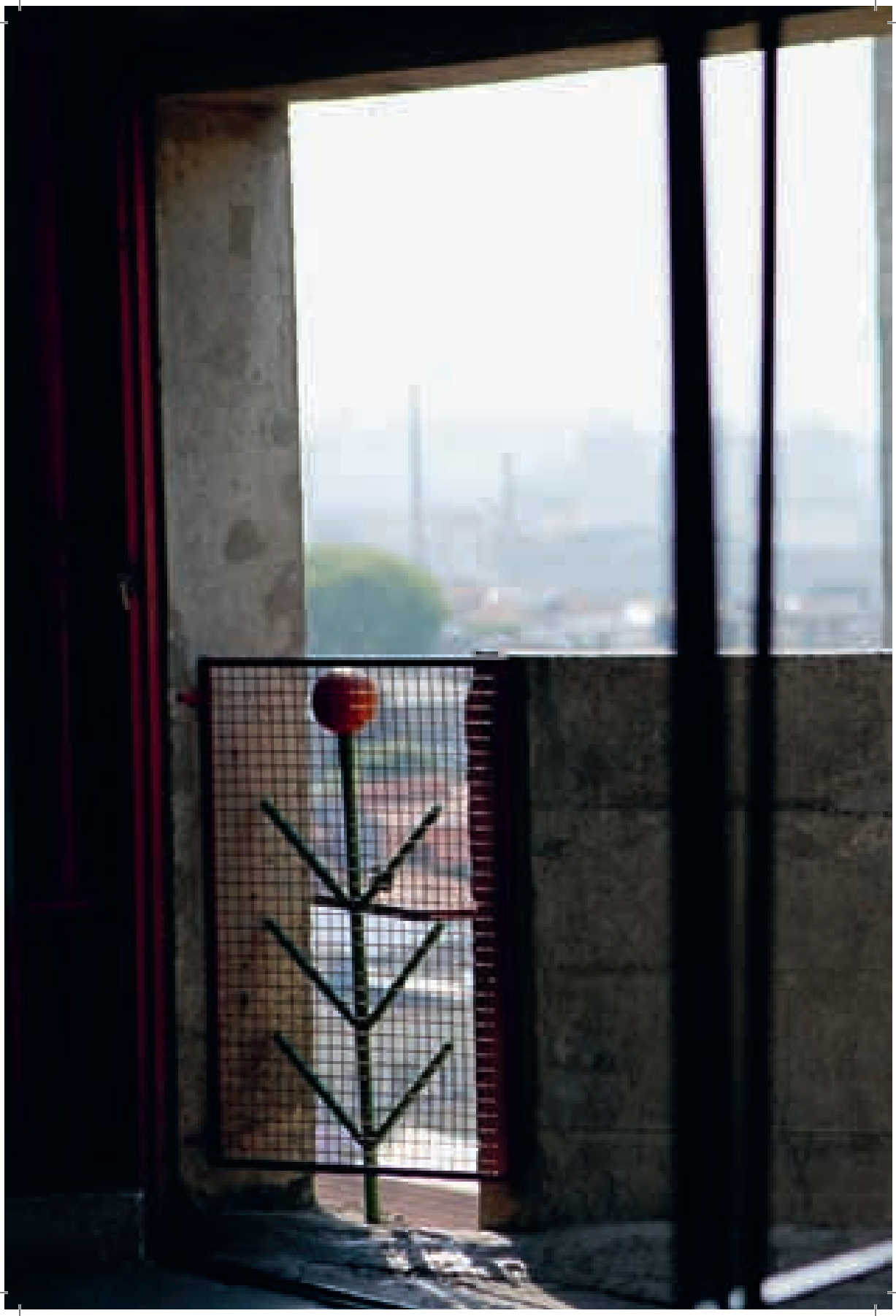
This publication is part of the exhibition rather than merely a record of it. It

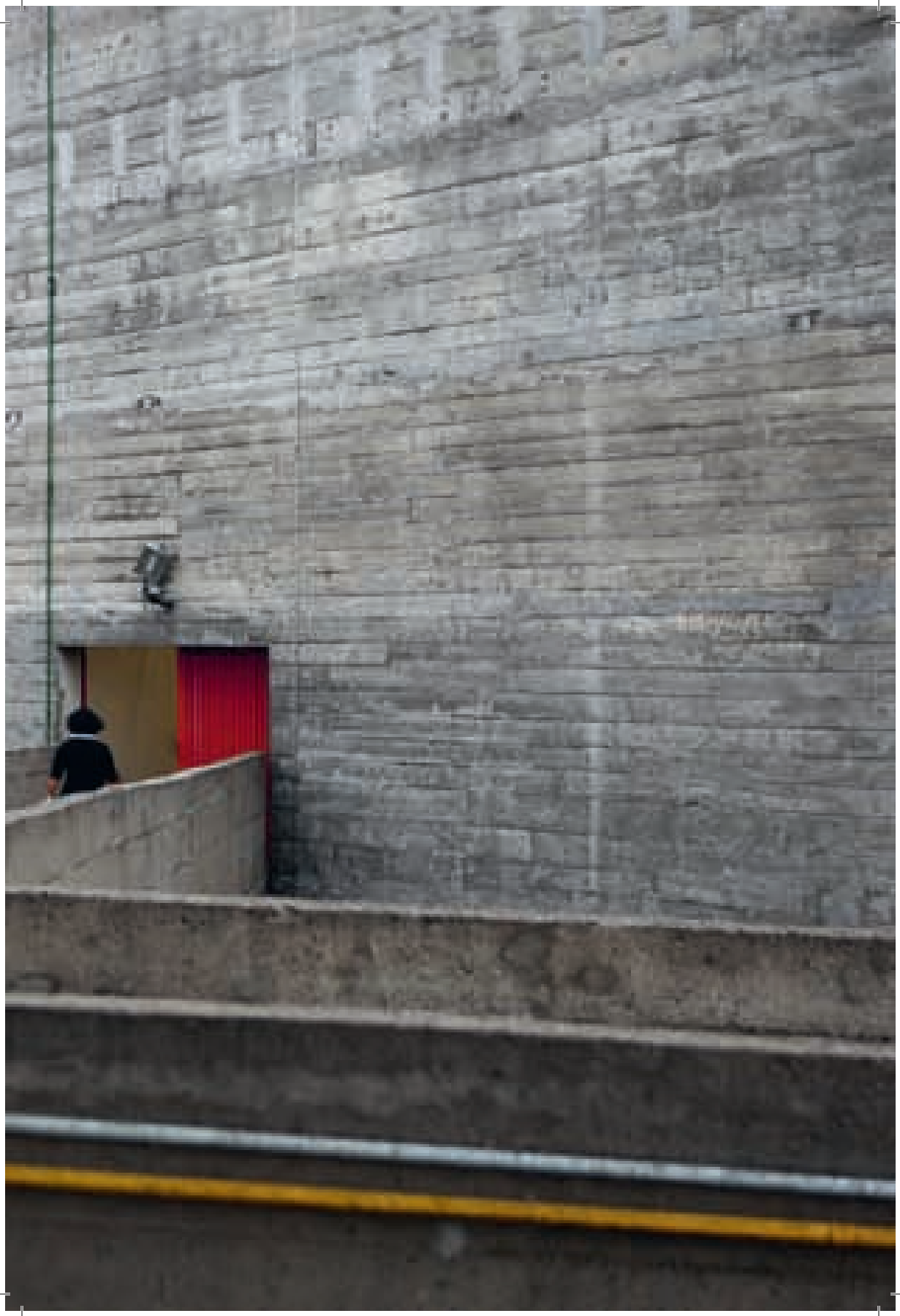
is a portrait of Eliasson's approach to São Paulo, and includes several photographs of heavy rainfalls, lamp shops on Rua da Consolação, and public buildings in São Paulo that captured Eliasson's interest with their radical concrete spaces housing schools, museums, and community centers. There are also photographs of Eliasson's mirror experiments in the street. These series are not documentary in character, but, rather, result from the artist's investigation of the city and the way it is perceived and contextualized, which he uses as a matrix for the development of his work.

Internationally, there are few artists who in the last decade have so explicitly dwelled on the role of the spectator as a coproducer of artworks, a concept that has been prevalent in Brazilian art since the 1960s. Even fewer artists have managed so eloquently to merge phenomenological ideas and the notion of individual and collective awareness with ethical and political consciousness within society. The São Paulo–based scholars and critics Guilherme Wisnik and Lisette Lagnado each contribute an individual take on Eliasson's artistic production and research. Although more than fifty catalogs and books on Eliasson have been published worldwide over the past fifteen years, this is the first to be published in South America. I hope it will provide the initial stimulus for an enriching reflection on his work in conversation with—although, perhaps, from opposite geographical and conceptual poles—the context of Brazilian and Latin American contemporary art.

Pompeia
I

Arquitetura
Architecture
Lina Bo Bardi






PLASTICS
PAPER

Seu corpo da obra

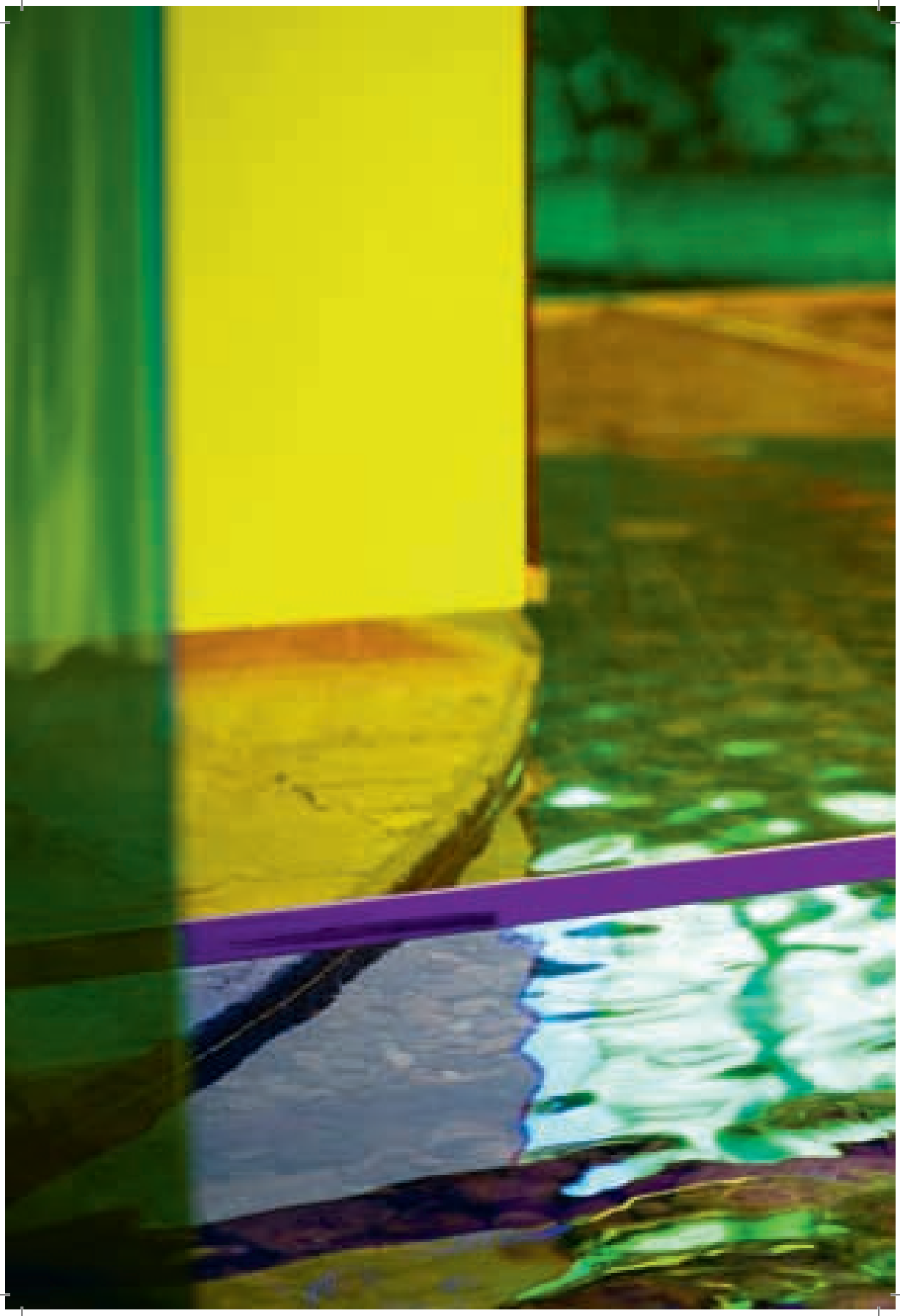
Your body of work

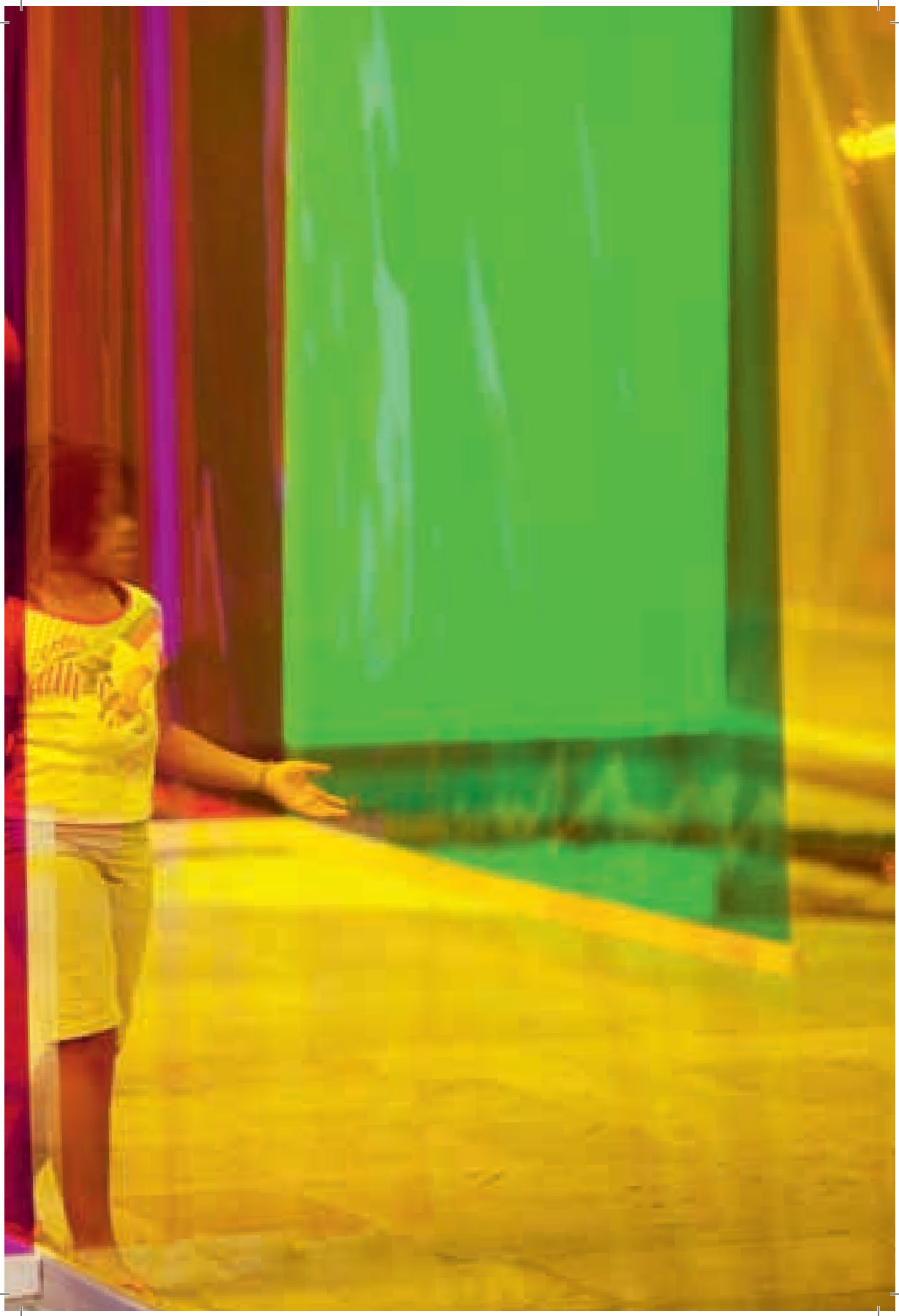
SESC Pompeia

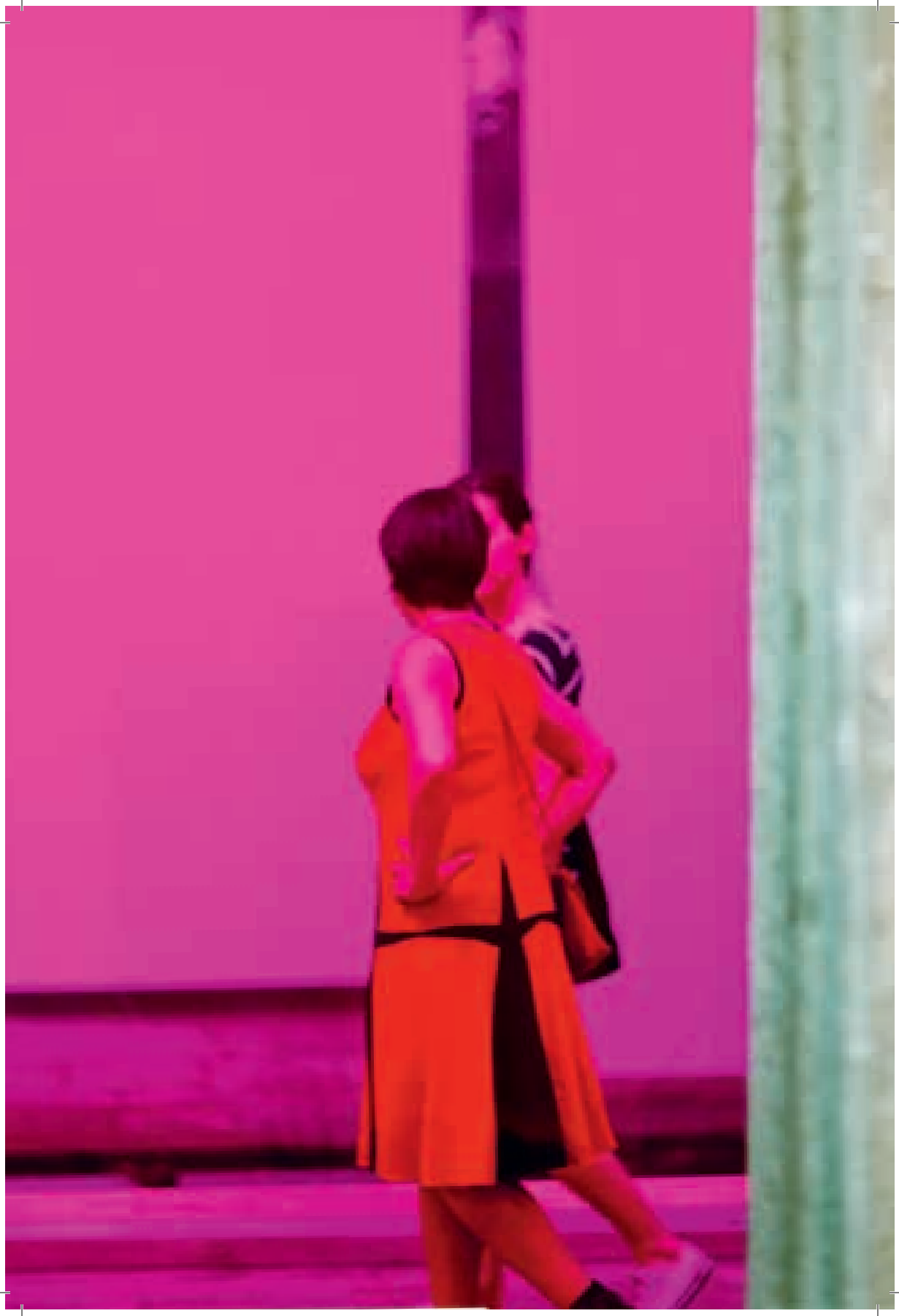
Seu corpo da obra
(Your body of work)
2011

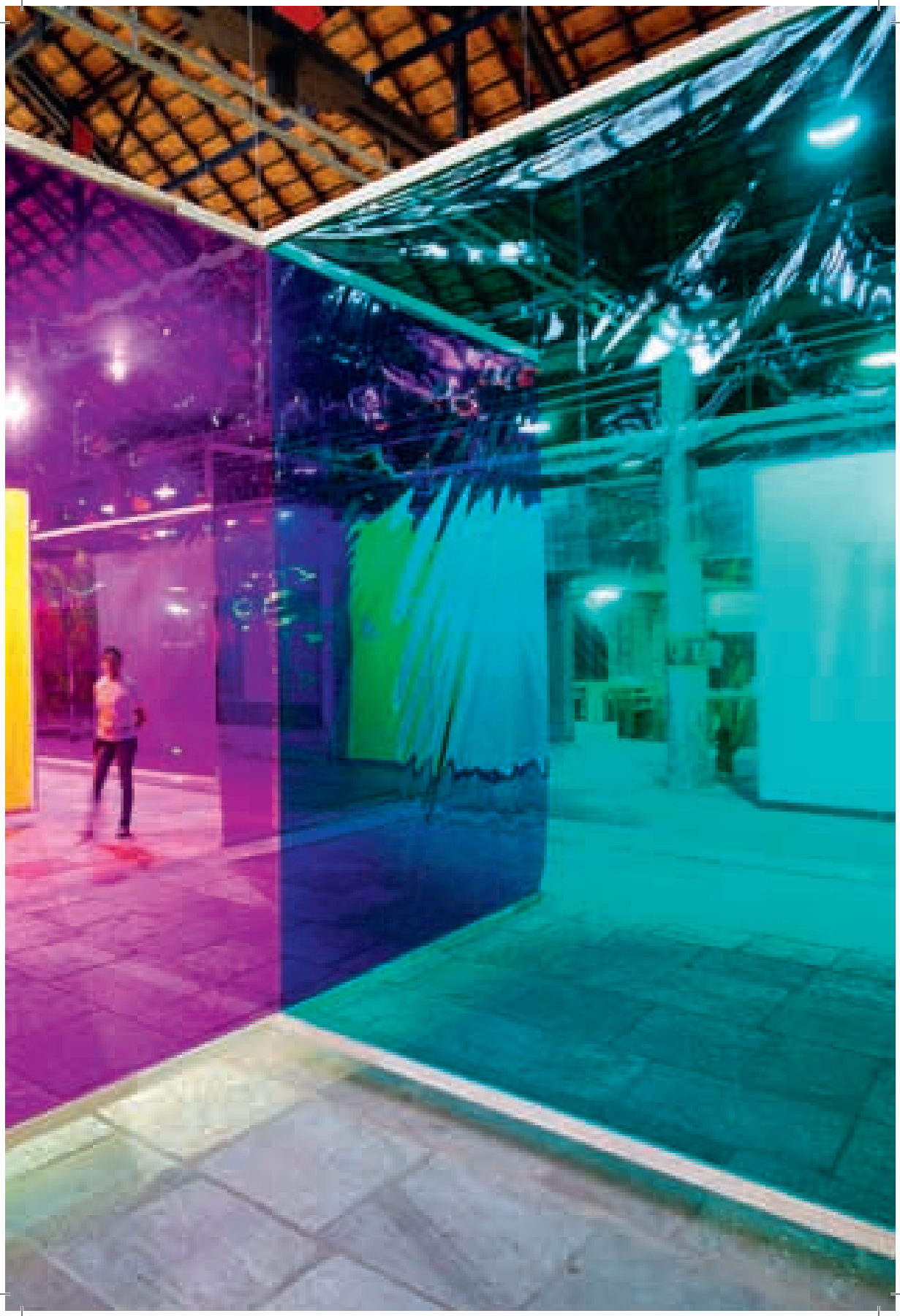
...

Película colorida, madeira, refletores
Colored foil, wood, spotlights









The structural evolution project

Projeto de evolução estrutural

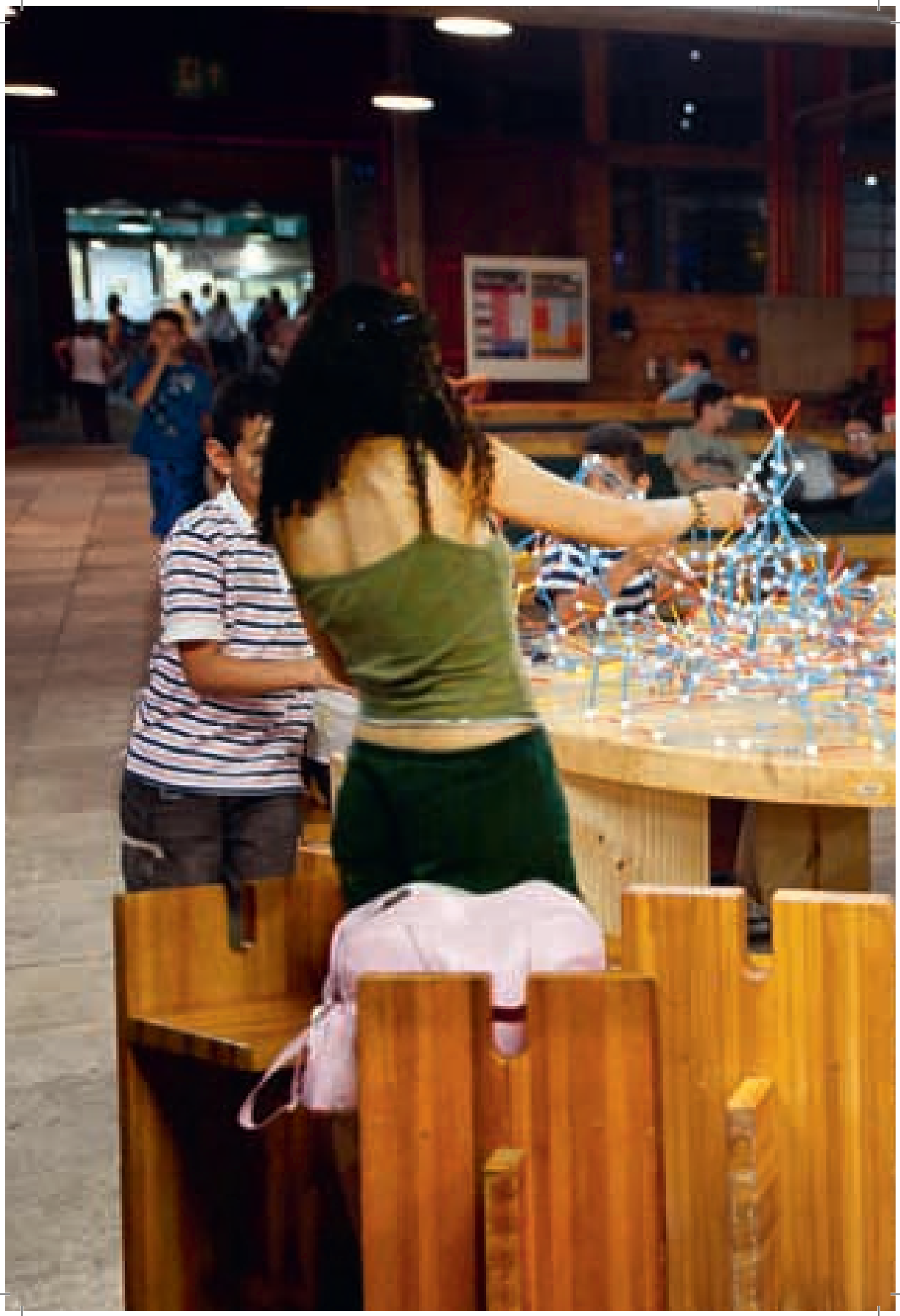
SESC Pompeia

The structural evolution project
(Projeto de evolução estrutural)
2001

...

Kit de construção Zometool
Zometool construction sets


E



Seu caminho sentido

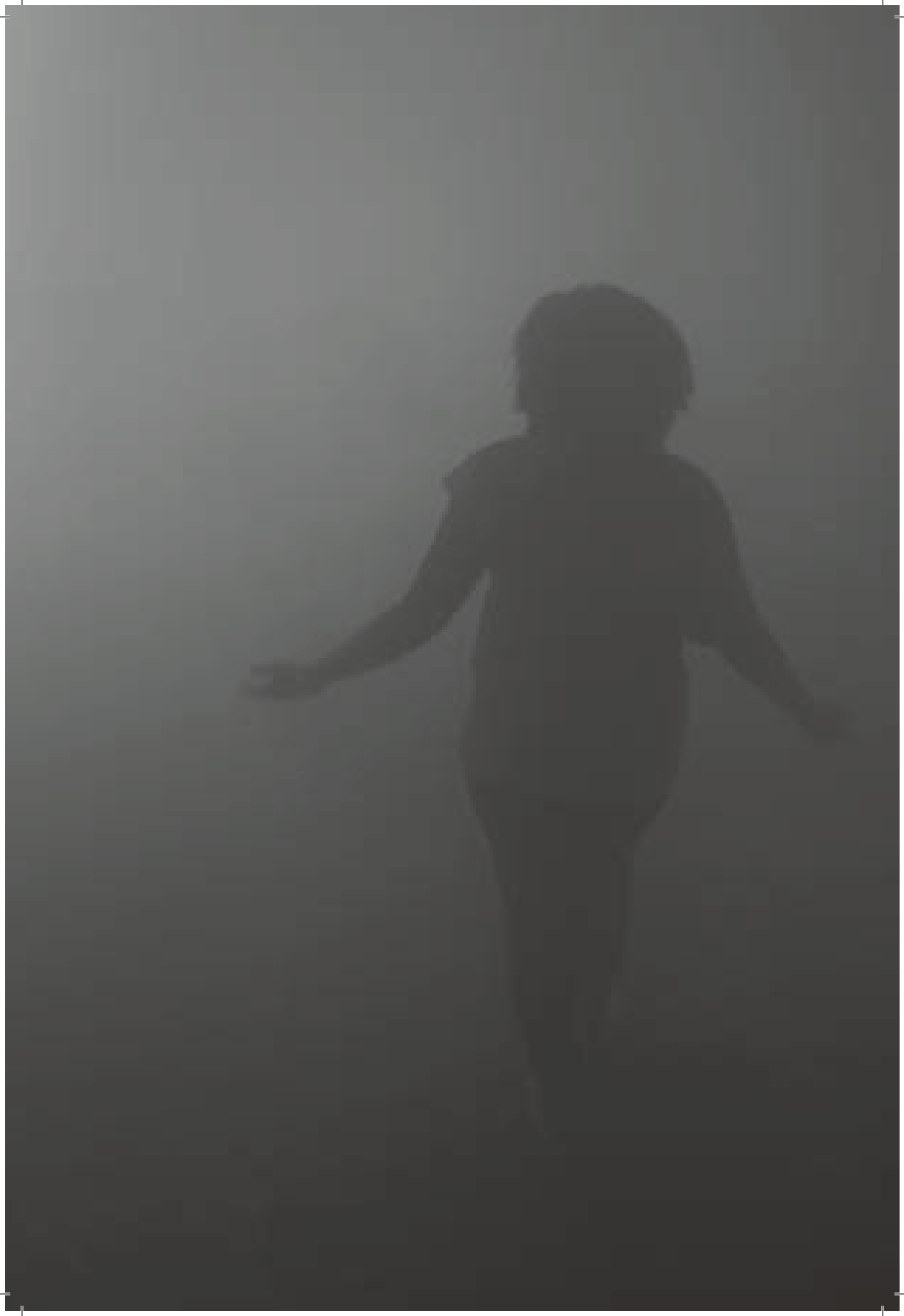
Your felt path

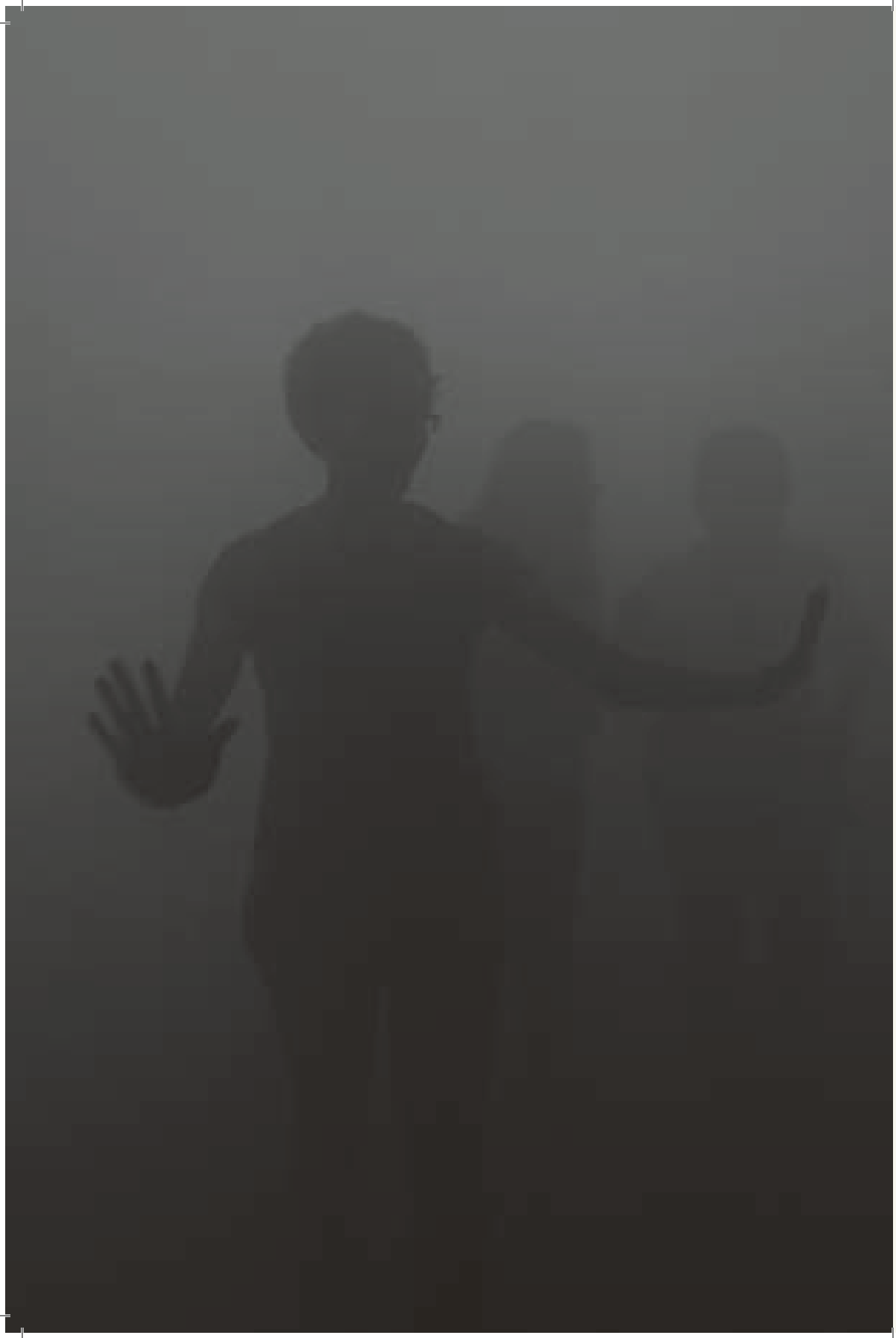
SESC Pompeia

Seu caminho sentido
(Your felt path)
2011

...

Lâmpadas fluorescentes, madeira, máquina de fumaça, ventilador
Fluorescent lights, wood, fog machine, ventilator





Sua cidade empática

Your empathic city

Em colaboração com
In collaboration with
Karim Aïnouz

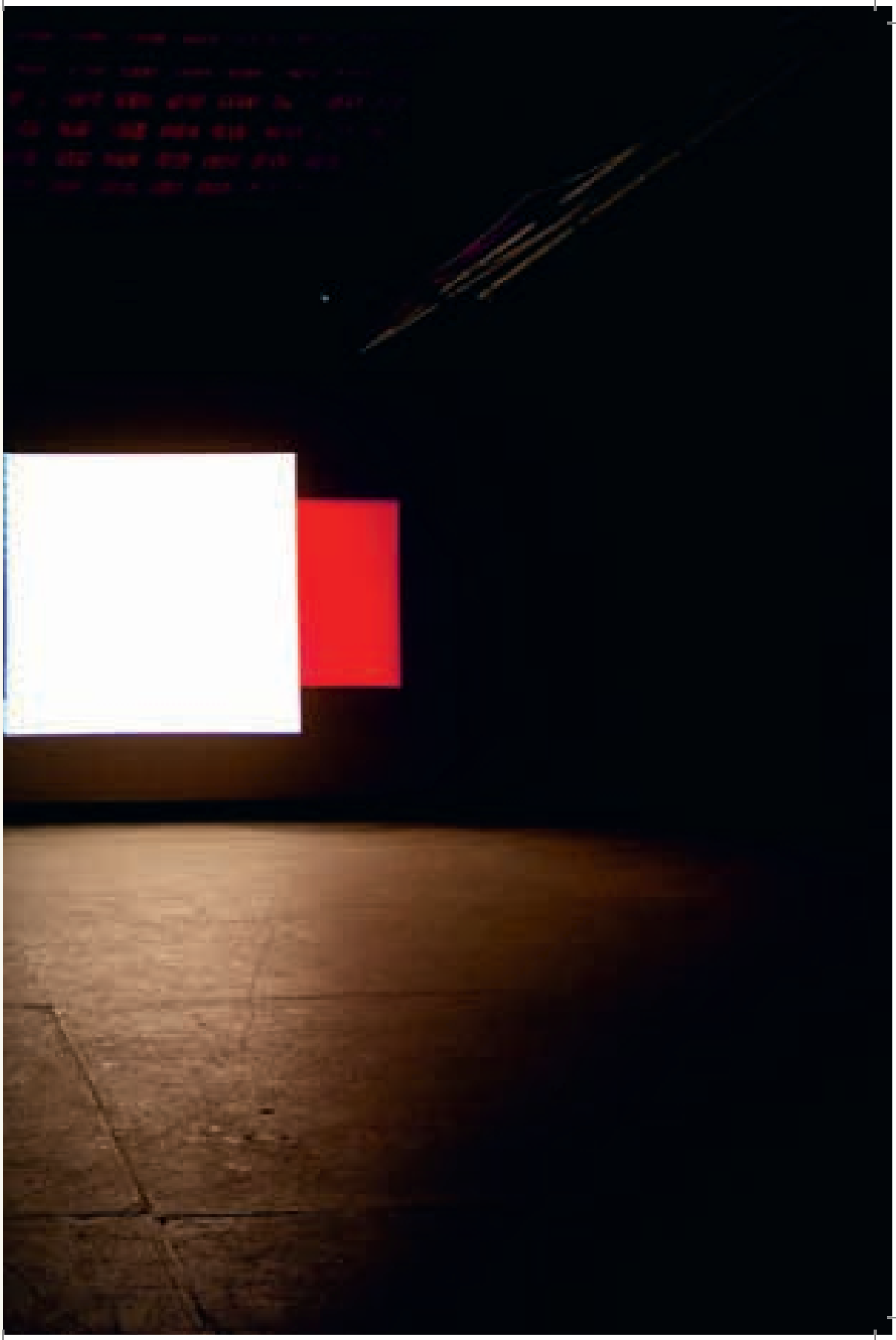
SESC Pompeia

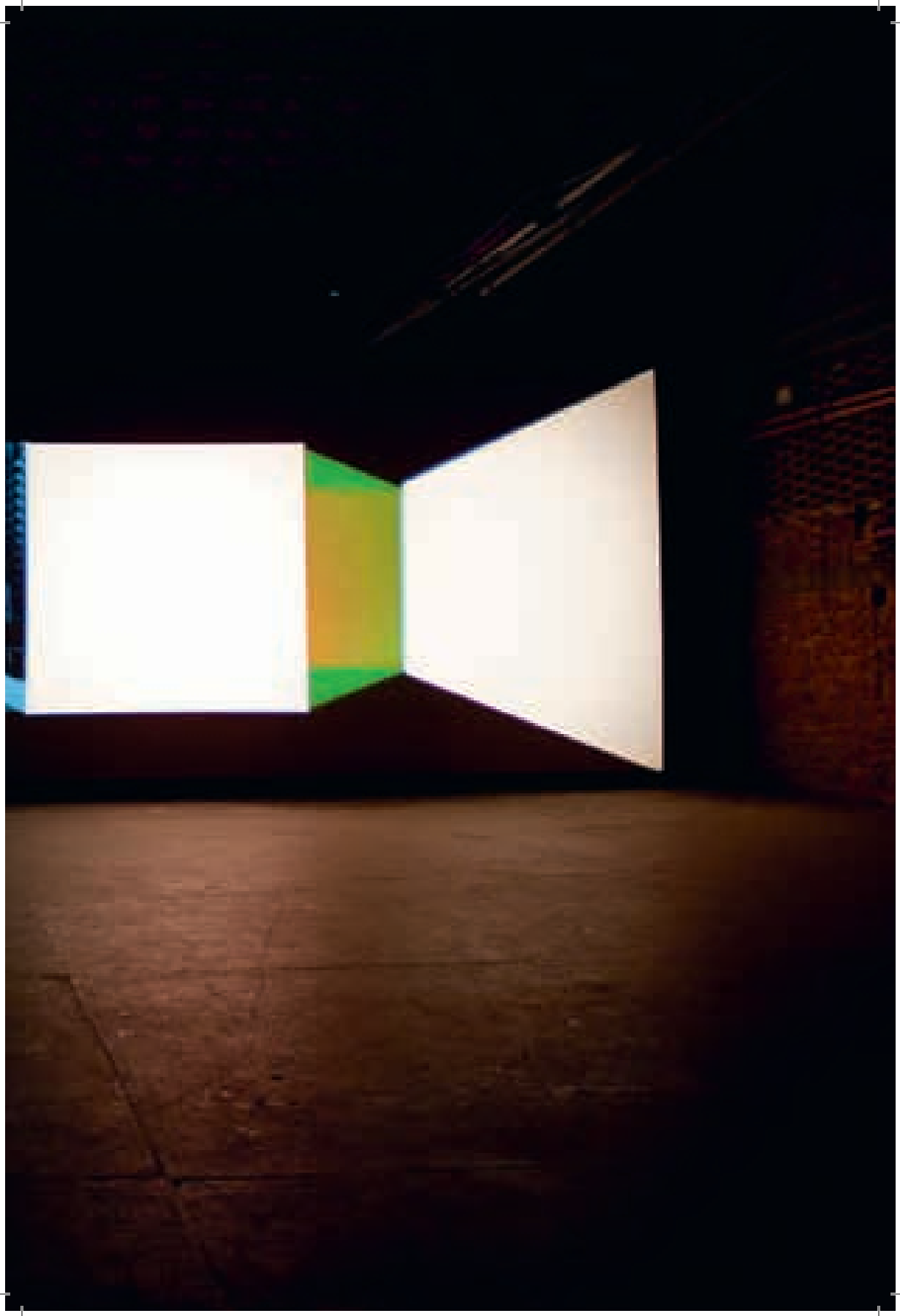
Sua cidade empática
(Your empathic city)
2011

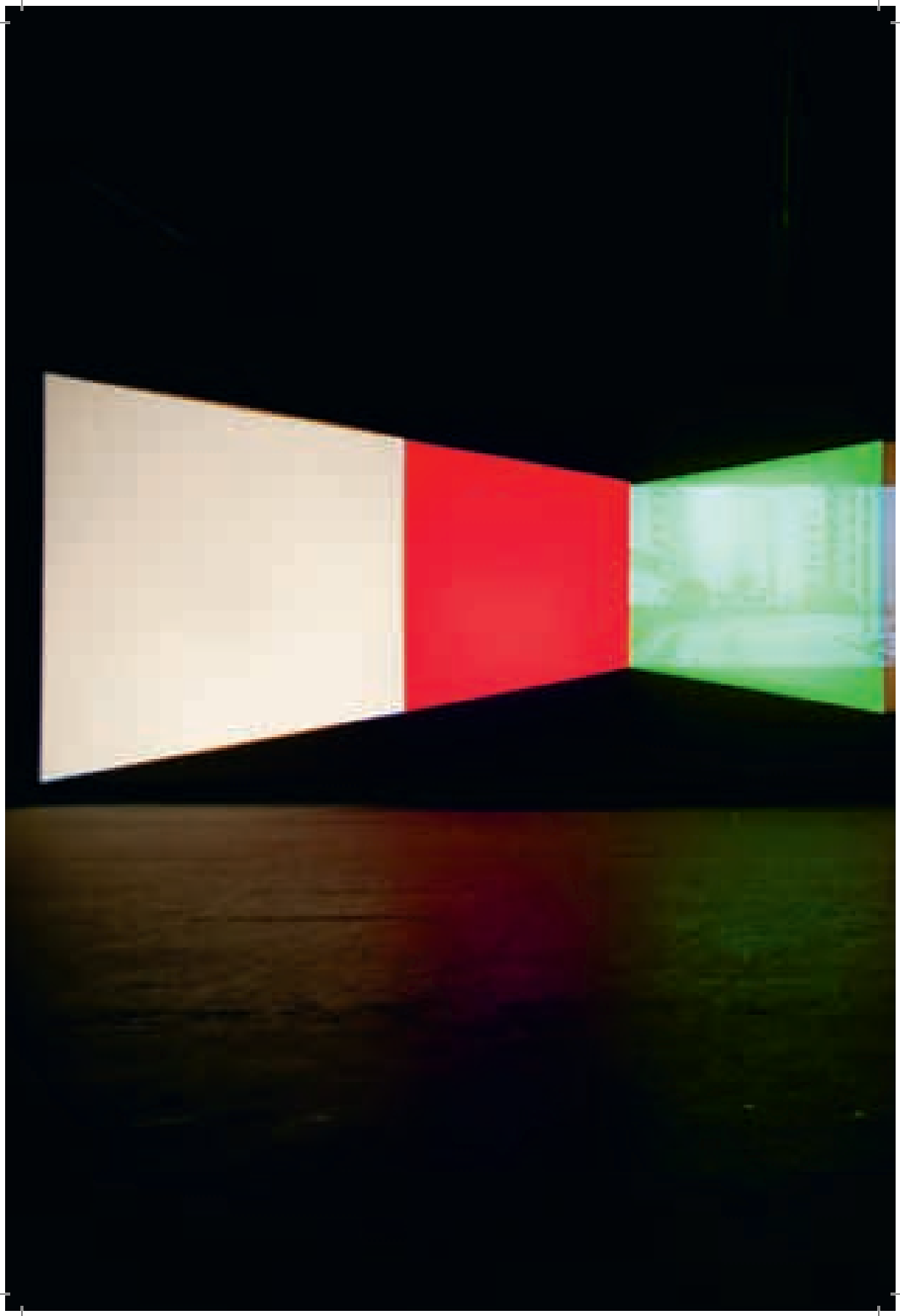
...

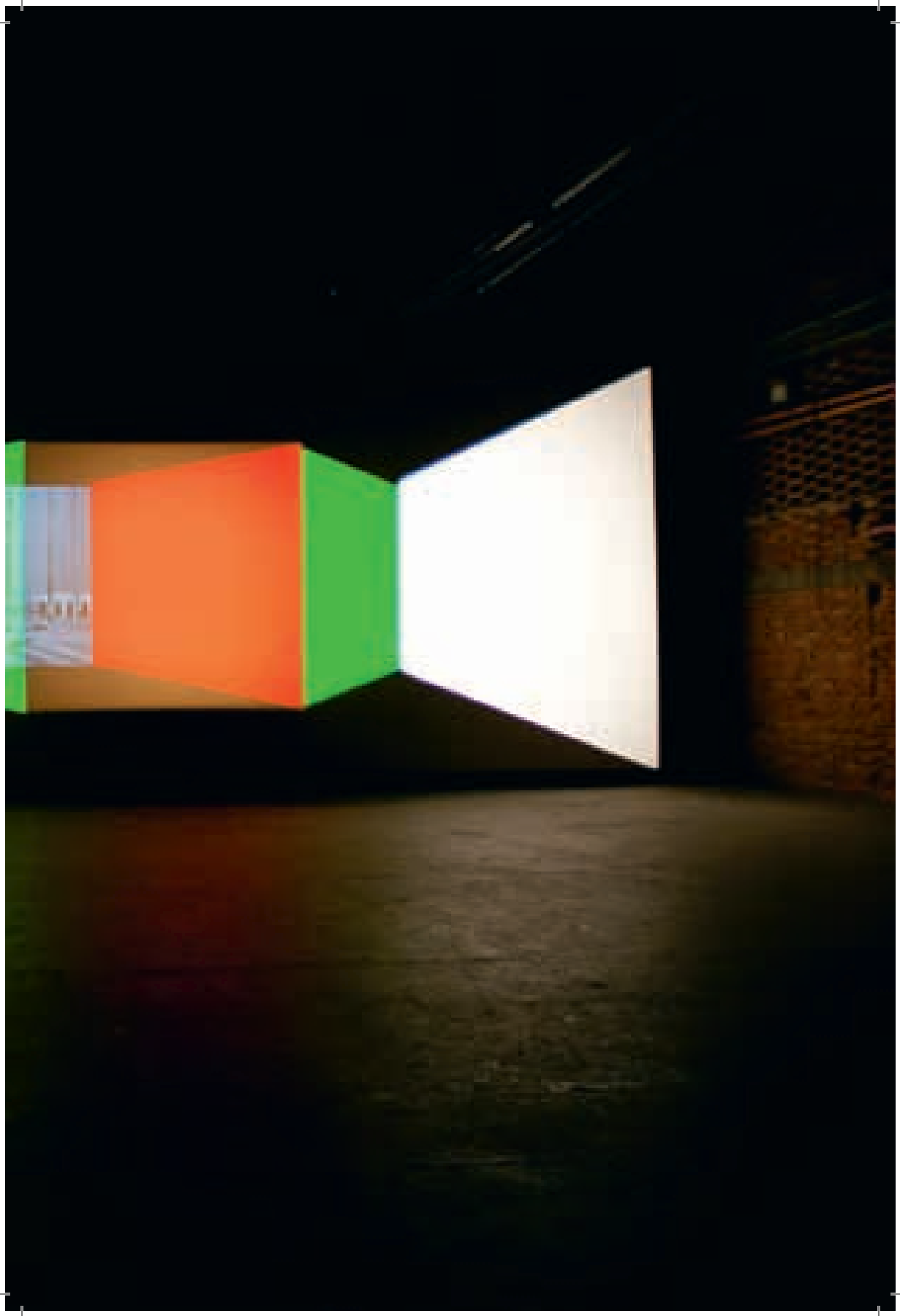
24 refletores, dimmers, filtro de película colorida, projetores de vídeo,
vídeo HD de 3 canais, unidade de controle
24 spotlights, dimmers, color filter foil, video projectors,
3-channel HD video, control unit

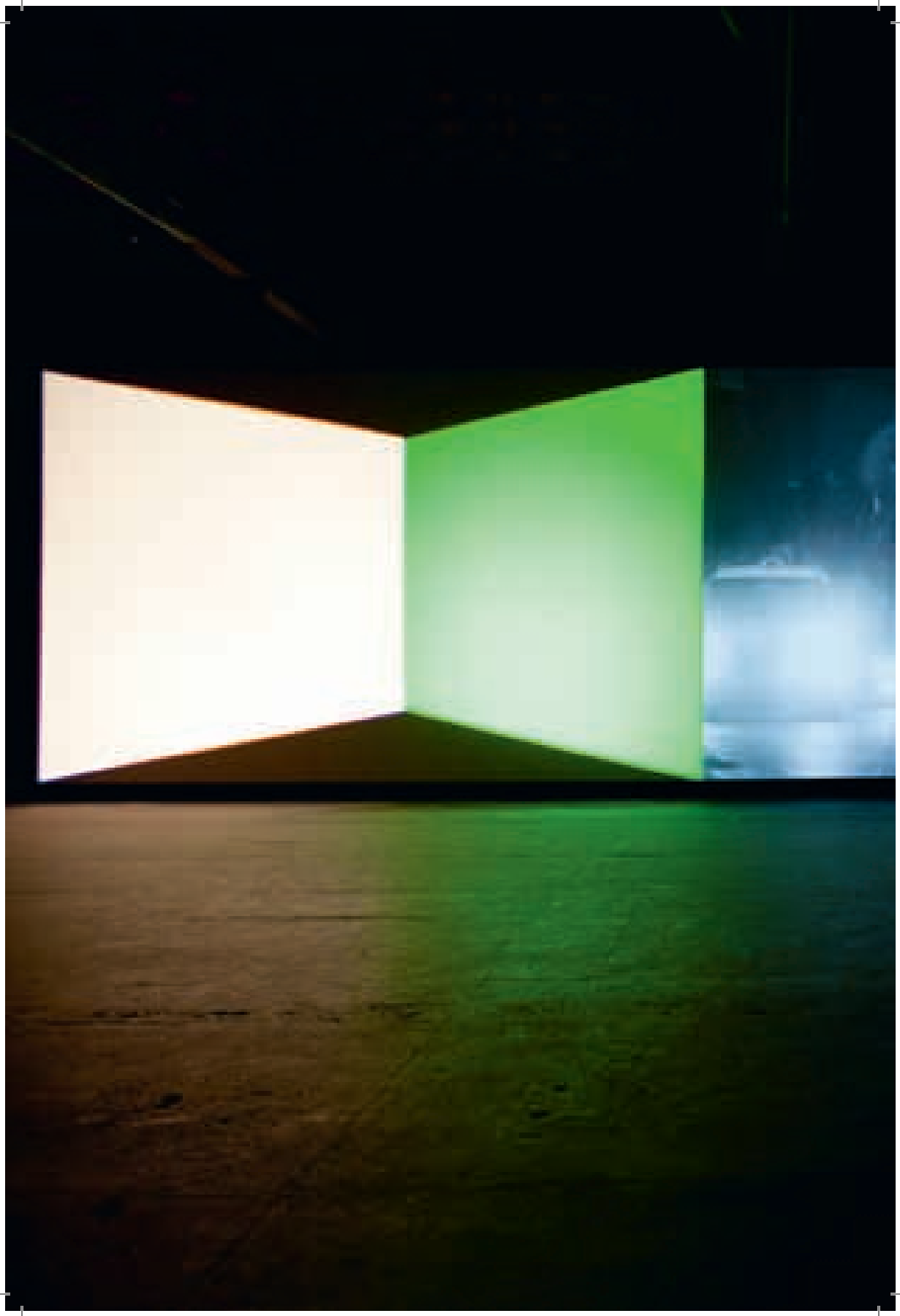
Duração: 20 min.
Duration: 20 min.

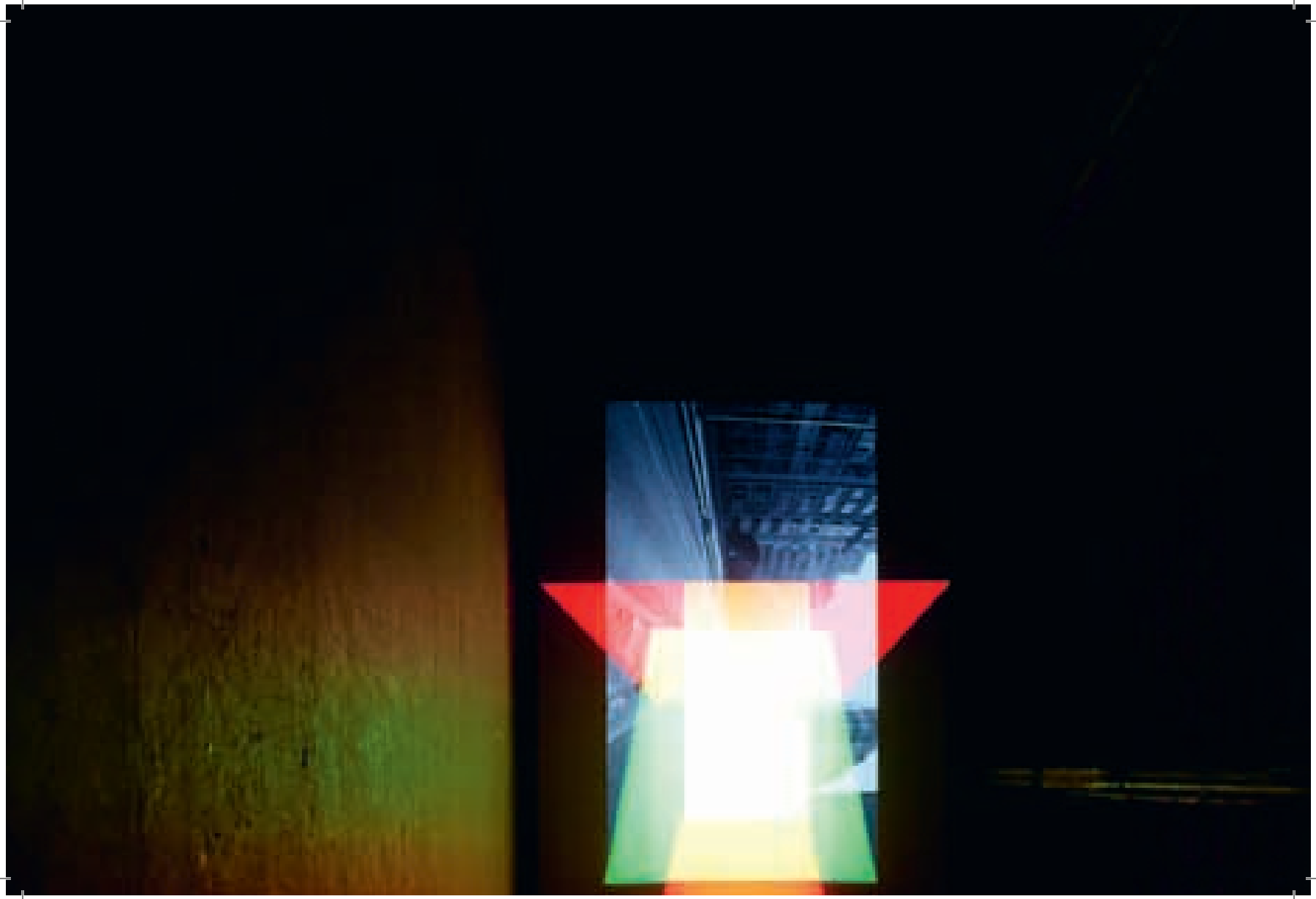


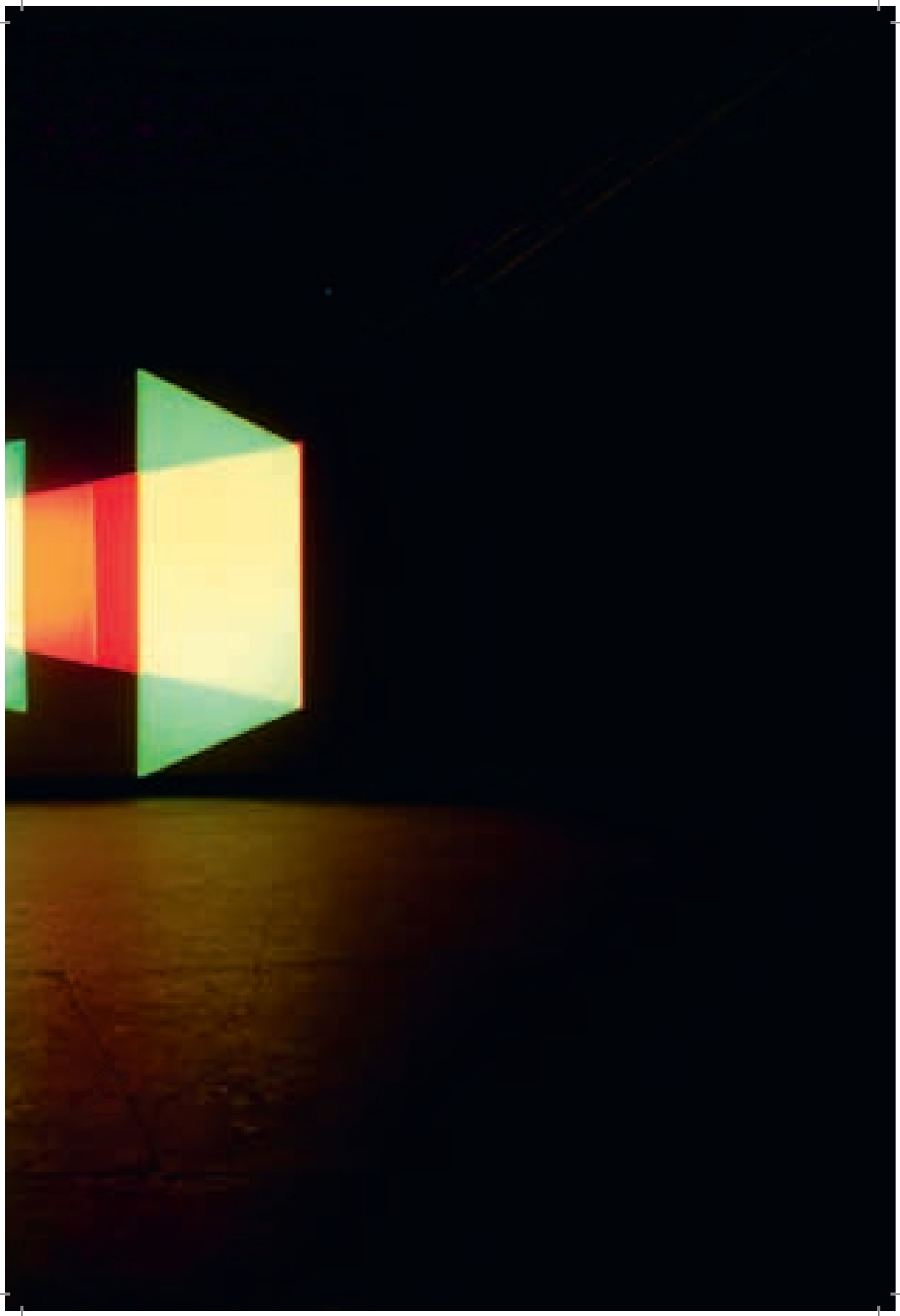


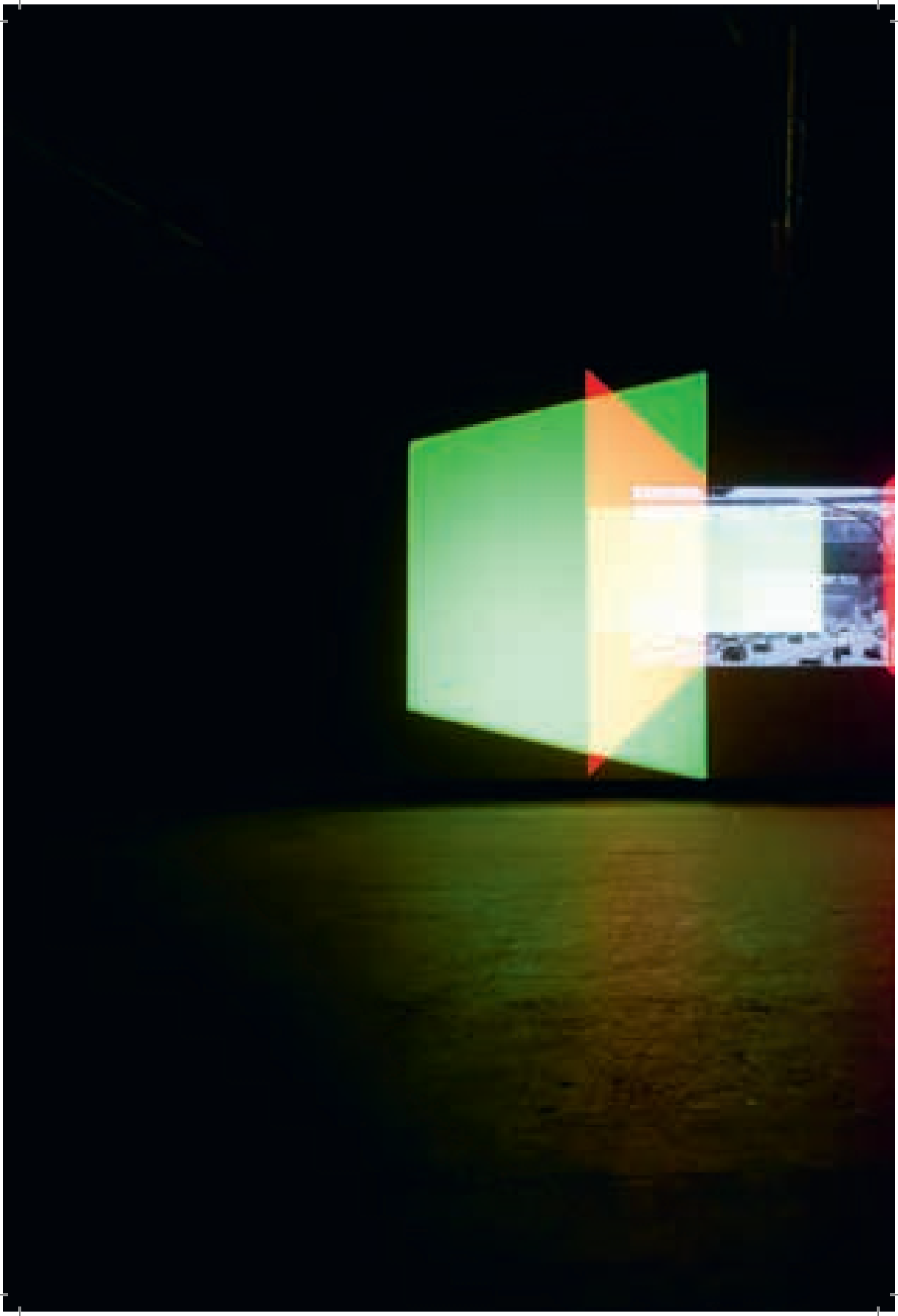


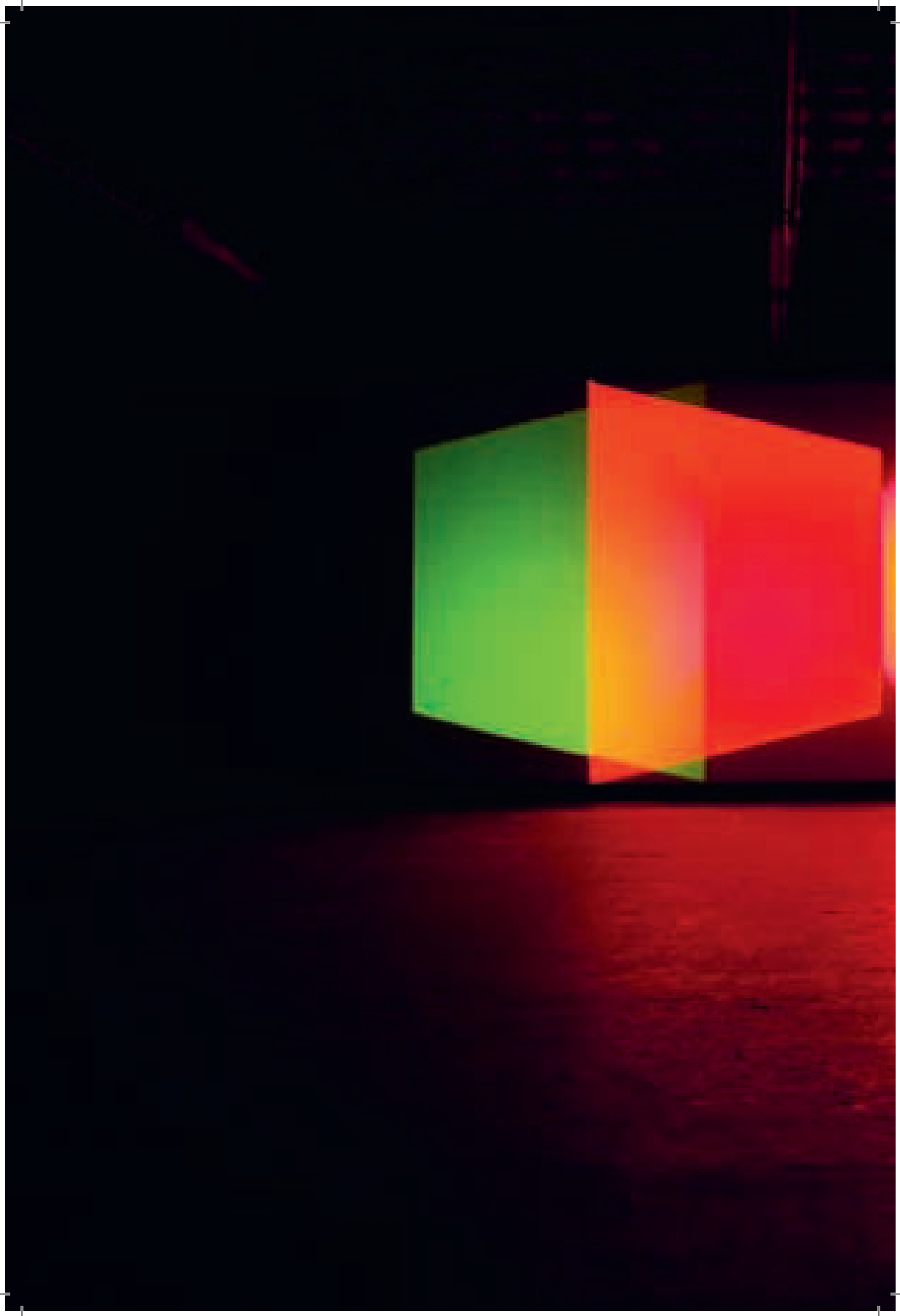


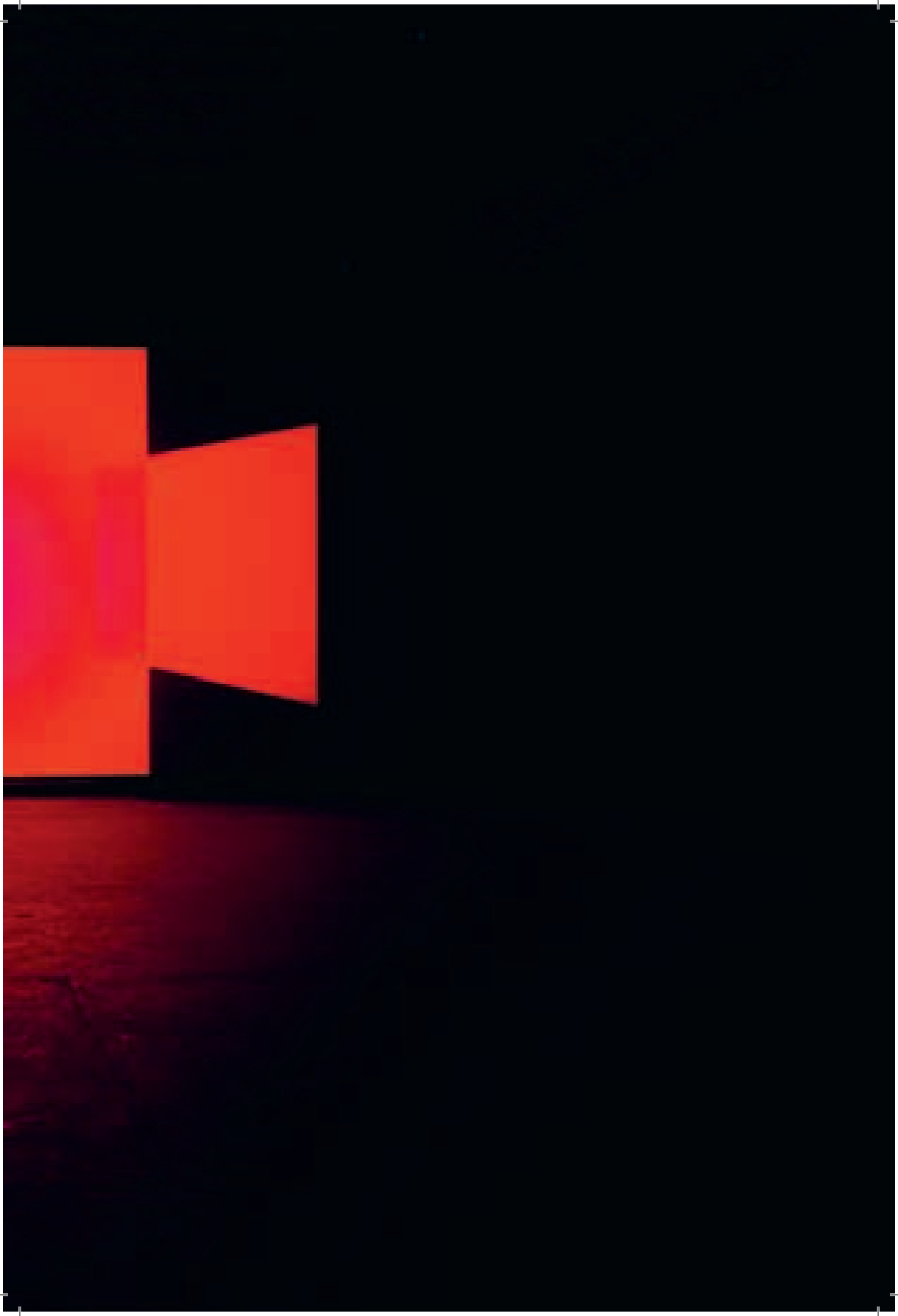


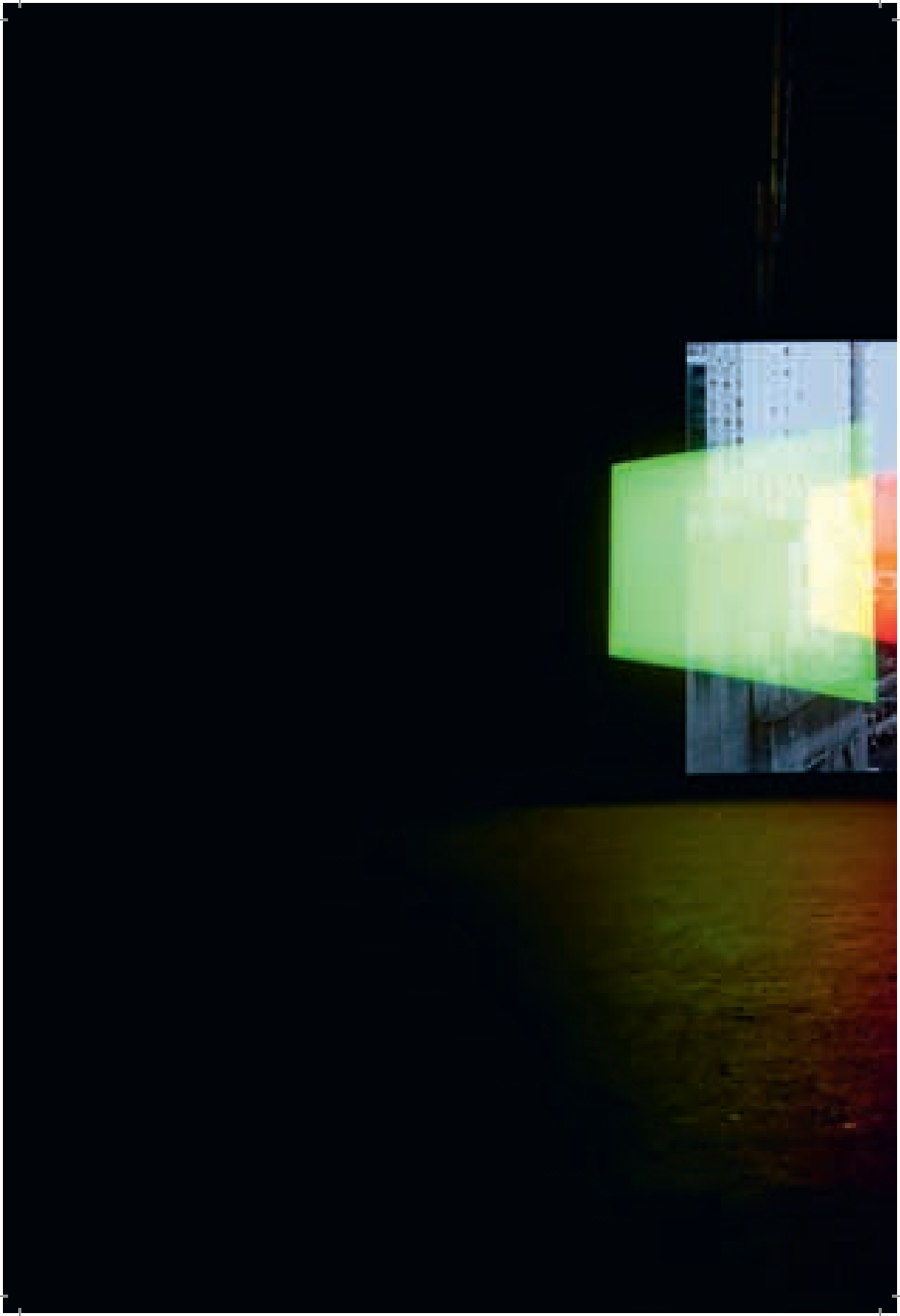






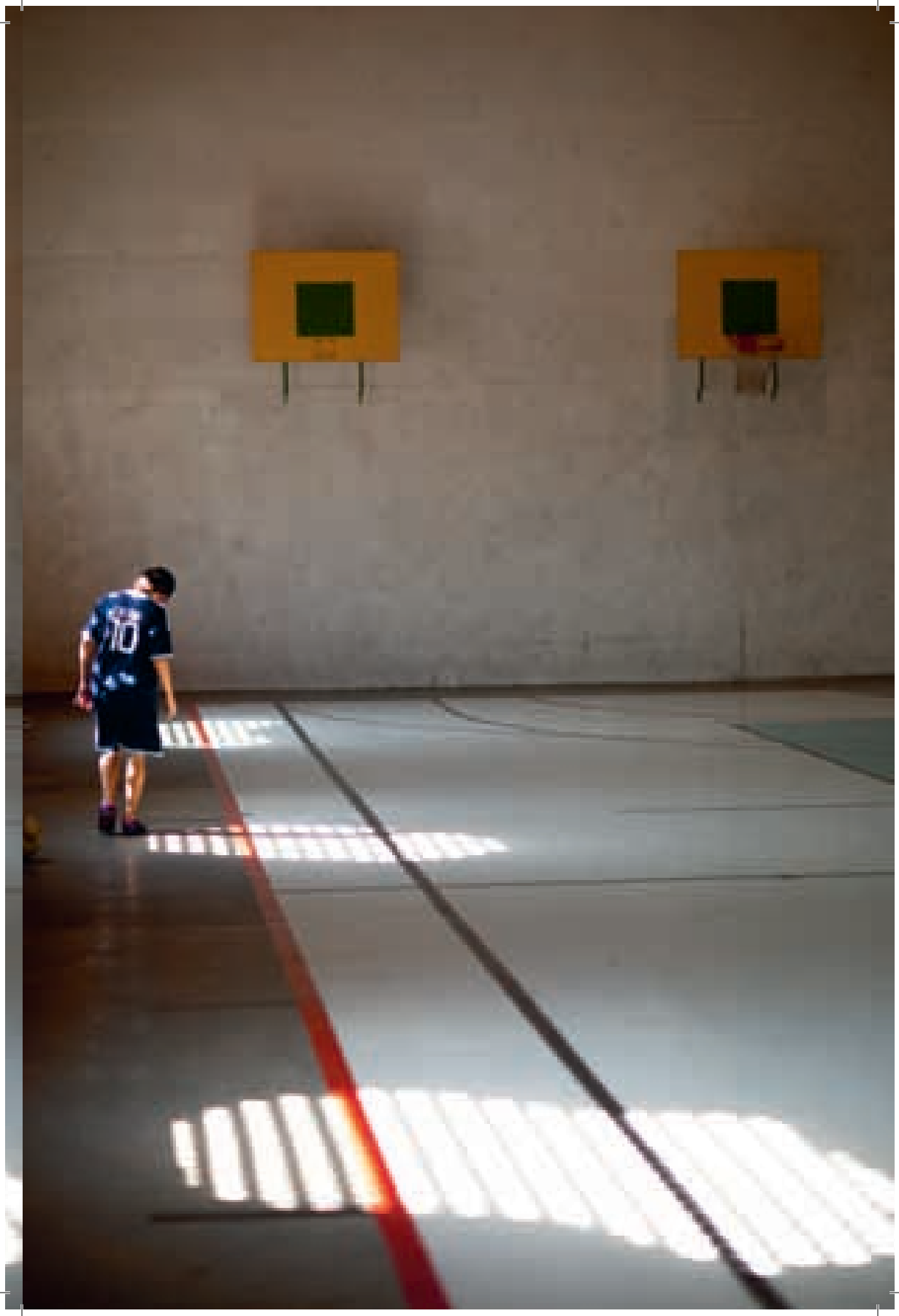


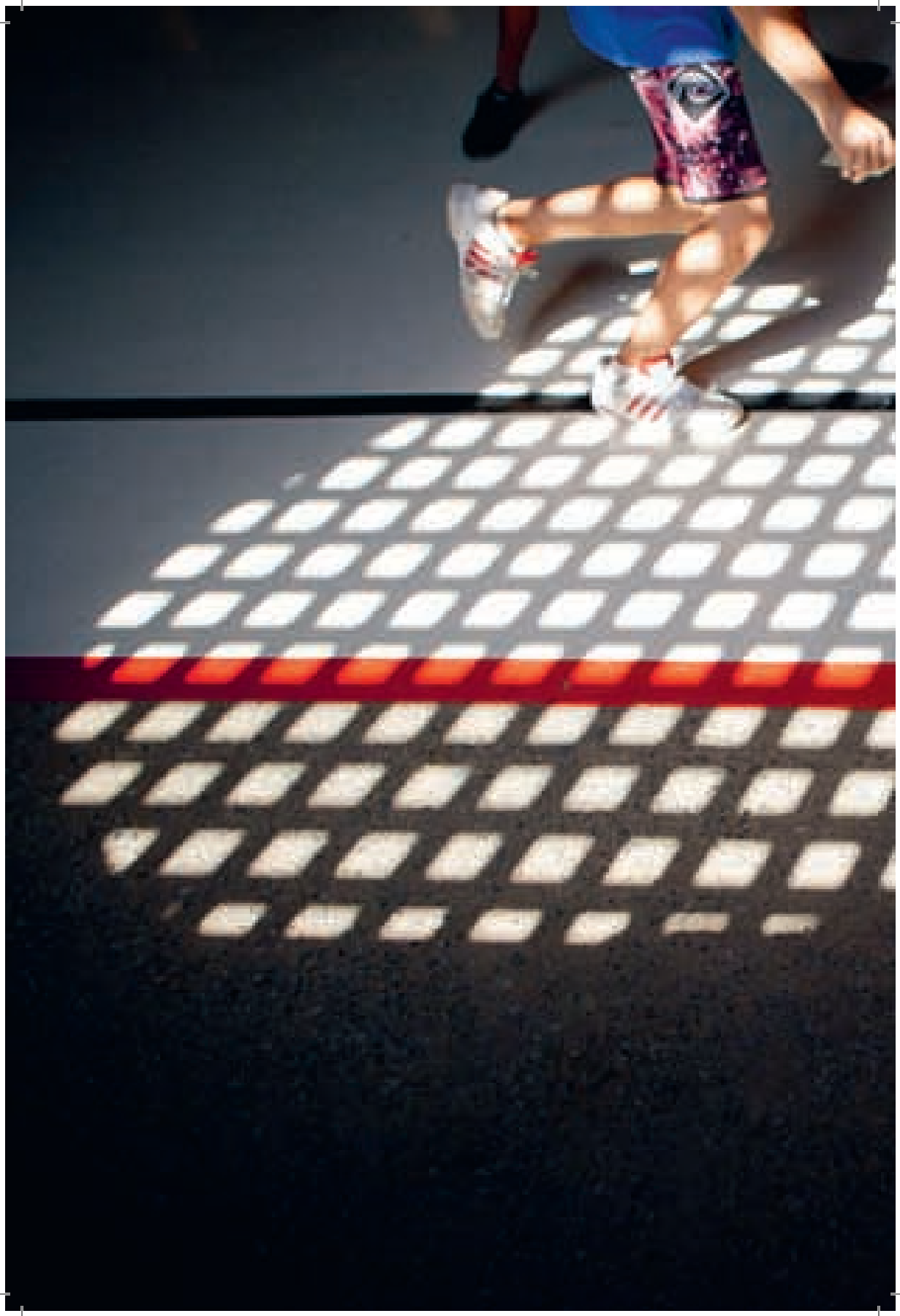




Bloco esportivo

1 de outubro de 2011
October 1, 2011





Waterfall

Cachoeira

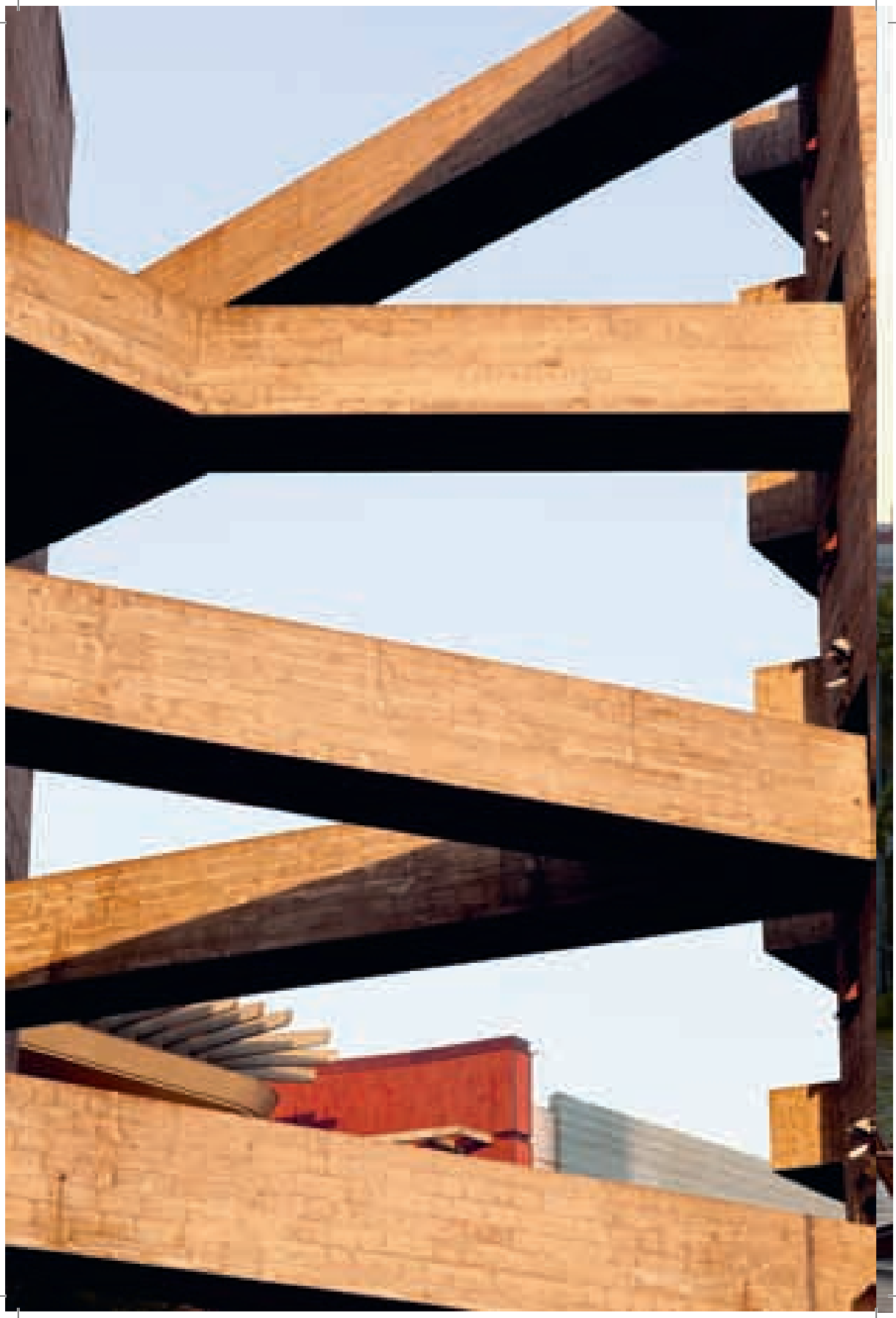
SESC Pompeia

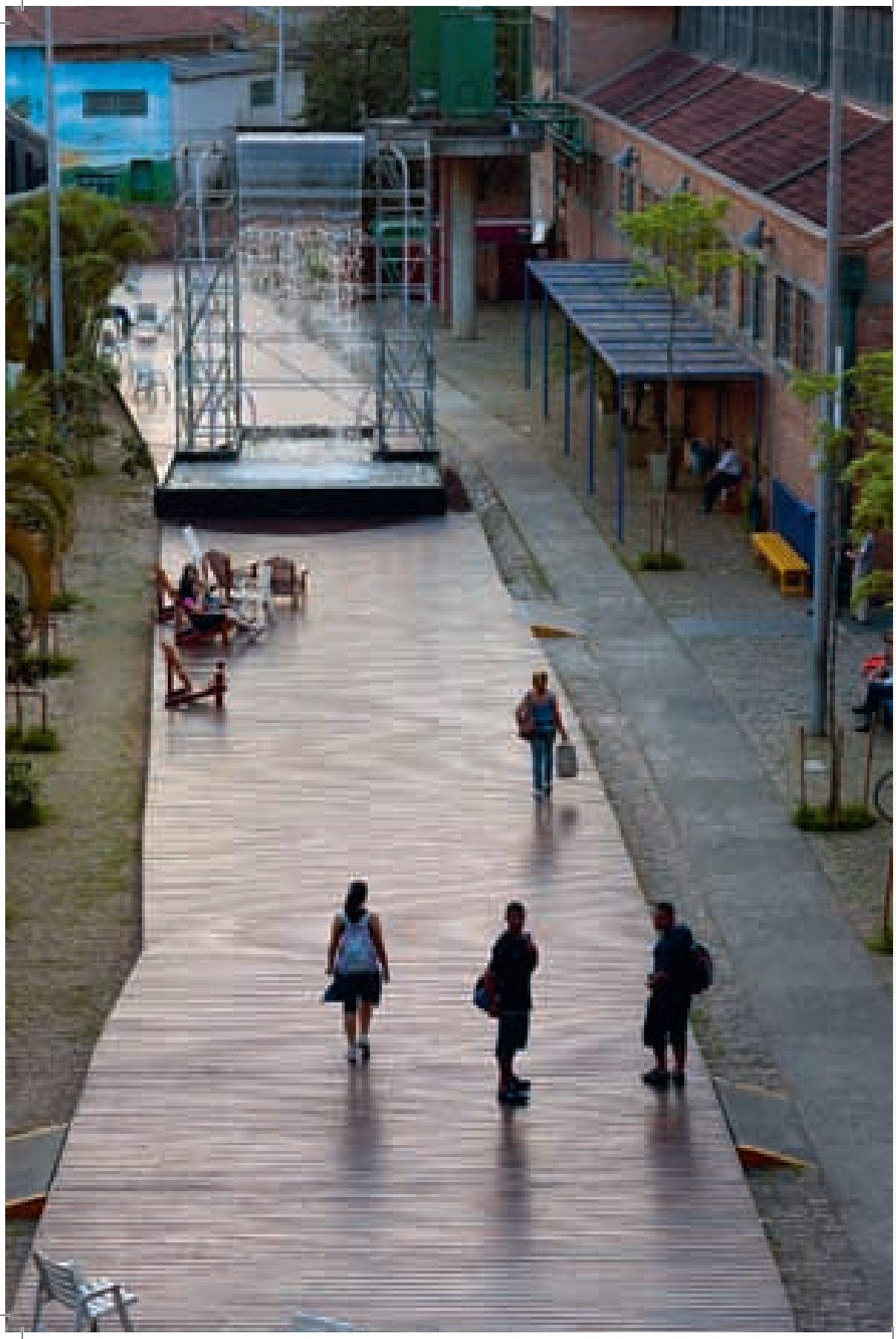
Waterfall
(Cachoeira)
1998

...

Andaime, água, madeira, folha, alumínio, bomba, mangueira
Scaffolding, water, wood, foil, aluminum, pump, hose

9 × 9 × 6 m





O que torna um espaço produtivo?

Lisette Lagnado

D

O telefone, naquela época, ainda não era de uso tão corrente como hoje. E, no entanto, o hábito leva tão pouco tempo para despojar de seu mistério as forças sagradas com que estamos em contato que, não tendo obtido imediatamente a minha ligação, o único pensamento que tive foi que aquilo era muito demorado, muito incômodo, e quase tive a intenção de fazer uma queixa. Como nós todos agora, eu não achava suficientemente rápida nas suas bruscas mutações, a admirável magia pela qual bastam alguns instantes para que surja perto de nós, invisível mas presente, o ser a quem queríamos falar e que, permanecendo à sua mesa, na cidade onde mora (no caso de minha avó era Paris) sob um céu diferente do nosso, por um tempo que não é forçosamente o mesmo, no meio de circunstâncias e preocupações que ignoramos e que esse ser nos vai comunicar, se encontra de súbito transportado a centenas de léguas (ele e toda a ambiência em que permanece mergulhado) junto de nosso ouvido, no momento em que nosso capricho o ordenou.

Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*[1]

I

IGAMOS QUE O LEITOR não tenha sequer lido a linha biográfica: "Olafur Eliasson, artist, born 1967 in Copenhagen".

Para quem procura informações, a página do site oficial do artista oferece algumas imagens, sob uma tarja branca indicando os projetos atualmente em curso[2]. E todas revelam uma paisagem urbana com nomes de cidades que evocam um repertório de lugares distantes da linha dos trópicos: Aarhus, Kiev, Harpa[3], Berlim, Kanazawa. Somente a última foto destoa da série e reproduz um animal – se houver tempo, será comentada nas considerações finais (já deixo aqui uma observação: o bicho tem pelo mesclado, preto e branco, e aparenta-se com Dolly, ovelha geneticamente manipulada)[4].

Há um documentário de oitenta minutos por JJ Film que abre com o artista lançando a seguinte interpelação: *O que torna um espaço produtivo?*[5] Antes de levar adiante a projeção do filme, fiz uma pausa para soltar o parafuso do enunciado e explorar uma primeira dobra: o que estaria em questão, o que tal pergunta mostra?

Decerto a dúvida, além de figura retórica infalível para mobilizar a atenção do ouvinte, transmite uma alta voltagem fenomenológica. Que tipo de "bem" o

espaço estaria apto a *produzir*? Investigação típica do domínio da filosofia. Ela, que se ocupa do lugar da matéria desde a Grécia antiga, reverbera no contexto das ciências físicas e se estende até os limites do sistema solar.
Dois problemas devem logo ser antecipados: na origem da especulação ("O que torna um espaço produtivo?"), não se sabe ainda a finalidade – trata-se de conhecer? E, segundo problema: *strictu sensu* (dirijo-me aos puristas que zelam pelas disciplinas e categorias do conhecimento), Olafur Eliasson não é nem cientista, nem filósofo. Então vamos lá: como interrogar o espaço no âmbito da experiência artística?

II

A primeira lição de estética nos vem geralmente de forma inesperada, quando sequer está decidida a partilha entre literatura e filosofia. A juventude costuma conjugar as duas formas de linguagem como se fossem cara e coroa de uma mesma moeda. O nome de Maurice Merleau-Ponty ajuda a entornar a balança. Para muitos, a iniciação no campo da estética acontece com esse autor e é capaz de alongar-se uma vida inteira: percepção de uma experiência sensorial além do *Cogito* das palavras, na qual o sujeito ganha espessuras indefinidas, porém uma mais atraente que a outra. Sua escrita articula de tal maneira o sensível com o mundo objetivo que consegue dar uma multiplicidade de texturas onde parecia haver um corpo unidimensional. Essa descoberta de uma eloquência que clama por instâncias não verbais (faz-me lembrar de alguns poemas de Fernando Pessoa) aumenta a porosidade da percepção.
Seguindo a mesma linha de raciocínio, não haveria uma única tônica em destaque, mas várias, simultâneas e não excludentes: a realidade visível e sensível, material e imaterial, contemplando mútuas influências (e separações) entre natureza e tecnologia. Em Merleau-Ponty, a ideia de um ambiente provido de uma membrana transparente em sua volta chega quase a dispensar a metáfora, tão fina é a película que separa o mundo real do sujeito. Ouvindo Olafur Eliasson, pergunto-me se seremos brindados, ou não, com alguma pista que revele a presença da intuição no método. O dedo continua na tecla *pause*, suspendendo mais um pouco o fluxo discursivo do artista. Enquanto não o deixo falar, meu pensamento voa em direção ao "trabalho abstrato" (Karl Marx). O que torna o espaço "substância criadora do valor"?
Mania tendenciosa de introduzir termos de economia política – gritam os formalistas que acreditam ser possível isolar a dimensão estética na pergunta de Olafur Eliasson.
Entretanto, a inteligência criativa negocia-se no mercado tal qual um produto. Se pudesse, o regime capitalista eliminaria o grau de incerteza que ainda

Window projection (Projeção janela), 1990

perdura a respeito e dominaria até a energia instintiva de produtividade. Esse processo está em curso, ignorando o diagnóstico de Herbert Marcuse em *Eros e civilização*, e os intangíveis efeitos em matéria de subjugação da consciência humana. Nada poderá reverter perdas de sensibilidade, apenas pequenas lutas contra a ação destruidora do espaço total.

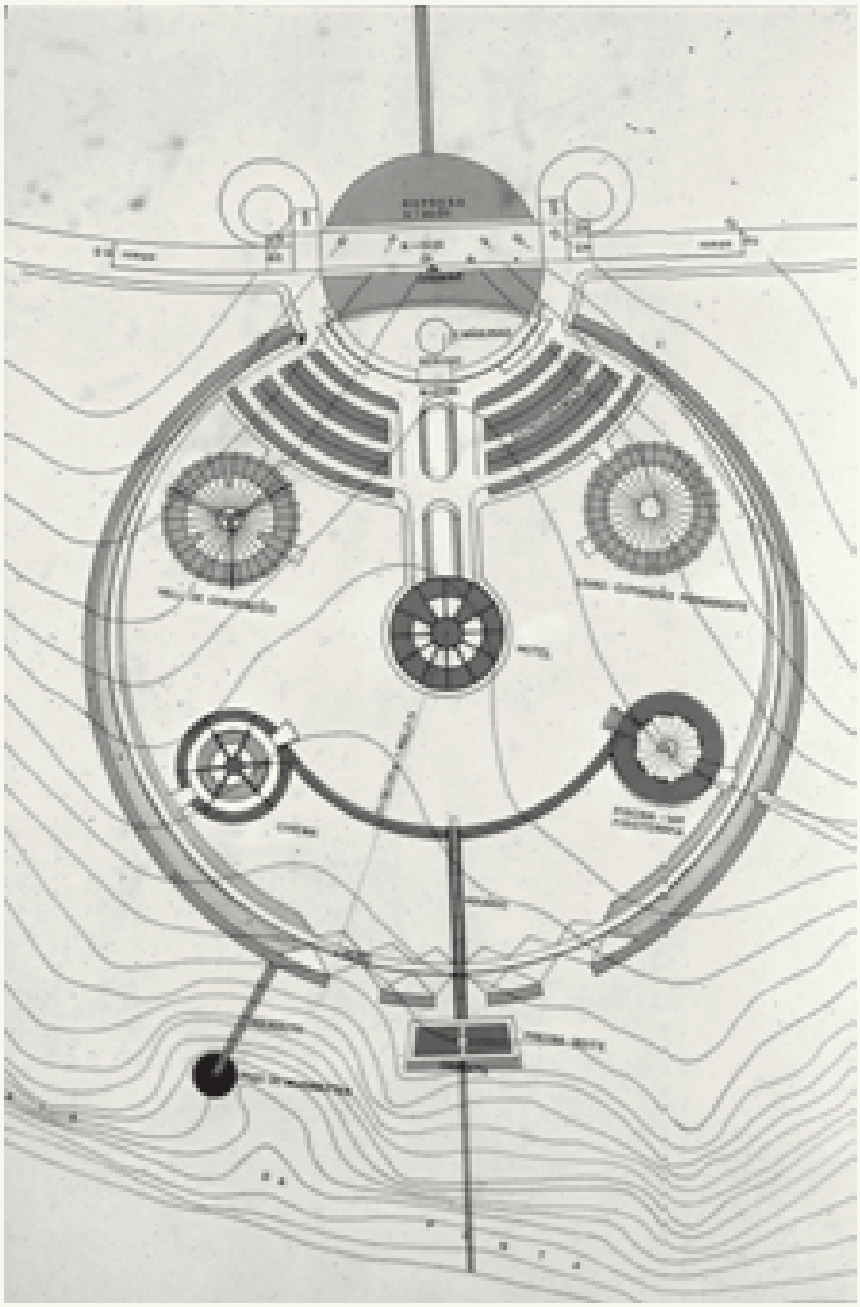
III

Descobre-se, por outros itinerários sugeridos na *homepage*, que Olafur Eliasson escolhe inserir suas obras em pontos que concentram uma tensão entre arquitetura e urbanismo, no cruzamento entre a escala humana e multidões. De vinte anos para cá, os procedimentos que adotou deixaram o espaço interior para o exterior, a clássica observação da uma janela iluminada (*Window projection*, 1990), e passaram de um ambiente doméstico para áreas que requerem aparatos mais complexos.

Ora, se o dispositivo da montagem da obra determina a experiência da arte, onde (em quem) está a criação? O estúdio deve estar equipado com aparelhos que o habilitam a alcançar a matéria das estrelas, penso eu, antes de verificar que participam da equipe atual cinquenta funcionários técnicos, entre cientistas e profissionais do sistema da arte.

A eventualidade de um anexo correlacionado ao Institut für Raumexperimente (Instituto para Experiências Espaciais), dirigido pelo próprio Olafur, acende uma recordação recente. A última vez em que deparei com um currículo pessoal mencionando um laboratório foi com o LIC de Sergio Bernardes, Laboratório de Investigações Conceituais, cuja missão consistia em integrar o Sistema Solar, o Sistema Homem e o Sistema Terra[6]. Excentricidades à parte, os experimentalistas carregam a pecha da falta de objetividade e precisão. Supondo que seja verdade (coisa que não é), que tipo de disfunção (benéfica) extrair de combinações heteróclitas?

A iniciativa era tão fora do comum que seu proprietário acabou inventando um órgão paraestatal e queimou fortunas em prol de um trabalho científico sem aplicações imediatas. Insatisfeito com uma profissão restrita ao atendimento da alta burguesia, o arquiteto investiu em projetos voltados à qualidade de uma inelutável urbanização da vida cotidiana. Nesses tempos, também, o ambiente era propício a utopias, Brasília despontando no horizonte. O autor do pavilhão brasileiro na Expo de Bruxelas de 1958 não poupou esforços a fim de projetar o que chamou de "primeira civilização tropical"[7]. Só revertendo a intervenção do homem sobre o curso das águas, pleiteava, seria possível "resgatar o papel histórico dos rios – dos caminhos da civilização". Para transformar um vasto sertão em bacias hidrográficas, implantar uma malha



Sergio Bernardes, Hotel Tropical, segunda proposta (second proposal), 1970, Manaus

de aquedutos e imaginar a metrópole do futuro, foi preciso traçar um programa ambiental por meio de um escritório de arquitetura, misto de laboratório de investigações científicas, políticas e filosóficas, oficina de artista e instituto de pesquisa do meio geográfico-social.
Mesmo com a promessa de distribuir riquezas nacionais com graus de participação e oferecer soluções para diminuir o custo de transporte de carga e de passageiros, a fala "desenvolvimentista" de um Laboratório imerso em pleno capitalismo selvagem e no auge da Guerra Fria constituía uma temática tensa. Agrada-me, contudo, essa mistura entre ciência e delírio, enredados na busca de uma alternativa "própria e original" para um continente não hegemônico; a predisposição para a discussão coletiva, reunindo colaboradores de áreas distintas; a ingerência de um grupo menor sobre assuntos de um país, sem receio de extrapolar linhas de *expertise*, em suma: ideias sem certificado de origem nem garantia, alimentando o sonho acordado de uma força que não precisa de autorização para manifestar o tempo que há de vir.

IV

A era espacial propulsionou a representação de viajantes cósmicos flutuando sem gravidade. É claro que teve repercussões no imaginário artístico, independentemente de seu domínio das leis do universo. Mas artista nenhum precisa dominar a teoria da relatividade geral para integrar em sua vida o significado do contínuo espaço-tempo. Isso também vale para os críticos, colocados no lugar de "sujeito suposto saber"[8]. A título de exemplo, o "Manifiesto Blanco" de Lucio Fontana (escrito em Buenos Aires, 1946) exerceu um papel decisivo no processo formativo de várias gerações e, no meu caso, uma vez livre da pena imposta por símbolos (incompreensíveis), pude transitar com menos precariedade por noções como campo inclinado, energia cinética, potencial ou elástica.
Na linguagem da arte, o "tetradimensional" (ou "arte integral") não perde seu caráter incomensurável, mas se autoexplica por meio do rasgo da tela de Fontana: "A matéria, a cor e o som em movimento são os fenômenos cujo desenvolvimento simultâneo integra a nova arte"[9]. O mesmo pode ser dito do deleite estético que toma o visitante quando este adentra os penetráveis sonoros concebidos por Jesús Soto, artista que se serviu de efeitos óticos (movimento e luz) para realizar a integração do tempo na obra[10]. Em termos pedagógicos, seu "quadrado que vibra" desmonta a aridez de um curso de geometria sem abrir mão da magia de um certo enigma suspenso no ar.
E assim poderíamos nos entregar durante horas à brincadeira de levantar as melhores obras para esclarecer fórmulas que tornam impalpável a física.

É evidente que ficam fora de cogitação dois cenários perniciosos à arte: a ilustração científica, em que o objeto está meramente a serviço de uma didática, e as obras cuja mensagem se esgota na manipulação da aparelhagem tecnológica. Se a instalação sobrepõe a complexidade da mídia sobre o significado político-poético da obra, estamos diante de um truque. Esse equívoco é recorrente quando a tecnologia usada ainda tem pouco tempo de existência – de repente, vem-me à memória uma mostra primária de holografia que vi em São Paulo no início dos anos 1980.

Imagens que encontro agora no site de Olafur Eliasson alternam projetos híbridos de mundo natural e artificialidade, luz, brilho e sombras, nevoeiros e espelhos, arco-íris, poliedros, cristais… Tudo o que vive – planta, bicho[11], homem, mulher – além de apto a se multiplicar, produzir um outro simétrico, está apto à produção de um si-mesmo. Seu verdadeiro significado, a questão identitária, foi escamoteada, de fato, pela figura do clone, mas esse personagem não importa aqui. Dentro da pergunta inicial, havia, portanto, um grau implícito de consciência reflexiva: *o que torna um espaço produtivo* requer também uma interioridade.

O reconhecimento desse valor desconhecido até aqui me obriga a levar em consideração uma inesperada natureza subjetiva. Deduzo que a compreensão do espaço, na perspectiva de Olafur Eliasson – influente nome da arte contemporânea que o público brasileiro poderá conhecer melhor graças à mostra *Seu corpo da obra* que será composta por várias exposições simultâneas em São Paulo[12] –, depende de uma troca. Sem uma reciprocidade entre exterior e interior, objetivo e subjetivo, o espaço não respira, não tem forma nem performa. A informação permite soltar a tecla *pause* e ouvir mais um pouco de uma fala que já consegui isolar.

V

A pergunta sobre o *espaço produtivo* procurava salientar uma qualidade, arrancar-lhe uma mais-valia. Esse valor implícito é o da vivência coletiva – uma interrogação que se afasta da esfera das banalidades e coloca o dedo na ferida mais inflamada dos tempos atuais: a integridade do corpo social. "O que o torna o espaço *provocador*, *excitante*, *envolvente*, *inclusivo*, *hospitaleiro* e *tolerante*?" Tal série de adjetivos não poderia ser mais esclarecedora: enquanto os primeiros termos assinalam um sujeito participativo (*provocador*, *excitante*, *envolvente*), os três últimos implicam agrupamentos maiores, povos ou nações (*inclusivo*, *hospitaleiro* e *tolerante*). Em qual hemisfério pretende ter relevância? "Quando faço uma coisa, quero que essa coisa esteja no mundo, de modo sincero, honesto e responsável." Não resta dúvida quanto à vontade de conquis-

Eric Ellingsen, *Étienne-Jules Marey Reenacted*, Institut für Raumexperimente (Instituto para Experiências Espaciais | Institute for Spatial Experiments), Berlim (Berlin), 2009

tar ressonância política. Entretanto, o que dizer de seu alcance ideológico? Pensar em grupo indica uma necessidade e uma vocação para o jogo – e *isso toma tempo*[13].

Olafur Eliasson reexamina as hipóteses consagradas pelo médico e fisiologista Étienne-Jules Marey sobre o corpo em movimento[14]. A exemplo do mestre, repete o ensinamento baseado em disponibilizar seu próprio estúdio-laboratório a turmas de estudantes. A atitude requer, é verdade, um instinto de comunicação. Em termos de eficácia, supera a vulgarização da ciência. Não é fácil desmantelar mal-entendidos que se repetem por força de hábitos aferrados a crenças. A visão newtoniana do espaço perpetua a convicção de que o ambiente que rodeia as coisas presentes no mundo é um receptáculo ou uma substância inerte – donde o senso comum que insiste em tratar espaço e atmosfera como sinônimos. Todavia, do ponto de vista de um artista, a atmosfera é uma resultante obtida a partir de experiências do corpo em contato com um espaço bem concreto: temperatura, cheiro, coloração, densidade, trepidação…

Sabe-se que Marey estudou sem trégua como filmar uma percepção invisível a olho nu. A decomposição do movimento lhe deu condições de aumentar a capacidade sensorial do olho, ou seja, ampliar a visibilidade do mundo exterior. É como se o órgão da visão lograsse enxergar uma parcela até então oculta, porém o faz sem deslizar para o campo da metafísica. Ao contrário: a investigação não saiu um segundo da realidade quando questionou os malditos limites dos nossos órgãos transmissores-receptores. A façanha dependia da dissecção do instante: dissecar com intenção de ampliar o elemento desertor. Era indispensável que aquilo que passa batido sem deixar vestígios fosse flagrado na sua efemeridade e ausência de norte.

Isso confirma outras declarações do artista em busca de uma fenomenologia da paisagem[15]: no campo da cultura, as janelas do museu portam-se como uma moldura, "e você olha através do enquadramento para ver o quadro do quadro do quadro…"[16].

Mas o que pode ser "anterior" e "exterior" à reflexão? O que nos dizem nossos sentidos seria de uma ontologia pré-reflexiva, que antecede a linguagem verbal e instituições (arte e ciência)?

VI

Se o cartão-postal ilustra um monumento memorável, a imagem da arte do segundo milênio tem data e lugar exatos para os frequentadores de museus: 16 de outubro de 2003, Londres, Turbine Hall, Tate Modern, *The weather project*. De lá para cá, os registros na internet dessa instalação ultrapassam

The weather project (O projeto meteorológico), 2003, Tate Modern, Londres (London)

várias centenas de milhares de ângulos, visões e perspectivas, nenhum igual ao outro, e, no entanto, todos igualmente extraordinários e impactantes. A grande imprensa não hesitou em associar o museu-templo com o Templo do Sol, ventre de ouro sagrado do império dos incas.

A sociedade do espetáculo gerou a sociedade da distração, onipresente na agenda educativa. Como garantir inscrições de conhecimento na civilização do *zapping* e assegurar um ganho de experiência, se além dos 140 caracteres a atenção foi programada para autodestruir-se? Até que ponto a distração que marca o tempo do agora tem alguma analogia com a noção de "distração" (*Zerstreuung*) de Walter Benjamin?

Assim como as caixas do sabão em pó Brillo expostas na vitrine de uma galeria nova-iorquina sinalizam ao crítico Arthur Danto que 1964 é a hora de mudar de paradigma, o *The weather project* também veio sancionar novas formas de pensamento. A cada um, sua revolução. Meio século atrás, os produtos de Andy Warhol foram necessários para abarcar a última modalidade de indistinção entre arte e não arte, objeto de arte e artigo para limpeza, entre o lugar onde é possível fruir, da arte, e o espaço destinado a consumos de necessidade básica, galeria e supermercado, apartados por uma linha moral. Digno de um jogo de mestre, o *The weather project* desatou a rigidez da era das exposições museológicas e reinventou noções que se achavam perdidas ou em declínio: o encanto pela arte, pela beleza, a contemplação, a duração, a arte como plano de imanência. "How does light define space? How does it influence the way we experience the world?" (Como a luz define o espaço? Como influencia nossa maneira de ter uma experiência do mundo?[17])

Não estou escrevendo aqui sobre este projeto em particular e nem pretendo trazer à tona a farta bibliografia que já gerou, mas o que me interessa abordar diz justamente respeito a uma escala de fruição prazerosa que não consigo encontrar em outro exemplo tão contemporâneo.

Todo discurso é um enredo artificial para escapar da balbúrdia e, necessariamente, um ardil para dissimular conflitos. Qualquer que seja o campo em que nos situemos, o desacordo vigora. São partes inconciliáveis de uma única contenda: a impossibilidade de libertar a forma-arte de sua condição de mercadoria.

É bem verdade que ideias oriundas do capitalismo europeu, do início da década de 1920, continuam mobilizando imaginários, mas caberia, antes de evocar "personagens conceituais" como o *flâneur*, verificar o que o tempo presente ainda guarda em termos de semelhança com os "palácios da distração". Até que ponto podemos enxergar no fluxo de visitantes da Tate Modern as massas que afluíam para os majestosos cineteatros na Berlim de Siegfried Kracauer?

Gostaria de falar do jogo e da distração na sociedade tecnológica e da artificialidade da aura. Em outra entrevista (Berlim, 6 de julho de 2009), Olafur Eliasson conta que desde o início de sua carreira, mesmo jovem e ainda inseguro, uma certeza estava posta: o interesse na desmaterialização do objeto artístico[18]. O imaterial, é conhecido, inibe a arte-mercadoria, arte-fetiche, arte para colecionadores: chega de fabricar objetos. Mas será possível conceber uma "aura" a despeito da desmaterialização do objeto?

A experiência da "aura" nunca mais foi a mesma depois do ensaio engajado de Benjamin; nem é o caso de comparar madonas com meninos em retábulos e cartazes da revolução russa. Um impacto segue outro na teoria estética, e cada um de seus desdobramentos traduz um instante de verdade restrito. Esta é a definição do ritmo inerente à modernidade. E não há melhor bode expiatório que a cultura de massa quando se trata de vilipendiar a arte que se rende à espetacularização. Ora, *The weather project* não construiu sua reputação em cima da irrealidade nem da alienação, já que o mecanismo que permitiu a montagem esteve posto a nu, e o público pôde ter acesso à desmistificação dos efeitos mágicos de uma grande *mise-en-scène*.

Toda vez que um artista adota uma linguagem que ainda não consta em catálogo, a análise volta para o mesmo lugar. Isso significa que persistimos no erro de pesar produtos culturais fabricados hoje com a mesma balança usada para avaliar o "aqui" e "agora" de *um* pequeno óleo sobre madeira, pintado entre 1503 e 1506, medindo 77 centímetros por 53 centímetros, atribuído a Leonardo da Vinci e exposto no Musée du Louvre.

Não se trata de invocar a inocência da arte. Ao contrário, proponho reler duas frases de Paul Valéry datadas de 1934 ("A conquista da ubiquidade", *Peças sobre a arte*): "Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são, há cerca de vinte anos, o que sempre haviam sido. É de se esperar que tão grandes novidades transformem toda a técnica das artes, agindo assim sobre a própria invenção e chegando mesmo, talvez, a maravilhosamente alterar a própria noção de arte"[19]. Interessante observar o contexto da citação acima: Benjamin a coloca para preceder seu preâmbulo ao ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". Tampouco cabe depreciar o ingresso de novos formatos, aplicativos para *smartphone*, *tablet* etc., um sistema inventivo e sustentável de pirataria.

Ora, não somente o conselho de Valéry está longe de ser efetivamente revisitado a cada vinte anos, como o "capitalismo continua conduzindo o jogo", e a indústria cultural não prestou nenhum serviço à Revolução. O que resta a fazer para evitar a lata de lixo? A problemática aberta por Benjamin deve ser revista, sob risco de servir um novo totalitarismo; as atas do processo estético na era digital exigem uma outra reviravolta, mas quem se arrisca na pirueta?

Hélio Oiticica, *Cosmococa CC3 – Maileryn*, 1973
Vista da instalação (installation view), Inhotim, 2010

E de que adianta urdir outra teoria da recepção, se sua estrela oscila da lamentação dos tempos de outrora ao entusiasmo juvenil do futuro?
Olafur Eliasson desloca o interesse da recepção da obra para um convite à experiência da exposição. Sua demanda de um "terceiro ponto de vista" expressa a inadequação (ética?) dos artistas que constroem um mundo de artificialidade à guisa de compensação. Regime de sobreaviso aos teóricos da cultura diante das inovações tecnológicas[20].
Isto dito, as ferramentas intelectuais que validam a arte feita hoje não tomaram conta por completo da temporalidade instaurada na civilização do virtual e da imagem digital. Deixou desprotegida a questão da recepção, zona assombrada da cultura contemporânea, um lugar onde se digladiam judiciosos argumentos de boa parte do século XX.
Para mencionar os dois argumentos mais caros a Benjamin, a notícia impressa sobre papel e o audiovisual, o primeiro entrou em estado de entropia e o segundo explodiu a ponto de o mundo virtual tomar o lugar do real. Mesmo sem o *hic et nunc* dos templos profanos, há *algo* que continua sendo validado usando a lente (magnífica) de uma situação histórica completamente diferente. Seguindo essa lógica, teorizar uma percepção estética exclusivamente comprometida no momento presente segue protelado. Indefinidamente.
Qual a linha que define e separa o lazer do entretenimento? Assim como "distração" não é "divertissement", lazer não é diversão. Escrevi sobre isso quando resolvi trazer o conceito de Crelazer de Hélio Oiticica para o presente, traçando analogias com duas obras de Dominique Gonzalez-Foerster, *Park – A Plan for Escape* (2002) e *Cosmodrome* (com Jay-Jay Johanson, 2001–2007), que relacionam arquitetura, ambiente e cinema[21]. O jogo, escreveu Oiticica, é a razão de ser das Cosmococas[22]. Lembro-me de mencionar uma distração necessária para que a criação pudesse se dar. Mas será que há distração sem espera? Sair do tempo da contemplação é sair do tempo da atenção. É abdicar da duração. E eu preciso dela, duração, porque não há distração que não seja esquecimento do tempo.
Apenas dois anos separam o texto de Benjamin (1936) da redação de *Homo ludens* (1938) de Johan Huizinga. Enquanto o último precisou esclarecer como e por que, depois de *homo faber* e *homo sapiens*, "nosso tempo" merece recolocar em circulação a questão da ludicidade, o primeiro lança um alerta a respeito do declínio da experiência. Não há jogo que não seja entrega ao vazio e à liberdade.

Your sun machine (Sua máquina solar), 1997, Marc Foxx Gallery, Los Angeles

Roland Barthes espera a entrega de uma carta; Sophie Calle recebe o anúncio do final de uma relação amorosa por e-mail ou SMS, tanto faz. O modelo contemporâneo da instantaneidade e da abertura da vida privada na cena pública acarreta outras estruturas de percepção e sensibilidade, expectativas, promessas e sabotagem da espera. A distração, atitude não contemplativa, é a morada do sonho, a margem imprescindível para a criação. O problema é quando os processos se invertem, e a criação passa a ser um apêndice da distração. O que se perde na teoria da distração é o componente da duração.

A tecnologia abalou e abala irreversivelmente as formas de expressão. Nesse sentido, a arte precisa incorporar a redução da distância comunicativa. Diminuir a velocidade, desacelerar o ritmo é uma das molduras pedagógicas válidas até agora para elevar impressões até a consciência. Inútil continuar abraçado a uma teoria cujos paradigmas que lhe serviram de base já não descrevem a realidade. Cada época acolhe seu lote de invenções técnicas. Simplificando muito: produção significa trabalho, e há tempo que o verbo "criar" pertence ao mesmo léxico que indústria, *remix* e *cut & paste*. Narrar a história, qualquer uma, condena seu sujeito ao descompasso. O tempo passa enquanto escrevemos. Para o historiador Eric Hobsbawm, aquele século iniciado com a Primeira Guerra Mundial (1914) terminaria com o colapso da União Soviética, em 1991. Talvez tenha se precipitado em determinar um fim aos sistemas totalitários e circunscrever a "era dos extremos": a humanidade desconhece o que ainda a espera.

Sem a possibilidade de estender o instante (do latim *instans*, "iminente, próximo, vizinho, ameaçador, urgente"), não haverá inscrição corporal. E sem inscrição corporal, que tipo de registro (recepção) pensar (imaginar)? Entretanto, sem a espera, não há acontecimento. Apenas catástrofes. A questão da espera produtiva tem seus dias contados. Em Proust, "chegar mais cedo" ou "antes da hora" era determinante para o desenvolvimento do desejo de narrar. Quanta esperança e quanto temor concentrados em meia hora. O personagem podia estar pronto, mas ainda faltava o telefone tocar; talvez o aparelho sequer tocasse e fosse melhor ir-se e deixar de esperar; talvez tocasse e ninguém mencionasse o nome de Albertine.

Por fim, o que tanto surpreende na obra de Olafur Eliasson? Não se trata de sustentar que suas maiores obras possibilitam qualquer "resgate" de uma experiência estética dada como perdida: o que foi já foi e, mesmo que um semblante retorne, seu espectador há de ter outros atributos, antenas inimagináveis para guiá-lo. É preciso levar a sério mudanças de sensibilidade, como a perda da memória do contato físico. Sondar a profundidade do terreno revelará minas tão preciosas quanto explosivas. Como seria *The weather project* na cidade subtropical e desértica de Lima, em comparação a Londres, onde a umidade também alcança picos elevadíssimos?

Mas, Olafur, será que poderia ser diferente? Você postularia uma percepção destituída de um contexto? Imagino que você tenha o desejo de compreender a origem da criação, que proporciona a bênção da fruta, da fartura e da coisa rara. Imagino que você se interesse pela biologia, com tantas metáforas relativas a organismos vivos, femininos e fecundos. Não é pouco para uma pesquisa artística. Contudo, não parece suficiente.

Seria fundamental garantir a continuação desse monólogo interior que já dura dois meses. E se a caminhada não desembocar em lugar algum? E se não for nada do que pensei, será como uma proposição científica que não encontrou prova. Será um fiasco? Por isso, a curiosidade – a sua, a nossa – é o método e o treino, uma engenharia em benefício do insólito, olhar atento sobre chispas de nada até que um mínimo se torne fenômeno.

1 Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, vol. 3, *O caminho de Guermantes*, tradução de Mario Quintana. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Editora Globo, 1981, p. 100.

2 http://www.olafureliasson.net (acesso maio–julho de 2011).

3 Harpa não é uma cidade, mas, dentro deste ensaio, faz sentido que seja tratada como tal (http://en.harpa.is/about-harpa/in-house-operations/). Espero que a sequência do texto consiga justificar o argumento, quando chegar a hora do *flâneur* e quando o leitor avisado perguntar de Moscou, Paris, Marselha, Berlim ou Nápoles.

4 É a terceira vez que renovo o prazo de entrega deste artigo. Não queria abusar do recurso, tão fácil, tão comum hoje, de inserir conversações por e-mail, mas, não havendo mais tempo, copio a resposta que recebi: "Grey sheep is an ongoing project linked to the studio, expanding the studio's activities through the initiation of a dialogue between associated artists and a local audience. The name refers to a type of rare Icelandic sheep". ("Ovelha cinza é um projeto contínuo ligado ao ateliê, expandindo as atividades do ateliê e induzindo um diálogo entre os artistas associados e o público local. O nome se refere a um tipo raro de ovelha islandesa.")

5 *Olafur Eliasson. Space Is Process*. Direção de Henrik Lundø e Jacob Jørgensen. Copenhague: JJ Film, 2010 (http://www.jjfilm.dk/en/productions/art/olafur_eliasson/).

6 Para maiores informações, remeto ao texto de Lauro Cavalcanti, "Sergio Bernardes: um modernista a la deriva". In: Lisette Lagnado (org.), *Desvíos de la deriva. Experiencias, travesías y morfologías*. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

7 Cf. Paul Meurs. In: http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/947.

8 "Sujeito suposto saber" (S.s.S.) é um conceito lacaniano que designa o lugar da transferência entre analisante e analista (Seminário XI, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, 1964/1979). Não é a primeira vez que remeto à coincidência entre a tarefa do crítico/curador e a práxis analítica, por configurarem, ambas, experiências de construção (em conjunto) de uma interpretação (da obra, do contexto, do circuito expositivo-instituição).

9 Reproduzido em: Dawn Ades, *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997, pp. 332–334.

10 Cf. Lisette Lagnado, "A invenção do Penetrável". Revista eletrônica *Trópico*. São Paulo, 23/02/2005 (http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2535,1.shl).

11 Uma atitude humilde ante as limitações históricas da ciência (impossibilidades sempre provisórias) exige cautela diante da suposta incapacidade de autorreflexão imputada ao ser animal.

12 Cinco anos antes da mostra na Tate Modern, a obra de Olafur Eliasson esteve na 24ª Bienal de São Paulo (1998), onde recebeu comentários críticos pouco entusiasmados.

13 Cf. D. W. Winnicott, *Playing and Reality*. Londres: Tavistock Publications, 1971.

14 http://www.raumexperimente.net/marey-experimente.html.

15 http://www.projetsdepaysage.fr/fr/phenomenologie_du_paysage.

16 "Olafur Eliasson." In: Hans Ulrich Obrist, *Arte agora!: em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006, pp. 41–64.

17 Cf. www.starbrick.info/en/research.html.

18 "Mediating experience." A conversation between Olafur Eliasson and Luca Cerizza, Berlim, 6 de julho de 2009. In: *Olafur Eliasson TYT [Take your time]. Vol. 2: Printed Matter*. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König.

19 Cf. Lima, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 209. "Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art."

20 Hans Ulrich Obrist, op. cit., p. 55. "Se estivermos atentos ao que nossos sentidos estão nos dizendo, nós podemos nos orientar. Acho que é uma questão de responsabilidade das instituições informarem que a apresentação e a exibição é uma mediação para os nossos sentidos. Se formos enganados sobre o que sentimos e acreditarmos que olhando para o vapor de dentro, por uma janela, temos uma verdadeira experiência de vapor, teremos um problema. Fica ainda pior quando se acredita que o som da música no *walkman* é o real som da rua, ou quando se confunde guiar um grande jipe com escalar uma montanha. Por isso é tão importante ver a si mesmo sentindo, ou sentir a si mesmo vendo, para observarmos nossas experiências a partir de um certo 'terceiro ponto de vista' – uma perspectiva dupla – para auxiliar a sensação de presença até mesmo em extremos níveis representacionais."

21 Em Cosmococa e Cosmodrome, há uma ideia de transporte para um além do espaço expositivo, e a imaginação é o veículo-nave espacial. Cf. Lisette Lagnado, "Crelazer, ontem e hoje". In: Caderno SESC_Videobrasil 03. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2007, pp. 50–59.

22 COSMOCOCA – programa *in progress*: obra concebida por Hélio Oiticica em parceria com o cineasta Neville d'Almeida como manifestação ambiental. A Cosmococa é constituída de nove "Blocos-Experiências" numerados com abreviação (CC1, CC2...); cada Bloco reúne um conjunto de slides a partir de capas de discos e pôsteres retocadas por linhas de pó branco sobre a imagem que serviu de base. A apresentação de cada CC se dá por meio de uma projeção sobre vários planos do ambiente, acompanhada de uma trilha musical, editada pelo próprio Oiticica, como se fosse um DJ. Instruções ao espectador completam cada Bloco. A participação é uma crítica ao formato estático do audiovisual.

What is it that makes a space productive?

Lisette Lagnado

L

The telephone was not yet at that date as commonly in use as it is today and yet habit requires so short a time to divest of their mystery the sacred forces with which we are in contact, that, not having had my call at once, the only thought in my mind was that it was very slow, and badly managed, and I almost decided to lodge a complaint. Like all of us nowadays I found not rapid enough for my liking in its abrupt changes the admirable sorcery for which a few minutes are enough to bring before us, invisible but present, the person to whom we have been wishing to speak, and who, while still sitting at his table, in the town in which he lives (in my grandmother's case, Paris), under another sky than ours, in weather that is not necessarily the same, in the midst of circumstances and worries of which we know nothing, but of which he is going to inform us, finds himself suddenly transported hundreds of miles (he and all the surroundings in which he remains immured) within reach of our ear, at the precise moment which our fancy has ordained.[1]

Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*

I

ET'S SAY THAT THE READER has not even read the biographical line: "Olafur Eliasson, artist, born 1967 in Copenhagen."

For anyone seeking information, the artist's official Internet site offers some images, beneath a white band indicating his ongoing projects.[2] And they all reveal an urban landscape with names of cities that evoke a collection of places distant from the tropics: Aarhus, Kiev, Harpa,[3] Berlin, Kanazawa. Only the last photo diverges from the series and depicts an animal—if there is time, I shall comment on this in my closing thoughts (just one remark: the animal has mottled black-and-white fur and looks like Dolly, the genetically manipulated sheep).[4]

There is also an eighty-minute documentary by JJ Film that opens with the artist asking the following question: "*What is it that makes a space productive?*"[5] Before I continued watching the film, I took a pause to unlock the opening statement and explore an initial thought: What is being considered, and what does this question show?

For sure, the question, besides being an infallible rhetorical figure for grasping the listener's attention, transmits a high phenomenological voltage. What

class of "goods" is a space capable of *producing*? A typical investigation in the field of philosophy. The place of matter has been a philosophical concern since the time of the ancient Greeks and has echoed in the physical sciences, extending as far as the edges of the solar system.

Two problems should be anticipated at once: First, at the starting point of the speculation (*What is it that makes a space productive?*), we still do not know its final purpose—is it about knowledge? And second, *stricto sensu* (here I speak to the purists who pay rigorous attention to the specificity of the disciplines), Eliasson is not a scientist or a philosopher. So let us begin: How can a space be questioned in the context of an artistic experience?

II

The first lesson in aesthetics generally comes to us in an unexpected way, before we have trodden the paths of literature and philosophy. Youth normally conjugates the two forms of languages as though they were heads and tails of the same coin. The name Maurice Merleau-Ponty helps to tip the balance. For many, initiation into the field of aesthetics takes place with this author and can last for an entire lifetime: the perception of a sensorial experience beyond the *cogito* of words, in which the subject gains densities that are indefinite, yet attractive to different degrees. Merleau-Ponty's writing articulates the sensory and objective dimensions in a way that provides a multiplicity of textures where one could only previously perceive a unidimensional body. The discovery of a powerful and moving language in nonverbal patterns (poems by Fernando Pessoa come to mind) expands the porosity of perception.

Following the same logic, there is not a single topic to be considered, but rather many simultaneous and non-exclusive ones: visible and sensible, material and immaterial reality, contemplating the mutual influences (and separations) of nature and technology. In Merleau-Ponty, the idea of an environment having a transparent membrane around it is hardly a metaphor, so thin is the skin between the real world and the subject. Listening to Eliasson, I ask myself whether we are going to be rewarded with an indication of the presence of intuition in his method. My finger remains on the pause button, suspending the artist's discursive flow a bit longer. While I do not let him speak, my thoughts fly toward "abstract labor" (Karl Marx). What makes a space a *value-creating substance*?

An obsessive tendency to introduce terms from political economy, yell the formalists who believe it is possible to isolate the aesthetic dimension in Eliasson's question.

Creative intelligence is traded in the market just like a product, however. The capitalist system would eliminate, if it could, the degree of uncertainty that still remains about this and would even dominate the instinctive energy of productivity. This process is under way, ignoring Herbert Marcuse's diagnosis in *Eros and Civilization* and the intangible effects of the subjugation of human consciousness. Nothing but small struggles against the destructive action of the total space can restore losses in sensibility.

III

One may discover, along other suggested itineraries on the home page, that Eliasson chooses to insert his works at concentrated points of tension between architecture and urbanism, at the intersection between the human scale and that of multitudes. For the last twenty years, the procedures he has adopted have turned inner space into an outer one—the classic observation of an illuminated window (*Window projection*, 1990)—and have gone from a domestic setting to areas that require more complex apparatuses.

If the device of the artwork's setup determines the experience of art, where (in whom) is the creation? I had imagined that the studio must be equipped with apparatuses that can reach the material of the stars, before verifying that the current team consists of about fifty staff members, ranging from scientists to art-world professionals.

The inclusion of a link to the *Institut für Raumexperimente* (Institute for Spatial Experiments), directed by Eliasson, conjures a recent recollection. The last time I came across a personal résumé mentioning a laboratory was in the case of Sergio Bernardes and his *Laboratório de Investigações Conceituais* (LIC—Laboratory for Conceptual Investigations), whose mission it was to integrate the solar system, the human system, and the earth system into a single system.[6] Eccentricities apart, experimentalists bear the defect of a lack of objectivity and precision. Supposing this to be true (which it isn't), what sort of (beneficial) dysfunction can be extracted from heteroclite combinations?

The initiative was so unusual that the proprietor of the laboratory ended up inventing a para-governmental agency that spent fortunes on a scientific work without immediate applications. Dissatisfied with a profession restricted to providing service to the haute bourgeoisie, the architect invested in projects aimed at the quality of an ineluctable urbanization of daily life. In those times, the context was propitious for utopias, when Brasília was dawning on the horizon. Having designed the Brazilian pavilion at the 1958 Brussels World Fair, Bernardes spared no effort in outlining what he called the "first tropical civilization."[7] He claimed that only by undoing man's intervention into

the course of the waters would it be possible to "restore the historical role of the rivers—the pathways of civilization." To transform a vast, arid wilderness into river basins, install a network of aqueducts, and imagine a future metropolis, an environmental program was necessary. This was designed by a hybrid architectural firm: part laboratory for scientific, political, and philosophical investigations; part artist's studio; and part institution for research into the social-geographic realm.

Even if it promised to distribute national wealth with a degree of participation and offer solutions for lowering cargo and passenger transport costs, the "developmentalist" discourse of the laboratory, fully immersed in unbridled capitalism at the height of the Cold War, was a tense topic. I rather like this mixture of science and delirium, however, which is entangled in the search for a "particular and original" alternative on a nonhegemonic continent; the predisposition to collective discussion that brings together collaborators from distinct areas; the intervention by a small group into the affairs of a nation, without fear of overstepping lines of expertise. In short, ideas without a certificate of origin or guarantee, fueling the waking dream of a force that does not need authorization to manifest the time that is to come.

IV

The space age empowered the image of cosmic travelers floating in a gravityless environment. Clearly, there were repercussions in the artistic imagination, regardless of the degree to which it mastered the laws of the universe. But no artist needs to master the general theory of relativity to make the meaning of the space-time continuum an integral part of his or her life. This is also true for the critics, placed in the position of the "subject supposed to know."[8] To give an example, Lucio Fontana's "Manifiesto Blanco" (written in Buenos Aires in 1946) played a decisive role in the formative process of various generations and, in my case, once freed from the burden imposed by (incomprehensible) symbols, I was able to move less precariously among notions such as the inclined field and kinetic, potential, or elastic energy.

In the language of art, the "four-dimensional" (or "integral art") does not lose its immeasurable character, but explains itself through the slit in Fontana's canvas: "Matter, color and sound in motion are the phenomena whose simultaneous development makes up the new art."[9] The same can be said of the aesthetic delight that strikes the visitor as he or she enters the penetrable sonic works by Jésus Rafael Soto, an artist who resorted to optical effects (movement and light) to bring about the integration of time in the work.[10] In pedagogical terms, his "square that vibrates" strips away the dryness of

a geometry class without losing the magic of a certain enigma suspended in the air.

And we can thus play for hours at proposing the best works for shedding light on formulas that make physics ungraspable.

Obviously, two areas harmful to art are out of the question: scientific illustration, in which the object merely serves a didactic purpose, and works whose message is exhausted in the manipulation of technological devices. If the installation superimposes the complexity of the media on the work's poetic-political meaning, we are faced with a trick. This is a common misunderstanding in cases where the technology has existed for only a short while—which brings to mind an early show of holographs I saw in São Paulo in the early 1980s.

Images that I find now on Eliasson's website alternate between the natural world and artificiality, light, brightness and shadow, fog and mirrors, rainbows, polyhedrons, crystals … Everything that lives—plant, animal,[11] man, woman—is able not only to reproduce, to produce a symmetric other, but also to produce itself. The true meaning of this production, the question of identity, was jeopardized by the figure of the clone, but this character is not important here. Within the initial question there was therefore an implicit degree of reflexive consciousness: *whatever it is that makes a space productive* also requires interiority.

The recognition of this hitherto unknown value obliges me to consider an unexpected subjective nature. I deduce that the comprehension of the space, in the perspective of Eliasson—an influential name in contemporary art that the Brazilian public can know better thanks to the show *Seu corpo da obra* (Your body of work), which will consist of various simultaneous exhibitions in São Paulo[12]—depends on an exchange. Without reciprocity between exterior and interior, objective and subjective, the space doesn't breathe; it doesn't have form, nor does it perform. This information allows me to release the pause button to listen to a little more of a discourse that I have already managed to isolate.

V

The question about the *productive space* sought to highlight a quality, to extract a surplus value for it. This implicit value is that of collective experience—an interrogation that goes outside the sphere of banalities and puts its finger on the inflamed wound of current times: the integrity of the social body. "What is it that makes a space *challenging*, *exciting*, *embracing*, *including*, *hospitable*, *tolerant* and so on?"[13] This series of adjectives could not be

more revealing: while the first terms indicate a participative subject (*challenging*, *exciting*, *embracing*), the last three imply larger groupings, people, or nations (*including*, *hospitable*, and *tolerant*). In what hemisphere does he intend to have relevance? "When I make something, … I want it to be in the world … sincerely and honestly and responsibly in the world."[14] There is no longer any doubt about the wish to gain political resonance. What can be said of his ideological reach, however?

Thinking in terms of a group indicates a need and a talent for the game—and *this takes time*.[15]

Eliasson reexamines the hypotheses about the body in movement set forth by the physician and physiologist Étienne-Jules Marey.[16] Following the master's example, he repeats Marey's teachings by making his own laboratory-studio available to groups of students. This attitude truly requires an instinct for communication. In terms of effectiveness, it surpasses the vulgarization of science. It is not easy to dismantle misunderstandings that are repeated through the force of habits anchored in beliefs. The Newtonian view of space perpetuates the conviction that the environment that surrounds things in the world is a receptacle or an inert substance—thus the commonsense notion that insists on treating space and atmosphere as synonymous. From an artist's point of view, however, the atmosphere is a result obtained from experiences of the body in contact with a very concrete space: temperature, smell, color, density, vibration …

We know that Marey relentlessly studied how to film a perception invisible to the naked eye. The decomposition of movement allowed him to increase the eye's sensorial capacity; that is, to enlarge the visibility of the outer world. It is as though the organ of vision were able to perceive a particle previously hidden. But this was done without sliding into the field of metaphysics. On the contrary: the investigation did not leave reality for a second while Marey questioned the wretched limits of our transmitter-receptor organs. This endeavor depended on the dissection of the instant: dissecting with the aim of magnifying the evanescent element. It was imperative that what goes by unnoticed, without leaving traces, could be captured in its ephemerality and lack of direction.

This is confirmed by other declarations made by Eliasson, in search of a phenomenology of landscape:[17] in the field of culture, the windows of the museum behave like a frame, "and you look through the frame to see a picture of the picture of the picture …"[18]

But what can be "prior" and "exterior" to reflection? Does what our senses tell us pertain to a pre-reflexive ontology that precedes verbal language and institutions (art and science)?

Just as a memorable monument is pictured on a postcard, the image of art in the second millennium has an exact date and place for museum visitors: October 16, 2003, London, Turbine Hall, Tate Modern, *The weather project*. Ever since, the Internet records of this installation have grown to the hundreds of thousands. They show it from different angles, views, and perspectives, none the same and yet all equally extraordinary and striking. The mass media did not hesitate to associate the temple-museum with the Temple of the Sun, the sacred golden room of the Incan Empire.

The society of the spectacle gave rise to the society of distraction, which is omnipresent in educational curricula. How do we preserve inscriptions of knowledge in the Twitter era and ensure an increase in experience if our attention has been programmed to self-destruct after 140 characters? To what extent is the distraction that marks the current time analogous to Walter Benjamin's notion of "distraction" (*Zerstreuung*)?

Just as the Brillo boxes displayed in a showcase in a New York gallery signaled to the critic Arthur Danto that 1964 had ushered in a new paradigm, *The weather project* also came to sanction new forms of thought. To each his own revolution. A half-century ago, Andy Warhol's products were necessary to embrace the ultimate mode of non-distinction between art and non-art, an art object and a cleaning product; between the place where it is possible to appreciate art and the space destined for the consumption of basic needs, the gallery and the supermarket separated by a moral line. In a masterstroke, *The weather project* unfastened the rigidity of the era of museological exhibitions and reinvented notions that had either been lost or were in decline: enchantment with art, beauty, contemplation, duration, art as a plane of immanence. "How does light define space? How does it influence the way we experience the world?"[19]

I am not writing here about this project in particular, nor do I aim to introduce the abundant bibliography it has generated; rather, I am specifically interested in considering the scale of joy that I have not been able to find in any other contemporary artwork.

Every discourse is an artificial plot to escape from hubbub and, necessarily, a ruse to disguise conflicts. Whatever field we consider, disagreements prevail. They are irreconcilable parts of a single struggle: the impossibility of freeing the art form from its condition as commodity.

While it is certainly true that ideas stemming from early 1920s European capitalism continue to mobilize fantasies, it is nevertheless necessary, before evoking "conceptual characters" such as the *flâneur*, to verify what similarity to the "palaces of distraction" remains in the present time. To what degree does the flow of visitors at Tate Modern resemble the masses that flowed into the majestic movie theaters in Siegfried Kracauer's Berlin?

I would like to discuss play, distraction in technological society, and the artificiality of the aura. In another interview (Berlin, July 6, 2009), Eliasson stated that since the beginning of his career, there is one thing of which he has been very certain, even when he was still young and insecure: his interest in the dematerialization of the art object.[20] It is known that immateriality inhibits art from being a commodity, art as a fetish, art for collectors: even the fabrication of objects. But is it possible to conceive of an "aura" despite the object's dematerialization?

The experience of the "aura" was never the same after Benjamin's analysis; nor should one compare altarpieces depicting the Madonna and child with posters of the Russian Revolution. One impact follows another in the theory of aesthetics, and each of its unfoldings translates an instant of restricted truth. This is the definition of the rhythm inherent to modernity. And there is no better scapegoat than mass culture when it comes to vilifying art that yields to spectacularization. *The weather project* did not construct its reputation on the basis of irreality or alienation, since the mechanism allowing for its setup was apparent, thus giving the public a behind-the-scenes look that demystified the magical effects of the large mise en scène.

Every time an artist adopts a language that is not yet embodied in a catalog, the analysis returns to the same place. This means that we persist in the error of weighing cultural products fabricated today with the same scale used to evaluate the "here" and "now" of a small work in oil on wood, painted between 1503 and 1506, measuring 77 by 53 centimeters, attributed to Leonardo da Vinci and hanging in the Musée du Louvre.

This is not about invoking the innocence of art. On the contrary, I propose to reread two phrases by Paul Valéry dating from 1934 ("The Conquest of Ubiquity," *Pieces on Art*): "For the last twenty years neither matter nor space nor time has been what it was from time immemorial. We must expect great innovations to transform the entire technique of the arts, thereby affecting artistic invention itself and perhaps even bringing about an amazing change in our very notion of art."[21] It is interesting to observe the context of the foregoing citation: Benjamin uses it to precede the preamble to his essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." Nor should we ignore the advent of new formats, applications for smart phones, tablets, and so on—an inventive and sustainable system of pirating.

As it turns out, not only is Valéry's advice far from being effectively revisited every twenty years, but "capitalism continues to drive the game" and the culture industry has not provided any service to the Revolution. What is left to be done to avoid being relegated to the trash can? The problematics opened by Benjamin need to be reviewed, at the risk of serving a new totalitarianism;

the records of the aesthetic process in the digital era require another reversal, but who will risk doing a pirouette? And what good is it to weave another theory of reception, if its star oscillates between the mourning of old times and juvenile enthusiasm for the future?

Eliasson shifts the focus from the work's reception to an invitation to experience the exhibition. His demand for a "third-person point of view" expresses the (ethical?) inadequacy of the artists who construct a world of artificiality as compensation—measures of precaution for theoreticians of culture in the face of technological innovations.[22]

That said, the intellectual tools used to evaluate the art being made today do not completely take into account the temporality introduced by the civilization of the virtual world and the digital image. They leave open the question of reception, a shadowy zone of contemporary culture, where judicious arguments raged for a good part of the 20th century.

To mention two of Benjamin's dearest media—newspaper and cinema—the first has entered a state of entropy and the second has exploded to the point of the virtual world taking the place of the real. Even without the *hic et nunc* of the profane temples, there is a matter that continues being validated using the (magnifying) lens of a completely different historic situation. Following this logic, theorizing an aesthetic perception exclusively committed to the present moment has been put on hold. Indefinitely.

What is the line that defines and separates leisure from entertainment? Just as "distraction" is not *divertissement*, leisure is not fun. I wrote about this when I decided to bring Hélio Oiticica's Creleisure concept into the present, tracing analogies with two works by Dominique Gonzalez-Foerster, *Park—a Plan for Escape* (2002) and *Cosmodrome* (with Jay-Jay Johansson, 2001–07), which relate to architecture, the environment, and cinema.[23] Playing, wrote Oiticica, is the *raison d'être* of the Cosmococas.[24] I remember mentioning that distraction was necessary for creativity to take place. But could it be that there is distraction without waiting? To withdraw from the time of contemplation is to withdraw from attention. It is to renounce duration. And I need it, duration, because there is no distraction that is not a forgetting of time.

Just two years separate Benjamin's text (1936) from the writing of *Homo Ludens* (1938) by Johan Huizinga. While the latter needs to explain how and why, after *Homo faber* and *Homo sapiens*, "our time" deserves to have the question of playfulness placed into circulation again, the former raises an alert in regard to the decline of experience. There is no game that is not a yielding to the void and to freedom.

Roland Barthes expects the delivery of a letter; Sophie Calle learns of the breakup of a love affair by e-mail or SMS—who cares? The contemporary model of instantaneity and the opening up of private life within the public arena has led to other structures of perception and sensibility, expectations, promises, and the sabotage of hope. Distraction, a noncontemplative attitude, is the home of the dream, the indispensable margins of creation. The problem is when the processes are inverted and creation begins to be an appendix to distraction. What is lost in the theory of distraction is the component of duration.

Technology shook and is irreversibly shaking forms of expression. In this sense, art must incorporate the reduction of communicative distance. Diminishing speed, decelerating rhythm, is one of the pedagogical framings that is still valid for elevating impressions to the level of consciousness. It is useless to continue embracing a theory whose foundational paradigms no longer describe reality. Each era has its share of technical inventions. Greatly simplified: production means work, and for some time now the verb "to create" has belonged to the same lexicon as "industry," "remix," and "cut and paste." Narrating history, any history, condemns its subject to being out of step. Time passes while we write. For the historian Eric Hobsbawm, the century that began with the First World War, in 1914, ended with the collapse of the Soviet Union, in 1991. He was perhaps hasty in determining an end to the totalitarian systems and defining the "age of the extremes": humanity ignores what lies ahead.

Without the possibility of extending the instant (from the Latin *instans*, "imminent, near, neighboring, threatening, urgent"), there would be no corporeal inscription. And without corporeal inscription, what sort of record (perception) can be thought of (imagined)? Without waiting, there is no happening, however. Only catastrophes. The days are numbered for the notion of productive waiting. In Proust, "arriving earlier" or "ahead of time" determined the development of the desire to narrate. So much hope and apprehensiveness concentrated into a half hour. The main character may be ready, but the telephone still needs to ring; perhaps the device will never ring, and it would be better to leave and stop waiting; perhaps it will ring and no one will mention the name Albertine.

Finally, what is so surprising in Eliasson's body of work? This is not to claim that his greatest works allow a "recovery" of an aesthetic experience considered lost: what once was is no more, and, even if a likeness returns, the spectator must have other attributes, unimaginable antennae to guide him or her. It is necessary to take seriously changes in sensibility, such as the loss of the memory of physical contact. Exploring the depths of the terrain will reveal

mines that are as precious as they are explosive. What would *The weather project* have been in the subtropical and desert city of Lima, as opposed to in London, where the humidity also reaches extremely high levels?

Anachronistic

But Olafur, could it have been any different? Would you postulate a perception apart from a context? I imagine that you have the desire to understand the origin of creation, which allows for the blessing of the fruit, of abundance and the extraordinary. I imagine that you are interested in biology, with so many metaphors associated with living organisms, feminine, and fertile. This is a lot for artistic research. However, it is not enough.
It would be fundamental to guarantee the continuation of this interior monologue that has already lasted two months. And if the path does not lead anywhere? And if it is nothing like what I thought, it will be a scientific proposition without proof. Will it be a fiasco? Therefore, curiosity—yours and ours—is the method and the training, engineering that benefits the uncommon, an attentive gaze on the sparks of nothing, until a minimum becomes a phenomenon.

1 Marcel Proust, *Remembrance of Things Past, Volume I* (Hertfordshire: Wordsworth Editions, Limited, 2005), 964–65.

2 http://www.olafureliasson.net (accessed May–July 2011).

3 Harpa is not a city, but in this essay it makes sense to treat it as one. See http://en.harpa.is/about-harpa/in-house-operations/. I hope that the following text manages to justify the argument, when we come to the point of the *flâneur* and the reader is prompted to ask about Moscow, Paris, Marseilles, Berlin, or Naples …

4 I have pushed back the deadline for delivering this article three times. I did not want to resort to inserting e-mail conversations, a resource used so commonly nowadays, but for lack of time, I am copying the response I received: "Grey sheep is an ongoing project linked to the studio that expands the studio's activities by initiating a dialogue between artists associated with the studio and a local audience. The name refers to a type of rare Icelandic sheep."

5 *Olafur Eliasson: Space Is Process*, directed by Henrik Lundø and Jacob Jørgensen (Copenhagen: JJ Film, 2010), http://www.jjfilm.dk/en/productions/art/olafur_eliasson/.

6 See Lauro Cavalcanti, "Sergio Bernardes: A Modernist Adrift," in *Drifts and Derivations: Experiences, Journeys and Morphologies*, ed. Lisette Lagnado (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010), 235–45.

7 Cf. Paul Meurs, in http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/947.

8 The "subject supposed to know" is a Lacanian concept that denotes the place of transference between the analysand and the analyst (Seminar XI, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 1964/1979). This is not the first time I have referred to the coincidence between the task of the critic/curator and analytic praxis, insofar as they both configure experiences of constructing (as a joint effort) an interpretation (of the artwork, the context, the exhibition/institution circuit).

9 Lucio Fontana, "White Manifesto," in Dawn Ades, *Art in Latin America: The Modern Era; 1820–1980* (New Haven and London: Yale University Press and South Bank Centre, 1989), 334.

10 Cf. Lisette Lagnado, "A invenção do Penetrável," *Trópico* (São Paulo, February 23, 2005), http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2535,1.shl.

11 A humble attitude in the face of the historical limitations of science (always provisory impossibilities) demands caution in light of the supposed incapacity for self-reflection imputed to animals.

12 Five years before the show at Tate Modern, Eliasson's work was at the 24th Bienal de São Paulo (1998), where it received few enthusiastic comments.

13 *Olafur Eliasson: Space Is Process* (see note 5).

14 Ibid.

15 Cf. D. W. Winnicot, *Playing and Reality* (London: Tavistock Publications Ltd., 1971).

16 http://www.raumexperimente.net/marey-experimente.html.

17 http://www.projetsdepaysage.fr/fr/phenomenologie_du_paysage.

18 Olafur Eliasson, interviewed by Hans Ulrich Obrist, in *Olafur Eliasson: The Conversation Series* 13 (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008), 24.

19 Cf. www.starbrick.info/en/research.html.

20 "Mediating experience: A conversation between Olafur Eliasson and Luca Cerizza," Berlin, July 6, 2009, in *Olafur Eliasson TYT [Take Your Time], vol. 2: Printed Matter* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König).

21 Paul Valéry, *Aesthetics*, "The Conquest of Ubiquity," trans. Ralph Manheim (New York: Pantheon Books, Bollingen Series, 1964), 225.

22 "If we're aware of what our senses are telling us about our surroundings, we can orient ourselves successfully. But if we're mistaken about what we sense and believe that looking at the steam from the inside through a window is a comprehensive experience of the steam, we have a problem. It gets worse if we believe that the music from the walkman is the actual sound of the street or that driving a large jeep is the same as hiking in the mountains. This is why it's so important to see ourselves sensing things or to sense ourselves seeing—to survey our experiences from a sort of third-person point of view—from a double perspective." Olafur Eliasson, in Obrist 2008 (see note 18), 25.

23 In *Cosmococa* and *Cosmodrome*, there is an idea of transport to beyond the exhibition space and the imagination is the spaceship/vehicle. Cf. Lisette Lagnado, "Crelazer, ontem e hoje," in Caderno SESC_Videobrasil 03, Associação Cultural Videobrasil, no. 3 (São Paulo, 2007), 50–59.

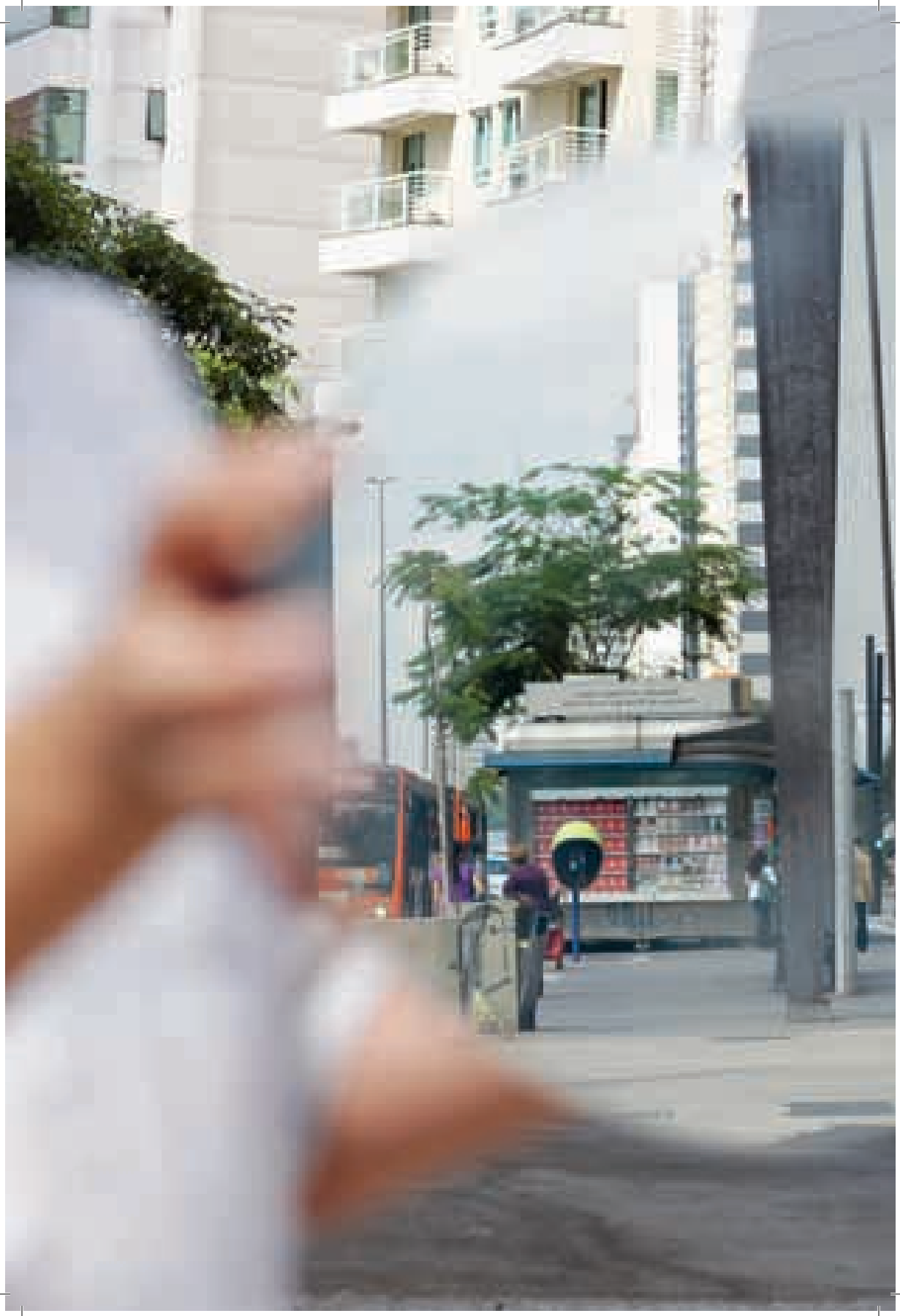
24 *Cosmococa*—Program in Progress: a work conceived by Hélio Oiticica in partnership with Neville d'Almeida as an environmental manifestation. The Cosmococa consists of nine "Blocos-Experiências" (Block-Experiments) numbered with the abbreviation CC1, CC2 ...; each Bloco features a set of slides featuring record albums and posters whose images are retouched with lines of white powder. Each CC includes a projection on various planes in the environment, accompanied by a musical soundtrack edited by Oiticica himself, as though he were a DJ. Instructions to the spectator complete each Bloco. The participation is a criticism of the static format of the audiovisual work.

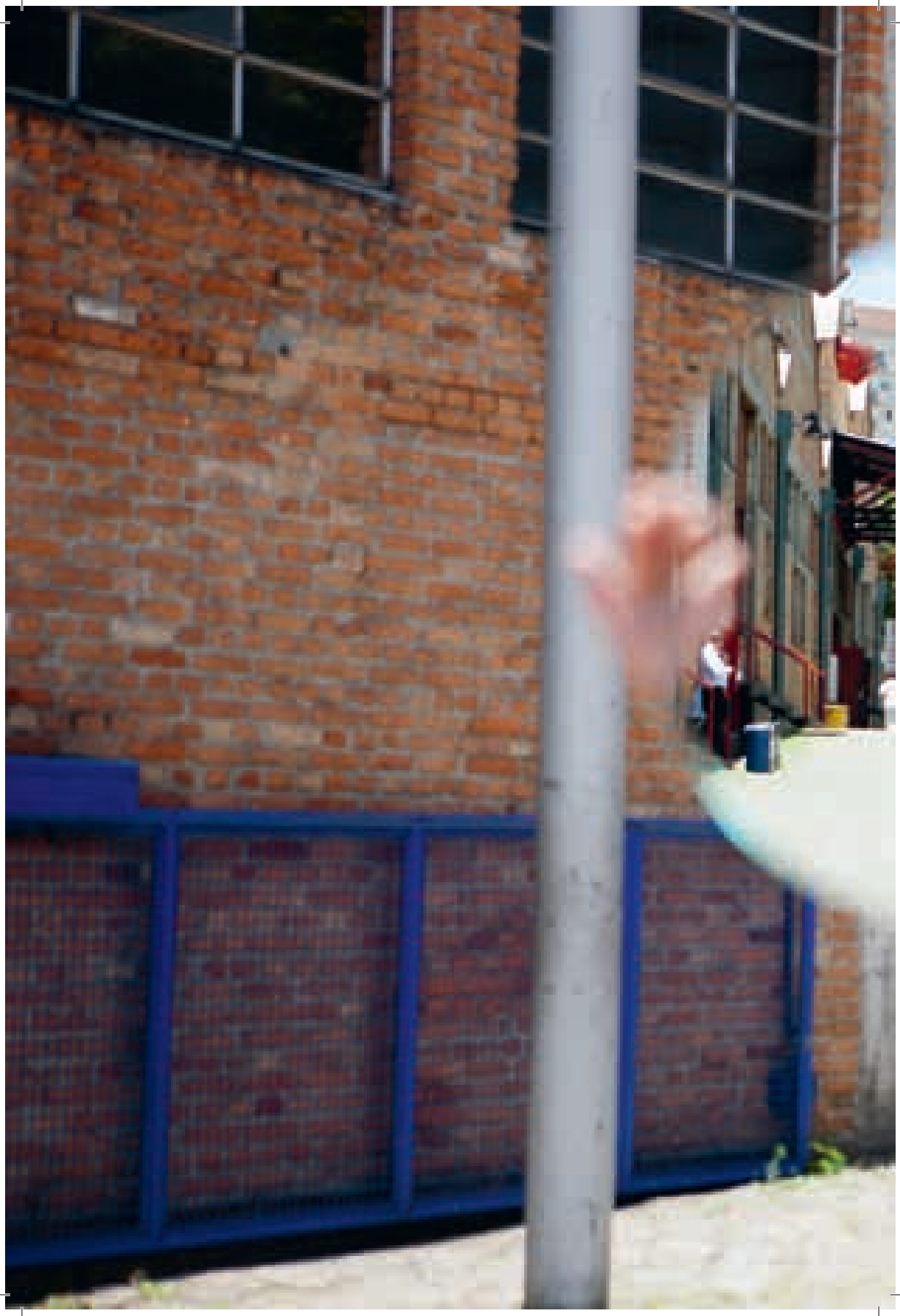
Espelhos móveis

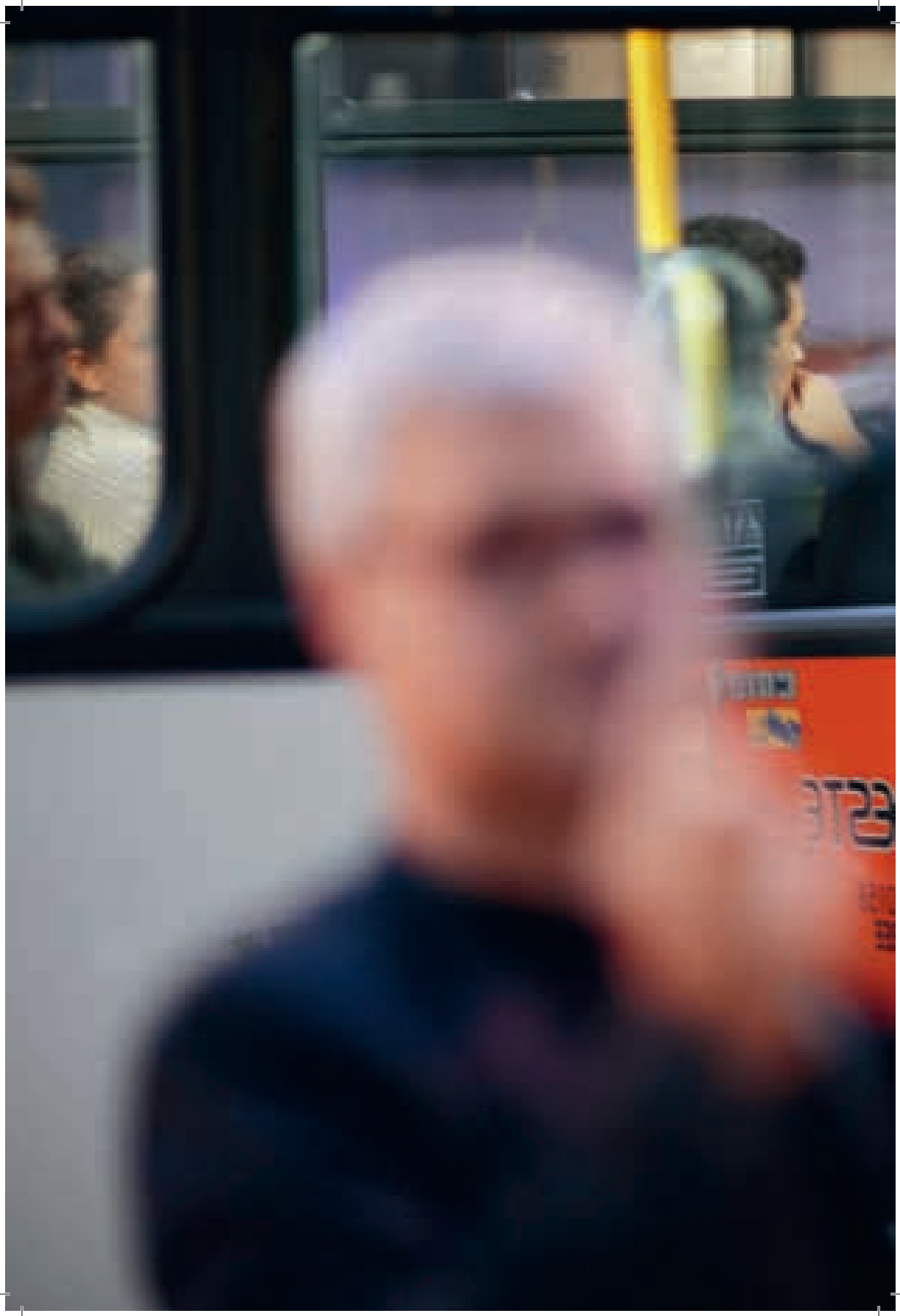
Moving mirrors

Novembro 2010
November 2010

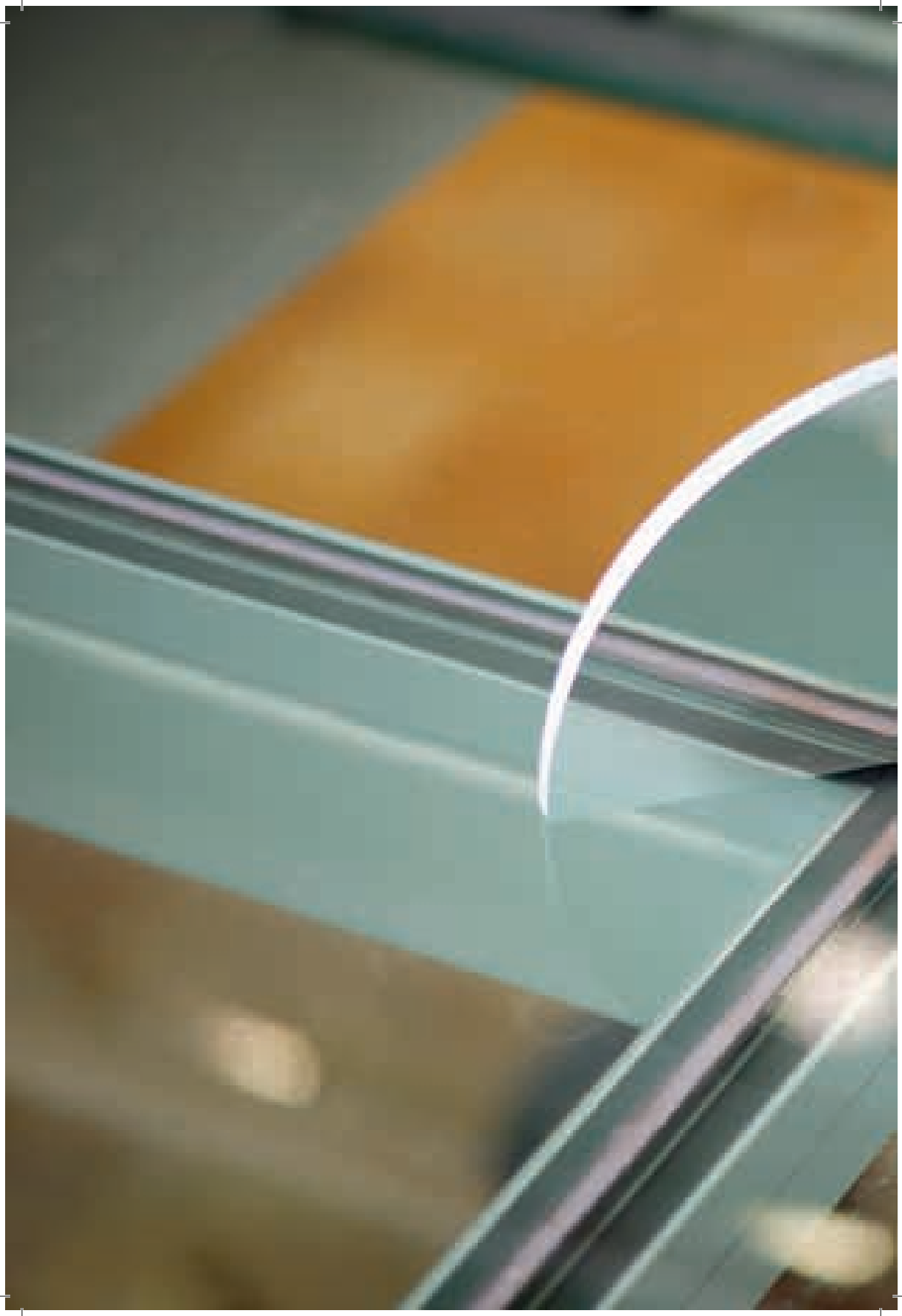
São Paulo





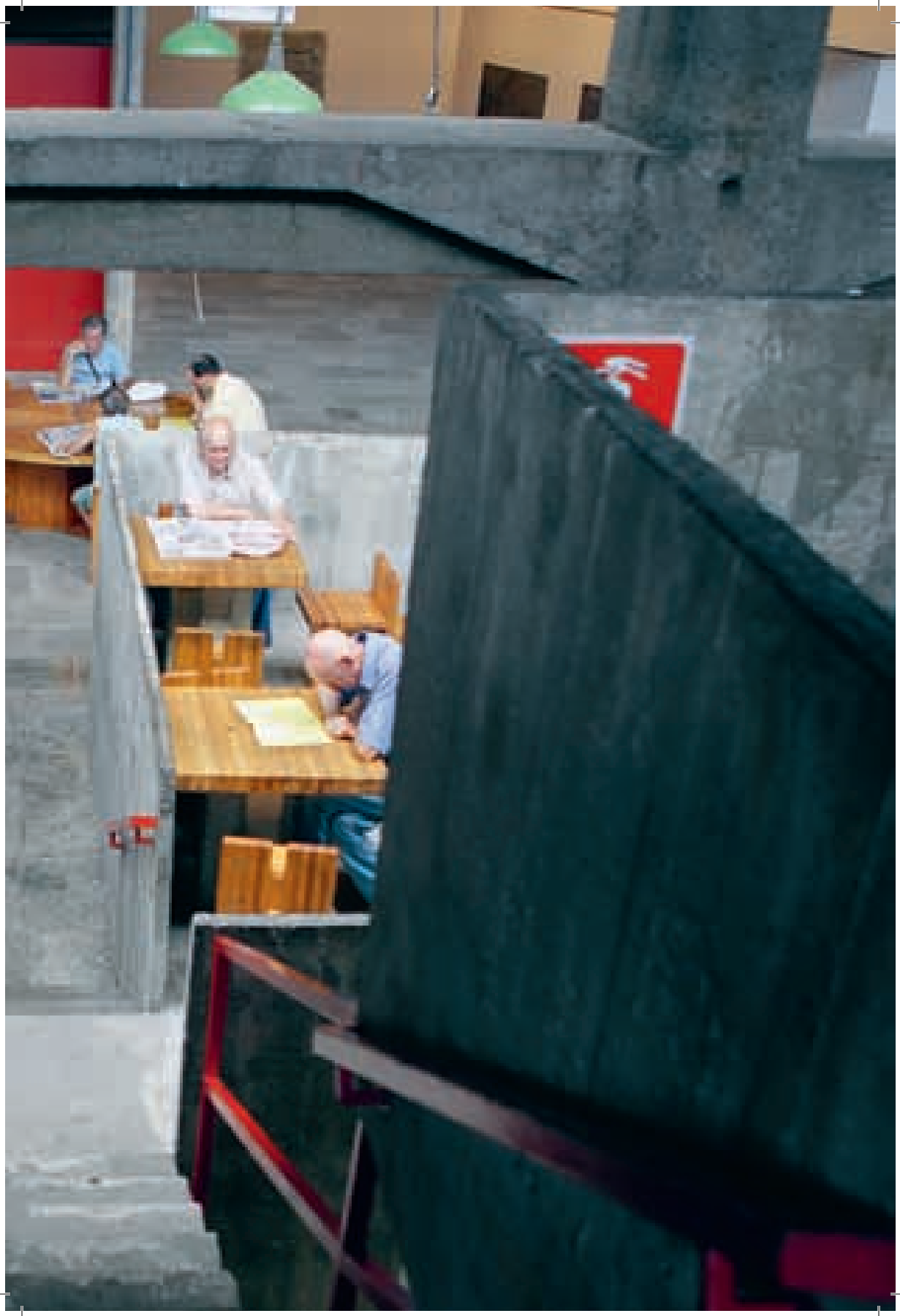


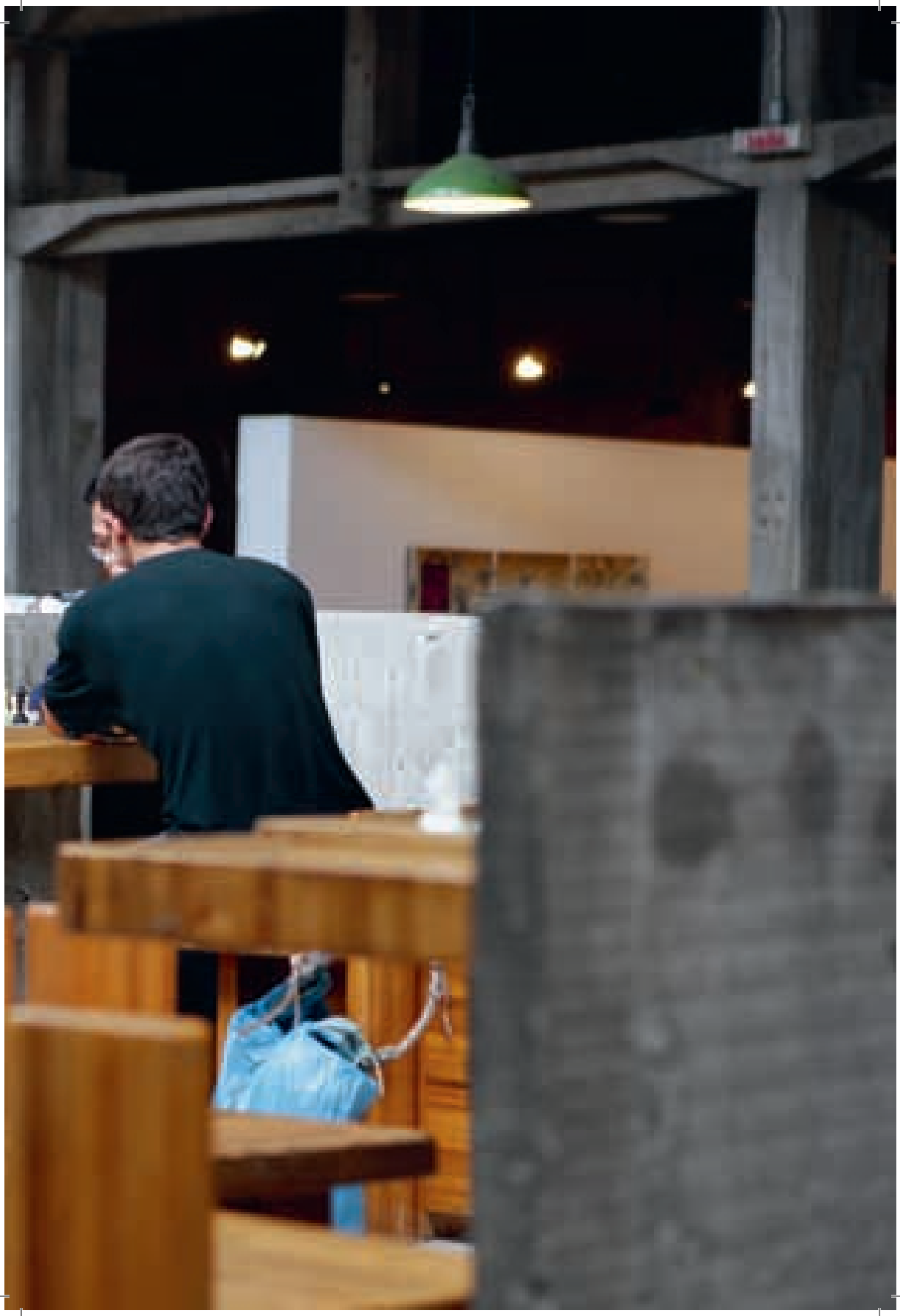

PAULO



Pompeia
II

Arquitetura
Architecture
Lina Bo Bardi






E

Hemisfério compartilhado

Shared hemisphere

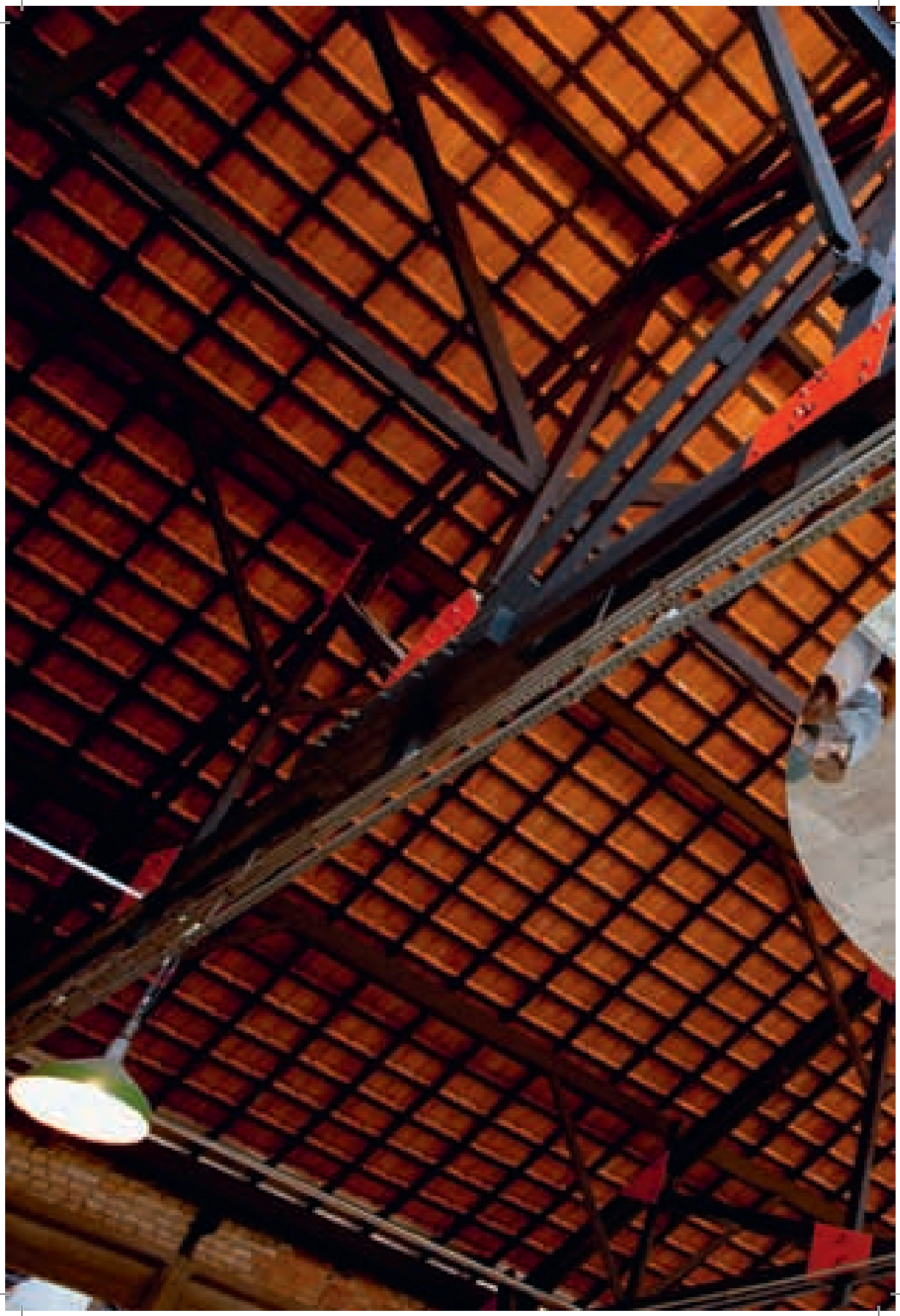
SESC Pompeia

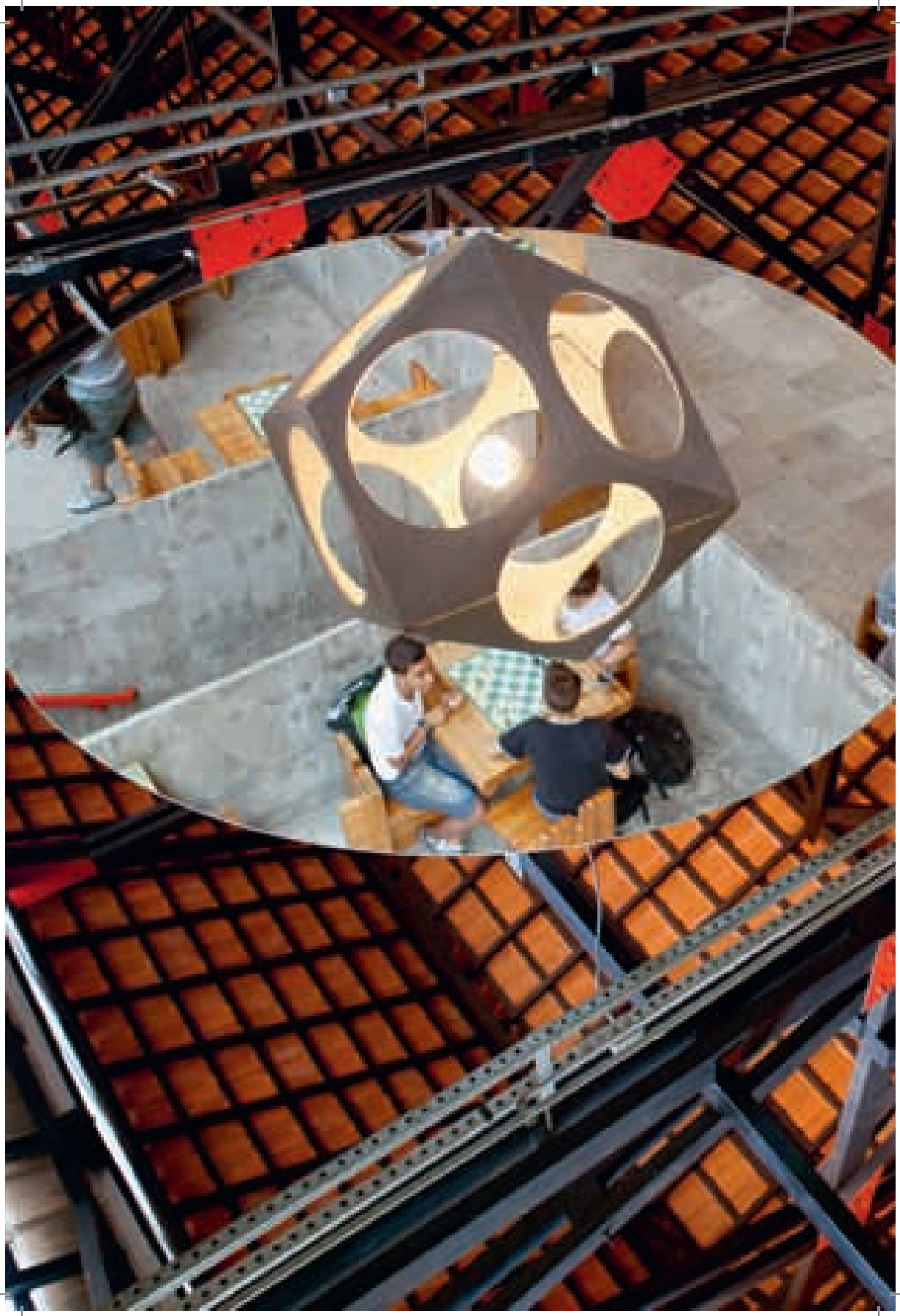
Hemisfério compartilhado 1-6
(Shared hemisphere 1-6)
2011

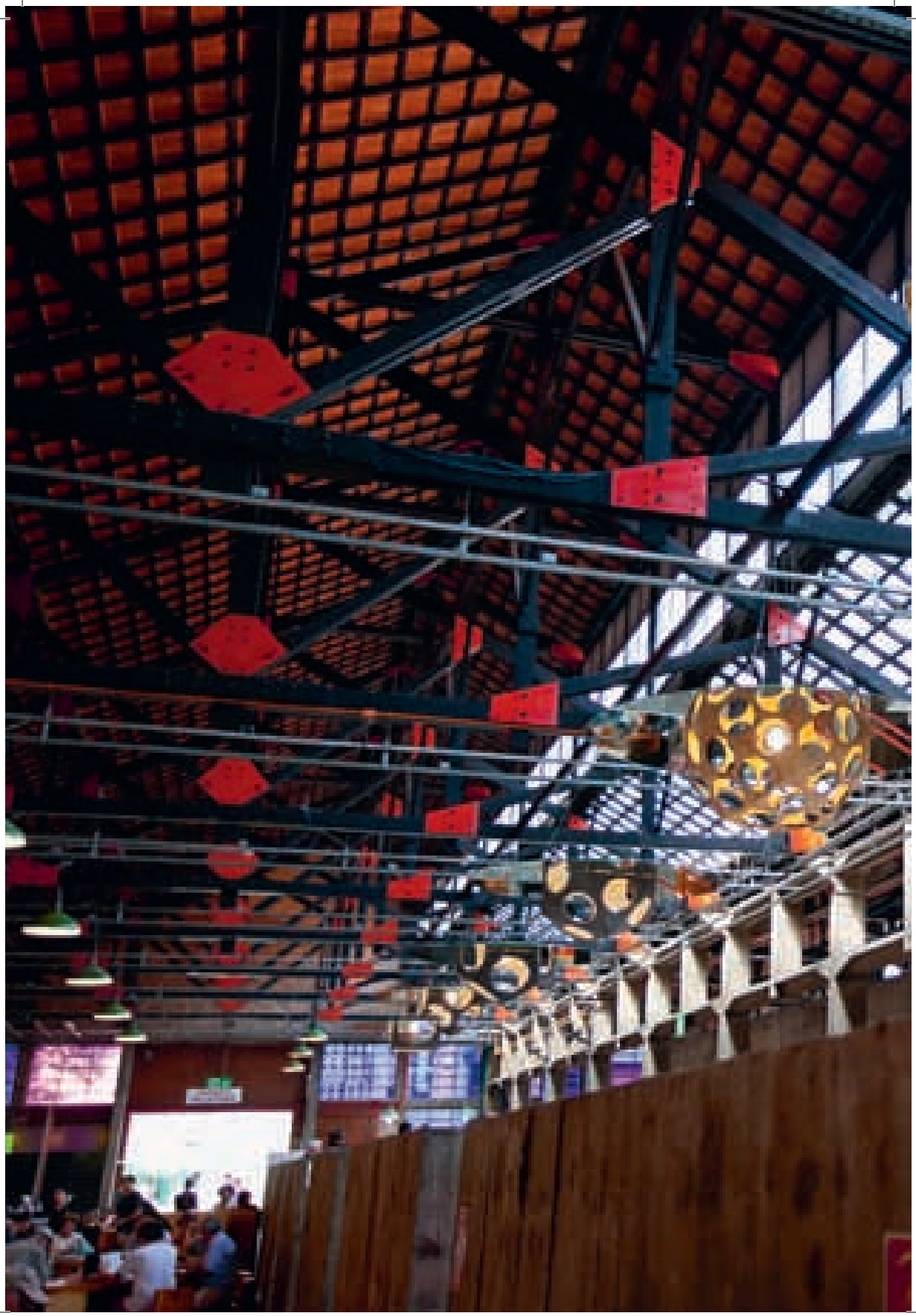
...

Espelho, aço, alumínio, concreto, vidro colorido (azul), madeira, lâmpada
Mirrors, steel, aluminum, concrete, colored glass (blue), wood, light bulbs


H 29







O dentro que é fora. O outro que sou eu.

Guilherme Wisnik

E

Hélio Oiticica, *Bólide Lata-fogo*, 1966

STE TEXTO PROCURA analisar a obra de Olafur Eliasson a partir de pares conceituais, como as esferas pública e privada, as dimensões da interioridade e da exterioridade, o confronto entre a defesa da identidade e o reconhecimento da alteridade, e as percepções da nitidez e da ambiguidade. A hipótese é a de que, na mão contrária à tendência que parece ser dominante hoje, a arte de Olafur elide essas dualidades, reportando-se a uma terceira dimensão conceitual na qual essas entidades duais, tornadas instáveis, são levadas a trocar de posição constantemente, assumindo as propriedades do seu par oposto. Tal deslocamento em relação aos cânones modernos ocidentais permite uma arriscada aproximação entre certas operações artísticas de Olafur Eliasson e alguns aspectos importantes do imaginário artístico brasileiro, presentes tanto nos trabalhos de artistas plásticos quanto nos de arquitetos, assim como na própria organização das cidades no Brasil. Esse é o ponto de partida para algumas associações cruzadas entre a arte de Olafur e o Brasil.

Espaço público ao revés

No seu *Programa ambiental* (1966), escrito dois anos após a formalização do *Parangolé*, Hélio Oiticica declara que "o museu é o mundo", isto é, a experiência cotidiana, e propõe que os trabalhos de arte realmente vitais sejam expostos não em museus ou galerias, tampouco em praças ou parques, mas em terrenos baldios da cidade, como "uma obra perdida, solta displicentemente, para ser 'achada' pelos passantes, ficantes e descuidistas"[1].
A materialização dessa proposta é a *Bólide Lata-fogo*[2], que Oiticica descreve da seguinte maneira: "é a obra que eu isolei na anonimidade da sua origem – existe aí como que uma 'apropriação geral': quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma 'obra' ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno"[3].
Partindo desse exemplo, pode-se dizer que a recusa em atribuir uma dimensão edificante ao espaço público através da arte, no Brasil, não se resume à *Bólide Lata-fogo*, nem mesmo à obra de Hélio em um sentido geral, mas aparece como uma tônica em muitos dos melhores trabalhos feitos no país entre os anos 1960 e 70, tais como as "trouxas ensanguentadas" que Artur Barrio atirou ao Ribeirão Arrudas, em Belo Horizonte, em alusão à desova de corpos dos desaparecidos políticos durante a ditadura militar (*Situação T/T*, 1, 1969–70[4]), e as *Inserções em circuitos ideológicos* (1970[5]), de Cildo Meireles, que substituem a noção de "público" pela de "sistema circulante" ou "circuito".

Paulo Mendes da Rocha, Casa no Butantã (Butantã House), residência de Paulo Mendes da Rocha (Paulo Mendes da Rocha's house), São Paulo, 1960

João Batista Vilanova Artigas, FAU, São Paulo, 1961

Enquanto isso, o mesmo sentido de desertificação do urbano e da esfera pública é o dado que, pela negação, dá munição poética à arquitetura de vanguarda que começa a ser feita nos anos 1960 em São Paulo, quando a cidade, depois da inauguração de Brasília, torna-se o centro da produção arquitetônica do país. Construindo edifícios – sobretudo casas e escolas – na forma de caixas cegas de concreto armado e aparente, arquitetos como Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha partiram da aceitação amarga de que a cidade era um tecido caótico e decaído, porque dominado pelos interesses privados e irracionais da especulação imobiliária, entendendo que os edifícios exemplares que projetariam teriam de ser pensados, por oposição, como laboratórios de uma sociabilidade nova. Assim, negando visualmente a cidade, esses edifícios construíram-se, paradoxalmente, como pequenas cidades independentes, tanto por sua materialidade áspera – feita de concreto, asfalto e o ladrilho hidráulico usado em calçadas –, quanto pela lógica coletivista que rege a organização dos seus espaços internos, refutando qualquer noção de conforto ou privacidade. A propósito disso, Lina Bo Bardi observou, em forma de elogio, que as casas de Vilanova Artigas não seguiam "as leis ditadas pela vida de rotina do homem", mas, ao contrário, impunham-lhe uma lei vital, "uma moral que é sempre severa, quase puritana"[6].

Em resumo, o que a arquitetura do chamado "brutalismo paulista" pretendeu, em seu momento mais aguerrido, foi urbanizar a vida doméstica, em uma operação oposta e complementar àquela de Hélio Oiticica, vivendo sua intimidade no interior da Whitechapel Gallery, em Londres (*Whitechapel Experience*, 1969). Pois o que esses arquitetos desejavam, no limite, era abolir o espaço privado e seus segredos, em prol de uma ideia cívica de vida inteiramente pública: a casa como um fórum da vida coletiva urbana, onde cada um tem a sua liberdade pautada pela liberdade do outro, pois as regras da ordem social controlam o arbítrio da subjetividade pessoal. Suas casas são, desse modo, absolutamente exteriorizadas, ainda que espacialmente introvertidas.

Diferentemente da Europa, mas também dos Estados Unidos – onde o valor público é uma herança da própria jurisprudência do país, e o comissionamento de obras de arte em espaço urbano é beneficiado pela porcentagem de impostos federais, estaduais e municipais –, no Brasil a norma "patrimonialista" de sociabilidade, herdada dos tempos da colônia, determinou uma permanente invasão da esfera pública pelos interesses privados. Daí a contestação, feita pelo escultor José Resende a propósito de uma comparação com a situação americana, de que uma peça colocada em espaço urbano, no Brasil, pudesse ser diretamente considerada como obra de arte pública. Diz ele: "Acho que o conceito de coisa pública não pode se definir através da simples presença do trabalho em um lugar público. Para a arte ser pública, é preciso

Hélio Oiticica, *Whitechapel Experience*, Londres (London), 1969

que culturalmente também assim ela se efetive". E completa: "É difícil definir o que seria realmente um trabalho de arte pública no Brasil. A música, por exemplo, sim, tem aqui esse caráter de domínio público. Para que a arte ganhe essa condição mais concreta de existência no Brasil, as instituições terão que se estruturar melhor"[7].

Aqui, seria preciso lembrar, também, que a própria formação histórica das cidades brasileiras, através da colonização portuguesa, não seguiu planos abstratos que impusessem uma ordem pública como desenho regulador do conjunto urbano. Ao contrário da grelha cartesiana que organiza as cidades de colonização espanhola em torno de uma *plaza mayor*, no Brasil as cidades se organizaram mais a partir do protagonismo de certos edifícios singulares, e de adaptações particulares de seus traçados a terrenos acidentados, do que de um princípio regulador geral. Igualmente, suas praças raramente foram elementos geradores do conjunto, mas sim, ao contrário, espaços sobrantes na configuração irregular dos lotes – como os "largos", por exemplo –, ou então evoluções posteriores dos adros, pátios e terreiros das igrejas[8]. São, portanto, espaços que não nasceram públicos, e que uma vez tornados públicos, apenas precariamente conseguem se manter como tal. Ao lado disso, e não por acaso, podemos identificar um histórico alheamento das cidades brasileiras em relação à presença da arte, que se espelha também em uma tímida "cultura pública" do meio artístico em questão.

Por todos esses motivos, uma cidade como São Paulo parece ser refratária à condição de hospedeira de trabalhos contundentes de arte urbana, talvez por não permitir que eles lhe ofereçam contraste possível. O que se deve tanto à sua escala, descomunal e agressiva, quanto à precariedade do seu crescimento acelerado, que dá à cidade um aspecto um tanto informe. Característica que já aparece na clássica definição dada pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss nos anos 1950, quando, para analisar São Paulo, observou que as cidades do Novo Mundo vão "do viço à decrepitude sem parar na idade avançada"[9]. Ao contrário do que acontece com as cidades europeias, para as quais a passagem dos séculos constitui uma promoção, no caso das cidades na América, a passagem dos anos representa uma decadência.

O interior da cidade fora

A obra de Olafur Eliasson é uma das grandes referências quanto à questão do fértil compartilhamento de interesses entre as artes plásticas e a arquitetura hoje, chegando, inclusive, a extrapolar muitas vezes a escala do edifício para atingir o âmbito urbano. Contudo, tomarei esse conhecido mote não para analisar o caráter arquitetônico do seu modo de trabalhar e organizar seu es-

Berliner Treibholz (Madeira à deriva de Berlim | Berlin driftwood), 2009–10

túdio, tampouco a sua atuação direta em projetos de arquitetura[10], mas para investigar os agudos embaralhamentos que promove entre as noções de interioridade e exterioridade, ou privacidade e publicidade – como fica evidente no título de sua recente exposição em Berlim: *Innen Stadt Außen* (O interior da cidade fora) –, apontando para uma reflexão original sobre o que seja a cidade e a esfera pública hoje. Nesse sentido é que procurarei traçar nexos entre a sua reflexão e o contexto brasileiro, partindo dos apontamentos feitos inicialmente.

Como dissemos, uma das grandes contribuições artísticas de Hélio Oiticica no final dos anos 1960 – e que influenciou a produção de artistas pelo mundo, como Vito Acconci[11] – foi a criação de um curto-circuito entre os âmbitos públicos e privados, profanando espaços de vida coletiva e impessoal, como salas de museus e galerias, com módulos de vivência íntima: os seus *Penetráveis*. Proveniente de um outro contexto cultural, Olafur Eliasson vem a transgredir de forma potente essa mesma fronteira nos anos 1990 e 2000, sem que haja, no entanto, qualquer relação mais direta entre o seu trabalho e o do artista brasileiro. Essa transgressão, com efeito, não se dá através de uma prática vivencial, mas pela criação de ambiências enevoadas e jogos óticos de espelhamento, por meio dos quais os visitantes dos museus ou galerias se percebem simultaneamente dentro e fora desses ambientes, que se transformam em espaços complexos do ponto de vista da percepção.

Tal operação é complementada pelo seu reverso: derivas urbanas anônimas, em que outros efeitos de espelhamento parecem restituir, como que por absurdo, uma certa interioridade íntima na paisagem opaca da cidade. Refiro-me, por exemplo, às bicicletas com rodas de espelho que o artista espalhou por Berlim, como parte da exposição sediada no Martin-Gropius-Bau, e também em São Paulo. Ou, também, ao vídeo que nomeia a mesma mostra (*Innen Stadt Außen*), que acompanha o lento trajeto de uma caminhonete revestida por uma chapa de espelho pelas ruas da cidade. Espelho que, ao mesmo tempo em que esconde o veículo, vai refletindo o seu entorno, incluindo as copas das árvores e o céu.

Essa estranha troca de posição entre os espaços internos e externos dos edifícios e das ruas, em Berlim, é prolongada, ainda na mesma exposição, pelo assentamento de robustas placas de granito, típicas do calçamento da cidade, sobre o assoalho de madeira do espaço expositivo, no interior das galerias do museu. Atitude que ecoa, sutil e inversamente, a ação simultânea de espalhar cuidadosamente troncos de madeira pela cidade (*Berlin driftwood*, 2009–2010), não em praças ou locais em que se pudesse esperar encontrar trabalhos de arte, mas, ao contrário, em lugares anônimos e comuns, retirando propositalmente qualquer resquício de sacralidade dessas peças, que passaram a quase se

Yellow fog (Neblina amarela), 1998/2008
Vista da instalação (installation view), Nova York (New York), 1998

confundir com meros dejetos urbanos. Sobre esse trabalho, Olafur observa que procurou gerar "pequenos diálogos friccionais" com os lugares, em situações nas quais os claros troncos coletados na costa islandesa pudessem ser percebidos como "limiares momentâneos", oferecendo uma "sutil resistência às nossas tão pragmáticas e automatizadas relações com o entorno"[12].

Essa dispersão algo situacionista da ação artística em escala urbana talvez tenha surpreendido quem esperasse ver em Berlim – a cidade que o artista escolheu para viver desde 1995 –, trabalhos mais monumentais, tais como *New York City Waterfalls* (2008). Tal sutileza anônima remonta, no entanto, a magníficas intervenções feitas por Olafur no final dos anos 1990, como *Erosion* (1997) e *Green river* (1998). Na primeira, realizada durante a 2ª Bienal de Johannesburgo, o artista esvaziou um reservatório de água próximo ao lugar onde ocorreria a exposição de suas fotos, criando repentinos "rios" urbanos que se estenderam até mais de um quilômetro pela cidade, impactando o seu fluxo cotidiano. Na segunda, realizada em diferentes localidades, tais como o interior despovoado da Islândia e o centro urbano de Estocolmo, tingiu em segredo os seus rios de uma cor verde fosforescente, ativando uma poderosa dialética entre a sutileza da ação e a magnitude da escala[13]. Nesse rol, poderíamos citar ainda os vários trabalhos do artista com fumaça, iniciados com a instalação urbana *Thoka* (1995) no Hamburger Kunsthalle e seguida por *Yellow fog* (1998/2008), que foi apresentada originalmente em Nova York e posteriormente remontada em Viena como um trabalho permanente.

Pode-se afirmar, para efeito do argumento que estamos procurando desenvolver aqui, que essa opção por ações urbanas mais sutis e derivativas tem parentesco com trabalhos como a *Bólide Lata-fogo* de Oiticica, citada anteriormente. Por outro lado, a aparição incógnita desses troncos lisos no cenário urbano berlinense não contém qualquer conteúdo de "antiarte". Pois, diferentemente do caráter marginal da *Bólide Lata-fogo*, que pretende existir numa dimensão alheia à do espaço público oficial – para Oiticica, mais uma imposição estéril do que um produto orgânico da sociedade –, os *Driftwoods* de Olafur Eliasson procuram criar diálogos sutis com lugares anônimos, porém públicos, de Berlim, desestabilizando a apreensão automatizada desses espaços de modo a revigorar um sentido de "comunidade". Essa ação, com toda a sua sutileza e vocação à quase imperceptibilidade, só poderia existir em um lugar no qual a noção de "público" é um valor reconhecível e assumido coletivamente, como Berlim. Pois, caso contrário, romperia o limiar – ainda crucial – da distinção entre arte e vida, inviabilizando a ideia de fricção com a vivência cotidiana da cidade, que sustenta o trabalho.

Nesse sentido, parece-me que foi muito acertada a escolha de edifícios como o SESC Pompeia e a Pinacoteca do Estado para abrigar a exposição de Olafur

em São Paulo, exatamente pelo caráter arquitetônico que esses edifícios têm, e pelo fato de serem belíssimos expoentes de uma arquitetura construída com atributos urbanos, como dissemos anteriormente. Instalada no antigo prédio do Liceu de Artes e Ofícios, projetado por Ramos de Azevedo em 1896, a Pinacoteca surge como um lugar reinventado por Paulo Mendes da Rocha, que cobriu os seus pátios internos com claraboias de vidro, e os atravessou com passarelas metálicas em alturas variadas, rompendo a rigidez da planta neoclássica original. Incorporados ao recinto do museu, esses antigos pátios, agora destituídos de esquadrias e janelas, tornaram-se espaços ambiguamente interiores, já que suas paredes envoltórias não deixaram de ser fachadas (agora nuas). Também o SESC Pompeia, uma antiga fábrica de tambores reformada e transcriada por Lina Bo Bardi, tem esse atributo de romper magistralmente a fronteira entre os espaços segregados e a cidade, organizando-se em torno a uma "rua" central que dá acesso aos vários galpões sempre animados. Apelidado com justiça pela arquiteta de "Cidadela da liberdade", o edifício do SESC abriga em seu interior as maiores virtudes de um espaço genuinamente urbano: o uso variado, imprevisível e lúdico, que só pôde ser criado, no entanto, por um desenho muito nítido e rigoroso.

Dessa maneira, os trabalhos de Olafur Eliasson contracenam com o espaço urbano de São Paulo mediados pela intervenção urbanística, na escala do edifício, de dois grandes arquitetos. Com isso, ganham as necessárias molduras espaciais e institucionais a partir das quais a radical experiência ambiental que promovem pode vir a se efetivar no caso de São Paulo, destacando-se como algo reconhecível e transformador[14].

A nitidez aparente das coisas

A poderosa troca de posições realizada por Olafur entre atributos dos espaços internos e externos, ou entre a ação do artista e a recepção do público – note-se que muitos dos títulos de seus trabalhos começam com pronome possessivo na segunda pessoa: "your" –, tem um sentido artístico contundente no mundo contemporâneo. Trata-se, como dissemos, de uma reflexão espacial que se formaliza de duas maneiras principais: por jogos de espelhamento ou pela criação de ambientes enevoados.

Um dos grandes problemas da experiência contemporânea do mundo é a excessiva nitidez com que ele se apresenta a nossa percepção. Em vários planos da vida, tudo a nossa volta parece nítido e destituído de ambiguidade: a sociedade multicultural se faz representar de forma horizontal e transparente através das reivindicações das minorias (étnicas, raciais, sexuais, de gênero); o espaço "liso" da internet abole barreiras físicas e temporais colocando

todos os que têm acesso a ela em contato permanente, e não filtrado por qualquer jugo moral; e a intensificação da circulação das imagens na sociedade de consumo – que por sua onipresença acabam ocupando o lugar dos seus referentes reais – alude a um mundo sem fissuras, e que parece não ser mais passível de qualquer ação transformável por parte do sujeito, mas sim, apenas, de uma leitura passiva dos seus códigos de funcionamento. Acessibilidade, no caso, também quer dizer proximidade excessiva, que amplia a nitidez aparente das coisas.

Recuando um pouco no tempo, é preciso lembrar que no início do século 20 a arte moderna havia realizado uma ruptura radical com a sua história precedente, ao superar o dualismo entre realidade e representação, movimento no qual abandonou a antiga "aura" e assumiu a sua inserção mundana no mercado. Com isso, inaugurou uma compreensão nova do trabalho artístico, entendido então como um campo imanente e relacional, onde os conteúdos são mostrados em sua superfície, sem deixar resíduos simbólicos que fossem alheios ao domínio visual. Assim, no interior de cada obra moderna, essa realidade dessubstancializada e avessa a dimensões metafísicas passou a ser permanentemente atualizada em um campo de tensões formais – a chamada "superfície moderna" –, como elementos de um jogo visível, e de certa forma análogo à existência de uma sociedade convulsionada, onde as revoluções eram fatos corriqueiros. Quer dizer, na arte moderna, a realidade pareceu estar sempre acessível à manipulação e à transformação, daí sua força e, ao mesmo tempo, sua instabilidade.

Com efeito, a situação hoje é muito diversa daquela, se não oposta. Pois a construção dessa "superfície moderna" como um campo de tensões esteve muito baseada na ideia de se estruturar a formalização de um trabalho a partir do seu embate criativo com o mundo. Assim, a compreensão moderna do trabalho artístico como um "fazer estruturante"[15] dependeu, em grande medida, da resistência da matéria para refrear o idealismo do espírito, que tenderia a dobrar as coisas pelo mero ato da vontade[16].

É sintomático, a propósito disso, o fato de que a mudança na compreensão da arte, nas últimas décadas, acompanhe o declínio histórico da noção de trabalho – flexibilizado, e cada vez mais precarizado, no capitalismo tardio. Trata-se daquilo que Hannah Arendt qualificou de "erosão da durabilidade do mundo" em favor de um permanente consumo das coisas, que ela localiza na passagem do *homo faber* ao *animal laborans* como sujeito social por excelência[17]. E a perda de espessura e opacidade nas relações sociais suposta nessa passagem corresponde, no campo cultural, a uma autonomização dos significantes em relação aos significados. Essa é, segundo autores como Peter Bürger, uma das teses centrais do pós-modernismo, no qual os signos remetem

The mediated motion (O movimento mediado), 2001, Kunsthaus Bregenz, Áustria (Austria)
Em colaboração com (in collaboration with) Günther Vogt

apenas a outros signos, fazendo com que nos movamos horizontalmente em "uma infinita cadeia de significantes"[18] sem lastro material – tal como acontece, no campo econômico, com a ascensão do capital financeiro. Como observou Rodrigo Naves, a propósito disso, com a instalação desse verdadeiro *naturalismo do significante* "não há lugar para qualquer tipo de prática que estabeleça vínculos entre experiência e imagem – e o mundo das aparências, simulacro de si mesmo, rodopia sobre seu eixo, autonomamente"[19].

Para efeito da nossa discussão aqui, parece-me necessário entender a relação entre a ubiquidade da imagem na sociedade de consumo e a abolição da opacidade do mundo, ou da resistência da matéria, na sua inextrincável relação com a arte e com a noção de trabalho, às quais se vinculam também uma crescente descrença no fenômeno da percepção como instrumento de intelecção.

O irreal verossímil

Contrariando a tendência de se reduzir a arte a imagens irretocáveis e autônomas, Olafur Eliasson trabalha através de uma poética do embaçamento, nublando a nitidez do mundo através de instalações ambientais que terminam por questionar o caráter de verdade que costuma acompanhar essa percepção orientada das coisas[20]. Nesse sentido, ele se insere em uma tradição de artistas contemporâneos que, partindo de uma visão crítica da modernidade e do pós-modernismo, procuraram resgatar dimensões simbólicas na arte, retardando ou suspendendo o seu momento de significação e buscando, para isso, filiações muitas vezes externas à matriz do racionalismo iluminista ocidental.

Ao contrário do que ocorre na tradição do racionalismo moderno, as artes mais ligadas ao pitoresco e ao sublime costumam borrar os limites entre natureza e artifício, dando lugar a experiências artísticas que se desenvolvem de forma mais distendida no tempo. Essa dilatação da experiência, que não é propriamente formalizável, encontra, no entanto, uma bela tradução formal na imagem da névoa, ou da nuvem: um meio quase indefinível entre o material e o imaterial, e que, situando-se no polo oposto ao plano imanente da visão perscrutadora iluminista – onde as "luzes" são sinônimo de razão –, parece nos transportar a um plano transcendente, como em um céu que tivesse, surpreendentemente, baixado à terra.

De acordo com Lévi-Strauss, o nevoeiro é um elemento simbólico recorrente nas mitologias ameríndias, encontrando inúmeras variações sobre uma mesma estrutura narrativa ao longo de todo o continente. Assim, em vários dos mitos inventariados por ele na América, o denso nevoeiro que cai de repente e obscurece a visão dos seres (humanos e não humanos) é o véu que cobre por um instante a realidade, desencadeando uma situação a partir da qual as

Feelings are facts (Sentimentos são fatos), 2010, UCCA, Pequim (Beijing)
Em colaboração com (in collaboration with) Ma Yansong

coisas se transmutam e trocam de posição. Em suas palavras, o papel do nevoeiro, nesses casos, é "alternadamente disjuntivo ou conjuntivo entre alto e baixo, céu e terra: termo mediador que junta extremos e os torna indiscerníveis, ou se interpõe entre eles de modo que eles não podem se aproximar"[21].
São muitas as situações em que Olafur usa a fumaça como "material" principal de suas construções espaciais, como no caso já citado de *Yellow fog*, mas também em *Your natural denudation inverted* (1999), constituído por uma coluna de fumaça sobre um espelho-d'água, no pátio interno do Carnegie Museum of Art, em Pittsburgh, para o qual se voltam salas envidraçadas.
Em 2001, Eliasson criou a instalação *The mediated motion*, no interior do Kunsthaus Bregenz, na Áustria. Feito em colaboração com o paisagista Günther Vogt, o trabalho reage à atmosfera de estímulos dada pelo edifício, projetado por Peter Zumthor, criando paisagens interiores. Trabalhando com a ideia de "movimento mediado", Olafur estabelece um percurso ascensional no interior da austera caixa de concreto, criando diferentes ambientações em cada um dos quatro andares do museu, que passam por troncos de árvore com fungos, piscinas com plantas aquáticas e pisos de terra prensada, e chegam ao topo do prédio em uma sala enevoada, onde uma ponte instável se perde em meio a uma intensa neblina, levando o visitante um tanto desnorteado a terminar o percurso diante de uma parede de concreto, que o obriga a retornar, e assim rever ao revés todo o trabalho. Desdobra-se daí toda uma sequência de instalações imersivas construídas como labirintos de fumaça e luzes coloridas, tais como *Your blind passenger* (2010), em Copenhague, *Your blind movement* (2010), em Berlim, e *Feelings are facts* (2010), em Pequim, feito em colaboração com o arquiteto chinês Ma Yansong.
A obra de Olafur Eliasson lida, em grande medida, com fenômenos e elementos da natureza, tais como vento, água e luz, além da fumaça. Nem por isso pode ser associada a qualquer discurso ecológico, que implicasse as ideias de pureza ou de retorno a um estado essencial da vida. Ao contrário disso, a natureza, no trabalho de Olafur Eliasson, é dada sempre por um condicionamento cultural, isto é, aparece necessariamente como construção, e não como verdade redentora. Vem daí o aspecto muitas vezes surrealista dos seus trabalhos, que replicam artificialmente elementos naturais colocando-os em confronto com seus pares "reais", criando assim uma dimensão da experiência na qual ilusão e realidade estão interconectadas, tornando-se, portanto, indiscerníveis. Nas palavras do próprio artista, "estamos sendo testemunhas de uma mudança na relação tradicional entre realidade e representação". Assim, "já não evoluímos do modelo (maquete) à realidade, mas do modelo ao modelo, ao mesmo tempo em que reconhecemos que, na realidade, ambos os modelos são reais". Consequentemente, prossegue, "podemos trabalhar de um modo

Double sunset (Pôr do sol duplo), 1999, Utrecht, Holanda (the Netherlands)

muito produtivo com a realidade experimentada como um conglomerado de modelos", pois "mais que considerar o modelo e a realidade como modalidades polarizadas, eles agora funcionam no mesmo nível. Os modelos passaram a ser coprodutores de realidade"[22]. Não seria essa mudança uma perda da aura, em segundo grau?

Tal quebra na relação tradicional entre realidade e representação a que se refere deve ser compreendida à luz de uma soma entre os efeitos da emancipação pós-moderna dos significantes – o que, em outros termos, equivale à hipertrofia da imagem na sociedade de consumo – e da acelerada virtualização da experiência com as tecnologias digitais na última década. Ocorre que, no caso de Olafur, em vez de reforçar esse efeito de artificialidade como perda total do referente, os trabalhos procuram criar um campo de equalização dessas instâncias, na medida em que elas deixam de ser tratadas como polaridades duais. Vem daí o seu foco na questão da participação do visitante como condição da experiência dos trabalhos artísticos. O que quer dizer que esses trabalhos só se realizam como necessárias negociações intersubjetivas entre o artista, o espaço e o público. Note-se, no entanto, que não se trata exatamente de converter o espectador em ator, como em muitas instalações participativas dos anos 1960 – entre as quais estão as de Hélio Oiticica –, mas de negociar os termos da criação com ambientes de explícita artificialidade, nos quais a percepção assuma um papel construtivo e, portanto, restaurador de uma possível subjetividade da experiência. O que pode ser encontrado, por exemplo, no efeito de *afterimage* criado por muitos de seus trabalhos com luz, nos quais a saturação cromática produz a visão involuntária de cores complementares – algo que se dá apenas no aparelho ótico de cada um, e não no espaço real.

É claro que as instalações espaciais de Olafur Eliasson têm atrás de si os trabalhos com luz criados por artistas como Dan Flavin, James Turrell, Robert Irwin, Anthony McCall ou Carlos Cruz-Diez, entre outros. Mas a questão do fenômeno ótico, que aparece no efeito do *afterimage*, por exemplo, está longe de encerrar o alcance do seu trabalho. Se as atmosferas criadas por Olafur criam um campo de embaralhamento entre natureza e artifício, como dissemos antes, fazem-no espacialmente reabilitando a noção de ilusionismo, estigmatizada por uma corrente dominante da arte moderna. É o que se vê, por exemplo, em um trabalho urbano como *Double sunset* (1999), feito em Utrecht, na Holanda, onde o artista criou um sol artificial, feito de chapa metálica e iluminado por uma bateria de lâmpadas de xenônio, posicionado no alto de um edifício da cidade. Assim, dependendo do ângulo a partir do qual se olhasse para esse estranho sol artificial e baixo – em uma cidade de alta latitude, na qual o pôr do sol é um fenômeno lento e cotidianamente apreciado durante o

The weather project (O projeto meteorológico), 2003, Tate Modern, Londres (London)

verão –, poder-se-ia vê-lo simultaneamente ao pôr do sol real, como um sol noturno impossível, criando uma duplicidade algo sinistra.
Em 2003, aquele inusitado sol de Utrecht – duplo e onipresente – reapareceu de forma alterada em Londres, no interior do Turbine Hall, o magnífico hall de entrada da Tate Modern. Intitulado *The weather project*, era composto por um semidisco metálico estruturado por andaimes e iluminado por lâmpadas de monofrequência. Além disso, o artista instalou um espelho rente ao teto do salão, duplicando o espaço e refletindo suas imagens – a arquitetura, as pessoas e o próprio meio-sol que, ao duplicar-se, completava-se –, além de envolvê-lo também em uma bruma artificial, cujo ar de mistério potencializava o sentido de verossímil irrealidade da situação. Aproximo aqui o verossímil do irreal na medida em que o trabalho logra de fato dissolver essas polaridades, no calor implacável de sua luz fria. O resultado é que as pessoas acorriam em grande número para o museu, durante o inverno londrino, com a intenção de se deitar no chão daquela praia artificial, e receber na pele – ainda que apenas de forma mediada pelos olhos e pelo cérebro, porém de modo muito verossímil – a energia daqueles benéficos raios solares.
Minha referência ao sucesso de *The weather project* não visa apenas elogiar a obra de Olafur. Nos termos da discussão proposta aqui, interessa investigar as razões desse sucesso, para além de suas razões mais evidentes, tais como a qualidade estética intrínseca – verificável inclusive no plano do "belo" – e o enorme poder simbólico e midiático da instituição. Uma chave para essa questão, parece-me, foi a instalação ter conseguido associar a inegável qualidade de espaço público daquele lugar à exploração de algo que talvez seja um dos poucos domínios verdadeiramente públicos ainda hoje: o tempo atmosférico (no sentido de "weather", não de "time")[23].
Uma das grandes qualidades do trabalho de Olafur Eliasson, segundo o antropólogo Bruno Latour, é a superação das velhas e esgotadas distinções entre polaridades como o selvagem e o domesticado, o privado e o público, ou o técnico e o orgânico. Latour é um dos mais importantes formuladores da chamada "antropologia simétrica" que, a partir de questões levantadas inicialmente por figuras como Lévi-Strauss, propõe leituras da sociedade contemporânea que partem da inclusão estrutural da alteridade, isto é, da crítica à perspectiva dominadora ocidental, segundo a qual o outro deve ser reduzido ao eu. A grande questão contemporânea, diz Latour, é a progressiva fusão das duas formas de representação que foram separadas ao longo da história: a representação da natureza e a representação das pessoas em sociedade, isto é, a separação entre coisas e pessoas, ciência e política.
Segundo a visão moderna-iluminista, a história da civilização é a épica trajetória de emancipação daquele estado primitivo, animista, em que os homens

se mesclavam com o mundo, em direção à separação racional de tudo. Assim, o corte racionalista ocidental separou sujeito e objeto, fatos e valores, buscando eliminar aquela antiga "confusão" do estado natural. Hoje, no entanto, observa Latour, a ação humana se ampliou a uma escala em que as antigas paredes dos laboratórios se expandiram, extrapolando as fronteiras do planeta. Como explicar fenômenos como o buraco na camada de ozônio, por exemplo, ou a poluição dos rios, os embriões congelados etc.? Estariam, esses fenômenos, situados no campo do natural ou do cultural? Desde que o mundo inteiro foi convertido em um grande laboratório (um "campo ampliado", usando o termo consagrado por Rosalind Krauss para a arte), vivemos um experimento generalizado, no qual todos são atores. É a "era da participação", segundo Latour, onde experiência e experimento tornaram-se uma coisa só, um grande híbrido contemporâneo. Esse campo ampliado da experiência pede uma nova compreensão da política, segundo o antropólogo, na imagem de um "parlamento das coisas" (*Dingpolitik*), que volte a associar as ideias de "público" e de "coisa" material: *Res publica*[24].

Como extrapolar os experimentos científicos, historicamente fechados em laboratórios, para a *atmosfera* de toda uma cultura? Essa é uma pergunta crucial para a nova política, segundo Latour, no momento em que toda referência de exterioridade se esfuma. Assim, se nós estamos emaranhados no mundo, os eventos acontecem sempre na interioridade, que já não se contrapõe a um exterior[25]. Portanto, se como queria Hélio Oiticica, cada vez mais podemos dizer que "o museu é o mundo", seria também possível replicar essa ideia, ponderando que o mundo é, igualmente, cada vez mais o museu. Isto é: se o museu vai se dissolvendo no mundo, como a arte na vida, o mundo, por outro lado, vai também se museificando com o turismo, a publicidade e a economia de serviços, segundo uma lógica de equivalência entre realidade e modelo. A singularidade da posição de Olafur está em nem aceitar a ideia de autenticidade defendida pela contracultura, onde arte e vida se integram – de matriz ainda moderna –, nem defender a artificialidade do simulacro pós-moderno. No meio do nevoeiro, não é possível decidir se estamos de um lado ou de outro da ponte. O que há é apenas a própria ponte.

1 Hélio Oiticica, "Programa ambiental". In: *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996, p. 104.

2 A *Bólide Lata-fogo* (1966) é uma espécie de *objet trouvé* ambiental. Trata-se da apropriação, por Oiticica, das latas de querosene com chamas usadas para sinalização viária, indicando em geral a presença de obras de reparo em estradas.

3 Hélio Oiticica, "Programa ambiental". In: op. cit., p. 104.

4 No dia 20 de abril de 1970, com a participação de um público que chegou a 5 mil pessoas, Barrio enrolou pedaços de barro, carne, ossos e sangue em catorze trouxas de pano, atirando-as ao Ribeirão Arrudas. Iniciada pela manhã, a ação foi interrompida à tarde pela polícia e pelo corpo de bombeiros.

5 O trabalho *Inserções em circuitos ideológicos* é composto por dois projetos: *Coca-Cola* e *Cédula*. Neles, Cildo realiza interferências escritas em objetos circulantes, decalcando frases em garrafas de vidro de Coca-Cola que serão devolvidas ao consumo, e carimbando dizeres em notas de dinheiro. O trabalho foi apresentado pela primeira vez na exposição coletiva *Information* (1970), no MoMA de Nova York.

6 Lina Bo Bardi, "Casas de Vilanova Artigas". *Habitat* no 1, outubro–dezembro de 1950.

7 In Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla, *José Resende*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999, pp. 11–12.

8 Ver Manuel C. Teixeira e Margarida Valla, *O urbanismo português: séculos XIII–XVIII, Portugal-Brasil*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999, p. 218.

9 Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 91.

10 Para esses casos, ver Philip Ursprung, "From Observer to Participant: In Olafur Eliasson's Studio". In: Anna Engberg-Pedersen (ed.), *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*. Colônia: Taschen, 2008; e Henry Urbach, "Surface Tensions: Olafur Eliasson and the Edge of Modern Architecture". In: Madeleine Grynsztejn (ed.), *Take Your Time: Olafur Eliasson*. Nova York: Thames & Hudson, 2007.

11 No filme *Héliophonia* (2002), de Marcos Bonisson, Vito Acconci dá um depoimento em que declara a grande influência de Oiticica em sua trajetória artística, assimilada a partir da exposição coletiva *Information*, ocorrida no Museu de Arte Moderna de Nova York em julho de 1970, da qual ambos participaram. Acconci se refere sobretudo ao curto-circuito criado por Hélio entre as esferas pública e privada naquela ocasião, ao estimular o público, em sua célula *Barracão* no 2, formada por uma série de Ninhos, a "habitar" as suas obras – e, portanto, o espaço do museu – de maneira lúdica, transformando o lugar de passagem em espaço de permanência. Para Acconci, essas cápsulas de estar no meio do museu revelaram uma concepção nova de espaço público, onde você pode, ao mesmo tempo, "estar em privacidade e ter uma relação com outras pessoas". Depoimento de Vito Acconci citado em Paula Braga, "Conceitualismo e vivência". In: Paula Braga (org.), *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 268.

12 Olafur Eliasson, *Take Your Time, vol. 3: Driftwood*. Berlim: Studio Olafur Eliasson, 2010, p. 136.

13 Entre 1968 e 70, o artista argentino Nicolás García Uriburu já havia realizado um trabalho semelhante, chamado *Hidrocromia intercontinental*, em rios ou canais de Veneza, Nova York, Paris e Buenos Aires.

14 Como observa Robert Kudielka, o movimento de ruptura da arte em relação à sua própria espacialidade interna, e de consequente fuga em direção ao "espaço real", gerou, depois da radicalidade da primeira *Land Art* americana, um significativo impasse, dado o fato de que esses trabalhos ambientais baseados na experiência das pessoas passaram a depender de uma certa mol-

dura institucional para que pudessem ser reconhecidos como tal. Kudielka cita, em apoio a essa tese, as instalações *Toilette* (1992), de Ilya Kabakov, *Creation Myth* (1998), de Jason Rhoades, e *The weather project* (2003), de Olafur Eliasson. E, considerando as notáveis diferenças formais e discursivas dessas três instalações, pondera serem elas, no entanto, concordes na aceitação de uma premissa fundamental: "elas precisam, cada uma, de um invólucro ou recipiente, nos quais elas se organizam e dentro dos quais elas podem lograr um efeito". E prossegue: "Nenhuma providência artística parece ser tão importante quanto essa decisão *a priori*, pois apenas o apoio de uma moldura preexistente permite manter a organização de um modo tão aberto, que um espaço de vivência autêntico, experimentável ao se transitar dentro dele, passa a existir. Dentro desse espaço o observador pode dispor, sem instrução prévia e até certo ponto, de um olhar contemplativo". Robert Kudielka, "Objetos da observação – lugares da experiência: sobre a mudança da concepção de arte no século XX". *Novos Estudos* n. 82. São Paulo: Cebrap, 2008, p. 174.

15 Ver Rodrigo Naves, "Prefácio". In: Giulio Carlo Argan, *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. XVIII.

16 Segundo Dewey, a identidade entre "forma" e "substância" é que permite o estabelecimento da noção de "experiência" na arte. Ver John Dewey, "Substância e forma". In: *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

17 Ver Hannah Arendt, *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

18 Peter Bürger, citado in Rodrigo Naves, "O novo livro do mundo: a imagem pós-moderna e a arte". In: *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 229–230.

19 Rodrigo Naves, op. cit., 2007, p. 239.

20 Em registro semelhante, podem também ser citados o *Blur Building*, feito para a Expo 2002 na Suíça, de Diller + Scofidio, e a instalação *Arquitetura como ar: estudo para o Château La Coste*, de Junya Ishigami, vencedor do Leão de Ouro na 12ª Bienal de Arquitetura de Veneza (2010).

21 Claude Lévi-Strauss, *História de lince*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 22.

22 Olafur Eliasson, *Los modelos son reales*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p. 11.

23 Analisando a repercussão do trabalho, Olafur associa o dinamismo da cidade, o poder do museu e o fato de se tratar de um grande projeto artístico no sentido de sua "escala física". Segundo o artista, "there was a really broad interest from the press—a very large percentage of which was not the art press. A great deal of coverage took place in weather reports, for instance. The weather reports in many countries and, of course, mostly in England, mentioned the work, and weather reports are among the most-watched programs on TV". In: Hans Ulrich Obrist, *Olafur Eliasson: The Conversation Series* v. 13. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008, p. 40. ("... houve, de fato, amplo interesse da imprensa – do qual uma grande porcentagem vinda dos veículos não especializados em arte. Boa parte da cobertura aconteceu, por exemplo, em meio às previsões do tempo. Em muitos países e, naturalmente, sobretudo na Inglaterra, as previsões meteorológicas mencionavam a obra, e programas sobre o tempo estão entre os de maior audiência na TV.")

24 Ver Bruno Latour e Peter Weibel (org.), *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Karlsruhe: ZKM – Center for Art and Media Karlsruhe/MIT Press, 2005.

25 Ver Bruno Latour, "Atmosphère, atmosphère". In: Javier García-Germán (org.), *De lo mecánico a lo termodinámico: por una definición energética de la arquitectura y el territorio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p. 106.

The inner that is outer. The other that I am.

Guilherme Wisnik

T

HIS TEXT ANALYZES the work of Olafur Eliasson on the basis of conceptual pairs, such as the public and private realms, the dimensions of innerness and outerness, the confrontation between the defense of identity and the recognition of otherness, and the perceptions of clarity and ambiguity. The hypothesis is that, running counter to the trend that seems to be dominant today, Eliasson's art does away with these dualities, referring to a third conceptual dimension in which these dual entities are rendered unstable and constantly made to switch positions, each assuming the properties of its opposite. This displacement in relation to the canons of Western modern art allows us to risk outlining some tentative similarities between certain artistic strategies Eliasson uses and some important aspects of Brazilian art, present not only in works by visual artists and architects but also in the very organization of Brazil's cities. This is the starting point for reflecting on some interrelationships between Eliasson's art and Brazil.

The public space inside out

In his *Programa ambiental* (Environmental Program, 1966), written two years after the formalization of the *Parangolé*, Hélio Oiticica declared that "the museum is the world"—that is, the experience of daily life—and proposed that really vital artworks be shown not in museums or galleries, nor in public squares and parks, but, rather, in vacant lots in the city, as "a lost work, set carelessly loose, to be 'found' by passersby, loiterers, and casual bystanders."[1]

The materialization of this proposal is *Bólide Lata-fogo* (Fire-can),[2] which Oiticica himself described in the following words: "it is the work that I isolated in the anonymity of its origin—it exists there as a 'general appropriation': whoever has seen the *lata-fogo* isolated as an artwork cannot help but remember that it is a 'work' when one sees, in the silence of the night, the other works scattered about the city like cosmic, symbolic signs: I solemnly swear that there is nothing more emotionally charged than these lonely cans, illuminating the night (the fire that never goes out)—they are an illustration of life: the fire lasts and suddenly goes out one day, but while it lasts it is eternal."[3]

Beyond this example, it can be said that the refusal to attribute an edifying dimension to public space in Brazilian art is not limited to *Bólide Lata-fogo*, nor even to Oiticica's oeuvre in a general sense; rather, it is featured in many of the best works made in the country in the 1960s and '70s, such as the *trouxas ensanguentadas* (bloody bundles) that Artur Barrio left lying alongside the Arrudas River in Belo Horizonte—an allusion to the bodies of people, arrested for political reasons, who disappeared during the military dictatorship

(*Situação T/T, 1*, 1969–70)[4]—as well as the *Inserções em circuitos ideológicos* (*Insertions into Ideological Circuits*, 1970),[5] by Cildo Meireles, which substitute the notion of "public" with that of a "circulating system" or "circuit."

Meanwhile, this same sense of the desertification of the city and the public realm is the factor which, by its negation, provided poetic ammunition for the vanguard architecture that began to be made in the 1960s in São Paulo, when the city, after the inauguration of Brasília, became the nation's center for architectural production. Constructing buildings—especially houses and schools—as windowless boxes of exposed reinforced concrete, architects such as Vilanova Artigas and Paulo Mendes da Rocha based their work on the bitter acceptance that the city was a chaotic and decadent fabric, dominated by the private and irrational interests of real-estate speculation. They understood that the exemplary buildings they designed needed to be conceived in opposition to this, as laboratories of a new sociability. Thus, these buildings were visual negations of the city, paradoxically constructed as small independent cities, both in terms of their rough materiality—consisting of concrete, asphalt, and the cement tiles used on sidewalks—as well as the collectivist logic that rules the organization of their internal spaces, rejecting any notion of comfort or privacy. In this respect, Lina Bo Bardi praised Vilanova Artigas's houses for not following "the laws dictated by the routine life of man," but, rather, imposing a vital law, "a moral that is always severe, nearly Puritan."[6]

In short, at its boldest moment the architecture of the so-called São Paulo brutalism aimed to urbanize domestic life, in an operation that ran opposite to and complemented that of Hélio Oiticica, who experienced intimacy within the Whitechapel Gallery, in London (*Whitechapel Experience*, 1969). What these architects ultimately wanted was to abolish private space and its secrets in favor of a civic idea of an entirely public life: the house as a forum of urban collective life, where each person's freedom depends on the freedom of the other, since the rules of social order determine personal subjectivity. Their houses were therefore absolutely exteriorized, though spatially introverted.

Unlike the situation in Europe and the United States—where the value of the public realm is a legacy of the countries' respective jurisprudences, and the commissioning of artworks in urban space benefits from a percentage of federal, state, and city taxes—in Brazil the "patrimonialist" rule of sociability, inherited from colonial times, has led to a permanent invasion of the public sphere by private interests. This explains sculptor José Resende's claim that, unlike in the American situation, a piece placed in urban space in Brazil can be directly considered a work of public art. He states: "I think that the concept of the public thing cannot be defined through the simple presence of the

work in a public place. For art to be public, it must also be likewise effectuated culturally." He adds: "It is difficult to define what is really a public artwork in Brazil. Music, for example, has this character of public domain here. For art to gain this more concrete condition of existence in Brazil, the institutions will need to be better structured."[7]

Here, it is necessary to also remember that the historical formation of Brazilian cities through Portuguese colonization did not follow abstract plans that imposed public order as a design to regulate the urban setting. Unlike the cities of Spanish colonization, which are organized in a Cartesian grid around a *plaza mayor*, in Brazil cities are organized around certain key buildings and adapted to rough terrain rather than based on any overriding regulating principle. Likewise, Brazil's public squares were rarely hubs that generated the surrounding space, but were, rather, spaces left over in the irregular configuration of the lots—as reflected by the term *largo* (literally a "wide"[open] space at a street intersection) used to denominate many public squares—or else were later developments of the forecourts, patios, and yards of churches.[8] They were not, therefore, born as public spaces, and only precariously manage to maintain themselves as such. In addition, and not by chance, we can identify a historical alienation of Brazilian cities in relation to the presence of art, which is also reflected in a timid "public culture" of the art in question.

For all these reasons, a city such as São Paulo seems averse to hosting incisive works of urban art, perhaps because it does not allow them to offer it any possible contrast. This is due to both its unusual, aggressive scale and the precariousness of its accelerated growth, which lends the city a somewhat formless aspect. This characteristic was already noted in the 1950s by the anthropologist Claude Lévi-Strauss, who when analyzing São Paulo observed that the cities of the New World "pass from freshness to decay without ever being simply old."[9] Contrary to what takes place in European cities, for which the passage of centuries constitutes an advancement, for American cities the passage of years represents decay.

The city's interior on the outside

Eliasson's work is one of the great examples of the fertile sharing of interests between the visual arts and architecture today, often going beyond the scale of the building to interrelate with the urban environment. I will consider this theme not to analyze the architectural character of the way he works and organizes his studio, however, or his direct involvement in architectural projects,[10] but, rather, to investigate the intense entanglements he engenders between the notions of innerness and outerness, or privacy and

publicness—as is evident in the title of his recent exhibition in Berlin: *Innen Stadt Außen* (Inner city out)—indicating an original reflection on the nature of the city and the public sphere today. It is in this sense that I will seek to trace connections between his thinking and the Brazilian context, based on my initial observations.

As we have stated, one of Oiticica's great artistic contributions in the late 1960s—which influenced the production of artists around the world, such as Vito Acconci[11]—was the creation of a short circuit between the public and private realms, profaning spaces of collective and impersonal life, such as rooms in museums and galleries, with modules of intimate life: his *Penetráveis* (Penetrables). Coming from another cultural context, Eliasson powerfully transgressed this same border in the 1990s and the first decade of the twenty-first century, without exhibiting, however, any more direct relationship between his work and that of the Brazilian artist. This transgression does not take place through an experiential practice, but through the creation of foggy settings and optical mirroring games, by which the visitors to the museums or galleries simultaneously perceive the inside and outside of these environments, which are transformed into complex spaces in terms of perception.

This operation is complemented by its reverse: anonymous shifts in the urban setting, where other mirroring effects seem to restore, as though by absurdity, a certain intimate interiority within the opaque cityscape. I refer, for example, to the bicycles with mirrored wheels that the artist scattered around Berlin, as part of the exhibition held at the Martin-Gropius-Bau, and also in São Paulo for *Seu corpo da obra*. And to the video that provides the title for the Berlin show (*Innen Stadt Außen*), which shows a van carrying a giant mirror as it moves slowly along the streets of the city. This mirror, at the same time that it hides the vehicle, reflects its environment, including the treetops and the sky.

This strange exchange of position between the inner and outer spaces of the buildings and streets in Berlin was continued in the same exhibition by the placement of heavy slabs of granite, typical of the city's paving, on the wooden floor of the exhibition space, inside the museum's galleries. This subtly and inversely echoed the simultaneous action of carefully scattering tree trunks around the city (*Berliner Treibholz* [Berlin driftwood], 2009–10), not in public squares or places one might expect to find artworks, but, rather, in anonymous, ordinary places, purposefully removing any vestige of sacredness from these objects, nearly indistinguishable from mere urban debris. Concerning this work, Eliasson observes that he sought to generate "small frictional dialogues" with the locations, in situations where the light-colored tree trunks, collected from the coast of Iceland, could be perceived as "momen-

tary thresholds" offering a "subtle resistance to our very pragmatic and automaticized relations with the environment."[12]

This somewhat Situationist scattering of the artistic action on an urban scale was perhaps surprising to whomever may have expected the artist—who has chosen to live in Berlin since 1995—to present this city with more monumental artworks, similar to *The New York City Waterfalls* (2008). This anonymous subtlety, however, goes back to the magnificent interventions that Eliasson made in the late 1990s, such as *Erosion* (1997) and *Green river* (1998). In the former, realized during the second Johannesburg Biennial, the artist emptied a water reservoir near the place where an exhibition of his photos was to be held, creating sudden urban "rivers" that extended for more than a kilometer through the city and affected its ordinary flow. In the latter, realized in various places, such as the unpopulated interior of Iceland and the urban center of Stockholm, he secretly dyed rivers a phosphorescent green, activating a powerful dialectics between the subtlety of the action and the magnitude of the scale.[13] In this list we can also cite the various works the author has made with mist, beginning with the urban installation *Thoka* (1995) at the Hamburger Kunsthalle, and followed by *Yellow fog* (1998/2008), which was originally made in New York and later remounted as a permanent work in Vienna.

For the sake of the argument we are seeking to develop here, it can be stated that this choice for more subtle and derivative urban actions is related to works such as Oiticica's aforementioned *Bólide Lata-fogo*. On the other hand, the incognito appearance of these smooth tree trunks in the Berlin cityscape does not possess any "anti-art" content. Because, unlike the marginal character of *Bólide Lata-fogo*, which aims to exist in a dimension alienated from the official public space—for Oiticica, more of a sterile imposition than an organic product of society—Eliasson's driftwood aim to create subtle dialogues with anonymous yet public places in Berlin, destabilizing the automaticized perception of these spaces in order to restore a sense of "community." This action, with all its subtlety and near imperceptibility, could only exist in a place where the notion of "public" is a recognizable and collectively assumed value, as in Berlin. Otherwise, it would break the—still crucial—boundary between art and life, precluding the idea of friction with the city's everyday life, which is the basis for this work.

In this sense, it seems to me that the choice to hold Eliasson's exhibition in São Paulo at SESC Pompeia and the Pinacoteca do Estado was a very apt one, precisely because of the architectural character of these buildings, and because they are beautiful examples of an architecture constructed with the urban attributes mentioned above. Installed in the old building of the Liceu de Artes e Ofícios, designed by Ramos de Azevedo in 1896, the Pinacoteca

arose as a reinvented place by Paulo Mendes da Rocha, who covered its internal courtyards with skylights and crossed them with elevated metal walkways at various levels, breaking the rigidity of the original neoclassical design. Incorporated into the museum space, these old courtyards, now bereft of their window glass and frames, have become ambiguously interior spaces, because their surrounding walls are facades (now bare). SESC Pompeia, an old storage-drum factory remodeled and made over by Lina Bo Bardi, also masterfully disrupts the border between segregated spaces and the city, being organized around a central "street" that gives access to the various spacious warehouses where events are always taking place. Aptly nicknamed the "Citadel of Freedom" by the architect herself, the SESC buildings contain one of the greatest virtues of a genuinely urban space: varied, unpredictable, and playful use, which can only be created, however, through a very clear and rigorous design.

Thus, Eliasson's works, together with the urban space of São Paulo, are mediated by the building-scale urbanistic interventions of two great architects. They thereby gain the necessary spatial and institutional framing for the radical environmental experiment they promote to be effectuated in the case of São Paulo, thus becoming strikingly recognizable and transformative.[14]

The apparent clearness of things

The powerful exchange of positions that Eliasson carries out, switching the attributes of the interior and exterior spaces, or of the artist's action and the public's reception—note that many of the titles of his works begin with the second-person possessive pronoun "your"—has an incisive artistic sense in the contemporary world. It involves a spatial reflection that is formalized in two main ways: by games of mirroring, or by the creation of foggy environments.

One of the great questions of contemporary global experience is the excessive clarity with which it is presented to our perception. On various planes of life, everything around us seems clear and unambiguous: multicultural society is represented in a horizontal and transparent way through the demands of the (ethnic, racial, sexual, gender) minorities; the "level" space of the Internet abolishes physical and temporal barriers, placing everyone with access to it into permanent contact, unfiltered by any moral judgment; and the intensified circulation of images in consumer society—which by their omnipresence wind up occupying the places of their real referents—alludes to a world without gaps, and which seemingly cannot be transformed by any action on the part of the subject, but only by a passive reading of its operational

codes. In this case, accessibility also means excessive proximity, which enhances the apparent clarity of things.

Going back a bit in time, it must be remembered that at the beginning of the 20th century modern art underwent a radical rupture from its preceding history, when it surpassed the dualism between reality and representation, a movement in which it abandoned its old "aura" and assumed its mundane insertion into the market. With this, it inaugurated a new understanding of the artist's work, understood then as an intrinsic and relational field, where its contents are shown on its surface, without leaving symbolic residues alien to the visual realm. Thus, in the interior of each modern artwork, this desubstantialized reality averse to metaphysical dimensions began to be continuously updated in a field of formal tensions—the so-called modern surface—as elements of a visible game, in a certain way analogous to the existence of a convulsed society, where revolutions were commonplace occurrences. That is, in modern art, reality seemed to be always accessible to manipulation and transformation, which accounted for its power and, at the same time, its instability.

The current situation is very different from that one, if not its opposite, since the construction of this "modern surface" as a field of tensions was to a large extent couched in the idea of structuring the formalization of a work based on its creative confrontation with the world. Thus, the modern understanding of the artwork as a "structuring practice"[15] depended, to a great extent, on the resistance of the material to restrain the spirit's idealism, which tended to bend things by the mere act of its will.[16]

In this respect, it is symptomatic how the change in the understanding of art over the last few decades has accompanied the historical decline of the notion of work—made more flexible and increasingly precarious in late capitalism. This involves what Hannah Arendt described as the "wearing down of the world's durability" in favor of a permanent consumption of things, which she locates in the transition from *Homo faber* to *Animal laborans* as the social subject par excellence.[17] And the loss of density and opaqueness in the social relations posited in this transition corresponds, in the cultural field, to an automaticization of the signifiers in relation to the signifieds. According to authors such as Peter Bürger, this is one of the central theses of postmodernism, in which the signs refer only to other signs, making us move horizontally in "an infinite chain of signifiers"[18] without any ballast—as happens in the economic field with the rise of capital. As Rodrigo Naves observed, with the installation of this true *naturalism of the signifier*, "there is no place for any sort of practice that establishes links between experience and the image—and the world of appearances, a simulacrum of itself, spins autonomously on its own axis."[19]

For purposes of our discussion here, to me it seems necessary to understand the relation between the ubiquitousness of the image in consumer society and the abolition of the world's opaqueness, or of the resistance of the material, in its inextricable relation with art and with the notion of work, which is also linked to a growing disbelief in the phenomenon of perception as an instrument of intellection.

The true unreal

Going against the grain of the trend to reduce art to flawless and autonomous images, Eliasson works by way of a poetics of dulling, clouding the clarity of the world through environmental installations that wind up questioning the character of truth that normally accompanies this perception oriented toward things.[20] In this sense, he is part of a tradition of contemporary artists who, based on a critical view of modernity and postmodernism, seek to recover symbolic dimensions in art, slowing or suspending their moment of signification, and seeking, to this end, affiliations that are often outside the matrix of Western Enlightenment rationalism.

Unlike what occurs in the tradition of modern rationalism, the arts that are more closely linked to the picturesque and the sublime generally blur the limits between nature and artistic practice, allowing for artistic experiments that are developed over a longer period of time. This dilation of experience, which cannot be properly formalized, nevertheless finds a beautiful formal translation in the image of fog, or clouds: a nearly indefinable medium between the material and the immaterial, situated at a pole opposite to the questioning gaze of Enlightenment thinking—where "light" is synonymous with reason—appears to transport us to a transcendent plane, as though in a sky that has surprisingly come down to earth.

According to Lévi-Strauss, fog is a recurring symbolic element in Amerindian mythologies, surfacing in countless variations of a single underlying narrative structure throughout the continent. Thus, in various myths he inventoried in America, the dense fog that falls suddenly and obscures the view of (human or nonhuman) beings is the veil that covers reality for an instant, giving rise to a situation in which things are transmuted and change position. In his words, the role of fog in these cases is "alternately disjunctive or conjunctive between up and down, sky and earth: a mediating term conjoining extremes and rendering them indistinguishable, or coming between them to prevent them growing closer."[21]

There are many situations in which Eliasson uses mist as a "material" principle in his spatial constructions, as in the previously cited *Yellow fog*, but also in

Your natural denudation inverted (1999), which consisted of a column of steam over a reflecting pool in the interior courtyard of the Carnegie Museum of Art in Pittsburgh, surrounded by rooms with glass walls.

In 2001, Eliasson created the installation *The mediated motion* at the Kunsthaus Bregenz, in Austria. Made in collaboration with the landscape architect Günther Vogt, this work produced interior landscapes by reacting with the atmosphere of stimuli provided by the building designed by Peter Zumthor. Eliasson established a rising path through the interior of the austere concrete box. It passed through different settings on each of the museum's four floors, containing logs with mushrooms, pools with aquatic plants, and a floor of compressed earth, to finally arrive in a foggy room at the top of the building, where an unstable suspension bridge extended into a thick cloud and disappeared in the mist, leading the somewhat disoriented visitor to the end of the path before a concrete wall, where he or she was obliged to turn back and thus observe the entire work in reverse. An entire sequence of immersive installations unfolded from this, constructed in the form of labyrinths of fog and colored lights, such as *Din blinde passager* (Your blind passenger) (2010), in Copenhagen, *Your blind movement* (2010), in Berlin, and *Feelings are facts* (2010), in Beijing, which was made in collaboration with the Chinese architect Ma Yansong.

To a great extent, Eliasson's work deals with phenomena and elements of nature, such as wind, water, and light, as well as fog. But this does not link it to any ecological discourse, which would imply the idea of purity or the return to an essential state of life. On the contrary, in Eliasson's work, nature is always given as culturally conditioned; that is, it necessarily appears as a construction and not as a redeeming truth. This gives rise to the frequent surrealist aspect of his works, which artificially replicate natural elements and place them into confrontation with their "real" counterparts, thus creating a dimension of the experience in which illusion and reality are interconnected, so that the difference between them becomes indiscernible. In the artist's own words, "we are witnessing . . . a shift in the traditional relationship between reality and representation." Thus, "we no longer progress from model to reality, but from model to model while acknowledging that both models are, in fact, real." Consequently, he continues, "we may work in a very productive manner with reality experienced as a conglomeration of models," since "rather than seeing model and reality as polarized modes, they now function on the same level. Models have become co-producers of reality."[22] Wouldn't this change be a loss of aura, in the second degree?

This rupture in the traditional relationship between reality and representation he refers to should be understood in light of a summation of the effects of the

postmodern emancipation of signifiers—which, in other terms, is equivalent to the hypertrophy of the image in consumer society—and of the accelerated virtualization of experience with digital technologies over the last decade. It happens that, in Eliasson's case, instead of reinforcing this effect of artificiality as a total loss of the referent, the works seek to create a field in which these instances are equalized, insofar as they are no longer treated as dualistic polarities. This leads to his focus on the issue of the visitor's participation as a condition for the experience of the artworks, which means that these works are only realized, necessarily, as intersubjective negotiations between the artist, the space in which they are shown, and the public. It should nevertheless be noted that the aim here is not exactly to convert the observer into an actor, as was the case in many participative installations of the 1960s—including those by Oiticica—but, rather, to negotiate the terms of creation with environments of explicit artificiality, in which perception assumes a constructive role, and to restore a possible experiential subjectivity. This can be found, for example, in the effect of the afterimage created by many of his light works, in which chromatic saturation produces the involuntary perception of complementary colors—something that takes place only in the optical apparatus of each person, and not in real space.

Eliasson's spatial installations are clearly informed by the light works of artists such as Dan Flavin, James Turrell, Robert Irwin, Anthony McCall, and Carlos Cruz-Diez. But the question of optical phenomenon, as appears in the afterimage effect, for example, far from defines the scope of his work. If the atmospheres Eliasson creates engender a field in which nature and artifice are shuffled, as stated above, they do this spatially by rehabilitating the notion of illusionism, which has been stigmatized by a dominant trend in modern art. This is what is seen, for example, in an urban work such as *Double sunset* (1999), made in Utrecht, the Netherlands, where the artist created an artificial sun, made of a metallic sheet and lit at dusk by a set of floodlights positioned at the top of one of the city's buildings. Thus, depending on the angle from which one looked at this strange, artificial, low sun—in a city at a high latitude, in which the sunset is a prolonged phenomenon appreciated daily during the summer—one could see it simultaneously with the real sunset, as an impossible nocturnal sun creating a somewhat sinister doubleness.

In 2003 this unusual—double and omnipresent—Utrecht sun reappeared in an altered form in London, inside the Turbine Hall of Tate Modern. Entitled *The weather project*, it was composed of a metallic half disk structured by scaffolding and lit by monofrequency lights. The artist also installed a mirror flush with the ceiling that duplicated the space and reflected the architecture, the people, and the half sun itself, which was made into a whole sun by

the reflection—while also enveloping it in an artificial fog, whose air of mystery energized the situation's credible irreality. Here I'm referring to credible irreality in that the work managed to dissolve these polarities in the implacable heat of its cold light. The result was that people converged on the museum in great numbers during the London winter, with the aim of lying down on that artificial beach and receiving on their skin—mediated through their eyes and brain, albeit in a very believable way—the energy of those beneficent rays of sun.

I am not referring to the success of *The weather project* merely to praise Eliasson's work. In terms of the discussion proposed here, it is interesting to investigate the reasons for this success, beyond the most evident ones, such as its intrinsic aesthetic quality—verifiable on the plane of "beauty"—along with the institution's enormous symbolic and mediatic power. It seems to me that one key to this question is that the installation managed to associate the undeniable public quality of that place with the exploration of what is perhaps one of the few realms that remain truly public: the weather.[23]

According to the anthropologist Bruno Latour, one of the great qualities of Eliasson's work is how it surpasses old, worn-out distinctions between polarities such as wild versus domesticated, private versus public, or technical versus organic. Latour is one of the most important formulators of so-called symmetric anthropology, which, on the basis of questions raised initially by figures such as Lévi-Strauss, proposes readings of contemporary society based on the structural inclusion of otherness; that is, on the criticism of the dominant Western perspective according to which the other should be reduced to the self. The great contemporary issue, Latour states, is the progressive fusion of the two forms of representation that were separated throughout history: the representation of nature and that of people in society, meaning the separation between things and people, science and politics.

According to the modern Enlightenment view, the history of civilization is the epic story of the emancipation of man from the primitive, animist state in which he was blended with the world, allowing him to set off toward a rational separation of everything. Thus, the Western rationalist cut, seeking to eliminate that old "confusion" of the natural state, separated subject and object, facts and values. Today, however, Latour observes, human action has been enlarged to such a scale that the old laboratory walls have expanded beyond the limits of the planet. How can we explain phenomena such as the hole in the ozone layer, for example, or the pollution of rivers, frozen embryos, and so on? Are these phenomena situated in the natural or the cultural field? Ever since the entire world was converted into a huge laboratory (an "expanded field," to use the term established by Rosalind Krauss for art),

we have been living within a generalized experiment, in which everyone is an actor. It is the "era of participation," according to Latour, where experience and experiment have become a single thing, a great contemporary hybrid. According to the anthropologist, this enlarged field of experience requires a new understanding of politics, in the image of a "parliament of things" (*Dingpolitik*), which once again associates the ideas of "public" and the material "thing": *Res publica*.[24]

How can we extrapolate the scientific experiments, historically confined to laboratories, to the *atmosphere* of a culture as a whole? This is a crucial question for the new politics, according to Latour, at a moment when every reference to an outside is evaporating. Thus, if we are enmeshed in the world, events happen *inside*, which is no longer counterposed to an *exterior*.[25] Therefore, if, as Oiticica wished, we can increasingly say that "the museum is the world," it will also be possible to replicate this idea, considering that the world is, likewise, increasingly the museum. That is, if the museum is dissolving in the world, just as art is in life, the world, on the other hand, is also becoming museumified through tourism, advertising, and the service economy, following a logic of equivalence between reality and model. The singularity of Eliasson's position lies in his neither accepting the idea of authenticity espoused by the counterculture, where art and life are integrated—with a still-modern matrix—nor defending the artificiality of the postmodern simulacrum. In the midst of the fog, it is impossible to decide if we are on one side of the bridge or the other. All there is is the bridge itself.

1 Hélio Oiticica, "Programa ambiental," in *Hélio Oiticica* (Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996), 104.

2 The *Bólide Lata-fogo* (1966) is a sort of environmental *objet trouvé*. It is an appropriation by Oiticica of the kerosene lamps used to signal construction and maintenance work along roadways.

3 Hélio Oiticica, "Programa ambiental," 104.

4 On April 20, 1970, with the participation of five thousand members of the public, Barrio wrapped up pieces of meat, bones, and blood in fourteen cloth bundles, throwing them along the Arrudas River. Begun in the morning, the action was interrupted in the afternoon by the police and the fire department.

5 The work *Inserções em circuitos ideológicos* consists of two projects: *Coca-Cola* and *Cédula* (Bill). In them, Meireles carried out interferences written on circulating objects, placing decals with phrases on returnable Coca-Cola bottles that would be reintroduced into circulation, and stamping phrases on paper currency. The work was presented for the first time at the group exhibition *Information* (1970), at MoMA, in New York.

6 Lina Bo Bardi, "Casas de Vilanova Artigas," *Habitat* 1 (October–December, 1950).

7 In Lúcia Carneiro and Ileana Pradilla, *José Resende* (Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999), 11–12.

8 See Manuel C. Teixeira and Margarida Valla, *O urbanismo português: séculos XIII–XVIII, Portugal-Brasil* (Lisbon: Livros Horizonte, 1999), 218.

9 Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, tr. John and Doreen Weightman (New York: Penguin Books, 1992), 95.

10 For these cases, see Philip Ursprung, "From Observer to Participant: In Olafur Eliasson's Studio," in *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia,* ed. Anna Engberg-Pedersen (Cologne: Taschen, 2008); and Henry Urbach, "Surface Tensions: Olafur Eliasson and the Edge of Modern Architecture," in *Take Your Time: Olafur Eliasson,* ed. Madeleine Grynsztejn (New York: Thames & Hudson, 2007).

11 In the film *Héliophonia* (2002), by Marcos Bonisson, Vito Acconci makes a statement declaring the great influence that Oiticica had on his artistic career, assimilated since the group exhibition *Information*, held at MoMA, New York, in July 1970, in which they both participated. Acconci refers above all to the short circuit Oiticica created between the public and private realms on that occasion, when he encouraged the public to enter his cell entitled *Barracão no. 2* (Shed #2), made up of a series of *Ninhos* (Nests), and "inhabit" it—and, therefore, the space of the museum—in a playful way, transforming the place of passage into a space of permanence. For Acconci, these capsules for the public to lounge in within the museum revealed a new conception of public space, where one could simultaneously "relax in privacy and have a relation with other people." Statement by Vito Acconci cited in Paula Braga, "Conceitualismo e vivência," in *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*, ed. Paula Braga (São Paulo: Perspectiva, 2008), 268.

12 Olafur Eliasson, *Take Your Time, vol. 3: Driftwood* (Berlin: Studio Olafur Eliasson, 2010), 136.

13 Between 1968 and '70, the Argentine artist Nicolás García Uriburu had already realized a similar work, called *Hidrocromia intercontinental* (Intercontinental hydrochromia) in the rivers and canals of Venice, New York, Paris, and Buenos Aires.

14 As observed by Robert Kudielka, art's movement of rupture in relation to its own internal spatiality, and the consequent escape toward the "real space," generated, after the radicalness of the first American Land Art, a significant impasse, due to the fact that these environmental works based on the viewer's experience began to depend on a certain institutional framing for them to be understood as such. To support this thesis, Kudielka cites the installations *Toilette* (1992), by Ilya Kabakov; *Creation Myth* (1998), by Jason Rhoades; and *The weather project* (2003), by Eliasson. And taking into account the outstanding formal and discursive differences of these three installations, Kudielka still ponders on their being in agreement in respect to the acceptance of a fundamental premise: "all of them need an enclosure or a container, in which to organize and in whose interior they can achieve an effect." He continues: "No artistic measure seems so important as this a priori decision, since only the support of a preexisting frame allows for the maintenance of an organization in such an open way that it gives rise to a space of authentic experience as the viewer moves within it. Within this space, and without previous instruction, the observer can to a certain degree adopt a contemplative gaze." Robert Kudielka, "Objetos da observação – lugares da experiência: sobre a mudança da concepção de arte no século XX," *Novos Estudos* 82 (São Paulo: Cebrap, 2008), 174.

15 See Rodrigo Naves, "Prefácio," in Giulio Carlo Argan, *Arte moderna* (São Paulo: Companhia das Letras, 1995), XVIII.

16 According to Dewey, the identity between "form" and "substance" is what allows for the establishment of the notion of "experience" in art. See John Dewey, "Substance and Form," in *Art as Experience* (New York: Perigee Books, 1980).

17 See Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 2nd ed., reprint, 1998).

18 Peter Bürger, cited in Rodrigo Naves, "O novo livro do mundo: a imagem pós-moderna e a arte," in *O vento e o moinho* (São Paulo: Companhia das Letras, 2007), 229–30.

19 Rodrigo Naves, "O novo livro do mundo," 239.

20 In a similar register, we can also cite *Blur Building*, made for Expo 2002 in Switzerland by Diller + Scofidio, and the installation *Architecture as Air: Study for Château la Coste* by Junya Ishigami, winner of the Golden Lion award at the 12th Biennale of Architecture of Venice (2010).

21 Claude Lévi-Strauss, *The Story of Lynx*, trans. Catherine Tihanyi (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 8.

22 Olafur Eliasson, "Models Are Real," in *Models, 306090 Books Volume 11*, ed. Emily Abruzzo, Eric Ellingsen, and Jonathan D. Solomon (New York: 306090, Inc., 2008), 19.

23 Analyzing the repercussions of the work, Eliasson associates the dynamism of the city, the power of the museum, and the fact that it involves a large art project in the sense of its "physical scale." According to the artist, "there was a really broad interest from the press—a very large percentage of which was not the art press. A great deal of coverage took place in weather reports, for instance. The weather reports in many countries and, of course, mostly in England, mentioned the work, and weather reports are among the most-watched programs on TV." In Hans Ulrich Obrist, *Olafur Eliasson: The Conversation Series, Volume 13* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008), 40.

24 See Bruno Latour and Peter Weibel, eds., *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* (Karlsruhe: ZKM – Center for Art and Media Karlsruhe/ MIT Press, 2005).

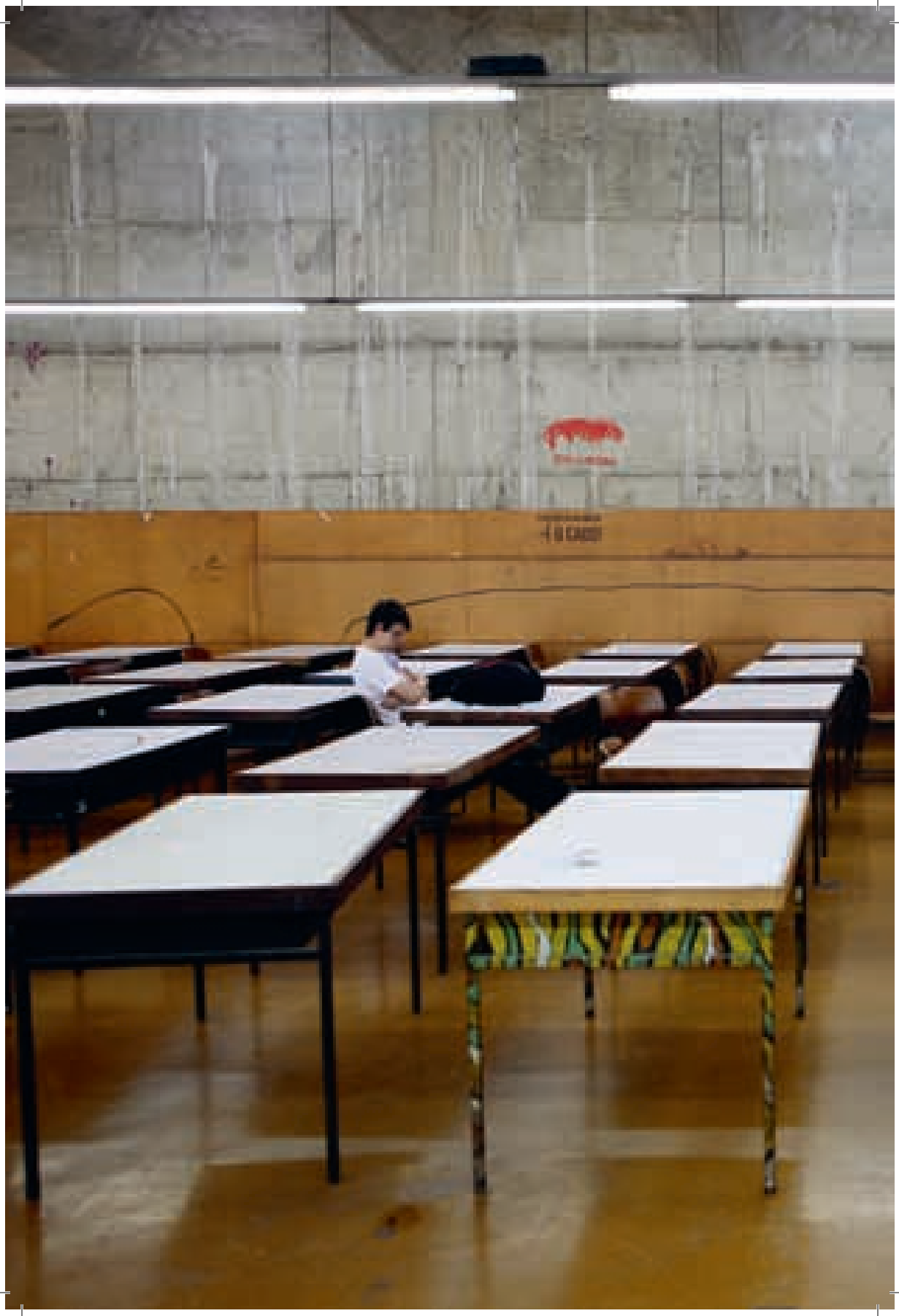
25 See Bruno Latour, "Atmosphère, Atmosphère," in *Olafur Eliasson: The Weather Project* (London: Tate Publishing, 2003), 32.

FAU

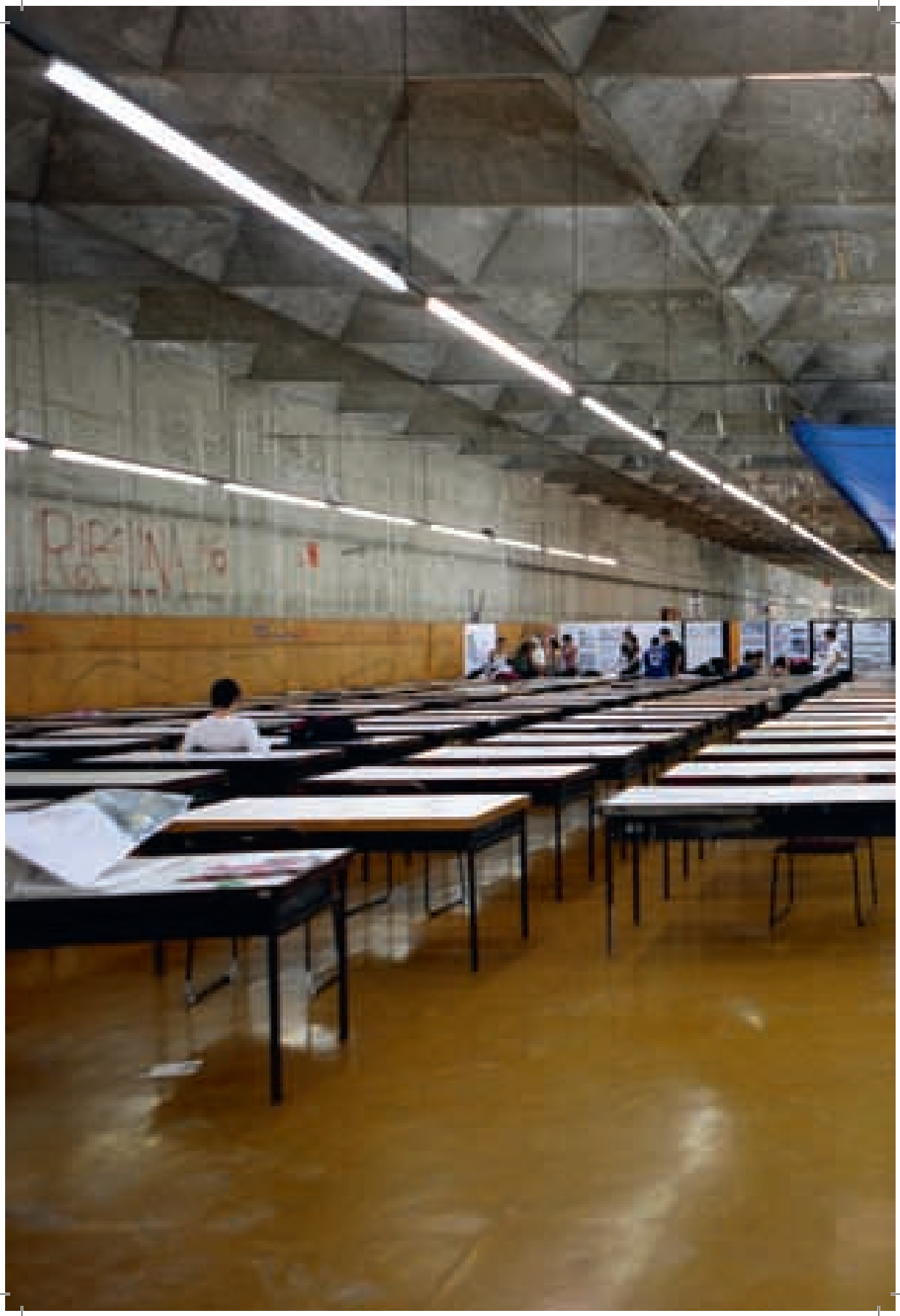
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo

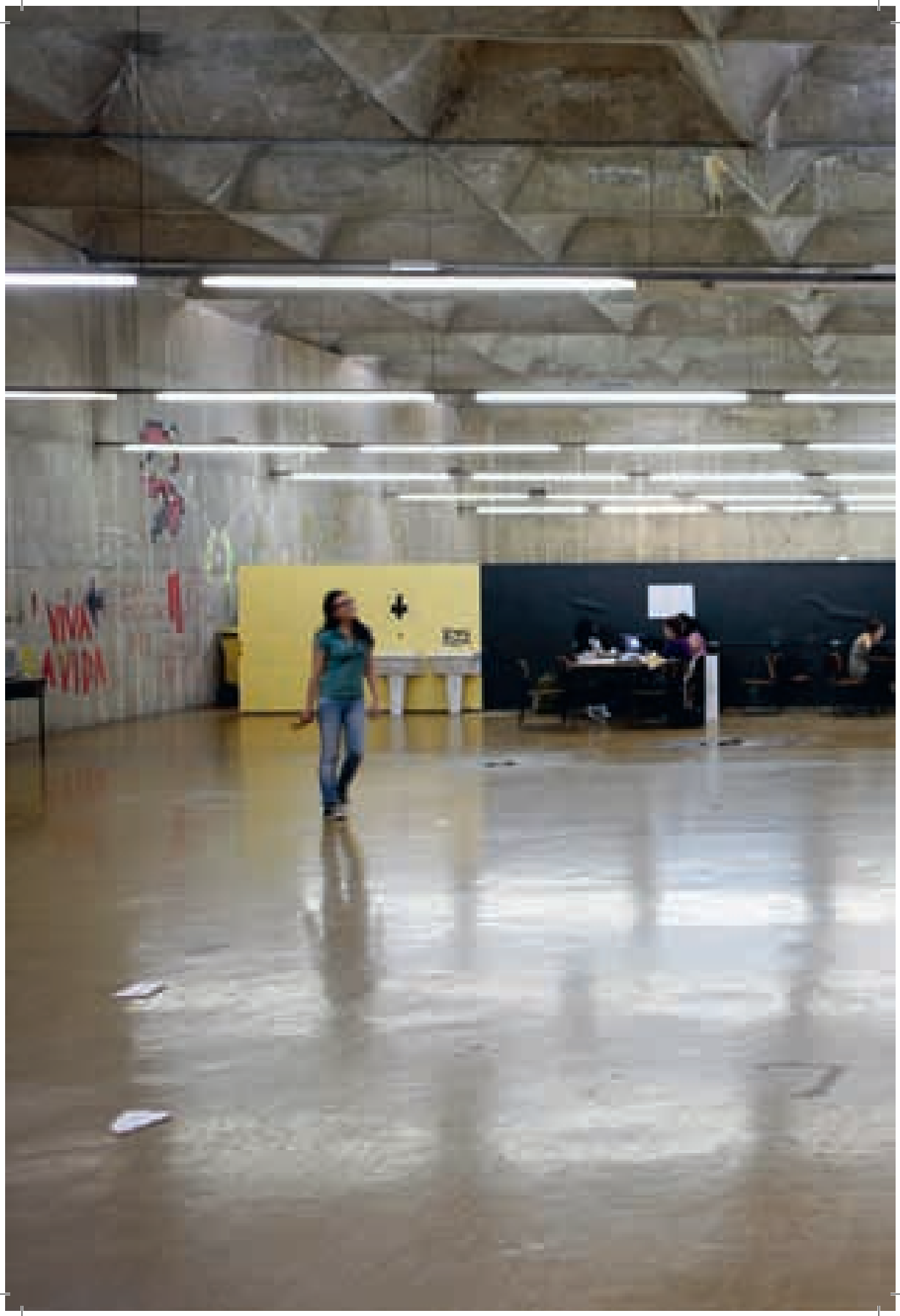
Faculty of Architecture and Urban Planning
University of São Paulo

Arquitetura
Architecture
João Batista Vilanova Artigas




RIBOLINA 86

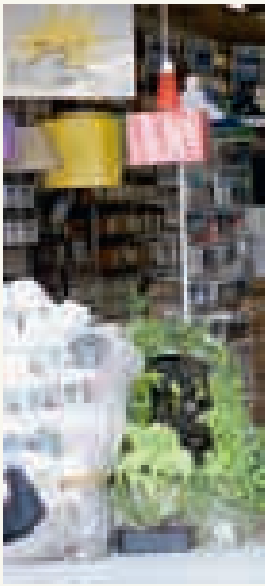


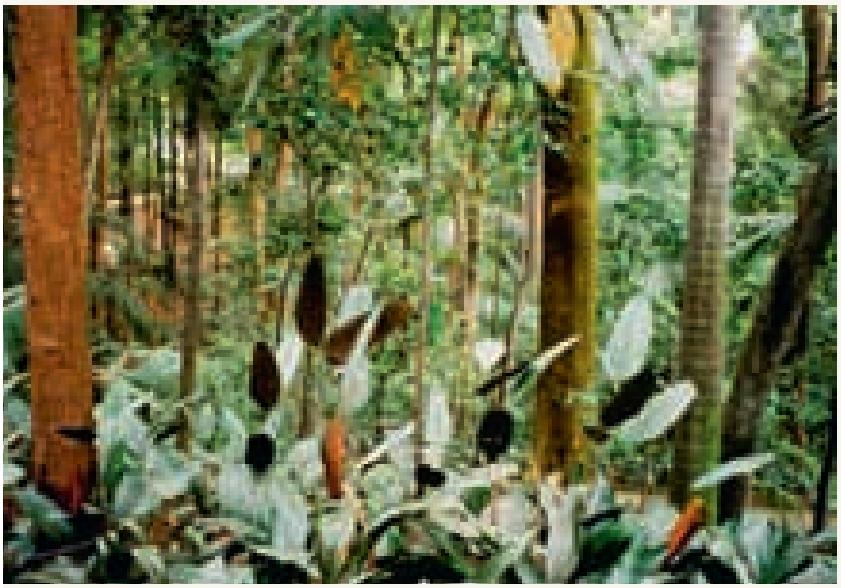

VIDA
A VIDA

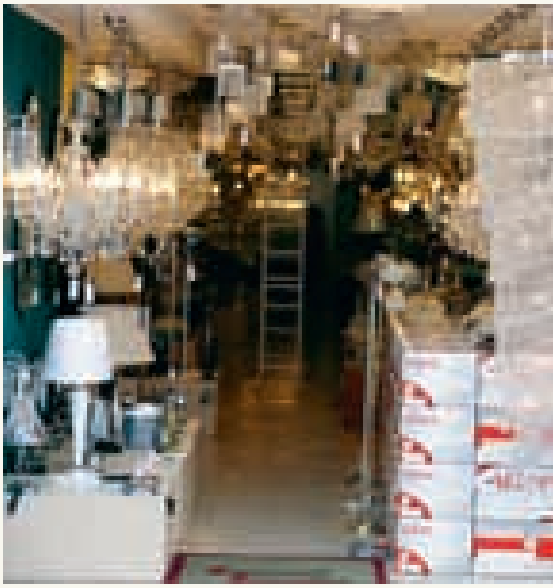
Parque Trianon e Rua da Consolação

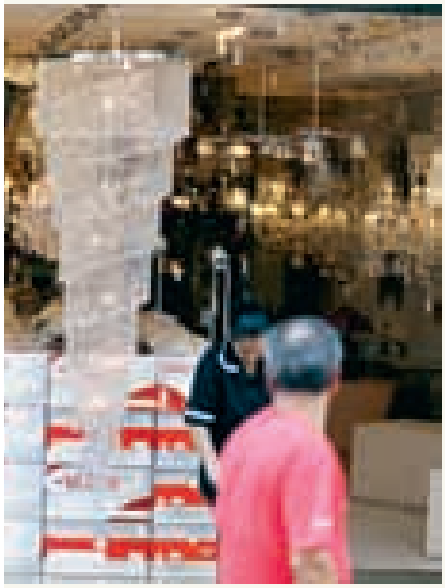
Setembro 1998
September 1998

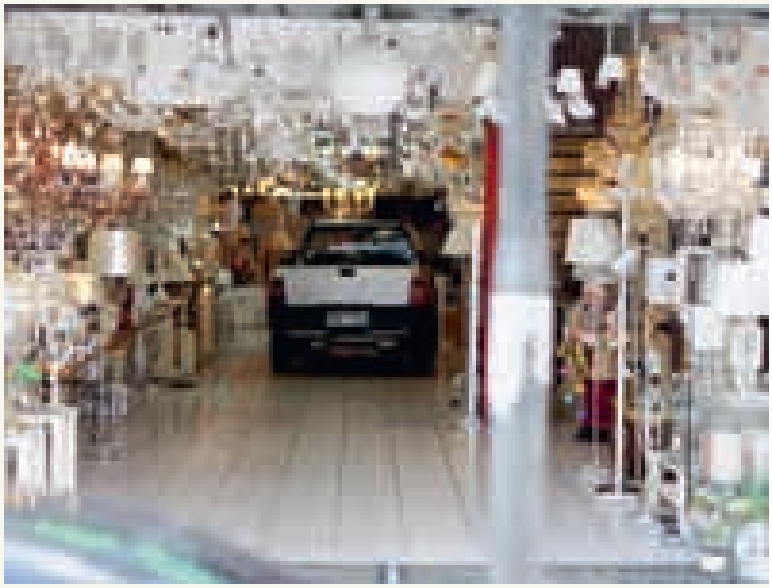
Novembro 2010
November 2010

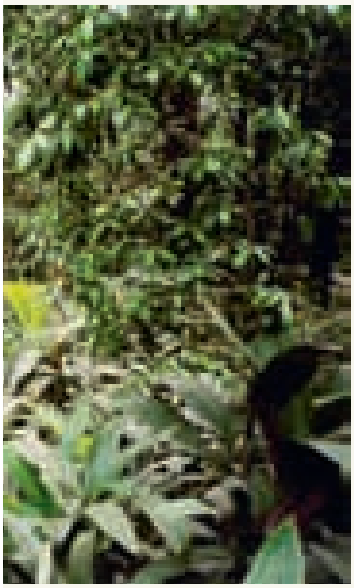


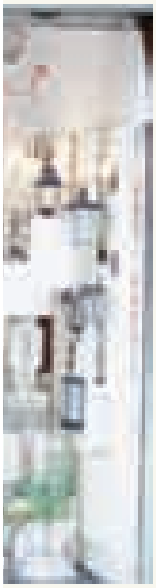


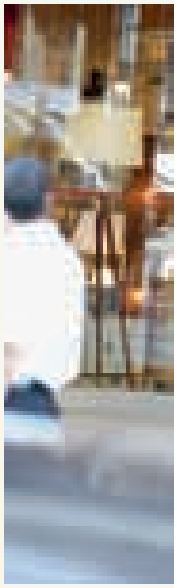


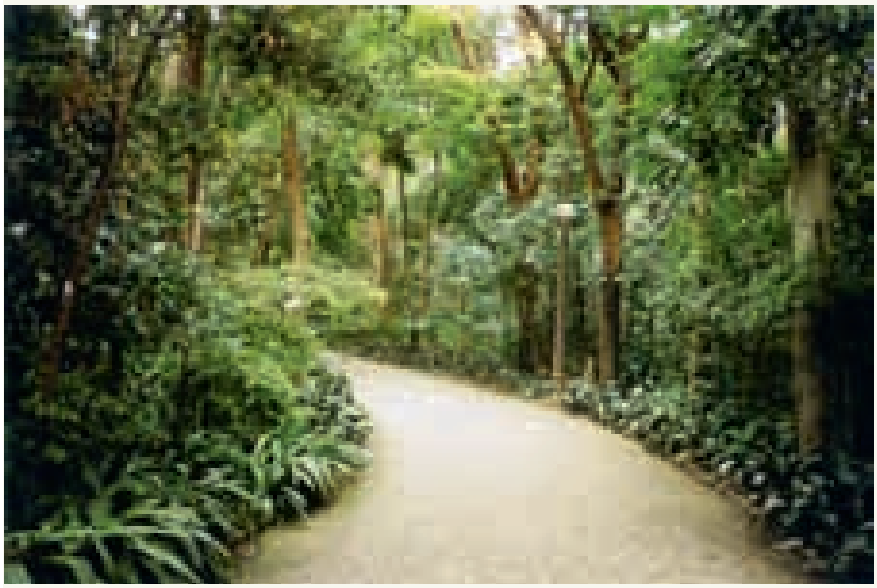


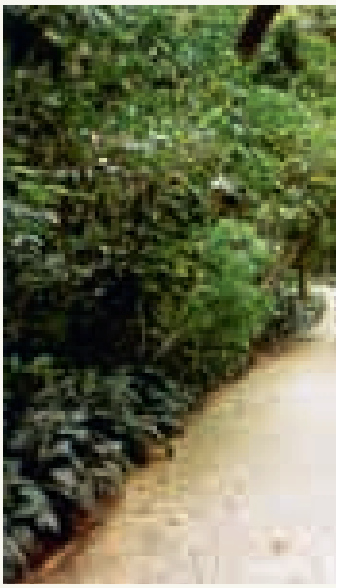


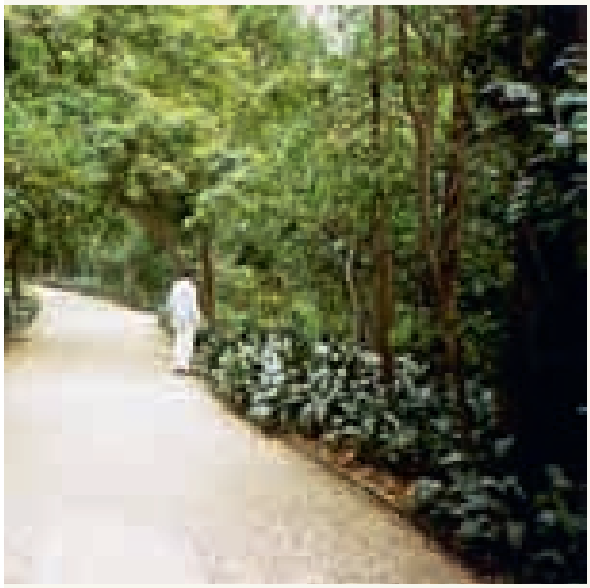


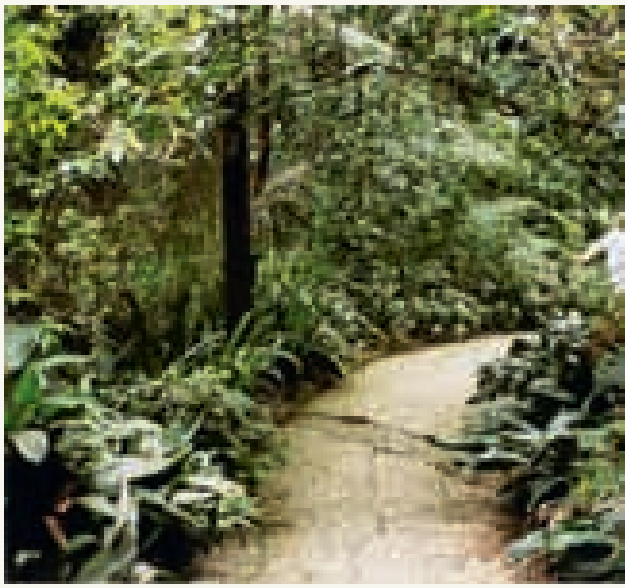


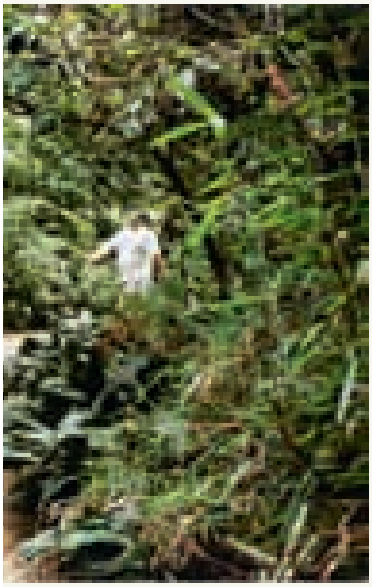


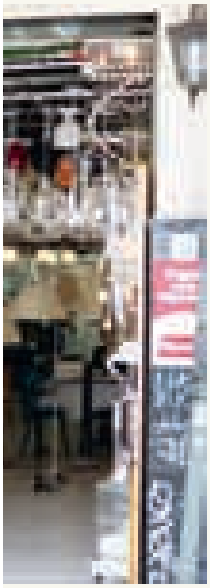








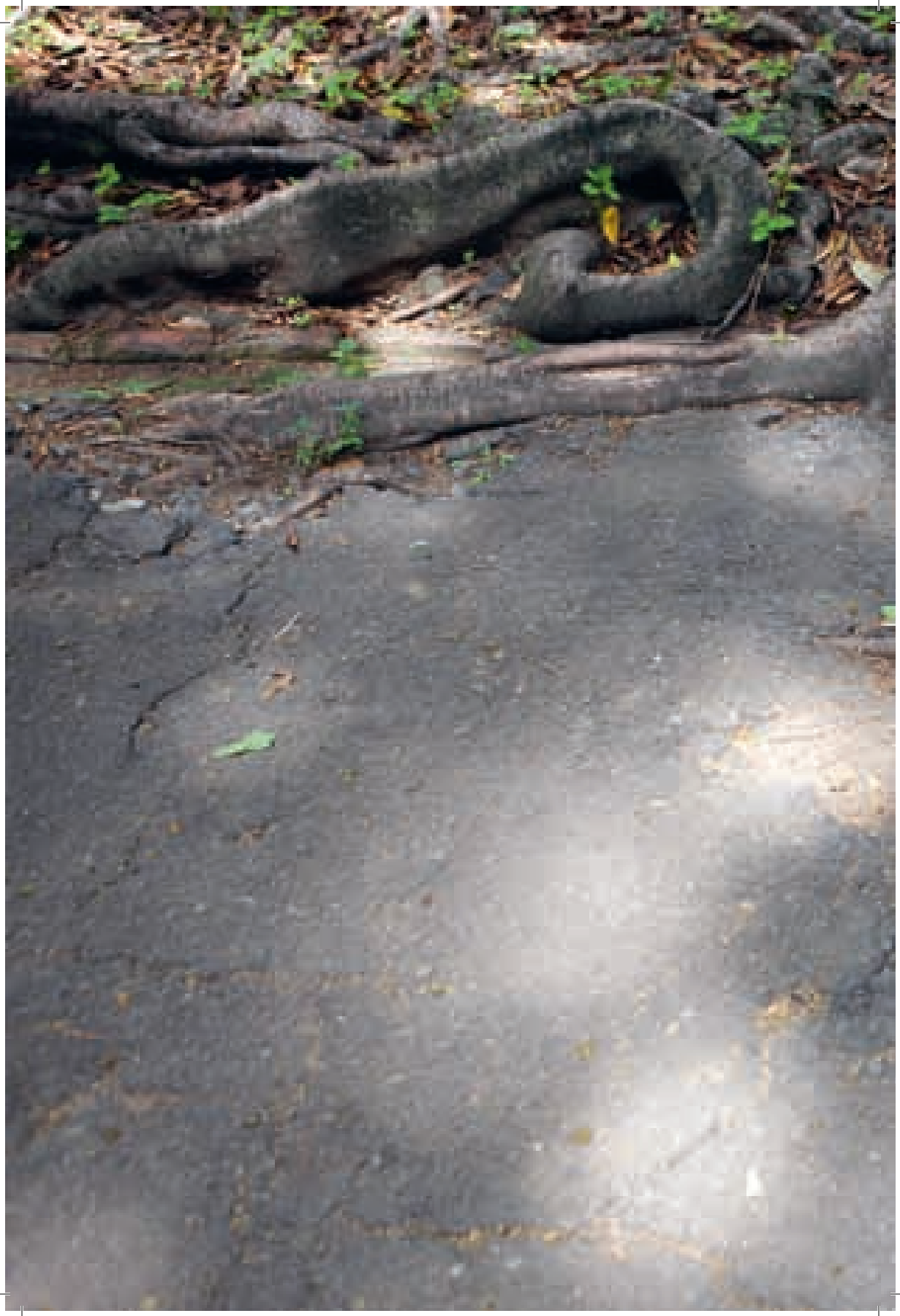




Pinacoteca

Novembro 2010
November 2010

Parque da Luz



Microscópio para São Paulo

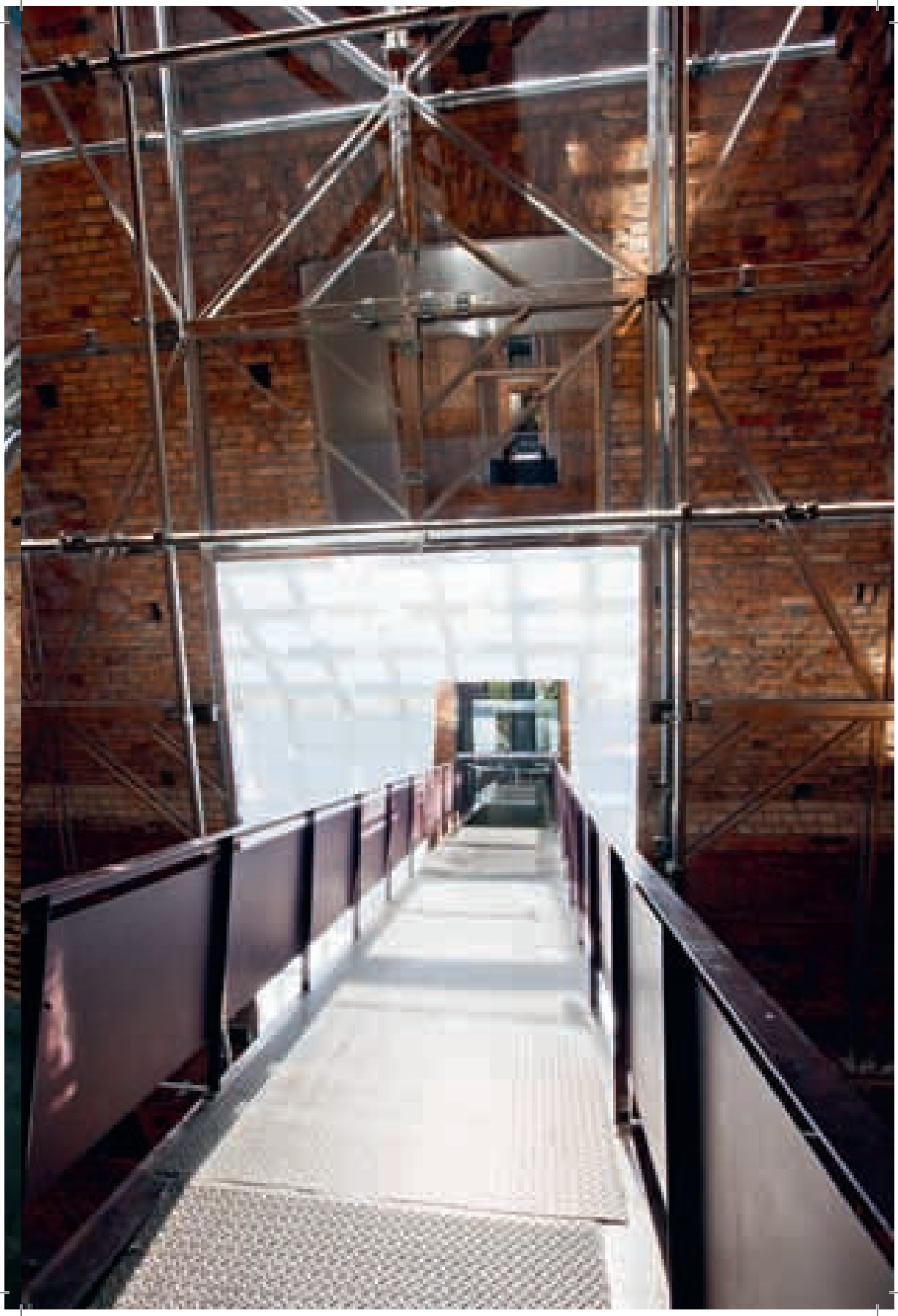
Microscope for São Paulo

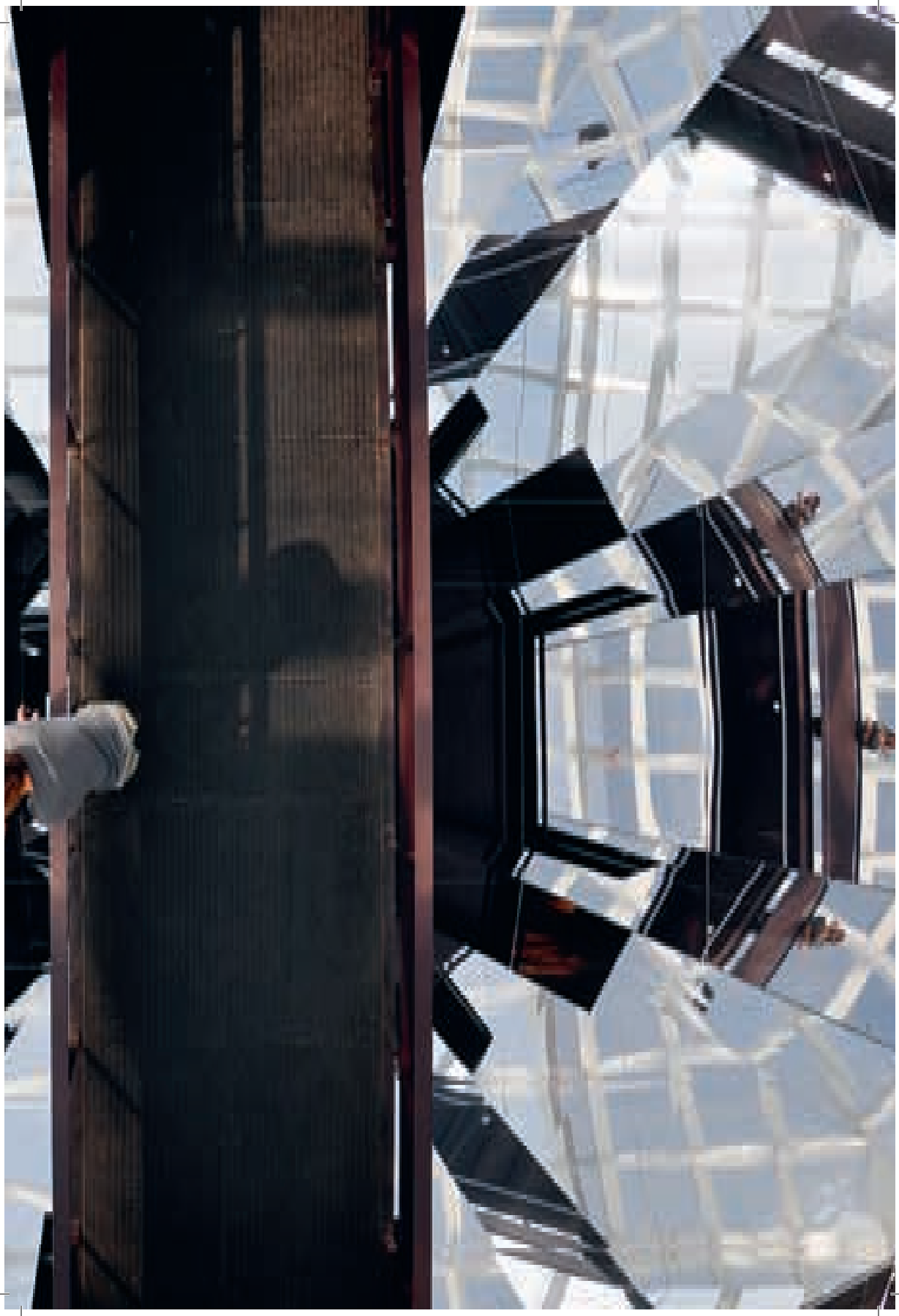
Pinacoteca do Estado de São Paulo

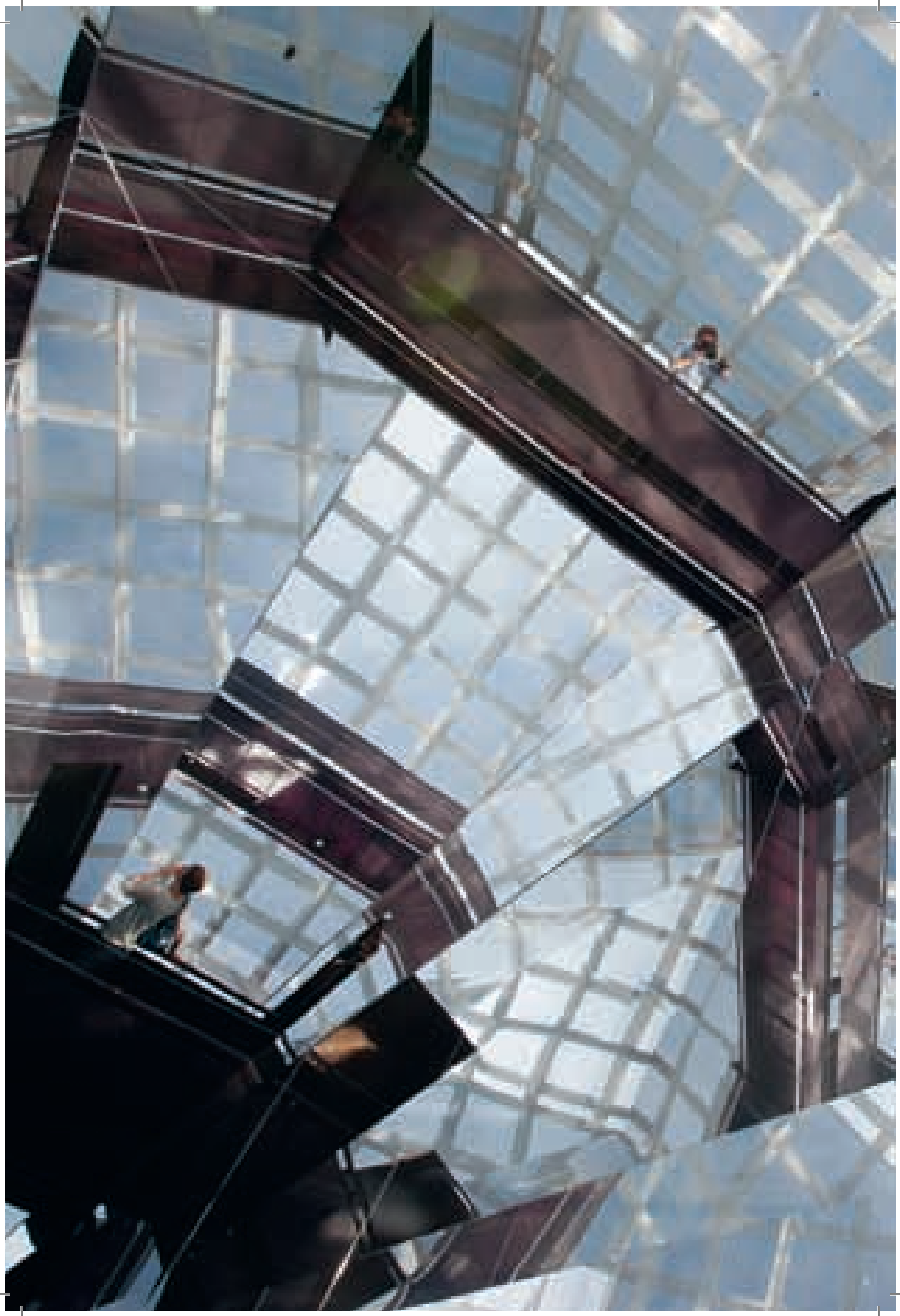
Microscópio para São Paulo
(Microscope for São Paulo)
2011

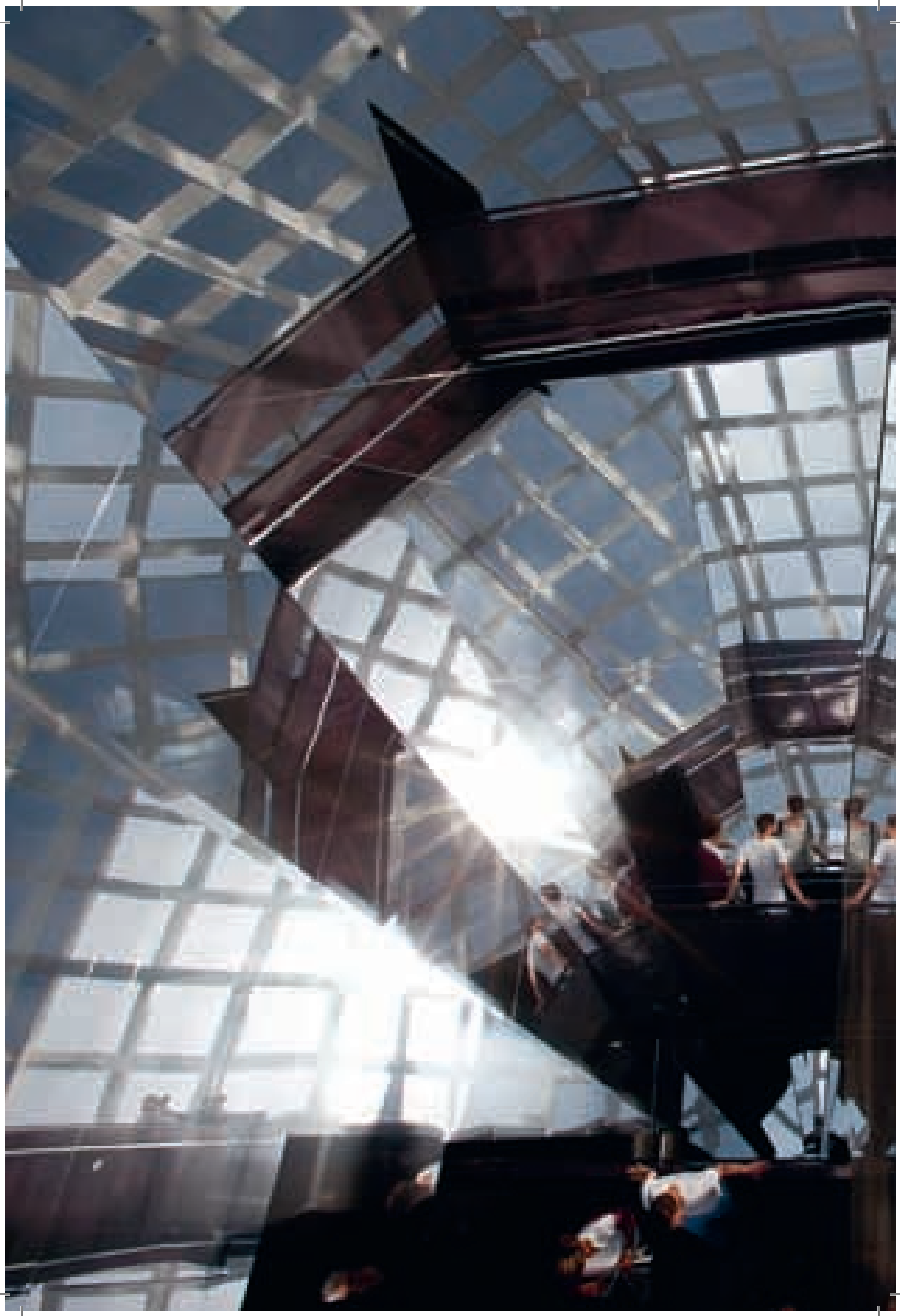
...

Andaime, película espelhada, alumínio
Scaffolding, mirror foil, aluminum









Seu planeta compartilhado

Your shared planet

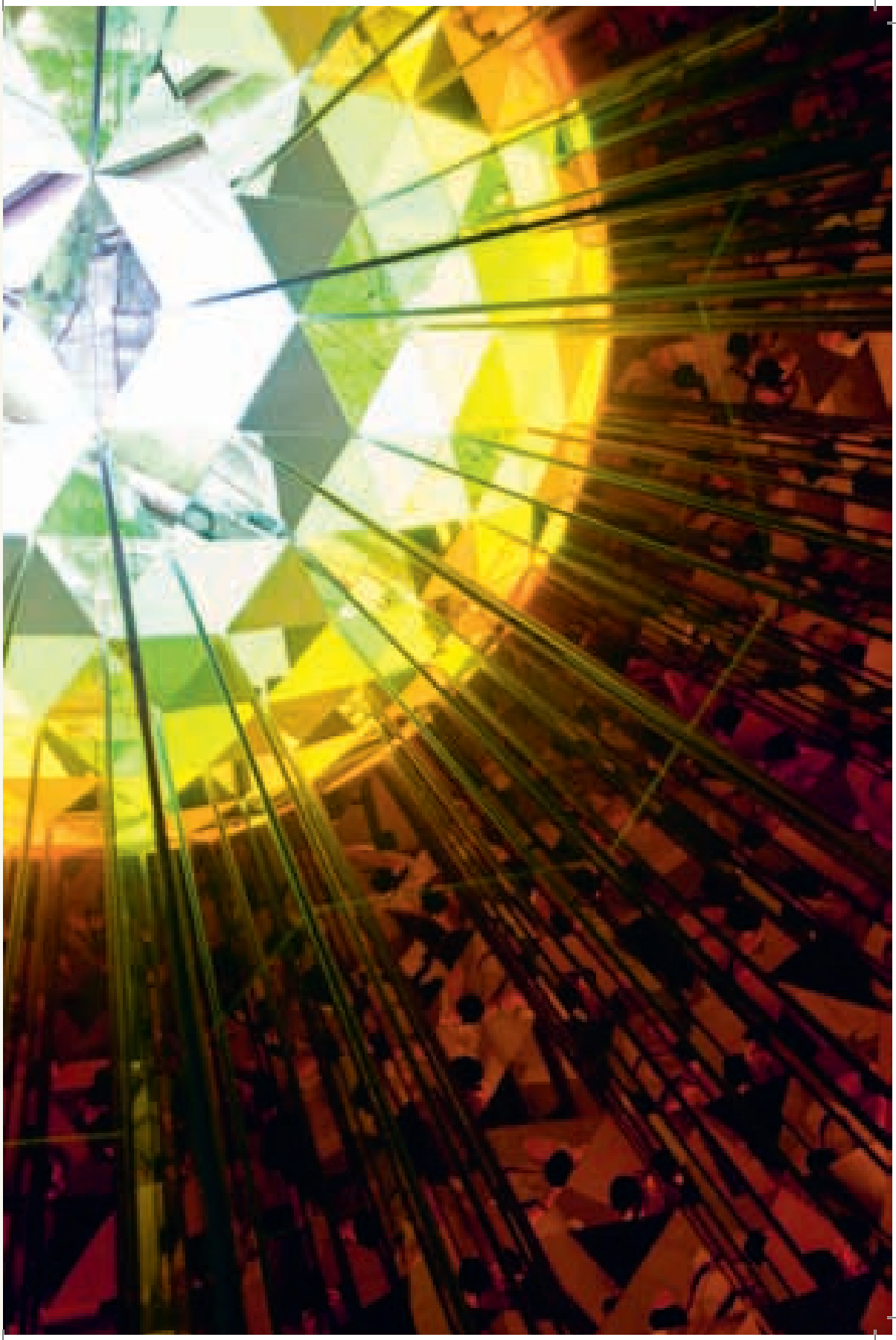
Pinacoteca do Estado de São Paulo

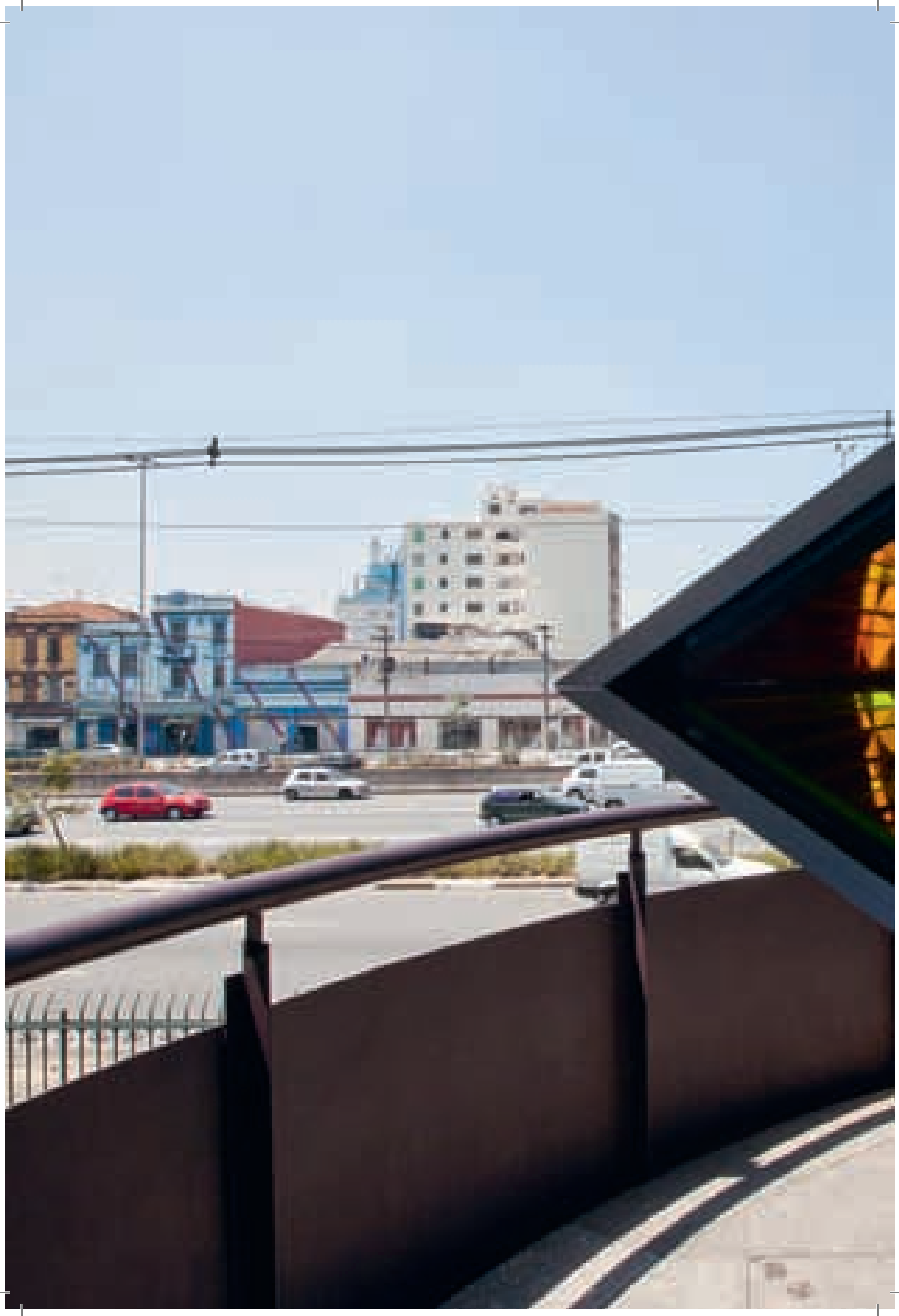
Seu planeta compartilhado
(Your shared planet)
2011

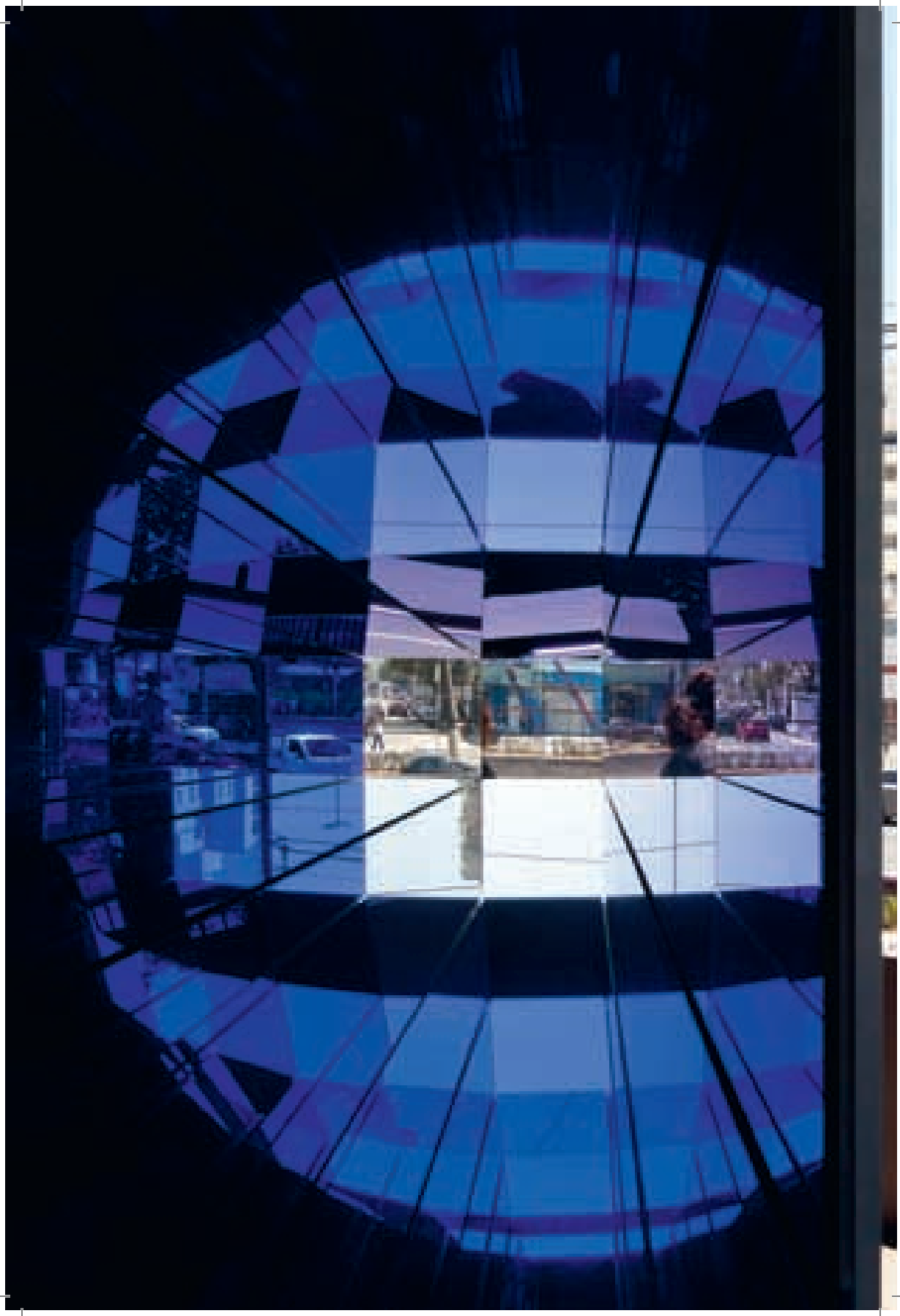
...

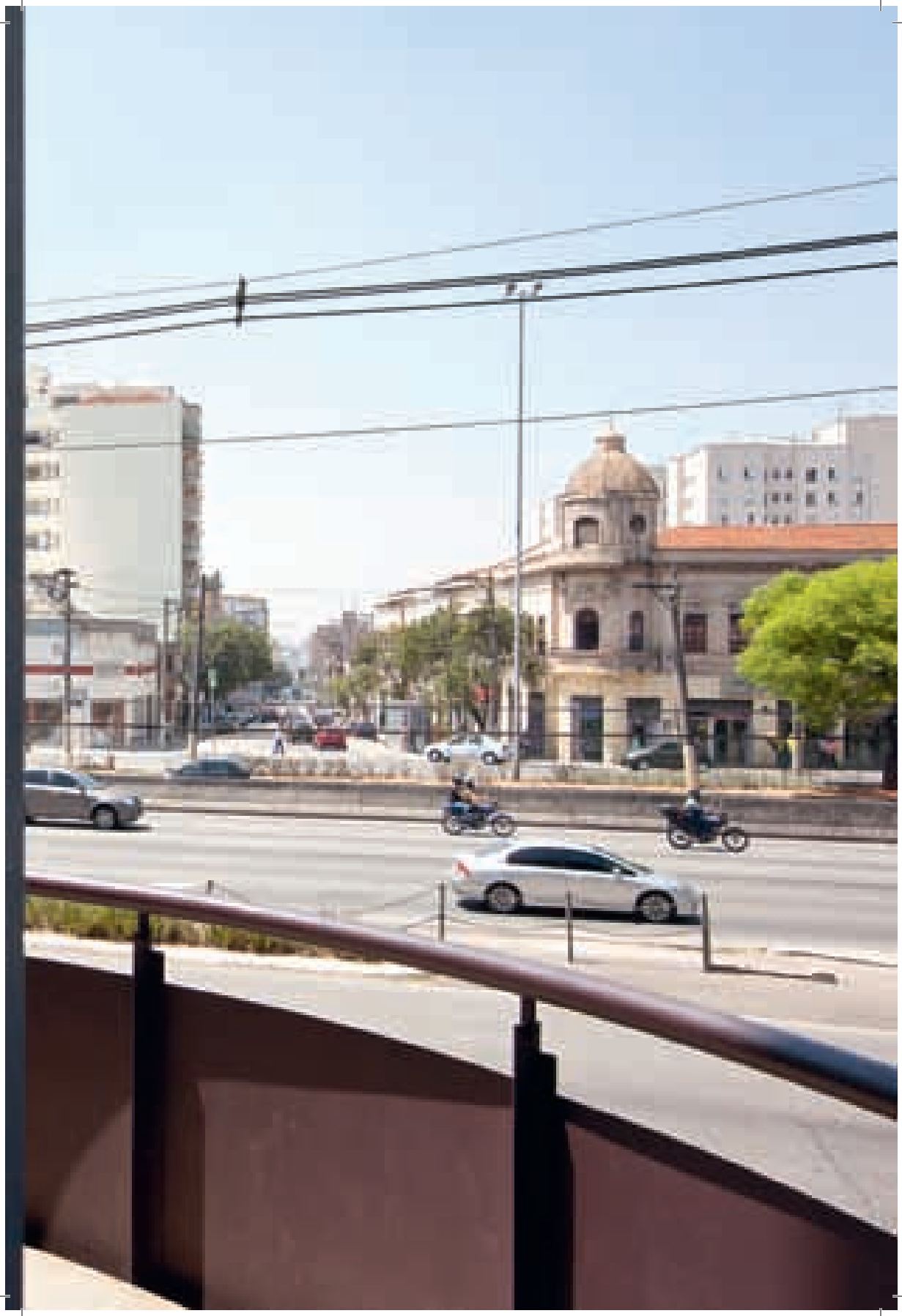
Aço inoxidável, alumínio, filtro de vidro com efeito de cor, espelhos
Stainless steel, aluminum, color-effect filter glass, mirrors

195 × 325 × 200 cm









Esfera de luz lenta

Slow light sphere

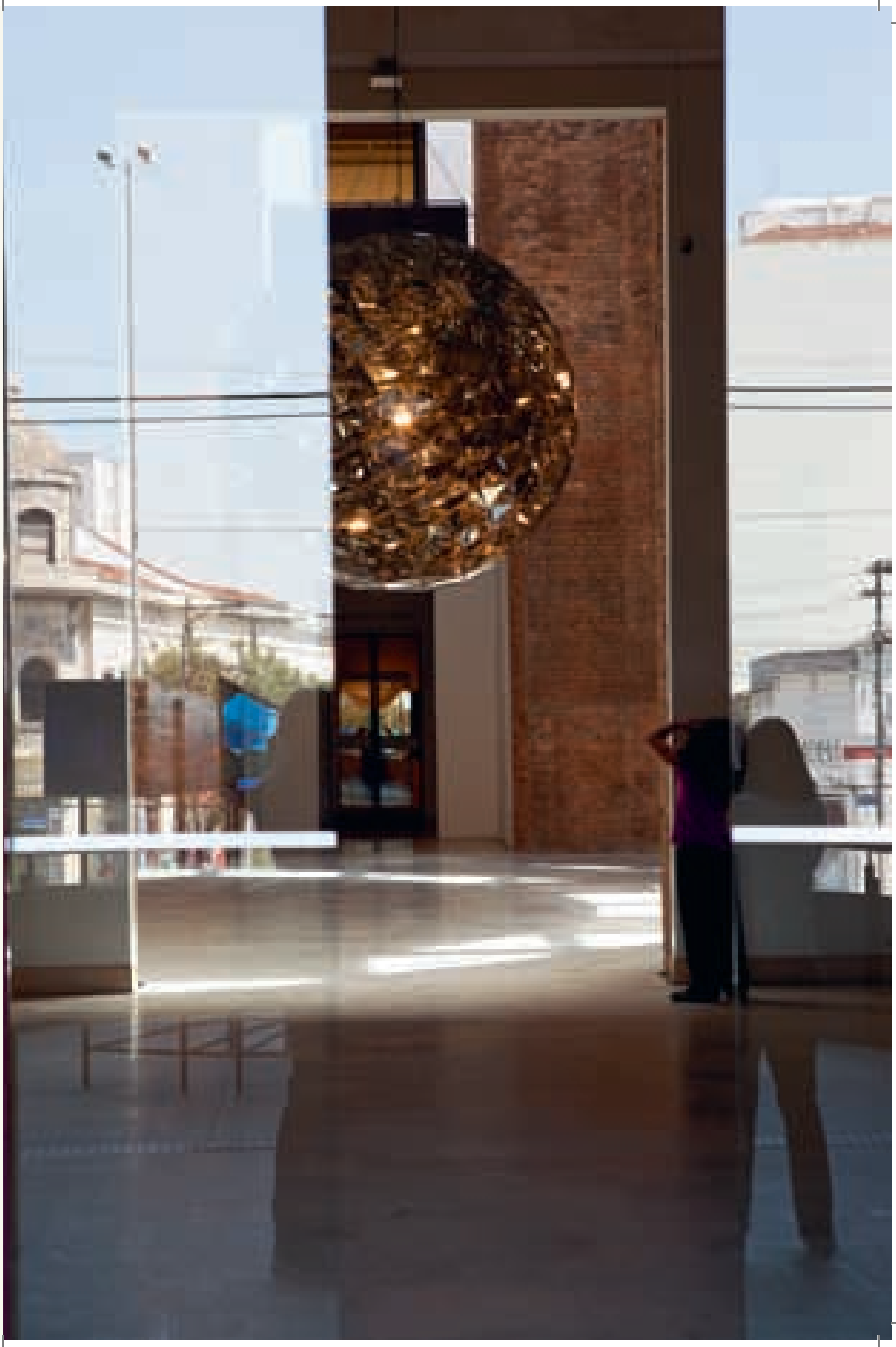
Pinacoteca do Estado de São Paulo

Esfera de luz lenta
(Slow light sphere)
2011

...

Aço inoxidável, vidro, espelhos
Stainless steel, glass, mirrors

ø 170 cm



Take your time

Tome seu tempo

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Take your time
(Tome seu tempo)
2008

...

Película espelhada, alumínio, aço, motor, unidade de controle
Mirror foil, aluminum, steel, motor, control unit

ø 12 m

Uma entrevista com Olafur Eliasson

Jochen Volz

O

Hemisfério compartilhado 2 (Shared hemisphere 2), 2011
Vista da instalação (installation view), São Paulo

JOCHEN VOLZ

TÍTULO DA PUBLICAÇÃO em que esta conversa vai aparecer – e da grande exposição que a acompanha – é *Seu corpo da obra*. Seria ótimo se pudéssemos começar falando sobre esse título – a relação entre obra, experiência, espaço, mente e corpo –, mas também sobre como o acúmulo de experiências molda o corpo. Estas questões têm sido de interesse recorrente para você.

OLAFUR ELIASSON

Acho que refletir sobre o corpo permite ativar um certo tipo de pensamento. Reconhecer a sensação *sentida* do corpo – ou, podemos dizer, seu envolvimento crítico consciente – abre potenciais que foram, em certa medida, desprezados ou, de fato, nunca inteiramente compreendidos, sobretudo porque estão longe de fazer parte do que se considera "o mercado".

Digamos que estejamos falando de algo simples, como uma luminária. A tendência é olhar para a luminária primeiro como um objeto, ou mesmo como uma representação bidimensional, a imagem de uma luminária. Talvez você se refira a ela de uma forma muito abstrata – falando, por exemplo, do preço da luminária. O próximo passo é entender a luminária como volume, como um elemento de algo fisicamente aparente. Você percebe como a luminária se infiltra no espaço ao ser acesa; sua função emerge, e o espaço e a luminária coproduzem um o outro, porque o objeto tem uma maneira de iluminar o espaço, mas o espaço também tem uma forma de ser iluminado pela luminária. Nesse sentido, os dois coexistem. Você pode também desfrutar da luminária caminhando ao redor dela; e, de repente, sua consciência perceptiva aumenta. Penso que essa é uma nova ideia: o fato de que podemos ativar um objeto ao caminhar ao seu redor, porque passamos a enxergá-lo de perspectivas diferentes. É assim que pensamos normalmente ao assimilar uma paisagem, quando caminhamos por ela, ou até o espaço urbano. Paisagens e espaços urbanos têm o que chamo de potencial de socialização quando os olhamos a partir de uma perspectiva de movimento e atividade, e não como arquiteturas estáveis e organizadas em torno de uma hierarquia. Partindo de campos variados de pensamento espacial, você pode entender as formas como o corpo funciona e aplicar isso ao entendimento de um objeto e da maneira como ele opera.

Mas uma luminária pode ser, ainda, um objeto de arte convencional. Estou falando de luminárias porque muitas de minhas esculturas também funcionam como luminárias; há uma série delas na exposição em São Paulo (*Hemisfério compartilhado 1–6*). O segredo para ativar o potencial dessas esculturas não é cognitivo nem ocular. É, em grande medida, uma combinação de mover-se fisicamente ao redor delas e olhar, ao mesmo tempo, para a maneira como elas instrumentalizam, ou ativam, o espaço. E é aqui que o corpo se torna interessante.

Estou me referindo a estender o pensamento até a ação. Como uma teoria é, de fato, implementada no espaço? Falamos de arte de maneiras hipotéticas; mas como é que, ao produzir arte, traduzimos pensamentos hipotéticos em formas de ação? É aí que o corpo desempenha um papel fundamental. Não apenas como uma máquina física que se move de A para B, mas como o veículo da forma como corpo e mente colaboram para ativar um objeto no espaço.

JV

Acho que a amplitude do título reflete outro aspecto interessante: um conceito de trabalho que não se relaciona apenas à produtividade, mas também ao Outro; que tem a ideia de coletividade, algo sempre muito presente na sua obra, como base implícita. Com frequência surge em sua obra uma dimensão que poderíamos chamar de experiência compartilhada, momento compartilhado, de memória coletiva sendo produzida ou em potencial.

OE

Estou interessado na ideia de que um trabalho artístico precisa trabalhar para ser arte. Ser uma obra de arte é trabalhoso para o trabalho; não é fácil ser um trabalho artístico. A obra de arte precisa se envolver com seu tempo de uma forma muito convincente. Isso dá muito trabalho. O outro aspecto relacionado ao trabalho é que nem sempre é muito fácil olhar para uma obra de arte ou se envolver com arte. Isso também dá trabalho; ir a um museu exige disposição para coproduzir a experiência. E isso suscita questões sobre percepção: se a obra de arte é algo que recebemos, consumimos, ou se é algo que produzimos, no sentido fenomenológico, da mesma maneira como constituímos os objetos que olhamos ao olhar para eles. Não devemos ignorar o fato de que os objetos têm interesse em si, nem que o artista embutiu esses interesses no objeto intencionalmente. Mas é claro que a maneira como enxergamos o objeto tem um enorme potencial de produzir significados. Em última instância, é esse olhar que coproduz aquilo que vemos.

Trabalhamos, também, para criar diálogos. E este trabalho pode ser diferente do que se espera de um trabalho, porque exige que você reconheça que as coisas às vezes funcionam mais devagar do que se está acostumado; você pode, por exemplo, trabalhar em uma coisa e só ver resultados seis meses depois. Ou talvez não haja resultado plausível, e aí você precisa reconhecer tanto que tem de trabalhar quanto que não deve entender a ideia convencional de sucesso quantificável necessariamente assim.

Na sociedade de hoje, em que a arte é marginalizada, isto representa um desafio crescente. A arte e as pessoas que usufruem dela precisam trabalhar juntas.

Take your time (Tome seu tempo), 2008, vista da instalação (installation view), São Paulo, 2011

Seu corpo da obra diz respeito ao corpo, tanto da obra de arte quanto de quem a experimenta, porque muitas vezes o mero caminhar pelo espaço de um museu, ou por dentro de uma obra de arte, é um trabalho; então, "seu corpo da obra" pode ser também a maneira como você trabalha quando absorve seu entorno, ou o produz, ao caminhar por ele.

JV

Gostaria de voltar à ideia de coletividade. Se compreendermos que a relação entre espectador e obra de arte é de expectativas mútuas e codependência, não poderíamos afirmar, também, que essa codependência só é realmente significativa quando vale para várias pessoas? A ideia de coletividade não está implicada aí? Digamos que, em silêncio, você descubra certa reação corporal, por exemplo; mas… ela não passa a poder ser descrita como uma função apenas se for aplicável a pelo menos duas pessoas?

OE

É interessante porque nós – e aqui estou falando do ponto de vista do artista – atravessamos muito rapidamente a fronteira onde começamos a tomar decisões em nome dos outros. É preciso muito equilíbrio. É claro que embutimos intenções na obra de arte, já que queremos que ela coproduza valores na nossa sociedade. Queremos compartilhar valores, queremos fazer parte do desenvolvimento intrínseco da sociedade. Mas também é importante abarcar a coletividade, o que nem sempre conduz a um consenso. A coletividade movida a consenso geralmente é uma coletividade moralizante. Claro, Jürgen Habermas já trabalhou muito com essa ideia de discordância e, então, no fim, todos concordamos, o consenso reina; isso é a democracia feliz, certo? Por outro lado, as ideias de Bruno Latour sugerem que a fricção está no cerne da democracia. Acho essa abordagem mais produtiva. Quando olho para o mundo de hoje, parece-me cada vez mais que o maior desafio não é criar sistemas de concordância, mas, pelo contrário, criar espaço para a discordância; um espaço onde o consenso não seja exigência. É difícil, mas necessário, cultivar uma postura que afirme: "Precisamos reconhecer que não é possível concordarmos todos em tudo; e, no entanto, ainda assim, formamos uma coletividade. Apesar de não sermos iguais, continuamos juntos".

JV

É interessante. Não sem razão, Hélio Oiticica, em seu texto "Posição e programa", de 1966, aponta precisamente para a não participação como opção, ao entender a decisão do espectador sobre seu envolvimento com uma obra como parte da realização ou do desdobramento da arte. Isto é bonito e rico,

porque implica que a arte acontece entre partidos igualmente importantes: o poeta e o leitor, o artista e o não participante, a obra e o mal-entendido.

OE

Se olharmos para o que a obra de arte e a comunicação da arte têm a oferecer, vemos que a arte, de algum modo, mostrou-se muito generosa no que diz respeito a formas de estar junto, mas ser diferente. É por isso que a arte parece, cada vez mais, ter algo a oferecer à sociedade, porque a sociedade tende a ser exatamente o oposto. Então tudo se resume a uma questão de generosidade, tolerância e atitude na comunicação da arte. Para alguém que vai a uma exposição de arte, por exemplo, a possibilidade de usar sua experiência depois, fora do museu, de uma forma não prescrita, totalmente pessoal, é um grande bem. Desde que não quantifiquemos ou padronizemos isso, claro, nem racionalizemos as abordagens, ferramentas ou emoções que nosso encontro com a obra evoca quando as implementamos em outras áreas da vida, fora do museu. Fica a cargo das pessoas – dos indivíduos – descobrir por elas mesmas o que fazer com sua experiência. Isso é diversidade. Aqui, firma-se um contrato coletivo forte. Isso tem muito a ver com a confiança que a modernidade depositou na arte. Não havia dúvida de que a arte fosse um elemento significativo para definir a realidade ou a vida na realidade. Infelizmente, as pessoas já não reconhecem a arte como parte importante da sociedade. Isto pode ser surpreendente, uma vez que a arte nunca teve tanta exposição quanto agora; mas ela se transformou em uma espécie de bônus. Não se tornou parte integrante da sociedade. Ou, para colocar de outra maneira: é triste ter de se transformar em um empreendedor cruel, como eu, para se integrar à sociedade. Tenho plena consciência dessa situação e sou muito crítico em relação a ela. Criei uma posição que me envolve em estruturas de poder. Converso com políticos, tomadores de decisão, e acontece um fenômeno muito estranho: eles falam comigo como se eu fosse alguém de fora, enquanto eu acho que estou dentro. A arte e os artistas simplesmente não são considerados parte da sociedade, em particular nessa visão pseudossocial de sociedade democrática de hoje. O sistema político não considera a produção cultural como um dos pilares da sociedade.

JV

Sabemos que isso é um grande erro, na verdade. Diversos estudos recentes mostram que o impacto econômico das organizações artísticas e culturais sem fins lucrativos e seu público gera renda considerável para economias das nações no mundo todo. A renda do setor das artes e da cultura não se compara, é claro, às quantias que são de fato investidas na cultura.

Life is space (A vida é espaço), simpósio (symposium), Studio Olafur Eliasson, 2011

OE

Imagine quanta gente detestava Hans Christian Andersen quando ele escreveu o que escreveu no século 18. E, é claro, ninguém se lembra de nenhum político ou empresário da época. Pessoalmente, eu nem gosto muito de Hans Christian Andersen, mas não há dúvida de que ele produziu mais dinheiro para a Dinamarca do que qualquer político.

JV

Você e eu nos conhecemos desde 1997. Falamos brevemente depois da abertura de *Your curious garden* (Seu jardim curioso) no Kunsthalle Basel, que, acredito, em retrospecto, deve ser considerada uma das exposições mais importantes da sua carreira. Foi nela que você apresentou pela primeira vez alguns dos elementos mais fundamentais de sua obra, que continuam a ter forte relevância até hoje. De lá para cá, além de a escala da sua produção e de seu estúdio terem mudado tremendamente, seus interesses teóricos se multiplicaram em inúmeras direções. Seria muito interessante falarmos sobre como você desenvolve o seu trabalho, na prática, e como, ao mesmo tempo, intensificou exponencialmente a pesquisa e a reflexão teórica no âmbito do seu estúdio. Em 2011, por exemplo, você organizou pela quarta vez o experimento *Life is space* (A vida é espaço); e, há algumas semanas, um seminário sobre a compaixão. Pessoalmente, tive o privilégio de participar de *Life is space* no seu estúdio. Foi um dia muito inspirador. Agradeço por isso. Quando falo a amigos desse dia, descrevo-o como uma mistura maravilhosa de terapia de grupo, aula de arte e conferência informal do TED, que nos levou da meditação budista à ideia de contágio emocional e do conceito de Siegfried Zielinski de "anarchive" ao buraco negro que pode extinguir toda a vida em um futuro não muito distante. Você pode falar sobre a relação entre seu interesse por disciplinas científicas e espirituais diversas, e sua prática artística?

OE

O experimento *Life is space* foi uma oportunidade rara para conseguir material bruto, matéria-prima; coisas ainda não digeridas, mas que se provaram muito inspiradoras, de uma maneira lúdica, direta, não didática. O dia em si pode não ter parecido, então, o mais criativo, para mim; mas, em retrospecto, foi, sim. Ainda preciso treinar minha capacidade de aproveitar o momento em um dia incrivelmente intenso como aquele. Mas preparar o dia foi incrivelmente interessante, porque trata-se de lidar com expectativas o tempo todo; é como fazer uma curadoria de expectativas. Pensando em como foi, vou digerindo e também me dando conta de conexões engraçadas e imprevisíveis entre as falas, apresentações e experimentos. O *follow-up* exige muito; digerir o material bruto e transformá-lo em conceitos úteis é um proces-

so que demanda disciplina, até porque boa parte desse material bruto é composta por sentimentos.
Uma coisa que fica clara para mim quando converso com outros artistas, acadêmicos ou curadores é que sempre trabalhei com a ideia de que a linguagem pode ajudar no desenvolvimento dos trabalhos. Falada ou escrita, na forma de palestra ou do que for, a linguagem sempre foi importante para mim; e, no entanto, nunca fui, em termos técnicos, alguém que baseia seu trabalho apenas na linguagem. Acho que o ponto mais importante aqui é que tenho uma enorme confiança na arte, e isso para mim é algo profundo e essencial. De fato, nunca questionei isso. Como todo mundo, às vezes fico sem inspiração, sem ideias, bloqueado; e uma das coisas que sempre me ajudaram a ligar um período originalmente criativo a um novo período criativo foi verbalizar o que fiz e que consequências isso produziu. Nesse sentido, muitas vezes usei a fala, a escrita, a leitura e o debate para criar uma linguagem em torno do meu trabalho. Mas essa linguagem nunca encontrou um formato metodológico próprio; sempre dependeu da obra como veículo. Nunca considerei as coisas que falo particularmente importantes, ou de importância comparável à da obra.

JV

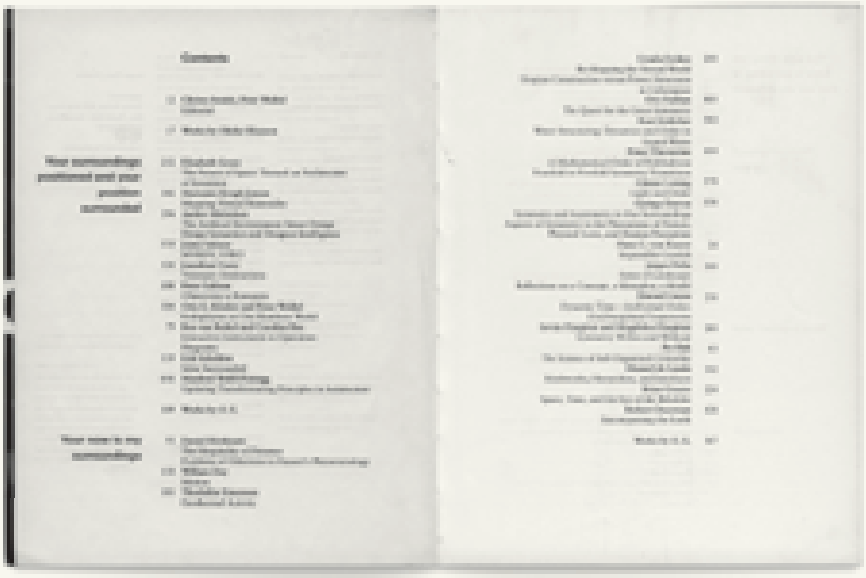
O ensino não seria uma tentativa interessante de articular a pesquisa teórica ou científica, de uma forma não necessariamente ligada a sua produção artística? Uso ensinar no sentido de agir como um agente provocador, como alguém que expande um determinado vocabulário ou oferece ao outro um novo vocabulário.

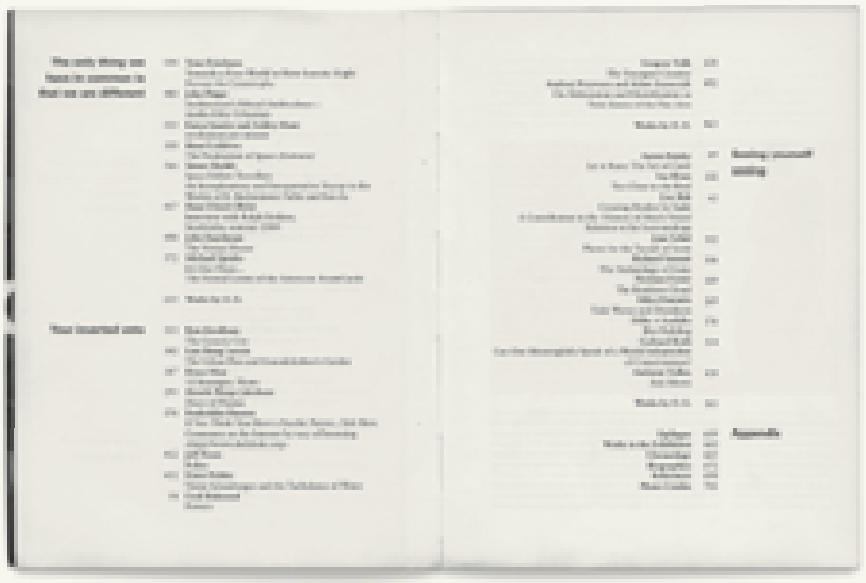
OE

O tipo de ensino no qual tenho sido mais ou menos bem-sucedido é aquele que se ancora na minha realidade atual: onde estou e no que estou trabalhando em um momento específico. Isso às vezes cria uma certa descontinuidade. Talvez seja um método de ensino levemente cacofônico, no que se refere à coerência e ao conteúdo. Por outro lado, reconheço que há coisas para as quais sou menos qualificado ou capaz; delego esses aspectos a outras pessoas, como fiz em meu estúdio. Em minha escola, o Institut für Raumexperimente (Instituto para Experiências Espaciais), temos dois codiretores que basicamente canalizam e adaptam esse fluxo desorganizado de informação para o ambiente de ensino da escola.

JV

Voltando mais uma vez à relação entre o seu trabalho e a linguagem ao redor dele, lembro-me do livro que você fez com Peter Weibel em 2001, *Surroundings*





Olafur Eliasson: Surroundings Surrounded; Essays on Space and Science
(Olafur Eliasson: Cercanias cercadas; ensaios sobre espaço e ciência), 2001,
índice do catálogo da exposição (table of contents)

surrounded (Cercanias cercadas). Não é interessante o fato de que você, então em uma fase relativamente inicial de sua carreira, tenha reunido tantas vozes altamente respeitadas em torno de seu trabalho – não que todas tenham enfocado a sua obra, mas foram relevantes para ela. Em que sentido podemos dizer que foi um movimento estratégico?

OE

Acho que, à época, eu não era – como não sou hoje – movido pela teoria. Eu não lia os textos e depois criava a obra. No que diz respeito à estratégia, acho que minha geração de artistas, do final da década de 1990, sempre se interessou, ao ponto da obsessão, em como as coisas reverberam, ecoam. Na exposição *Kontext Kunst* e no catálogo que a acompanhava, ambos organizados por Peter Weibel em 1993, a arte dizia respeito a um contexto específico e, por isso, não produzia reverberações; ela apenas gerou ideias para reflexão, o que é algo mais estático. Essa reverberação implica na coprodução, em uma abordagem mais fenomenológica. Do final da década de 1990 até os anos 2000, cultivou-se essa ideia de que nada se separa de nada, de que tudo, de algum modo, coproduz o resto. E, ainda assim, colocava-se um foco pesado no papel do sujeito, o que talvez seja a coisa menos interessante dessa época – uma espécie de ideia obsessiva de fenomenologia fundada no sujeito, e não no coletivo.

Na época, discuti com Peter Weibel essa ideia de que as fontes de inspiração têm formas múltiplas de criar coerência. Há no livro textos que eu, de fato, não acho que tenha necessariamente entendido totalmente; mas eles ecoam muito bem com o que eu estava fazendo. Esta ressonância pode estar ligada ao conteúdo, mas também pode ter a ver com a forma. O conteúdo de alguns desses textos é menos importante para mim do que a forma como foram escritos. Então, o livro não era tanto uma estratégia, mas uma tentativa de contextualizar teoricamente meu trabalho. Na verdade, há muita teoria da arte no livro que não considero tão produtiva, e isso não me coloca necessariamente em boa posição, do ponto de vista estratégico; por outro lado, de fato havia muito interesse em estratégias naquele período. No grupo de artistas do qual eu fazia parte, todo mundo se preocupava muito com como estava sendo posicionado e como deveria se posicionar. Ninguém fazia nada que não produzisse sentido do ponto de vista estratégico. Tinha muito a ver com reação, defesa. Nesse cenário, então, convidar aquelas pessoas todas para combinar arte com ciência natural e social, e com gente que pensa o espaço, alguns deles bem obscuros ou, pelo menos, antroposóficos, era uma tentativa, também, de ampliar o campo dentro do qual podíamos nos posicionar; de derrubar barreiras, de certa forma. Não sei se foi uma ação calcu-

lada e precisa de minha parte, ou se me sentia ofendido ou, quem sabe, desesperado. Sei que eu simplesmente sentia que precisava incluir algum tipo de matemático maluco.

JV

Seja como for, o conceito do experimento *Life is space* é muito mais amplo. Vejo uma evolução. Ele já não diz mais respeito ao posicionamento de seu trabalho ou à necessidade de criar ressonância. Talvez nem se trate mais de você. Outros aspectos ganharam importância: o estúdio, a convergência de disciplinas, a ética. Fazer um evento para 180 convidados sem ter em vista nenhum resultado específico é promover a coletividade. Põe foco na presença e suscita ideias de criação ativa de memória. Sinto que houve um desenvolvimento muito interessante nos últimos dez anos, que pode ter sido pessoal ou mais geral, na arte.

OE

Acho que isso tem a ver com o fato de as pessoas estarem aceitando cada vez mais que as questões éticas não podem ser vistas apenas dentro de um contexto reflexivo; elas têm um impacto muito maior quando se conectam ao fazer, à "performatividade" das coisas. A definição de algo ético, no sentido colocado por Francisco Varela, tem a ver com ação, e não com reflexão. Como artista, penso que, historicamente, sempre se comprovou que o componente ético se integra mais facilmente à sociedade quando é representado, fisicamente representado. Nesse sentido, *Life is space* é uma tentativa de investigar, ensaiar ou simplesmente olhar mais detidamente para as possíveis consequências do pensamento; para o pensamento como ação. Então, não foi um dia para pensar, mas, de certa maneira, para representar reflexões. E acredito que, cada vez mais, todos entenderemos que só pensar não vai nos ajudar. O ateliê do artista sempre foi um lugar onde a relação entre pensar e fazer é desafiada.
A palavra "ética", na verdade, não dá conta da totalidade do que quero dizer; talvez seja preciso ampliar a ideia de ética e falar de sentido de responsabilidade. Responsabilidade, de certa forma, tem a ver com resposta; tem a ver com reação. "Sinto que o mundo tem um impacto sobre mim e ajo em resposta a isso; reajo, respondo ao mundo." E é por isso que *Life is space* também é um ensaiar de questionamentos sobre as consequências de estarmos presentes em um mesmo espaço, juntos; sobre como uma ação pode realmente se traduzir em uma responsabilidade coletiva. Podemos mudar o mundo de forma responsável? Não estou tentando nenhum posicionamento estratégico com um evento como *Life is space*. Estou, sim, tentando reforçar a confiança no ateliê do artista como um espaço relevante para pensar, fazer, reconsiderar.

Seu caminho sentido (Your felt path), 2011, vista da instalação (installation view), São Paulo

JV

Juntando o que você acabou de dizer com o que falou antes, quando comentava a posição privilegiada em que se encontra, de poder de fato conversar com políticos ou falar no Fórum Econômico em Davos, você diria que existe um lado de sua prática que pode ser considerado ativismo? Você é um ativista?

OE

É uma boa pergunta. Normalmente, eu diria: "Não, não me vejo como um ativista". Mas, por ter me exposto e me tornado uma figura pública, até certo ponto, reconheço que isso traz uma responsabilidade que posso escolher não aceitar ou, quem sabe, usar. Talvez eu não tenha usado essa responsabilidade de uma forma muito precisa, porque isso consome muito tempo e nem sempre é tão inspirador. Escolhi usar uma parte dessa responsabilidade para defender a arte mais nova. Criei uma escola de arte que, acredito, beneficia mais os artistas jovens do que uma escola de arte convencional. Usei-a para tentar fazer com que minha voz fosse ouvida. Mas, para ser sincero, sinto que ainda estou ensaiando uma forma de falar nesses contextos para soar convincente e ser ouvido.

JV

Penso que tanto em seu trabalho quanto na maneira como fala sobre ele, você está sempre tratando de responsabilidade e tomada de decisões. Tome, por exemplo, *Your felt path* (Seu caminho sentido), uma das obras que você está preparando para o SESC Pompeia. Nela, a responsabilidade é uma experiência muito física. Sua arte pede ao espectador que assuma a responsabilidade por suas ações individuais. E isso, claro, não está muito longe de chamar à responsabilidade também em uma dimensão maior, política ou ética.

OE

A verdade é que eu realmente acho que a arte incorpora o pensamento crítico, que então pode ser aplicado em qualquer lugar. Só que implementar isso dá um certo trabalho. A arte não é necessariamente uma solução, mas uma metodologia para integrar crítica e ação. Fazer arte envolve um sistema metodológico autocrítico que é tão saudável como exercício que se aplica facilmente a outros campos e questionamentos. Como ensinar gente jovem? Como organizar nossa sociedade do ponto de vista político? Como fazer um plano urbanístico? O que é arquitetura? O que é ciência? Quem tem a responsabilidade ética quando se faz uma avaliação científica? Não estou dizendo, claro, que a arte seja superior a outros campos; mas, no processo de definir e moldar a sociedade, a arte é coprodutora e pilar cultural.

Innen Stadt Außen (O interior da cidade fora | Inner city out), 2010

JV

Começamos a conversar sobre a exposição para São Paulo logo depois da abertura de sua mostra *Innen Stadt Außen* (O interior da cidade fora), no Martin-Gropius-Bau, em Berlim. Nela, você falava explicitamente da ideia do espaço institucional e da cidade. Trabalhava com níveis diferentes de explicitação e de sutileza em intervenções por toda a cidade. Algumas partes da exposição aconteciam, de fato, na cidade; você trouxe a cidade para a exposição. Então, quando começamos a falar sobre São Paulo, nossa primeira conversa foi bastante inspirada por essas interferências. Falamos da ideia de talvez ligar os três locais de exposição, compondo um caminho entre as instituições. Falamos de inserir obras por toda a cidade – em uma casa, em um prédio abandonado, na rua, na passagem, em uma loja – para que elas fossem experimentadas nesse trajeto. E logo percebemos que seria inviável. As distâncias em São Paulo são diferentes das distâncias em Berlim ou Nova York. Você já tinha estado em São Paulo em 1998, quando foi convidado por Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa para participar da Bienal de São Paulo; naquela época, em função de situações de trabalho diferentes, teve a oportunidade de passar mais tempo na cidade do que foi possível desta vez. Seria interessante falar a respeito das suas impressões sobre São Paulo.

OE

O que acho emocionante nas cidades é o fato de elas refletirem o estado mental do sistema social, político e cultural de um lugar. Até certo ponto, as cidades são indicadores do estado imediato dos países onde estão. Elas refletem a história de um lugar e como essa história é escrita pela sociedade. Dá para perceber como uma cidade adquire uma personalidade, se sabe ser generosa, ou se é menos criativa e generosa, e assim por diante. E isso, é claro, muda conforme o tipo de governo e de sistema político. Mas tudo fica impresso na pele da cidade, da maneira mais intrínseca. É importante desenvolvermos formas sofisticadas de lidar com a generosidade que uma cidade compartilha conosco. Em vários lugares do mundo, o potencial dos espaços públicos está novamente sendo considerado um veículo importante para criar confiança nos sistemas sociais – o fato de realmente termos um espaço que compartilhamos, que não é totalmente controlado pela mídia, por exemplo, que não é totalmente controlado pelo mercado, e que também não é totalmente controlado pelo sistema político, mas que, em vez disso, é controlado por todos nós, juntos. Cada vez mais as pessoas compreendem isso; a importância do espaço público está sendo redescoberta. É nele que acontecem as cristalizações políticas. Não apenas nas revoluções atuais no norte da África, mas também nas manifestações e brigas de rua que aconteceram em Londres na semana passada. Espaços públicos servem de plataforma tanto para a expressão da confiança

Páginas de (pages from) *Olafur Eliasson: Users* (Usuários), livro de artista publicado durante a (artist's book published on the occasion of the) 24ª Bienal de São Paulo, 1998

quanto de desconfiança. É muito importante não nos limitarmos a tratar das qualidades formais de um espaço ou da assinatura de um arquiteto específico, mas enxergar o espaço como uma sobreposição de usos diversos.

No mundo inteiro se discutem questões urbanas contemporâneas; hipóteses e avaliações diversas são trazidas à tona, todas tentando descobrir que tipo de espaço público vai de fato sustentar uma estrutura sofisticada que permita a quem vive na cidade ficar junto.

A palavra-chave aqui é "compartilhamento" – ou melhor, "comunidade" ou "coletividade"; ou, talvez, uma palavra ainda mais importante seja "conectividade". Você se sente conectado? Sente que tem alguma empatia ou relação com as pessoas que não conhece necessariamente, mas com quem compartilha um espaço? O espaço público favorece o princípio de que pode haver uma empatia entre as pessoas ou, ao contrário, trabalha contra ele? Isto tem menos a ver com arquitetura e mais com a forma como os ambientes são geridos. Chega ao nível de questões como o gerenciamento dos pedestres, do trânsito, das áreas de lazer, dos parques e paisagens, da integração, e assim por diante.

Nesse sentido, acho muito animador olhar para São Paulo, porque é claro que a cidade está em transição, assim como o país todo. Como você disse, estive lá no final da década de 1990 por um período mais longo, e voltei um número de vezes suficiente para criar uma relação com as mudanças de São Paulo e compará-la às cidades do mundo nas quais ou com os quais trabalhei nos últimos dez ou vinte anos. Isso me dá uma certa confiança de que o espaço público terá um futuro diferente dos espaços dogmáticos que vimos no passado. Normalmente, a tendência é pensarmos no espaço público como algo que é produzido por uma combinação de elementos; então as pessoas vêm e consomem aquilo, absorvem. O que defendo é que as pessoas estão coproduzindo esses espaços. Karim Aïnouz fala desse fenômeno de uma forma muito interessante. Ele fala de uma "trajetória de lazer". Há muito lazer e espaço compartilhado, também em São Paulo, mas todo mundo obviamente está indo para algum lugar. Tenho certeza de que o espaço público vai realmente se tornar mais vibrante no futuro, sobretudo se os sistemas governamentais, os sistemas políticos e os interesses econômicos optarem por uma abordagem não autoritária em relação à gestão e à organização do espaço.

JV

Você acha que termos abandonado a nossa ideia original de criar uma exposição ao longo de uma rota contínua por São Paulo foi uma reação a uma determinada situação urbana, na dimensão que você acaba de apresentar?

OE

Foi uma combinação de dois fatores. Em primeiro lugar, os dois SESCs ficam em bairros de características locais; não são museus, mas instituições voltadas à integração pública, centros comunitários. A distância entre interior e exterior não é tão marcada; em um dia animado, eles se confundem totalmente. No Martin-Gropius-Bau, que abrigou a exposição que você mencionou, o edifício não se abre para o exterior da mesma maneira; lá, minha ambição era confundir interior e exterior, para que algumas das qualidades do espaço interno do museu pudessem se derramar pela rua, uma coisa muito necessária no contexto da crescente comercialização de Berlim. Por causa da escala da cidade de São Paulo, da topografia e das distâncias entre as instituições, é extremamente difícil abarcar fisicamente o espaço público entre as exposições. Só depois de voltar a São Paulo me dei conta de que o trajeto entre os três locais é, ele mesmo, uma empreitada em potencial. Na essência, poderíamos ter considerado criar uma escultura-ônibus. Fazer do movimento em si a escultura. Se tivéssemos recursos para isso, poderia ter sido uma opção. Um zepelim talvez fosse uma ideia interessante para dar conta disso – parece que um zepelim transporta mil pessoas por viagem!

JV

Seria interessante concluir nossa conversa falando da mais proeminente entre as três situações arquitetônicas às quais você reage, aqui: o SESC Pompeia de Lina Bo Bardi. Acabo de reler mais uma vez a descrição de como foi a primeira experiência da arquiteta na fábrica fechada, em 1976, e que serviu de ponto de partida para o projeto dela. Lina conta que, ao visitar a fábrica pela primeira vez, em um dia de semana, ficou muito impressionada com a arquitetura dos espaços, então abandonados, e com seu potencial. Ela então voltou em um sábado e descreveu como a população do bairro de fato ocupava a fábrica nos fins de semana; as pessoas faziam churrasco, usavam o espaço inteiro. E isso muito antes de ele ser transformado em instituição; era apenas uma fábrica fechada. Seu impulso inicial, então, foi basicamente não fazer nada; só usar pequenas intervenções para tentar otimizar os espaços. Organizar o espaço e aprimorar a estrutura – adicionando uma lareira para os dias de frio, por exemplo; ou criando mesas às quais as pessoas de fato pudessem se sentar, criando o Solário-Índio, também conhecido como a "praia" local, e assim por diante, e até uma cachoeira. Como você posiciona seu trabalho nessas circunstâncias, que não são tão fáceis quanto os espaços convencionais dos museus?

Waterfall (Cachoeira), 1998, vista da instalação (installation view), São Paulo, 2011

Eu me interessei pela diversidade das atividades, que de algum modo cria um grau mais alto de imprevisibilidade no comportamento dos visitantes. Não posso prever totalmente o que as pessoas vão pensar ou o que farão no espaço expositivo. Muita gente pode nem saber que está entrando em uma exposição de arte. Acho isso muito produtivo. As pessoas podem ser alertadas para o fato de que a percepção da realidade faz parte da realidade, e não que é algo que está fora da realidade e se reflete sobre ela. Então há um potencial específico em expor arte em uma instituição, digamos, no limite do que se considera uma instituição de arte.

Poderíamos falar, também, de uma coisa simples: a capacidade de nos mover em ritmos diversos. Para quem está parado na rua principal do SESC Pompeia, fica muito claro que há, ali, uma situação muito rara: as pessoas se movem em velocidades muito diferentes. Tem gente correndo, uns por prazer, outros porque estão com pressa; gente andando muito devagar porque finalmente conseguiu algumas horas de descanso; gente trabalhando, indo para a aula de cerâmica, indo comer. A sobreposição de atividades que acontece ali é muito particular. É como se aquilo fosse uma minissociedade, um espaço urbano com uma qualidade que os museus perderam, já que a tendência dos museus tradicionais é criar uma espécie de temporalidade uniforme, com pessoas que se movem no mesmo ritmo, consomem no mesmo ritmo, fazem tudo no mesmo ritmo. A diversidade de ritmos é um elemento saudável e fundamental, quando estamos olhando para a arte. Precisamos entender que os espaços mais criativos são aqueles que criam oportunidade para que atividades lentas ou velozes ao extremo possam acontecer no mesmo espaço, e se confundirem.

Há ainda um detalhe pequeno que me desperta muita curiosidade: algumas pessoas vão ao SESC Pompeia e simplesmente se sentam por lá para tirar uma soneca; outras parecem ficar passeando sem ter nada em particular para fazer. Na cultura da hipereficiência de hoje, na Europa e provavelmente em São Paulo também, quase nunca se vê alguém que não tem nenhum problema em deixar óbvio que não está ocupado. Hoje em dia, não estar ocupado é considerado equivalente a não ser importante; então, quem não está ocupado se esconde, ou finge que está fazendo alguma coisa. Acho muito interessante que seja possível haver alguém que se sinta completamente seguro, mesmo não tendo nada especialmente importante para fazer naquele momento. Para mim, o fato de os SESCs convidarem para esse tipo de atividade é uma indicação da qualidade real desses espaços.

An interview with Olafur Eliasson

Jochen Volz

T

JOCHEN VOLZ

HE TITLE OF THE publication in which this conversation will appear, and of the large exhibition it accompanies, is *Seu corpo da obra* (Your body of work). It would be great if we could start by speaking about this title: the relation between the work, the experience, the space, the mind, and the body, but also about the kind of accumulation of experiences that shape the body. These questions have been of recurring interest to you.

OLAFUR ELIASSON

I think reflection on the body allows a certain type of thinking to be activated. Acknowledging the *felt* feeling of the body—or you could say its consciously critical engagement—opens up potentials that have been, to some extent, disregarded or not really fully understood, especially as they are far from being integrated into what is considered "the market."

You can talk about something as simple as a lamp. The tendency is to first look at the lamp as an object, or even as a two-dimensional representation, such as a picture of a lamp. Maybe you refer to it in a very abstract way—for example, by referring to the price of the lamp. The next step is to understand the lamp as a volume, as an element of something physically apparent. Then you will see how the lamp infiltrates the space when it is lit; the function of the lamp emerges, and the space and the lamp coproduce each other because the object has a way of illuminating the space, but the space also has a way of being illuminated by the lamp. In that sense, they coexist. And the next thing is that you might enjoy the lamp while walking around it, and suddenly you raise your perceptual awareness. This is what I think is a new idea, that by walking around it you can activate it. You see it from different perspectives. These are thoughts that are normally used in perceiving a landscape, when one walks through it, or in perceiving urban space—both of which have what I call socializing potential, when, that is, we approach them from the perspective of movement and activity rather than as stable and hierarchically organized architectures. From different fields of spatial thinking you can take ways in which the body works and apply them to an object and the way it works.

But a lamp can also be a conventional art object. I say "lamp" because I've done a lot of sculptures that also function as lamps, and there is a series of lamps in the exhibition in São Paulo [*Hemisfério compartilhado* (Shared hemisphere) (1–6)]. The key to activating their potential is not cognitive or ocular. It's very much the combination of physically moving around them and looking at them at the same time, looking at the way they instrumentalize, or activate, the space. This is where the body becomes interesting.

I'm talking about carrying thinking into doing. How is a theory actually implemented in the space? We talk about art in hypothetical ways, but how do

we, by making art, translate hypothetical thoughts into modes of doing? This is where the body plays a key role. Not just the body as a physical machine moving from *A* to *B*, but the body as a vehicle for how the body and mind collaborate in activating an object in space.

JV

Also, I think that the openness of the title reflects an interesting aspect, the idea of labor, in a sense linked not only to productivity, but also to a notion of work that is related to the Other, that is implicitly based on collectivity, which has always been very present in your work. Often there is this dimension, which could be called a shared experience, a shared moment, or a collective memory that is being produced, or potentially being produced.

OE

I'm interested in the idea that a work of art works at being a work of art. To be a work of art is hard work for the work itself—it's not easy to be a work of art. An artwork has to be very convincing in how it involves itself in the time in which it exists. This is hard work. The other work-related aspect is that it's also not always very easy to look at art, or engage with art. It's also hard work, and to go to a museum requires a willingness to coproduce the experience. And this raises questions about perception: whether the artwork is something that we receive in a more consumerist way, or if it's something that we produce, phenomenologically speaking, as we constitute the objects that we look at by looking at them. One should not overlook that the objects have interests themselves, or that the artist has intentionally built those interests into the objects, but clearly the way we look at them has great potential for producing meaning. It ultimately coproduces what it is that we see. We are also working to create a dialogue. And this work might be different from what you normally expect of a work because it requires that you also acknowledge that things sometimes work more slowly than you are used to, and maybe you work on something and the result only comes to you after six months. Or maybe there is no plausible result, and in that way you have to both acknowledge the fact that you have to work, and you also have to acknowledge that the conventional idea of quantifiable success is not necessarily to be understood in this way.

In today's society, where art is marginalized, this represents a growing challenge. Art and people who use art need to work together. *Seu corpo da obra* is about the body, both the body of the art and the body of the user, because working is often even just walking through a museum space, or through a work of art, so "your body of work" can also be the way you work when

you take in your surroundings or the way you produce them by walking through them.

JV

I would like to return once again to the idea of collectivity. If we understand that the relation between the spectator and the artwork is one of bilateral expectations and dependency, couldn't we then also affirm that this dependency is, in fact, meaningful only when valid for several people? That it implies an idea of collectivity? Let's say that in silence you exploit a certain bodily reaction, for example, but it only becomes really describable as a function if it is applicable for two people, at least.

OE

It's very interesting because we—I'm talking from the point of view of an artist here—very quickly cross the border to where we start making decisions on behalf of others. A great balance is needed. We clearly build intentions into the artwork, as we would like it to coproduce values in our society. We want to share values, we want to be a part of the way society develops in intrinsic ways, but it is also important to embrace collectivity, which does not necessarily always end up in consensus. The consensus-driven collectivity is often a moralizing collectivity. Of course, Jürgen Habermas has worked a lot with this idea of disagreeing, and then, in the end, we all agree, consensus reigns; this is the happy democracy, right? On the other hand, there are Bruno Latour's ideas about how friction is at the core of democracy. This is a more productive approach, I think. When I look at the world today, it increasingly seems the greater challenge is not to create systems for agreeing, but instead to create space for disagreeing, where consensus is not required. It is difficult, but necessary, to cultivate a position that says: "We have to acknowledge that we cannot all agree on everything, and yet we still form a collective. We are still together, even though we are not the same."

JV

It is interesting. Not without reason, Hélio Oiticica, in his 1966 text "Position and Program," points precisely to nonparticipation as an option—to understand the spectator's decision about the degree of his or her engagement as being part of the making or unfolding of art. This is beautiful and rich, because it implies that art is happening between equally important parties: the poet and the reader, the artist and the nonparticipant, the work and the misunderstanding.

OE

If you look at what artworks and the communication of art can offer, art somehow has proven to be very generous with regard to ways of being together yet different. This is why art increasingly seems to have something to offer society, because society tends to be exactly the opposite. So it comes down to the question of generosity, tolerance, and attitude in the communication of art. I think the possibility for a person who goes to an exhibition, for instance, to use the experience of art in a nonprescribed, totally personal way later on, outside the museum, is a great asset. As long as we don't quantify it, standardize it, of course, or rationalize the approaches or tools or emotions that our encounter with the artworks evoke when we implement them in other areas of our lives after leaving the museum. It's up to people—to individuals—to find out for themselves what to do with the experience. That is diversity. There you have a strong collective contract.

This has a lot to do with the confidence that modernity had in art. There was no question that art was a meaningful component when it came to defining reality or defining life in reality. Sadly, people no longer recognize that art is an important part of society. This might be a surprise, since art has never had as much exposure as it does now, but art has become a kind of added extra. It has not become an integrated part of society. Or let's put it differently: it's sad that you have to become a brutal entrepreneur like myself in order to become part of society. I'm very much aware of this and critical of it. I have created a position in which I am involved in power structures. I talk to politicians, decision-makers, and it is a very odd phenomenon where they talk to me because they think I am someone who is outside, while I think I am on the inside. Art and artists are simply not considered part of society, especially in today's pseudo-social democratic idea of society. The political system doesn't consider cultural production to be one of the pillars of society.

JV

We all know that it's a big mistake, actually. Several recent studies have shown that the economic impact of nonprofit arts and culture organizations and their audiences generate considerable income for nations' economies all over the world. The revenues from the arts and culture industry don't compare, of course, to the amounts actually invested in culture.

OE

Imagine how many people hated Hans Christian Andersen when he wrote what he wrote in the 18th century. And, of course, nobody remembers any politicians or businessmen from the time. Personally, I don't even like Hans

Christian Andersen much, but there is no doubt that he has produced more money for Denmark than any politician.

JV

You and I have known each other since 1997. We met shortly after the opening of *Your curious garden* at Kunsthalle Basel, which, I guess, in retrospect has to be considered one of the most important shows in your career. It was there that you first presented some of the key elements in your work, which continue to have strong relevance today. But from then to now, not only has the scale of your production and of your studio changed tremendously, but your theoretical interests have also multiplied into countless directions. I think it would be very interesting to speak about how you develop your work on a practical level and how you, at the same time, exponentially intensified research and theoretical reflection within your studio. This year, for example, you organized for the fourth time the *Life is space* experiment and also some weeks ago you hosted a seminar on compassion. Personally, I had the privilege to participate in *Life is space* in your studio. It was a very inspiring day. Thank you for that. When I speak to friends about it, I describe the *Life is space* day as a wonderful mixture of group therapy, an art school, and an informal TED conference, taking us from Buddhist meditation to emotional contagion and from Siegfried Zielinski's concept of the "anarchive" to a black hole that might extinguish all life in a not-so-distant future. Can you talk about the relation between your interest in several scientific and spiritual disciplines and your artistic practice?

OE

The *Life is space* experiment was a rare opportunity for me to get a lot of raw stuff and raw material, undigested but very inspirational stuff, and inspirational in a very playful and direct and nondidactic manner. The actual day itself might not have seemed, at the time, to be the most creative one for me, but in retrospect it was. I still need to train my ability to enjoy the moment of an incredibly intense day like that. But preparing the day was incredibly interesting, because it's about expectations all the time—it's about curating expectations. And thinking back, you also digest and think about the funny, unpredictable interrelationships between the different talks and presentations and experiments. The follow-up is very demanding and requires a lot of discipline, the process of digesting the raw material into usable thoughts—because a lot of the raw materials are feelings.

One thing that strikes me when talking to other artists or other academics or curators is that I have always worked with the idea that language can assist with

the development of the works. Language, spoken or written or in the form of a lecture or however else, has always been important to me, and yet I have never been, technically speaking, a person who bases his work on language alone. I guess the key here is that I have really, really great confidence in art, in the most profound and fundamental way. I've never really questioned that. Like everybody else, I am uninspired at times, or I run out of ideas, or I feel blocked, and one of the things that have always helped me to connect a former creative period to a coming creative period is to verbalize what I have done and what its consequences were. In that sense, I have often used talking and writing and reading and discussing to create a language around my work, but the language has never found a methodological format of its own; it has always relied on the works as its carrier. I have never considered what I say to be of particular importance in comparison to the importance of the work.

JV

Then isn't teaching an interesting venture into actually articulating theoretical or scientific research, in a sense that it is not necessarily linked to your artistic production? Teaching in the sense of acting as the provoker, as someone who expands vocabulary or offers a new vocabulary to others?

OE

The teaching I have been more or less successful at is one that is anchored in the current state of where I am and what I am working on at that particular moment, which has at times created a bit of discontinuity. It might be a slightly cacophonic method of teaching with regard to coherence and the program. On the other hand, I acknowledge that there are things I am less qualified at or capable of doing, so I have given these aspects over to others, as I have also done in my studio. At my school, the Institut für Raumexperimente (Institute for Spatial Experiments), there are two codirectors who basically channel the flow of disorganized information into the teaching environment of the school.

JV

Going back once again to the relation between your work and the language around it, one might want to remember the publication you realized with Peter Weibel in 2001, *Surroundings surrounded*. Isn't it interesting that you then, in a relatively early phase in your career, organized so many highly respected voices around your work—not that all of them, of course, addressed your work, but they were relevant to your work. In what sense could one call this a very strategic move?

OE

I think at the time, I was—well, I guess as I am now—not theoretically driven, meaning that I didn't read these texts and then make the work. With regard to strategy, I think my generation of artists, in the late 1990s, was very interested, to the point of obsession, in how things resonate. In the *Kontext Kunst* exhibition and its accompanying publication, both organized in 1993 by Peter Weibel, the context-specific art did not resonate; it simply created ideas for reflection, which is more static. Implicit to "resonance" is coproduction—this is a more phenomenological approach. From the late 1990s to the 2000s, there was this idea that one cannot separate anything from anything else, that everything somehow coproduces everything else. And still there was a heavy focus on the role of the subject, which is maybe the least interesting thing about the time, a sort of obsessive idea of phenomenology from the point of view of the subject, not the collective.

At the time, I discussed with Peter Weibel this idea that inspirational sources are multiple in their way of creating coherence. In the book there are texts that I actually don't necessarily think I fully understand, but they resonate very well with what I was working on. This resonance might be content-driven, but it could also be form-driven. The content of some of these texts is less important to me than the form in which they were written. So it was not so much a strategy as an attempt to contextualize my work theoretically. There is actually a lot of not-so-productive art theory in the book, which doesn't necessarily put me in a good place strategically, but then again, there was a lot of interest in strategy in those years. I was part of a group of artists who were all very sensitive about how they were positioned and would position themselves. Nobody would do anything unless it made sense strategically. It was very reactive, or defensive. In this setting, then, to ask all these people to combine art with natural and social science, and with some spatial thinkers, some of whom are quite obscure, or anthroposophic at least, was an attempt also to broaden the field within which one could position oneself, to break down the boundaries in a way. I don't know whether that on my part was an act of precision, offense, or maybe just desperation? I simply felt that I needed to include some kind of crazy mathematicians.

JV

In either way, the concept of a *Life is space* experiment is something much broader. I see an evolution here. It is no longer about positioning your work or about evoking resonance. It is maybe not even about you. Instead, other aspects have gained importance: the studio, the convergence of disciplines, ethics. Doing an event for 180 guests that is not results-driven promotes collectivity, a focus on presence, and it plays out ideas of active memory creation.

I feel that there has been a very interesting development, which could be very personal or something more general in art, over the last ten years.

OE

I think it has to do with people increasingly accepting that ethical questions should not be seen only within the context of thinking about things, but that they have a much stronger impact when connected to doing, to the performativity of things. The definition of something ethical, in the sense Francisco Varela means it, has to do with action, and not with thinking about it. As an artist, I think it has historically always proven to be true that the ethical component is much more integrated into society when it is performed, physically performed. In that sense, *Life is space* is an attempt to investigate, or rehearse, or simply have a closer look at the consequences thinking might have. Thinking as doing. So it was not a thought-through day, but it was thoughts acted out, in a way. And I guess we are increasingly, all of us, understanding that thinking alone is not going to help us. The studio of an artist has always been a space in which the relationship between thinking and doing has been challenged.

The word "ethics" doesn't really fully account for what I mean, so we should maybe broaden ethics to feelings of responsibility. Responsibility, in a sense, is about a response; it's about the reaction, "I feel the world having an impact on me and I act back, I react, I respond to the world." And that's why *Life is space* is also a rehearsal of questions about the consequences of being present in a space together, about how action actually does translate into collective responsibility. Can we change the world in a responsible way? I am not strategically positioning anything with an event like *Life is space*, but I am trying to build more confidence in the relevance of the artist's studio as a space for thinking, doing, reconsidering.

JV

Combining what you just said with what you said before when speaking about the privileged position that you are now in, which allows you to actually speak to a politician or at the World Economic Forum in Davos, would you say that there is a side to your doing that can be considered activist? Are you an activist?

OE

It's a good question. Normally I would say, "No, I do not see myself as an activist." But having become exposed, and to some extent a public figure, I recognize that this comes with responsibility that I can choose not to accept

or, then again, to use. Maybe I haven't been very precise in the way that I've made use of it because I think it's very time-consuming and often not so inspiring. I have chosen to use a little bit of my responsibility to advocate newer art. I have used it to create an art school that I think is more beneficial to younger artists than a conventional art school. I have used it to try to make my voice heard. I do feel, though, to be honest, that I'm in a position where I'm still rehearsing the way I should speak in such contexts in order to come across convincingly.

JV

But I think in your work, and also in the way you talk about your work, you often address responsibility and decision-making. Take one of the works you are preparing for the SESC Pompeia, for example, *Your felt path*—it is a work in which one experiences responsibility very physically. You, through your art, call for taking responsibility for our individual actions. And that is, of course, not so far away from actually calling for responsibility in a general, political, or ethical dimension also.

OE

The truth is that I actually do think that art embodies critical thinking that can be applied anywhere. It is just a bit of work to somehow implement this. Art is not necessarily a solution, but it's a methodology of integrating criticality into doing. There is a self-critical methodological system involved in making art that is such a healthy exercise that one can easily apply it to other fields and sets of questions. How do we educate young people? How do we organize our society politically? How do we make an urban plan? What is architecture? What is science? Who has the ethical responsibility when it comes to organizing a scientific evaluation of something? Of course, I'm not saying that art is superior to other fields, but art is a coproducer and a cultural pillar in defining and shaping society.

JV

When we started to talk about the exhibition for São Paulo, it was right after the opening of the *Innen Stadt Außen* (Inner city out) exhibition at Martin-Gropius-Bau in Berlin. There you explicitly expounded on the idea of the institutional space and the outside city. And there you worked on different levels of explicitness and subtlety with interventions throughout the city. Parts of the exhibition, in fact, took place in the city, and you brought the city into the exhibition. So when we started talking about São Paulo, our first discussion was very much inspired by that interference. We spoke about the idea of

maybe linking the three venues by composing a path between the institutions. We spoke about inserting works throughout the city of São Paulo, to be experienced along the way, in a house, in an abandoned building, on the street, in the passageway, in a shop. And we soon realized that this was unmanageable. Distances are different in São Paulo, different than they are in Berlin, different than they are in New York. You had already come to São Paulo in 1998 when you were invited by Paulo Herkenhoff and Adriano Pedrosa to participate in the Bienal de São Paulo, and at that time, because of different working situations, you had the chance to spend more time in the city then than you have been able to now. It would be interesting to speak about your impressions of the city, of São Paulo.

OE

What I think is exciting about cities is that they reflect the mental state of the social and political and cultural system of a place. Cities are, to some extent, indicators of the momentary states of the countries where they are located. They reflect the history of a place and how history is written by society. One perceives how a city gets a personality and has an ability to be generous or to be less resourceful and not so generous, and so on. And this, of course, changes with different types of governments and political systems, and so forth. But it is all recorded in the skin of a city in the most intrinsic way. It's important that we develop sophisticated ways of dealing with this generosity that a city shares with us. In many places in the world the potential of public space is again being considered an important vehicle for creating confidence in social systems—the fact that we actually have a space that we share, which is not fully controlled by the media, for instance, not fully controlled by the private market, and not, also, fully controlled by the political system, but instead is something that we all control together. I think this is something that people increasingly understand; the importance of public space is being rediscovered. It is there that political crystallizations take place. Not just in the North African revolutions these days, but also in London last week, with a bit of rioting. Public spaces are a platform both for confidence and for expression of no confidence. It's very important not just to address the formal qualities of a space or a particular signature of an architect, but to view space as a conglomeration of different uses.

There are contemporary urban discussions going on around the world, where different qualities and evaluations are being brought to the table, all trying to come up with what type of public space will actually sustain a sophisticated frame in which the people living in the city can be together.

The keyword here is "sharedness"—or, better, "community" or "collectiv-

ity," or maybe an even more important word is "connectivity." Do you feel connected? Do you feel a degree of empathy or some relationship with people you don't necessarily know but share space with? Does public space support that notion, or does it actually work against the notion that you care for each other? This is less about architecture and more about the management of environments. It even comes down to questions about pedestrian management, traffic management, management of areas for recreational activity, parks and landscape and integration, and so on.

In this sense, it is very exciting for me to look at São Paulo, because of course São Paulo is in a state of transition, as is the whole country. As you said, I was there in the late 1990s for a longer period of time and I have been back at least enough times to form a relationship with the developments in São Paulo and to compare them to all the other cities around the world I have worked in or with in the last ten or twenty years, and this gives me some confidence that public space will have a future that is different than the dogmatic ones we have seen in the past. Normally, one tends to think of public space as a combination of things that produce the space, and then people come in and they kind of consume it, take it in. But my argument is that people are coproducing it. Karim Aïnouz speaks about this quality in a very interesting way. He calls it "leisure trajectory." There is a lot of leisure and shared space, also in São Paulo, but everybody is clearly going somewhere. I am confident that public space will actually become more vibrant in the future, especially if governmental systems, political systems, and economic interests choose a nonauthoritarian approach to the management and organization of space.

JV

Do you think that our abandoning our original idea to create an exhibition along a continuous route throughout São Paulo was a reaction to a given urban situation in São Paulo in the dimension you just introduced?

OE

It was a combination of two things. First of all, the two SESCs are in local neighborhoods; they are publically integrated institutions, not museums but community centers. The distance between the inside and the outside is not so big, and on a good day it's actually totally blurred. At the Martin-Gropius-Bau, which hosted the show that you mentioned, the building doesn't open up to the outside in the same way, so the ambition was to blur the inside and the outside in order to allow some of the qualities from the inside of the museum to spill out onto the street, which is much needed in the context of Berlin's increasing commercialization. The scale of the city of São Paulo and the

topography and the distances between the institutions make it extremely difficult to physically embrace the public space *between* the exhibitions. It struck me only after visiting São Paulo again that the journey between the three venues is potentially an undertaking in itself. One could have considered essentially creating a sculpture as a bus. To make the sculpture the movement itself. Had we had the resources for such things, this might have become an option. Maybe a Zeppelin would be an interesting way to deal with this—a Zeppelin can apparently move a thousand people at a time!

JV

It would be nice to conclude our conversation by talking about the most prominent of the three architectural situations that you are reacting to: Lina Bo Bardi's SESC Pompeia. I just read again her description of how in 1976 she first experienced the shutdown factory, the starting point for her project. She writes that when she visited the factory for the first time, she was there on a weekday and much impressed by the architecture, abandoned on that day, and by its spatial potential. And then she came back on a Saturday and she describes how the population of the surrounding neighborhood actually occupied it, on weekends, and how they had barbecues, how they used the entire space, long before it was turned into an institution. It was simply a shutdown factory. Her impulse then was to basically not do anything, to just optimize the spaces in a sense, but through little interventions. Organizing space, improving the structure, by adding a fireplace for when it's cold, by creating tables that people can actually sit on, by creating the Solarium-Índio, the so-called "beach," and so forth, and even by creating a waterfall. How do you position your work under these circumstances, which are not so easy as conventional museum spaces?

OE

I was interested in the diversity of the activities, which somehow allowed for a higher degree of unpredictable behavior. I cannot fully predict what people will be thinking or what they will be doing inside the exhibition. A lot of people may not even know that they are entering an art exhibition. This, I think, is very productive. People may be alerted to the fact that perception of reality is part of reality, rather than something outside reality that reflects upon reality. So there is potential in showing art in what is normally considered a borderline institution for art.

We can also talk about the simple ability to move at various speeds. It's very clear when you stand at the SESC Pompeia, on the main alley, that you have a rare situation there, where people walk at very different speeds. Some are

running, some are running at leisure, some are running because they are in a hurry, some are walking very slowly because they finally have a few hours' break, some are actually working, some are going to a ceramic workshop, and some are going to eat. The multiplicity of activities is very special. It is like a minisociety, an urban space with a quality that museums have lost, as the tendency in traditional museums is to create a sort of monotemporality, with people moving at the same speed, consuming at the same speed, doing everything at the same speed. The diversity of speed is a very healthy and critical component when it comes to looking at art. You have to understand how the most resourceful spaces are the ones that allow for extremely slow and extremely fast activity, but in the same space, without confusing each other.

I am also quite curious about a small detail, which is the fact that at SESC Pompeia some people simply sit down and take a nap, and some people seem to stroll around with nothing in particular to do. In today's hyperefficient culture, in Europe and also probably in São Paulo, you almost never see people who clearly don't have a problem with showing that they aren't busy. Because today, not being busy is considered the same as not being important, and so if people are not busy, they hide, right? Or they pretend to be busy. This I find very interesting, that you can have a person who is totally self-confident about having nothing of particular importance to do at this very moment. That the SESCs invite this kind of activity is, for me, an indicator of the true quality of these spaces.

Sua fogueira cósmica

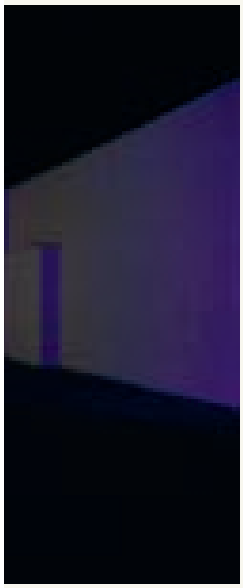
Your cosmic campfire

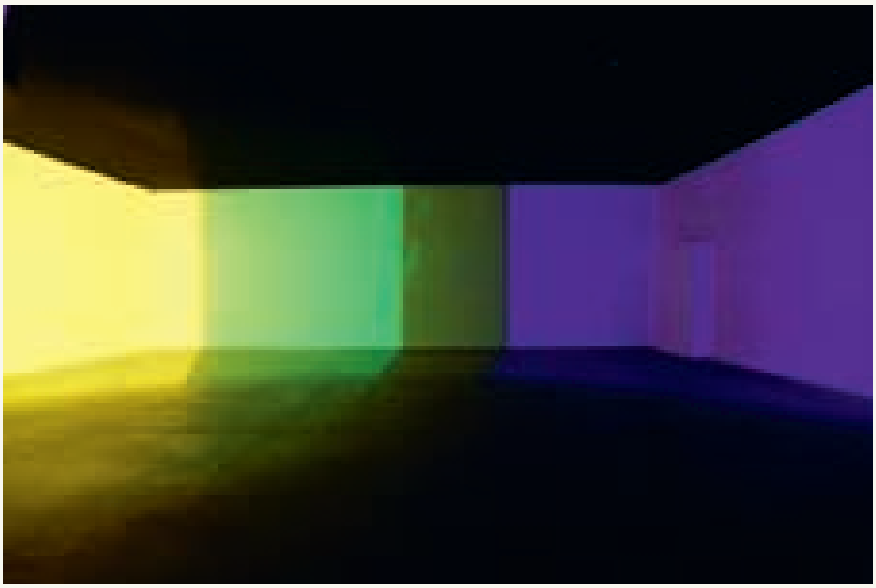
SESC Belenzinho

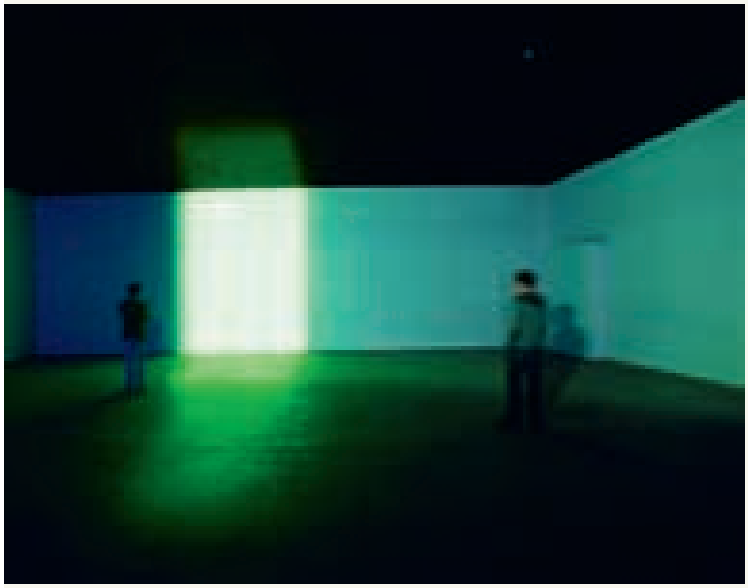
Sua fogueira cósmica
(Your cosmic campfire)
2011

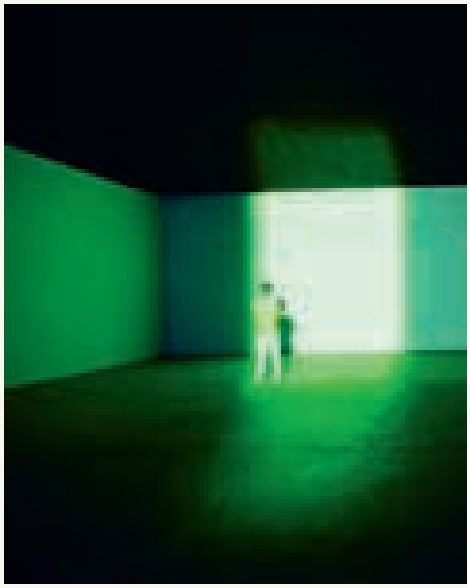
...

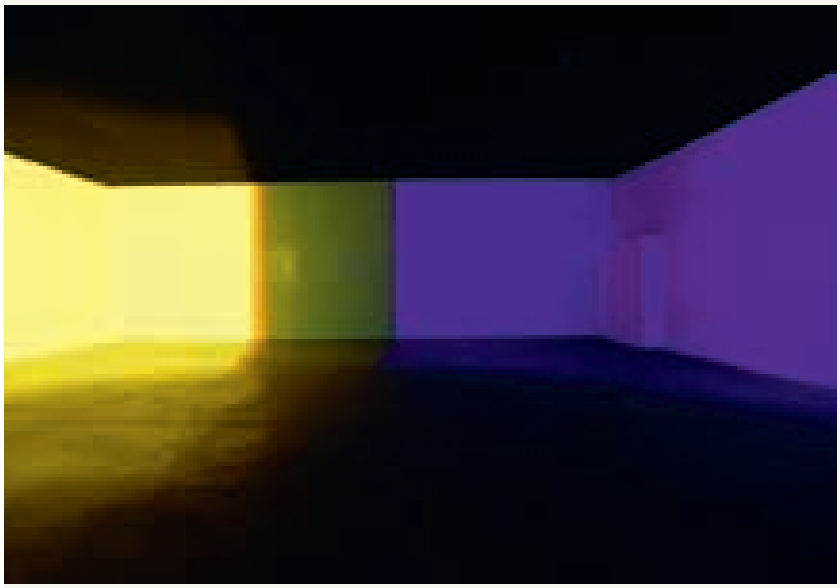
Alumínio, película colorida, vidro, motores, tripé
Aluminum, colored foil, glass, motors, tripod

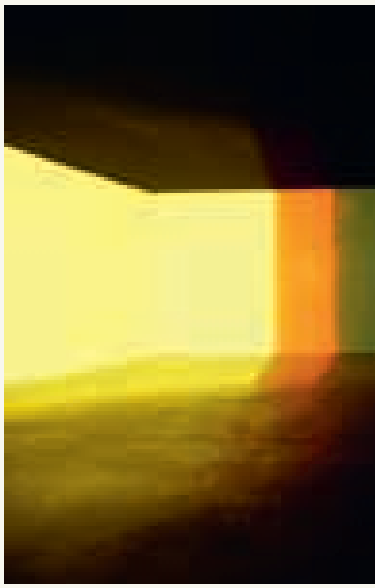


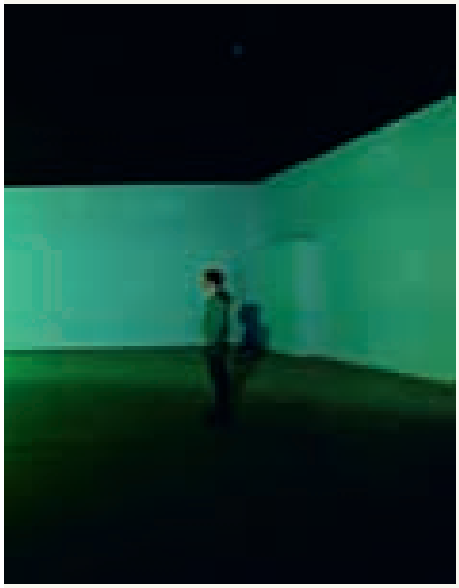


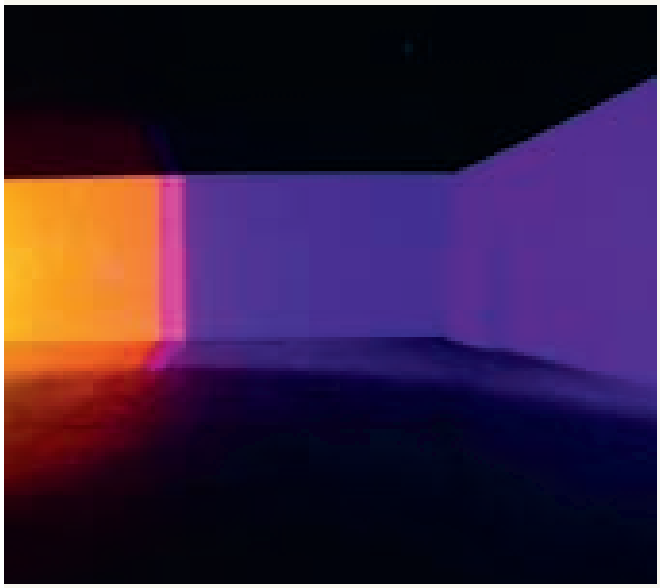


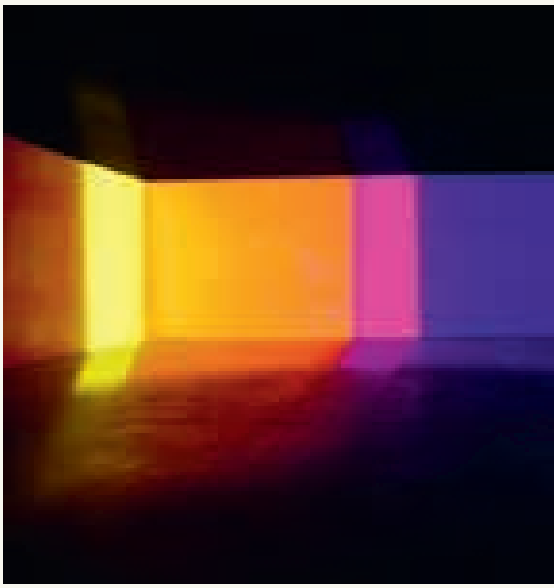


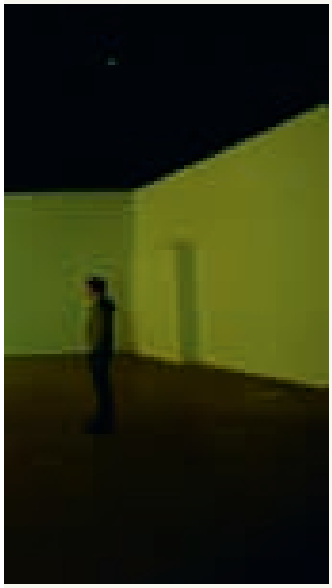


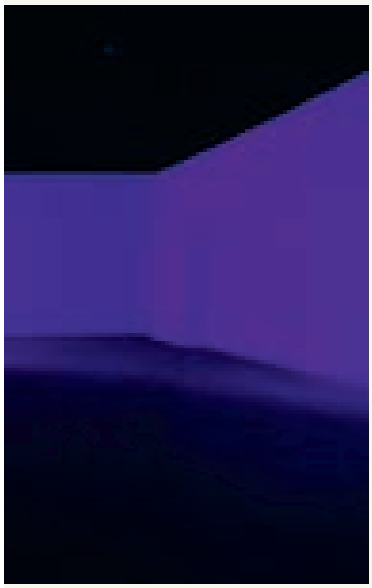


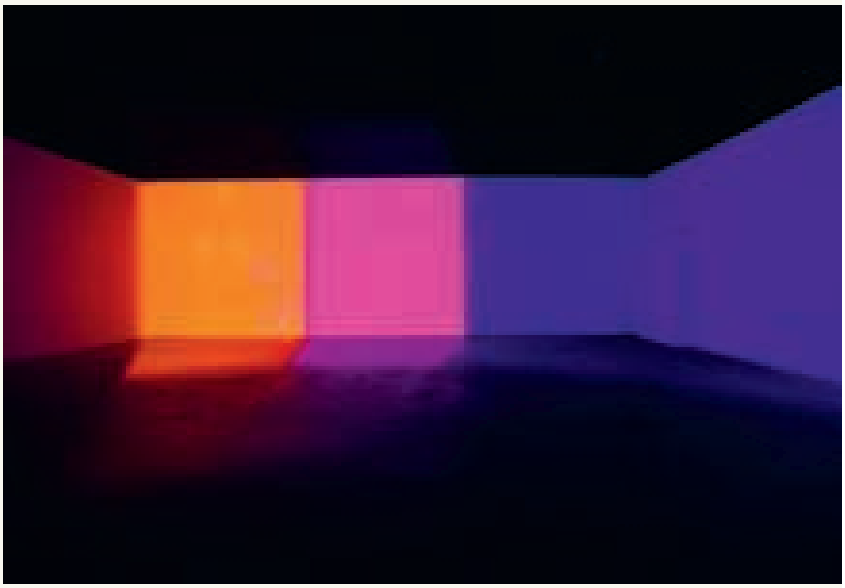


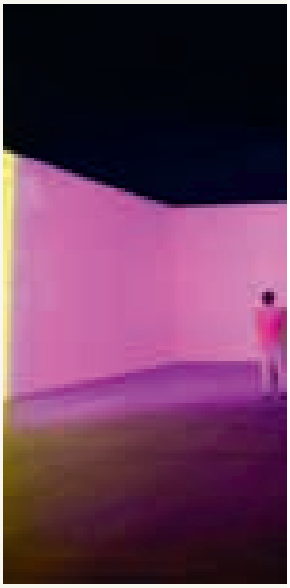


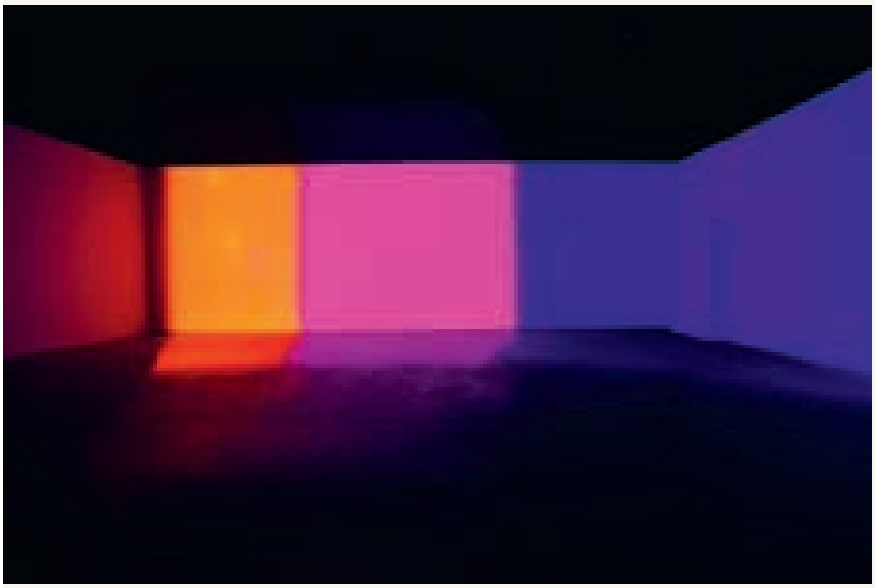


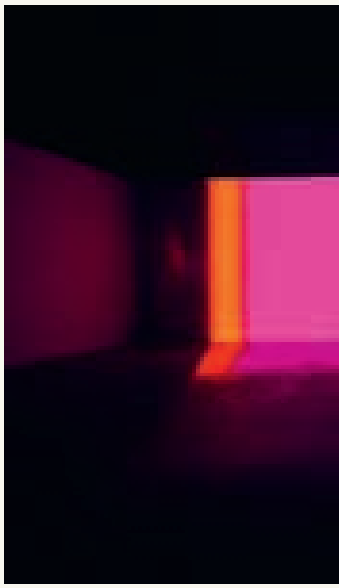


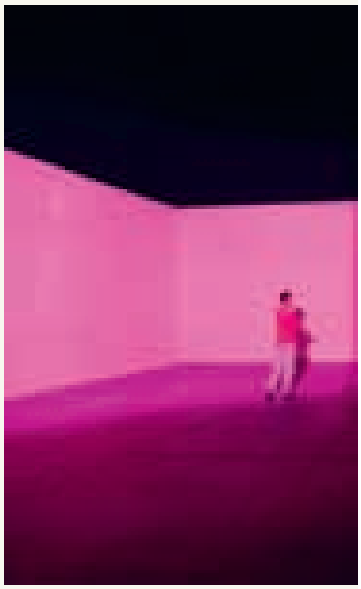


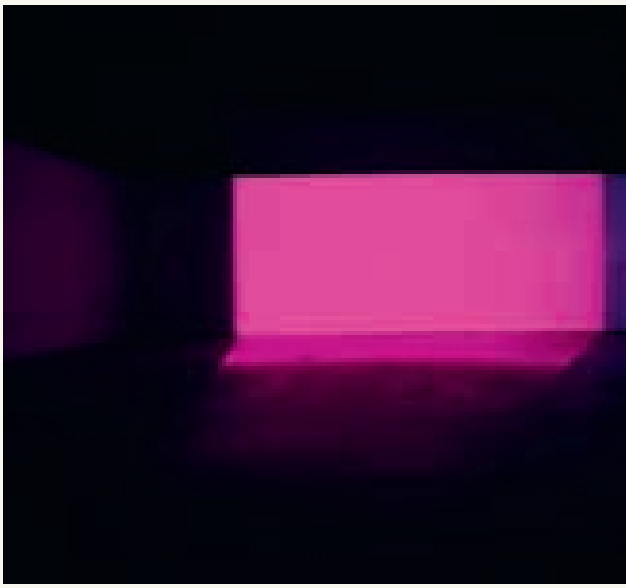


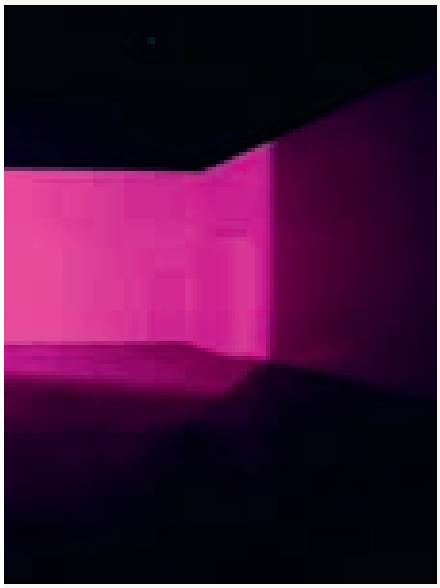


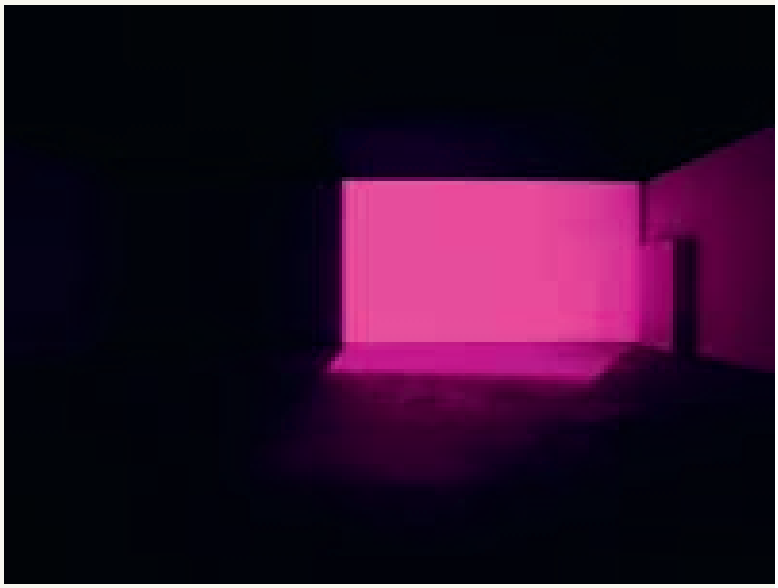


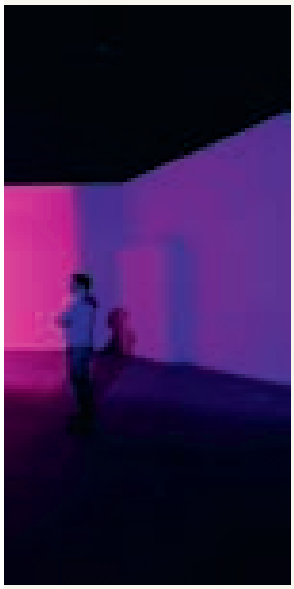


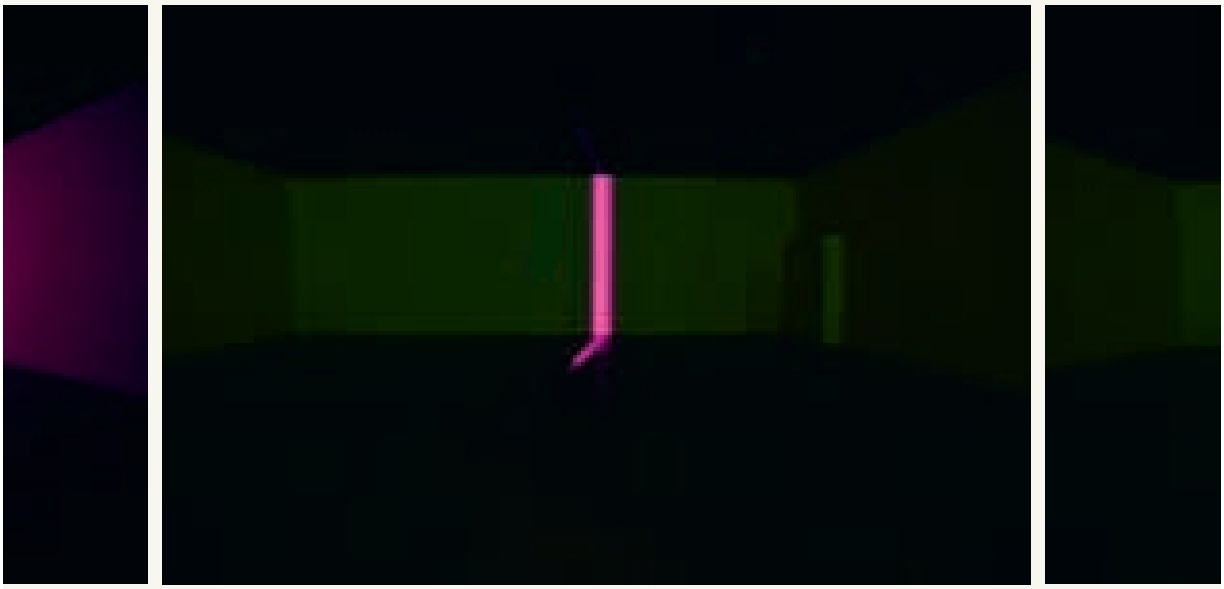


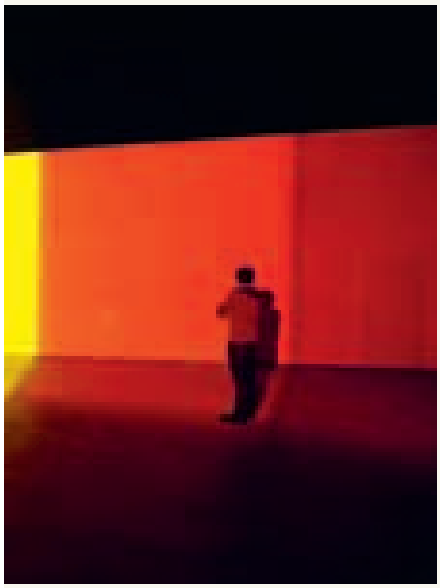












Obras da exposição

Works in the exhibition

CIDADE DE SÃO PAULO | CITY OF SÃO PAULO

Your new bike (Sua bicicleta nova)
2009
12 bicicletas, espelhos, alumínio, plástico | 12 bicycles, mirrors, aluminum, plastic
Dimensões variáveis | Dimensions variable

SESC POMPEIA

Seu corpo da obra (Your body of work)
2011
Película colorida, madeira, refletores | Colored foil, wood, spotlights
Dimensões variáveis | Dimensions variable

...

The structural evolution project (Projeto de evolução estrutural)
2001
Kit de construção Zometool | Zometool construction sets
Dimensões variáveis | Dimensions variable

...

Seu caminho sentido (Your felt path)
2011
Lâmpadas fluorescentes, madeira, máquina de fumaça, ventilador
Fluorescent lights, wood, fog machine, ventilator
5,5 × 10,8 × 44,8 m

...

Hemisfério compartilhado 1 (Shared hemisphere 1)
2011
Espelho, aço, alumínio, concreto, lâmpada | Mirror, steel, aluminum, concrete, light bulb
39 × 220 × 220 cm

...

Hemisfério compartilhado 2 (Shared hemisphere 2)
2011
Espelho, aço, alumínio, concreto, lâmpada | Mirror, steel, aluminum, concrete, light bulb
57,4 × 220 × 220 cm

...

Hemisfério compartilhado 3 (Shared hemisphere 3)
2011
Espelho, aço, alumínio, concreto, lâmpada | Mirror, steel, aluminum, concrete, light bulb
55,7 × 220 × 220 cm

...

Hemisfério compartilhado 4 (Shared hemisphere 4)
2011
Espelho, aço, alumínio, concreto, lâmpada | Mirror, steel, aluminum, concrete, light bulb
48,5 × 220 × 220 cm

...

Hemisfério compartilhado 5 (Shared hemisphere 5)
2011
Espelho, aço, alumínio, madeira, lâmpada | Mirror, steel, aluminum, wood, light bulb
55,9 × 220 × 220 cm

...

Hemisfério compartilhado 6 (Shared hemisphere 6)
2011
Espelho, aço, alumínio, vidro colorido (azul), lâmpada
Mirror, steel, aluminum, colored glass (blue), light bulb
56,6 × 220 × 220 cm

...

Sua cidade empática (Your empathic city)
2011
Em colaboração com Karim Aïnouz | In collaboration with Karim Aïnouz
24 refletores, dimmers, filtro de película colorida, projetores de vídeo, vídeo HD de 3 canais, unidade de controle | 24 spotlights, dimmers, color filter foil, video projectors, 3-channel HD video, control unit
Duração: 20 min. | Duration: 20 min.

...

Waterfall (Cachoeira)
1998
Andaime, água, madeira, folha, alumínio, bomba, mangueira
Scaffolding, water, wood, foil, aluminum, pump, hose
9 × 9 × 6 m

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Microscópio para São Paulo (Microscope for São Paulo)
2011
Andaime, película espelhada, alumínio | Scaffolding, mirror foil, aluminum
Dimensões variáveis | Dimensions variable

...

Seu planeta compartilhado (Your shared planet)
2011
Aço inoxidável, alumínio, filtro de vidro com efeito de cor, espelhos
Stainless steel, aluminum, color-effect filter glass, mirrors
195 × 325 × 200 cm

...

Esfera de luz lenta (Slow light sphere)
2011
Aço inoxidável, vidro, espelhos | Stainless steel, glass, mirrors
ø 170 cm

...

Take your time (Tome seu tempo)
2008
Película espelhada, alumínio, aço, motor, unidade de controle
Mirror foil, aluminum, steel, motor, control unit
ø 12 m

SESC BELENZINHO

Sua fogueira cósmica (Your cosmic campfire)
2011
Alumínio, película colorida, vidro, motores, tripé
Aluminum, colored foil, glass, motors, tripod
Dimensões variáveis | Dimensions variable

Biografias

OLAFUR ELIASSON

*1967, Copenhague, Dinamarca

Desde 1997, vem realizando importantes exposições individuais por todo o mundo, como *The curious garden*, no Kunsthalle Basel, em 1997, *The mediated motion*, no Kunsthaus Bregenz, em 2001, e *Chaque matin je me sens différent – chaque soir je me sens le même*, no Musée d'art moderne de la Ville de Paris, em 2002. Ele representou a Dinamarca na 50ª Bienal de Veneza em 2003 e, posteriormente, naquele mesmo ano, instalou *The weather project* na Tate Modern, em Londres. *Take your time: Olafur Eliasson*, uma retrospectiva organizada pela SFMOMA em 2007, itinerou para diversos locais até 2010, entre eles o Museum of Modern Art, Nova York. A exposição *Your chance encounter*, realizada no 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, em 2009, contou com a obra ao ar livre *Colour activity house*. *Innen Stadt Außen* (Inner City Out), no Martin-Gropius-Bau, em 2010, incluiu intervenções por toda Berlim e também no museu.

Os projetos de Eliasson para espaços públicos incluem *Green river*, realizado em diversas cidades entre 1998 e 2001, e *Serpentine Gallery Pavilion 2007*, projetado em conjunto com Kjetil Thorsen e temporariamente situado em Kensington Gardens, Londres. As cachoeiras *The New York City Waterfalls*, patrocinadas pelo Public Art Fund, foram instaladas nas águas de Manhattan e do Brooklyn durante o verão de 2008. *Your rainbow panorama*, uma passarela circular de 150 metros, com painéis de vidro colorido, situada no alto do ARoS Museum, em Aarhus, Dinamarca, foi aberta em maio de 2011. O Salão de Concertos e Centro de Conferências Harpa Reykjavik, para o qual Eliasson criou a fachada, em colaboração com o escritório Henning Larsen Architects, foi inaugurado em agosto de 2011.

Fundado em 1995, seu estúdio em Berlim conta hoje com cerca de cinquenta artesãos, arquitetos, geômetras e historiadores da arte. Em abril de 2009, no cargo de professor da Universidade de Arte de Berlim, Olafur Eliasson fundou o Institut für Raumexperimente (Instituto para Experiências Espaciais).

GUILHERME WISNIK
*1972, São Paulo, Brasil

Arquiteto, crítico e curador. Professor da Escola da Cidade, é formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), mestre em história social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (FFLCH-USP) e doutorando pela FAU-USP, em São Paulo. É autor de *Lucio Costa* (Cosac Naify, 2001), *Caetano Veloso* (Publifolha, 2005) e *Estado crítico: à deriva nas cidades* (Publifolha, 2009), e organizador dos volumes da revista *2G* (Gustavo Gili, 2008 e 2010) dedicados à obra de Paulo Mendes da Rocha e Vilanova Artigas. Publicou o ensaio "Modernidade congênita", em *Arquitetura moderna brasileira* (Phaidon, 2004), "Exercícios de liberdade", em *Marcos Acayaba* (Cosac Naify, 2007), e "Hipóteses acerca da relação entre a obra de Álvaro Siza e o Brasil", em *Álvaro Siza Modern Redux* (Hatje Cantz, 2008). É colaborador do jornal *Folha de S.Paulo* e curador do projeto de arte pública *Margem*, pelo Itaú Cultural.

JOCHEN VOLZ
* 1971, Braunschweig, Alemanha

Diretor artístico e curador do Instituto Inhotim (Brumadinho, MG). Mestre em história de arte, comunicação e pedagogia pela Universidade Humboldt de Berlim. Foi cocurador da Aichi Triennial 2010, em Nagoya, Japão, e cocurador da mostra internacional *Fare Mondi/Making Worlds/Fazer Mundos*, na 53ª Bienal de Veneza, Itália (2009). Em 2006 atuou como curador convidado da 27ª Bienal de São Paulo. Entre 2001 e 2004, foi curador do Portikus em Frankfurt, Alemanha, onde organizou mostras individuais de Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, Jason Rhoades, Rivane Neuenschwander, Philippe Parreno, Gilbert & George, Janet Cardiff, Simon Starling e Cildo Meireles, entre outros. Editou livros como *Gasthof 2002 Städelschule Frankfurt/M.* (Frankfurt, 2003), *Why Not Play the Dice?* (Frankfurt, 2003), *Turbulenz: Portikus Projekte* 2001–2004 (Frankfurt, 2004), entre outros. Como crítico de arte, colabora para revistas internacionais e publicações especializadas.

LISETTE LAGNADO
* 1961 Kinshasa, Congo

Curadora, crítica e professora, é graduada em jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1982), mestre em comunicação e semiótica pela mesma instituição (1997), e doutora em filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (2003). Foi curadora-chefe da 27ª Bienal de São Paulo, em 2007, *Como viver junto*, e curadora de mostras como *Desvíos de la deriva – experiencias, travesías y morfologias*, no Museu Reina Sofía, em Madri, Espanha (2010). É especialista na obra de Hélio Oiticica e coordenou a organização do arquivo do artista no Itaú Cultural de São Paulo. Colaboradora de veículos da imprensa especializada internacional, escreveu em publicações dedicadas à obra de artistas como Dominique Gonzalez-Foerster, Thomas Hirschhorn e Rivane Neuenschwander. Professora da Faculdade Santa Marcelina (FASM), coedita as Revistas *Trópico* e *Marcelina*.

Biographies

OLAFUR ELIASSON

*1967, Copenhagen, Denmark

Since 1997, he has exhibited worldwide in major solo shows such as *The curious garden*, at Kunsthalle Basel in 1997, *The mediated motion*, at Kunsthaus Bregenz in 2001, and *Chaque matin je me sens différent – chaque soir je me sens le même*, at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris in 2002. He represented Denmark at the 50th Venice Biennale in 2003 and later that year installed *The weather project* at Tate Modern, London. *Take your time: Olafur Eliasson*, a survey exhibition organized by SFMOMA in 2007, traveled until 2010 to various venues, including the Museum of Modern Art, New York. *Your chance encounter* at the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, in 2009, included the outdoor work *Colour activity house*. *Innen Stadt Außen* (Inner city out), at Martin-Gropius-Bau in 2010, involved interventions across Berlin as well as in the museum.

Eliasson's projects in public space include *Green river*, carried out in various cities between 1998 and 2001, and the *Serpentine Gallery Pavilion 2007*, designed together with Kjetil Thorsen and temporarily situated in Kensington Gardens, London. *The New York City Waterfalls*, commissioned by the Public Art Fund, were installed on Manhattan and Brooklyn shorelines during the summer of 2008. *Your rainbow panorama*, a 150-meter circular walkway with colored glass panes situated on top of ARoS Museum in Aarhus, Denmark, opened in May 2011, and Harpa Reykjavik Concert Hall and Conference Centre, for which Eliasson created the facade in collaboration with Henning Larsen Architects, was inaugurated in August 2011.

Established in 1995, his Berlin studio today numbers about fifty craftsmen, architects, geometers, and art historians. In April 2009, as a professor at the Berlin University of the Arts, Olafur Eliasson founded the Institut für Raumexperimente (Institute for Spatial Experiments).

GUILHERME WISNIK

*1972, São Paulo, Brazil

Architect, critic, and curator, Wisnik is a graduate of the School of Architecture and Urban Planning, Universidade de São Paulo (FAU-USP), and a lecturer at Escola da Cidade. He holds a master's degree in social history from the School of Philosophy, Letters, and the Human Sciences, USP (FFLCH-USP), and is currently pursuing a doctorate at FAU-USP, São Paulo. He is the author of *Lucio Costa* (Cosac Naify, 2001), *Caetano Veloso* (Publifolha, 2005), and *Estado crítico: à deriva nas cidades* (Publifolha, 2009), and organizer of two volumes of the journal *2G* (Gustavo Gili, 2008 and 2010), dedicated to the work of Paulo Mendes da Rocha and Vilanova Artigas, respectively. He published the essay "Modernidade congenital," in *Arquitetura moderna brasileira* (Phaidon, 2004), "Exercícios de liberdade," in *Marcos Acayaba* (Cosac Naify, 2007), and "Hipóteses acerca da relação entre a obra de Álvaro Siza e o Brasil," in *Álvaro Siza Modern Redux* (Hatje Cantz, 2008). He writes for the newspaper *Folha de S.Paulo* and curates the public art project *Margem*, run by Itaú Cultural.

JOCHEN VOLZ

* 1971, Braunschweig, Germany

Artistic director and curator of the Instituto Inhotim (Brumadinho, Brazil). Volz holds a master's degree in art history, communication, and pedagogy from the Humboldt University in Berlin. He was cocurator of the Aichi Triennale 2010, in Nagoya, Japan, and of the international exhibition *Fare Mondi/Making Worlds/Fazer Mundos*, at the 53rd Venice Biennale, Italy (2009). In 2006 he was guest curator of the 27th Bienal de São Paulo. Between 2001 and 2004, he was curator at Portikus, Frankfurt am Main, where he organized solo exhibitions of the work of Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, Jason Rhoades, Rivane Neuenschwander, Philippe Parreno, Gilbert & George, Janet Cardiff, Simon Starling, and Cildo Meireles, among others. Among his published books are *Gasthof 2002 Städelschule Frankfurt/M.* (Frankfurt, 2003); *Why Not Play the Dice?* (Frankfurt, 2003); and *Turbulenz: Portikus Projekte 2001–2004* (Frankfurt, 2004). As an art critic, he writes for international magazines and the specialist press.

LISETTE LAGNADO

* 1961, Kinshasa, Congo

Curator, critic, and lecturer, she graduated with a degree in journalism from the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1982) and holds a master's degree in communication and semiotics from the same institution (1997), and holds a doctorate in philosophy from the School of Philosophy, Letters, and the Human Sciences, USP (2003). She was chief curator of the 27th Bienal de São Paulo, in 2007, and curator of the exhibition *Drifts and Derivations: Experiences, Journeys and Morphologies*, at the Museo Reina Sofía, Madrid, Spain (2010). She is a specialist in the work of Hélio Oiticica and coordinated the organization of the artist's archive at Itaú Cultural, São Paulo. She has written for the international specialist press and for publications dedicated to the work of such artists as Dominique Gonzalez-Foerster, Thomas Hirschhorn, and Rivane Neuenschwander. As professor at the Faculdade Santa Marcelina (FASM), she coedits the magazines *Trópico* and *Marcelina*.

Bibliografia

Livros, monografias
e catálogos de exposições do artista

2011

Your rainbow panorama. Editado por Martin Enoch, Camilla Kragelund / Studio Olafur Eliasson; Marie Nipper, Anne Mette Thomsen. Aarhus: ARoS Kunstmuseum, 2011.

Bílar í Ám / Cars in Rivers. Concepção de Crymogea e Olafur Eliasson. Editado por The National Gallery of Iceland, Reykjavik. Catálogo da exposição. Reykjavik: Crymogea; The National Gallery of Iceland, 2011.

2010

Din blinde passager. Editado por Christian Gether, Stine Høholt, Marie Laurberg / ARKEN; Camilla Kragelund, Helene Lundbye Petersen / Studio Olafur Eliasson. Folheto da exposição. Ishøj: ARKEN Museum of Modern Art, 2010.

TYT [Take Your Time], Vol. 3: Driftwood. Concepção de Olafur Eliasson. Editado por Caroline Eggel / Studio Olafur Eliasson. Livro de artista. Berlim: Studio Olafur Eliasson, 2010.

Olafur Eliasson & Ma Yansong: Feelings Are Facts. Catálogo da exposição. Pequim: Ullens Center for Contemporary Art; Pequim: Shijiwenjing Co., 2010.

Innen Stadt Außen. Concepção de Olafur Eliasson, Caroline Eggel, Michael Heimann e Hendrik Schwantes. Editado por Daniel Birnbaum; Caroline Eggel, Anna Engberg-Pedersen, Camilla Kragelund / Studio Olafur Eliasson. Livro de artista / Catálogo da exposição. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König; Berlim: Martin-Gropius-Bau, 2010.

Olafur Eliasson: Your Chance Encounter. Concepção de Olafur Eliasson, Caroline Eggel e Andreas Koch. Editado por Caroline Eggel, Anna Engberg-Pedersen, Camilla Kragelund / Studio Olafur Eliasson. Livro de artista / Catálogo da exposição. Baden: Lars Müller Publishers, 2010.

2009

TYT [Take Your Time], Vol. 2: Printed Matter. Concepção de Olafur Eliasson, Caroline Eggel, Michael Heimann e Hendrik Schwantes. Editado por Luca Cerizza, Caroline Eggel, Anna Engberg-Pedersen, Camilla Kragelund / Studio Olafur Eliasson. Livro de artista. Berlim: Studio Olafur Eliasson; Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009.

Winter Solstice, Equinox, Summer Solstice. Concepção de Olafur Eliasson, Caroline Eggel e Bettina Pehrsson. Editado por Caroline Eggel, Camilla Kragelund / Studio Olafur Eliasson. Catálogo da exposição. Estocolmo: Jarla Partilager, 2009.

Los modelos son reales. Editado por Carmen H. Bordas e Moisés Puente. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2009.

Experiment Marathon: Hans Ulrich Obrist & Olafur Eliasson. Editado por Emma Ridgway. Reykjavik: Reykjavik Art Museum; Londres: Koenig Books; Londres: Serpentine, 2009.

2008

Det indre af det ydre. Concepção de Olafur Eliasson. Editado por Martin Gylling; Malene Ratcliffe / Studio Olafur Eliasson. Copenhague: Politikens Forlag, 2008.

Life in Space 3: 09.05.2008. Concepção de Olafur Eliasson e Andreas Koch. Editado por Anna Engberg-Pedersen, Camilla Kragelund / Studio Olafur Eliasson; Dietmar Grabher, Christian Hogenmüller, Astrid Kühn-Ulrich / Zumtobel AG; Peter Dietz / GFD-Finanzkommunikation. Dornbirn: Zumtobel AG, 2008.

La Naturalesa de les Coses / La Naturaleza de las Cosas / The Nature of Things. Editado por Victòria Izquierdo Brichs. Catálogo da exposição. Barcelona: Fundació Joan Miró; Girona: Centre Cultural de Caixa Girona – Fontana d'Or, 2008.

Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia. Concepção de Olafur Eliasson. Editado por Anna Engberg-Pedersen / Studio Olafur Eliasson e Florian Kobler. Colônia: Taschen, 2008.

Your Mobile Expectations: BMW H2R Project. Concepção de Olafur Eliasson, Michael Heimann e Martina Kupiak. Editado por Anna Engberg-Pedersen, Camilla Kragelund, Martina Kupiak / Studio Olafur Eliasson. Livro de artista. Baden: Lars Müller Publishers, 2008.

Olafur Eliasson & Hans Ulrich Obrist: The Conversation Series. Vol. 13. Editado por Matthew Gaskins. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008.

2007

TYT [Take Your Time], Vol. 1: Small Spatial Experiments. Concepção de Olafur Eliasson. Editado por Studio Olafur Eliasson. Livro de artista. Berlim: Studio Olafur Eliasson, 2007.

Lavaland: Olafur Eliasson & Jóhannes S. Kjarval. Concepção de Helle Behrndt / GL Strand. Editado por Maj Dannemand, Anne Kielgast e Lotte Juul Petersen. Catálogo da exposição. Copenhague: Kunstforeningen GL Strand, 2007.

Your Black Horizon Art Pavilion: Olafur Eliasson and David Adjaye. Concepção de Francesca von Habsburg. Editado por Eva Ebersberger, Daniela Zyman / Thyssen-Bornemisza Art Contemporary. Catálogo da exposição. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007.

Your Mobile Expectations: BMW H2R Project. Concepção de Olafur Eliasson. Livro de artista. Berlim: Studio Olafur Eliasson, 2007.

Take Your Time. Editado por Madeleine Grynsztejn. Catálogo da exposição. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; Londres: Thames & Hudson, 2007.

Serpentine Gallery Pavilion 2007: Olafur Eliasson and Kjetil Thorsen. Editado por Caroline Eggel, Anna Engberg-Pedersen / Studio Olafur Eliasson; Ben Fergusson, Rebecca Morrill / Serpentine Gallery. Londres: Serpentine Gallery; Baden: Lars Müller Publishers, 2007.

2006

Your House. Concepção de Olafur Eliasson. Livro de artista. Nova York: Library Council of The Museum of Modern Art, 2006.

Caminos de Naturaleza / Paths of Nature. Editado por Antonia Castaño e Paloma Castellanos. Catálogo da exposição. Madri: Fundación Telefónica; Madri: La Fabrica Editorial, 2006.

The Icelandic National Concert and Conference Centre Reykjavik. Concepção de Olafur Eliasson. Editado por Studio Olafur Eliasson. Publicado por ocasião da exposição no pavilhão islandês na 10ª Exposição de Arquitetura, Bienal de Veneza, 2006. Berlim: Studio Olafur Eliasson; Reykjavik: Eignarhaldsfélagið Portus Ltd., 2006.

The Goose Lake Trail (Southern Route): Gæsavatnaleið (Syðri): A Road Conversation between Olafur Eliasson and Hans Ulrich Obrist. Editado por Studio Olafur Eliasson e Eiðar Art Center. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006.

A Laboratory of Mediating Space. Editado por Caroline Eggel, Anna Engberg-Pedersen / Studio Olafur Eliasson. Catálogo da exposição. Berlim: Aedes am Pfefferberg; Viena: Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, 2006.

Your Engagement Has Consequences: On the Relativity of Your Reality. Concepção de Olafur Eliasson. Editado por Caroline Eggel / Studio Olafur Eliasson. Livro de artista / Catálogo da exposição. Baden: Lars Müller Publishers, 2006.

Your Colour Memory. Concepção de Olafur Eliasson. Editado por Ismail Soyugenc e Richard Torchia. Catálogo da exposição. Glenside: Arcadia University Art Gallery, 2006.

Remagine: Large Version. Editado por Volker Adolphs. Catálogo da exposição. Bonn: Kunstmuseum Bonn, 2006.

2005

Dufttunnel: Ein Projekt für die Autostadt in Wolfsburg / Scent Tunnel: A Project for the Autostadt in Wolfsburg. Editado por Caroline Eggel / Studio Olafur Eliasson e Astrid Jentsch. Catálogo da exposição. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2005.

The Negotiation Project. Concepção de Olafur Eliasson e Anri Sala. Com vídeo em DVD de Anri Sala. Livro de artista. Berlim: Studio Olafur Eliasson, 2005.

Lesbók Morgunblaðsins: Jökluserían. Concepção de Olafur Eliasson e Frida Björk Ingvarsdóttir / Morgunblaðið. Edição especial. Reykjavik: Morgunblaðið, 12 de maio de 2005.

2004

At se sig selv sanse: Samtaler med Olafur Eliasson. Editado por Anna Engberg-Pedersen e Karsten Wind Meyhoff. Copenhague: Informations Forlag, 2004.

Minding the World. Concepção de Olafur Eliasson e Gitte Ørskou. Editado por Caroline Eggel / Studio Olafur Eliasson e Gitte Ørskou. Catálogo da exposição. Aarhus: ARoS Aarhus Kunstmuseum, 2004.

Camera Obscura für die Donau. Editado por Kerstin Schmidt / Studio Olafur Eliasson. Livreto de artista. Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, 2004.

Your Lighthouse: Works with Light 1991-2004. Concepção de Holger Broeker e Gijs van Tuyl. Editado por Holger Broeker. Catálogo da exposição. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004.

Olafur Eliasson: Photographs. Editado por Matthew Drutt e Diana Murphy. Catálogo da exposição. Houston: Menil Collection, Inc., 2004.

Frost Activity. Catálogo da exposição. Reykjavik: Reykjavik Art Museum – Hafnarhús, 2004.

Colour Memory and Other Informal Shadows. Editado por Caroline Eggel / Studio Olafur Eliasson e Marit Woltmann. Catálogo da exposição. Oslo: Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, 2004.

2003

The Weather Project. Editado por Susan May. Catálogo da exposição. Londres: Tate Publishing, 2003.

The Blind Pavilion: 50th Venice Biennale 2003, Danish Pavilion. Concepção de cyan, Caroline Eggel, Olafur Eliasson, Svend Åge Madsen, Gitte Ørskou. Livro de artista / Catálogo da exposição. Copenhague: Kunststyrelsen; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003.

Lanzarote Series. Editado por Rina Carvajal, Roberto Díaz e Alejandro Krawietz. Catálogo da exposição. Governo das ilhas Canárias, 2003.

Sonne statt Regen. Concepção de Olafur Eliasson e Susanne Gaensheimer. Editado por Caroline Eggel / Studio Olafur Eliasson. Livro de artista / Catálogo da exposição. Munique: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003.

Funcionamiento silencioso. Concepção de Olafur Eliasson. Editado por Caroline Eggel / Studio Olafur Eliasson. Livro de artista / Catálogo da exposição. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003.

The Body as Brain. Concepção de Caroline Eggel, Olafur Eliasson, Tomás Saraceno e Einar Thorsteinn. Livreto de artista. Berlim: Studio Olafur Eliasson; Zug: Kunsthaus Zug, 2003.

2002

Olafur Eliasson. Editado por Daniel Birnbaum, Madeleine Grynsztejn e Michael Speaks. Londres: Phaidon Press Limited, 2002.

To the Habitants of Space in General and the Spatial Inhabitants in Particular. Concepção de Olafur Eliasson e Einar Thorsteinn. Editado por Christine Kintisch / BAWAG Foundation. Livro de artista. Viena: BAWAG Foundation Edition, 2002.

The Structural Evolution Project. Concepção de Olafur Eliasson. Livro de artista. Liubliana: Mala Galerija, 2002.

Chaque matin je me sens différent, chaque soir je me sens le même. Editado por Angeline Scherf. Livro de artista / Catálogo da exposição. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2002.

Movement Meter for Lernacken. Concepção de Olafur Eliasson. Editado por Pat Kalt / Studio Olafur Eliasson. Livro de artista. Berlim: Studio Olafur Eliasson, 2002.

2001

Surroundings Surrounded: Essays on Space and Science. Editado por Peter Weibel. Catálogo da exposição. Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum; Karlsruhe: ZKM Center for Art and Media; Cambridge e Londres: The MIT Press, 2001.

The Mediated Motion: Olafur Eliasson in Cooperation with Günther Vogt. Concepção de Olafur Eliasson, Rudolf Sagmeister, Clemens Schedler e Eckhard Schneider. Editado por Herbert Abrell e Eckhard Schneider. Catálogo da exposição. Bregenz: Kunsthaus Bregenz; Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001.

Your Difference & Repetition. Concepção de Olafur Eliasson. Editado por Akiko Miyake e Nobuo Nakamura. Livro de artista. Kitakyushu: CCA Center for Contemporary Art, 2001.

Your Only Real Thing Is Time. Editado por Jessica Morgan. Catálogo da exposição. Boston: Institute of Contemporary Art; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2001.

What Is This? Concepção de Olafur Eliasson e Elias Hjörleifsson. Berlim: Studio Olafur Eliasson, 2001.

My Now Is Your Surroundings: Process as Object. Concepção de Olafur Eliasson e Jan Winkelmann. Livro de artista / Catálogo da exposição. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001.

1999

Sospensione. Concepção de Olafur Eliasson. Livro de artista. Publicado por ocasião da 48ª Bienal de Veneza. Berlim: Studio Olafur Eliasson; Milão: Emi Fontana, 1999.

Your Position Surrounded and Your Surroundings Positioned. Editado por Katrina Brown e Olafur Eliasson. Catálogo da exposição. Dundee: Dundee Contemporary Arts, 1999.

1998

Users. Concepção de Olafur Eliasson. Editado por Tina Petras / Studio Olafur Eliasson. Livro de artista. Publicado por ocasião da 24ª Bienal de São Paulo. Berlim: Studio Olafur Eliasson, 1998.

Landscapes with Yellow Background. Concepção de Olafur Eliasson. Livro de artista. Umeå: BildMuseet, 1998.

Hellisgerði. Concepção de Olafur Eliasson. Livro de artista. Reykjavik: Reykjavik Art Museum – Kjarvalsstaðir, 1998.

1997

Erosion: A Project for the 2nd Johannesburg Biennale 1997. Concepção de Olafur Eliasson. Livro de artista. Berlim: Studio Olafur Eliasson, 1997.

Olafur Eliasson. Editado por Kunsthalle Basel. Catálogo da exposição. Basileia: Kunsthalle Basel; Basileia e Muttenz: Schwabe & Co AG, 1997.

Bibliography

Artist's books, monographs,
and exhibition catalogues

2011

Your rainbow panorama. Edited by Martin Enoch, Camilla Kragelund / Studio Olafur Eliasson; Marie Nipper, Anne Mette Thomsen. Aarhus: ARoS Kunstmuseum, 2011.

Bílar í Ám / Cars in Rivers. Concept by Crymogea and Olafur Eliasson. Edited by The National Gallery of Iceland, Reykjavik. Exhibition catalogue. Reykjavik: Crymogea; The National Gallery of Iceland, 2011.

2010

Din blinde passager. Edited by Christian Gether, Stine Høholt, Marie Laurberg / ARKEN; Camilla Kragelund, Helene Lundbye Petersen / Studio Olafur Eliasson. Exhibition booklet. Ishøj: ARKEN Museum of Modern Art, 2010.

TYT [Take Your Time], Vol. 3: Driftwood. Concept by Olafur Eliasson. Edited by Caroline Eggel / Studio Olafur Eliasson. Artist's book. Berlin: Studio Olafur Eliasson, 2010.

Olafur Eliasson & Ma Yansong: Feelings Are Facts. Exhibition catalogue. Beijing: Ullens Center for Contemporary Art; Beijing: Shijiwenjing Co., 2010.

Innen Stadt Außen. Concept by Olafur Eliasson, Caroline Eggel, Michael Heimann, and Hendrik Schwantes. Edited by Daniel Birnbaum; Caroline Eggel, Anna Engberg-Pedersen, Camilla Kragelund / Studio Olafur Eliasson. Artist's book / Exhibition catalogue. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König; Berlin: Martin-Gropius-Bau, 2010.

Olafur Eliasson: Your Chance Encounter. Concept by Olafur Eliasson, Caroline Eggel, and Andreas Koch. Edited by Caroline Eggel, Anna Engberg-Pedersen, Camilla Kragelund / Studio Olafur Eliasson. Artist's book / Exhibition catalogue. Baden: Lars Müller Publishers, 2010.

2009

TYT [Take Your Time], Vol. 2: Printed Matter. Concept by Olafur Eliasson, Caroline Eggel, Michael Heimann, and Hendrik Schwantes. Edited by Luca Cerizza, Caroline Eggel, Anna Engberg-Pedersen, Camilla Kragelund / Studio Olafur Eliasson. Artist's book. Berlin: Studio Olafur Eliasson; Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009.

Winter Solstice, *Equinox*, *Summer Solstice*. Concept by Olafur Eliasson, Caroline Eggel, and Bettina Pehrsson. Edited by Caroline Eggel, Camilla Kragelund / Studio Olafur Eliasson. Exhibition catalogue. Stockholm: Jarla Partilager, 2009.

Los modelos son reales. Edited by Carmen H. Bordas and Moisés Puente. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2009.

Experiment Marathon: Hans Ulrich Obrist & Olafur Eliasson. Edited by Emma Ridgway. Reykjavik: Reykjavik Art Museum; London: Koenig Books; London: Serpentine, 2009.

2008

Det indre af det ydre. Concept by Olafur Eliasson. Edited by Martin Gylling; Malene Ratcliffe / Studio Olafur Eliasson. Copenhagen: Politikens Forlag, 2008.

Life in Space 3: 09.05.2008. Concept by Olafur Eliasson and Andreas Koch. Edited by Anna Engberg-Pedersen, Camilla Kragelund / Studio Olafur Eliasson; Dietmar Grabher, Christian Hogenmüller, Astrid Kühn-Ulrich / Zumtobel AG; Peter Dietz / GFD-Finanzkommunikation. Dornbirn: Zumtobel AG, 2008.

La Naturalesa de les Coses / La Naturaleza de las Cosas / The Nature of Things. Edited by Victòria Izquierdo Brichs. Exhibition catalogue. Barcelona: Fundació Joan Miró; Girona: Centre Cultural de Caixa Girona – Fontana d'Or, 2008.

Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia. Concept by Olafur Eliasson. Edited by Anna Engberg-Pedersen / Studio Olafur Eliasson and Florian Kobler. Cologne: Taschen, 2008.

Your Mobile Expectations: BMW H2R Project. Concept by Olafur Eliasson, Michael Heimann, and Martina Kupiak. Edited by Anna Engberg-Pedersen, Camilla Kragelund, Martina Kupiak / Studio Olafur Eliasson. Artist's book. Baden: Lars Müller Publishers, 2008.

Olafur Eliasson & Hans Ulrich Obrist: The Conversation Series. Vol. 13. Edited by Matthew Gaskins. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008.

2007

TYT [Take Your Time], Vol. 1: Small Spatial Experiments. Concept by Olafur Eliasson. Edited by Studio Olafur Eliasson. Artist's book. Berlin: Studio Olafur Eliasson, 2007.

Lavaland: Olafur Eliasson & Jóhannes S. Kjarval. Concept by Helle Behrndt / GL Strand. Edited by Maj Dannemand, Anne Kielgast, and Lotte Juul Petersen. Exhibition catalogue. Copenhagen: Kunstforeningen GL Strand, 2007.

Your Black Horizon Art Pavilion: Olafur Eliasson and David Adjaye. Concept by Francesca von Habsburg. Edited by Eva Ebersberger, Daniela Zyman / Thyssen-Bornemisza Art Contemporary. Exhibition catalogue. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007.

Your Mobile Expectations: BMW H2R Project. Concept by Olafur Eliasson. Artist's book. Berlin: Studio Olafur Eliasson, 2007.

Take Your Time. Edited by Madeleine Grynsztejn. Exhibition catalogue. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; London: Thames & Hudson, 2007.

Serpentine Gallery Pavilion 2007: Olafur Eliasson and Kjetil Thorsen. Edited by Caroline Eggel, Anna Engberg-Pedersen / Studio Olafur Eliasson; Ben Fergusson, Rebecca Morrill / Serpentine Gallery. London: Serpentine Gallery; Baden: Lars Müller Publishers, 2007.

2006

Your House. Concept by Olafur Eliasson. Artist's book. New York: Library Council of The Museum of Modern Art, 2006.

Caminos de Naturaleza / Paths of Nature. Edited by Antonia Castaño and Paloma Castellanos. Exhibition catalogue. Madrid: Fundación Telefónica; Madrid: La Fabrica Editorial, 2006.

The Icelandic National Concert and Conference Centre Reykjavik. Concept by Olafur Eliasson. Edited by Studio Olafur Eliasson. Published on occasion of the exhibition in the Icelandic Pavilion at the 10th International Architecture Exhibition, Venice Biennale, 2006. Berlin: Studio Olafur Eliasson; Reykjavik: Eignarhaldsfélagið Portus Ltd., 2006.

The Goose Lake Trail (Southern Route): Gæsavatnaleið (Syðri): A Road Conversation between Olafur Eliasson and Hans Ulrich Obrist. Edited by Studio Olafur Eliasson and Eiðar Art Center. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006.

A Laboratory of Mediating Space. Edited by Caroline Eggel, Anna Engberg-Pedersen / Studio Olafur Eliasson. Exhibition catalogue. Berlin: Aedes am Pfefferberg; Vienna: Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, 2006.

Your Engagement Has Consequences: On the Relativity of Your Reality. Concept by Olafur Eliasson. Edited by Caroline Eggel / Studio Olafur Eliasson. Artist's book / Exhibition catalogue. Baden: Lars Müller Publishers, 2006.

Your Colour Memory. Concept by Olafur Eliasson. Edited by Ismail Soyugenc and Richard Torchia. Exhibition catalogue. Glenside: Arcadia University Art Gallery, 2006.

Remagine: Large Version. Edited by Volker Adolphs. Exhibition catalogue. Bonn: Kunstmuseum Bonn, 2006.

2005

Dufttunnel: Ein Projekt für die Autostadt in Wolfsburg / Scent Tunnel: A Project for the Autostadt in Wolfsburg. Edited by Caroline Eggel / Studio Olafur Eliasson and Astrid Jentsch. Exhibition catalogue. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2005.

The Negotiation Project. Concept by Olafur Eliasson and Anri Sala. With video DVD by Anri Sala. Artist's book. Berlin: Studio Olafur Eliasson, 2005.

Lesbók Morgunblaðsins: Jökluserían. Concept by Olafur Eliasson and Frida Björk Ingvarsdóttir / Morgunblaðið. Special issue. Reykjavik: Morgunblaðið, May 12, 2005.

2004

At se sig selv sanse: Samtaler med Olafur Eliasson. Edited by Anna Engberg-Pedersen and Karsten Wind Meyhoff. Copenhagen: Informations Forlag, 2004.

Minding the World. Concept by Olafur Eliasson and Gitte Ørskou. Edited by Caroline Eggel / Studio Olafur Eliasson and Gitte Ørskou. Exhibition catalogue. Aarhus: ARoS Aarhus Kunstmuseum, 2004.

Camera Obscura für die Donau. Edited by Kerstin Schmidt / Studio Olafur Eliasson. Artist's booklet. Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, 2004.

Your Lighthouse: Works with Light 1991–2004. Concept by Holger Broeker and Gijs van Tuyl. Edited by Holger Broeker. Exhibition catalogue. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004.

Olafur Eliasson: Photographs. Edited by Matthew Drutt and Diana Murphy. Exhibition catalogue. Houston: Menil Collection, Inc., 2004.

Frost Activity. Exhibition catalogue. Reykjavik: Reykjavik Art Museum – Hafnarhús, 2004.

Colour Memory and Other Informal Shadows. Edited by Caroline Eggel / Studio Olafur Eliasson and Marit Woltmann. Exhibition catalogue. Oslo: Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, 2004.

2003

The Weather Project. Edited by Susan May. Exhibition catalogue. London: Tate Publishing, 2003.

The Blind Pavilion: 50th Venice Biennale 2003, Danish Pavilion. Concept by cyan, Caroline Eggel, Olafur Eliasson, Svend Åge Madsen, Gitte Ørskou. Artist's book / Exhibition catalogue. Copenhagen: Kunststyrelsen; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003.

Lanzarote Series. Edited by Rina Carvajal, Roberto Díaz, and Alejandro Krawietz. Exhibition catalogue. The Government of the Canary Islands, 2003

Sonne statt Regen. Concept by Olafur Eliasson and Susanne Gaensheimer. Edited by Caroline Eggel / Studio Olafur Eliasson. Artist's book / Exhibition catalogue. Munich: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003.

Funcionamiento silencioso. Concept by Olafur Eliasson. Edited by Caroline Eggel / Studio Olafur Eliasson. Artist's book / Exhibition catalogue. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003.

The Body as Brain. Concept by Caroline Eggel, Olafur Eliasson, Tomás Saraceno, and Einar Thorsteinn. Artist's booklet. Berlin: Studio Olafur Eliasson; Zug: Kunsthaus Zug, 2003.

2002

Olafur Eliasson. Edited by Daniel Birnbaum, Madeleine Grynsztejn, and Michael Speaks. London: Phaidon Press Limited, 2002.

To the Habitants of Space in General and the Spatial Inhabitants in Particular. Concept by Olafur Eliasson and Einar Thorsteinn. Edited by Christine Kintisch / BAWAG Foundation. Artist's book. Vienna: BAWAG Foundation Edition, 2002.

The Structural Evolution Project. Concept by Olafur Eliasson. Artist's book. Ljubljana: Mala Galerija, 2002.

Chaque matin je me sens différent, chaque soir je me sens le même. Edited by Angeline Scherf. Artist's book / Exhibition catalogue. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2002.

Movement Meter for Lernacken. Concept by Olafur Eliasson. Edited by Pat Kalt / Studio Olafur Eliasson. Artist's book. Berlin: Studio Olafur Eliasson, 2002.

2001

Surroundings Surrounded: Essays on Space and Science. Edited by Peter Weibel. Exhibition catalogue. Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum; Karlsruhe: ZKM Center for Art and Media; Cambridge and London: The MIT Press, 2001.

The Mediated Motion: Olafur Eliasson in Cooperation with Günther Vogt. Concept by Olafur Eliasson, Rudolf Sagmeister, Clemens Schedler, and Eckhard Schneider. Edited by Herbert Abrell and Eckhard Schneider. Exhibition catalogue. Bregenz: Kunsthaus Bregenz; Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001.

Your Difference & Repetition. Concept by Olafur Eliasson. Edited by Akiko Miyake and Nobuo Nakamura. Artist's book. Kitakyushu: CCA Center for Contemporary Art, 2001.

Your Only Real Thing Is Time. Edited by Jessica Morgan. Exhibition catalogue. Boston: Institute of Contemporary Art; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2001.

What Is This? Concept by Olafur Eliasson and Elias Hjörleifsson. Berlin: Studio Olafur Eliasson, 2001.

My Now Is Your Surroundings: Process as Object. Concept by Olafur Eliasson and Jan Winkelmann. Artist's book / Exhibition catalogue. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001.

1999

Sospensione. Concept by Olafur Eliasson. Artist's book. Published on occasion of the 48th Venice Biennale. Berlin: Studio Olafur Eliasson; Milan: Emi Fontana, 1999.

Your Position Surrounded and Your Surroundings Positioned. Edited by Katrina Brown and Olafur Eliasson. Exhibition catalogue. Dundee: Dundee Contemporary Arts, 1999.

1998

Users. Concept by Olafur Eliasson. Edited by Tina Petras / Studio Olafur Eliasson. Artist's book. Published on occasion of the 24th Bienal de São Paulo. Berlin: Studio Olafur Eliasson, 1998.

Landscapes with Yellow Background. Concept by Olafur Eliasson. Artist's book. Umeå: Bild-Museet, 1998.

Hellisgerði. Concept by Olafur Eliasson. Artist's book. Reykjavik: Reykjavik Art Museum – Kjarvalsstaðir, 1998.

1997

Erosion: A Project for the 2nd Johannesburg Biennale 1997. Concept by Olafur Eliasson. Artist's book. Berlin: Studio Olafur Eliasson, 1997.

Olafur Eliasson. Edited by Kunsthalle Basel. Exhibition catalogue. Basel: Kunsthalle Basel; Basel and Muttenz: Schwabe & Co AG, 1997.

Créditos

Credits

OLAFUR ELIASSON
SEU CORPO DA OBRA

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

CURADORIA | CURATOR
Jochen Volz

CONCEITO E DESENVOLVIMENTO
CONCEPT AND DEVELOPMENT
Olafur Eliasson, Caroline Eggel, Sebastian Behmann

PLANEJAMENTO | PLANNING
Studio Olafur Eliasson: Sebastian Behmann, Myriam Thomas, Caspar Anton Teichgräber

DESENVOLVIMENTO DAS OBRAS | WORK DEVELOPMENT
Studio Olafur Eliasson: Caspar Anton Teichgräber, Frank Haugwitz, Kerstin Schmidt, María Björk Gunnarsdóttir, Myriam Thomas, Néstor Pérez Batista, Sharron Ping Jen Lee

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
PRODUCTION COORDINATION
Adriano Alves Pinto

ASSISTENTE | ASSISTANT
Maíra Torrecillas

PRODUÇÃO | PRODUCTION

SESC BELENZINHO
Studio Olafur Eliasson: Caspar Anton Teichgräber
Lichtbau: Christian Schneider-Moll

SESC POMPEIA
Madeeeeira Marcenaria: Mauricio Lordes Pereira

PINACOTECA
Studio Olafur Eliasson: Caspar Anton Teichgräber
Madeeeeira Marcenaria: Mauricio Lordes Pereira
S-Hamacher: Sacha Hamacher
Nawrocki Alpin: Holger Nawrocki, Alexander Schäfer, Reinhard Thiele
Alluvial: Oliver Reif
ArtEngineering: Switbert Greiner

IMAGENS DE SÃO PAULO EM SUA CIDADE EMPÁTICA
IMAGES OF SÃO PAULO IN YOUR EMPATHIC CITY:
Karim Aïnouz
FOTOGRAFIA | CAMERA: Carlos Firmino
PRODUÇÃO | PRODUCTION: Adriano Alves Pinto
EDIÇÃO | EDITING: André Jenchen

CENOGRAFIA | CONSTRUCTION
eprom, Pigari

ILUMINAÇÃO E EFEITOS | LIGHTING AND EFFECTS
Stage Luz e Magia

ÁUDIO E VÍDEO | AUDIO AND VIDEO
ALP Eventos

COMUNICAÇÃO | COMMUNICATION
Associação Cultural Videobrasil:
Teté Martinho, Marcio Junji Sono
Studio Olafur Eliasson: Martin Enoch

ORGANIZADO POR | EDITED BY
Jochen Volz

CONCEITO | CONCEPT
Olafur Eliasson, Caroline Eggel, Andreas Koch

COORDENAÇÃO EDITORIAL | EDITORIAL COORDINATION
Studio Olafur Eliasson: Caroline Eggel
Associação Cultural Videobrasil: Teté Martinho

PROJETO GRÁFICO E DESIGN | GRAPHIC DESIGN
Andreas Koch

COLABORADORES | CONTRIBUTORS
Guilherme Wisnik
Lisette Lagnado

TRADUÇÃO | TRANSLATION
Ana Ban (Portuguese)
Anthony Doyle (English)
John Mark Norman (English)

COPY-EDITING E REVISÃO
COPY-EDITING AND PROOFREADING
Kristin Jones (English)
Regina Stocklen (English, Portuguese)

PREPARAÇÃO DA ENTREVISTA
PREPARATION OF THE INTERVIEW
Auana Diniz, Gabriel Pomerancblum

ORGANIZAÇÃO DE IMAGENS | IMAGE COORDINATION
Studio Olafur Eliasson: Biljana Joksimović-Große
Melissa Rocha

TRATAMENTO DE IMAGEM | IMAGE PROCESSING
Henrik Strömberg

PRODUÇÃO GRÁFICA | GRAPHIC PRODUCTION
Prata da Casa

TODAS AS IMAGENS POR
Olafur Eliasson, exceto nos casos indicados abaixo.
ALL PHOTOS BY
Olafur Eliasson, unless otherwise indicated.

Alexander Schäfer: 342, Eric Ellingsen: 170, Eugênio Sávio / Cortesia (Courtesy) Instituto Inhotim: 176, Hans Wilschut: 266, Cortesia (Courtesy) Projeto Hélio Oiticica: 248, 252, Karim Aïnouz: 6, 19–33, 36, 400, Markus Tretter: 262, Nelson Kon: 250, Studio Olafur Eliasson/Maria del Pilar Garcia Ayensa: 254, 392, Studio Olafur Eliasson/Caspar Anton Teichgräber: 478, Cortesia Espólio Sergio Bernardes (Courtesy Sergio Bernardes Estate): 166

Exceto nos casos indicados abaixo, todas as obras de Olafur Eliasson aparecem por cortesia do artista; Tanya Bonakdar Gallery, Nova York; neugerriemschneider, Berlim

Unless otherwise stated, all works by Olafur Eliasson appear courtesy of the artist; Tanya Bonakdar Gallery, New York; neugerriemschneider, Berlin

pp. 95–101: The structural evolution project (Projeto de evolução estrutural), 2001, Coleção (Collection) Hamburger Kunsthalle. Dauerleihgabe der Stiftung für die Hamburger Kunstsammlungen.

pp. 373–380: Take your time (Tome seu tempo), 2008, coleção particular, Suíça (Private collection, Switzerland).

Vilém Flusser, "Por que a Casa da Cor em São Paulo" (excerto de conferência não publicada), 1988, p. 469, transcrição: Rodrigo Maltez Novaes © Vilém Flusser Archive at the Universität der Künste, Berlim.

Vilém Flusser, "Why the House of Color in São Paulo" (extract from an unpublished conference paper), 1988, p. 471, transcription & translation: Rodrigo Maltez Novaes © Vilém Flusser Archive at the Universität der Künste, Berlin.

17º FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA
SESC_VIDEOBRASIL

17th INTERNATIONAL CONTEMPORARY ART FESTIVAL
SESC_VIDEOBRASIL

DIREÇÃO E CURADORIA GERAL
CURATOR AND DIRECTION
Solange Oliveira Farkas

CONSELHO CURATORIAL | CURATORIAL COMMITTEE
Eduardo de Jesus, Fernando Oliva, Marcos Moraes, Marcio Harum, Valquíria Prates

ASSISTENTES DE CURADORIA | CURATOR'S ASSISTANTS
Mariana Valdrighi Amaral, Chico Daviña

DIREÇÃO EXECUTIVA E COORDENAÇÃO GERAL
EXECUTIVE DIRECTION AND GENERAL COORDINATION
Ana Pato

ASSISTENTE | ASSISTANT
Alita Mariah

COORDENAÇÃO DE EDIÇÃO E COMUNICAÇÃO
COMMUNICATION AND EDITORIAL COORDINATION
Teté Martinho

ASSISTENTE | ASSISTANT
Marcio Junji Sono

IDENTIDADE VISUAL | VISUAL IDENTITY
Angela Detanico, Rafael Lain

DIREÇÃO DE ARTE E DESIGN
DESIGN AND ART DIRECTION
Carla Castilho, Lia Assumpção | Janela Estúdio

ASSISTENTE DE ARTE | ART ASSISTANT
Nino Rossi

FOTOGRAFIA | PHOTOGRAPHY
Everton Ballardin

ASSESSORIA DE IMPRENSA | PRESS RELATIONS
Adelante Comunicação Cultural

COBERTURA ON-LINE | ONLINE COVERAGE
Fórum Permanente

WEBSITE
arteninja.com.br

PROJETO ARQUITETÔNICO | ARCHITECTURAL DESIGN
André Vainer Arquitetos: Alessandro Muzi, Fernanda Jozsef, Marina Ferreira, Tiago Wright

PROJETO DE ILUMINAÇÃO | LIGHTING DESIGN
Ricardo Heder

COORDENAÇÃO DE LOGÍSTICA
LOGISTICS COORDINATION
Rafael Moretti

ASSISTENTE | ASSISTANT
Carolina Stéfani

TRANSPORTE DE OBRAS | WORKS TRANSPORTATION
ALConsultancy

ADMINISTRATIVO | MANAGEMENT
Jô Lacerda

ESTAGIÁRIO | INTERN
Leandro Carvalho Coelho

ATENDIMENTO E ACERVO | RECEPTION AND COLLECTION
Juliana Costa

ASSESSORIA JURÍDICA | LEGAL AFFAIRS
Cristiane Olivieri

CURADORIA EDUCATIVA | EDUCATIONAL ACTIVITIES
Valquíria Prates

COORDENAÇÃO SEMINÁRIOS PANORAMAS DO SUL
SOUTHERN PANORAMAS SEMINARS COORDINATION
Valquíria Prates, Marcio Harum

COORDENAÇÃO DE VISITAS MEDIADAS
GUIDED TOURS COORDINATION
Marcela Tiboni, Valquíria Prates

SUPERVISÃO DA EQUIPE DE EDUCADORES
EDUCATORS' TEAM SUPERVISION
Cristina Walter, Gabriela Piernikarz, Igor Girotto, Juliana Cappi, Leandro Ferre Caetano, Thiago Rezende, Ricardo Hino

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

PRESIDENTE E CURADORA
PRESIDENT AND CURATOR
Solange O. Farkas

DIRETORA DE PROJETOS | PROJECTS DIRECTOR
Ana Pato

COMUNICAÇÃO | COMMUNICATION
Teté Martinho

CONSELHO DE PROGRAMAÇÃO
PROGRAMMING COMMITTEE
Eduardo de Jesus, Marcos Moraes, Teté Martinho

ASSISTENTES DE CURADORIA
Mariana Valdrighi Amaral

COORDENADOR DE PRODUÇÃO
PRODUCTION COORDINATOR
Adriano Alves Pinto

AÇÕES EDUCATIVAS | EDUCATIONAL ACTIVITIES
Valquíria Prates

PRODUÇÃO | PRODUCTION
Alita Mariah

PRODUÇÃO E EDIÇÃO DE VÍDEO
PRODUCTION AND VIDEO EDITING
Marina Torre

ADMINISTRATIVO | MANAGEMENT
Jô Lacerda

WEB
Sílvia Oliveira

ATENDIMENTO E ACERVO
RECEPTION AND COLLECTION
Juliana Costa

BANCO DE DADOS | DATA BANK
ESTAGIÁRIO | INTERN
Leandro Carvalho Coelho
SUPORTE TÉCNICO | TECHNICAL SUPPORT
Bruno Favaretto
(Banco de Dados | Data Bank)

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO THE 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

COMUNICAÇÃO SOCIAL | SOCIAL COMMUNICATION: Ivan Giannini, TÉCNICO SOCIAL | TECHNICAL SOCIAL: Joel Naimayer Padula, ADMINISTRAÇÃO | ADMINISTRATION: Luiz Deoclécio Massaro Galina, ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO | TECHNICAL ASSISTANCE AND PLANNING: Sérgio José Battistelli

GERENTES | MANAGERS

AÇÃO CULTURAL | CULTURAL ACTION MANAGEMENT: Rosana Paulo da Cunha, ADJUNTA | DEPUTY MANAGER: Flávia Carvalho, ASSISTENTES | ASSISTANTS: Cássio Quitério, Juliana Braga, Nilva Luz, ARTES GRÁFICAS | GRAPHIC DESIGN MANAGER: Hélcio Magalhães, ADJUNTA | DEPUTY MANAGER: Karina Musumeci, ASSISTENTES | ASSISTANTS: Rogério Ianelli, Fabio Pagliuca, Thais Helena Franco, DIFUSÃO E PROMOÇÃO | PROMOTION AND DISTRIBUTION MANAGER: Marcos Ribeiro de Carvalho, ADJUNTO | DEPUTY MANAGER: Fernando Fialho, DESENVOLVIMENTO DE PRODUTOS/EDIÇÕES SESC SP | PRODUCT DEVELOPMENT MANAGER/SESC EDITIONS: Marcos Lepiscopo, ADJUNTA | DEPUTY MANAGER: Evelim Lúcia Moraes ASSISTENTES | ASSISTANTS: Clívia Ramiro, Ana Cristina F. Pinho, Julieta dos Reis Machado, CONTRATAÇÕES E LOGÍSTICA | CONTRACTS AND LOGISTICS: Jackson Matos, ADJUNTO | DEPUTY MANAGER Roberto Duarte Pera, ASSISTENTES | ASSISTANTS: Lindomar Dias de Sales, Marcos Roberto A. S. Cardoso, RELAÇÕES COM O PÚBLICO | PUBLIC RELATIONS: Paulo Ricardo Martin, ADJUNTO | DEPUTY MANAGER: Carlos Rodolpho T. Cabral ASSISTENTE | ASSISTANT Malu Maia

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
SÃO PAULO STATE ADMINISTRATION

GOVERNADOR DO ESTADO | STATE GOVERNOR
Geraldo Alckmin

SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA
STATE SECRETARY OF CULTURE
Andrea Matarazzo

SECRETÁRIO-ADJUNTO | SUB SECRETARY
Luiz Sobral

CHEFE DE GABINETE | CABINET CHIEF
Marilia Marton

COORDENADORA DA UNIDADE DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO MUSEOLÓGICO
COORDINATOR OF MUSEOLOGICAL HERITAGE CONSERVATION UNITY
Claudinéli Moreira Ramos

CONSELHO DE ORIENTAÇÃO ARTÍSTICA DA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO
ARTISTIC ADVISORY BOARD OF PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO
Ana Maria Belluzzo, Carlos Alberto Cerqueira Lemos, Marilucia Botallo, Paulo Portella Filho, Regina Silveira, Ruth Sprung Tarasantchi, Paulo Augusto Pasta

SESCTV
GERENTE | MANAGER: Valter Vicente Sales Filho,
ADJUNTA | DEPUTY MANAGER: Regina Salete Gambini
PROGRAMADOR | PROGRAMMER: Juliano de Souza

SESC BELENZINHO
GERENTE | MANAGER Marina Avilez: ADJUNTA | DEPUTY MANAGER: Claudia Prado COORDENADORES | COORDINATORS: Antonio C. Martinelli Jr, Alessandra Machado Fialho, Andressa de Gois e Silva, Edmilson Ferreira Lima, Josué Cardoso, Mario Luiz Alves de Matos SUPERVISORA | SUPERVISOR Salete dos Anjos

SESC POMPEIA
GERENTE | MANAGER: Elisa Maria Americano Saintive
ADJUNTO | DEPUTY MANAGER: Jayme Paez COORDENADORES | COORDINATORS: Ilona Hertel, Carolina Rovai, Nelson Soares da Fonseca, Roberta Della Noce, Rose Souto, Silvan O. da Silva, William Moraes,
PRODUÇÃO | PRODUCTION: Sandra Leibovici,
MONTAGEM | ASSEMBLY: Rafael Della G. Soares

SESC PINHEIROS
GERENTE | MANAGER: Cristina Riscalla Madi,
ADJUNTO | DEPUTY MANAGER: Ricardo de Oliveira Silva,
COORDENADORES | COORDINATORS: Cristiane Ferrari, Adriana Iervolino, Cristina Tobias, Claudio Hessel, Fabiano Oliveira, Luciano Amadei, Ricardo Paschoal

ASSOCIAÇÃO PINACOTECA ARTE E CULTURA — APAC
ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA | SOCIAL ORGANIZATION OF CULTURE

Epílogo

Vilém Flusser
"Por que a Casa da Cor em São Paulo"
(excerto de conferência não publicada), 1988.

O filósofo e escritor tcheco Vilém Flusser (1920–1991) viveu em São Paulo entre 1940 e 1972. O trecho a seguir foi extraído de uma palestra sobre a Casa de Cor Centro de Pesquisa, projeto iniciado pela BASF em São Paulo e, mais tarde, abandonado.

EU VOU DIZER AGORA como imagino "casa" no sentido de Casa da Cor. Casa, que deixa de ser espaço, casa que deixa de ser definida topologicamente – passa a ser instrumento a ser definido funcionalmente ou, como se diz atualmente, ecologicamente. Devemos deixar de pensar topologicamente. [...] Casa no sentido de nó no tecido instersubjetivo, casa imaterial, que recolha informações, relativas às cores, de todos os horizontes. Portanto, assuma não somente a decadência da cidade mas a decadência do estado nacional como um fato, e aceite a emergência daquilo que McLuhan chamou, com uma palavra a meu ver pouco feliz, de "aldeia cósmica".

Que recolha essas informações, que as memorize, que disponha de instrumentos para memorizar estas informações em vários códigos; no código das palavras, no código da imagem, no código do som e, mais tarde, no próprio código das cores.

E que, uma vez gravadas estas informações, as processe.

Que construa laboratórios, que construa escolas, que construa centros de reflexão, que faça reuniões como esta, que faça exposições, em suma, que processe estas informações para que disso resultem informações novas.

Que divulgue imediatamente estas informações, seja materialmente, seja imaterialmente, isto é, seja com suporte de papel, seja com suporte de fita vídeo, seja com suporte de fita filme, seja com suporte de disquete. Que esta divulgação seja feita de maneira que provoque, espontaneamente, feedback do mundo inteiro. Que este feedback seja de novo recolhido, e de novo memorizado, e de novo processado.

Em suma, se quero ver a coisa ecologicamente, que surja flutuando vagamente por cima deste monstro que é São Paulo uma espécie de vácuo que sugue informações, que se transforme num dos centros da nova cultura pós-civilizatória emergente.

Claro que lhes falei uma utopia, mas se não fosse utópico, para que engajar-se? Se o nosso propósito fosse construir mais um museuzinho – e museus morreram há pelo menos dez ou quinze anos, já que múltiplos substituem originais e não têm sentido nenhum – a única forma de museu possível é o tipo museu imaginário do tipo "Pompidou". Que fosse uma espécie de museu, ou que fosse uma espécie de centro para o qual a gente viaja, que tenha quatro muros, que seja localizado em qualquer rua, isso não vale a pena; é simplesmente continuar esta brutalidade que está por aqui.

Mas se, pelo contrário – suficientemente porque aquilo reside fundamentalmente sobre pessoas – se, pelo contrário, fosse possível reunir um grupo de pessoas suficientemente motivado para visualizar uma tal nova forma de casa nesta circunstância que acabo de descrever um tanto impiedosamente, então creio que estamos engajados numa aventura que vale a pena.

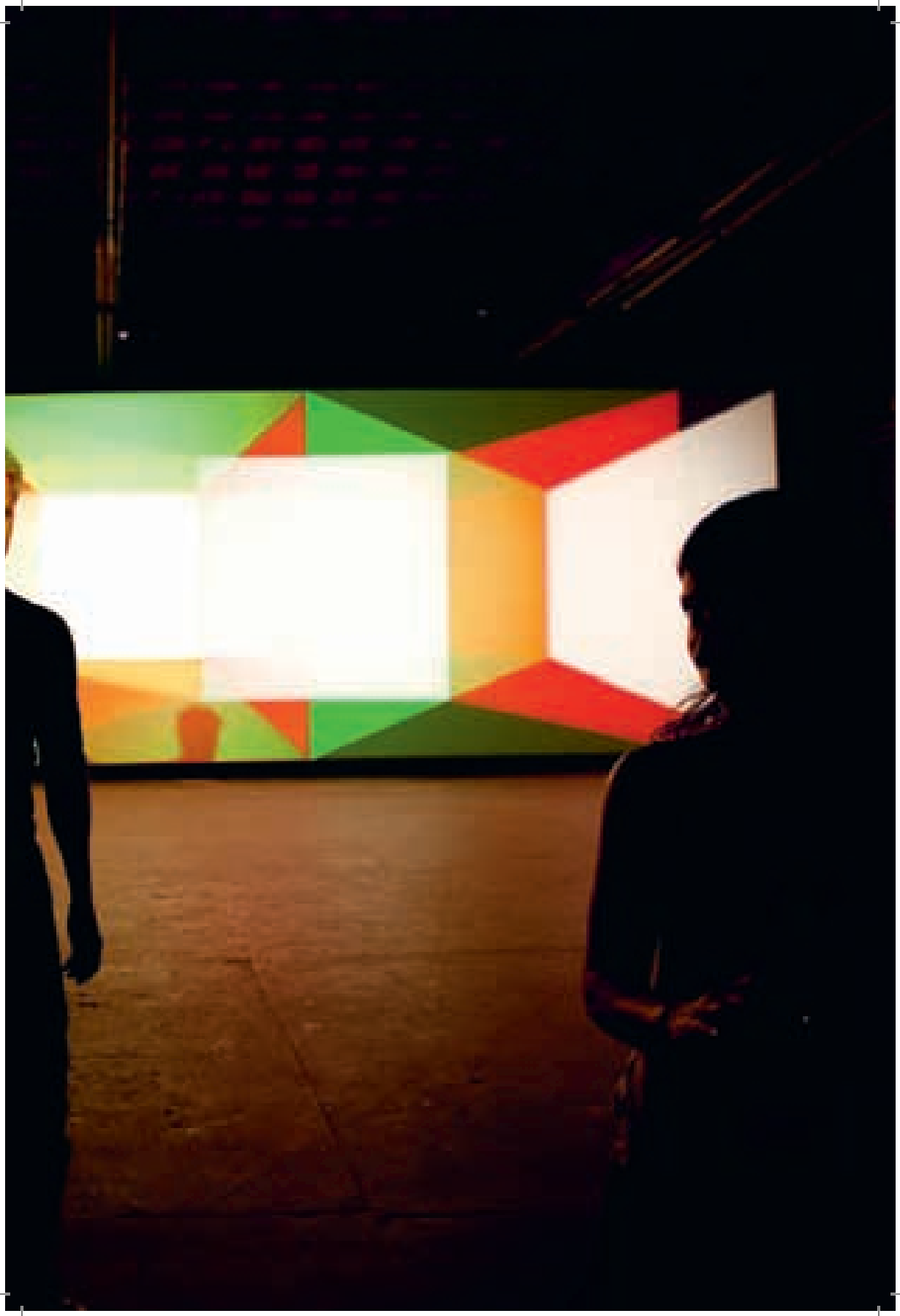
Epilogue

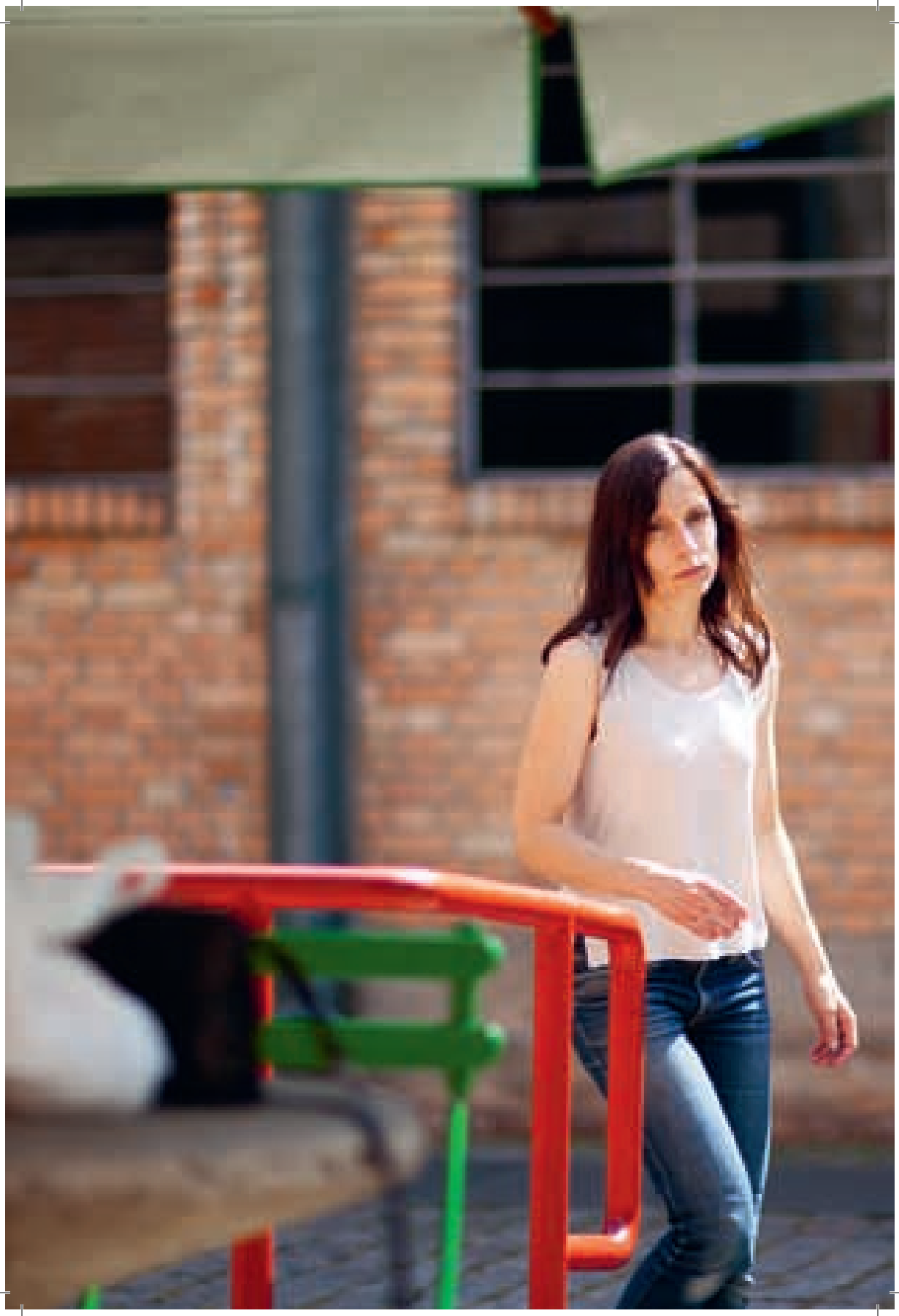
Vilém Flusser
"Why the House of Color in São Paulo"
(extract from an unpublished conference paper), 1988.

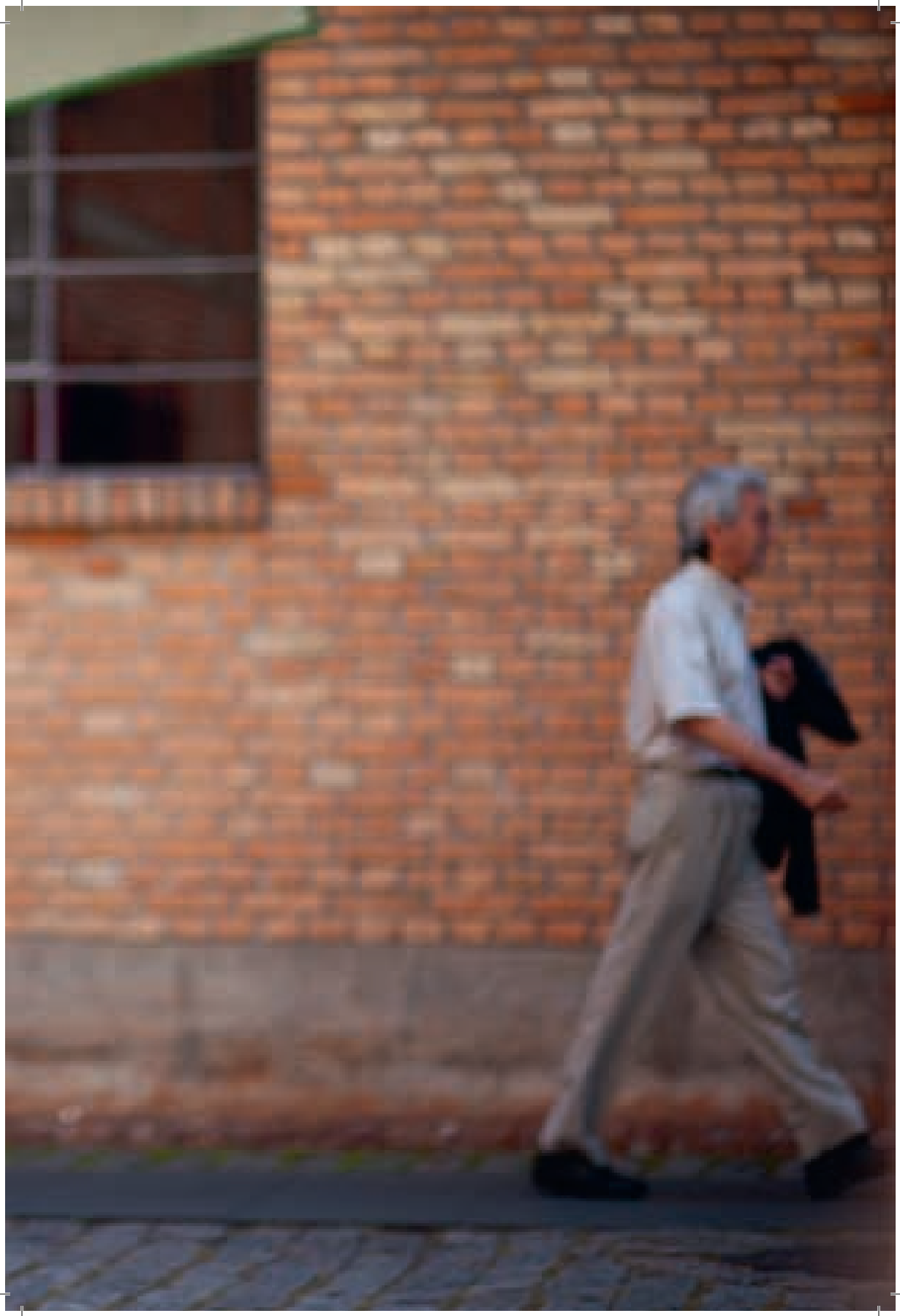
The Czech-born philosopher and writer Vilém Flusser (1920–1991) lived in São Paulo from 1940 to 1972. This passage comes from a lecture on the proposed House of Color Research Center in São Paulo, initiated by BASF but later abandoned.

I WILL NOW SPEAK about how I imagine "house" within the context of the House of Color. A house that is no longer a space, a house that is no longer defined topologically, would become an instrument to be defined functionally, or, as is said today, ecologically. We must stop thinking topologically. . . . A "house," in the sense of a knot within the fabric of intersubjectivity; an immaterial house that collects information related to color from everywhere, assuming, therefore, not only the decadence of the city but also the decadence of the nation-state as a fact, and accepting the emergence of what McLuhan referred to with a rather unfortunate term, in my opinion, as "the global village." A house that collects this information, that memorizes it and makes use of instruments to memorize the information in several codes; written code, image code, sound code, and eventually even in color code. And once the information has been recorded, the "house" processes it, builds laboratories, schools, reflection centers, and organizes meetings such as this one, organizes exhibitions; in sum, the "house" should process this information so that from this there shall result new information. It should then immediately disseminate this information, whether in material or immaterial form, that is, as print media, as video, as film, or as disks. This dissemination will be done in such a way that it will provoke spontaneous worldwide feedback, and this feedback will also be collected, memorized, and once again processed. In sum, I wish to see it ecologically, so that there will emerge, vaguely floating above this monster that is São Paulo, a kind of vacuum that sucks up information and that transforms itself into one of the centers of the newly emergent post-civilizing culture.

Of course, what I have said is a utopia, but if it were not utopian, then why should one engage with it? If our objective were to build another little museum—and museums died at least ten or fifteen years ago when multiples substituted originals, so they no longer make sense, given that now the only type of museum possible is an imaginary one like the "Pompidou." If it were a type of museum, or a kind of center that we travel to, with four walls and located on any old street, this would not be worth it, since it would simply be a continuation of the same brutality that surrounds us here. But if, on the contrary, it were possible—because it depends on people—to bring together a group of highly motivated people to visualize this new type of house within the circumstances I have just described (somewhat mercilessly), then I believe we would be engaged in an adventure well worth the effort.








TERMINO

AGRADECIMENTOS
ACKNOWLEDGMENTS

Olafur Eliasson e Jochen Volz gostariam de agradecer às seguintes pessoas por sua colaboração na exposição e no livro:

Olafur Eliasson and Jochen Volz would like to thank the following people for their collaboration on the exhibition and publication:

Adriano Alves Pinto
Ala Sernetz
Alexander Barta
Alexander Schäfer
All Laufeld
Ana Ban
Ana Pato
Anders Hellsten Nissen
André Jenchen
Andreas Koch
Andreas Lipp
Andreas Meyer
Angela Detanico
Anja Gerstmann
Anna Engberg-Pedersen
Anna Kreutzträger
Annegret Seifert
Anthony Doyle
Antje Blumenstein
Arne Fischer
Asako Iwama
Auana Diniz
Aurea Leszczynski Vieira Gonçalves
Ben Allen
Bettina Röder
Biljana Joksimović-Große
Brigitta Witt
Burkhard Riemschneider
Camila Sampaio
Camilla Kragelund
Camilla Storgaard Larsen
Carla Castilho
Carla Regina
Carlos Firmino
Caroline Eggel
Caspar Anton Teichgräber
Christian Schneider-Moll
Christian Uchtmann
Christine Bette Bopp
Claudia Prado
Cristina Artola
Danilo Santos de Miranda
Dorit Bjaler
Eduardo de Jesus
Einar Thorsteinn
Elenice Lourenço
Elisa Maria Americano Saintive
Erik Huber
Everton Ballardin
Felix Meyer
Felix Tristan Hallwachs
Flavio Pires
Frank Haugwitz
Geoffrey Garrison
Georg Düx
Gabriel Pomerancblum
Guilherme Wisnik
Hannes Schmidt
Heide Deigert
Holger Jenal
Holger Nawrocki
Isabela Prata
Ivo Mesquita
Jan Bünnig
Jan Mennicke
Jeroen Jacobs
Jesper Dyrehauge
Jöran Imholze
John Mark Norman
Jules Gaffney
Júlia Rebouças
Juliana Braga
Karim Aïnouz
Kathryn Politis
Kerstin Schmidt
Kristin Jones
Lars Kranenkamp
Lars Lubnau
Lauren Maurer
Lia Assumpção
Lisa Jugert
Lisa Tiedje
Lisette Lagnado
Maíra Torrecillas
Maja Hoffmann
Manfred Sieloff
Marc Pätzold
Marcelo Mattos Araujo
Marcia Signorini
Marco Antonio Bocardo Fuentes

Marcus Schultz
María Björk Gunnarsdottir
María del Pilar García Ayensa
Mariana Valdrighi Amaral
Marina Avilez
Martin Enoch
Matt Willard
Mauricio Lordes Pereira
Melissa Rocha
Miriam Jung
Montse Torredà Martí
Myriam Thomas
Natasha Barzaghi Geenen
Néstor Pérez Batista
Nina Hoffmann
Odey Curbelo
Oliver Reif
Paula Dager
Pedro Nery
Petra Rickhof
Phillip Reiner
Rafael Della G. Soares
Rafael Lain
Ramona Taterra
Regina Franco Viesi
Regina Stocklen
Reinhard Ostendorf
Reinhard Thiele
Rivane Neuenschwander
Robert Banović
Rodrigo Moura
Rosana Paulo da Cunha
Sacha Hamacher
Sandra Leibovici
Sebastian Behmann
Sharman Riegger
Sharron Ping Jen Lee
Solange Oliveira Farkas
Sophie Erlund
Susanne Bormann
Switbert Greiner
Sylvain Brugier
Tanya Bonakdar
Teté Martinho
Thilo Frank
Thomas Blumtritt-Hanisch
Tim Neuger
Tobias Kaiser
Valquíria Prates
Vera von Lehsten

Um agradecimento especial pelo amável apoio:
A special thank you for their kind support:
Tanya Bonakdar Gallery, Nova York
(New York)
neugerriemschneider, Berlim (Berlin)

Olafur Eliasson gostaria de fazer um agradecimento especial a Karim Aïnouz, por ser um amplificador de sensibilidade.

Olafur Eliasson would especially like to thank Karim Aïnouz for being an amplifier of sensitivity.